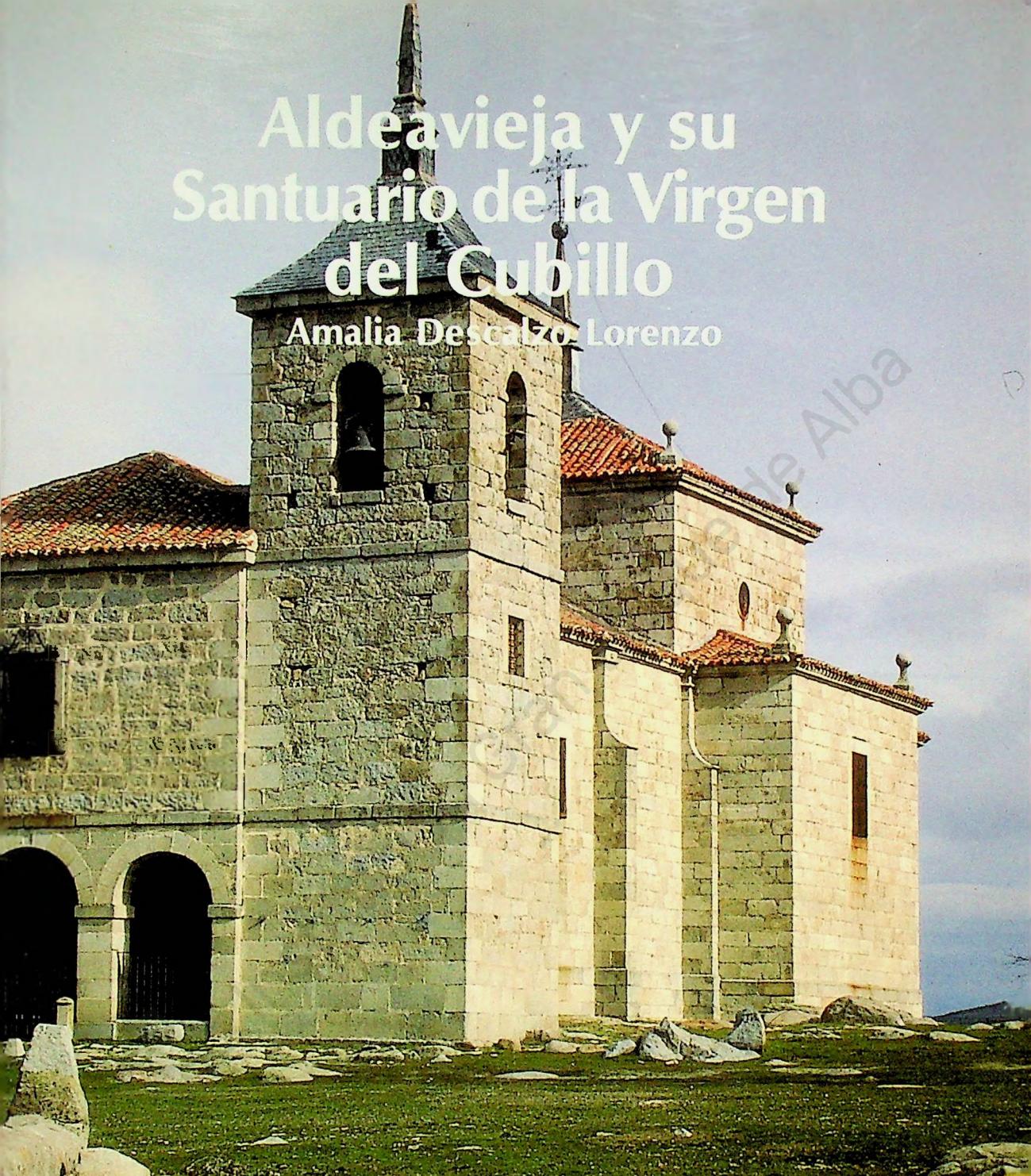


Aldeavieja y su Santuario de la Virgen del Cubillo

Amalia Descalzo Lorenzo



DIPUTACION PROVINCIAL DE AVILA
INSTITUCION GRAN DUQUE DE ALBA

... MONOGRAFIAS DE ARTE Y ARQUITECTURA ABULENSES 2... MONOGRAFIA



Digitized by
Institución Gran Duque de Alba

CDU 726.54 (460.189)

908.460.189



AMALIA DESCALZO LORENZO

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Con fecha 26 de junio de 1985, defendió su Memoria de Licenciatura sobre el tema «Ermita de Ntra. Sra. del Cubillo» Aldeavieja - Ávila, obteniendo la calificación de Sobresaliente.

En la actualidad realiza la tesis doctoral sobre la «Evolución de la moda y el retrato en la pintura Española (1665-1746)», bajo la dirección del profesor Don Alfonso E. Pérez Sánchez.

Monografías de arte y arquitectura abulenses/2

Aldeavieja y su Santuario de la Virgen del Cubillo

Amalia Descalzo Lorenzo



INSTITUCION «GRAN DUQUE DE ALBA»
DE LA
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE AVILA

MONOGRAFIAS DE ARTE Y ARQUITECTURA ABULENSES

Colección al ciudadano de José Luis Gutiérrez.

1. LA IGLESIA Y CONVENTO DE LA SANTA EN AVILA

Maria José Arnáiz, Jesús Cantera, Carlos Clemente, José Luis Gutiérrez


Diseño de cubierta: Carlos Clemente S. Román y José M.* Cerezos
Fotografías: Lorenzo Fernández Martín, Pablo Ismael García, Amalia
Descalzo Lorenzo
Realización de los planos: Taller de Arquitectura José Luis de Matea.

I.S.B.N.: 84-86930-00-6

Depósito Legal: AV-132-1988.

MIJAN, Artes Gráficas. Avila.

INDICE

	Páginas
Presentación	7
Momento histórico (1600-1750)	11
Aldeavieja tierra de Segovia	17
ECONOMIA Y SOCIEDAD	22
LA IGLESIA	25
Aldeavieja	27
ADMINISTRACION CIVIL	33
ADMINISTRACION ECLESIASTICA	42
La Arquitectura religiosa en Aldeavieja	47
IGLESIA DE SAN CRISTOBAL	49
Proceso Constructivo	54
Descripción de la Iglesia	56
IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SEBASTIAN	61
Descripción de la Iglesia. Retablos	69
Capilla de San José. Retablo. Pinturas	77
EL SANTUARIO DE LA VIRGEN DEL CUBILLO: HISTORIA Y LEYENDA	100
La Iglesia	118
Proceso Constructivo	118
Descripción de la Iglesia	126
Ornamentación interior	134
El Camarín	148
Decoración y alhajamiento	152
Retablo Capilla Mayor. Pinturas	152
Retablos Colaterales	163
Retablo lateral cuerpo de la Iglesia. Pinturas	167
El Púlpito	183
El Organo	183
LA HOSPEDERIA	189
Análisis funcional y tipológico	191
Escultura en cera	195
Tradición y folklore	205
ESTAMPAS DE DEVOCION	209
EXVOTOS PINTADOS	215

PRESENTACION

La verdadera historia de nuestro arte y de nuestra cultura necesita, todavía, de la investigación puntual y de una labor de inventario, cuidadoso y crítico, de tanto patrimonio monumental, desconocido, disperso y maltratado, como queda aún por conocer.

Por ello, deben ser bienvenidos trabajos como este que ha realizado Amalia Descalzo Lorenzo, en torno a Aldeavieja de Avila.

Su labor, llevada a cabo con la más absoluta probidad intelectual, nos brinda un panorama enormemente sugestivo de lo que ha sido la vida de una pequeña comunidad rural, y nos presenta un conjunto monumental y artístico de singular significación que, en algunas de las piezas, rebasa con mucho el puro interés local, para inscribirse entre lo más significativo del arte madrileño del S. XVII.

El trabajo de la Sra. Descalzo Lorenzo, comienza por presentarnos la realidad histórica de Aldeavieja de Avila, su vinculación a la estructura jurídico económica de la Tierra de Segovia, su dependencia de la Abadía de Párraces y luego del Monasterio del Escorial, su organización económica y su vida cotidiana desde el siglo XV hasta el XVIII.

En este marco se encuadra la construcción de sus edificios religiosos, especialmente la parroquia de S. Sebastián y la Ermita de la Virgen del Cubillo, sin duda los monumentos más significativos del lugar.

En la historia de ambas construcciones emerge una figura significativa, de carácter singular, que asume el papel de patrono y mecenas de la iglesia local, erigiendo una suntuosa capilla, construyendo los retablos de la ermita y donando importantes piezas de ajuar litúrgico. Luis García Cerecedo, es un ejemplo excelente de un tipo humano que quizás fue más frecuente de lo que imaginamos y que asoma algunas veces en la novela o el teatro de su tiempo, testimoniando un talante emprendedor —mercader de caballerías— favorecido de la fortuna y empeñado en dejar constancia de su riqueza y de su ascenso social en el medio rural de que procede.

Conectado con la Corte, en razón de su ocupación, recurre para sus iniciativas a artistas madrileños de prestigio y enriquece su villa con obras que, virtualmente ignoradas hasta que, —al ser publicados por Mercedes Agulló los documentos del retablo de la capilla funeraria erigida para cumplir el deseo de su esposa muerta—, se pudo abordar el estudio del sorprendente conjunto que constituyen sus donaciones, donde trabajaron artistas madrileños de la calidad e importancia del escultor y ensamblador Sebastián de Benavente y de los pintores Francisco Camilo y Francisco Herrera el Mozo. El olvido secular y el evidente desdén de quienes tuvieron la responsabilidad de su custodia, hizo posible que en fecha imprecisa, quizás no lejana, fuese vendido su hermoso retrato, por fortuna conservado en una colección particular madrileña.

La ermita del Cubillo, que constituye el núcleo principal del trabajo que ahora se publica, es sin duda, una de las más significativas entre las muchas de carácter análogo que llenan el suelo castellano.

Pero su proximidad al núcleo escurialense, que propició su sólida y severa arquitectura, y la afortunada circunstancia de haber mantenido su culto y su popular devoción, ha hecho que su conservación sea excepcionalmente buena, y que haya mantenido una interesante colección de exvotos que se reseñan cuidadosamente, y

que ofrecen, a quien sepa ver en ellos, un curiosísimo panorama de la vida cotidiana y de las devociones del tiempo.

Debe subrayarse la singularidad de estos exvotos, muchos de ellos del siglo XVII. Como es bien sabido, son frecuentes los exvotos de los siglos XVIII y XIX, pero un conjunto como el aquí conservado resulta de suma rareza.

Constituye, pues, este trabajo una valiosa aportación a la historia de nuestra realidad profunda, y un modelo a seguir por quienes se enfrentan con realidades análogas.

Aún está por hacer un estudio completo de la intrincada red de intereses, vanidades, patronazgos, rivalidades, privilegios y obligaciones que constituyen la trama sobre la que se borda la amplísima geografía devocional española, y que interesa tanto a la historia social como a la artística.

Trabajos como éste, que ahora ve la luz, son pasos importantes hacia el conocimiento total que deseamos.

Alfonso E. Pérez Sánchez



Institución Gran Duque de Alba

Momento Histórico (1600-1750)

Momento histórico (1600-1750)

El siglo XVII, se caracteriza por ser uno de los períodos más dramáticos de la historia de España. La crisis económica, la impotencia política, la incapacidad productiva y la desarticulación social fueron los factores determinantes de la decadencia demográfica, agrícola e industrial de esta centuria.⁽¹⁾

Domínguez Ortiz⁽²⁾, considera que en el origen de todo está la política «universalista» de los Austrias. Los monarcas españoles más preocupados por sus obligaciones dinásticas y por mantener su prestigio, entregarán las riendas del poder a la gran aristocracia latifundista castellana y andaluza relegando por tanto a un segundo término los intereses del país. Su especial interés por conservar la hegemonía de los territorios heredados, empeñarán a España en un sin fin de campañas bélicas y conseguirán llegar al término del siglo con sus dominios no muy disminuidos pero completamente agotados.

La caída demográfica es un hecho evidente. Una de las principales causas para entender este rápido descenso, fueron las pestes que periódicamente fueron asolando el país. El corto período de tiempo transcurrido entre unas y otras (1589-91, 1629-1631, 1650-1654, 1694) impiden cualquier posibilidad de restablecimiento; las pestes se

(1) Vicens Vives, J. «*Historia económica de España*» 9^a. Ed. Barcelona, 1972. pág. 375.

(2) Domínguez Ortiz, A. «*El antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*», Madrid, 1980. pág. 345.

ceban con una población subalimentada debido a las malas cosechas y ello va a facilitar su continuidad.

Se aprecia al mismo tiempo, un descenso de la natalidad, éste se puede atribuir a varias causas entre las que cabe destacar la emigración a ultramar que, aunque no representa una cifra aplastante, supone una ausencia masculina del 90 % de los efectivos de la emigración total, formada íntegramente por elementos muy activos⁽³⁾; por otro lado el gran número de hombres dedicados a las guerras y el continuo aumento de vocaciones sacerdotales, que van a incrementar las ya muy numerosas fuerzas cléricales, contribuirán a este descenso. La expulsión de los moriscos, llevada a cabo en 1609 por Felipe III, no sólo significó una gran pérdida para el cómputo total de la población sino que privó a la agricultura y a la industria artesana de una mano de obra cualificada.

La situación económica en estos momentos, está caracterizada por un estancamiento comercial, tanto en América como con Europa. España, que había mantenido un monopolio exclusivo en el comercio indiano, pasa a finales de siglo a participar en un 10 % del mismo. Hacia Europa disminuyó sensiblemente la exportación lanera, con la consiguiente desorganización de la ruta de comercio Medina del Campo-Amberes que afectó principalmente a la ciudad de Burgos y a los puertos de Bilbao y Santander.

El déficit presupuestario ocasionado por las guerras con Europa y por la disminución de los ingresos del comercio con América obliga a la Hacienda a un fuerte incremento, tanto de la presión fiscal, como de la circulación monetaria, sin embargo estas medidas no bastaron en muchos momentos para equilibrar el presupuesto y el Estado cayó en bancarrota en repetidas ocasiones a lo largo de este período.

Asistimos igualmente a una importante espiral inflacionista ocasionada por las copiosas emisiones de moneda de todo tipo de metales, esta inflación monetaria irá unida a una inflación de costes en el sector agrícola y ganadero ocasionada por la baja productividad del mismo.

(3) Vilar, P. «Historia de España». París, 1975. pág. 62.

Ambas situaciones disminuyen la competitividad de España con el resto de Europa, que acompañado de una fuerte apatía gubernamental, ocasionará el comentado descenso del comercio internacional⁽⁴⁾.

Sin embargo, no todo fue negativo en el siglo XVII. Como comenta Elliot, España era «rica en realizaciones artísticas como pobre en realizaciones económicas»⁽⁵⁾. Efectivamente, el siglo XVII o siglo Barroco —término aceptado ya por todos para designar la cultura del siglo XVII en sus diversas manifestaciones— se nos presenta como uno de los períodos más ricos, variados y originales en materia de arte. No faltan claros exponentes de este período. Tanto en pintura como en escultura, encontramos artistas de honda significación. Gregorio Fernández, Martínez Montañez, Alonso Cano, Zurbarán, Ribera, Valdés Leal, Velázquez, Murillo y otros muchos contribuirán a configurar en nuestro país connotaciones tan características de la intencionalidad barroca como son la exaltación de: el fervor religioso, institución monárquica (Velázquez), todo ello rodeado de un ambiente festivo popular, teatral e ilusionista. La literatura barroca tuvo muchos puntos comunes con las artes plásticas. La variedad de géneros que cultiva y la talla de sus genios creadores, Cervantes (que comienza a punzar las tendencias barrocas), Lope, Góngora, Quevedo (lucha entre los culteranos y conceptistas), Gracián, Calderón (con él el teatro pasa de ser un arte de minorías, a adquirir la máxima popularidad), fue sin duda el secreto de la riqueza y atractivo de la literatura de nuestro siglo de oro⁽⁶⁾.

Con la llegada en 1700 a España de la casa de Borbón, se inicia un reformismo político, con una marcada influencia francesa. Según Vicens Vives, «el influjo francés que se manifiesta en la intelectualidad, el gusto, la técnica y la economía, tienden a llenar el vacío que ha dejado en España el fracaso de la política de los Austrias»⁽⁷⁾.

(4) Vicens Vives, J. ob. cit. pág. 394 y sg.

(5) Elliott, J. H. «La España Imperial (1469-1716)». Barcelona, 1979. pág. 346.

(6) García López, J. «Historia de la Literatura Española». Barcelona, 1964.

(7) Vicens Vives, J. ob. cit. pág. 429.

El resurgir del nuevo siglo, se observa tanto en la renovación demográfica como en la economía. La población española de 1700 a 1800 pasa de seis a once millones. Las guerras que asolaron el país en la centuria anterior conocen prácticamente, con el nuevo siglo, su fin. Prácticamente han desaparecido las persecuciones y expulsiones. A nivel económico se produce una prosperidad en el medio rural. En Castilla los agricultores emprenden un ataque contra los privilegios de la ganadería, se extienden los campos de cultivo y se crean nuevas aldeas. El movimiento comercial aumenta en todos los puertos españoles, como vemos en el caso del Puerto de Barcelona donde sus actividades no se reducirán solamente a su comercio con el Mediterráneo, sino que inicia el comercio con América. La industria española conocerá un florecimiento en este momento, junto a las manufacturas reales de lujo aparecen nuevas industrias que nacerán en los lugares donde se constituyen los capitales.



Institución Gran Duque de Alba

Aldeavieja tierra de Segovia
ECONOMIA Y SOCIEDAD
LA IGLESIA

Aldeavieja tierra de Segovia

Aldeavieja desde sus orígenes como entidad local perteneció a la denominada Tierra de Segovia. Como más tarde veremos formaba parte del sexmo de Posaderas y era de realengo, es decir, que dependía de la jurisdicción de la ciudad de Segovia, por lo que sus Alcaldes eran pedáneos sujetos al Señor Corregidor y al Alcalde mayor de ella, y por lo tanto dependientes directamente de la Administración Real.

En el siglo pasado, durante la regencia de María Cristina, por decreto 30 de noviembre de 1833, siendo primer Ministro Cea Bermúdez, se produce la división administrativa provincial, quedando el territorio español dividido en cuarenta y nueve provincias. Esta reforma cambió la organización territorial tradicional, y tanto Segovia como otras provincias españolas sufrieron desmembraciones territoriales. Por este motivo, Aldeavieja y otros pueblos como Maello, Blascoelos, etc. se transfieren a la provincia de Ávila. Por el contrario se anexionan a Segovia, Aldeanueva del Codonal, Rapariegos, San Cristóbal de la Vega, etc.⁽⁸⁾.

Creemos que antes de entrar en un análisis concreto y detenido del lugar de Aldeavieja, conviene hacer una introducción general a la economía, sociedad, iglesia, etc. de la Comunidad de la Ciudad y Tierra de Segovia para

(8) González Herrero, M. «*Historia Jurídica y Social de Segovia*». Segovia, 1974. pág. 432 y sg.

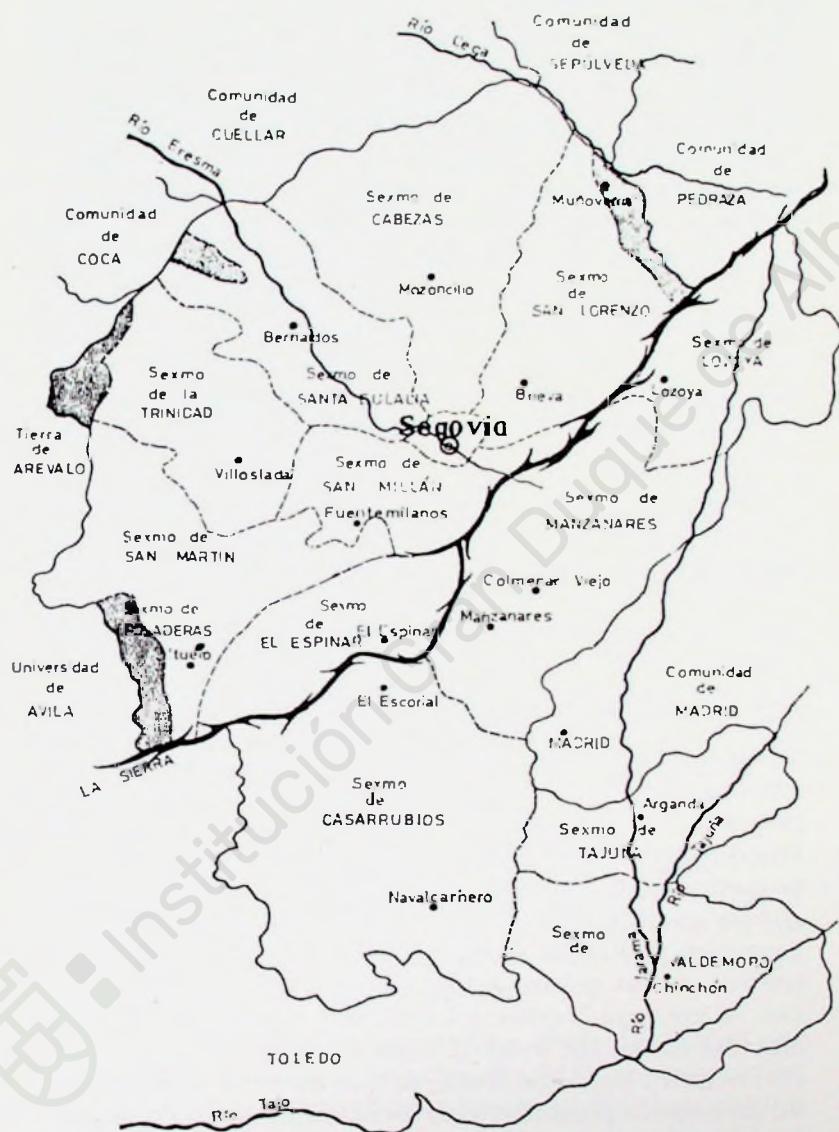
una mejor comprensión del momento histórico que aquí se estudia.

La Comunidad de la Ciudad y Tierra de Segovia, aparece constituida ya, histórica y formalmente como una entidad política y territorial en el siglo XI, después de la definitiva repoblación que se hace en el reinado de Alfonso VI⁽⁹⁾.

El territorio se organizó en distritos, circunscripciones o comarcas, llamados «sexmos». Cada sexto comprendía un cierto número de pueblos, aldeas y lugares. En un principio llegaron a ser trece sexmos, pero durante el período comprendido entre el siglo XIII y XV, se redujeron a diez, primero por la pérdida del sexto de Tajuña, más tarde por el de Manzanares y finalmente por el de Valdemoro (Véase mapa adjunto). A pesar de las múltiples usurpaciones que por parte de la Monarquía sufrió el territorio de la Comunidad, puede decirse que para el siglo XVII, el esquema territorial de la Comunidad se nos presenta prácticamente igual que en el siglo XV, siendo pues el siguiente: en primer lugar la ciudad, con sus arrabales y poblados (Zamarramala, San Cristóbal, Gallico- ciado, La Lastrilla y Perogordo) y en segundo la Tierra con los sexmos de Casarrubios, Valdelozoya, Posaderas⁽¹⁰⁾, Santa Eulalia, San Martín, Cabezas, San Millán, San Lorenzo, La Trinidad y El Espinar.

(9) González Herrero, M. «Segovia, Pueblo, Ciudad y Tierra». Segovia, 1971. pág. 53.

(10) Hacemos referencia a los pueblos que integran el sexto de Posaderas, ya que en él se halla incluido el pueblo de Aldeavieja, marco histórico en el que se desarrolla y lleva a cabo la construcción de la ermita de Ntra. Sra. del Cubillo objeto de nuestro estudio. Estos pueblos serán: Aldeavieja, Blascoelos, Domingo García, La Cuesta, Aldeasaz, Berrocal, Carrascal, Martín Muñoz de las Posadas, Muñoveros, Pelayos del Arroyo, Sotosalbos, Tabladillo (despoblado) Espino (d), Acedos (d), Moñibas (d), Pedro Mingo (d), Iñigo Muñoz (d) y la Nava (d). Es característico el sexto de Posaderas por su configuración ya que no corresponde ni a similitudes físicas ni económicas (parte punteada del mapa). En un principio pensamos que esta agupación de pueblos podría tener origen en su dependencia común a una jurisdicción eclesiástica (en este caso Párraces), pero hemos podido comprobar que esta configuración no obedece a este criterio. Comparados los pueblos que integran el sexto con aquellos que forman la Abadía de Párraces la coincidencia se reduce a unos cuantos casos. Desgraciadamente ignoramos las causas que llevaron a organizar de este modo el sexto de Posaderas.



Sexmo de Posaderas

ECONOMIA Y SOCIEDAD

La crisis del siglo XVII queda reflejada en el rápido descenso de la población que comienza a detectarse en torno a 1590 y durará hasta 1630, para observar después un lento y vacilante crecimiento que durará hasta 1710. Esta caída brusca de la población se debe a varias causas. Alrededor de los años 1591-1592, 1597-1599, 1614-1616 y 1630-1632, tendrán lugar importantes crisis de mortalidad. La mayor parte de ellas serán producidas por las malas cosechas y por la escasez de abastecimientos. Sincronizada con la onda de mortalidad, tiene lugar una fuerte emigración, que ocupa un lugar importante a la hora de entender el fuerte descenso de la población segoviana. Esta emigración, vendrá caracterizada, por no estar dirigida a ultramar, sino fundamentalmente hacia Andalucía y preferentemente entorno al puerto de Sevilla.

Ahora bien, como comenta García Sanz «el descenso de la población afectó sobre todo a aquellos núcleos de estructuras económicas y sociales más avanzados: los centros urbanizados»⁽¹¹⁾. La creciente expansión de las actividades industriales y de los servicios, durante el siglo XVI conlleva un notable aumento de la población urbana y por consiguiente un descenso de la población rural, con el inicio de la división social del trabajo entre el medio rural y el medio urbano y una mayor dependencia del segundo respecto al primero. Este incremento de la población en un principio no planteó problemas, ya que las condiciones exigidas para mantener esa dependencia se cumplían, puesto que existían excedentes agrarios; las ganancias obtenidas con la fabricación y venta de paños, permiten realizar la compra de cereales (el alza de los precios de los granos no superaba al de las manufacturas). Al iniciarse la crisis del siglo XVII que duda cabe que afectará en mayor medida a las ciudades, cuando estas condiciones dejen de darse, ya que hubiese sido necesario una mayor productividad en el sector agrario que permitiera incrementar el número de personas que pueden ser alimentadas por cada empleado en dicho sector. Esa

(11) García Sanz, A. «Desarrollo y crisis del Antiguo Régimen en Castilla la Vieja. Economía y Sociedad en Tierras de Segovia 1500-1814». Madrid, 1977.

mayor productividad exigía una mayor capitalización del sector, y tal capitalización venía condicionada en parte por la disponibilidad de los sectores tecnológicos oportunos. Pero esto no se llevó a cabo y teniendo en cuenta que la alimentación de la población urbana dependía en estos excedentes, al producirse un descenso de la productividad, la situación se haría difícil e incidiría de forma directa y tajante en el freno de la población urbana.

En el siglo XVIII se produce un crecimiento de la población a diferencia de lo que apuntábamos para el siglo XVI, en este período es la población rural, agrupada en pequeños núcleos y medianos la que experimenta un mayor crecimiento y sobre bases eminentemente agrarias.

La producción agropastoril era la base de la economía en la tierra de Segovia. La estructura agraria estaba fundamentada en los cultivos de cereales y leguminosas. En cuanto a los primeros cabe resaltar el trigo, la cebada y el centeno y dentro de las leguminosas los garbanzos. Tanto los cereales como las leguminosas experimentan diferentes cambios en su producción que irán sincronizados con los períodos antes aludidos. Por ejemplo, en la etapa de recesión, donde se produce un descenso de la población, se abandonan las tierras de peor calidad, especialmente ocupadas por los cereales inferiores y leguminosas, mientras que a la producción del trigo sobre la que aún presiona la población, se dedican las tierras relativamente mejores.

Por otro lado, no podemos olvidar la producción vinícola que durante el siglo XVII y especialmente, y a partir de 1650, experimenta una fuerte expansión e irá en aumento hasta 1750 en que su producción se estanca en algunas zonas y en otras desciende.

La evolución de la ganadería segoviana durante el período que nos ocupa se caracterizó por la transformación de ganados trashumantes en estantes, dado el abandono de las tierras de cultivo. La riqueza ganadera se basaba en el ganado ovino que representaba las tres cuartas partes de las cabezas censadas, cuya lana era la materia prima de la industria textil, así como una importante fuente de ingresos fiscales. Del estudio de los diezmos (comenta

García Sanz), se deduce el incremento progresivo del número de cabezas desde mediados del siglo XVII hasta mediados del XVIII⁽¹²⁾.

El desarrollo de la industria textil estuvo en la base de la transición del modo de producción feudal al capitalista, con el nacimiento de dos nuevas clases sociales: la burguesía tanto industrial como comercial, y los trabajadores asalariados.

La industria segoviana que en el siglo XVI había alcanzado un importante nivel de producción, se ve afectada por la crisis del XVII con un descenso de la producción que comienza a manifestarse en torno a 1580 e irá decayendo paulatinamente. Comenta un cronista de la época D. Damián Olivares, que para 1620 dicha industria dejaba de producir 25.000 piezas anuales, debido a la competencia de los paños extranjeros⁽¹³⁾. La importación de paños afectó de manera clara este descenso, pero no fue la única causa, ya que los paños importados no eran de mejor calidad que los que aquí se fabricaban. Los motivos fueron diversos: inflación de costes y monetaria, atraso tecnológico y descenso de la demanda de manufacturas por parte de amplias capas de la población urbana y rural, debido a la subida de los precios de los alimentos como consecuencia de las malas cosechas.

Sin embargo en el siglo XVIII la industria segoviana conocerá una expansión, aunque su producción no alcanzará los niveles alcanzados en el siglo XVI. Esta expansión cambiará la estructura productiva como consecuencia de la desaparición de los pequeños talleres muchos de ellos artesanales, y la aparición de grandes concentraciones de los medios de producción como por ejemplo se observa para el caso de «La Real fábrica de paños superfinos de la Compañía» y «La fábrica Real de paños de Ortiz de Paz».

La sociedad al igual que el resto de España y Europa, se caracteriza por una formación económico-social difícilmente definida ya que se encuentra en el período de transición del modo de producción feudal al capitalista.

(12) García Sanz, ob. cit. pág. 94 y sg.

(13) Lainez, M. «Apuntes Históricos de Segovia». E.S., 1954. pág. 39.

García Sanz define con los siguientes términos dicha formación: «formación económico-social basada en el sistema de producción propio de pequeños productores parcelarios en el cual estos cuentan con mercados locales donde pueden vender los excedentes disponibles tras el pago (fundamentalmente en especie) de rentas y tributos, y en el que el proceso productivo se halla organizado colectivamente en el marco de la comunidad campesina es decir Concejo»⁽¹⁴⁾.

El análisis de este modo peculiar de producción se caracteriza por una distribución de la propiedad de la tierra principalmente ligada a la nobleza y al clero, pero como clases dominantes influyen en el desarrollo tanto económico, social e ideológico. Por otra parte el excedente principalmente agrícola se distribuye vía diezmos y tributos a los estamentos privilegiados anteriormente citados, al principio directamente pero posteriormente a través de una naciente burguesía comercial. La otra clase típica de las relaciones de producción capitalista, es decir el jornalero asalariado, no tendrá una importancia decisiva hasta finales del siglo XVIII, ya que la estructura agraria estará fundamentada por la existencia de pequeños propietarios labradores.

Igualmente el proceso de industrialización será muy lento debido al poco desarrollo de las fuerzas productivas que imposibilita la articulación de un mercado interior de productos y consiguientemente el progreso de la división social del trabajo. En definitiva, al clero y a la nobleza se le cuestiona la supremacía económico política a favor de la burguesía tanto industrial como comercial que configura la modernidad de la sociedad.

LA IGLESIA

La iglesia desde su afianzamiento como institución, se pondrá rápidamente al frente de la amortización, que con la favorable coyuntura de la acusada religiosidad de gobernantes y gobernados muy pronto llegó a poseer un cuantioso patrimonio, que le proporcionaba una gran fuerza social, riqueza e importancia. Las continuas pro-

(14) García Sanz, A. ob. cit. Madrid, 1977. pág. 379-380.

testas del pueblo llano y las limitaciones que algunos monarcas les pusieron por el progresivo acaparamiento de heredades y privilegios no causaron efecto, hasta finales del siglo XVIII, época en que numerosos informes, consultas, escritos, etc. aconsejaban se procediese a desvinculaciones y a poner límites en la amortización para atender a una política de fomento del país.

Pero durante el período de los Austrias, la iglesia seguirá gozando de un lugar privilegiado e incidirá fuertemente en los asuntos políticos, económicos y sociales. El monarca español se considera representante de Dios y responsable de su pueblo. Como consecuencia de ésto, adquiere una serie de derechos «regalias», que le permiten inmiscuirse en los asuntos de la iglesia. A pesar de todo el monarca no se encuentra capacitado para disponer de los bienes de la iglesia, aunque dados los problemas económicos de este período, no faltaron argumentos por parte de éstos a los distintos Papas, de la necesidad de grandes recursos para acometer empresas en pro de la cristiandad, obteniendo así algún beneficio del clero.

Se entremezclan los poderes políticos y religiosos, pero es una causa lógica de este ambiente, donde las jurisdicciones mixtas estaban al orden del día. A través de la Historia del Monasterio de Santa María de Párraces, hemos podido comprobar el papel desempeñado por la iglesia en materia de jurisdicción aunque de manera más pormenorizada, como más tarde veremos.



Institución Gran Duque de Alba

Aldeavieja

ADMINISTRACION CIVIL

ADMINISTRACION ECLESIASTICA



Institución Gran Duque de Alba

Aldeavieja.

Este apartado dedicado a ofrecer una visión del marco histórico-social donde se llevó a cabo la construcción de la ermita de Ntra. Sra. del Cubillo, objeto de nuestro estudio, adquiere para nosotros especial importancia, ya que, entre la documentación consultada encontramos un pequeño libro, que fue escrito en el año 1613 por el Licenciado Francisco García, y que lleva por título «Historia del origen, antigüedad y fundación del lugar de Aldeavieja.»⁽¹⁵⁾.

El licenciado Francisco García, era Racionero en la iglesia de Segovia y en ella Capellán del Rey. Había nacido en el lugar de Aldeavieja⁽¹⁶⁾, de lo que se sentía tremendamente orgulloso, como lo manifiesta en el Prólogo de su libro. En él refleja su principal interés, dejar por memorial esta historia «que espera dará mucho gusto a los naturales, a los que con afición lo leyeren, pues sabrán

(15) *Este libro, impreso y de pequeño formato (aprox. 19,5 X 14,5 cm) y de 48 páginas fue encontrado entre las hojas de un voluminoso pleito, que sobre el Patronato de la ermita de Ntra. Sra. del Cubillo tuvo lugar en 1724, entre el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y Aldeavieja. Fue una de las pruebas documentales presentadas por los vecinos de este lugar en el citado pleito. Desconocemos donde se llevó a cabo la impresión del libro, ya que le faltan las primeras páginas. A.G.P. leg. 1799. págs. 531-554.*

(16) *A.H.P.A, pº nº 1789. Testamento del Licenciado Francisco García, extendido en el año 1608. Hizo Codicilio en 1611, el cual se halla registrado en el mismo protocolo.*

muchas cosas que estaban ocultas y olvidadas»⁽¹⁷⁾. Dedica este libro al Reverendísimo Padre Prior de San Lorenzo el Real y Abad de Párraces, pues como muy bien dice «que por ser cosas de su Abadía de U. P. Reverendísima, y de pueblo tan humilde y sujeto a su obediencia, espero le será agradable, y que como verdadero padre, no mirará a los defectos que este tratado lleva...»⁽¹⁸⁾.

El término de Aldeavieja, es de suponer estuvo poblado desde una remota antigüedad. El Licenciado Francisco García, señala como la más antigua población, el lugar de Cárdeña⁽¹⁹⁾. La posterior formación de caseríos, con el correr del tiempo dieron lugar a los pueblos, de los cuales algunos existen en la actualidad —como Blascoles— y otros ya desaparecidos, y de los que quedan como testigo de su existencia, las ermitas que en su día fueron sus iglesias parroquiales. La fundación de Aldeavieja, se debe a los vecinos que habitaban en Cárdeña, pues éstos, en un momento determinado decidieron buscar, dentro del término, un lugar más idóneo. El hecho de llamarse Aldeavieja, viene explicado en estas palabras del Licenciado Francisco García. «Habiendo con justa razón de llamar a este tal pueblo con el nombre que tenía el que solían habitar, que era Cárdeña, pues era su propio y antiguo nombre, aunque nombre de pueblo «enxerto y trasplantado» en mejor sitio, le llamaron el Aldeavieja, por ser como queda dicho, la más vieja población y así se ha conservado siempre este nombre, y ser cabeza de ruinas de Cárdeña»⁽²⁰⁾. No obstante, Aldeavieja existía históricamente como una entidad local en el año de 1148.

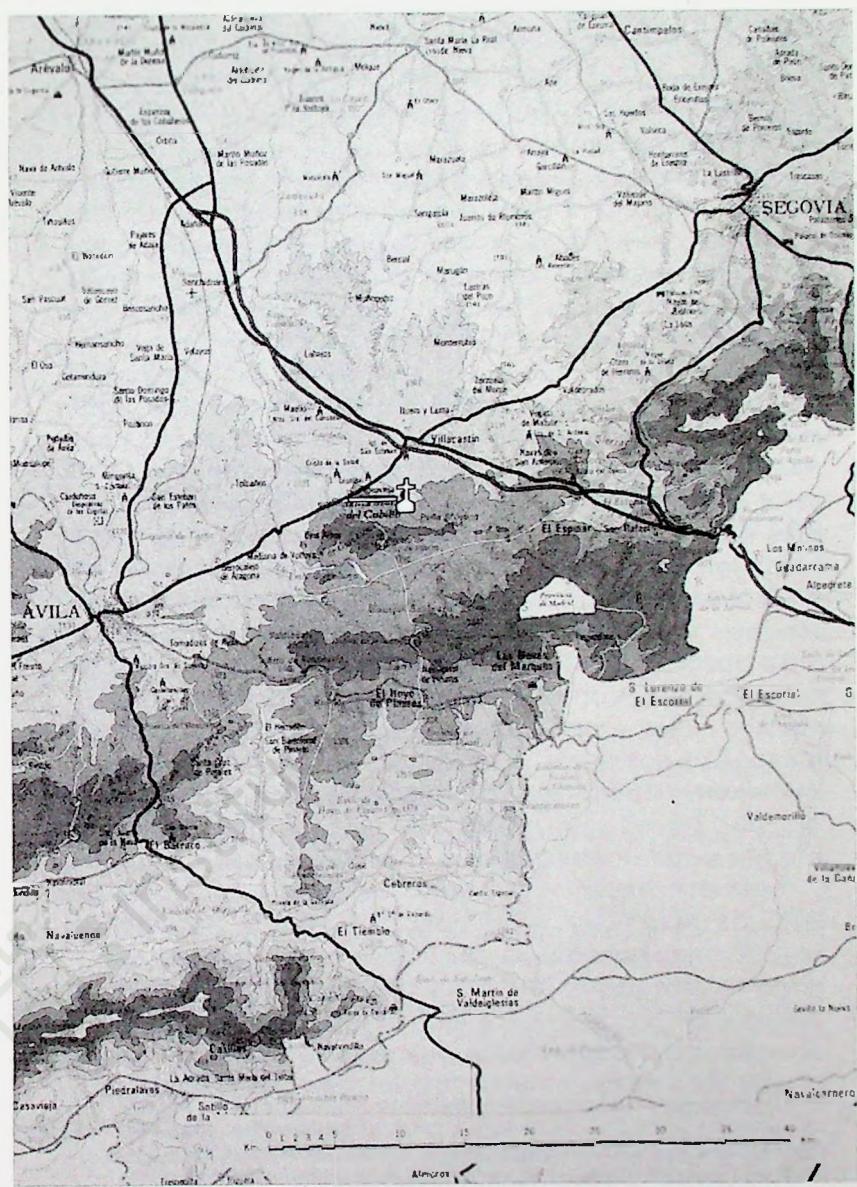
Aldeavieja era un pequeño pueblo situado en la zona

(17) Licenciado Francisco García, «Historia del origen, antigüedad y fundación del lugar de Aldeavieja, de los milagros de Ntra. Sra. del Cubillo y Señor San Cristóbal sus Patrones», pág. 3 y 4.

(18) *Ibidem*, pág. 5

(19) Sobre este lugar de Cárdeña encontramos también referencias en la historia que sobre la Abadía de Párraces, nos ofrece la revista *Estudios Segovianos*, «La Abadía de Párraces», Segovia, 1961. pág. 212 y sg.

(20) Esta relación corresponde a la conclusión obtenida de los cuatro primeros capítulos del libro del Licenciado Francisco García. Señámos, se habrán escapecado numerosos detalles, pues faltan las segundas mitades de las hojas, desde la página 7 a 12.



suroeste de la tierra de Segovia, que como vimos formaba parte del sexmo de Posaderas⁽²¹⁾.

Su término comprendía una superficie aproximada de 2,2 leguas cuadradas⁽²²⁾. Limitaba al Norte con el término de Maello y Villacastín, al Sur con el de Ojos Albos, al Este con el de Villacastín y alijares de la Ciudad y Tierra de Segovia y al Oeste con Tabladillo y Aldealgordo. (Véase mapa adjunto).

Pero veamos como estaba configurado el lugar de Aldeavieja. Remitiéndonos nuevamente al libro del Licenciado Francisco García, transcribimos la elogiosa descripción, que aunque breve muy interesante por ser de la época, hace de su pueblo. Comienza diciendo: «después que las dichas caserías, y apartadas poblaciones se juntaron en la Aldeavieja, como queda dicho, siempre ha ido en aumento y acrecentándose este lugar de tal manera, que cuando esto se escribe, que es el año del nacimiento de nuestro señor «Jesú Christo», de mil y seiscientos y trece, tiene quinientos vecinos, y entre ellos hombres muy ricos: y en estos años que muchos pueblos se han arruinado y desfallecido del ser que tenían, hastavenirse a despoblar, este pueblo ha prevalecido, y aumentándose, así en hacienda como en calidad, porque tiene muy buenas casas tejadas, y dobladas, con sus chimeneas, y paredes de mampostería, con ventanas y rejas en ellas, y calles empedradas, muy buena plaza, con dos mesones y soportales, donde se venden las mercancías que vienen de fuera: y con una fuente o pilar grande de mucha y buena agua, y otras tres fuentes dentro del pueblo, de donde bebe la gente. Hay casa de ayuntamiento, y carnicería: hay muy grande alhondiga de trigo para los años de necesidad, y buenas trojes donde lo tienen: y también hay hospital para los peregrinos, y pobres pasajeros. Las eras donde se trilla y desgrana el pan son de las mejores de todo el reino: los salidos y prados que están alrededor del pueblo son muy deleitosos: las tierras de pan llevar son pocas pero mucho buenas. Es lugar muy

(21) Para poder completar nuestra información, hemos recurrido al Catastro del Marqués de la Ensenada. A.H.P.A. Aldeavieja. 1752.

(22) Legua: Medida itineraria que en España es de 20.000 pies ó 6.666 varas y dos tercias, equivalente a 5.572 m. y 7 decímetros.

frío, pero tiene mucha leña y montes concejiles de encinas y robles, donde también hay caza de liebres, conejos y perdices. El término es algo estrecho pero enriquecido con más de treinta fuentes de muy lindas y saludables aguas de donde se riegan muchos cercados, y huertos y linares que hay en él. También tiene horno donde hacen teja y ladrillo: tienen a media legua el campo Azalvaro⁽²³⁾, que aunque es término y pasto común para Segovia y su Tierra quien más lo goza con sus ganados es Aldeavieja, por estar tan cerca y lindar con él»⁽²⁴⁾.

ADMINISTRACION CIVIL

En lo que respecta a la Administración, el gobierno del común corresponde al Concejo, presidido por dos Alcaldes Ordinarios, tres Regidores, un Procurador del común y un Fiel de Fechos (escribano).

El Concejo poseía gran cantidad de propiedades de diferente índole que les aportaba unos ingresos de aproximadamente 4.470 reales al año. Según el Catastro, estos ingresos procedían de las tierras de sembradura y prados de secano (que se siegan a segundo año), estando ambas propiedades en régimen de arrendamiento, y de los prados boyales para pastos que no se arrendaban sino que se dejaban para uso y beneficio común de los vecinos

(23) *El campo Azalvaro fue motivo de numerosos enfrentamientos entre la Comunidad y Tierra de Segovia y la Ciudad de Ávila de los Caballeros, ya que ambas se disputaban su posesión. Comenta D. Carlos de Lecea y García en «La Comunidad y Tierra de Segovia. Estudio histórico legal acerca de su origen, extensión, propiedades, derechos y estado presente» realizado en Segovia en 1894, que Segovia venía poseyendo el Campo Azalvaro, desde el tiempo de su conquista a los moros y primera población en el reinado de don Alfonso VI, el Conquistador. En uno de esos enfrentamientos, hubo de intervenir el Rey don Alfonso VII, llamado el Emperador, quien acudiendo personalmente, zanjó el litigio colocando unos hitos de que hizo privilegio a los segovianos, deslindando definitivamente la jurisdicción de ambas ciudades. Al igual que don Carlos de Lecea y García, los numerosos estudiosos que han tratado este tema, hacen referencia a este momento histórico, pero los hitos se daban por desaparecidos. En agosto de 1982, con ocasión de las obras de la carretera local Ávila al Espinar, estos hitos fueron hallados, ya que estaban situados en medio de la traza y explanación de las obras. Fueron encontrados siete, e inspeccionados por personas entendidas en la materia. Aparecen punzonados con las cuatro arquerías del Acueducto Segoviano, emblema de la misma, y orientado hacia saliente, según la práctica, para evitar su deterioro por la intemperie.*

(24) *Licenciado Francisco García, ob. cit. Capítulo X. págs. 24 y 25.*

donde pastaban sus ganados mayores y menores. No obstante los ganaderos pagaban en concepto de contribución a los gastos anuales del Concejo una cantidad. Junto a estas tierras tenían montes chaparral de encinas, jaras y estepa. Completaban estos ingresos las multas, las cuales imponían a aquellos dueños que dejaban a sus ganados sueltos y causaban daño en los prados vedados y tierras de sembradura.

Eran también propiedad del Concejo la casa del Ayuntamiento, lugar donde se celebraban las juntas y la casa dedicada a prisión y vivienda del aguacil, así como una casa que servía para recoger a los pobres mendicantes (Figura n.º 1)

El Concejo tenía unos gastos anuales, que servían para hacer frente a su propia actividad como para satisfacer las necesidades del lugar (tanto materiales como espirituales). A continuación detallamos la relación de los gastos que en 1751 se hizo en este lugar por «La Justicia declarantes y Fiel de hecho, sacadas por las cuentas del año próximo pasado, reglado por un quinquenio en la forma siguiente:

—Lo primero de la relación que se hace a cuatro cappnos que están en este lugar, cada uno a ciento y setenta reales, impor seiscientos y ochenta reales.....	680
—De lo que se da al escribano que asiste, a las diligencias de el pueblo que se ofrecen, aunque hoy día no le tenemos por haber fallecido este año de mil setecientos y cincuenta y dos nueve cientos y doce reales. .	912
—De lo que se da al sacristán por asistir a tocar el órgano y regir el reloj.....	180
—De lo que se da al saludador que nos asiste en tiempo de contagio de rabia.	108
—De lo que se da al que lleva los víveres de boca al Real sitio de San Ildefonso.....	106

—De lo que costo la licencia que trajimos para poder prender y soltar.....	30
—De el sacar, la misma que arriva se dice para repartir la fondiga.....	20
—De lo que se da a los padres observantes de Ntro. Padre San Francisco de la ciudad de Avila por asistir entre el año a confesar a este pueblo.....	44
—De lo que se da a los padres de el convento de Villacastín, por asistir a confesar en todos los domigos de el año ciento y cuarenta reales	140
—De lo que se da al padre predicador que asiste a predicar la semana santa.....	66
—De lo que se da al que transita a los pobres enfermos de un lugar a otro	38
—De lo que se da a los cazadores de lobos en virtud, de orden que traen de el señor intendente de la ciudad de Segovia.....	286
—De lo que se da a la maestra que asiste a los partos en este pueblo.....	89
—De lo que se da por impedrar las calles para la comunidad de el referido pueblo.....	86
—De reparos de casas públicas	178
—De la compostura de pesos pesas prisiones de cárcel, y medidas de vara.....	60
—De lo que se da a la mesta real que nos obliga a ir a la ciudad de Avila al segundo año, se pago el año pasado	126
—De lo que se da a los generales receptor y secretario de la tierra.....	757

—De lo que se da al procurador sexmero ⁽²⁵⁾ ...	255
—De lo que se da a los tres guardas que si asisten para el resguardo de los panes de- hesa erial y el monte, a los dos a trescientos y treinta reales cada uno, y el otro cuatro- cientos y sesenta, importa todo mil ciento y veinte reales.....	1120
—De lo que se da al ministro, por costumbre que tiene el pueblo de ajustarle y pagarle el concejo doscientas y ochenta y cinco rea- les	285
—De la mestilla que se paga en la ciudad de Segovia.....	110
—De la limpieza de fuentes y compostura de caseras	87
—De lo que se gasta en la festividad de el día del Corpus	152
—De el transito que hacen los soldados cuan- do pasan a la ciudad de Avila, y otras partes pobres sacerdotes y cristianos nuevos	218
—De lo que se da al correo por conducir las cartas a este pueblo.....	20
—De el aceite que se gasta para alumbrar al Santo Cristo de la Vera Cruz	24
—De diferentes berederos que vienen con or- denes de su Magestad	22
—De el papel sellado y común que se gasta en cosas precisas diez y ocho reales.....	18

(25) *El sexmero era elegido por votación de los pueblos del sexmo para así poder intervenir en el gobierno y administración de la Comunidad y Tierra. Las elec-
ciones de sexmeros tenían lugar en los pueblos de cabezas de sexmo. El pue-
blo cabeza de sexmo de Posaderas era Muñoveros.*

Esta relación fue firmada por todos los componentes del Concejo con fecha dieciseis de mayo de mil setecientos ciencuenta y dos⁽²⁶⁾.

En 1752, contaba el lugar de Aldeavieja con una población de doscientos noventa vecinos, y como comenta el Catastro, aquí se incluyen también las cuarenta y nueve viudas, tres solteras y cuatro impedidas⁽²⁷⁾.

La mayor parte de la población se dedicaban a la agricultura y ganadería, pero observamos que una parte de ésta se dedica a la industria sita en este lugar, generada por las materias primas aportadas básicamente por el sector ganadero.

A fin de reflejar las actividades de carácter productivo que realizaba la población de Aldeavieja, transcribimos a continuación cuadro-resumen de las mismas⁽²⁸⁾.

A través de este cuadro deducimos que los porcentajes de habitantes dedicados a la agricultura y ganadería son prácticamente iguales a los dedicados a la industria. Aparte de estas actividades encontramos otras que facilitan unos servicios de carácter tanto personal como general. Un sacristán, el cual comparte esta actividad con la de su oficio de tejedor. Un cirujano, un maestro de primeras letras, una matrona, etc.

(26) A.H.P.A. Catastro del Marqués de la Ensenada, «Libro de Respuestas Generales» sin foliar. 1752.

(27) Como se puede comprobar, aquí no se refleja el número total de habitantes, aunque se puede estimar, partiendo del estudio de García Sanz, donde aplica el coeficiente 3,75 hab/vecino para hallar el computo total de habitantes en Tierras de Segovia. Partiendo de este coeficiente el número de habitantes en Aldeavieja en este momento estaría entorno a los 1.087 hab/año. Por otro lado sabemos que el número de vecinos para 1613 era de 500 por lo que aplicando el mismo coeficiente la población aproximada debería ser para este momento de 1.575 hab. Lo que supone un descenso superior al 30 % en aproximadamente un siglo.

(28) Este cuadro ha sido obtenido del libro primero del Catastro, la finalidad de su exposición ha sido reflejar las actividades desarrolladas por la población de este lugar. Cabe señalar que en él están incluidos también los individuos pertenecientes al lugar de Blascoelos ya que junto con los de Aldeavieja componen un mismo término pero con distinto concejo.

	Indivi- duos	Días útiles	Total días	Jornal diario	Total en reales
Labradores hijos					
y criados	35	120	1.200	3	12.600
Jornaleros	14	120	1.680	3	5.040
Pastores	69	120	8.280	3	24.810
Herreros	2	180	360	4	1.440
Curtidores	3	180	540	4	2.160
Zurradores	3	180	540	4	2.160
Tejedores de:					
Estameñas	30	180	5.400	2 1/2	13.500
Oficiales	1	180	180	2	360
Lienzos	1	180	180	2 1/2	450
Peinadores	63	180	11.340	2 1/2	28.350
Zapateros	10	180	1.800	5	9.000
Herradores	2	180	360	4 1/2	1.600
Sastres	3	180	540	4 1/2	2.430
Albañiles:					
Maestros	2	180	360	5 1/2	1.980
Oficiales	1	180	180	3 1/2	630
TOTAL EN		239			106.034

En este momento (1752) Aldeavieja no disponía de los servicios de un hospital, pero tenemos noticias de que lo hubo (como en 1613) y desde fechas muy tempranas, como nos ha quedado constancia. En 1493, Pero Andrés, vecino de Aldeavieja hace donación en su testamento, de todos sus bienes al hospital de este lugar. Tres años más tarde, 1496 Doña Catalina la Bermeja, también vecina de este lugar, hizo donación de una casa de su propiedad, al citado hospital⁽²⁹⁾.

Aparte de las actividades ya enunciadas, podemos señalar las de Administradores de Hacienda y Patronatos, un Escribano y un Alguacil. Dos mercaderes de vara, tres mesoneros, un obligado de carne, un abacero y dos ta-

(29) A.G.P. leg. 1966.

berneros. El término contaba con tres tenerías, que al parecer una era de Francisco Fernández Zazo y las otras dos de Isabel y Manuel Gordo.

Componían el lugar doscientas noventa casas habitadas, cincuenta inhabitadas y doce totalmente arruinadas, había cincuenta y tres pajares y un obrador (taller de obras manuales) éste último se hallaba a las afueras del lugar. Las casas estaban distribuidas en un solo núcleo, alrededor de una plaza, y en ella la casa del Ayuntamiento y cárcel. La mayoría de estas casas eran de una sola planta y se sabe que no pagaban ninguna contribución por el suelo. (Figura n.º 2 y 3).

La producción agro-pastoril era la base económica de Aldeavieja. El terreno es todo de secano, a excepción de algunas huertas, prados de regadío y tierras de sembradura. El sistema de cultivo más difundido era el bienal o anual. El hecho de que el aprovechamiento del suelo se base conjuntamente sobre la explotación agrícola y ganadera, ofrece ciertas características en la forma de llevarse a cabo la barbechera y en la distribución del terrazgo cerealista que aparecerá dividido en hojas⁽³⁰⁾. Según el Catastro «en dicho término hay, las tierras y especies siguientes: una de huertos con algunos árboles frutales para sembrar berza y ajos; otra de sembradura que produce a dos hojas, con un año de intermedio de descanso; otra de prados de regadío y siego todos los años; otra de prados de secano; que se siega un año si, y otro no; otra de eras; otra de monte chaparral de encina; y otra de tierra inculta que llaman jaral de estepa, y no de pasto. Previniendo que en algunos prados hay álamos negros, que todos compondrán tres obradas, y asímismo hay prados boyales para pastos»⁽³¹⁾.

Los principales cultivos eran trigo, cebada y centeno, algarrobas y hierbas. Los árboles frutales son escasos, pero suponen un complemento en su alimentación diaria.

La ganadería es su principal fuente de ingresos. Se dedicaban a la cría de ganado vacuno, mular, caballar y ye-

(30) García Sanz, A. ob. cit. Madrid, 1977. pág. 28.

(31) A.H.P.A. Castro del Marqués de la Ensenada. «Libro de Respuestas Generales». Pregunta 4, sin foliar, 1752.



Fig. n.º 1. Antiguo Ayuntamiento de Aldeavieja.



Fig. n.º 2. Casa de Aldeavieja.



Fig. n.º 3. Casa de Aldeavieja.

guar, asnal, cabrío, ovino y cerdos. El ganado ovino⁽³²⁾ representa la mayor producción, seguida del ganado vacuno, el resto se da en la misma proporción. Se ha comprobado que se da la trashumancia en algunos ganados, especialmente ovinos. Según García Sanz «el ganado sólo recurre a la transhumancia a partir del momento en que la extensión de los cultivos relacionados con la alimentación humana hace insuficiente los pastos en los lugares de residencia del propietario». Generalmente esto se produce con un crecimiento de la población.

No se tiene noticia para este momento de la existencia de algún esquilmo en Aldeavieja, aunque parece ser, que al igual que otros pueblos serranos, era lugar de esquileo como queda reflejado en las disposiciones que dicta el Monasterio de Párraces a su Abadía y especialmente al lugar de Aldeavieja para hacer efectivo el diezmo de la lana:

«Cualquier persona, señor, de ganado o de otra cualquier calidad que sea, que en el lugar y término de Aldeavieja trujere ganado a pacer por el dicho término, aunque no sea vecino del dicho lugar de Aldeavieja, como lo esquile en el dicho lugar, debe a la iglesia de él la mitad del diezmo de la dicha lana, y siendo esto así, en el año 1576, Hernán Guillermo de Chaves, vecino de la ciudad de Badajoz, desquiló su ganado ovejuno en el dicho lugar de Aldeavieja, y se puso en no querer pagar la mitad del dicho diezmo, y así se le puso demanda y él se defendió hasta»⁽³³⁾.

Aldeavieja, aparte de contribuir en el diezmo de la lana estaba también sometida a la contribución del diezmo, primicia y voto de Santiago. Tanto el diezmo como la primicia eran devengados por los labradores de este lugar a la Abadía de Santa María de Párraces. Eran recogidos por el padre cura y hacía una relación por escrito

(32) Se obtiene este dato a través de un cuadro resumen, referente al número de cabezas de ganado que hay en este término, anejo a uno de los libros que componen el Catastro.

(33) *Collectanea Histórica, «La Abadía de Párraces»*. E. S. 1961. pág 280.

de las cantidades diezmadas que pasaba al padre Prior del dicho Monasterio.

El diezmo y la primicia se repartían de la siguiente manera: Diezmo: Devengan los labradores por este concepto al Monasterio 349 fanegas de trigo, 78,5 fanegas de cebada, 26,5 fanegas de centeno y 3 de algarrobas; 32 arrobas de lana fina, 16 corderos y 2,5 arrobas de queso. De aquí el padre cura se quedará con 26 fanegas de trigo, 15 de cebada y ochenta reales de picos de corderos, chivos y apreciaduras.

Primicia: Asciende a 23 fanegas de trigo, 9 de cebada y 13 de centeno.

Voto de Santiago: Se realiza en obsequio del mismo santo por lo que pagan 27 fanegas de trigo y 6 de cebadas de centeno.

Aldeavieja también contribuía a la Hacienda Real mediante el pago de tres tipos de impuestos: las alcabalas y cientos los millones y los servicios ordinario y extraordinario, como queda reflejado en el Catastro⁽³⁴⁾.

El pueblo de Aldeavieja pagaba a S.M. (que D. Ge.) por razón de alcabalas, cientos, millones, nuevos impuestos y demás contribuciones generalmente establecidas 28.542 reales de vellón cada año, incluso servicio ordinario y extraordinario y el derecho de Aguardiente y exclusivo el repartimiento de utensilios según el más o menos gasto de las tropas de Castilla la Vieja.

ADMINISTRACION ECLESIASTICA

Aldeavieja dependerá prácticamente desde sus orígenes de la jurisdicción eclesiástica del Monasterio de Santa María de Párraces. Comenta el licenciado Francisco García, que «el Summo Pontífice concedió licencia a todas las iglesias y sus prebendados, para que pudieran vivir fuera de la clausura y reglas de San Benito y San Agustín, que eran las que guardaban todas las iglesias catedrales y colegiales de España»⁽³⁵⁾. Al parecer no todos los

(34) A.H.P.A. Catastro del Marqués de la Ensenada «Libro de Respuestas Generales» Pregunta 2 sin foliar, 1752.

(35) Licenciado Francisco García. ob. cit. Capítulo VI. pág. 15.

canónigos de Segovia estuvieron de acuerdo en abandonar aquella vida regular, por lo que solicitaron a través del Maestro Navarro, al Obispo, Dean y Cabildo de Segovia, les proporcionasen un lugar idóneo para perseverar en su observancia. Se les concedió la iglesia de Nuestra Señora de Párraces, con todos sus bienes, excepto la tercera parte de los diezmos, en señal de reverencia y sujeción que debían a la iglesia de Segovia⁽³⁶⁾.

La primera iglesia que hubo en Aldeavieja, fue la de San Cristóbal, que posteriormente pasó a ser ermita una vez se construyó la iglesia de San Sebastián que es la que existe en la actualidad.

En 1148, el Obispo y Cabildo de Segovia, hicieron una segunda donación al Abad de Párraces, que era el maestro Ranulfo. Les fueron donados la tercera parte de los diezmos reservados, y las iglesias de San Isidro, San Cristóbal (Aldeavieja) Santa Eufemia y San Miguel, con sus tierras. En señal de obediencia a la iglesia de Segovia, debían pagar por ello seis arrobas de aceite, cuatro carneiros, dos puercos, cuarenta gallinas, cuatro gansos, dos fanegas de trigo, 30 arrobas de vino y una libra de pimienta. Al año siguiente (1149), y por mediación del Maestro Navarro, que había sido nombrado Obispo de Coria, esta donación fue confirmada a los canónigos por el Papa Eugenio III⁽³⁷⁾.

Como colación de Párraces, los vecinos de Aldeavieja debían acudir a la Iglesia de Párraces, su matriz, a oír misa, recibir los Sacramentos y participar en los oficios religiosos. Pero desde el principio, éste lugar se libró de esta obligación, pues dada la distancia entre Aldeavieja y la Iglesia de Párraces (tres leguas), el Abad les permitió oír misa y recibir los Sacramentos en la iglesia de San Cristóbal. Puso a la cabeza de ésta un clérigo teniente de cura, el cual residía en este lugar y se ocupaba de la buena religiosidad de sus feligreses. Los capellanes y sacristán ayudaban en las tareas, eran también designados.

(36) *En muchas ocasiones los Concejos encomendaron a los eclesiásticos la repoblación de algunos territorios de su jurisdicción. El Monasterio de Santa María de Párraces fue elegido para llevar a cabo esta misión en Tierras de Segovia.*

(37) *Collectanea Histórica ob. cit. pág. 173.*

nados por el Abad y debían acudir ante él, una vez al año para pedir nueva licencia.

La Abadía de Párraces, estaba bajo la jurisdicción eclesiástica de la Diócesis de Segovia, pero dadas las numerosas querellas que se ocasionaban entre el Obispo de esta ciudad y el Abad de Párraces, por asuntos de jurisdicción y distribución de diezmos y rentas, los canónigos solicitaron de la Santa Sede su total independencia. Aunque en principio esto no fue posible, consiguieron del Papa Eugenio IV, por Bula de 23 de febrero de 1434, la merced de no pagar los diezmos de los frutos que la Abadía cogiere en su propia heredad. Esta bula y otras expedidas, fueron abriendo camino para conseguir la exención total del Obispado de Segovia con jurisdicción «*vere nullius*». No obstante y en poco tiempo, siendo Abad de Párraces el Maestro Fernández de Solis, el Papa Pio II, por bula de 15 de febrero de 1463, exime al Monasterio de Párraces, con sus granjas de Aldeavieja, Muñopedro, San Blas de Segovia e Iglesia del Corpus Cristi, bienes, rentas y heredades de la jurisdicción del Obispo, Ministro y Oficiales de Segovia, así como de cualquier ordinario y del metropolitano, «haciendo todo inmediato a la Sede Apostólica y cometiendo la dicha jurisdicción al Abad que fuese de Párraces». Para ejecutar la bula se encarga como Juez Apostólico al Abad del Monasterio del Burgo de Avila, que fulminó proceso contra el Obispo de Segovia en 5 de marzo de 1471.

A pesar de sus infructuosas gestiones, el Obispado de Segovia, advierte que aunque en la bula se eximen las granjas de Aldeavieja y Muñopedro, no por eso se entienden estar eximidas las iglesias o ermitas de estos lugares. Como nota aclaratoria, se declaró por un «Motu proprio» del Papa Sixto IV, en 3 de septiembre de 1483, estar exentas las citadas iglesias⁽³⁸⁾.

Por esta razón todas las iglesias, ermitas y lugares sagrados de Aldeavieja, eran de la colación de Párraces. Como la ermita de Ntra. Sra. del Cubillo, distante de Aldeavieja cuatro kilómetros, era también visitada por el Padre Vica-

(38) *Collectanea Histórica*, ob. cit. pág. 177. Conrado Morterero Simón, «La Abadía de Santa María de Párraces», IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. «El Escorial» (1563-1963).

rio de Párraces, y sus libros de cuentas y demás cuestiones referentes a su funcionamiento debía ser visadas por éste.

Durante un siglo permaneció la Abadía ejerciendo la jurisdicción eclesiástica en estos lugares, bajo las directrices que marcaba el Abad. La muerte en 1562 del Abad Cardenal de la Cueva, junto con la mala situación de la Abadía —provocada por la vida tan poco ejemplar que llevaban sus canónigos— dan lugar a que el Rey Felipe II, al tener noticia de la situación decida anejarla a una iglesia de Madrid y hacerla Colegial. Comunica su intención al Papa Pío IV, el cual por bula del 24 de abril de 1563, suprime y extingue «La Abadía Monasterio y Convento de Nuestra Señora de Párraces de canónigos reglares de San Agustín, los oficios canónicos, prebendas, porciones y otros beneficios eclesiásticos, erigiéndola en secular en la Villa de Madrid, en la iglesia y lugar que su Magistad determine». Pero antes de proceder a ejecutar sus intenciones, Felipe II, prefiere saber cual era la situación económica de la Abadía, para lo cual encarga a D. Jerónimo Zapata, su Capellán, Canónigo de Toledo y Arzoblanco de Madrid, para que lleve a cabo dicha investigación⁽³⁹⁾.

Una vez se hubo efectuado la investigación y posteriormente analizada por el Monarca, éste decide cambiar de planes y anexionar la Abadía al Monasterio de San Lorenzo El Real del Escorial. Nuevamente debe solicitar a la Santa Sede la aprobación de sus intenciones. El 17 de septiembre de 1566 por bula del Papa Pío V, el Monasterio de Santa María de Párraces fue anexionado con todos sus bienes, rentas y heredades al Monasterio de San Lorenzo. De este modo Aldeavieja como parte integrante de la Abadía, pasó a depender de este monasterio. En señal de agradecimiento, el Rey Felipe II, por Cédula de 8 de julio de 1571, exime a los nueve lugares de la antigua Abadía de alojamiento de las tropas de infantería por más de un día y una noche, y de toda clase de huéspedes a excepción de personas reales, por otra de 15 de febrero de 1577⁽⁴⁰⁾.

(39) *Collectanea Histórica*. ob. cit. pág. 186-187.

(40) *Morterero Simón, C.* ob. cit. pág. 769.

Toda la Abadía quedó a disposición del Prior de San Lorenzo. Puso a la cabeza de ella un Vicario que también era Juez Eclesiástico. En el Monasterio de Párraces puso doce frailes de San Lorenzo y para la Administración de la hacienda un padre procurador y más tarde en 1626 un arquero.

A la cabeza de las iglesias de su jurisdicción puso un cura en cada una de ellas, a los que les correspondía por su labor «diez mil reales y el ingreso de la iglesia y pie de altar y ofrendas de ella, con lo que algunos pasan bien y otros moderadamente»⁽⁴¹⁾. En este momento se determinó también dar fábrica a las iglesias, ornamentos, libros, cálices y cruces, así como todo lo necesario para su sustento, y para «cosas mayores, como lo hizo con la de Aldeavieja para su retablo, que hicieron nuevo, y ornamentos ricos lo más de ello a costa de San Lorenzo»⁽⁴²⁾.

Como compensación a todas sus obligaciones de carácter religioso, la Abadía recibía un sin fin de ingresos procedentes de toda su hacienda, como era el pago de diezmos, rentas, aprovechamiento diverso de ganado y otras cosas con las que se mantenía este Monasterio. Todo ello lo administraban y cobraban seis o siete religiosos, con orden y poder del Monasterio de San Lorenzo y otros tantos Mayordomos seglares, entre los cuales estaba dividido todo ello por sus partidos, mayordomías y cobranzas.

Aldeavieja dependió de la jurisdicción eclesiástica de San Lorenzo, hasta el siglo XIX. Pasando después a depender del Obispado de Segovia, como consta en los libros de la Cofradía de Ntra. Sra. del Cubillo, en que para 1852 las cuentas de la citada cofradía son aprobadas por el Obispo. En 1955 paso definitivamente a depender de la Diócesis de Ávila⁽⁴³⁾.

(41) *Collectanea Histórica ob. cit.* pág. 287.

(42) *Ibidem.* pág. 286.

(43) *Boletín Diocesano de Ávila.* Ávila, 14 de abril de 1956. pág. 146.



Institución Gran Duque de Alba

La Arquitectura religiosa en Aldeavieja
IGLESIA DE SAN CRISTOBAL
IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SEBASTIAN
EL SANTUARIO DE LA VIRGEN DEL CUBILLO:
HISTORIA Y LEYENDA



Institución Gran Duque de Alba

La Arquitectura religiosa en Aldeavieja

Las tres iglesias que a lo largo de la historia suministraron el culto a los vecinos de Aldeavieja se conservan actualmente.

La primera y más antigua, es la iglesia de San Cristóbal, hoy a las afueras del pueblo, fue la primitiva iglesia parroquial, cuya antigüedad data del siglo XII. En 1540, se edificó la iglesia parroquial de San Sebastián, pasando pues San Cristóbal a ser ermita, y la tercera iglesia, es un famoso Santuario que bajo la advocación de Nuestra Señora del Cubillo se levantó, según la tradición, en el siglo XIV.

IGLESIA DE SAN CRISTOBAL

Se alza San Cristóbal en un pequeño cerro muy próximo al pueblo de Aldeavieja, al Noreste de la carretera que va de Avila a Segovia.

En la actualidad la conservación de la iglesia es precaria debido al abandono que durante años ha sufrido. No obstante la iglesia no ha perdido su carácter medieval por la conservación en parte de su cabecera y aún se pueden apreciar los frecuentes añadidos que en años posteriores cambiaron su fisonomía original.

Merece especial atención por ser la primera y más antigua iglesia del lugar de Aldeavieja. Como vimos en nuestro anterior capítulo, este lugar y sus vecinos, como parroquianos de Párraces, se comprendió en la donación que el Obispo y Cabildo de Segovia hicieron de la iglesia de Párraces con todos sus bienes al maestro Navarro.

Desconocemos quienes fundaron y en que momento se erigió la iglesia de San Cristóbal. Tan sólo podemos referirnos a las dos interpretaciones que sobre el particular existen, pero que de ninguna de ellas queda documento que las avale.

Según el licenciado Francisco García, San Cristóbal era la iglesia Parroquial de Aldeavieja y por tanto perteneciente a la Diócesis de Segovia con anterioridad a que se produjera la donación al Maestro Navarro⁽⁴⁴⁾. Por el contrario en la historia que se escribió en el año 1646 sobre la Abadía de Párraces, se dice que San Cristóbal fue construida por los canónigos de Párraces, ya que dado el número de heredades que tenían en Aldeavieja, eligieron este pueblo como lugar de granja y recreo y que para poder atender sus necesidades de culto edificaron la iglesia de San Cristóbal⁽⁴⁵⁾.

Difícilmente podremos llegar a saber cual de estas dos interpretaciones es la verdadera, ahora bien el dato más antiguo de su existencia se remonta al año 1148. En estos años Aldeavieja dependía ya de la jurisdicción eclesiástica del Monasterio de Párraces.

En este año de 1148 se produce la segunda donación que el Obispo y Cabildo de Segovia hacen al Abad de Párraces que era el Maestro Ranulfo. Le fueron donados entre otras cosas, las iglesias que Párraces poseía, que eran la de San Isidro, San Cristóbal (Aldeavieja), Santa Eufemia y San Miguel. Basándonos en este dato, hemos de suponer que la iglesia existía con anterioridad a esta fecha.

Escasos documentos reflejan la historia de esta primitiva iglesia, y difícilmente se puede saber a que soluciones estilísticas respondía. Como vimos desde el principio, por permisión de Párraces San Cristóbal hizo las veces de iglesia parroquial. Puso a la cabeza de ésta un clérigo teniente de cura, el cual residía en Aldeavieja y era ayudado por un capellán y un sacristán, designados igualmente por el Abad de Párraces.

Pasarán muchos años hasta que volvamos a tener noti-

(44) *Licenciado Francisco García ob. cit. pág. 13 a 15*

(45) *Collectanea Histórica ob. cit. pág. 178-179.*

cias de la iglesia de San Cristóbal. En el año 1468, el Prior del Monasterio Juan Fernández de Segovia, hace inventario de los bienes y ornamentos de la iglesia ante el sacristán Antón Fernández de la Huerta. En el inventario no se hace ninguna referencia de carácter arquitectónico, que bien nos hubiera informado de la organización de la iglesia. Se limitan a inventariar los ornamentos, bajo cuyo título se incluyen vestimentas, sábanas, hazalejas, etc. En otro apartado se inventariarían los libros de culto y como piezas de valor tenían cinco cálices de plata con su patena. Un relicario de plata con una cruz de plata «pequeña e quemada de enlucir». Una cruz de plata larga con su «mazana» y pie y «una custodia de plata de encerrar el crucifijo»⁽⁴⁶⁾.

En 1474, el Concejo y vecinos de Aldeavieja inician pleito con el Monasterio de Párraces. Solicitan del Monasterio les conceda renta particular para atender a la fábrica y reparos de la iglesia de San Cristóbal. Después de varios dares y tomares, Párraces accede a conceder todos los bienes que poseía en el término de Aldeavieja⁽⁴⁷⁾, excepto dos casas, un prado y un huerto que se quedó el Monasterio para «su recreación e aposentamiento de los dichos Administrados, Prior, canónigos e convento...»⁽⁴⁸⁾.

Estos bienes cedidos por el Monasterio serían administrados por el Concejo de Aldeavieja, y los beneficios obtenidos serían empleados en reparaciones, mejoras y ornamentos de la iglesia. Ahora bien con las siguientes condiciones: que cuando se hubiere de «reparar, comprar o edificar que no se pudiese hacer ni se hiciese sin previamente consultar a los dichos Abad, e Prior, e canónigos e convento...». Igualmente el Concejo se ha de obligar a poner un «receptor que tubiese cargo de Administrador e recaudar la dicha renta de la dicha heredad, haciéndole cargo e descargo porque la dicha iglesia no

(46) A.G.P. leg. 1682. «Inventario de los bienes y ornamentos de la iglesia del lugar de Aldeavieja... efectuado por orden del Prior de Párraces D. Juan Fernández de Segovia».

(47) Por el apeo realizado en el año 1438 consta tenían los canónigos y convento de Párraces, 131 obradas de tierra de pan llevar, 17 aranzadas de prados y dos casas en el término de Aldeavieja.

(48) A.G.P. leg. 1682. «Concordia entre el Monasterio de Párraces y el Concejo de Aldeavieja, por la cual aquél cedia las posesiones que tenía en dicho lugar».

quedase en alguna manera defraudada», tomándole cada año cuenta «por las personas que eligiese el Concejo y las personas que eligiese el Abad».

Otra de las condiciones, era que el mismo receptor tubiese el cargo de recibir las mandas de los testamentos, codicilios y limosnas que cualquier persona mandase para la dicha iglesia, tomándole igualmente cuenta de la manera arriba indicada. Por tal motivo, el Concejo se obliga perpetuamente a correr con los gastos de fábrica de la iglesia y se les advierte que en ningún momento el Monasterio fuese obligado a realizar reparo alguno, so pena de dos mil florines de oro que «pagase cualquiera de las dichas partes si pleito moviere a la parte que obediente fuese»⁽⁴⁹⁾.

En el año 1507, se vuelve a hacer apeo de las tierras que pertenecían a la iglesia de San Cristóbal por el Prior de Párraces, fray Juan Martín y el Alcalde de Aldeavieja, que entonces era Pedro Sánchez Moreno⁽⁵⁰⁾.

Entorno a 1540, se derriba el campanario o torreón, como se le llamaba tradicionalmente, de San Cristóbal. Este campanario a juzgar por los datos de que disponemos, era una estructura independiente de la iglesia, emplazada cerca de muro norte de ésta. Su emplazamiento respondía a que desde ese lugar sus campanas fuesen oídas por los vecinos que integraban las distintas caserías del pueblo de Aldeavieja. Este derribo viene explicado porque a decir del Licenciado Francisco García «una vez se construyó la iglesia de San Sebastián, parroquia del pueblo, se derribó este campanario por parecerles que ya no era necesario, pues ya todos (caserías) se habían juntado en uno y hecho iglesia y torre»⁽⁵¹⁾. De la piedra y ladrillo que de este campanario sacaron se hicieron en el año 1540, las fuentes con sus bóvedas de la hontanilla.

Pocos años después cegaron y derribaron igualmente un pozo que estaba en el cementerio de San Cristóbal — hoy día quedan algunos restos — «el cual estaba cercado

(49) A.G.P. leg. 1682. «Concordia entre el Monasterio de Sta. María de Párraces y el Concejo de Aldeavieja».

(50) A.G.P. leg. 1966. «Apeo de las heredades pertenecientes a la iglesia de San Cristóbal de Aldeavieja».

(51) Licenciado Francisco García. ob. cit. pág. 13

de paredes de cal y ladrillo, con su bóveda y puerta, y brocal, y tornillo, y era harto necesario para el servicio de aquella iglesia para lo cual él se había hecho, por tener algo lejos el agua, y se había conservado más de doscientos años»⁽⁵²⁾.

Paulatinamente se va desmantelando la iglesia de San Cristóbal, deshicieron su tribuna para hacer con la madera de ella la de la ermita de Nuestra Señora del Cubillo. Llevaron la pila bautismal a la iglesia de San Sebastián y «hasta las laudes de las sepulturas...» fueron aprovechadas. Este desmantelamiento va seguido de un posterior abandono. Porque «no pudiendo por la pobreza de aquel tiempo, sustentar tantas iglesias, respeto de no tener ayuda de Párraces, y serles forzoso acudir al aumento de su nueva parroquia, alzaron mano de esta antigua y no mirando que dejaban enterrados en ella a sus padres y abuelos, la dejaron caer casi toda, especialmente los tejados y gran parte de las paredes...»⁽⁵³⁾.

Efectivamente la iglesia se vino abajo, quedando en pie la capilla mayor y las paredes laterales. Ante tal estado, el pueblo decide derribar todo el cuerpo de la iglesia, dejando en pie «la capilla por ser de bóveda, atajandola de lo demás con una pared de tapias»⁽⁵⁴⁾.

Parece ser que poco tiempo permaneció la antigua parroquia en ese estado. Los vecinos de Aldeavieja, movidos de su fervor religioso deciden volver a edificarla. Todo el mundo colabora «echando sus ofrendas y dando largas lismosnas, ayudando las mujeres con sus joyas y preseas de plata, y animando a sus maridos...». Se levantó nuevamente desde sus cimientos, reforzándose las paredes que existían, «se hicieron los tejados de maderaje y arquitectura nueva y un portal sobre la puerta». En su interior había tres «altares y sus buenos retablos, y un crucifijo muy antiguo y muy devoto que solía estar en una viga o tirante, arrimado a la clave del arco de la capilla, que por estar tan alto no se gozaba y en 1613 se le bajo e hizo un altar»⁽⁵⁵⁾.

(52) *Licenciado Francisco García. ob. cit. pág. 14*

(53) *Ibidem, pág. 31*

(54) *Ibidem, pág. 32*

(55) *Ibidem, pág. 33-34.*

La vida pues de San Cristóbal como iglesia parroquial, se extiende desde 1148 hasta aproximadamente 1540. Según los documentos por nosotros consultados, pasó a ser ermita una vez se edificó la iglesia parroquial de San Sebastián, por disposición del lugar y Licencia del Abad de Párraces.

Gozó la ermita de San Cristóbal de ser una de las más importantes de aquellas tierras. Los vecinos de Aldeavieja iban en procesión «las letanías y el Jueves Santo... el día de Pascua de Resurrección, al salir el sol, se hace una muy célebre procesión, que llaman las Albricias de nuestra Señora, y llevan con muchas danzas y alegrías a nuestra Señora, y al Santo Crucifijo con sus palios, y mucha cera, y pendones, y las insignias de todas las cofradías, y los Priostes, o Alcaldes de ellas van todos juntos con sus cetros de plata en las manos, y todos con gran devoción, y autoridad dicha allí la misa y sermón de la Resurrección, vuelven por el mismo orden a su iglesia parroquial del señor San Sebastián»⁽⁵⁶⁾.

A principios del siglo XVIII, volveremos a tener noticias de la ermita de San Cristóbal. Por esos años tuvo lugar un largo pleito entre el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y el Concejo y vecinos de Aldeavieja sobre el patronato de la ermita de Ntra. Sra. del Cubillo, que posteriormente relataremos. En este pleito se defendió igualmente, por los vecinos de Aldeavieja, el patronato de la ermita de San Cristóbal. Las pruebas presentadas son las mismas en ambos casos y la sentencia final es igualmente idéntica.

Proceso constructivo.

El proceso constructivo de este monumento es un tanto ambiguo debido a los pocos datos documentales de que disponemos para determinar su cronología. Por otro lado la fábrica de la iglesia ha sufrido terriblemente con las renovaciones posteriores que destruyeron, posiblemente desplazaron y enmascararon su planta, hasta el punto de que es difícil asegurar como era primitivamente.

(56) Licenciado Francisco García ob. cit. pág. 36-37.

El hecho de aparecer la iglesia en la donación del año 1148, nos permite aventurar que la iglesia está construida con anterioridad a esta fecha. Según la tradición, la cabecera pertenece a la primitiva construcción, pero el análisis *in situ* del edificio nos informa que en épocas posteriores ha sufrido variaciones. Teniendo en cuenta la fecha antes aludida, es posible que la primitiva iglesia fuera románica, ya que los canecillos de nacela que coronan la cabecera de la actual iglesia son los únicos elementos que nos permiten plantear la hipótesis, y que con motivo de una nueva reedificación, se reutilizase parte del material románico. Este tipo de canecillo, característico de la arquitectura tardorrománica, es frecuentemente utilizado en el románico rural segoviano.

Efectivamente, nos inclinamos a pensar que en un momento determinado, difícil de precisar, la cabecera primitiva se desmantela, cambiando el concepto e idea original. Se elevan los muros de la cabecera, reforzando estos con gruesos contrafuertes para hacer el abovedamiento de ella adoptando elementos ya góticos.

Como vimos anteriormente, la edificación de la iglesia de San Sebastián, entorno a 1530 ó 1540, origina un paulatino desmantelamiento y abandono de la iglesia de San Cristóbal, hasta el punto de que ésta se viene totalmente abajo, salvo la cabecera.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVI se debe llevar a efecto la segunda reedificación⁽⁵⁷⁾. Vimos que se refuerzan las paredes ya existentes y se levantan desde los cimientos los muros del cuerpo de la iglesia, e interiormente se organiza en iglesia de dos naves. El sistema de cubrición que se lleva a cabo para el cuerpo de la iglesia es de madera y sobre la puerta (parece ser que en ese momento sólo existía una) se hizo un portal. De este portal no queda el más mínimo rastro.

Parece ser que ya bien entrado el siglo XVII, se realiza una tercera obra. De este momento es la ventana que se abre en el muro sur del presbiterio y la portada de la fachada Norte. Igualmente se lleva a cabo una renovación interior, adoptando elementos ornamentales más acor-

(57) Hemos llegado a esta conclusión por las descripciones y referencias que de esta iglesia hace el licenciado Francisco García.

des con el gusto de la época. Para ello se enmascara la bóveda y paredes de la cabecera con yesería a la que se aplican motivos geométricos ya de claro gusto barroco, a juzgar por los restos que aún hoy pueden apreciarse.

Con motivo de esta renovación, Luis García Cerecedo, vecino de Aldeavieja, donó el retablo principal a la ermita de San Cristóbal. En su testamento deja encargado que el dicho retablo «se dore conforme al trato que tengo hecho con Pedro del Oyo, dorador y sea de encarnar el Santo Christo de San Cristóbal»⁽⁵⁸⁾.

Descripción de la Iglesia.

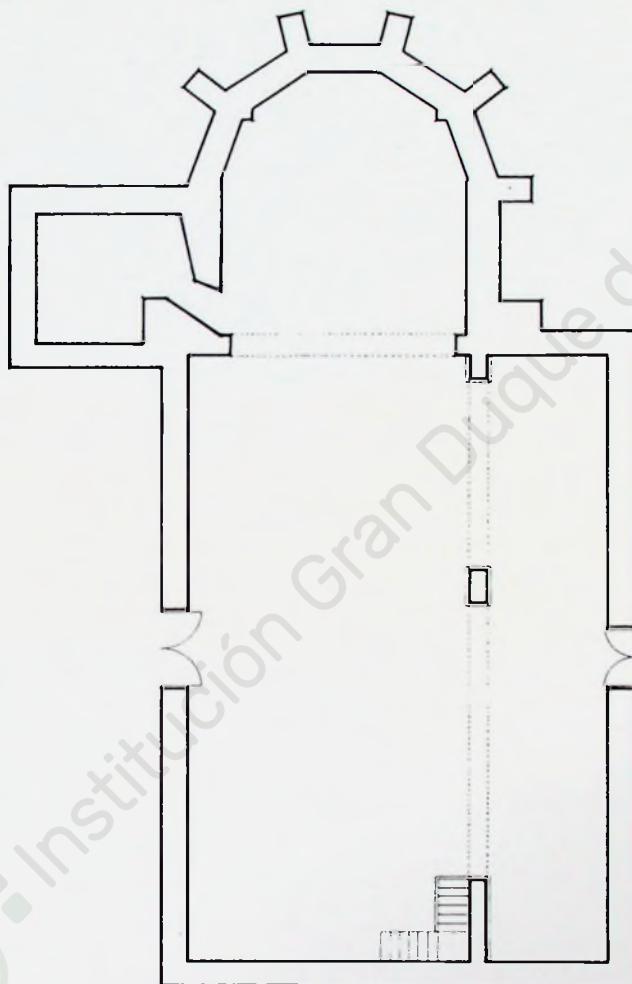
La iglesia es de planta de dos naves y cabecera poligonal. Exteriormente se nos presenta como un monumento de cierta unidad a pesar de las distintas etapas constructivas. (Ver plano n.º 1).

La cabecera perfectamente orientada a Levante, es poligonal reforzada por cinco contrafuertes de forma prismática que asientan sobre un basamento de igual estructura y vertiente plana, no llegando en este caso hasta la cornisa. La cabecera se corona de sencillos canecillos, no historiados. Es curioso observar el distinto aparejo empleado en la cabecera, lo cual denota distintas intervenciones constructivas. Los paramentos de la cabecera presentan un aparejo de sillares de forma irregular, en cambio los contrafuertes presentan sillares de granito perfectamente trabajados y dispuestos, al igual que el coronamiento de la cabecera, aunque aquí la piedra empleada es distinta. (Fig. n.º 4).

En el lienzo sur del presbiterio se abre una ventana de sencillas molduras de derivación herreriana. En este mismo lienzo aparece una inscripción, en uno de los sillares, que por su tosquedad e imperfección en el trazado de las letras nos resulta difícil transcribir. Lástima, pues sin duda nos hubiera desvelado algún dato de suma utilidad para el estudio de la iglesia.

La fachada meridional de aparejo de sillares irregulares, está en gran parte derruida. Los esquiniales se refuerzan con sillares de granito. La planitud del muro se rompe por una sencilla puerta, cuya portada se resuelve

(58) A.P.A. Testamento de Luis García Cerecedo. pág. 12.



escala gráfica
0.051 2 3 4 5

Plano n.º 1. Planta de la ermita de San Cristóbal.



Fig. n.º 4. Cabecera de la Iglesia de San Cristóbal.



Fig. n.º 5. Fachada Sur. Iglesia de San Cristóbal.



Fig. n.º 6. Fachada Norte. Iglesia de San Cristóbal.



Fig. n.º 7. Interior Iglesia San Cristóbal.



Fig. n.º 8. Bóveda Capilla Mayor de la Iglesia de San Cristóbal.



Fig. n.º 9. Fachada Norte Iglesia de San Sebastián.

en sencillo arco de medio punto de ancho dovelaje. (Fig. n.º 5).

En la fachada Oeste, fabricada en sillares regulares y bien asentados, tan solo se abre una ventana que reducida a una saetera daba en su interior a la tribuna.

En la fachada norte podemos distinguir dos cuerpos, primero el cuerpo de la iglesia, cuyo muro es de mampostería reforzado el esquinal con piedra sillar. En este muro se observan dos etapas constructivas y en él tan sólo se abre una portada con jambas y dintel. Sobre el dintel esculpido en la piedra hay un escudo que alberga en su interior una cruz. El otro cuerpo corresponde a la sacristía, es de planta cuadrangular y su fábrica es igualmente de mampostería reforzados los esquinales de piedra sillar (Fig. n.º 6).

El interior de la iglesia se halla hoy totalmente desmantelado y en ruina. Del cuerpo de la iglesia se conservan los dos grandes arcos levemente apuntados que apoyados sobre pilares rectangulares dividían el espacio interior en dos naves. De su cubierta nada queda. A los pies de la iglesia se conserva una escalera de granito muy bien tallada que sin duda daría acceso a la tribuna (Fig. n.º 7). Viene separada la capilla mayor del cuerpo de la iglesia por un arco toral ligeramente apuntado. La capilla mayor consta de dos tramos, el presbiterio y el ábside poligonal. Ambos espacios se cubren con bóveda de crucería, de gruesos nervios, muy resaltados que convergen en una clave. La plementería es apuntada, y los nervios parten de sencillas ménsulas, de las que tan sólo se conservan dos, pues las restantes fueron enmascaradas en la renovación ornamental que pensamos tuvo efecto en el siglo XVII. (Fig. n.º 8). Pues a la altura de las ménsulas y recorriendo el perímetro de la capilla mayor se hizo un entablamiento, hoy conservado en parte.

En el muro norte del presbiterio se abre una puerta que es la que da acceso a la sacristía, está cubierta con bóveda de cañón fabricada en ladrillo.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SEBASTIAN

La iglesia parroquial de San Sebastián fue edificada en el lado Sur de la plaza mayor del pueblo de Aldeavieja.

Su emplazamiento y construcción viene justificado, según la tradición, por un aumento de la población y por la incomodidad que suponía ir a oír misa a la iglesia de San Cristóbal «y dejar el lugar solo y sujeto a robos» y sobre todo en invierno pues «los enfermos y viejos no podían asistir a los oficios divinos por estar más de tres tiros de arcabuz...»⁽⁵⁹⁾.

Ningún documento hemos encontrado que nos informara en que momento se inician las obras de construcción de la iglesia y el libro de fábrica, tan necesario para seguir detalladamente las obras, no existe. Afortunadamente sabemos como era la iglesia en esos primeros años de su existencia, gracias a la descripción que de ella hace el Licenciado Francisco García, el cual la da por terminada en años anteriores a 1540. Por esos años hemos de suponer funcionaba ya como iglesia parroquial, pues el primer libro de bautismos comienza en el año 1543⁽⁶⁰⁾.

La iglesia se fabricó «de piedra cardena, de sillares, y arcos, y paredes de mampostería, con tres naves y su torre donde hay cinco campanas, y reloj, tres altares con sus retablos y órganos». A los pocos años, en 1550 (seguimos la descripción del Licenciado F. García) se amplia la iglesia «con una capilla y sacristía de piedra cardena, y blanca de sillería».

Esta breve descripción nos da cuenta claramente de como era original y estructuralmente la iglesia de San Sebastián, y que al ser cotejada con la que hoy existe, comprobamos las escasas variaciones que a lo largo de estos siglos ha sufrido.

Con la ampliación de la capilla mayor y sacristía, se pueden dar por finalizadas las obras de la iglesia. Entorno a estos años (1550), exteriormente la iglesia se adorna con una alameda que plantaron alrededor del cementerio. En el año 1571, Juan Bastones, escribano y Catalina Sánchez su mujer, vecinos de Aldeavieja hacen donación de una cruz de piedra con su peana que iría asentada en la citada alameda y que hoy se conserva.

(59) *Licenciado Francisco García*, ob. cit. pág. 25 y 26.

(60) *A.P.A. Libro de Bautismos*, años 1543-1594.

En el año 1600, el Concejo y vecinos de Aldeavieja hacen una petición al Monasterio de San Lorenzo del Escorial, en la cual se solicita que el dicho Monasterio deje para la fábrica de la iglesia «los novenos de los diezmos tocantes pertenecientes a su campana para los gastos, reparos y ornamentos según y como los perciben las demás iglesias parroquiales de los obispados de Avila y Segovia»⁽⁶¹⁾. Ni qué decir tiene que dicha petición daría lugar a un nuevo pleito entre ambas partes.

Se inician las investigaciones y entretanto se asienta el retablo mayor de la iglesia. Es curioso como independientemente del pleito, el Monasterio ayuda a los vecinos de Aldeavieja a pagar este retablo. Para ello Fray Francisco de la Carrera, procurador mayordomo del Monasterio de San Lorenzo en el partido de Párraces, entrega al mayordomo de la iglesia de San Sebastián, Juan Matheos, la cantidad de 1.000 reales, el día 24 de diciembre de 1601⁽⁶²⁾. El pleito se extiende hasta el año 1604 y vistas las pruebas testificales y documentales, se dictó sentencia. Dado que el Concejo y vecinos de Aldeavieja «no probaron su acción y demanda como probar les convino, doyla y pronunciola por no probada, y que el dicho Prior, frailes y convento de San Lorenzo el Real Abad de Párraces y su Procurador en su nombre probaron sus excepciones y defensiones como probar les convino... en consecuencia de lo cual debo de absolver y absuelvo y doy por libre al dicho Prior y frailes, y convento de dicho Monasterio de lo pedido y demandado por la dicha iglesia de Aldeavieja en la cuarta o novena parte que pretenden de los diezmos que debajo de la campana de el dicho lugar de Aldeavieja se diezman» por lo cual declara «estar obligado el dicho Monasterio de San Lorenzo a acudir a la dicha iglesia de Aldeavieja con todo lo necesario para reparos y ornamentos de ella y las demás cosas necesarias al culto divino»⁽⁶³⁾. Esta sentencia fue dada por el Sr. Fray Juan de Olmedo, Juez de esta causa en el Monasterio de Párraces el cinco de enero de 1604.

(61) A.G.P. leg. 1692. sin pág.

(62) A.G.P. leg. 1695.

(63) A.G.P. leg. 1692.

En la ciudad de Avila, en diciembre de 1605, se dictó la sentencia definitiva por el Sr. Licenciado D. Diego de Quiroga Arcediano de Deza, canónigo de Lugo, Provisor y Vicario General en la dicha ciudad y su obispado que reitera en todo a la pronunciada un año antes⁽⁶⁴⁾.

Esta sentencia fue notificada a ambas partes y el día cinco de diciembre de 1605, se apela por el lugar de Aldeavieja, pero que al «no haberla seguido ni hecho diligencias en el tiempo debido se dió por desierta la apelación» despachando ejecutoria en quince de abril de 1608⁽⁶⁵⁾.

Concluido definitivamente el pleito, queda claro que el Monasterio de San Lorenzo, debe correr con los gastos de fábrica de la iglesia, y al parecer así funcionó durante largos años, aunque no tan satisfactoriamente como era de esperar.

En el año 1653, Luis García Cerecedo vecino del lugar de Aldeavieja, inicia las gestiones para construir en la iglesia parroquial de San Sebastián una capilla para su entierro y sus herederos, que posteriormente estudiaremos. Para ello envía un escrito a Fray Pedro de la Trinidad, Provisor y Vicario General del Monasterio de Párraces, exponiéndole los motivos por los cuales desea hacer dicha capilla. Una de las razones que señala Luis García Cerecedo es que «la dicha iglesia amenazaba ruina y de esta manera con la nueva fábrica la defendemos y reparamos de manera que se ocurre a la necesidad que al presente tiene»⁽⁶⁶⁾.

Parece evidente que la iglesia necesita reparos urgen-

(64) A.G.P. leg. 1796

(65) A.G.P. leg. 1796. Es evidente que cuando se lleva a cabo este pleito el Monasterio de San Lorenzo no tiene la más mínima noticia del acuerdo que en 1474 hubo entre el Monasterio de Párraces y Aldeavieja, como ya vimos. Por el cual el Monasterio se libraba de la obligación de correr con los gastos de fábrica de la iglesia de San Cristóbal, pues de lo contrario la sentencia hubiera sido otra. Así queda señalado en un informe que sobre el particular se realiza en el año 1700 y que se conserva en el Archivo de Palacio. leg. 1766.

(66) A.P.A. «Papeles información y presentación a los padres de San Lorenzo el Real en sus tratados y de Ntro. Rmo. padre Prior y Obispo de Astorga Don Nicolás de Madrid y posesión que medió de mi capilla el Padre fray Pedro de la Trinidad, Vicario y Provisor General de Santa María la Real de Párraces y lugares de su Abadía en 5 de mayo de 1654».

tes. La construcción de la capilla, que se llevó a efecto, debió subsanar, sino total si parcialmente, esa necesidad apremiante. Más de una vez los vecinos de Aldeavieja tuvieron que recordar al Monasterio de San Lorenzo las sentencias pronunciadas años atrás, y lo que en ellas se obligaba, pues en ciertas ocasiones, no solo no habían prestado la ayuda solicitada, sino que ni siquiera dieron «la cantidad de maravedis que han sido necesarios»⁽⁶⁷⁾.

En enero de 1661, en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, se concierto de una parte, el Prior Fray Francisco del Castillo, con poder que tiene de todos los monjes capitulares, y de la otra Antonio Herrero, Baltasar García Cerecedo, Manuel Martín Sanz y Luis García Cerecedo, vecinos del lugar de Aldeavieja, con poder que tienen del dicho lugar, para hacer una obra en la iglesia de San Sebastián «de todo lo que fuere de tejado, madejaje, clavazon y cal y lo demás conveniente a la fortificación de la dicha iglesia... sin hacer más obras y nuevas trazas que la dicha iglesia tiene hoy día»⁽⁶⁸⁾.

En las condiciones del concierto se detallan los gastos con los que ha de correr el Monasterio y el lugar de Aldeavieja, y los plazos y fechas fijados para efectuar dichos pagos⁽⁶⁹⁾. El Monasterio entregaría el dinero a Antonio

(67) A.H.P.A. pº nº 1822. sin pag.

(68) A.P.A. «Papeles y escrituras de la reedificación de la iglesia parroquial del Sr. San Sebastián de este lugar de Aldeavieja. Año 1661»

(69) *Condiciones del concierto.*

Primeramente que concertada la dicha obra y fábrica de la dicha iglesia del dicho lugar de Aldeavieja en el último remate que rematare en el maestro, maestros que hicieren postura en la dicha obra para este efecto a de pagar su Pd. Rma. en nombre del dicho real monasterio dos partes y el dicho lugar y obligados en esta contrata una parte y dos mil Rs. de vellon mas.

Ytten con condicion que para empezar la dicha obra y reparos su Pd. Rma. de dicho P. Prior en nombre del dicho Real Monasterio da de presente tres mil reales de vellon de los cuales los dichos obligados en esta contrata se dieron por bien contentos y entregados en ellos a su voluntad por haberlos recibido realmente y con efecto y en razon de su entrega que de presente no parece aunque es cierta y verdadera renunciaron las leyes de las entregas pruebas y paga recibo de excepción y de pecunia como en ellas se contiene. Y los susodichos por si y en el dicho lugar han de poner para el dicho efecto cuatro mil reales de vellon.

Ytten es condición que para la segunda paga que se ha de hacer para la dicha obra su Pd. Rma. ha de dar para el dia de San Juan de Junio primero que viene de este presente año diez mil reales y los dichos obligados tres mil rea-

Herrero y a Baltasar García Cerecedo para que ellos lo administraran convenientemente.

A tal efecto, el 31 de enero de ese mismo año, ambos señores en representación del Concejo y vecinos de Aldeavieja se desplazan a la Villa de El Espinar para comprar toda la madera necesaria para la dicha obra. Para ello se concierto con Juan Pajares, mayordomo de doña Marta de Azcona, vecina de la Villa de Madrid, quien les vendería la madera necesaria, perfectamente cortada y «labrada con el marco y señal que diere el maestro de obras»⁽⁷⁰⁾. Importó la compra 8.233 reales y 6 maravedís, fueron pagados en diferentes plazos. Aprovechando su estancia en El Espinar, Antonio Herrero y Baltasar García Cerecedo concierto el transporte de la madera con Francisco Rubio, vecino de la citada Villa, en 3.600 reales de vellón por escritura pública ante Jerónimo Raliego, escribano.

Para primeros de marzo, la madera tendría que estar en Aldeavieja, pues para esas fechas Andrés de Manzanares, maestro de obras, se obligaba a iniciar toda la fábrica de la iglesia de San Sebastián. La obra consistiría como vimos anteriormente, en realizar de nuevo toda la cubierta del cuerpo de la iglesia y sacristía, y eso sí, respetando la estructura de la iglesia.

En las condiciones firmadas por el maestro Andrés de Manzanares, se detallan minuciosamente como y de que manera a de ir asentada la armadura de la cubierta, remitiéndose continuamente a las trazas para ello dadas⁽⁷¹⁾.

les, y todo lo demás que les retare se ha de pagar para el día que constare estar acabada la dicha obra y reparo de la dicha iglesia por ambas partes lo que tocare a cada uno en la forma referida que es tocando a dicho real monasterio las dos partes y al dicho lugar y obligados la una y toda esta cantidad que va expresada y obligado su paternidad reverendísima a pagar por dicho real monasterio fuera de los tres mil reales que de presente están recibidos...

(70) A.P.A. «Papeles y escrituras ... » sin pag.

(71) A.P.A. «Memoria y condiciones de la forma y manera que ha de hacer Andres de Manzanares la obra de la iglesia de el lugar de Aldeavieja es en la forma siguiente:

. Primeramente ha de deshacer la armadura y colgadizos aprovechando lo más que se pudiese.

. Es condición que se ha de hacer el tejado y colgadizos nuevos asentando nudillos, soleras moldadas como parecerán en la traza. Y asimismo se han de asentar zapatas y acompañando entre solera y solera de dos en dos des-

Esta obra debía estar terminada a finales de agosto de ese mismo año. Al comienzo de ella, recibiría Andrés de Manzanares, quinientos reales, después cada mes mil reales, y una vez finalizada recibiría el resto del dinero hasta alcanzar el importe total en que se concertó la obra, que fue en nueve mil quinientos reales.

Inmediatamente después se inician otras obras en la iglesia y con el mismo maestro Andrés de Manzanares, el cual previamente hubo de concertase nuevamente con el Rmo. Padre Fray Francisco del Castillo y los Señores Alcaldes de Aldeavieja. Las obras consisten en abrir una ventana en el cuerpo de la iglesia, enlucir y blanquearla toda ella, hacer los dos suelos de los pisos de la torre, la caja del reloj y escalera que da acceso a éste «con su antepecho y los pasos endidos a berenjena» y finalmente el tejado de la torre. Recibió por esta obra Andrés de Man-

viando una de otra dos pies de hueco con sus tocaduras relevadas y embebidas en las zapatas, con tocadura alrededor, con sus alisteres hasta igualar con las zapatas, y hechas encima sus tirantes a inglete con los estribos, y de tirante a tirante un nudillo que asiente dos dedos encima de las zapatas y los demás vuelen a la parte de adentro de la iglesia.

. Yte asentara sus estribos bien engalabernados a cola de milano y bien clavados.

. Yte levantara el armadura conforme las trazas o a la mejor disposición que mejor estubiere.

. Yte que los tabicones se han de hacer conforme a la traza y que no pasen de ocho pies a ocho pies y medio de tirante a tirante.

. Yte ha de tener de hueco de par a par catorce dedos, y de cinta a cinta el hueco conforme al par, y que esta obra a de ir guarneida asi colgadizo como armadura del par y nudillo a cinta de sartín asi en nudillos como en toda la demás obra.

. Yte es condición que han de tener la correspondencia de nudillo a nudillo cruzado a dos y uno como esta aquí figurado, y conforme esta en la traza los florones de dos y uno cruceros.

. Yte que las soleras del colgadizo de abajo han de ir con su rebajo que descanse la barbilla en el y no se vea.

. Yte el tejado se ha de tejar a torta de barro y lomo de cal a lomo cerrado y esto se entiende en lo nuevo del cuerpo de la iglesia y sacristía.

. Yte se han de dar los materiales al pie de la obra avisando ocho días antes de lo que fuere necesario.

. Yte que la obra haya de ser a vista de maestros de los que su Rma. y lugar quisieren.

. Yte se obliga el dicho Andres de Manzanares a comenzar la obra de dicha iglesia a los primeros de marzo de este presente año de mil y seiscientos y sesenta y uno... »

zanares, tres mil quinientos reales y estuvo terminada el 20 de diciembre de 1661.

«Importo toda la obra de la iglesia por mayor cuarenta y cuatro mil ciento sesenta y un reales y catorce maravedis de los cuales pago el convento de San Lorenzo el Real veinte y cuatro mil ciento veinte y seis reales y ocho maravedis, y este lugar veinte mil treinta y cinco reales y seis maravedis, como parecio por la cuenta que a su Rma. y convento dieron los señores Alcaldes Antonjo Herrero y Baltasar García, y así mismo le dieron a este lugar»⁽⁷²⁾.

Veamos con que medios sufragó el pueblo de Aldeavieja las obras de la iglesia:

«Primeramente cuatro mil quinientos y trece reales que habían procedido de un pegujar que los vecinos de este dicho lugar beneficiaban para el Santísimo Sacramento, y el lugar las aplicó para esta obra.

— De mandas voluntarias que los vecinos hicieron para este efecto, cinco mil trescientos ochenta y ocho reales.

— De un repartimiento que se hizo entre todos los vecinos de este lugar cinco mil novecientos noventa y cuatro reales.

— De la manda que hizo nuestro Sr. Vicario de Párraces en el testamento que hizo por María Martín que Dios tenga quinientos reales.

— Mas quinientos treinta y nueve reales y medio que procedieron de teja vieja y despojos que se vendieron a vecinos de este lugar, y la parte que tocaba al convento de San Lorenzo su Rma. los dedico para dicha obra.

— Mas tres mil ciento y un reales que a la sazón el lugar tenía de sus propios y efectos».

A los pocos meses de estar terminadas las obras, en 1662 Luis García Cerecedo hace donación a la iglesia de San Sebastián de un órgano, éste obra del maestro Gabriel de Avila Salazar, vecino de la Villa de Madrid⁽⁷³⁾.

Con estas obras se puede dar por terminada la fábrica de la iglesia. A partir de estos años las intervenciones

(72) A.P.A. «Papeles y escrituras ...», sin págs.

(73) A.P.M. pº nº 7890.

constructivas quedan limitadas a pequeñas obras de mantenimiento y reparos. A través del segundo libro de cuentas que de la fábrica se conserva en el Archivo Parroquial, las cuales se inician en el año 1695, se pueden seguir con detenimiento las intervenciones realizadas hasta el año 1821.

Caben destacar como más significativas, las obras que se realizan en el año 1707. En ellas se repara el tejado, se renueva la vidriera de la venta del coro, se compone el altar mayor, la tribuna y se enladrilla la escalera⁽⁷⁴⁾. En el año 1733, se vuelve a reparar el tejado y se atajan las humedades que tenían las paredes de la iglesia⁽⁷⁵⁾. Por estos años se le pagan mil ciento y sesenta reales al dorador Francisco de Ballesteros por pintar el Retablo mayor y friso del presbiterio.

En 1776, se ponen dos campanas nuevas en la torre de la iglesia «que llamaron Ntra. Sra. del Cubillo y la otra San Antonio de Padua». Se fundieron en el lugar de Ojos Albos por Mateo Ballesteros, con el metal que se obtuvo de otras dos campanas que habían quedado inservibles.

Inservible debía estar también el órgano barroco que donó Luis García Cerecedo, pues en 1810, se le pagan a Julian de Azuera, maestro organero, dos mil cuatrocientos once reales por la colocación, apeo y tasación del órgano que se trajo de Segovia⁽⁷⁶⁾.

Descripción de la Iglesia.

La planta de la iglesia es de tres naves, cabecera poligonal y torre a los pies (Ver plano n.º 2). Se orienta perfectamente, en posición litúrgica Este-Oeste.

La iglesia de San Sebastián se nos presenta exteriormente, como un monumento carente de armonía por las

(74) A.P.A. «Libro donde se escriben las cuentas de la fábrica de la iglesia desde el año 1695» pág. 29 y 29 v.

(75) A.P.A. *Ibidem.* pág. 78 v.

(76) A.P.A. *Ibidem.* pág. 192

diferencias que en altura y estilísticas hay entre el cuerpo primitivo de la iglesia y la capilla mayor gótica. (Fig. n.º 9).

El material empleado en toda la fábrica es piedra granítica trabajada en sillares, pero en el cuerpo de la iglesia a diferencia de la capilla mayor el aparejo es de sillares irregulares.

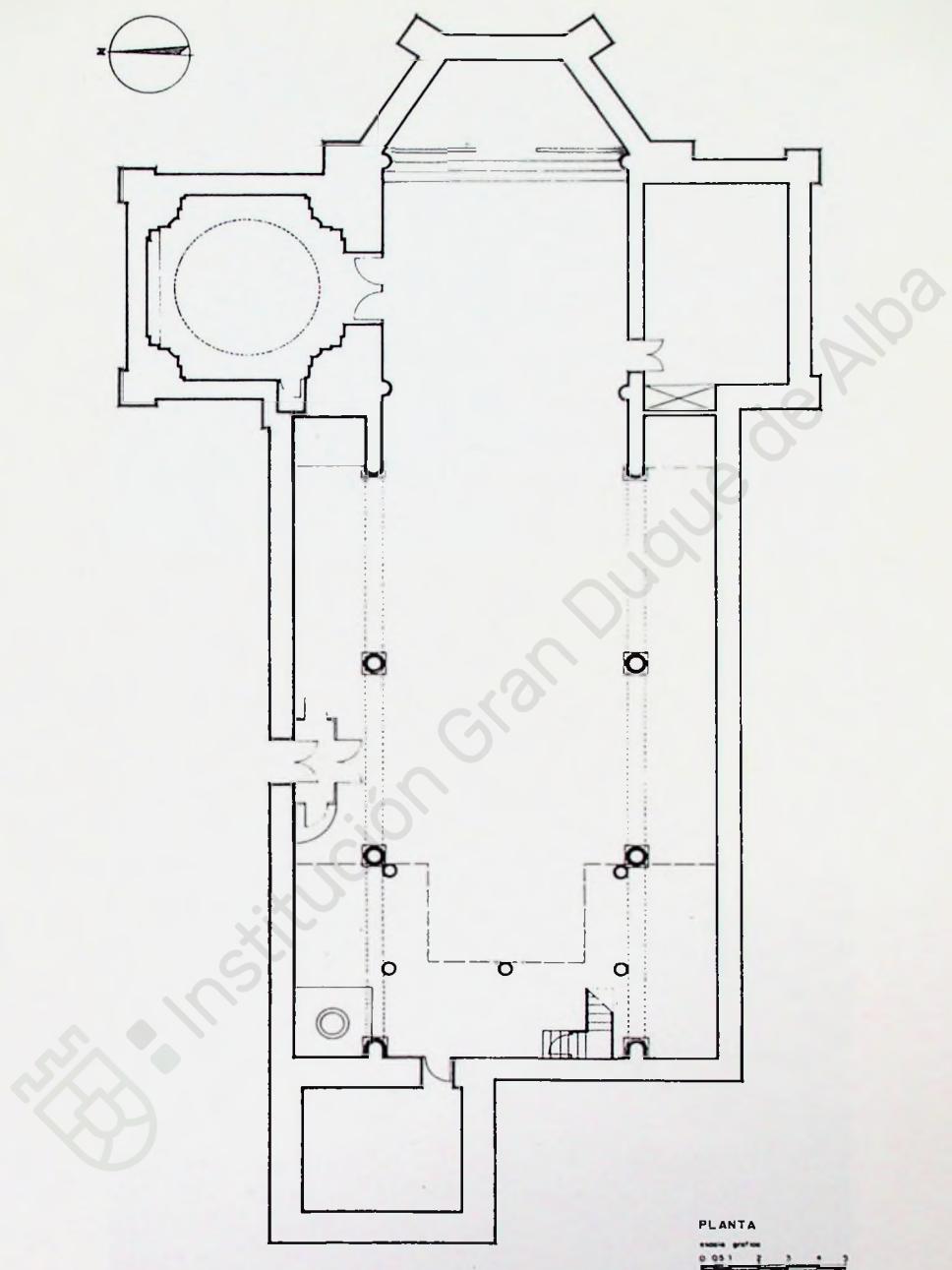
Los muros del cuerpo de la iglesia completamente planos no presentan ningún elemento de refuerzo, ya que es poco el peso que deben soportar, pues la cubierta es de madera. Exteriormente la iglesia carece de puntos focales, lo que implica la no existencia de fachadas. Originariamente y como aún hoy podemos comprobar, al cuerpo de la iglesia se abrían tres puertas, dispuestas en el muro Oeste, Sur y Norte. Esta última permite el acceso a la iglesia, pues las otras dos fueron tapiadas. Las tres portadas se resuelven de igual manera, en sencillo arco de medio punto de ancho dovelaje. Recorre el perímetro de este cuerpo una cornisa decorada con puntas de diamante, todo él está cubierto por un tejado a dos aguas.

La capilla mayor presenta exteriormente señalados contrafuertes prismáticos culminando en tendidas vertientes que no llegan hasta la cornisa. Está levantada sobre un alto zócalo y una fina línea de imposta recorre el perímetro de la cabecera dividiéndola en dos cuerpos horizontales (Fig. n.º 10). En el segundo cuerpo, en los muros Norte y Sur del presbiterio se abren clásicas ventanas rasgadas de medio punto.

La torre no es demasiado alta, aparece a los pies de la iglesia y en línea con el muro Norte. De planta cuadrangular está dividida en tres cuerpos marcados por una fina línea de imposta. La cornisa que recorre el perímetro de la torre está decorada con bolas. Esta cubierta por un tejado de cuatro aguas y una sencilla espadaña remata el conjunto.

Adosada al muro Sur del presbiterio de la iglesia se alza la sacristía, que es de planta cuadrangular. (Fig. n.º 11).

Interiormente la iglesia carece de unidad espacial y estilística, debido como ya vimos a la diferencia que en alzado y en estilo se observan entre el cuerpo de la iglesia



Plano n.º 2. Planta de la Iglesia parroquial de San Sebastián, y Capilla de San José.



Fig. n.º 10. Cabecera de la Iglesia de San Sebastián y Capilla de San José.



Fig. n.º 11. Fachada Sur. Iglesia de San Sebastián.

y la capilla mayor. Las naves del cuerpo de la iglesia se separan por arcos de medio punto, que apoyan sobre columnas de orden toscano y basamento cuadrado. (Fig. n.º 12).

El sistema de cubrición se lleva a cabo por medio de una armadura de madera de par y nudillo con vigas pareadas horizontales, no presentando ningún tipo de decoración.

A los pies de la iglesia se encuentra la tribuna, toda ella de madera sostenida por esbeltas columnillas de orden toscano y basamento circular. (Fig. n.º 13). En la tribuna se abre una puerta que da acceso a la torre del campanario, cuya escalera es de caracol.

El sistema de iluminación en el cuerpo de la iglesia, no es del todo satisfactorio, ya que tan sólo dos ventanas que se abren en el muro Sur y otra en el muro Oeste son las únicas que permiten la entrada de luz a el cuerpo de la iglesia.

La capilla mayor consta de dos tramos, el presbiterio y el ábside poligonal. Ambos espacios están cubiertos por una bóveda estrellada, cuyas claves están decoradas con cabezas masculinas e infantiles esculpidas de gran resalte. La plementería es apuntada y los nervios parten de columnas adosadas con fuste estriado, cuyo capitel queda fusionado a la línea de imposta que recorre el perímetro de la capilla mayor. (Fig. n.º 14).

En la capilla mayor y en el lado del evangelio se abre la capilla de enterramiento de Luis García Cerecedo. En el lado de la epístola se abre una puerta que da acceso a la sacristía. De planta cuadrangular se cubre este espacio con bóveda de arista ornamentada con elementos geométricos de yesería.

Retablos.

Cinco retablos, decoran el interior de la iglesia parroquial de San Sebastián. El retablo de la capilla mayor, los retablos colaterales, y dos retablos que enfrentados, se han dispuesto en el lado del Evangelio, y en el lado de la Epístola del Presbiterio.

El retablo mayor de clara traza clasicista, fue asentado

en el año 1601. Su planta de riguroso horizontalismo, se asienta sobre un alto basamento. El banco se compone de seis pedestales; tres calles, la central más ancha y sus correspondientes entrecalles.

Tanto los frentes de los pedestales, como las calles laterales del banco, se ornamentan con tarjetas de escaso relieve que incluyen en su interior pequeñas pinturas de cuidadosa ejecución, que representan de izquierda a derecha: «Santa Lucía», «Santa Agueda y Santa Inés», «San Ambrosio», «San Gregorio», «Santa Paula y Santa Eustaquia» y «Santa Barbara».

Sobre el banco se asienta el primer cuerpo. Seis columnas de orden Jónico, enmarcan cada una de las calles del retablo. Las calles laterales se ocupan con lienzos que representan «La Anunciación» y «La Visitación». En las entrecalles se abren hornacinas que alojan estatuas de los Apóstoles. Este primer cuerpo se remata por un entablamiento que se interrumpe en la calle central.

El segundo cuerpo, es de orden corintio. En la calle central se ha dispuesto una escultura del Santo Titular, y en las laterales lienzos que representan «El Nacimiento» y «La adoración de los Magos». Nuevamente en las entrecalles, se abren hornacinas con las estatutas de los Apóstoles. Todo este segundo cuerpo se remata con un entablamiento.

El ático, consta de calle central y laterales, las cuales quedan enmarcadas por pilastras. El Calvario ocupa la calle central y, en las laterales se abren hornacinas con estatuas. Se remata este cuerpo con un frontón en cuyos extremos, sobre pedestales, se han dispuesto pirámides con bolas. Sobre los arbotantes, se recuestan dos figuras femeninas de clara inspiración miguelangelesca.

Los retablos colaterales corresponden a distintos períodos estilísticos. El del lado del Evangelio, fue donado por Luis García Cerecedo. Su carácter barroco se observa estructural y ornamentalmente. Consta de banco, cuerpo principal, con tres calles, y ático que se cierra en semicírculo. En los recuadros de las calles laterales del banco se han dispuesto lienzos que representan «La Virgen consiendo» y «San José con el niño Jesús». En las calles laterales del cuerpo principal, se abren hornacinas que alo-

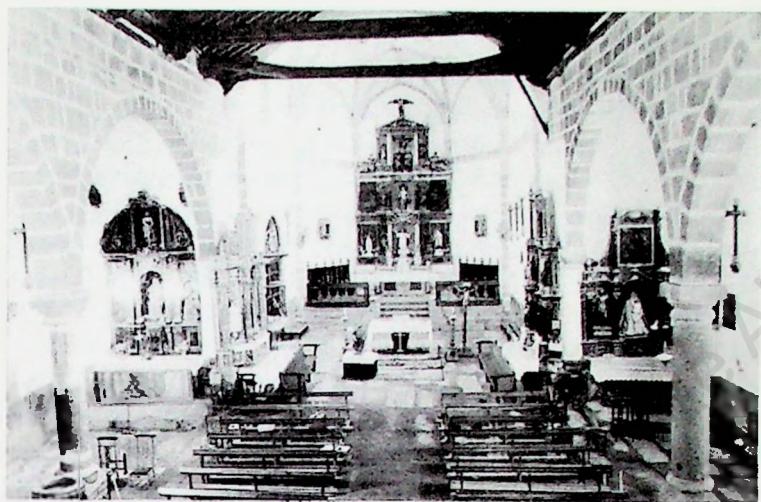


fig. n.º 12. Interior de la Iglesia de San Sebastián desde la tribuna.

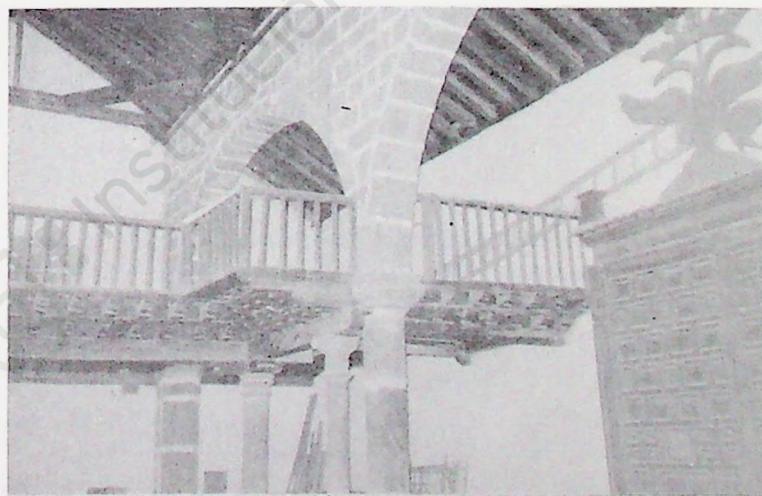


Fig. n.º 13. Detalle de la Tribuna de la iglesia de San Sebastián.

jan las estatuas de «San José» y «San Antón», y en la central «La Virgen del Rosario». Se ocupa la calle central del ático por una escultura de «Cristo atado a la columna». Todo el retablo está pintado y dorado.

El retablo del lado de la Epístola, es del siglo XVI. Consta de banco, cuerpo principal de orden Corintio, y ático. Las estatuas que se alojan sobre pedestales en las calles laterales, no son las originales, como tampoco la «Virgen con niño» que ocupa la hornacina de la calle central. En el ático se ha dispuesto un lienzo, que se halla en lamentable estado de conservación, parece representar a «Santa Leocadia».

Los dos retablos que enfrentados se hallan en el Presbiterio, corresponden al igual que los colaterales, a distintos períodos estilísticos.

El del lado del Evangelio, se halla en muy mal estado de conservación. Este retablo fue donado en 1776 por doña Isabel María Sánchez, vecina de Aldeavieja. Por las características que presenta, puede considerarse de estilo «rococó». La planta es convexa y presenta en alzado idéntico movimiento. Consta de banco, cuerpo principal con tres calles, la central más ancha y ático. Se emplea como elemento de soporte, columnas de orden Corintio, cuyos fustes se ornamentan con motivos vegetales. En las calles laterales del cuerpo principal, se han dispuesto repisas para estatuas, apoyadas en cabezas infantiles rodeadas de hojarasca. En la calle central, se abre una hornacina, donde se ha colocado la estatua de «San Isidro labrador». En el ático se ha dispuesto un lienzo que representa al «Arcángel San Miguel» y en los arbotantes se aplican motivos de hojarasca y roleos de talla. El retablo está pintado y dorado, la ornamentación de rocalla lo cubre casi todo, en la que se incluyen elementos figurados que aluden a la pasión de Cristo.

El último retablo es el que se halla asentado en el lado de la Epístola, es de traza clasicista. Se compone de dos cuerpos el primero de orden Dórico y el segundo de orden Corintio, al igual que las columnas que enmarcan la calle central del ático. El retablo dividido en tres calles, en las laterales se colocan sobre peanas estatuas de Santos, y en la central del primer cuerpo una hornacina, en

cuyo fondo está pintado un paisaje. En la calle central del segundo cuerpo iría colocado un lienzo, pero en la actualidad esta superficie está vacía. El ático se remata en semicírculo y en el se ha dispuesto un lienzo que representa a «San Jerónimo penitente».

Capilla de San José

El fundador de esta capilla fue D. Luis García Cerecedo, hombre tremadamente religioso, fundador de numerosas capellanías, e instruido en materia de arte. Nació en Aldeavieja, el 15 de marzo de 1617⁽⁷⁷⁾, y se casó con Doña María Antonia de Herrera, vecina igualmente del citado lugar. Fue mercader de caballerías, lo cual le proporcionó una considerable fortuna, dedicando gran parte de ella a la ornamentación y alhajamiento de la iglesia y ermitas del citado lugar, recurriendo en algunos casos a artistas destacados del momento histórico que le tocó vivir, como iremos viendo a lo largo de este trabajo.

La lectura de su testamento y de otros documentos —que iremos relacionando— nos informan, que este hombre, no sólo se ocupó de financiar las obras, sino que participó activamente en su realización, importando a este pueblo serrano fórmulas arquitectónicas e innovaciones artísticas que están en pleno apogeo en la primera mitad del siglo XVII.

Su ocupación en la compra, venta y alquiler de caballerías le obligaba a realizar numerosos viajes. Junto a él varios vecinos de Aldeavieja, disfrutaban de una Provisión Real, para que:

«en conformidad de la costumbre que tenían y en que estaban de tiempo inmemorial de ir a las ferias y mercados que había en Castilla y demás partes de estos nuestros reinos y comprar mulas, machos y demás cavalgaduras y venderlas en el Andalucía y demás partes pudiesen continuar en ello por haberse reconocido el útil que se seguía a la República de las dichas compras y ventas

(77) A.P.A. *Libro de Bautismos. 1594-1648.*



Fig. n.º 14. Bóveda de la Capilla Mayor.
Iglesia de San Sebastián.

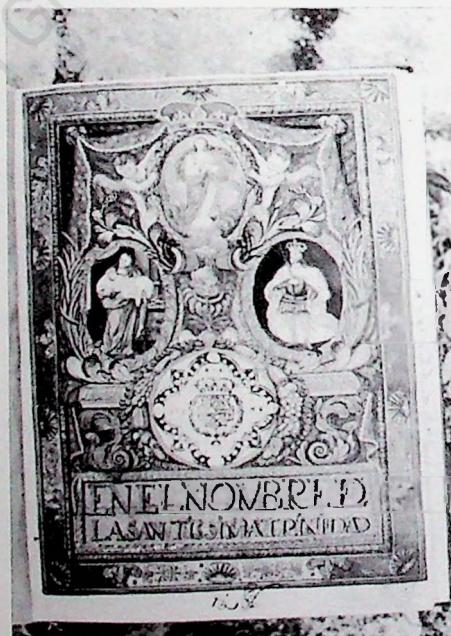


Fig. n.º 15. Portada del Testamento de Luis G. Cerecedo.

Mandando a todas las justicias no se lo impidiesen ni envarazasen en las penas de revendedores»⁽⁷⁸⁾

No cabe duda que estos viajes hicieron habitualmente fácil el conocimiento directo de las obras y estilos imperantes en ese momento. Ahora bien, los numerosos viajes que hubo de realizar a Madrid, le proporcionaron un conocimiento directo del gusto cortesano, y siempre para la realización de sus obras recurre a artistas que viven en la Villa y Corte de Madrid. Su posición económica, le permite desembolsar la cantidad de 66.000 reales de vellón el 7 de octubre de 1675, «para las obras y fábrica de las cocheras, que se están fabricando en la Plaza del Palacio para los coches del Rey Nuestro Señor»⁽⁷⁹⁾

Luis García Cerecedo fue un hombre instruido y como tal estaba al tanto de las innovaciones artísticas de su época, así lo testimonian sus obras. Le gustaba reunir pinturas, escritorios, cofres, sillas que celosamente los menciona —en su testamento— y guarda en la «Sala de arriba de su casa»⁽⁸⁰⁾. Su propio testamento es una obra de arte. Es un ejemplar manuscrito en pergamino (22×30,5 cm. y de lomo 2 cm.) ricamente ilustrado con dibujos a pluma. Orlas, letras iniciales, y bustos de monarcas, comenzando con el Rey Carlos V, hasta Felipe IV, para continuar con doña Mariana de Austria, Carlos II, Doña María Luisa de Borbón, D. Juan de Austria y posiblemente el propio Luis García Cerecedo y su hermano Baltasar, a quien nombró primer patrono de las capellanías y buenas memorias. La portada pintada igualmente a pluma y acuarela representa tres medallones con la figura de la Virgen, San José con el Niño y San Luis Rey de Francia, su patrono del que Luis García Cerecedo era tremendamente devoto. (Fig. n.º 15).

El retrato que se conserva de Luis García Cerecedo —de propiedad particular madrileña— viene a completar

(78) A.P.A. Legajo suelto de 3 hojas. «Provisión Real concedida por el Rey Felipe V, el 28 de marzo de 1716». En esta provisión se hace mención a las que fueron concedidas con anterioridad a esta fecha. La primera tuvo lugar en 1628, la segunda en 1656 y la tercera en 1668.

(79) A.P.A. Legajo suelto.

(80) A.P.A. Testamento de Luis García Cerecedo. pág. 25.

el conocimiento biográfico de este personaje. Este espléndido retrato, al parecer obra de Francisco de Herrera, el Mozo⁽⁸¹⁾ fue concebido para estar colgado en la capilla de su fundación, a juzgar por la inscripción que inscrita en una cartela aparece al pie del retratado y dice: «Luis García de Zerecedo, fundador de esta capilla y de las Capellanías de ellas y limosnas a pobres y cassamientos de guerfanas. Año de 1676». (Fig. n.º 16).

• • •

En 1653, Luis García Cerecedo inicia las gestiones para construir en la iglesia parroquial de San Sebastián una capilla «para su entierro y sus herederos y parientes y patrones», bajo la advocación del patriarca San José. En ese año comunica al Concejo del lugar su deseo para que éste en Junta General, lo comunique a todo el pueblo y den su parecer.

Posteriormente envía un escrito a Fray Pedro de la Trinidad Provisor y Vicario General del Monasterio y Abadía de Santa María de Párraces, exponiéndole los motivos por los cuales desean hacer una capilla. Considera que de esta manera contribuye al Servicio de «Nuestro Señor» y aumento del culto divino al mismo tiempo que dicha obra beneficiará a la iglesia. En primer lugar porque ésta era muy pequeña y difícilmente los vecinos y parroquianos podían asistir comodamente a los oficios de culto, y en segundo porque la dicha iglesia amenazaba ruina, y de esta manera con la nueva fábrica «la defendemos y reparamos de manera que se ocurre a la necesidad que al presente tiene»⁽⁸²⁾.

La concesión de la licencia exigía se cumpliesen unos requisitos. Se inician ciertas averiguaciones, para lo cual se llama a testificar a cierto número de vecinos del lugar de Aldeavieja, de forma que éstos expongan, bajo juramento, su opinión al respecto, pero todos los testigos estuvieron de acuerdo en que se llevara a cabo la fábrica de la Capilla.

(81) Pérez Sánchez, A.E. *Catálogo de la Exposición «Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)»*. Madrid, 1986. pág. 272.

(82) A.P.A. «Papeles Información y presentación ...» sin págs.



Fig. n.º 16. Retrato de Luis García Cerecedo.

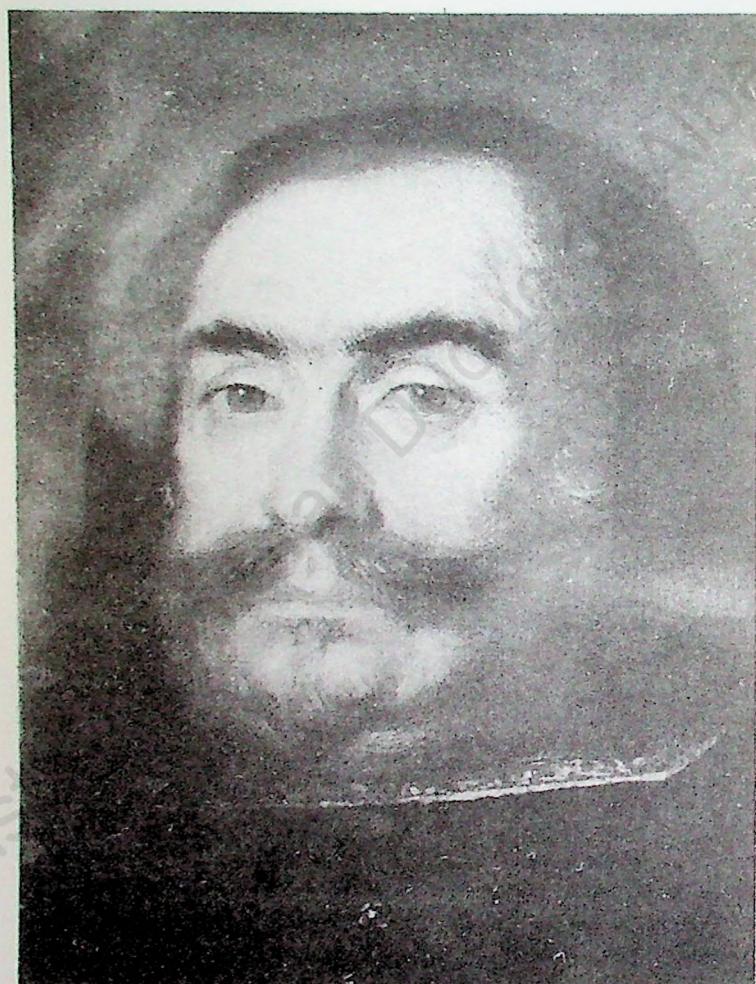


Fig. n.º 16. Detalle

La información que ofrecieron los testigos, es remitida por escrito al Reverendísimo Padre Prior del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Fray Nicolás de Madrid. El seis de marzo de 1654, se reúne a la comunidad del citado Monasterio para tratar el tema, posteriormente el día nueve del mismo mes y año vuelven a reunirse y definitivamente el veintiseis de marzo del mismo año se le concede la licencia,

«para que en la Yglesia Parrochial del Señor San Sebastian del dicho lugar de Aldeavieja puedan hacer y edificar a su costa los dhos Luys García Zerecedo y Maria Herrera su muger en el lado del evangelio entre el Pulpito, y el Altar mayor la Capilla dedicada al bien aventurado S. Joseph por la utilidad grande que se le sigue a la dha Yglesia, y que sea la dha Capilla de los dhos Luys Garcia Zerecedo y Maria Herrera su muger para ellos y sus herederos, y sucesores, y que la tengan como patronos con todos los honores, preeminencias, y prerrogativas de tales Patronos de asientos, y entierros, sinq. otro ninguno pueda enterrarse en ella sin la licencia de los dhos Luys García Zerecedo y Maria Herrera su muger, o de los Patronos que dajeren nombrados despues de sus dias, asi lo proveyo firmo, y mando de que yo el presente secretario doy fe y selle con el sello conventual. fecha en el dho Real Monasterio, dia, mes y año vt. supra. Fdo. Fr. Nicolas de Madrid» ⁽⁸³⁾.

No tardó demasiado Luis García Cerecedo en iniciar las obras, pues el 6 de abril, se concierta con Francisco Lucas, vecino de la villa de Navalcarnero y Pedro de Lola vecino de la Villa de Robledo de Chavela, maestros de cantería, para hacer la dicha capilla, según las trazas que hizo Bartolomé Sombigo ⁽⁸⁴⁾. Desgraciadamente no han sido encontradas las dichas trazas, pero nos queda la capilla que es un sencillo ejemplo de arquitectura clasicista.

Bartolomé Sombigo, fue hijo del maestro de mármoles del mismo nombre que al parecer vino a España junto con otros artistas italianos que Crescenci contrató en Flo-

(83) A.P.A. «Papeles Información ...» s. pág.

(84) A.H.P.A. pº nº 1821. s. pág.

rencia y Roma y trajo a España en 1619 para ejecutar la obra de mármol y decoración de bronce del Panteón del Escorial.

Angela Madruga ⁽⁸⁵⁾ demostró la existencia de dos Bartolome Sombigo o Zumbigo al encontrar la partida de defunción de Bartolomé Sombigo autor de la obra de mármoles del Panteón del Escorial, muerto el 25 de agosto de 1654 y enterrado en Santa Bárbara. Había casado con Lucía de Salcedo de cuyo matrimonio nacieron seis hijos, siendo uno de ellos Bartolomé Sombigo de Salcedo.

Dada la coincidencia de los nombres del padre e hijo, así como que ambos personajes vivían cuando se realizaron las trazas de la capilla, podrían plantearse problemas a la hora de atribuir la citada obra. Ahora bien, creemos que las trazas fueron ejecutadas por el hijo, ya que la actividad del padre se limita a las obras que hace en El Escorial y en el Palacio del Buen Retiro, trabajando a las órdenes de Alonso Carbonel, ejecutando sus obras, por lo que su labor responde a la de un experto decorador y no a la de un arquitecto.

Bartolomé Sombigo de Salcedo, fue propuesto por Alonso Carbonel para el cargo de Ayudante de Trazador Mayor, cargo que el Rey le concedió en 1653 ⁽⁸⁶⁾. Desde muy joven trabajó junto a su padre y Alonso Carbonel, cuyas orientaciones y consejos aprovechó posteriormente. En el prólogo al libro de Cortes de Fábrica de A. Vandelvira y B. Zumbigo y Salcedo se halla escrito «era hombre muy estudioso, de muchas letras, de gran capacidad, comprensión, inventiva... estudio con eminencia la gramática, retórica, philosophia; luego estudio materias de cartabón, alturas, proporciones, gruesos anchos... todos principios y partes de la architectonica» ⁽⁸⁷⁾.

Bartolomé Sombigo de Salcedo debió nacer en Ma-

(85) Madruga Real, A. «Los Zumbigo, familia de Arquitectos del siglo XVII» A. t. 47. 1974. pág. 338.

(86) *Ibidem*.

(87) Bermejo, E. «Bartolomé Zumbigo, Arquitecto del siglo XVII». Sep. de A. 1954. págs. 291-302.

drid, pues en esta ciudad vivían sus padres, el año 1621. Se casó con Doña María Enríquez de Robles de cuya unión nacieron seis hijos. A partir de 1653, momento en que comienza a desempeñar el cargo de Ayudante de Trazador Mayor del Alcázar de Madrid y Casas Reales, su actividad será constante. Trabaja en Toledo, donde realiza sus obras más importantes y de cuya Catedral será Maestro Mayor desde 1671, en el Alcázar Real de Madrid, en el Escorial, en Granada y en Salamanca, Murió en Toledo el 14 de agosto de 1682 ⁽⁸⁸⁾.

La Capilla de Luis García Cerecedo presenta las características del Barroco desornamentado que Sombigo emplea en sus obras de fábrica. A través de la carta de concierto que señalábamos más arriba, se va observando en las condiciones detalladamente redactadas, las características que presentará la citada capilla y que fielmente deberán realizar los maestros canteros teniendo siempre presente las trazas de Bartolomé Sombigo. La capilla debía estar terminada rápidamente, para últimos del mes de septiembre de 1654 y por dicha obra Luis García Cerecedo abonó a Francisco Lucas y Pedro Lola, 21.400 reales de Vellón ⁽⁸⁹⁾.

La Capilla es de planta cuadrada, exteriormente es una obra de claro influjo escurialense, no sólo por el empleo de la piedra granítica, trabajada en sillares, sino también por la austereidad ornamental. Esta cubierta por un noble chapitel de pizarra con pirámide y bola, que nuevamente nos trae a la memoria la colossal obra de Felipe II.

Aunque en las condiciones los dichos maestros canteros se comprometían a realizar el tejado y chapitel, esta obra fue llevada a cabo en 1657 por Alonso de Urbina, maestro de obra y vecino de la Villa de Madrid recibiendo por la fábrica 3.800 reales de vellón ⁽⁹⁰⁾.

Todo el perímetro de la capilla está recorrido por un señalado zócalo que se remata con molduras circulares. En los esquiniales se han dispuesto pilastras que carecen de capitel, pues ha sido absorbido por el entablamento

(88) *Madriga Real*, A. ob. cit. A. 1974. pág. 340

(89) A.H.P.A. pº nº 1821.

(90) A.H.P.A. pº nº 1822.

que podríamos considerar del orden dórico, sobre el cual se asienta la cornisa. En los muros se abren tres ventanas —la del lado norte tapiada, probablemente cuando se asentó el retablo—, que presentan sencillas molduras de derivación herreriana. Exteriormente no hay la mínima alusión a la existencia de una cúpula y linterna.

Interiormente, este espacio cuadrangular, está cubierto con una cúpula sobre pechinas, las cuales «an de arassar con los arcos torales an de ser de acitara de ladrillo igual o tavicados de dos dobles con lichas atrechos de otro doble y allana». La media naranja se ha de «tavicar de dos dobles y an de echar ocho linchas del ancho de un ladrillo», descansa sobre un significativo tambor, explicando en las condiciones que «el anillo donde ha de mover la media naranja se ha de correr un collarin todo alrededor, conforme a las dichas trazas». Asimismo la linterna «a de ser tabicada doblada». Los arcos torales arrancan de pilastras dobladas con capitel, rematadas por el entablamento. (Fig. n.º 17).

La ornamentación en su conjunto es severa. Los modillones pareados que decoran el friso se prolongan en gotas dispuestas en el arquitrabe. Nos recuerdan en cierta manera a los que Francisco Bautista dispuso en la Capilla del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera, aunque en nuestro caso se presentan con un tratamiento diferente de finas y elegantes líneas de gran resalto y efecto claroscurista. Sombigo dispuso un elemento escultórico en cada uno de los ángulos de la capilla —achaflanados— que en definitiva viene a ser una cabeza masculina sobrepuesta a un elemento geométrico que abarca todo el friso. Las pilastras son cajeadas y un zócalo granítico recorre el perímetro de la capilla. Completan la decoración dos cartelas de gran relieve que se han dispuesto en los muros Este y Oeste, así como los modillones pareados que recorren el anillo de la cúpula. El Tambor aparece ornamentado con motivos geométricos. (Fig. n.º 18).

Era condición que toda la capilla fuese jarrada de yeso y posteriormente blanqueada. Para realizar la obra de mampostería los maestros canteros se concertaron con Miguel Gómez, Pedro y Juan Naharrillos, vecinos del lu-

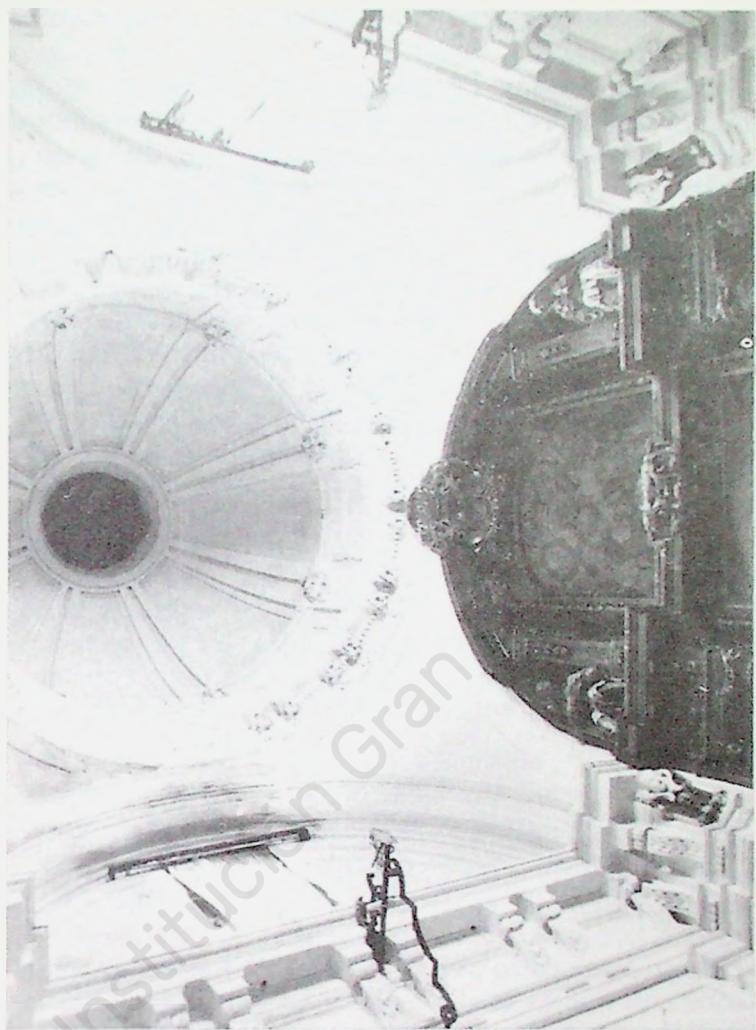


Fig. n.º 17. Cúpula
de la capilla de San José,
iglesia de San Sebastián.

gar de Aldeavieja, los cuales llevaron a cabo la obra (91).

Una vez concluida la fábrica de la capilla, Luis García Cerecedo inicia su decoración. Para ello recurre a un excelente maestro retablista, Sebastián de Benavente. Desconocemos en que momento se llevo a cabo el concierto entre ambos señores, pero en 1662 el retablo estaba concluido, pues Sebastián de Benavente se concertó con Alonso González maestro dorador y estofador para dorar y estofar el retablo y custodía «que está acargo del dicho Sebastian de Benavente para la capilla de Luis García Cerecedo». El retablo está asentado en el muro Norte de la capilla y se halla en buen estado de conservación. Mercedes Agulló ha observado sobre el retablo que es una excelente obra donde «La armonía en la conjunción de sus elementos arquitectónicos y pictóricos, la auténtica perfección de la talla, la belleza de las figuras escultóricas, la carnosidad de festones, guirnaldas y racimos de frutas, la finura minuciosa de las molduras, la amplitud de las tarjas, la delicadeza del templete-custodia, son un claro exponente de que Sebastián de Benavente fue una auténtica primera figura en su arte» (92).

Retablo.

El retablo se adapta estructuralmente al paramento definido por las pilastras y arco toral del muro Norte de la capilla. Se asienta sobre un zócalo de granito que se ajusta a la planta del retablo. (Fig. n.º 19). El banco se compone de cuatro pedestales dos de frente, ornamentados con figuras infantiles de gran vivacidad, y dos de perfil, en cuyos frentes se han dispuesto tableros para pinturas. Se divide el banco en tres calles, siendo la central de gran amplitud. En ella se halla el Sagrario con forma de templete totalmente perforado. A derecha e izquierda del Sagrario, y en la calle central del banco se han dispuesto dos tableros para pinturas. El marco que las rodea, es una moldura de hojas en cadena. En las ca-

(91) A.H.P.A. pº nº 1821.

(92) Agulló, M. «Tres Arquitectos de Retablos del siglo XVII. Sebastian de Benavente, José de la Torre y Alonso García». A. 1973. pág. 391-399.

lles laterales del banco se han dispuesto recuadros rectangulares en posición vertical en los que se incluyen rolos pintados. En su parte superior se ha dispuesto un festón vertical compuesto de granadas, hojas y lazo.

Sobre el banco se asienta el cuerpo principal del retablo. Cuatro columnas corintias, dos de ellas exentas y dos adosadas, están provistas de traspilastras cajeadas de orden, igualmente corintio que encuadran la calle central. En ella se ha dispuesto un gran lienzo, cuyo marco de hermosa moldura e intenso colorido se quiebra en los ángulos superiores.

Las calles laterales son estrechas, lo cual imprime un sentido ascensional al conjunto. Estas calles están decoradas con recuadros horizontales en posición vertical que incluyen elementos pictóricos vegetales entrelazados. En la parte superior de estas calles, sobre un pedestal, se asienta una figura infantil de talla, de gran vivacidad y extraordinaria belleza. (Fig. n.º 20). Ambas calles, se rematan con un entablamento con modillones, cuya cornisa es muy saliente, con el fin de poder asentar sobre ella dos esculturas de talla, las cuales forman ya parte del segundo cuerpo.

En el segundo cuerpo, se desarrolla un ático compuesto por machones y frontón curvo. Los machones cajeados se decoran en sus frentes con festones verticales, y encuadran el lienzo que ocupa la calle central. Este cuerpo está rematado por una bellísima tarjeta.

Pinturas.

Como se ha podido observar, el retablo es una obra de arte, pero también lo son las pinturas que en él se han dispuesto. Para la ejecución de estas pinturas Luis García Cerecedo, debió recurrir a dos artistas de primera línea, Francisco de Herrera, el Mozo (1622-1685) y Francisco Camilo (hacia 1615-1673), realizando el primero «El Sueño de San José» gran lienzo colocado en el cuerpo principal y en la calle central del retablo, y la «Santa Cena» del Sagrario.

De Francisco Camilo, parece ser «La Asunción de la Virgen», lienzo colocado en el ático del retablo, así como

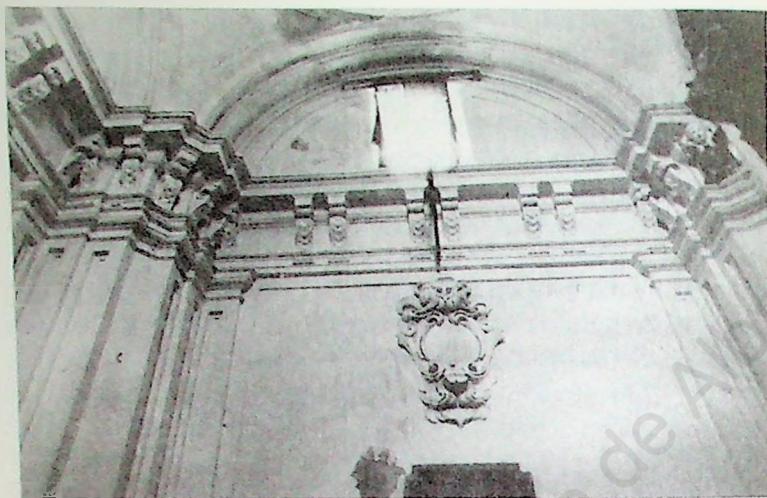


Fig. n.º 18. Detalle del interior de la capilla de San José.

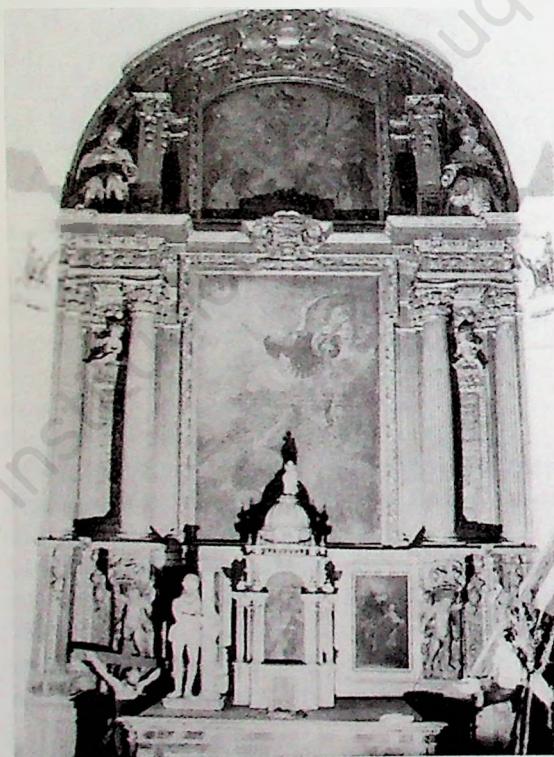


Fig. n.º 19. Retablo de la Capilla San José.



Fig. n.º 20. Detalle del Retablo de la Capilla de San José.



Fig. n.º 21. «La Asunción de la Virgen». Tízano colocado en el ático del Retablo de la Capilla de San José.

las pinturas que se hallan dispuestas en los recuadros del Banco que son, «La Adoración de los Reyes» y «La Transverberación de Santa Teresa» a los que hay que añadir «San Antonio de Padua» y «San Francisco», en los laterales del citado banco. Lamentamos no haber encontrado documentación sobre las citadas pinturas, pero la atribución parece correcta como ha observado el Profesor Pérez Sánchez. ⁽⁹³⁾.

Francisco Camilo, realiza la mayor parte de los lienzos dispuestos en el retablo. Contemporáneo de Herrera ⁽⁹⁴⁾, forma parte del grupo de pintores que configuran la escuela barroca madrileña.

Nació hacia 1615, es hijo de Domenico Camilo, natural de Florencia y de Clara Pérez, natural de Villafranca. Su madre casó en segundas nupcias con el pintor Pedro de las Cuevas, lo cual permitió a Camilo iniciarse en el arte de la pintura con el que fuera maestro de gran número de pintores de ese momento. Palomino lo califica de «Famoso pintor, con admirable colorido, tierno, dulce, fresco» ⁽⁹⁵⁾. Juicio a decir de D. Diego Angulo, excesivamente benévolos ⁽⁹⁶⁾. Contó con muchísimos encargos a lo largo de su vida, lo cual prueba que era un pintor apreciado en su época teniendo que realizar algunos de ellos en cortos períodos de tiempo, por lo que algunas de sus obras carecen de perfección artística. No obstante, a esta visión un poco negativa del artista, se contrapone la de comprobar que en algunas obras que de él se conservan, se nos presenta como un excelente pintor a la altura de los más sobresalientes pintores de su época.

(93) Pérez Sánchez, A.E, ob. cit. Madrid, 1986. pág. 272.

(94) En el capítulo que se trata sobre las pinturas de la ermita del Cubillo, se dedican unas líneas a la vida y obra de Francisco de Herrera, el Mozo, por ser en esta ermita donde se hallan la mayor parte de los lienzos por él realizados.

(95) Palomino de Castro y Velasco, A. «El Museo pictórico y Escala óptica». Ed. Aguilar. Madrid, 1947, pág. 971.

(96) Angulo Iñiguez, D. «Francisco Camilo». A. 1959, pág. 89-107. Idem, «Nuevas obras de Francisco Camilo». A. 1965, pág. 56-61. Rivera, J. Y Rodicio, C. «Un lienzo de Francisco Camilo en el Museo Diocesano de León». A. 1977, pág. 169-170. Pérez Sánchez, A. E., Catálogo de la Exposición «Antonio de Pereda y la pintura Madrileña de su tiempo», Madrid, 1978-79, y Catálogo de la Exposición «Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)». Madrid, 1986. pág. 290-95. Collar de Cáceres, F. «Más pinturas de Francisco Camilo en Segovia». A. 1986 pág. 277-90.

Francisco Camilo, asimila e incorpora tempranamente a su producción elementos de movido barroquismo. Se caracteriza por sus personajes esbeltas y fusiformes, así como por el colorido de tonalidades cálidas. Murió en el año de 1673.

El primer lienzo que nos ocupa, está colocado en el ático del retablo. Presenta el tema iconográfico de «La Asunción de la Virgen». Camilo en esta obra, sigue un esquema compositivo un tanto arcaico. No presenta novedades importantes, lo cual se observa si se compara con las obras creadas por otros artistas contemporáneos, como por ejemplo, con «La Asunción del Museo de Poznán» (Polonia) de Carreño, realizada con anterioridad a 1657, de extraordinario dinamismo plenamente barroco.

La Virgen constituye el centro óptico de la composición, aparece sentada con los brazos extendidos y la cabeza levemente ladeada hacia su izquierda. Está acompañada por un cortejo de angelotes en variadas actitudes, que se distribuyen por las nubes en airoso movimiento. El ámbito celestial se inicia en semicírculo, al que se adaptan las figuras de los Apóstoles. Estos han sido colocados entorno al sepulcro, expresando su asombro ante el suceso, en las más variadas actitudes. Quizás lo más destacado de esta composición, sea la perfecta fusión que el artista consigue entre el ámbito celestial y terrenal.

Las figuras concebidas para ser observadas de sotto in su, no muestran su preferencia por los cánones alargados y fusiformes. Sin embargo los rasgos fisonómicos de los personajes enlazan perfectamente con su estilo. Se observa su personal tratamiento del color, sobre todo en los rojos y azules. (Fig. n.º 21)

En el banco del retablo se hallan colocadas el resto de las pinturas atribuidas a Francisco Camilo. Comenzando de izquierda a derecha, el primer lienzo representa «La Estigmatización de San Francisco» (0,81 X 0,27 m). (Fig. n.º 22). Conviene señalar que la pintura está muy ennegrecida por la capa de suciedad que lo cubre, lo cual dificulta notablemente un identificación precisa del escenario.

El Santo de esbelta figura, está suspendido en el aire, ocupando la mayor parte de la superficie del cuadro. Aparece representado con sus atributos, como son los estigmas de pies, manos y costado. La figura de San Francisco es de ejecución poco afortunada, por el tratamiento que reciben los pliegues del hábito, carentes de todo movimiento. Sin embargo la cabeza, denota un mayor virtuosismo que consigue contrastando claros y oscuros que van perfilando volumétricamente el rostro. En el ángulo superior derecho se sitúa un rompimiento de gloria en el que parece apreciarse una cabeza infantil con pequeñas alas.

El otro lienzo que está colocado en la calle central del banco, representa «La adoración de los Magos» (0,81 X 0,52 m) (Fig. n.º 23). Para la realización de esta pintura, Francisco Camilo se inspira en la «Adoración de los Magos» de Rubens, realizada en 1620 y grabada por Lucas Vorsterman ⁽⁹⁷⁾.

Por exigencias del formato nuestro artista simplifica la composición rubeniana, pero copia casi literalmente lo esencial del tema, que incluye en un escenario de sencillas estructuras arquitectónicas. El centro de la composición, donde se halla el Niño Jesús, está fuertemente iluminado, al igual que el rostro de la Virgen, cuya esbelta figura de contornos ondulados contrasta con la de los Magos por el tratamiento más real que reciben. Destaca la belleza del color rojo, aplicado en distintos tonos en las vestiduras de uno de los Magos, La Virgen y San José.

El tema de «La transverberación de Santa Teresa» (0,81 X 0,52 m) (Fig. n.º 24), está representado en un lienzo que ocupa igualmente la calle Central del banco. El tema fue muy repetido por la devoción y los artistas barrocos. Sus atributos son un ángel dispuesto a lanzar contra el corazón de la Santa, una Flecha de fuego, y una paloma volando sobre su cabeza. Este último atributo ha sido suprimido en la composición de Camilo.

De idéntica composición se conservaba un ejemplar

(97) Pérez Sánchez, A. E., «Rubens y la pintura barroca española». G. 1977. pág. 86-109.

firmado, en la iglesia de San Plácido en Madrid, es de dimensiones pequeñas y fue realizado por el artista en 1664.

El lienzo que representa a «San Antonio de Padua» (0,81 X 0,27 m) (Fig. n.º 25), se halla colocado en el lateral derecho del banco del retablo. Es el Santo Franciscano de mayor popularidad, después de San Francisco de Asís.

La composición es muy similar a la que vimos al describir el lienzo de San Francisco. La escena se desarrolla en un paisaje que abarca la mitad del lienzo. El Santo, en artificioso movimiento ocupa gran parte de la superficie del cuadro, y El Niño Jesús, acompañado por ángeles, aparece en el rompimiento de gloria que se situa en el ángulo superior derecho.

El último lienzo que nos ocupa, atribuible a Francisco de Herrera, el Mozo, ocupa el lugar preferencial del retablo y destaca por sus grandes dimensiones. (Fig. n.º 26).

La pintura presenta el tema de «El Sueño de San José», está basada en el Evangelio de San Mateo 1, 20-21, narrando el momento en que el ángel le dice a José, que no tema recibir en su casa a María, pues lo concebido en ella es obra del Espíritu Santo. La popularidad de San José creció después del Concilio de Trento, y en parte debido a la gran devoción que la Santa de Ávila le profesó, haciéndole patrono de todas sus nuevas fundaciones.

La pintura que aquí tratamos es de extraordinaria belleza y calidad artística, en ella se observa el lenguaje expresivo, vibrante y dinámico que Herrera concede a sus obras.

La escena se desarrolla en un paisaje casi onírico. Herrera crea un contraste violento de oscuro, donde sitúa a San José y al ángel, contra claro donde el rompimiento de gloria destaca luminosamente y sirve de marco al Espíritu Santo. A la actitud relajada, que otorga el sueño a la figura de San José, se contrapone la figura del ángel escorzada y en violento movimiento. El ángel bellísimo de cabello rubio, está vestido a la romana. Suspendido en el aire transmite el mensaje a San José, señalando con la mano derecha el Espíritu Santo, y sosteniendo con la iz-

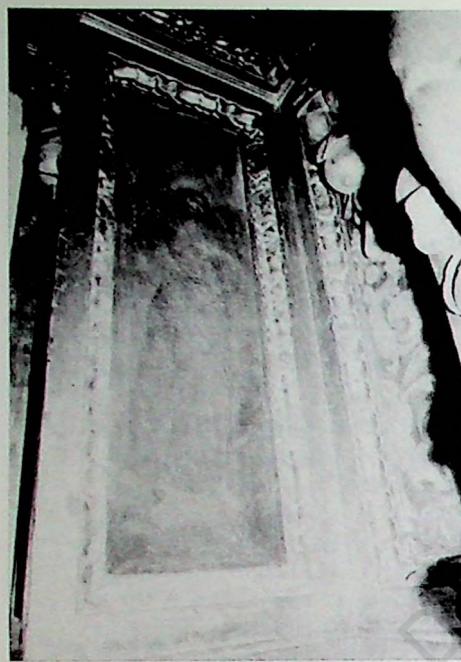


Fig. n.º 22. «San Francisco».
Lienzo colocado en
el Banco del Retablo de
la Capilla de San José.



Fig. n.º 23. La Adoración
de los Magos.
Lienzo colocado
en el Banco del Retablo
de la Capilla de San José.



Fig. n.º 24. La Transverberación de Santa Teresa.
Lienzo colocado en el Banco del retablo de la capilla de San José.

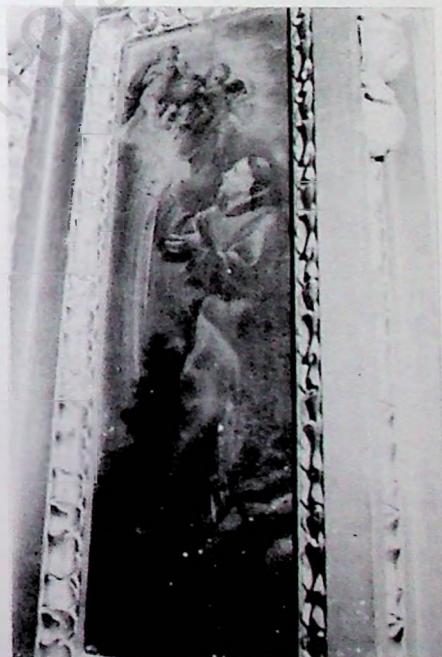


Fig. n.º 25. San Antonio de Padua.
Lienzo colocado en el Banco del retablo de la Capilla de San José.



Fig. n.º 26. El Sueño de San José. Retablo Capilla de San José.



Fig. n.º 26 bis. La Santa Cena.

quierda la fior de lis, símbolo del matrimonio virginal de San José.

A pesar de la capa de suciedad que cubre al lienzo, se puede observar la riqueza cromática potenciada por los efectos lumínicos que Herrera aprendió en la Venecia de su tiempo. En cuanto a la factura hay que destacar la pincelada nerviosa y enérgica tan característica del pintor.

De similar composición y con el mismo tema, se conoce otro cuadro del pintor que ya Palomino⁽⁹⁸⁾ describió en el colegio de Santo Tomás de Madrid. En la actualidad este lienzo, de grandes dimensiones, se conserva en el Chrysler Museum de Norfolk, en Virginia, pudiéndose enlazar «por la ligereza de su toque, por la viveza de su contraluz y por los tipos infantiles», con los lienzos que de su mano se conservan en Aldeavieja, como ha señalado el Profesor Pérez Sánchez⁽⁹⁹⁾.

Merece especial atención la pequeña pintura que representa la «Santa Cena», colocada en el Sagrario del Retablo. El tema está pintado sobre una tabla de formato vertical que se cierra en semicírculo. La escena ocupa casi la mitad inferior de la superficie de la tabla. A derecha e izquierda de la figura de Jesús, se ordenan alrededor de una mesa los Apóstoles. En un primer plano, se observa un paje de rodillas, que da la espalda al espectador. Lo más llamativo de esta pintura, es la expresividad que tienen cada uno de los pequeños personajes de la composición, imposibles de distinguir de cerca por la factura suelta y deshecha característica de Herrera. (Fig. n.º 26 bis).

EL SANTUARIO DE LA VIRGEN DEL CUBILLO. HISTORIA Y LEYENDA.

No muy lejos de Aldeavieja, aproximadamente a cuatro kilómetros al sureste y a los pies de la Sierra de Ojos Albos, se halla enclavada la ermita de Nuestra Señora del Cubillo. Dentro de un paraje de singular belleza castellana, la ermita debe su característico emplazamiento a un milagro que tuvo lugar alrededor del año 1300.

(98) *Palomino de Castro y Velasco, A. ob. cit. Madrid, 1947. pág. 1021.*

(99) *Pérez Sánchez, A. E. ob. cit. Madrid, 1986. pág. 99*

En estos años, comenta el Licenciado Francisco García, el Monasterio de Párraces andaba muy ocupado en resolver asuntos de jurisdicción con la Diócesis de Segovia, y como no estaban del todo asentadas las cosas de la Abadía, los canónigos de Párraces descuidaron tomar detalle de lo sucedido. Pero lo que se tiene por cierto como indudable tradición, transmitida cuidadosamente de padres a hijos «es que en el sitio donde esta aquella santa ermita, había una gran alameda, y en ella tenían los pastores sus chozas y cabañas, cuando por causa de las nieves, y grandes fríos se bajaba del Campo Azalvaro, donde muy de ordinario apacentaban sus ganados, y en una rama de un alamo que estaba donde ahora está el púlpito de aquella iglesia, acostumbraba un pastor a colgar un cubillo, que es lo que ahora llamamos herrada o cubilete, que son de madera, con asa y cerco de hierro, y servía de ordeñar en él las cabras y ovejas, y vacas, y es harto de llorar que este cubillo no se haya guardado y conservado como grande y prodigiosa reliquia, por la gran negligencia de la gente de aquel tiempo. Pues como este pastor fuese a descolgar el cubillo, hallaba no una sino muchas veces a Nuestra Señora, como metida en él, y que no se le parecía sino desde la cintura arriba, y hablaba con él y le decía, que dijese a los del pueblo, hiciesen allí un santo templo a honor de la Virgen Santa María, porque en ello se serviría Dios. De esto se dió cuenta al Abad y Cabildo de Párraces, y certificados de este aparecimiento y visiones, y solicitados con gran vehemencia de los vecinos del lugar, autorizando este milagro, y con su favor y ayuda se edificó aquel Santuario, con invocación de Nuestra Señora del Cubillo, por haberse aparecido en el la Madre de Dios»⁽¹⁰⁰⁾.

Sobre el terreno y con la debida licencia, se construyó una primera ermita, y no tardando mucho se puso para su cuidado un santero que vivía a pie de ella. Escasos documentos reflejan la historia de esta primera ermita. En la iglesia actual, hay un cuadro explicativo del milagro que señala como fecha de aparición el año 1454. Pero se ha podido comprobar la existencia de la ermita en fechas

(100) Licenciado Francisco García, *ob. cit.* Capítulo IX. págs. 20-21.

anteriores⁽¹⁰¹⁾, por lo que consideramos —aparte de la fecha que señala el Licenciado Francisco García— que esta fecha mal tomada responde a una posible consagración. Tras relatar el milagro, dice que el 10 de julio de ese mismo año, fue colocada la Santa Imagen de la Virgen, estando presentes en el acto personas tan ilustres como D. Fray López de Barrientos, Obispo de Cuenca, D. Fray Gonzalo de Yllescas, Obispo de Córdoba, Gobernadores por el Rey D. Juan II en Castilla, el Prior y canónigos de Párraces y muchos religiosos y sacerdotes de esta comarca y bendijo la ermita uno de estos Obispos. Señala también el mencionado cuadro, que en este momento se hallaba en Ávila el Rey D. Juan II y su corte, por lo que al tener noticia del suceso dió gran limosna para la fábrica de la iglesia⁽¹⁰²⁾.

Desconocemos a qué soluciones estilísticas respondía este primer recinto medieval, pero, no obstante, dos inventarios de los bienes, alhajas y ornamentos de la Virgen del Cubillo, uno de 1478 y el otro de 1481, dan una interesante descripción de los ornatos y otros motivos decorativos que allí figuraban, permitiéndonos obtener una idea de cómo podría estar organizada⁽¹⁰³⁾. El único dato de carácter arquitectónico que tenemos es que sobre la puerta —suponemos que la principal o la única— había un torrejón el cual albergaba un esquilón y dos campanillas. Los escasos y rústicos ornamentos reflejan sus pequeñas dimensiones. En el altar mayor, había cuatro traveseros labrados, y cosidos a ellos doce paños blancos también labrados. Había un ara con sus corporales y un frontal azul de lino con unas letras que decían Ihesus Chrisptus, más nueve paramentos colorados, un cielo, una manta de pared, varios paños de Bretaña y paños de distintos materiales que debían de estar distribuidos por las paredes. Para celebrar los oficios litúrgicos

(101) En un documento de 1435, sobre una rectificación de límites entre Aldeavieja y Villacastín, se menciona repetidas veces a la ermita de Nuestra Señora del Cubillo, y a las tierras pertenecientes a ella, cuando se están poniendo los mojones que fijarán los términos. A.P.V. legajo 9. nº 35.

(102) El cuadro donde se explica el milagro, escrito en letra de imprenta, fue donación de Baltasar García y Feliciana Baquero de Herrera su mujer, vecinos de Aldeavieja en el año 1714. 0,86 X 1,11 m.

(103) A.G.P. leg. 1682.

contaba con un cáliz de plata con su patena, unas vinajeras de plomo, un encensario de estaño y una cruz de estaño. El celebrante tenía dos vestidos con todo su apanjo. Había también tres libros de culto.

En un arca de pino se guardaban las alhajas de la Virgen, todas ellas donación de devotos, «y cuando alguna persona se muere, le parece que no cumple con su devoción sino deja alguna joya o limosna a Ntra. Sra. del Cubillo»⁽¹⁰⁴⁾.

Era también propiedad de la ermita la casa donde vivía el santero y su familia, y como describen los inventarios, era una «casa con un apuntado y con su corral», así como todos los muebles, utensilios de cocina y ropa.

Todos estos bienes, alhajas y ornamentos, estaban administrados por el Tesorero, Antón González, el cual debía dar fiel cuenta de ellos, y de los que se fuesen incluyendo con protestación y bajo juramento ante el Padre Prior de Párraces, pero siempre en presencia de la autoridad de Aldeavieja y algunos testigos, estos vecinos de Aldeavieja, de lo que se tomaba debida cuenta por el escribano.

Comenta la tradición que debido a la gran devoción y fama del milagro, y de otros muchos que cada día se veían, se procedió a construir una nueva iglesia, de mayores dimensiones, capaz de albergar a una gran congregación de fieles. Esta segunda iglesia comenzó a construirse en el último cuarto del siglo XVI, concretamente en 1576⁽¹⁰⁵⁾. Las únicas referencias que de ella tenemos, nos las aporta el Licenciado Francisco García, que tras describir el milagro dirá: «hízose al principio un pequeño templo como se echa de ver en las paredes de la capilla que ya están añadidas», pero debido a la gran devoción, se hizo un hermoso templo de tres naves, con tres altares, tribuna, retablo, portales y casa para el santero. Continuará diciendo que entre 1612 y 1613 un devoto vecino de Aldeavieja, ha dado de su bolsa 400 ducados,

(104) Licenciado Francisco García, ob. cit. pág. 23. En todos los testamentos de vecinos de Aldeavieja que han sido protocolizados, desde 1577 hasta 1780, se dejan mandas, bien dirigidas a la ermita o para la Santa Imagen.

(105) A.G.P. leg. 1711 págs. 23 y 24.

para hacer una caja dorada a la Santa Imagen, la sacristía y aposentos de la hospedería⁽¹⁰⁶⁾. Tal y como aquí queda reflejado la fábrica de la iglesia estaría terminada en torno a 1614. No obstante, se seguiría trabajando en la fábrica y ornamentación interior de la iglesia, pues en 1629, se conciernen Juan Canales vecino de Aldeavieja, con Juan Portillo, vecino de la villa de Madrid, para dorar y estofar el retablo de nuestra Señora del Cubillo⁽¹⁰⁷⁾.

Esta segunda iglesia no será la definitiva, pues en poco tiempo es sustituida por una tercera, que es la que hoy conocemos. Probablemente un deseo de ampliación o de renovación adoptando estructuras estilísticas más acordes con el gusto de la época, bien pudieron ser las causas originarias de este cambio. Esta tercera iglesia, su planta formada por una cruz latina, es de una sola nave de tres tramos, crucero y cabecera plana. Aproximadamente, comenzaría a realizarse en 1656⁽¹⁰⁸⁾. En 1666 se amplía la capilla mayor y tras ella se hace un camarín. El estudio de los escasos documentos y el análisis *in situ* de la obra, nos permiten establecer que esta nueva fábrica vendría exigida por la nueva configuración dada a la iglesia, ya que una vez concluida, queda perfectamente fusionada con lo ya fabricado, consiguiéndose la unificación estilística de todo el conjunto. No obstante y aunque la mayor parte de la fábrica estaría concluida con posterioridad a 1666, la obra interior de la iglesia — bóvedas, medias naranjas, enlosados, etc.— así como su ornamentación y alhajamiento no se finalizará hasta finales del siglo XVIII.

La lenta ejecución de la obra, viene determinada por la falta de recursos económicos, que no constituye una excepción dentro del panorama general del momento. El intenso ánimo devocional no fue suficiente para permitir una construcción continuada. Pensemos que la ermita fue financiada con limosnas, las cuales provenían en su mayor parte de los vecinos de Aldeavieja. Pero en la que

(106) Licenciado Francisco García, ob. cit. Capítulo IX, pág. 23-24.

(107) A.A. Legajo suelto. Carta de Concierto y condiciones para dorar y estofar el Retablo de Ntra. Sra del Cubillo.

(108) Con esta fecha se dan por terminadas las cuentas de la segunda iglesia. A.G.P. leg. 1711, págs. 23-24.

también contribuyeron, devotos de otros lugares, aunque en menor medida.

Estas aportaciones unas veces en dinero y otras en especie, venían de particulares o de colectividades; las de particulares van destinadas generalmente a la decoración y alhajamiento de la ermita, pues en toda ella no faltan inscripciones donde aparecen los nombres de los donantes y la fecha de donación. Rara vez las aportaciones de carácter individual suponen grandes sumas de dinero. No obstante aquellos particulares interesados en realizar alguna obra significativa en la iglesia, se encargarán personalmente de llevarlo a cabo, como fue por caso la obra del Camarín que corrió todo por cuenta de Luis García Zerecedo, vecino de Aldeavieja⁽¹⁰⁹⁾.

Las mayores aportaciones financieras, ya sean dinerarias o en especie, son las realizadas por un colectivo. Tenemos noticia de que en 1687 los vecinos de Aldeavieja mandan para la obra de Nuestra Señora del Cubillo una recaudación de 18.975, 5 reales⁽¹¹⁰⁾. La obra de la torre fue financiada por todos los pastores y ganaderos de Aldeavieja. Pero muchas veces ante la falta de aportaciones, hubo necesidad de solicitar préstamos entre los vecinos del lugar para así poder continuar las obras. Estos préstamos, aunque lentamente, se devolvían con los ingresos que se iban obteniendo del funcionamiento de la ermita.

A parte de estos ingresos, habían otros que se obtenían de las rifas que se realizaban el día de la festividad de la santa imagen, pero parece ser que los mayores ingresos provenían de lo que se recogía el día de la ofrenda, y que se hacía uno de los domingos del mes de mayo.

Las donaciones en especie se ponían a la venta al igual que aquellos materiales sobrantes de la construcción como madera, cal, etc.

Mediante las fundaciones de Capellanías, se obtenían importantes ingresos. Las Capellanías no siempre se limitaron a la fundación y mandas de misas, sino que también y como queda reflejado en los libros de cuentas de

(109) A.H.P.A. pº nº 1825.

(110) A.G.P. leg. 1799, pág. 521.

la Capellanía que fundó y dotó Domingo Muñoz, vecino de Niarra (Avila) en 1672, este pastor se preocupó en hacer numerosas reparaciones y obras en la iglesia como más tarde veremos⁽¹¹¹⁾. Por otro lado los censos, de los que contamos con varios ejemplos, suponían una inversión segura, donde aparte de recuperar el principal prestado, todos los años producían unos intereses, que aunque lentos eran seguros.

En lo que respecta a la Administración de la ermita, ésta se nos presenta tan confusa como dispares los recursos financieros. A través de dos pleitos entre el Concejo de Aldeavieja y el Fiscal eclesiástico del Monasterio de Párraces, y que tuvieron lugar a principios del siglo XVIII, hemos podido ir obteniendo una relación de la historia y funcionamiento de la ermita.

A lo largo de todo el siglo XVII y XVIII, el órgano ejecutivo de la gestión de recursos estaba formado por un Camarero, un Tesorero y un Santero. El Camarero, se ocupaba de guardar y asear las alhajas y vestidos de la Virgen, de lo que llevaba un detallado inventario de lo existente y de lo que se iba recibiendo. Tanto las alhajas como los vestidos eran guardados por él en su casa⁽¹¹²⁾. El Tesorero, depositario y receptor de los caudales y bienes de la ermita, tenía poder y facultad para recibir y cobrar a todas las personas «limosnas, frutos y maravedies y otras cosas a dicha ermita y santuario en cualquier manera y pertenecientes y tenerlo en su poder, guardar y custodiar» en el arca de tres llaves⁽¹¹³⁾. El Santero se ocupaba de la limpieza y aseo de la ermita, de sus alhajas y ornamentos⁽¹¹⁴⁾. Estos tres cargos se desempeñaban sin tiempo límite de duración y salvo casos excepcionales, no se procedía a nombrar nuevo ejecutor más que por fin y muerte del que había. Aparte de estos tres cargos, para el día de la ofrenda, se nombraban Capitán, Alférez y Sargentos, los cuales tenían el deber de ofrecer en voz y en nombre del Concejo y como carga concejil, alguna por-

(111) A.G.P. leg. 1799. pág. 449.

(112) A.A.A. Legajo suelto. *Titulo de Camarero y Joyero*, dado en 22 de marzo de 1724.

(113) A.A.A. Legajo suelto. *Titulo de Tesorero* dado en 22 de marzo de 1724.

(114) *Ibidem. Titulo de Santero*.

ción anual para gastar en la ermita. Estos cargos eran renovados cada año entre los vecinos de Aldeavieja, los cuales no se podían negar a desempeñarlo⁽¹¹⁵⁾.

Ahora bien, nos preguntamos ¿quiénes realizaban tales nombramientos?, ¿bajo qué autoridad se hallaba la ermita?. La escasez de datos, a veces contradictorios, no nos permiten establecer conclusiones de carácter general. Tan sólo dos documentos del siglo XVII, que hemos encontrado, hacen referencia a esta cuestión: el primero de 1666, es una carta de depósito del dinero de Ntra. Sra. del Cubillo, donde se dice «ante mi el escribano y testigos parecio Luis García Zerecedo vecino de este dicho lugar de Aldeavieja y confiesa recibir en depósito del *Licenciado Cristobal Zahonero Sirgado, cura Teniente y de Antonio Muñibas, alcalde ordinario de este lugar como patronos de la ermita y santuario de Ntra. Sra. del Cubillo* y de Esteban Gómez su mayordomo, diez mil doscientos y noventa reales de vellón...»⁽¹¹⁶⁾. El segundo documento es del año 1697, en el se nombra a Alejandro Moreno, Clérigo Presbítero y vecino de Aldeavieja, Camarero de la Santa Imagen, es nombrado «por el Muy Reverendo Padre Fray Bartolomé de Medina, Provisor y Vicario General del Monasterio de Santa María de Párraces y por los señores Manuel González Zerecedo y Marcos Domínguez, alcaldes ordinario de este dicho lugar a *quienes toca hacer dicho nombramiento*»⁽¹¹⁷⁾. En base a estos documentos, podemos decir que tanto el Patronato, como el derecho a realizar los nombramientos, radica y está compartido entre la autoridad civil y la autoridad eclesiástica. Pero ambos ejemplos nos parecen una excepción en relación con la práctica usual de la época —sobre todo en Castilla— tal y como seguidamente iremos viendo.

El 27 de abril de 1717, los señores alcaldes de Aldeavieja «en vacante de ermitaño (santero) de la ermita y santuario de Ntra. Sra. del Cubillo, sita en su distrito y jurisdicción y como Patronos de ella hicieron nombra-

(115) A.G.P. leg. 1799 pág. 212.

(116) A.H.P.A. pº nº 1825.

(117) A.H.P.A. pº nº 1831.

miento y presentación del nuevo ermitaño, en conformidad de estar en esta posesión de tiempo inmemorial»⁽¹¹⁸⁾. Aquí se observa y por circunstancias que desconocemos que este nombramiento es realizado única y exclusivamente por los Alcaldes de Aldeavieja, con una ausencia total de cualquier representante eclesiástico, ya que ni siquiera aparecen entre los testigos presentes a tal acto.

A partir de este momento y suponemos que por esa ausencia eclesiástica, se inicia un pleito entre el Concejo, Justicia y Regimiento de Aldeavieja y el Fiscal Eclesiástico de la Abadía de Párraces, para determinar a quien corresponde realizar tales nombramientos.

Pleito de 1717

Comienza el pleito el 8 de julio de 1717 y se termina en noviembre del mismo año. Entre las pruebas documentales presentadas, se dedica especial atención a los libros de visita y cuentas de la ermita, que son autenticados por Pedro García de la Vega, Notario público apostólico, por autoridad apostólica pública y ordinaria, y uno de los de la autoridad eclesiástica ordinaria de la Abadía de Párraces. Certifica que todas las visitas están firmadas por el Padre Vicario de Párraces, quienes les hicieron y celebraron ante los notarios públicos de su audiencia eclesiástica, y están realizadas por autoridades eclesiásticas y ordinaria, independientemente de que tengan Patronato, ya que de todos modos están sujetos a la jurisdicción eclesiástica de dichos Padres Vicarios.

En el libro de cuentas de la iglesia de Ntra. Sra. del Cubillo las cuales comienzan en el año 1576, se advierte que se realizó un inventario de los bienes por el Padre Vicario, Antón Pérez ante el Notario Juan de Santander, y que todos los bienes inventariados le fueron entregados a Antón Martín, como mayordomo que era de la ermita, el cual se comprometía a velar por su seguridad y dar cuenta de ellos, sin mencionar en ningún momento la existencia de Patronos. Señala igualmente que, en este libro aparece como los Padres Vicarios mandaban hacer

(118) A.C.P. Leg. 1711 pág. 4.

los reparos necesarios u obras de la ermita, y disponían de sus bienes absoluta e independientemente⁽¹¹⁹⁾.

Ante la revisión detallada de estas pruebas, el Fiscal General Eclesiástico, alega que los ermitaños han sido nombrados por el Padre Vicario «moviéndolos y quitándolos a su voluntad, y por el tiempo que lo tienen es con la licencia de este tribunal y con unas tablillas para que los Tenientes de Cura no les puedan impedir pedir limosna, sin cuya circunstancia no se les admite»⁽¹²⁰⁾.

A su vez el Concejo de Aldeavieja, para defender su postura, presenta un poder otorgado en la casa del Ayuntamiento el día 20 de mayo. Dicho poder no es válido ante el Fiscal Eclesiástico, por considerar que padece vicios insanables, como es el que siendo más de 300 vecinos, solamente se hallaban a su otorgamiento 14 ó 15 personas, de las cuales dos eran los alcaldes y tres los regidores. Consideran que el Concejo se juntó sin las solemnidades que acostumbra. Ante tal poder el Fiscal Eclesiástico solicita del Padre Vicario, para que no se haga un juicio ilusorio por defecto de poder, se vuelva a juntar el Concejo.

El 3 de agosto de 1717, se volvió a juntar el Concejo, pero todos los presentes anularon el mencionado poder y cualquier otro que hubieran dado. Se allana en el pleito, renunciando a cualquier derecho que pudieran tener para nombrar santeros y reconocen expresamente que los nombramientos de dichos santeros corresponden privativamente al Reverendísimo Padre Prior de El Escorial y su Vicario de Párraces «que ahora es y en adelante fuere» y que por conocerlo así se apartaban del dicho pleito»⁽¹²¹⁾.

Se dictó sentencia, como era de suponer a favor del dicho Fiscal Eclesiástico el 29 de noviembre de 1717, la cual fue notificada por el notario apostólico Pedro Muriel García, al Concejo y lugar de Aldeavieja, transcurrido el plazo legal y por ausencia de apelación se libró Ejecutoria, siendo condenados a pagar las cotas de los ministros

(119) A.G.P. leg. 1711 pág. 23 vuelta y 24.

(120) A.G.P. leg. 1711 pág. 35.

(121) *Ibidem*. pág. 43 y sg.

que intervinieron en el proceso, que ascendieron a 3.859 reales y 28 maravedíes. Se repartieron entre los alcaldes, regidores y procurador síndico, así como entre todos los vecinos que estuvieron presentes en el poder otorgado el 20 de mayo, so pena de excomunión mayor el no satisfacer dicha cantidad. Esta sentencia dada por su Reverendísima fue ratificada por el doctor en ambos derechos, D. Juan Manuel Aristores, Catedrático de Vísperas de Canones de la Real Universidad de Valladolid, Provisor y Vicario General de dicha ciudad y todo su Obispado.⁽¹²²⁾

A partir de este momento, los nombramientos son realizados directamente por el Padre Vicario de Párraces, y en ningún caso se hizo mención al Patronato.

Pleito 1724-1730

Por supuesto, el Concejo de Aldeavieja no quedó nada conforme con la decisión del Monasterio, por lo que, y aunque esperaron cerca de cinco años, volvieron a plantear la cuestión y solicitaron al Prior de San Lorenzo les fuera concedido el Patronato de la ermita. El 12 de abril de 1722, el Padre Fray Eugenio de la Llave, jubilado en Sagrada Teología, calificador de la suprema, Prior del Real Monasterio de San Lorenzo, de Santo Tomé del Puerto y Abad de Párraces, que todos son «nullius diocesis», concede este derecho al Concejo, Justicia Regimiento y vecinos del lugar de Aldeavieja, «por cuanto el lugar y vecinos uno de los sujetos a dicha nuestra Abadía, han edificado una ermita en su territorio para la veneración y culto de la milagrosa imagen de Nuestra Señora con el título del Cubillo y en su formación y adorno han gastado crecidos caudales aplicados a el fin de conservarla por su propia devoción» por lo que informado de esta verdad, en virtud del título y licencia puedan administrar todos los caudales, reservándonos el deber de visitar y juzgar el paradero de semejantes caudales y demás que sea conducente a la buena administración⁽¹²³⁾. Este dictamente fue refrendado por el Padre Fray Manuel Gallardo.

(122) A.G.P. leg. 1799 pág. 125 y sg.

(123) A.G.P. leg. 1799, pág. 1 y v.

Durante dos años el Concejo como Patronos, ejercieron su derecho pero con la llegada del nuevo Prior de San Lorenzo se inicia un nuevo pleito sobre el mismo particular.

El 18 de marzo de 1724, D. Luis de San Pablo, Prior del Monasterio de San Lorenzo y Abad de Párraces, remite un auto al Padre Fray Manuel Rincón, Vicario y Provisor del Monasterio de Santa María de Párraces, en el que comunica que ha tenido noticias que los Alcaldes, Regidores y Procurador del lugar de Aldeavieja, como Patronos que dicen ser de la ermita de Ntra. Sra. del Cubillo, han procedido sin nuestro permiso a destituir de su cargo al santero que había nombrado el anterior Padre Vicario. Por este motivo, le ordena proceda a mantener al santero que servía con título del Padre Vicario, y exige que los Alcaldes, Regidores y Procurador de Aldeavieja exhiban y presenten el título de Patronos, privándoles de él para que en ningún momento puedan hacer uso de él. Consideran al mismo tiempo, que el título despachado por Fray Eugenio de la Llave no tiene ningún valor, ya que fue concedido sin el consentimiento del capítulo de este Convento y sin reunir los requisitos de edificación, fundación y dotación, ni otro título ni obligación alguna que señala el Santo Concilio de Trento para conferir tales Patronatos, y ser una disposición contraria a la sentencia definitiva y que pasó a Ejecutoria en el Pleito que se siguió el año 1717⁽¹²⁴⁾.

Al mes siguiente el Padre Vicario procede a cumplir el mandato de su superior para lo cual remite auto a Fray Andrés de San Ildefonso, cura rector de Aldeavieja, donde le explica detalladamente el contenido del auto del Prior de San Lorenzo. Le ordena notificar a las autoridades de Aldeavieja, que presenten los títulos de Santero y Patronato, so pena de excomunión mayor y de 50 duendados aplicados para obras pías, si transcurridas dos horas de la notificación no han procedido a entregar dichos títulos.

Dicho auto es notificado a las autoridades de Aldeavieja «quienes habiéndolo oido y entendido dijeron, lo

(124) A.G.P. Leg. 1799, pág. 12 y sg.

oyen y que para los efectos que mejor les convenga se de y entregue un tanto del dicho auto con la notificación que se les ha hecho y de esta su respuesta»⁽¹²⁵⁾. En ella advierten la imposibilidad de preparar cualquier defensa, dada la brevedad de tiempo disponible y con el agravante de estar cerradas las Audiencias por ser tiempo de vacaciones. Por tal motivo, tomarán la postura de informar de dicho dictamen a D. Alejandro Aldobrandini, Arzobispo de Rodas, Nuncio y Colector General Apostólico, para que intervenga y recurra a la sentencia dada por el Padre Vicario de Párraces.

El 12 de abril de 1724, el Ilustrísimo Señor Nuncio, una vez informado del auto despachado por el Vicario de Párraces y de la notificación hecha al Concejo, dictamina que: «cualquier presbítero secular o regular aprobado por el ordinario» en el plazo de cuarenta días absuelvan a las autoridades y vecinos de Aldeavieja de las censuras contra ellos fulminadas por el Vicario Provisor de Párraces. Esta sentencia fue confirmada por otra dictada en julio del mismo año, en la que el Ilustrísimo Señor Nuncio manda se expidan los documentos necesarios para reintegrar a dicho lugar la posesión del Patronato.

Fue informado de esta sentencia el Padre Vicario Fray Manuel Rincón, el cual dijo que a pesar de ser siniestra se inhibía del caso.

Nuevamente el Concejo ejerce el Patronato de la ermita. Mientras tanto en ella, ajena a cualquier acontecimiento, se están finalizando las obras de cubrición (Bóvedas, media naranja, etc) y carpintería del Camarín.

Con la llegada del nuevo Provisor y Vicario de Párraces (1725), Fray Juan de la Puebla, se inicia un proceso similar al que su antecesor llevó a cabo. Las circunstancias, aunque esta vez se deben al nombramiento del nuevo Tesorero, no serán las mismas. A pesar de que nuevamente D. Alejandro Aldobrandini intercede y remite auto en favor de dicho lugar, Fray Juan de la Puebla, no se inhibirá del caso.

Por esta razón, en enero de 1726, se inicia la probanza hecha a instancia de la Justicia, Concejo y vecinos de Al

(125) A.G.P. leg. 1799. pág. 6.

deavieja. Se presentan pruebas testificales y documentales —libro de Tesorería, libro de Fábrica, libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Cubillo, libro del Licenciado Francisco García, Fundaciones de Capellanías, Memorias de Recaudaciones, etc.— Todo ello será presentado a José Martín Martel, Notario Apostólico y familiar del Santo Oficio de la Inquisición «para que citando primera y ante todas cosas al apoderado del Concejo del Lugar de Aldeavieja, compulse o haga compulsar lo que los dichos libros fuera señalado por el Padre Prior Mayor de este Real Monasterio y Fiscal General Eclesiástico de esta Abadía y hecha dicha compulsa originalmente la entregue a los susodichos para que la traigan ante nos»⁽¹²⁶⁾

De igual manera, lógicamente, el Monasterio de San Lorenzo hará su probanza, presentando pruebas testificales y documentales —Libros de visita, Bula de anexión y confirmación de la Abadía de Párraces dada por Gregorio XIII en el año 1578, Capítulos y Ordenanzas del Monasterio, Testimonio de apeo que se hizo referente al término de Aldeavieja, por la ciudad de Segovia, para verificar el suelo que ocupa la ermita, etc.

Antonio Baquero de Herrera, en nombre de las autoridades y vecinos de Aldeavieja, presenta un escrito al Fiscal Eclesiástico, en el que explica detalladamente como y porqué, consiguió el Concejo el título de Patronos. Paralelamente en la exposición, va rebatiendo una por una todas las razones que alega el Monasterio para negar dicho título. Primeramente se señala como desde tiempo inmemorial, y por estar ubicada la citada ermita en el término de Aldeavieja, el Concejo y vecinos han costeado la fábrica, así como todo lo necesario para su ornamentación y manutención. Nombrando la justicia, Camarero, Tesorero y Santero, «hasta que les inquietaron algunos Padres Vicarios, contribuyendo como carga concejil, para dicha ermita, con el pretexto de nombrarse cada año los que se dicen Capitán, Alférez y demás oficiales»⁽¹²⁷⁾. Invita a leer detalladamente el libro del Licenciado Francisco García pues en él consta la aparición de la Santa Imagen, y el año. Así como el que se fabricó una ermita

(126) A.G.P. leg. 1799. pág. 448.

(127) A.G.P. leg. 1799. pág. 492.

que hoy a costa del Concejo y vecinos es iglesia suntuosísima⁽¹²⁸⁾. En base a lo expuesto consiguió el Concejo el Patronato (no especifica cuando), pero el cual es ejercido por los oficiales de Justicia como cabeza de pueblo y concejo, ya que en la comunidad del Concejo es en quien reside por todos el Patronato, y así fue confirmado por el título despachado por el Prior de San Lorenzo, Fray Eugenio de la Llave, pues estaba autorizado para ello, «a la manera que un Señor Obispo puede conceder el de una iglesia, así el Reverendísimo Padre Abad en quien reside la jurisdicción eclesiástica de esta Abadía pudo hacerlo».

Igualmente dirá no entender como la parte contraria, trata de demostrar que la ermita no se halla ubicada en el término de Aldeavieja, pues si esto fuera así, no tendría ningún objeto este pleito ya que dicha ermita dependería del Obispado y Diócesis de Segovia. Referente a la probanza testifical que hizo el Monasterio, dirá, no le merece ninguna estimación, ya que «todos los testigos son varios, singulares, y no concluyen cosas ciertas y deponen como apasionados, ya haber sido hechuras de los Reverendos Padres Vicarios, quienes como tiene probado ocultamente solían dar título». Pero lo que menos entiende Antonio Baquero, es como siendo un «Patronato mere honorífico», sin contraprestaciones económicas, el Fiscal no ha tratado de impedir este costoso Pleito.

A pesar de todos los esfuerzos realizados por el Concejo y vecinos de Aldeavieja, el 10 de septiembre de 1726, Fray Juan de la Puebla, Provisor y Juez Eclesiástico, dictará sentencia. En ella, se declara que la ermita de Ntra. Sra. del Cubillo ha estado y está libre de todo derecho de Patronato, y solamente está sujeta en todos sus derechos y pertenencias a la jurisdicción ordinaria de esta Abadía, correspondiendo a ellos realizar los nombramientos de Camarero, Tesorero y demás oficios necesarios para su conservación y buena administración. En

(128) El Fiscal Eclesiástico, no considera válido el Libro del Licenciado Francisco García, ya que en él no aparece el editor, ni consta el lugar de impresión, y tampoco tiene las Licencias exigidas por las leyes, tan necesarias en este tipo de publicaciones en que se cuentan milagros, profecías, etc.

cuanto al Título despachado por el Padre Fray Eugenio de la Llave, éste solamente tendrá efecto de licencia para adquirir el Patronato de dicha ermita siempre y cuando se cumplan algunas condiciones que para ello prescribe el Santo Concilio de Trento. El Fiscal Eclesiástico no duda en reconocer la gran cantidad de dinero gastado por los vecinos de este lugar, pero en ningún momento, éstos han justificado ni consta, que por su comunidad o por ellos en nombre del Concejo y de sus bienes se halla dado cosa alguna para su fundación, construcción o dotación. Por estas razones, continua diciendo, no han conseguido derecho alguno de Patronato por lo que se les prohíbe hacer uso de los autos y licencias para realizar los nombramientos, sin su autorización, bajo pena de excomunión mayor. Ahora bien, da la posibilidad al Concejo para que recurriendo por vía legal y cumpliendo las debidas formalidades puedan adquirir el Patronato⁽¹²⁹⁾.

Las Autoridades de Aldeavieja recurren a la sentencia. De nuevo son analizados y revisados todos los documentos presentados en la probanza. Se hará especial hincapié en aquellos que de alguna manera puedan acreditar la fundación, dotación y manutención.

El 14 de diciembre de 1727, D. Alejandro Aldobrandini, en virtud de la sentencia que se dictó, vuelve a amparar al Concejo y vecinos de Aldeavieja, y «mando no sean inquietados, perturbados ni molestados por dicho Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y Fiscal de la Abadía de Párraces, ni otra persona en su nombre y para ello se den y despachen los mandamientos de manutención necesarios en forma y reservaba y reservó su derecho a salvo, a los expresados real monasterio y Fiscal Eclesiástico para que en los juicios Plenario, Posesorio y el de Propiedad pidan lo que les convenga». Esta sentencia fue refrendada por el Sr. Auditor D. Philipi Tabanelli⁽¹³⁰⁾.

Poco efecto causó la sentencia del Ilustrísimo Señor Nuncio, ya que el proceso continuó su curso y en algunos momentos el Monasterio tomó medidas extremas, como fue en abril de 1728, en que fue excomulgado,

(129) A.G.P. leg. 1799, pág. 562.

(130) *Ibidem*, pág. 51.

Manuel Zahonero García, alcalde de este lugar por negarse a convocar al Concejo para informarle de una demanda del Fiscal Eclesiástico.

A finales de 1729, se da por terminado el pleito. El padre Fray José Ramírez, Vicario del Monasterio de Párraces, manda que para su determinación y sentencia se remitan los autos originales de dicha causa al Sr. Licenciado D. Francisco de Layas y Godos, abogado en los Reales Concejos en la ciudad de Segovia, para ratificarla, y disponiendo que previamente y a tal fin deposite cada una de las partes 240 reales de vellón⁽¹³¹⁾.

El 3 de enero de 1730, se dicta la sentencia definitiva por Fray José Ramírez, Fiscal Eclesiástico y Vicario del Monasterio de Párraces que reitera en todo a la pronunciada en 1726. Dicha sentencia es confirmada por D. Francisco de Layas y Godos.

A los pocos días es notificada la sentencia a Andrés de Nabas, alcalde y a Francisco Herrera procurador, que exigen se les de una copia de ella para comunicarla al Concejo.

Ante la ausencia de apelación por parte de las autoridades y vecinos de Aldeavieja, el 24 de enero de 1730, Fray José Ramírez por ante Notario declara la dicha apelación por «desierta y por pasada en autoridad de cosa Juzgada... y que se lleve a pura y debida ejecución»⁽¹³²⁾.

A partir de este momento, la ermita con todas sus pertenencias queda libre de Patronato, y por lo tanto sujeta a la jurisdicción ordinaria del Real Monasterio de San Lorenzo.

Se les prohíbe al Concejo, Justicia y Regimiento se hagan llamar patronos y se abstengan de nombrar santero, tesorero o camarero, lo cual y por derecho radica única y exclusivamente en la autoridad eclesiástica, pues pueden hacerlo y dar las licencias necesarias. Asimismo se les ordena entreguen los títulos y nombramiento que tuvieran, junto con el despachado por el Padre Prior Fray Eugenio de la Llave. Al poco tiempo el Monasterio nombra

(131) A.G.P. leg. 1799. pág. 129

(132) *Ibidem*. pág. 133 vuelta.

santero, tesorero y camarero, y los títulos son entregados por el padre cura de Aldeavieja ante notario⁽¹³³⁾.

Esta sentencia y medidas tomadas por el Monasterio, no produjo ninguna reacción negativa por parte de los vecinos de Aldeavieja pues devotamente siguieron costeando la obra de la iglesia.

Según consta en el Libro de Cuentas de la Cofradía de Ntra. Sra. del Cubillo (1665-1792), todas las cuentas son visadas por el Padre Vicario de Párraces. Bajo este régimen administrativo debió funcionar la ermita hasta el año 1835. En este mismo año es suprimida la orden de los Jerónimos. A partir de 1836 los libros de cuentas de la citada cofradía, son visados y aprobados por el Obispo de Segovia, lo cual viene a indicar que a partir de ese momento el lugar de Aldeavieja pasa a depender de la jurisdicción eclesiástica del Obispado de Segovia⁽¹³⁴⁾.

Con las disposiciones de 1837, y otras que se fueron dando con el proceso desamortizador, el Monasterio de El Escorial es privado de los bienes anejados a este Monasterio que no fueran patrimonio particular de Felipe II, declarándose nacionales y por lo tanto adscritos al crédito público para su venta. La casa de Párraces fue adquirida por D. Aureliano de Beruete⁽¹³⁵⁾.

El obispo de Segovia se reserva el derecho de aprobar las cuentas en su visita general que efectúa anualmente. Parece ser que en una de sus visitas el Sr. Obispo ordena al cura de la Parroquia se encarge de buscar las personas idóneas para desempeñar los cargos de santero, tesorero y camarero. En 1856, se procede a nombrar «Administrador» a D. Francisco Moreno Junquillo, vecino de Aldeavieja, en presencia de el Sr. Alcalde Miguel Pérez y el Sr. Cura Teniente, Faustino Ayuso⁽¹³⁶⁾.

Suponemos que bajo estas directrices administrativas

(133) A.G.P. leg. 1799. pág. 135.

(134) A.P.A. *Libro de Cuentas de la Cofradía (1665-1792). Libro de Cuentas de la Cofradía (1836-1954)*. Al parecer hubo un libro que incluía las cuentas desde 1793 hasta 1835, pero dicho libro fue intervenido por la Junta de Arma-
mento de Avila.

(135) Morterero Simón, C. ob. cit. pág. 770.

(136) A.P.A. *Libro de Cuentas de la Cofradía (1836-1954)*. pág. 87.

funcionó la ermita hasta el año 1955, momento en que Aldeavieja pasa a depender de la Diócesis de Ávila como se halla en la actualidad.

En la actualidad la Cofradía, se ocupa de la Administración de la ermita. Es dirigida por un Presidente, un Consiliario, que será siempre el párroco del lugar, un Vicepresidente, un Contador, Camarero, Secretario, dos Vocales y un Alguacil por cuyos cargos está integrada la Junta Directiva.

La Iglesia.

Proceso constructivo.

La ermita de Ntra. Sra. del Cubillo como desde antiguo se la denomina, sorprende por sus grandes dimensiones, ya que no se relacionan con la escala general aplicada a edificios de este tipo. Su emplazamiento en pleno campo colabora a crear el efecto general de monumentalidad.

En nuestro anterior capítulo, señalábamos el motivo por el cual se llevó a cabo la fundación de esta iglesia⁽¹³⁷⁾. Como vimos al poco tiempo de producirse el milagro (año 1300) se comenzó la fábrica de una primera iglesia, de pequeñas dimensiones que suponemos estuvo funcionando hasta el año 1576. Con esta fecha se inicia un nuevo proyecto. La nueva iglesia es construida sobre la anterior de la que se aprovechó parte de su estructura «como se echa de ver en las paredes de la capilla que ya están añadidas»⁽¹³⁸⁾. La necesidad de disponer de un templo de mayores dimensiones fue la causa originaria del cambio.

Las únicas noticias que de ella tenemos nos las ofrece el Licenciado Francisco García, el cual dirá que en 1613, «es un famoso templo de tres naves, con tres altares, y retablo, y tribuna, y portales, y casa para el sacerdote»⁽¹³⁹⁾.

(137) *Hemos creido necesario volver a repetir determinados datos que ya relacionamos en el apartado anterior dedicado a la Historia del Santuario, ya que de esta manera podemos seguir un orden cronológico que ayudará sin duda a entender ciertas características tipológicas que presenta la actual iglesia, objeto de nuestro estudio.*

(138) *Licenciado Francisco García, ob. cit. pág. 22.*

(139) *Ibidem, pág. 22*

Por él igualmente sabemos que a lo largo de 1612 y 1613 se fabricó la sacristía, y se «adorno el retablo con una caja dorada para la Virgen»⁽¹⁴⁰⁾. Basándonos en estas declaraciones, es evidente que la fábrica exterior de la iglesia está concluida en 1614. Quedando pendiente la obra interior y su decoración. En 1629 queda por dorar y estofar el retablo de Ntra. Sra. del Cubillo, para lo que se conciernen Juan Portillo, vecino de la ciudad de Segovia, y residente en la Villa de Madrid con Juan Canales vecino de Aldeavieja. Lo cual viene a indicarnos que por estas fechas no se tiene previsto ningún cambio sustancial en la iglesia.

Es muy posible que esta iglesia fuera de planta de salón, es decir, de tres naves a la misma altura, como parecen indicar los elevados muros y macizos contrafuertes primáticos —elementos característicos de esta tipología— que de ella se conservan en la actual iglesia, lo cual viene a indicarnos que parte de su estructura ha sido aprovechada en el nuevo proyecto. Otra razón que nos ha llevado a plantear tal hipótesis, ha sido el hecho de encontrar en los muros de mampostería de la hospedería, trozos seccionados y bien definidos de pilares octogonales (Fig. n.º 27 y 28). Elemento de soporte normalmente utilizado en esta tipología, que colocados en el interior —por razones técnicas— definían igualmente las tres naves. Fue un tipo predominante en los edificios religiosos del siglo XVI, que heredado de la tradición gótica alemana llega a España en el siglo XV⁽¹⁴¹⁾. Esta tipología ofrecía grandes ventajas, como espacios despejados —siendo la única interrupción los soportes— y gran capacidad.

Esta segunda iglesia debió estar funcionando hasta el momento que se inician las obras de construcción de la tercera y definitiva iglesia que es la que hoy conocemos. Suponemos que un deseo de ampliación o de renovación adoptando estructuras estilísticas más acordes con el gusto de la época, bien pudieron ser las causas originales del cambio. Desgraciadamente el libro de fábrica no

(140) *Ibidem*, pág. 23 y 24.

(141) Heras García, F. «Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid». Valladolid, 1975. pág. 33.



Fig. n.º 27. Detalle pilar octogonal. Muros de la Hospedería de la ermita de Ntra. Sra. del Cubillo.



Fig. n.º 28. Detalle contrafuerte de la Iglesia Ntra. Sra. del Cubillo.

existe, tan necesario para poder seguir detalladamente el curso de las obras, pero los escasos y dispersos documentos nos permiten, sino total si fragmentariamente, seguir el proceso constructivo.

Desconocemos el autor de las trazas, pero la nueva iglesia de planta de cruz latina, de una sola nave, crucero y capilla de testero plano, denota la existencia de un plan unitario. No cabe duda que contaron con el asesoramiento y supervisión de una persona experta en la materia, ya que el nuevo proyecto, desmantela la estructura gótica anterior, derribando gran parte de ella salvo los muros que hoy corresponden al cuerpo de la nave de la iglesia. A partir de aquí se añade la nueva obra conceptualmente distinta.

Las obras debieron comenzar a realizarse alrededor de 1656, pues asociamos esta fecha con la última que aparece en el libro de fábrica de la segunda iglesia⁽¹⁴²⁾. Entre este momento y 1659, se van realizando, lentamente, las obras de derribo y nueva construcción. En 1659, no deben estar concluidas las obras, pues María de Herrera, vecina del Lugar de Aldeavieja, deja mandado en su testamento se haga para la dicha iglesia y su altar mayor «donde ha de estar su divina Magestad un retablo de madera labrado y dorado y asentado a mi costa a elección del dicho Luis García Cerecedo mi marido... para dentro de tres años primeros siguientes después de mi fallecimiento»⁽¹⁴³⁾.

María de Herrera murió ese mismo año, y seis años más tarde ya debe estar realizada la nueva iglesia, pues estando en visita general el Padre Fray Francisco de Salvatierra Provisor y Vicario general del Monasterio de Santa María de Párraces, señala queda pendiente de cumplir el retablo. Por lo que manda a Luis García Cerecedo, como testamentario «cumpla con las cosas dichas»⁽¹⁴⁴⁾.

A pesar de haber transcurrido los tres años que establecía como plazo María de Herrera, Luis García Cerecedo inicia una obra de cantería en la iglesia que sin duda res-

(142) A.G.P. leg. 1711 pág. 23-24.

(143) A.P.A. Testamento de María de Herrera. Sin foliar.

(144) *Ibidem*.

ponde a cumplir satisfactoriamente el deseo de su mujer.

El 12 de mayo de 1666 se concierta Luis García Cerecedo con Pedro Lola, vecino de Robledo de Chavela, maestro de cantería, para hacer una obra en la iglesia «para lo que esta hecha trazas firmadas por ambos otorgantes, que se entiende planta y alzado». La obra consiste en ampliar la capilla mayor —lo cual viene a indicarnos que dicha capilla ya estaba fabricada en ese momento— añadiendo «quince pies de largo más de lo que tiene dicha capilla, sin las paredes y de ancho diez y nueve». Estos quince pies irían repartidos «diez en mesa y altar y lo que coje el retablo y grueso del tabique, y los cinco para traspaso del camarín... y ha de tener de alto desde el suelo olladero de la iglesia hasta la bóveda por la parte de adentro veintiocho pies y medio de alto y claro»⁽¹⁴⁵⁾.

Las condiciones son precisas y detalladas, permitiendo comprobar que el camarín que hoy podemos contemplar ha sufrido pocas alteraciones. El dicho camarín «tendrá dos entradas a los lados en los macizos de los machones. Cada uno en su lado con sus postigos y portadas de cantería labrada y escodada». «Los huecos del camarín así como se entra hasta que se vuelva a salir a un anclar igual», que tendrán «cinco pies de hueco y claro y se han de poner en la parte de adentro dos gradas de piedra que corran de pared a pared labradas y escodadas y así mismo una peana de piedra de cara al altar» (veánsé los planos de planta).

La bóveda —cubrición capilla y camarín— se harán de ladrillo y cal labor de rosca y después jariada de yeso.

Los muros serán de mampostería tosca y el corazón de las paredes de cal y barro. Las dos esquinas de la parte de afuera serán de piedra «cortada y apiconada al uso de cantería al igual que los machones que salen afuera»... siendo las esquinas «cortadas y apiconadas a uso de cantería como lo demás a la altura que pide dicha obra para dejar capacidad a los huecos que pide dicho camarín». Igualmente se especifica que la cornisa de esta obra ha

(145) A.H.P.A. pº nº 1825. Sin paginar.

de ser «conforme la que tiene lo demás ahora dicha capilla», nuevamente observamos que crucero y capilla ya estaban construidas anteriormente. Evidentemente todo ello exigía unas buenas cubiertas de excelentes maderas y clavazón. La obra tendría que estar terminada el día quince de octubre de ese mismo año. Por lo cual recibiría Pedro Lola 14.000 reales de vellón, más un corte de vestido de paño de Segovia.

Con esta obra se concluye, prácticamente la fábrica exterior de la iglesia. No tenemos ningún dato sobre la obra de la fachada, pero el 12 de agosto de 1673 se conciernen Miguel Belazquez y Sebastián Vecerril, vecinos de la ciudad de Avila, maestros de carpintería y albañilería, con Gabriel Zahonero alcalde de Aldeavieja y otros vecinos del lugar, —todos ellos ganaderos— para hacer la obra de la torre y «demás obra que se llama de la españada de que esta hecho traza firmada de dichos maestros»⁽¹⁴⁶⁾... A través de las condiciones en las que se especifican materiales a emplear y técnicas a seguir, en una de las claúsulas se pone como condición que desde macho a macho —lado norte fachada y lado sur— «se ha de mover un arco que pase por encima de la ventana que cae encima del portal que cae en la pared de poniente y dicho arco ha de ser de grueso y alto lo que dicha traza pide». Por lo que «desde el arco bajero no han de tener obligación los dichos maestros ha deshacer nada ni del soportal aunque sea demasia». Esto viene a indicarnos que la fachada construida con anterioridad a esta fecha, ha de ser respetada en su mayor parte. La obra de la torre afectará únicamente al remate de ésta, que una vez terminado el dicho arco habría que trazar, igualar y estivar hasta el nivel de la clave de piedra tosca y cal. La torre avanzaría un cuerpo más y será cubierta con un simpático Chapitel, realizado tal y como lo recomendaba Fray Lorenzo de San Nicolás⁽¹⁴⁷⁾. (Fig. n.º 29). La obra de la torre importó un total de 8.800 reales de vellón y estuvo terminada al año siguiente, es decir en 1674.

En ese año se abren las ventanas del cuerpo de la igle-

(146) A.H.P.A. p.º n.º 1826. Sin paginar.

(147) San Nicolás, Fray Lorenzo de. «Arte y uso de Arquitectura». Primera y segunda parte. Ed. 1736.

sia⁽¹⁴⁸⁾. La obra corre por cuenta de Domingo Muñoz, vecino de Niarra y ferviente devoto de la Virgen del Cubillo.

Documentalmente el retablo mayor está asentado en 1675⁽¹⁴⁹⁾ y con el dinero que se obtuvo de la venta del anterior retablo —el que fue donación de Juan Canales y vemos dorar en 1629— se hacen dos retablos colaterales que irán emplazados y enfrentados en el tercer tramo de la nave de la iglesia. En 1678 ya están asentados⁽¹⁵⁰⁾. En la actualidad solamente queda uno que está adosado en el lado del Evangelio.

En 1683, se hace un nuevo portal para la puerta Sur que da acceso al interior del cuerpo de la iglesia —en la actualidad está tapiada— (Fig. n.º 30). Nuevamente Domingo Muñoz es quien costea la obra, por lo que hubo de pagar 438 reales de vellón⁽¹⁵¹⁾. Entre 1697 y 1698 se fabrican y asientan los retablos colaterales, colocados en los brazos del crucero⁽¹⁵²⁾.

Con el nuevo siglo, llegan nuevos proyectos. En 1720 se amplía la ventana del testero del camarín. Creemos que por estas mismas fechas deben ser abiertas las ventanas de los hastiales del crucero, pues el tratamiento es idéntico a la del Camarín, presentando en la parte superior del dintel una pequeña abertura que pueda deberse a razones técnicas (Fig. n.º 33). Estas características las encontramos igualmente en algunas ventanas de la torre de la iglesia parroquial de Villacastín.

La obra más significativa que se realiza en la iglesia en el siglo XVIII, es la fábrica de las bóvedas y media naranja. En 1722 se inician las obras, pero solamente se realizan las bóvedas de cañón del crucero y capilla mayor, media naranja, bóveda plana de la sacristía y bóvedas y media naranja del Camarín. Manuel Annel Ramanillo, vecino de Martín Muñoz de las Posadas⁽¹⁵³⁾, y Manuel Esco-

(148) A.G.P. leg. 1799. pág. 449.

(149) A.P.A. Testamento de María de Herrera.

(150) A.G.P. leg. 1799. pág. 516 v.

(151) A.G.P. leg. 1799. pág. 449 v.

(152) A.G.P. leg. 1799. pág. 516 v.

(153) A.G.P. leg. 1799. pág. 295.

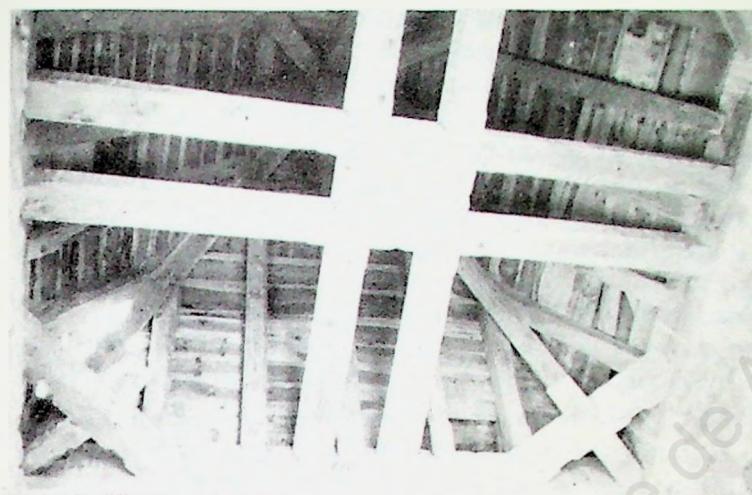


Fig. n.º 29. Detalle Chapitel de la torre.

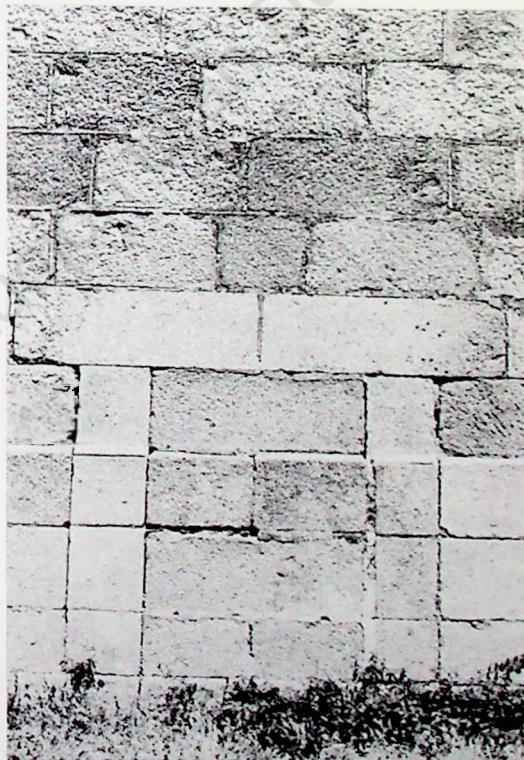


Fig. n.º 30. Puerta
tapiada de la fachada
Sur de la Iglesia de
Ntra Sra. del Cubillo.

bedo vecino de Avila⁽¹⁵⁴⁾, fueron los maestros que llevaron a cabo las citadas obras. Intervinieron numerosos oficiales, y según comenta la tradición fue una obra costosísima, que importó más de 100.000 reales de vellón⁽¹⁵⁵⁾. La bóveda de cañón de la nave de la iglesia, es posible se realizara con anterioridad a esta fecha, basándose en las diferencias estilísticas de los motivos decorativos que se aplican en uno y otro cuerpo —nave de la iglesia y crucero, capilla mayor— y por el distinto tratamiento que recibe el entablamiento (Fig. n.º 44), aunque apenas perceptible a primera vista. Mientras tanto, Manuel de Solis, vecino de Avila, maestro de puertas y ventanas, realiza la obra de carpintería del Camarín⁽¹⁵⁶⁾.

En 1726 se pintan las pechinas por un importe de 3.600 reales. Fueron donación de Baltasar Martín García, mayordomo ese año de la Cofradía de Ntra. Sra. del Cubillo⁽¹⁵⁷⁾.

En 1734 se asienta el retablo del Camarín, y al año siguiente 1735 se conciertan Miguel García, vecino de Cardeñosa, maestro de cantería con Baltasar Martín vecino de Aldeavieja para enlosar de piedra la capilla mayor y crucero de la referida iglesia. Todo ello por un valor de 2.250 reales de vellón⁽¹⁵⁸⁾. Cuatro años más tarde se procedería a enlosar el resto de la Iglesia. D. Blas Antonio Sánchez, Mayordomo ese año, costeó la obra⁽¹⁵⁹⁾.

A partir de esta fecha las obras van dirigidas a la decoración y alhajamiento del Camarín. En 1759 se dora el retablo. En 1722 se hace el transparente y en 1784 se dora todo el Camarín⁽¹⁶⁰⁾.

Descripción de la Iglesia.

La planta de una sola nave, articulada en tres tramos,

(154) A.G.P. leg. 1799. pág. 266.

(155) A.G.P. leg. 1799. pág. 246.

(156) A.G.P. leg. 1799. pág. 267.

(157) A.P.A. *Libro de Cuentas de la Cofradía de Ntra. Sra. del Cubillo* (1665-1792).

(158) A.H.P.A. pº nº 1830. Sin paginar.

(159) A.P.A. *Libro de Cuentas de la Cofradía de Ntra. Sra. del Cubillo* (1665-1792).

(160) Estos datos han sido obtenidos de las inscripciones que figuran en el retablo del citado Camarín.

crucero y capilla de testero plano. Responde al esquema de cruz latina que sería codificada por Juan de Herrera y su discípulo Francisco de Mora y que conformarían el tipo de iglesia característica del siglo XVII⁽¹⁶¹⁾.

Los brazos del crucero son de poca profundidad (Ver plano n.º 3) colaborando a fusionar capilla mayor y estructura longitudinal. Esta tendencia a atrofiar los brazos del crucero se puede considerar como peculiar de Francisco de Mora. El cual favorece el protagonismo a la estructura longitudinal que alcanza su culminación en la capilla mayor más profunda que los brazos del transepto⁽¹⁶²⁾. Fray Alberto de la Madre de Dios, continuó aplicando el programa constructivo iniciado por Mora en la Villa de Lerma, después en Madrid —magistralmente en la iglesia del Convento de la Encarnación— y en otros proyectos en Toledo y Guadalajara⁽¹⁶³⁾.

En planta el eje longitudinal se ve acentuado por la existencia de espacios secundarios, como son la Sacristía y el nartex-sotacoro.

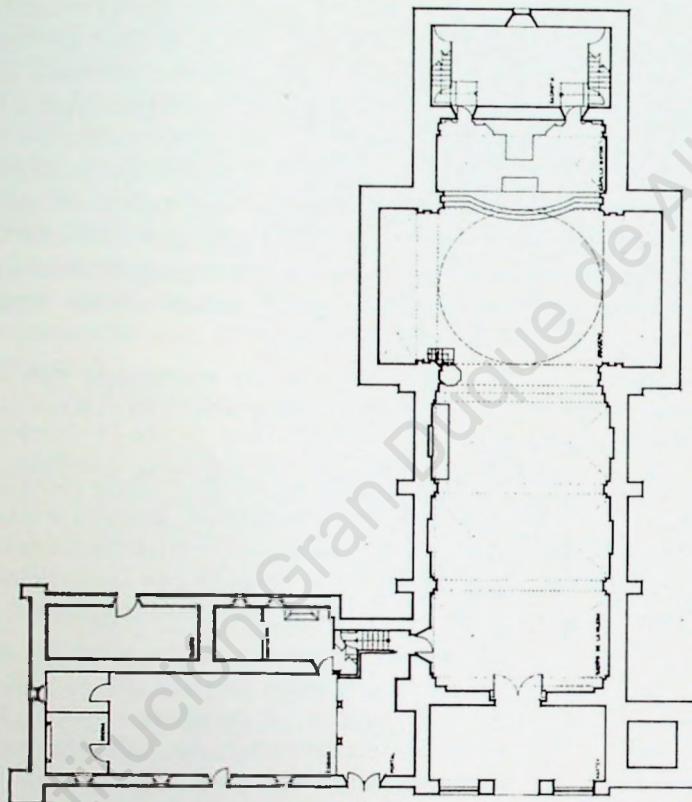
Exteriormente es una obra de marcado influjo escurialense no sólo por el material empleado, granito trabajado en sillares rectangulares, sino también por la austereidad ornamental que se ve interrumpida por unas bolas de granito que sobre un pedestal decoran los tejados.

Dominan los volúmenes simples y claros, que de alguna manera traducen el esquema interior del templo. Podemos distinguir dos cuerpos, el primero, cuerpo de la iglesia, cuyos muros presentan señalados contrafuertes culminando en tendidas vertientes que llegan hasta la cornisa. El contrafuerte que queda en el ángulo de unión del cuerpo de la iglesia y transepto, ha sido empotrado en los muros que avanzan a configurar dicho último es-

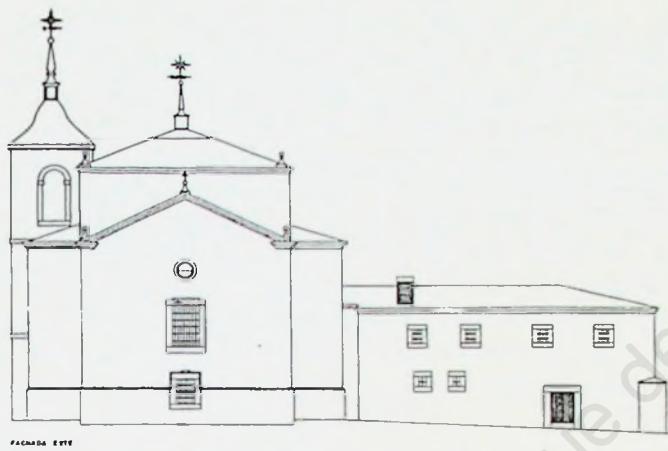
(161)Marias, F. «La Arquitectura del Renacimiento en Toledo. (1541-1631)». Tomo I, pág. 152.

(162)Bustamante García, A. «La arquitectura clasicista del foco Vallisoletano (1561-1640)». Valladolid, 1983. pág. 402-403.

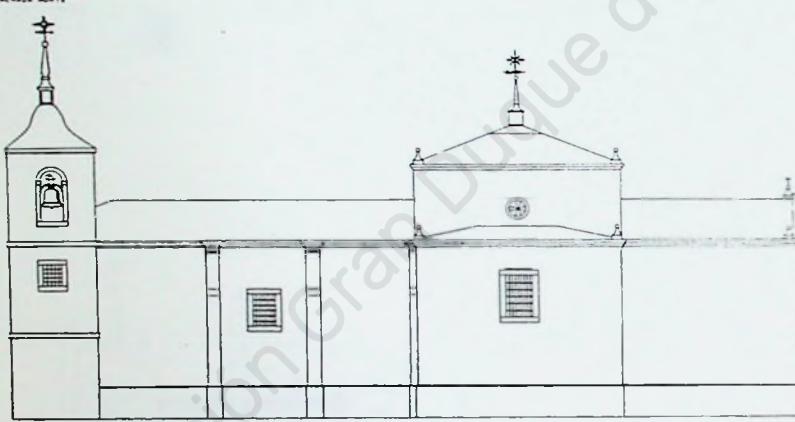
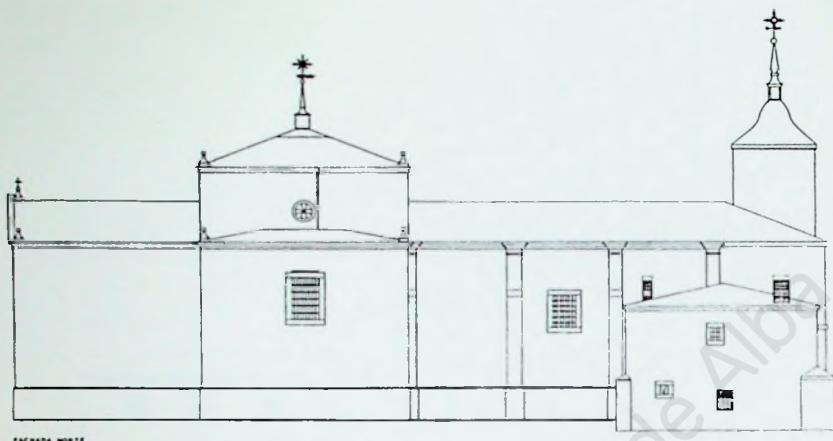
(163)Nieto, G. «Los monumentos de Lerma». Madrid, 1955. Cervera Vera, L. «El monasterio de San Blas en la Villa de Lerma». Valencia, 1969. y del mismo autor «El Convento de Santo Domingo en la Villa de Lerma». Valencia, 1969. Bustamante García, A. «Los Artífices del Real Convento de la Encarnación». B.V. 1975. Tovar Martín, V. «Presencia del Arquitecto Fray Alberto de la Madre de Dios en Madrid y Guadalajara». A. M. 1979.



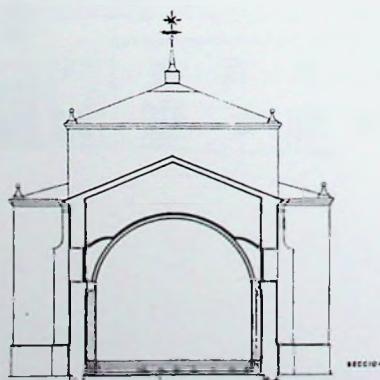
Plano n.º 3. Planta de la Iglesia de Ntra. Sra. del Cubillo y de la Hospedería.



Plano n.º 4. Alzados Este y Oeste de la Iglesia y Hospedería de Ntra. Sra. del Cubillo.



Plano n.º 5. Alzados Norte y Sur de la Iglesia y hospedería de Ntra Sra. del Cubillo.



Plano n.º 6. Sección transversal de la Iglesia de Ntra. Sra. del Cubillo.

pacio. Este cuerpo, se cubre con un tejado a dos aguas (fig. n.º 31, 35 y 36) (Ver planos n.º 4 y 5).

El segundo cuerpo —crucero, capilla mayor y camarín— no presenta contrafuertes. Los muros son limpios y desornamentados. En el exterior, la cúpula del crucero no acusa su estructura interna. El domo por fuera aparece cuadrado y cubierto por un tejado a cuatro aguas, que en su origen parece que estuvo empizarrado; está rematado con pirámide y bola (Fig. n.º 37). Esta contraposición fue una consecuencia del sistema encamionado, que permitía poder realizar el trasdós e intradós en total independencia⁽¹⁶⁴⁾. El resto, capilla mayor y camarín aparecen cubiertos con un tejado a dos aguas. Como se puede observar, exteriormente no hay la mínima alusión a la cúpula del camarín (Fig. n.º 34).

Todo el perímetro de la iglesia, excepto fachada y torre, está recorrido por un alto zócalo cuyo remate es distinto en ambos cuerpos (Fig. n.º 32). Todas las ventanas presentan una sencilla moldura de derivación herreriana.

La torre no es demasiado alta, pasando a ser un elemento subordinado al conjunto externo. Aparece a los pies de la iglesia, situada al Sur y levemente retranqueada con respecto a la línea de fachada. De planta cuadrangular está dividida en tres cuerpos marcados por una fina línea de imposta. En el segundo cuerpo se abre una ventana —en el lado Sur— y en el tercero tres —Oeste, Sur, Este—, rematadas con arco de medio punto repitiendo en cierto modo la estructura de los arcos de fachada. Está cubierta por un chapitel rematado con pirámide y bola. Es tradicional en los edificios religiosos segovianos, colocar una sola torre a los pies de la iglesia⁽¹⁶⁵⁾.

Como ha señalado Bonet Correa, «la fachada de la iglesia de la Encarnación de Madrid, sirvió de modelo para toda la Península... durante todo el siglo XVII hasta finales del siglo XVIII, perdurando en Madrid hasta nuestros

(164) Tovar Martín, V. «Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII». Madrid, 1975. pág. 51 y 52

(165) Fernández Redondo, J.E. «Arquitectura rural segoviana en el siglo XVII». G. 1980. pág. 32.

días»⁽¹⁶⁶⁾. Olvidando grandes detalles compositivos, la fachada de la iglesia de Ntra. Sra. del Cubillo, recuerda en parte a la Encarnación, pero en este caso se realiza con un lenguaje muy particular. En parte se aplica el esquema, pero se olvidan de la esbeltez y angosta proporción que presenta el modelo (Fig. n.º 38).

En fachada predomina el concepto planimétrico. Una fina línea de imposta la divide en dos cuerpos. El inferior es un nartex-sotacoro, compuesto por una triple arcada de arcos de medio punto que arrancan de pilares cuadrados con una fina imposta que hace las veces de capitel. El central mayor y más alto, indica la puerta principal de ingreso al templo. Los arcos de los extremos están cerrados en su parte inferior. Los tres están protegidos por rejas. La portada es muy sencilla, jambas y dintel presentan los clásicos listeles y molduras, nos recuerda a la de la Iglesia de San Bernabé en el Escorial de Abajo. (Fig. n.º 39 y 40).

El segundo cuerpo está igualmente tratado que el de San Bernabé, así como la cornisa. Su planitud se rompe por una sencilla ventana con moldura herreriana que da en el interior al coro alto.

El nartex-sotacoro, espacio que prepara al visitante para entrar en la iglesia, tan exterior cual interior como diría Kubler, presenta una grada que recorre el perímetro de los muros cerrados. Era el lugar idóneo para descansar o charlar, tras una larga caminata hasta llegar a la iglesia. Bonet Correa ha resaltado la importancia, no sólo funcional sino social, de estos espacios y principalmente de lonjas y atrios⁽¹⁶⁷⁾.

El interior es amplio, pero de escasa altura los alzados (Ver plano n.º 6). Los tramos de la nave se separan por pilas cajeadas —efecto que se consigue con la apli-

(166) Bonet Correa, A. «Las Iglesias Madrileñas del siglo XVII» Madrid 1984. pág. 26.

(167) *Ibidem*. pág. 11 y 12.

cación de molduras circulares— y traspilatras que carecen de capitel que ha sido absorbido por el entablamento (Fig. n.º 41 y 42). La utilización de este doble orden, responde a que la estructura gótica del cuerpo de la nave tendría lógicamente respondones que soportarían los arcos perpiaños, que en el exterior se corresponden con los contrafuertes. Estas respondones tuvieron que enmascararse para conseguir —aparentemente— la unidad estilística interior que exigía el nuevo sistema constructivo. Esta solución se complica en los pilares del crucero que dan a la nave, donde necesariamente han tenido que recurrir a una estructura de pilastras dobladas (Fig. n.º 43).

Los tramos de la nave, excepto el primero, presenta capillas hornacinas de escasa profundidad y de fondo plano. Virginia Tovar, señala que sus antecedentes se encuentran en el gótico, aunque en el período barroco, la decoración le da un cambio sustancial⁽¹⁶⁸⁾.

El entablamento que recorre el cuerpo de la iglesia difiere levemente del que recorre el resto del templo. Lo cual viene a indicarnos que esta obra es realizada en un período de tiempo distinto y por distintos maestros (Fig. n.º 44).

El sistema de cubrición se lleva a cabo por medio de una bóveda de cañón con lunetos. Los tramos se señalan por arcos fajones que arrancan de las pilastras (Fig. n.º 41). En el crucero, los brazos están cubiertos por bóvedad de cañón con lunetos dispuestos en sentido longitudinal. En el centro se abre una media naranja —de aproximadamente diez metros de diámetro— sobre pechinas. Está peraltada por un significativo tambor y en ella se abren dos óculos —Norte y Sur—. Ocho segmentos radiales convergen en una clave (Foto n.º 45). La capilla mayor aparece cubierta con bóveda de cañón y lunetos. El sistema de iluminación es a través de sencillas ventanas abiertas sobre el entablamento. El coro, siguiendo fórmula tradicional, está colocado a los pies y en alto (Fig. n.º 46 y 47).

(168) Tovar Martín, V. ob. cit. Madrid, 1975, pág. 11 y 12.

Ornamentación interior.

La ornamentación interior de la iglesia se lleva a cabo en la primera mitad del siglo XVIII. Como vimos en 1722 se inician las obras de cubrición de bóvedas y media naranja, y en 1725 «es sumamente suntuosa por la parte interior de esculturas de yeso»⁽¹⁶⁹⁾.

La decoración es abundante y los motivos ornamentales se distribuyen por todas las partes. Cada tramo de la bóveda se subdivide en formas geométricas cerradas y realizadas con molduras lisas y de gran resalte en forma de baquetón. A esta decoración geométrica se le superponen motivos florales, frutales, cabezas infantiles, etc. de resaltado relieve. En el tercer tramo, y en un marco de formas onduladas se inscriben figuras infantiles sobre hojas. Según Virginia Tovar, Bautista Pittoni, artista de Vincenza, grabó con insistencia, roleos de hojas carnosas y movidas con figuras infantiles en torno a 1560⁽¹⁷⁰⁾. (Fig. n.º 48, 49 y 50).

Se observa un mayor barroquismo en la ornamentación de bóvedas del crucero, capilla mayor y media naranja. La decoración geométrica se complica. Las molduras se quiebran y multiplican. En estos marcos se asientan roleos de tallos y hojarasca cuyo origen, según Bonet Correa hay que buscarlo en el manierismo italiano, introducido en la corte por Crescenci⁽¹⁷¹⁾. Los segmentos radiales están recorridos por festones, al igual que el intradós de los arcos torales. En definitiva la ornamentación invade todas las superficies que están pintadas en azul, las molduras en color blanco y todos los motivos ornamentales están dorados y redorados. Excepto los arcos fajones, los arcos torales y segmentos radiales de la cúpula, están pintados y jaspeados (Fig. n.º 51, 52 y 53).

El entablamento se ornamenta con modillones de gran claroscuro (Fig. n.º 54) y las pilastras están decoradas en los frentes con festones verticales y horizontales que cuelgan de una gran mensula con cabeza infantil (Fig. n.º 55 y 56).

(169) A.G.P. leg. 1799. pág. 25.

(170) Tovar Martín, V. ob. cit. Madrid, 1975. pág. 54.

(171) Bonet Correa, A. ob. cit. Madrid, 1984. pág. 20.



Fig. n.º 31. Detalle
contrafuerte.
Iglesia de Ntra.
Sra. del Cubillo.

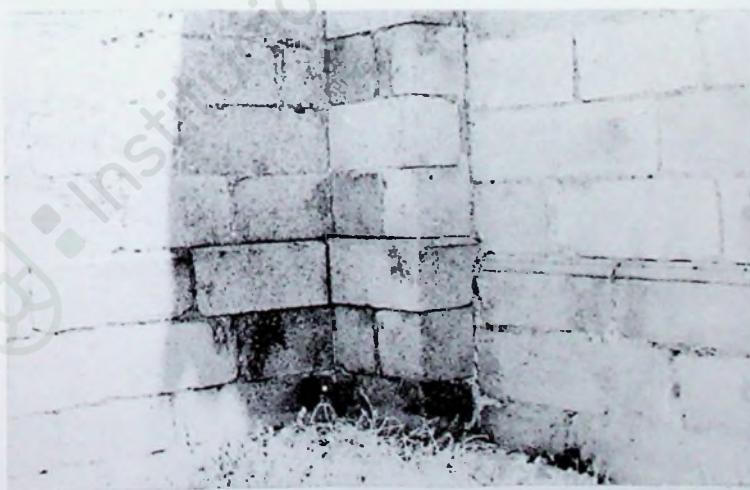


Fig. n.º 32. Detalle zócalo. Iglesia de Ntra. Sra. del Cubillo.

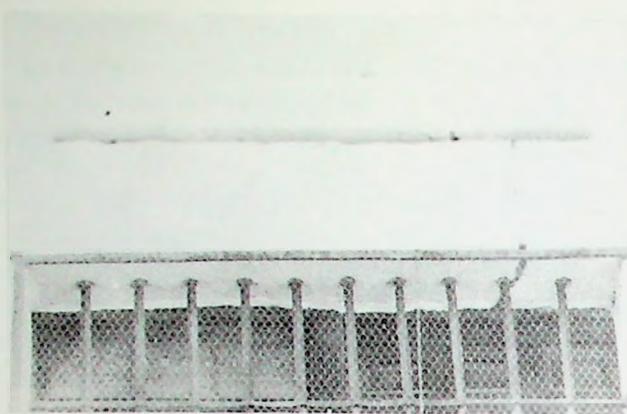


Fig. n.º 33. Detalle ventana Camarín.



Fig. n.º 34. Fachada Sur-Este.



Fig. n.º 35. Fachadas Sur-Oeste.



Fig. n.º 36. Fachada norte.



Fig. n.º 37. El Domo.

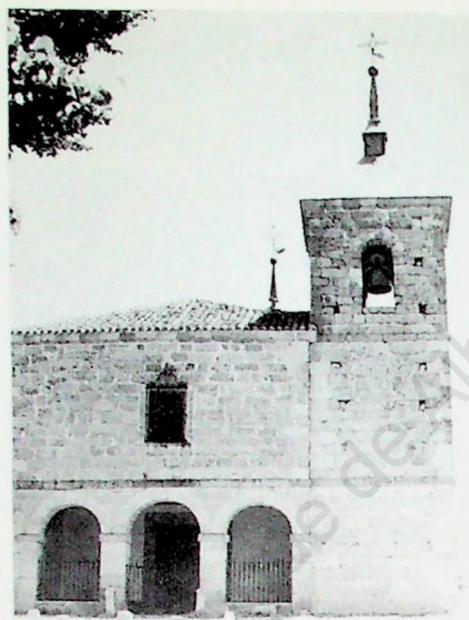


Fig. n.º 38. Fachada principal y torre.



Fig. n.º 39. Detalle del Nartex.

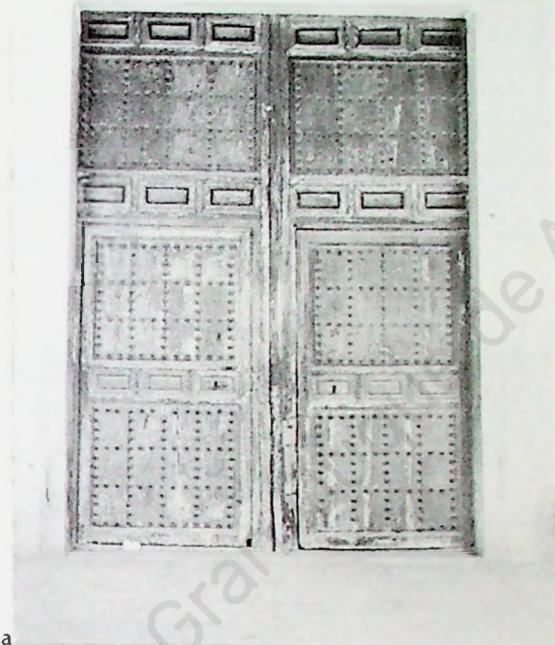


Fig. n.º 40. Portada

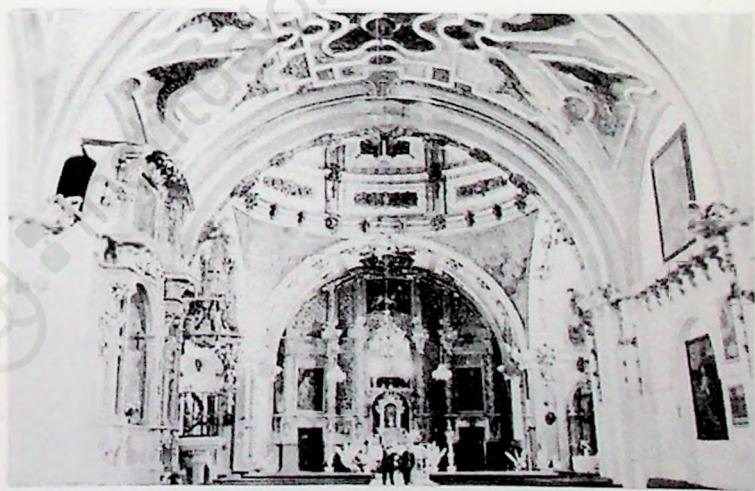


Fig. n.º 41. Interior de la Iglesia.



Fig. n.º 42. Pilas tra
s del cuerpo de la Iglesia.



Fig. n.º 43. Pilas tra
s del crucero.



Fig. n.º 44. Detalle del entablamento.

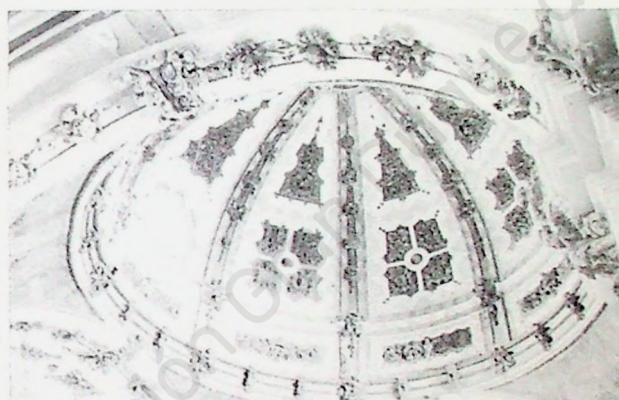


Fig. n.º 45. La Cúpula.

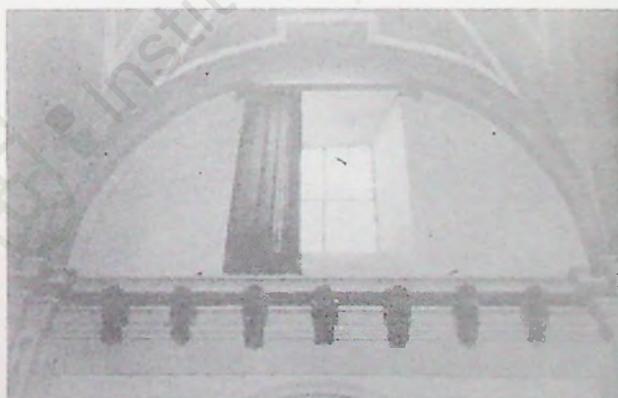


Fig. n.º 46. Ventana.

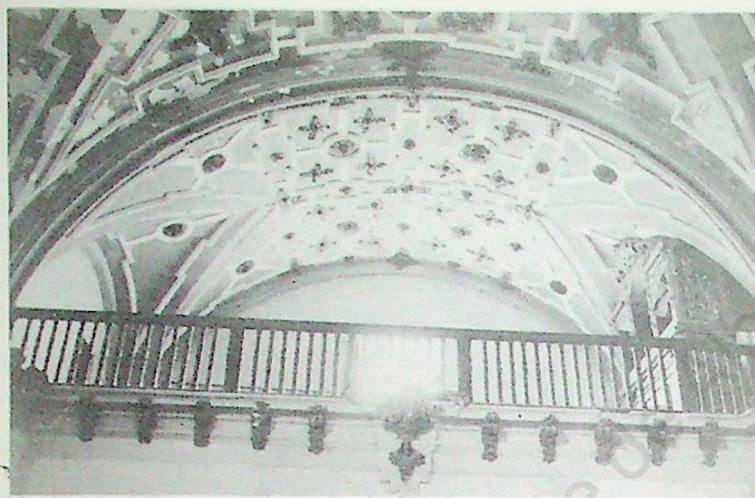


Fig. n.º 47. El Coro.

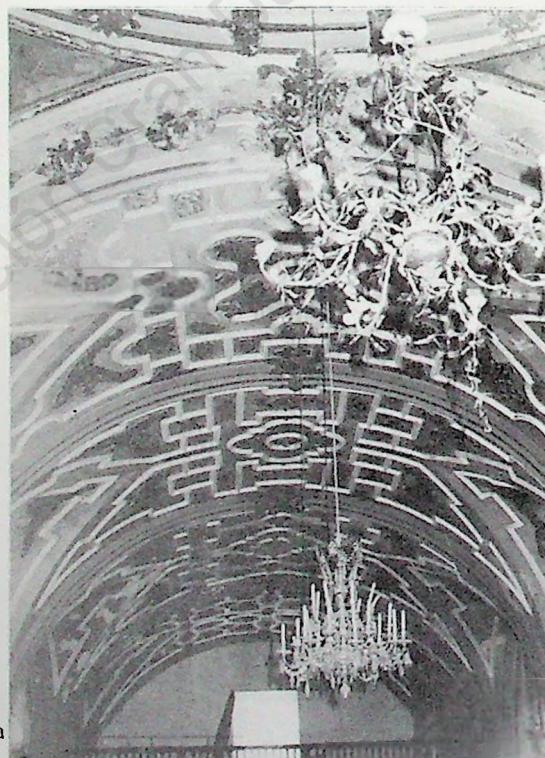


Fig. n.º 48. Bóveda
de Cañón.

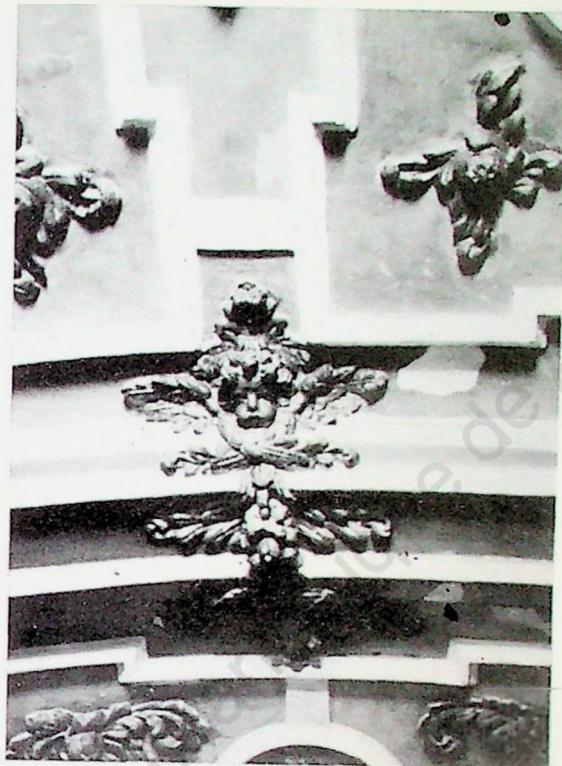


Fig. n.º 49. Motivo Decorativo.

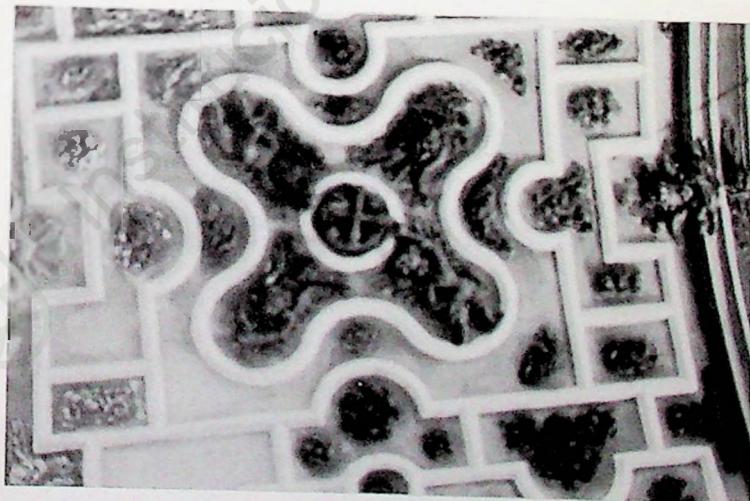


Fig. n.º 50. Detalle ornamental.

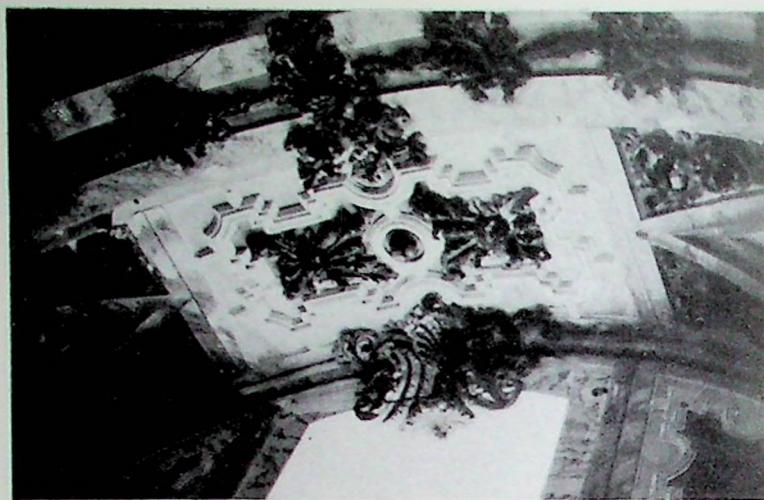


Fig. n.º 51. Detalle de la ornamentación del crucero.



Fig. n.º 52. Detalle de la Cúpula de la Iglesia.



Fig. n.º 53. Interior de la Iglesia desde el coro.

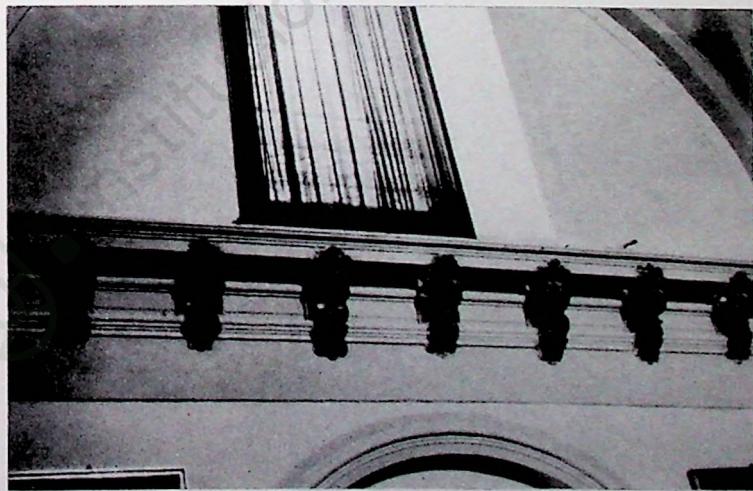


Fig. n.º 54. Modillones del entablamento.

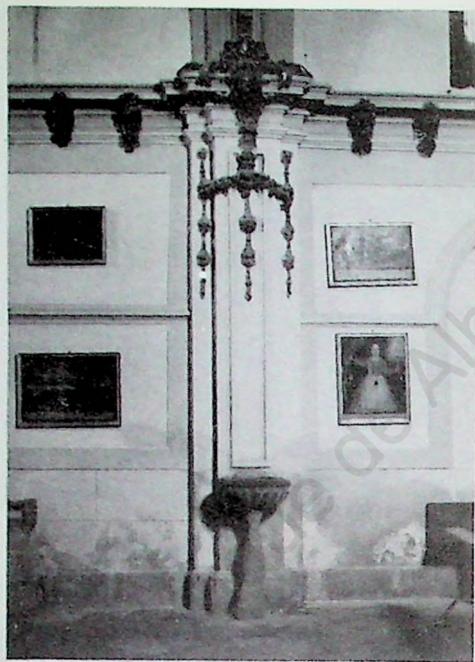


Fig. n.º 55. Detalles festones pilastras.

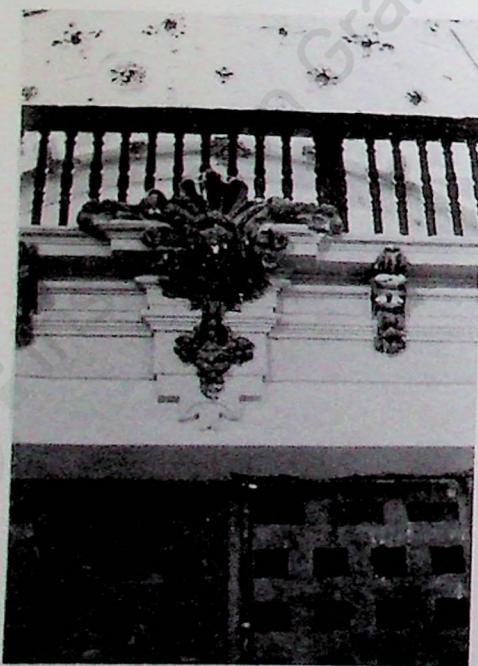
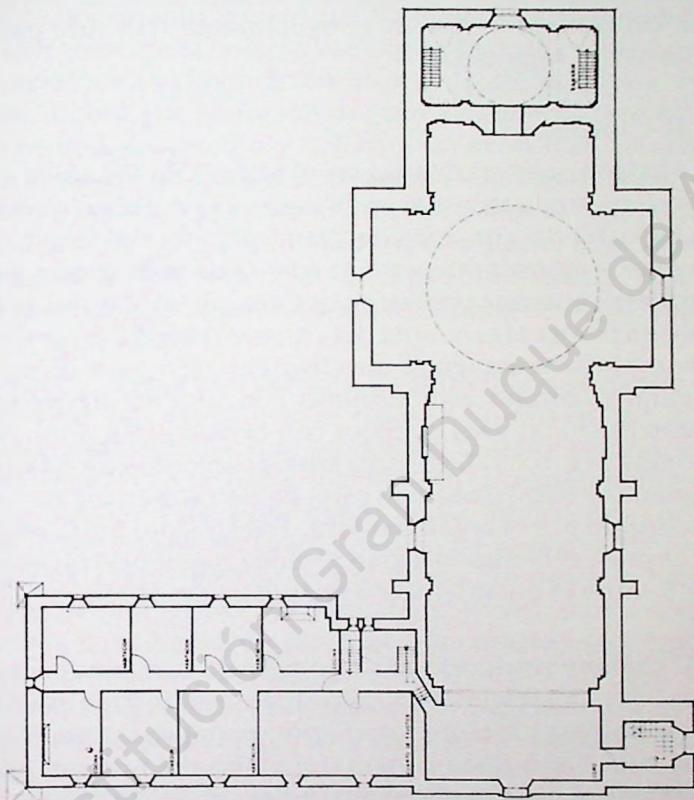


Fig. n.º 56. Detalle ornamental.



Plano n.º 7. Planta de la Iglesia y hospedería a la altura del camarín.

Las pechinas están pintadas al fresco y representan «Adoración de los Pastores», «La Adoración de los Magos», «Presentación en el Templo» y «La Huida a Egipto». Datán éstas pinturas del año 1724. Es prácticamente imposible valorar su calidad artística, pues están muy oscurecidas por la suciedad que a lo largo de estos años se ha ido posando en ellas y seguramente han sido múltiples veces repintadas.

El Camarín.

Por dos puertas abiertas en el testero de la capilla mayor se pasa a la sacristía; es un pequeño espacio cuadrangular cubierto con bóveda plana. En ella, se abren dos puertas —muro norte y muro sur— que dan acceso a las escaleras que nos conducen al Camarín. Esta estancia repite en planta el esquema del crucero (Ver plano n.º 7). En un espacio rectangular subdividido en tres tramos. El central cuadrado está cubierto con una media naranja sobre pechinas y los laterales con bóvedas de cañón con lúnetos (Fig. n.º 57). Lleva su interior un orden de pilastras cajeadas y trapilastras que carecen de capitel que ha sido absorbido por el entablamento. En el testero del Camarín se abre en el centro una gran ventana; siguiendo el mismo eje y sobre el entablamento se abre un óculo (Fig. n.º 58 y 59).

El camarín responde a la tipología de camarines «oculatos»⁽¹⁷²⁾. La imagen está colocada en el retablo pero la parte posterior está perforada por un transparente. El acceso está disimulado y fuera del plano del templo. Aparentemente ningún elemento indica, ni desde el exterior del templo ni desde el interior, la compleja articulación del Camarín.

Como ya comentamos, la construcción del Camarín se debió a la iniciativa de Luis García Cerecedo, que sin duda lleva a efecto, para cumplir lo mejor posible el deseo de su mujer que era donar a su costa el retablo de Nuestra Señora del Cubillo. Para ello, eligió un proyecto que estaba en pleno apogeo en estas fechas, como fue la

(172) Kubler, G. ob. cit. pág. 286. Martín González, J. «Arquitectura Barroca Vallisoletana». Valladolid. 1967. pág. 20.

adopción del Camarín como estructura anexa al retablo.

Pedro de la Torre fue el primero en adoptar estructuras y ornamentaciones barrocas en fecha muy temprana. Su contribución al desarrollo del retablo barroco es sumamente importante, siendo sus dos grandes aportaciones, la aplicación de la columna salomónica, que emplea por primera vez en Madrid, en el retablo de la iglesia del Buen Suceso y la adopción del camarín que incorpora al eje central del retablo y coloca a un nivel más elevado que la nave con la cual se relaciona. De esta manera el camarín se destaca como centro luminoso al cual se subordinan los demás elementos del conjunto, cuya finalidad principal es potenciar, poniendo en marcha todos los recursos, ese punto concreto, donde se halla colocada la Imagen ⁽¹⁷³⁾.

El antecedente del camarín, es probable que desde el punto de vista estructural, se halle en los ensayos de unidades subordinadas que se dan en la Italia cinquecentista, y que en España, comienzan a experimentarse ejemplos de este tipo desde fecha temprana, como puede observarse en la arquitectura de Quijano ⁽¹⁷⁴⁾. No obstante como ha observado Fernando Marias, habrá que esperar a Nicolas de Vergara, el Mozo, para encontrar una concatenación de inusitada complejidad, como dejó plasmado en el Sagrario toledano ⁽¹⁷⁵⁾ y que sin duda es aquí, donde podemos encontrar las primicias de este ensayo arquitectónico, como es el camarín elevado.

El Camarín está profusamente ornamentado, pintado y dorado. Los motivos decorativos que se aplican en bóvedas y media naranja son idénticos a los que veíamos aparecen en crucero, media naranja y capilla mayor de la iglesia, lo cual es lógico, ya que la decoración de yesería se realiza al mismo tiempo.

(173) Tovar Martín, V. «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre». Sep. A. 1973, pag. 262-297.

(174) Marias, F. «La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)». Madrid, 1985. Tomo II, pág. 86.

(175) *Ibidem*, pág. 87.

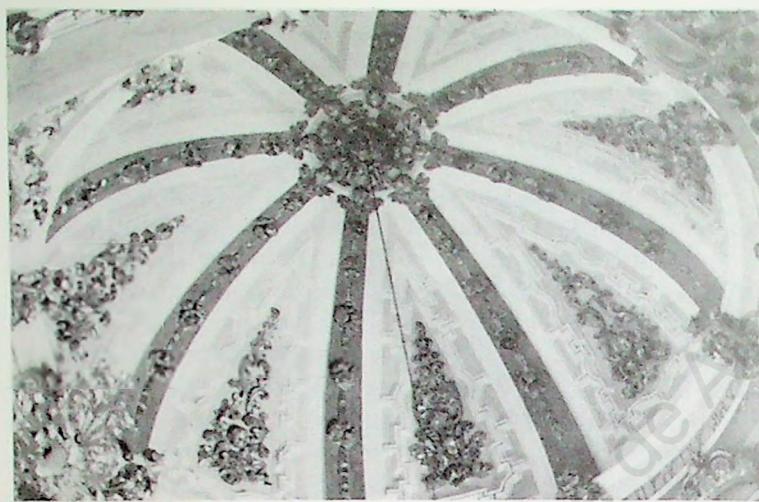


Fig. n.º 57. Cúpula del camarín.



Fig. n.º 58. Detalle pilastra camarín.

El entablamento y anillo de la cúpula, se ornamentan con modillones de gran relieve y efecto dinámico. Decoran los frentes de las pilastras, singulares elementos textiles de talla, que cuelgan de una ménsula con cabeza infantil.

La decoración del Camarín se realiza tardíamente, ya bien entrado el siglo XVIII. En 1734, se asienta el retablo que fue donación de Magdalena Yndiarazo, vecina del lugar de Aldeavieja. Está todo él policromado y jaspeado, imitando ricos mármoles. La ornamentación de talla lo cubre todo. Se emplean como elementos de soporte, estípites que se prolongan raramente, hasta llegar a un capitel corintio. Hay cartelas en las calles laterales, que incluyen elementos figurados que aluden a la Pasión de Cristo. El ático se cierra en semicírculo, y en los arbotantes se aplican motivos de hojarasca y roleos de talla. Los machones se decoran con festones, y en la calle central un elemento circular que aloja en su interior, cabezas de ángeles y en el centro el Espíritu Santo en forma de Paloma. El retablo fue dorado en 1759. (Fig. n.º 63).

Lo más significativo que aloja el retablo es el Transparente, que se resuelve en unas sencillas puertas de cristal, que ocupan toda la calle central. En una cartela decorada con rocalla, se puede leer: «Diéronle a Nuestra Señora del Cubillo este Transparente Don Juan Becerril capitán del regimiento de Milicias de Avila y Doña María Martín García, su mujer vecinos del lugar de Aldeavieja, año 1772». Este Transparente está recorrido por un sencillo marco de rocalla y en la parte inferior presenta dos arcaicos e ingenuos relieves tallados en madera y dorados, donde se desarrollan dos escenas.

En la primera (Fig. n.º 60 y 61) aparece una árbol, muy esquemático con un cubo. En el ángulo superior izquierdo, una nube con resplandores. En la segunda escena (Fig. n.º 62) aparece una iglesia muy sencilla con su torre, y también en el ángulo superior derecho una nube con resplandores. En definitiva, vienen a explicar simbólicamente el milagro acaecido en el año 1300. El árbol y el cubo donde apareció la Virgen y expresó su deseo, de que se construyese allí un templo en su honor.

Las cuatro pechinas presentan igualmente este motivo.

En un escudo se inscribe un árbol con un cubo. (Fig. n.º 64).

En el camarín había dos espejos idénticos, que estaban colgados en la pared Norte y Sur, es decir enfrentados. En la actualidad se hallan en la iglesia parroquial de Aldeavieja. Miden 1,20 X 1,10 m., tienen un vistoso marco con molduras que van encuadrando el perímetro del espejo, articulándose en los ángulos la de los extremos.

Van acompañados de una cartela donde hay una inscripción que dice que ambos espejos fueron donación de Doña Mariana García Cerecedo, en el año 1729. Esta cartela de color azul añil, está rodeada de una talla de hojarasca, toda ella dorada. El efecto de estas piezas unidas es sorprendente, pero imaginemos estos espejos en su lugar de origen. Cumpliendo su misión decorativa y contribuyendo a proporcionar esa atmósfera de ilusión óptica tan característica del mundo barroco.

Decoración y alhajamiento.

Retablo de la Capilla Mayor. Pinturas.

En 1675, Fray Prudencio de San Jerónimo, provisor y vicario general del Monasterio de Santa María de Párraces, deja escrito en el testamento de María de Herrera, haberse cumplido el deseo de la citada señora, que fue hacer a su costa el retablo de Nuestra Señora del Cubillo (176).

Luis García Cerecedo —su marido— costea lógicamente la obra, pero no hemos encontrado ningún documento que permitiera identificar al autor de las trazas, por lo que trataremos de analizar estructural y ornamentalmente el retablo.

Sobre los orígenes estructurales del retablo, contamos con un importante estudio de Rogelio Buendía (177). Estos grandes decorados de madera u otra materia adquieren en España un verdadero desarrollo a partir del siglo XII. En la etapa gótica son el punto capital del mobiliario litúrgico, pero será en el período barroco, cuando los re-

(176) A.P.A. *Testamento de María de Herrera.*

(177) Buendía, J.R. «Sobre los orígenes estructurales del retablo». *Rev. de la Universidad Complutense*, 1973. Pág. 1-40.

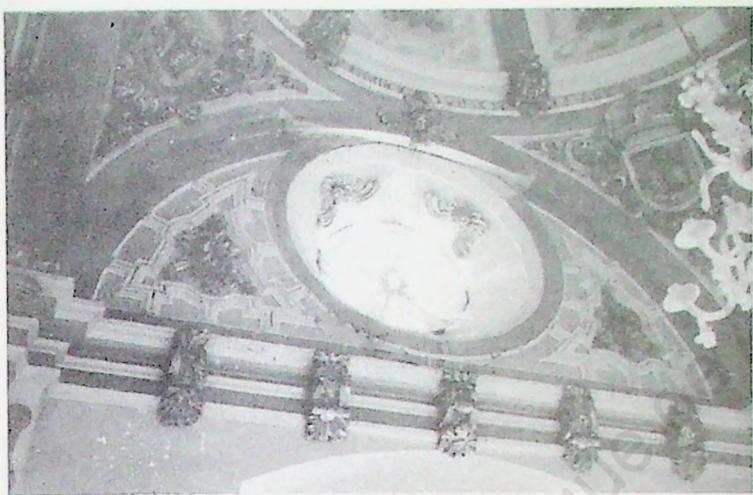


Fig. n.º 59. Oculo del testero del camarín.

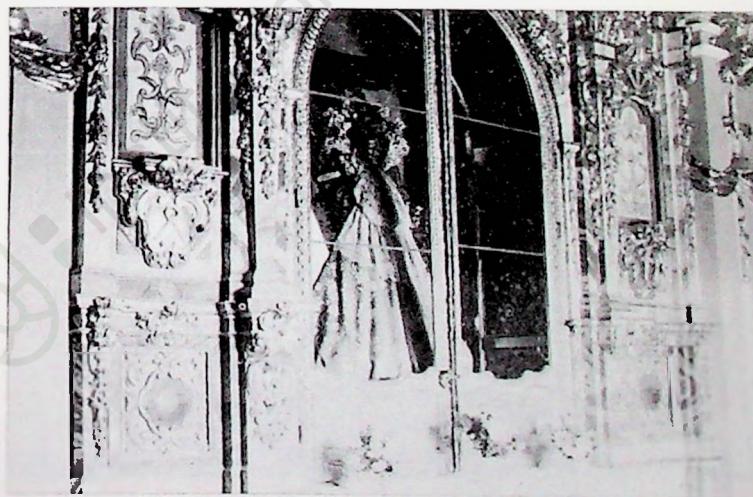


Fig. n.º 60. Transparente del Camarín.



Fig. n.º 61. Relieve del transparente.



Fig. n.º 62. Relieve del transparente.



Fig. n.º 63. Detalle del retablo del Camarín.



Fig. n.º 64. Pechina del Camarín.

tablos aparte de su valor como ornamento litúrgico, adquieran un pleno desarrollo. La capacidad inventiva de los maestros «entalladores o ensambladores» se manifiesta en la cantidad de recursos de que sirven, para configurar un marco ideal capaz de glorificar aún más a la imagen que aloja.

A pesar de que el autor del retablo emplea en su obra recursos tan barrocos, como la columna salomónica y la adopción del camarín —que potenciará lumínica y perspectivamente la calle central en donde se aloja a la imagen—, las soluciones aquí no son tan satisfactorias como cabría esperar. Ya que el ancho de la pared del testero de la capilla obliga a que se realice un retablo de anchas proporciones, que frenan considerablemente el sentido ascendente de las columnas salomónicas y la potenciación de la calle central, a pesar de avanzar (en medidas) considerablemente, es poco apreciable por las anchas calles laterales, y la existencia de entrecalles.

Todo el retablo es de madera y dorado espléndidamente. Independientemente de las observaciones arriba apuntadas, su carácter barroco se observa tanto en planta como en alzado. En planta porque la horizontalidad se quebranta en la calle central, que avanza hacia el centro de la capilla mayor, y en alzado por el empleo de la columna salomónica que le imprime movimiento (Fig. n.º 65).

El banco ⁽¹⁷⁸⁾ se compone de seis pedestales, ornamentados con grandes mensulones a los que se aplican hojas carnosas y se le incluyen una cabeza infantil; tres calles, la central más ancha donde se coloca el Sagrario, de grandes proporciones y con forma de templete totalmente perforado, que toma parte del cuerpo principal. Las calles laterales están abiertas por las puertas que dan acceso a la Sacristía. Las dos entrecalles están ornamentadas con recuadros en los que se incluyen tallos y hojas enroscadas de gran resalte y efecto claroscurista que rodean un cubo que se apoya en tres cabezas de angelotes.

(178) Hemos tenido en cuenta el estudio de C. Saenz de la Calzada Gorostia, titulado «El retablo barroco español y su terminología artística. Sevilla». A. 1956. Pág. 211-241.

En este caso, el cubo expresa simbólicamente bajo que advocación se halla la iglesia (Fig. n.º 66).

Sobre el banco se asienta el cuerpo principal del retablo. Las seis columnas salomónicas, de cinco espiras coinciden con los pedestales (Fig. n.º 67). En la calle central se abre la hornacina, con dos puertas al fondo que dan al camarín. La hornacina es muy honda y está artesonada en la parte superior y laterales, donde los rectángulos que forman el total del artesanado están repletos de motivos vegetales. Exteriormente su perímetro está profusamente ornamentado, cortinajes de escultura se mantienen descorridos con figuras de angelotes en airoso movimiento (Fig. n.º 68).

En las calles laterales se han dispuesto tableros para pinturas en disposición vertical, con molduras lisas. En las entrecalles recuadros igualmente en posición vertical que incluyen motivos vegetales de gran resalto. El entablamento sigue el movimiento del cuerpo principal, no existe en la calle central. En los resaltos que rematan las columnas salomónicas hay espejos, elemento frecuentemente empleado en los retablos, para acentuar los destellos dorados de éste.

El ático se cierra en semicírculo, presentando cuatro machones que apoyan en pedestales. Los dos laterales se adornan en los frentes con festones verticales; los que limitan la calle central, se han dispuesto dos arcángeles de escultura que recuerdan a los de Gregorio Fernández. Este notable escultor impulsó la angelología con los grandes arcángeles que coronan sus retablos⁽¹⁷⁹⁾. En el centro se abre una hornacina que aloja en escultura a Santiago Matamoros (Fig. n.º 69 y 70).

La ornamentación escultórica del retablo la componen angelotes tallados en madera y encarnados. Dos arcángeles en madera policromada y la escultura de Santiago Matamoros que recibe igual tratamiento. La imagen de la Virgen del Cubillo responde a la tipología de imágenes de vestir, que según María Elena Gómez Moreno son tan antiguas como la escultura misma⁽¹⁸⁰⁾. No obstante pre-

(179) Martín González, J.J. «Escultura barroca castellana». Madrid, 1959. Pág. 28.

(180) Gómez Moreno, M.E. «Escultura del siglo XVII». *Ars Hispaniae*, Madrid 1963. Pág. 18.



Fig. n.º 65. Retablo Mayor de la Iglesia de Ntra. Sra. del Cubillo.



Fig. n.º 66. Detalle
del Banco.
Retablo Mayor.



Fig. n.º 67. Detalle
del Cuerpo
Principal.
Retablo Mayor.



Fig. n.º 68. Hornacina del Retablo Mayor.



Fig. n.º 69. Remate del ático del retablo mayor y esculturas.



Fig. n.º 70. Arcángel del Retablo Mayor;

senta las características que comienzan a apreciarse ya avanzado el siglo XVII, producto de ese afán de realismo que lleva a emplear recursos tales como ojos de cristal, pestañas, pelucas, etc. Solamente son de talla la cabeza y manos en madera, el cuerpo lo compone un armazón. Según Martín González, estas imágenes de vestir abundaron más en los medios rurales, siendo las imágenes de la Virgen de advocación local las que propagaron tal costumbre.

Los dos lienzos del retablo mayor, representan dos temas muy repetidos por la devoción y los artistas barrocos. Subrayando en este caso la dependencia eclesiástica de la ermita de Nuestra Señora del Cubillo al Monasterio de San Lorenzo del Escorial, representando aquí al Santo Patrón. Así como la fervorosa devoción de los aldeaviejanos por la Santa de Ávila.

El lienzo colocado en la calle lateral izquierda, nos presenta a «San Jerónimo Penitente» (aprox. 1,80 X 1,05 m.). (Fig. n.º 71). El tipo iconográfico utilizado por el artista se centra en el Santo como doctor y como penitente. Ambos aspectos perfectamente definidos. La riqueza del escenario con los pormenores de naturaleza muerta, corresponden a la tradición de San Jerónimo en su estudio. Por otro lado, la actitud y vestimenta del santo responde a la representación de la penitencia en el desierto, prácticamente desnudo y acompañado por un manso león —apenas definible por el estado de conservación de la pintura—. El artista ha sintetizado ambas representaciones guardando relación con las numerosas versiones que se hicieron del tema a lo largo del siglo XVII, repitiendo con ciertas variantes el modelo que creara A. Pereda.

El tratamiento anatómico del santo presenta cierto virtuosismo que consigue contrastando claros y oscuros que van perfilando volumétricamente el cuerpo. No obstante las manos se nos presentan excesivamente grandes y la pierna proyectada hacia adelante descompensa las proporciones del santo.

El rostro carece, a nuestro entender, de expresividad, el santo aparece ajeno a lo que allí sucede. La barba se

resuelve en una mancha uniforme, y los ropajes se entredan no muy satisfactoriamente por las piernas del santo. En el ángulo superior derecho aparece bien definida la zona del cielo, creando un efecto de profundidad. El mal estado de conservación del cuadro puede que reste valores cromáticos y matices que por el momento no se pueden apreciar, pero desde nuestro punto de vista es de floja calidad artística.

En la calle lateral derecha está dispuesto el lienzo que nos presenta «La transverberación de Santa Teresa» (aprox. 1,80 X 1,05 m) (Fig. n.º 72). Sus atributos son un angel dispuesto a lanzar contra el corazón de la Santa, una flecha de fuego, y una paloma volando sobre su cabeza. La composición se organiza simétricamente en torno a la figura de la Santa. Los personajes están tratados con cierta monumentalidad y con rigurosa frontalidad. Las cabezas están concebidas de igual manera, distinguiéndose la Santa por el lugar preferencial que ocupa en la composición y por sus vestimentas, que se nos presentan pesadas y acartonadas.

La escasa gracia compositiva nos presenta al angelote como escondido detrás de una cortina. Carece de expresividad. Predominan los colores marrones y verdes. No es de gran calidad artística. Pensemos que en 1675 — fecha en que teóricamente se pintan estos lienzos — se está llegando a la cumbre del pleno barroco.

Retablos Colaterales.

Ambos retablos presentan una organización en alzado similar pero difieren en planta. Concebidos como retablos-hornacinas para alojar una escultura, están asentados en los brazos del transepto —lado del Evangelio y lado de la Epistola—. (Fig. n.º 73 y 74).

— El retablo asentado en el lado del Evangelio, está dedicado al Angel de la Guarda. Todo él se organiza en torno a una gran hornacina donde está colocada la imagen de escultura. Casi de perfil, avanza su brazo derecho con la mano extendida como si descansara sobre la cabeza de un posible niño. En actitud de marcha muestra coquetonamente la pierna izquierda. La imagen descansa sobre una plataforma cuadrangular que apoya so-



Fig. n.º 71. Pintura retablo mayor
«San Jerónimo Penitente».



Fig. n.º 72. Pintura retablo mayor
«La Transverberación de Santa Teresa».



Fig. n.º 73. Retablo colateral lado del Evangelio.

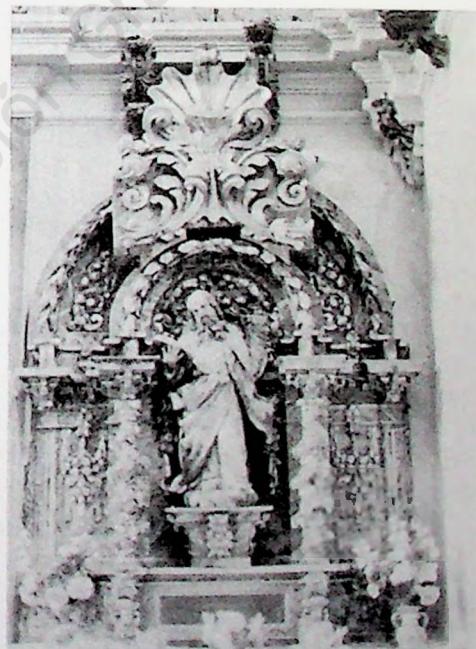


Fig. n.º 74. Retablo colateral lado de la Epístola.

bre una gran ménsula ornamentada con hojas de acanto en violento movimiento.

Cuatro columnas salomónicas, de cuatro espiras con racimos de uvas y hojas de parra, apoyan sobre resaltados pedestales laboriosamente ornamentados. El entablamento queda limitado a las calles laterales. El ático se cierra en semicírculo. Una gran cartela ocupa la parte central de él y lleva la siguiente inscripción: «Este Retablo mando hacer Angela Sánchez Gómez Negro mujer que fue de Manuel Moreno del Nogal año de mil seiscientos y noventa y siete». La ornamentación se compone de festones, ménsulas y hojas encadenadas, toda ella dorada, el resto del retablo aparece pintado y jaspeado.

— En el lado de la Epístola, se asienta el retablo dedicado a San Andrés. Tiene el santo un libro abierto, la cabeza ladeada aparece con amplia calva, y barba en cambio muy poblada. La planta se quiebra al avanzar levemente la calle principal. El banco se compone de cuatro pedestales y tres calles, la central presenta un recuadro de molduras lisas donde aparece la siguiente inscripción: «Diole de limosna Baltasar García Zerecedo y Catalina Mrn Sanz su mujer año de mil seiscientos y nobenta y ocho».

El cuerpo principal tiene cuatro columnas salomónicas de cuatro espiras, con racimos de uvas y hojas de parra, provistas de traspilastras que determinan las tres calles prolongación de las del banco. El entablamento se limita a las calles laterales, ya que la hornacina de la calle central se prolonga en sentido ascendente tomando gran parte del ático que se cierra en semicírculo. En la parte central y rematando la hornacina se ha dispuesto una gran tarja de hojas carnosas que resulta disonante con el resto del retablo. Todos los motivos ornamentales que lo componen —festones horizontales de fruta y elementos textiles, ménsulas, hojas encadenadas, etc— columnas salomónicas y entablamento están dorados, el resto del retablo está pintado y jaspeado ⁽¹⁸¹⁾.

Como se puede observar ambos retablos son de claro

(181)Este retablo presenta en la actualidad, únicamente dos columnas salomónicas, las otras dos fueron robadas.

gusto barroco. Realizados a finales del siglo XVII, cabría incluirlos en los que Martín González denomina retablo prechurrigueresco (1650-1700) ⁽¹⁸²⁾. Ya que se caracterizan por la resurrección de la ornamentación que se labra con gran bulto; y el empleo de la columna salomónica.

Retablo Lateral.

En el tercer tramo del cuerpo de la iglesia y al lado del Evangelio encontramos un retablo. La única referencia que tenemos sobre la existencia de un retablo en este mismo lugar es la siguiente: «Otro altar en dicho lado (Evangelio) en el cuerpo de la iglesia con retablito y pinturas y al pie de el dice renobaronse estos colaterales con el valor del retablo que tenía Nuestra Señora del Cubillo que le dió Juan Canales y Ana Martín su mujer, año de mil seiscientos y setenta y ocho... y otro altar frente a este que tiene la misma inscripción» ⁽¹⁸³⁾.

En la actualidad sólo existe un excelente retablo, que como anticipábamos está colocado en el tercer tramo del cuerpo de la iglesia y al lado del Evangelio. No queda nada de los altares, ni hemos encontrado ninguna inscripción; por otro lado el actual retablo no concuerda con el apelativo de «retablito», cuyo término puede tenerse, o no, en cuenta, pero nos resulta un poco extraño que a los retablos colaterales —anteriormente estudiados— que también están colocados sobre un altar, se les denomine retablos, y a éstos retablitos. ⁽¹⁸⁴⁾. Creemos que este retablo pudiera estar colocado en otro lugar del templo y que posteriormente, al ser retirados los que ocupaban este emplazamiento fue asentado en el mismo lugar que hoy lo encontramos. (Fig. n.º 75 y 76).

Desde nuestro punto de vista este retablo es de gran calidad artística y responde a un concepto estético distinto al de las obras antes descritas. La armoniosa y original disposición de los elementos arquitectónicos y orna-

(182) Martín González, J.J. Ob. Cit. Madrid, 1959. pág. 68 y 69.

(183) A.G.P. Leg. 1799. Pág. 516 vuelta.

(184) Con motivo del pleito que tuvo lugar entre el Monasterio del Escorial y el lugar de Aldeavieja sobre el Patronato de la iglesia, se llevan a efecto varios inventarios de las cosas que se hallaban en la iglesia, más significativas.

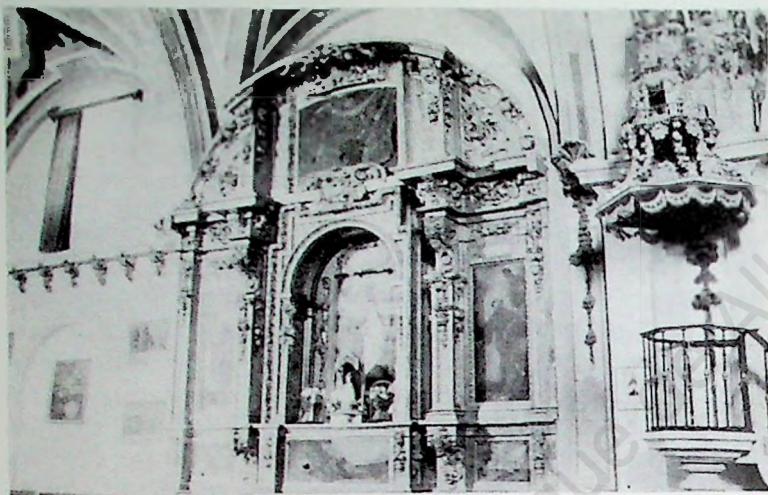


Fig. n.º 75. Retablo lateral. Situado en el lado del Evangelio. Tercer tramo del cuerpo de la Iglesia.



Fig. n.º 76. Detalle del retablo lateral.

mentales, de primorosa talla, nos indican que es obra de un excelente artista de claro gusto barroco. Podría fecharse en la segunda mitad del siglo XVII, ya que presenta ciertas características estilísticas muy similares a las que encontramos en el retablo de la capilla de Luis García Cerecedo obra de Sebastián de Benavente.

La planta se quiebra, transmitiendo su movimiento en alzado. El banco lo componen seis pedestales ornamentados en los frentes, algunos con festones que cuelgan de ménsulas, y otros con un original motivo, que en definitiva viene a ser un mensulón al que se le aplica una concha, una cola de pez con cabeza infantil. La tres calles del banco llevan tableros para pinturas, con molduras de hojas en cadena.

Sobre el banco se asienta el primer cuerpo. Las pilastras cajeadas coinciden con los pedestales, pero podríamos decir que son iguales dos a dos. Las de los extremos están rematadas por el entablamento; las que limitan la calle central se quedan a medio camino, y una ménsula con cabeza infantil servirá de enlace con el entablamento. Las pilastras que teóricamente marcarían la calle central hacen las veces de jambas de la hornacina, quedando a la misma altura que las anteriores. En las calles laterales se han dispuesto tableros para pinturas, el marco que los rodea es una moldura de hojas en cadena. El entablamento recorre únicamente las calles laterales, ornamentado con dentellones y tarjas de apariencia muy carnosa. El ático se cierra en semicírculo, y presenta únicamente dos machones cajeados, que delimitan la calle central, donde se ha dispuesto un tablero para pintura. Es rematado este cuerpo por una excelente tarjeta. Todo él está dorado y pintado con motivos florales y tallos de hojas que demuestran gran virtuosismo. Los motivos ornamentales de talla están igualmente pintados, presentando las cabezas infantiles una vivacidad sorprendente y las granadas que aparecen en los festones, están algunas abiertas mostrando su apetitoso fruto.

Si el retablo denota ser obra de un excelente artista, las pinturas que en él aparecen no son menos importantes. En el ático «La Anunciación»; en el cuerpo principal «San Luis Rey de Francia» (1,58 X 0,63 m.) y «San Antonio de

«Pádua» (1,58 × 0,63 m); y en el banco, en la calle central «La Huida a Egipto» (0,15 × 1,37 m).

Las características que presentan nos llevan a situarlas en la segunda mitad del siglo XVII. A partir de 1650 comienzan a desarrollarse nuevas tendencias pictóricas que darán lugar a la creación de un nuevo estilo. La nueva generación sin duda, influenciada por las valiosísimas colecciones reales de pinturas flamencas y venecianas, comienzan a olvidar el arte solemne de la generación anterior por un estilo desenfadado, brillante y dinámico que podríamos equiparar al del barroco decorativo italiano (185). Francisco Rizi, será el iniciador de este nuevo estilo, dentro de la pintura cortesana. De los pintores que desarrollan su actividad de este período artístico —Carreño, Cerezo, Antolínez, entre otros muchos— quizá el menos familiar o reconocido —a pesar de su gran participación en el desarrollo de este nuevo estilo— sea Franciso de Herrera, el Mozo, siendo a él a quien debemos atribuir estas pinturas.

Desconocemos la procedencia de estas pinturas, no obstante muchas razones nos llevan inmediatamente a pensar en Luis García Cerecedo, como único posible donante del conjunto. Es la única persona, que en el lugar de Aldeavieja, demuestra estar al tanto de las innovaciones artísticas y sobre todo del gusto cortesano. Como prueba de ello puede servir de ejemplo, la obra del Camarín para la iglesia de Nuestra Señora del Cubillo y la capilla que para su enterramiento, mando construir en la iglesia parroquial de San Sebastian.

Por otro lado, la lectura del Testamento de Francisco de Herrera, el Mozo, nos informa de sus relaciones con Sebastian de Benavente, probablemente relaciones de trabajo como parece indicar la siguiente cláusula: «De claro que con Sebastian de Venavente vecino de esta villa tengo cuenta pendiente por la cual me ha de deber la cantidad de mrs ...» (186).

(185) Angulo Iñiguez, D. : «Pintura del siglo XVII». *Ars. Hispaniae XV*. Madrid, 1971. pág. 226. E. Valdivieso, R. Otero, J. Urrea, «El Barroco y el Rococó». Madrid, 1980. pág. 311.

(186) López Navio, J. «Testamento de Francisco de Herrera el Joven». *Sep. A. H.* 1961. pág. 10.

Luis García Cerecedo, era tremadamente devoto de San Luis Rey de Francia, como queda reflejado en su testamento —figurativa y literalmente—. Es significativo que en uno de los cuadros que nos ocupa aparezca representado el citado santo, tema no muy frecuente en el siglo XVII en España, pero creemos que en este caso está plenamente justificado.

Aunque es difícil precisar el momento exacto en que se pintaron estos lienzos, teniendo en cuenta que el retablo de la capilla de Luis García Cerecedo, data de 1662, entre esta fecha y 1676, podrían fecharse las pinturas que nos ocupan, pues Luis García Cerecedo, murió el 17 de agosto de 1676.

Francisco de Herrera, el Mozo, nació en Sevilla en 1622, hijo de Francisco de Herrera, el Viejo y de Doña María de Ynestrosa⁽¹⁸⁷⁾ comenzó a instruirse en el arte de la pintura bajo los consejos de su padre. Marchó a Italia, y residió en Roma en el año de apogeo de Pietro da Cortona, formando allí su personal estilo de «agitación, dinamismo, coloridos claros y brillantes, y contrastes violentos de oscuro contra claro»⁽¹⁸⁸⁾.

Nos dice Palomino que de su estancia en Italia no sólo se hizo gran pintor «sino consumado arquitecto y perspectivo» especializándose también en pintar «Bodegones, en que tenía gran genio; y especialmente con algunos pescados, hechos por el natural» tan virtuosamente que mereció en Roma ser conocido con el nombre de Il Spagnole de gli pexe.⁽¹⁸⁹⁾.

Regresa a España, y parece ser que en 1650 está ya en Madrid por lo que hubo de estar en Italia, como mucho unos diez años⁽¹⁹⁰⁾. En 1654, sorprenderá a Madrid al realizar, sin duda, una de sus mejores obras. Los Carmelitas Descalzos le encargan para el retablo de su iglesia,

(187) López Navio, J. ob. cit. Sep. A. H. 1961. pág. 8.

(188) Pérez Sánchez, A. E. «El dibujo español de los siglos de Oro». Catálogo de la Exposición celebrada en Madrid, 1980. pág. 77.

(189) Palomino de Castro y Velasco, A. ob. cit. Tomo III. Madrid, 1949. pág. 1020.

(190) Agulló, M. «Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI-XVII». Madrid, 1978. pág. 77.

pintar nueve cuadros, de los cuales en la actualidad sólo se ha conservado el que era de grandes dimensiones «El Triunfo de San Hermenegildo» (191).

Posteriormente se establece en Sevilla, donde realiza en 1656, «La Adoración del Sacramento» y al año siguiente, 1657 «San Francisco» y donde interviene con Murillo en la creación de la Academia de 1660, que rápidamente abandonará, a decir de Ceán, porque «no soportó ser presidido de nadie» (192).

Durante su estancia en Sevilla se casa con Doña Juana de Medina y Aurioles, pero al poco tiempo de contraer matrimonio «hubo divorcio entre las dos partes por ante el Juez Eclesiástico de Sevilla» (193).

Regresará a Madrid, y esta vez para siempre. Vivirá con Doña Angela de Robles, en la calle del Almendro, parroquia de San Pedro, en casas de Diego Bargas (194).

En este segundo contacto con la Corte, Herrera pintó la bóveda que estaba sobre el coro alto de San Felipe el Real «cosa cierto en extremo caprichosa, y rara en que se descubre la inquietud y travesura de aquel genio» (195). De la descripción de Palomino, encuentra J. Brown, que es obvio que el artista empleo la técnica *trompe l'oeil*, lo cual era lógico, pues Herrera dominaba la técnica de pintura de techos que empezaban a ser adoptadas por los artistas españoles en estos momentos (196).

Como consecuencia de este brillante ejemplo, Herrera recibirá su primera comisión real, que fue pintar la cúpula de la capilla de Nuestra Señora de Atocha, que hubo de realizar en 1665, ya que el 21 de julio de ese año tuvo lugar la inauguración de la capilla (197). Magis-

(191)Brown, J. «Herrera the Younger Baroque Artist and Personality» *Apollo*, LXXXV, julio 1966. pág. 34-43.

(192)Ceán Bermúdez, J. «Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España». Madrid 1800. vol II. pág. 280.

(193)López Navio, J. ob. cit. *Sep. A.H.* 1961. pág. 3 y 4.

(194)*Ibidem*, pág. 4.

(195)Palomino de Castro y Velasco, A. ob. cit. pág. 1021.

(196)Brown, J. ob. cit. *Apollo*, LXXXV, julio 1966. pág. 36.

(197)Tovar Martín, V. «Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora, en la construcción de la madrileña capilla de Ntra. Sra. de Atocha». *Rev. de la Universidad Complutense*. 1973. pág. 223 y 224.

tralmente hubo de concebir el tema de «La Asunción de la Virgen», pues Felipe IV, quedó tan satisfecho que le nombró Pintor de la Corte.

Carlos II no renovó este nombramiento hasta 1672. De las numerosas pinturas que enumera Palomino, que hizo en la Corte, tan sólo se han conservado las del Convento de las Carboneras —Corpus Christi— que son: «San José con el Niño Jesús», «Santa Ana dando lección a la Virgen María», «San Agustín con el Niño», «San Martín partiendo su capa con el pobre» y «El Salvador del Mundo» pintado en la puerta del Sagrario ⁽¹⁹⁸⁾. Así como las obras que en su día fueron pintadas para la iglesia de Santo Tomás. De las tres pinturas que formaban el conjunto y estarán colocadas en la capilla de los Siete Dolores, «El Triunfo de la Cruz» se perdió, pero según J. Brown, el dibujo que se conserva en el Museo del Prado —«Angeles con la Cruz»— puede suponerse dibujo preparatorio para esta pintura ⁽¹⁹⁹⁾. Las otras dos obras «Ecce Homo» y «El Camino al Calvario», se han conservado y hoy se encuentran en el Museo Cerralbo.

En 1674, Herrera realiza las trazas para el retablo mayor de la iglesia de Monserrat de Madrid. Juan de Torija se ocupó preferentemente de la obra del retablo contratada el 10 de octubre de ese año por José Rates y José de Churruquera ⁽²⁰⁰⁾.

En 1677, fue nombrado Maestro Mayor de las Obras Reales, lo cual parece ser le tuvo muy ocupado, pues menciona en su testamento que hizo numerosos viajes a Zaragoza, El Escorial, Aranjuez y otras partes ⁽²⁰¹⁾. En 1679, revisa los proyectos, por indicación real, que Felipe Sánchez, realizó para la iglesia del Pilar de Zaragoza, cuyo proyecto fue aprobado. En 1680, Herrera se trasladará a Zaragoza para realizar sobre el terreno, nuevos planteamientos. Pero en definitiva lo que hará será crear una planta coincidente con la de Felipe Sánchez, por lo que, y a pesar de que el templo se realizó bajo su direc-

(198) López Navio, J. ob. cit. Sep. A.H., 1961. pág. 3.

(199) Brown, J. ob. cit. 34-43.

(200) Tovar Martín, V. ob. cit. Madrid, 1975. pág. 171.

(201) López Navio, J. ob. cit. pág. 3

ción, la obra no puede considerarse total de Herrera, sino que es una síntesis de los dos maestros ⁽²⁰²⁾.

Ese mismo año, 1680, diez profesores españoles solicitaron al Rey Carlos II, la creación de una Academia de Artes en Roma, bajo la dirección de Francisco de Herrera. Tal petición no se llevó a efecto, pues el erario «no estaba para semejantes desperdicios» ⁽²⁰³⁾. Hasta 1682, encontramos a Herrera, ocupado en las obras de la iglesia del Pilar de Zaragoza, pero repentinamente volvió a Madrid por razones que desconocemos.

El 25 de agosto de 1685, a los 63 años de edad, murió «Francisco de Herrera y Nestrosa, pintor que fue de su majestad y maestro mayor de sus reales obras... haviendo rezebido los santos sacramentos murió y se entero en esta parrochia de San Po» ⁽²⁰⁴⁾.

Poco a poco se va revelando la importancia de Francisco de Herrera, como figura capital en el desarrollo de nuestro arte barroco. A ello han contribuido notablemente, las periódicas apariciones de sus dibujos, a través de los cuales se ha podido ir observando la diversidad y calidad de su personalidad artística ⁽²⁰⁵⁾. Pintor y arquitecto real, cultivó también la pintura al fresco, de cuya actividad nada ha llegado hasta nosotros y la escenografía de comedias y zarzuelas en el Buen Retiro, de las que por fortuna, conservamos algunos preciosos dibujos acuareladados.

Pinturas.

El primer lienzo que nos ocupa, se halla colocado en el

(202) Tovar Martín, V. ob. cit. Madrid, 1975. pág. 353-354.

(203) Pérez Bueno, L. «De la creación de una Academia de Arte en Roma». A. 1947. pág. 155-157. Coán Bermudez, J. «Adiciones al Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España». Compuesta por el Conde de la Viñaza. Madrid, 1889. pág. 271.

(204) López Navio, J. ob. cit. pág. 1

(205) Veasé: Barcía, «Catálogo de la colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional. Madrid, 1906. pág. 80-82. Angulo Iñiguez, D. «Dibujos españoles en el museo de los Uffizi». A y Arq. 1927-28. pág. 46. Pérez Sánchez, A.E. «El dibujo español de los siglos de Oro». Cat. de la Exposición celebrada en Madrid, 1980. y «Dibujos españoles. Siglos XV-XVII». Madrid, 1972. Tomo I, «Mostra di Disegni Spagnoli». Florencia, 1972. Brown, J. «Drawings by Herrera the Younger and a Follower». Master Drawings. Autumn, 1975. pág. 235-240. Garvey, E. M. «Francisco Herrera the Younger. A Drawing for a Spanish Festival Book». Harvard Library Bulletin. January. 1978.

ático del retablo y presenta el tema iconográfico de «La Anunciación». Conviene señalar el mal estado de conservación en que se halla, dificultando notablemente una identificación precisa del escenario (Fig. n.º 77). No obstante resalta la composición dinámica, que consigue Herrera por la estructura triangular que esta conformada por la disposición en diagonal —que equivalen a los lados de un triángulo— del Arcángel San Gabriel y la Virgen María, que convergen hasta conformar un vértice donde se halla el Espíritu Santo en forma de Paloma.

La fuerza del ángel intensifica el carácter dinámico que de por sí tiene la composición. Suspendido en el aire, ningún elemento aparente parece servirle de apoyo. La Virgen atónita y sorprendida por la impetuosa visita dirige su mirada al ángel. El rostro es dulce de ojos pequeños y nariz achatada. El tratamiento de la cabeza y cabello, así como la disposición teatral de la Virgen, nos recuerda a la figura de la Virgen que está adorando el Sacramento, en su obra Sevillana «Apoteosis del Sacramento».

Desgraciadamente no podemos apreciar la riqueza cromática que indudablemente presentaría el lienzo, que contribuiría a crear ese ambiente de gran composición escenográfica.

En el cuerpo principal del retablo, y en la calle lateral izquierda, encontramos el lienzo que representa «San Luis Rey de Francia» (1,58 X 0,63 m). (Fig. n.º 79). El tema no es muy frecuente en el siglo XVII en España, pero en este caso y como anticipábamos más arriba, aquí está plenamente justificado.

El personaje no cabe duda, representa a San Luis Rey de Francia, en primer lugar por los atributos que este personaje siempre aporta, que son el cetro en la mano, la flor de lis, que aunque en la representación, este último detalle no se aprecia, debido al estado de conservación en que se encuentra —parece entreveerse en el manto que porta el personaje—; la corona de espinas y los tres clavos de la Crucifixión. Estos dos últimos atributos son portados por dos angelotes colocados en la parte superior del lienzo, que por su factura nos recuerdan los ángeles Murillesscos. Aunque no hay que olvidar que per-

sonajes como estos es sin duda, que Herrera los pudo importar de su aprendizaje en Italia.

La riqueza como es característico en Herrera, el colorido, cubre una de las facetas más importantes en esta representación que al igual que el rompimiento de gloria nos hace introducirnos en un último barroco y por supuesto en la aportación del aprendizaje que sin duda adquiere en Italia. Este colorido es potenciado por los efectos lumínicos que tan bien sabe crear Herrera, para dar ese ambiente sobrenatural en el que el personaje parece estar inmerso.

El tratamiento del volumen del personaje lo consigue en la forma de arroparlo con un manto de rico trazado que al envolverlo denota una figura geométrica ovalada que ya es característica en otras composiciones del artista. Como el San Fernando que ideó para la ilustración del libro «Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla...» y el «Buen Pastor», que pintó en la puerta del Sagrario que se halla colocado en uno de los retablos de la iglesia del Convento del Corpus Christi (Carboneras).

Las proporciones del personaje están bien equilibradas, no obstante podemos observar que el apoyo inferior es extremadamente pequeño para el volumen que presenta la figura, consiguiendo una inestabilidad un tanto artificiosa, que alude en cierto modo a modelos manieristas aunque aquí un tanto dulcificada.

En cuanto a la factura hay que destacar la forma nerviosa y violenta de dar la pincelada que denota lo nervioso de su carácter. Esta misma particularidad, la encontramos en sus contemporáneos, F. Rizi y Valdes Leal que lejos de perfilar la figura eran más partidarios de abocetamiento.

Interesante es la ejecución del rostro —en estrecha relación con la del Buen Pastor que citábamos arriba— creando en él una sensación de personaje noble sometido a la voluntad divina. Esto lo consigue con una ejecución bellísima en el tratamiento de la mirada en la forma angulosa de la nariz, al igual que la caída del cabello y la esponjosidad de la barba.

Un elemento que a nuestro entender llama la atención en su ejecución, es el tratamiento que reciben las manos,

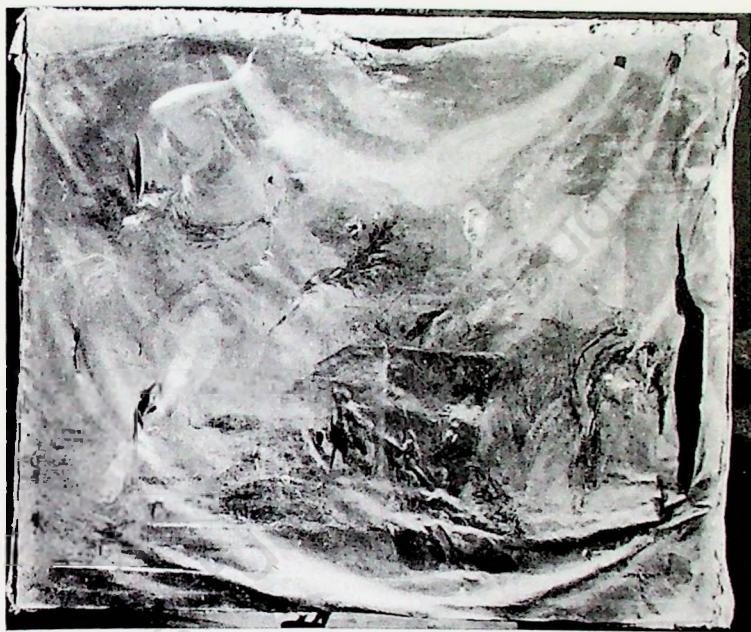


Fig. n.º 77. «La Anunciación». Lienzo colocado en el ático del retablo lateral.



Fig. n.º 78. «la Huida a Egipto» lienzo colocado en la calle central del Banco del retablo lateral.

un tanto forzadas, la mano derecha, junta de una manera artificiosa los dedos centrales y la izquierda coje el cetro de una manera un tanto inestable.

En la parte inferior, aparece un paisaje casi abocetado, que creemos incluido por Herrera para crear una atmósfera irreal pero inmediata que sirviese de soporte al personaje.

El lienzo por las características que presenta trasluce claramente la manera de hacer de Herrera, independientemente de que la suciedad aparente reste intensidad de color e infinidad de matices.

El otro lienzo que aparece en el cuerpo principal, calle lateral derecha del retablo, representa «San Antonio de Padua» (1,58 X 0,63 m). (Fig. n.º 80). En el siglo XVII, la iconografía más repetida de San Antonio, lleva un libro en la mano con el Niño Jesús encima y una vara de azucenas en la otra. Nuevamente en esta pintura se trasluce la manera de hacer de Herrera. El Santo dispuesto diagonalmente atraviesa el lienzo de lado a lado —parece ser, que este cuadro es de mayores dimensiones, pues aquí el Santo está embutido en el espacio delimitado por el marco—.

El Niño Jesús, se presenta sorpresivamente y suspendido en el aire, llamando la atención del Santo que interrumpe su lectura. Encontramos las características peculiares de Herrera, la riqueza cromática, los contrastes lumínicos producidos por la intensidad del halo luminoso que envuelve a los personajes, creando ese ambiente sobrenatural donde están inmersos.

El tratamiento del volumen del personaje lo consigue por las formas voluminosas del hábito, de perfiles movidos que imprimen movimiento en sentido ascendente, creando una figura un tanto estilizada y teatral, por la manera en que extiende el brazo izquierdo y el tratamiento forzado y poco real de la mano.

El rostro es bellísimo, muy similar al que Herrera concibió para el San Nicolás de Tolentino. A pesar de que la composición es infinitamente más pequeña, Herrera no ha escatimado vivacidad en su rostro. Zonas de empaste salen por la zona de la nariz y pómulos que van suavemente modelando los rasgos de la cara.

En el ángulo superior derecho, el Niño Jesús, violentamente dispuesto, avanza una de sus piernas que parece sobrepasar el plano del cuadro. La factura nerviosa, de pincelada suelta sigue siendo la nota dominante de este cuadro. Parece dibujarse en la parte izquierda del lienzo una arquitectura un tanto difuminada por la atmósfera espesa que envuelve a toda la composición. En la parte inferior, alude nuevamente a un paisaje lejano y apenas real.

El último cuadro que nos ocupa, está dispuesto en la calle central del banco del retablo, representa el tema iconográfico tan tradicional como es «La Huida a Egipto» (0,51 × 1,37 m). (Fig. n.º 78). En esta composición Herrera crea un contraste violento de oscuro, donde sitúa un paisaje al que lentamente avanza la Sagrada Familia, contra claro donde el rompimiento de gloria destaca activamente y sirve de marco a dos angelotes de figuras abocetadas y juguetonas. El efecto es sorprendente, a pesar del mal estado de conservación en que se halla el lienzo. Un paisaje misterioso, teatral, y lejano crean una profundidad que evoca lejanos y sobrenaturales paisajes.

San José precede la marcha de la borriquilla que transporta a la Virgen con el Niño. Los rostros son bellísimos, imposibles de distinguir de cerca, pues se traducen en zonas de empastes que en la lejanía definirán sus facciones. La cabeza de la Virgen decorada con una brillante corona estelar, le imprime el carácter divino propio de la Madre de Dios. Es la figura capital de la composición, a ella se subordinan el resto de los elementos que la componen. Parece dibujarse en la parte izquierda del lienzo una figura en violento movimiento, pero apenas se puede apreciar.

El conjunto de pinturas que aquí se han descrito, han sido recientemente restauradas por el taller de restauración del Museo del Prado. Con ello, estos lienzos han vuelto a recuperar su auténtica belleza, y lo que es más, se ha asegurado para muchos años su conservación.

Con tal motivo, fueron expuestas —salvo «La Anunciación» que aún se encontraba en proceso de restauración— en la exposición que con el título «Carreño, Rizi,



Fig. n.º 79. «San Luis Rey de Francia». Lienzo colocado en el cuerpo principal, calle lateral Izquierda del Retablo lateral.



Fig. n.º 80. «San Antonio de Padua» Lienzo colocado en el cuerpo principal, calla lateral derecha del Retablo lateral.

Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)», se celebró en Madrid, en 1986.

El Púlpito.

En la primera mitad del siglo XVIII, las obras de la iglesia van dirigidas al interior del templo, es decir a su decoración y alhajamiento, lo cual exige que todo esté en consonancia. En 1725, Andrés de Nabas del Nogal, Mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora del Cubillo y su mujer Isabel Gordo, vecinos de Aldeavieja, hacen donación del púlpito. Costearon la obra y dorado del mismo, por lo que pagaron 3.500 reales de vellón ⁽²⁰⁶⁾.

El viejo púlpito que había sobrevivido más de un siglo es inmediatamente sustituido por otro. La tribuna de planta octogonal, es una sencilla barandilla de hierro, pero lo más significativo que presenta es el «sombbrero» con el que se cubre.

Al tornavoz igualmente de planta octogonal, se le superponen tres cuerpos escalonados. El tercero es un cuerpo semiesférico muy peraltado. Es rematado por un mascarón y este a su vez por una cartela con cabeza infantil. Este último elemento aparece sostenido por dos pequeños angelotes en violento movimiento que están suspendidos en el aire. Todo él, de cierto gusto rococó, aparece profusamente ornamentado y dorado con gran variedad de elementos decorativos, hojas, flores, conchas, festones, etc. que se mezclan e invitan a que la mirada del espectador se dirija hacia el remate del mismo. (Fig. n.º 81).

El Organo.

En el año 1729, fue asentado el órgano en el coro de la iglesia. Gracias a la inscripción escrita a mano que se conserva en el secreto, hemos podido conocer el maestro organero. La inscripción dice así: «Para honra y Gloria de Dios y de María Santísima del Cubillo —Me fabricó Fran^{co} Ortega en Segovia el año del señor de 1729/ y le dieron a su costa y deboción los Señores Don Fran^{co} Martínez de Canencia y Don Miguel Martínez de Canen-

(206) A.P.A. Libro de Cuentas de la Cofradía de Ntra. Sra. del Cubillo (165-1792).

cia y Doña Magdalena Yndiarazo su mujer». Francisco Ortega recibió por la obra 9.000 reales ⁽²⁰⁷⁾.

Apenas conocemos nada de la vida de **Francisco Ortega**, tan sólo que era vecino de Marugán (Segovia) y maestro de órganos de S. M. Estaba casado con Doña María Manuela Clemente Moscoso ⁽²⁰⁸⁾. Desconocemos la fecha de nacimiento, pero el primer dato de su vida profesional data del año 1716, cuando presenta un proyecto de arreglo para el órgano de la Catedral de Sevilla. A partir de ese momento hasta 1747 lo encontramos trabajando en tierras Castellanas (Valladolid, Avila, Segovia). Ignoramos igualmente la fecha de su fallecimiento, pero en la relación de vecinos de Marugán del Catastro del Marqués de la Ensenada de 1751, no aparece citado ni él ni su mujer, por lo que probablemente por estas fechas ya habrían muerto o podría darse el caso de que vivieran en otro lugar ⁽²⁰⁹⁾.

A lo largo de su vida como maestro organero debió gozar de cierta fama, pues es considerado por sus contemporáneos vecinos vallisoletanos como «el maestro más hábil, perito práctico y ydóneo que al presente se reconocen en las ciudades de estas cercanías... » ⁽²¹⁰⁾.

Sin duda, según J. L. de la Lama es el mejor organero castellano de la primera mitad del siglo XVIII. De él se conservan excelentes órganos en Valladolid capital y provincia, como son: el de la iglesia parroquial de Santa María en Cabezón de Pisuerga, del año 1720, el de la iglesia de la Magdalena en Valladolid de 1726, el de la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco de 1732 y el de Rueda, para la iglesia parroquial de Nuestra Señora, de la Asunción de 1747 ⁽²¹¹⁾. También son de su producción el de la iglesia parroquial de Piedrahita (Avila), realizado en 1738 y el de Cardeñosa (Avila) de 1741. Dos

(207) A.P.A. *Libro de Cuentas de la Cofradía de Ntra Sra. del Cubillo (1665-1792)*.

(208) Estos datos han sido facilitados por Doña Manuela Villalpando, Directora de los Servicios de Archivos y Bibliotecas de Segovia, a quien estamos tremenda-mente agradecidos.

(209) A.H.P.S. *Catastro del Marqués de la Ensenada-Marugán*.

(210) Lama, J. L. de la «El órgano en Valladolid y su provincia: Catalogación y estu-dio». Valladolid, 1982. pág. 320.

(211) *Ibidem*. pág. 61.

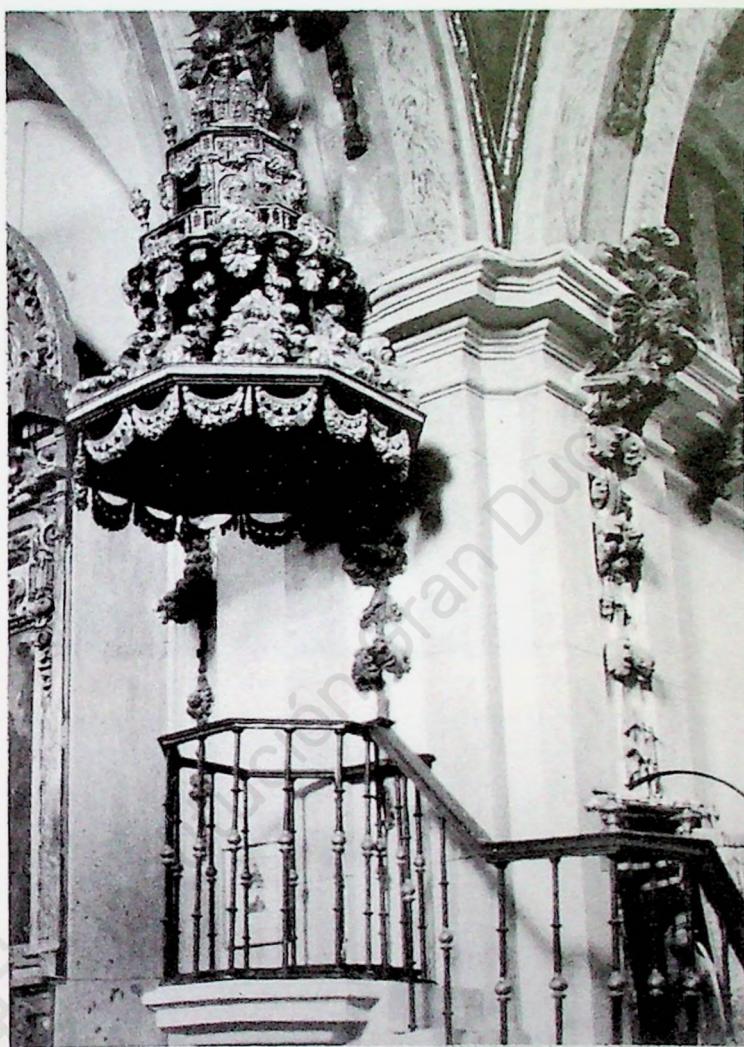


Fig. n.º 81. Púlpito.

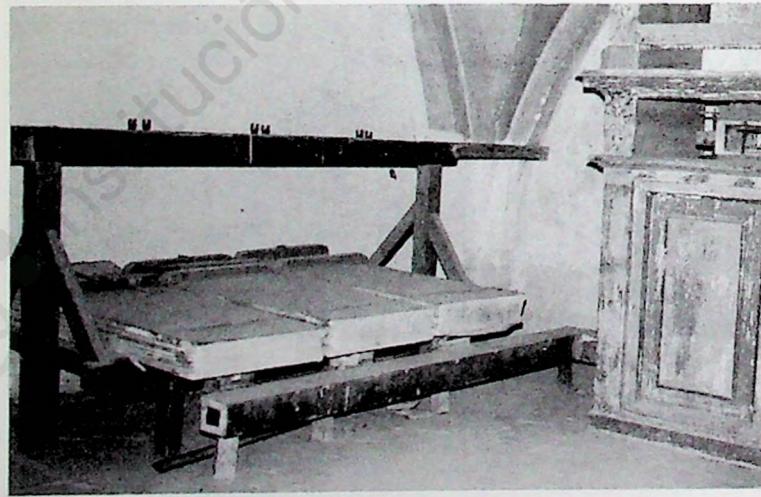
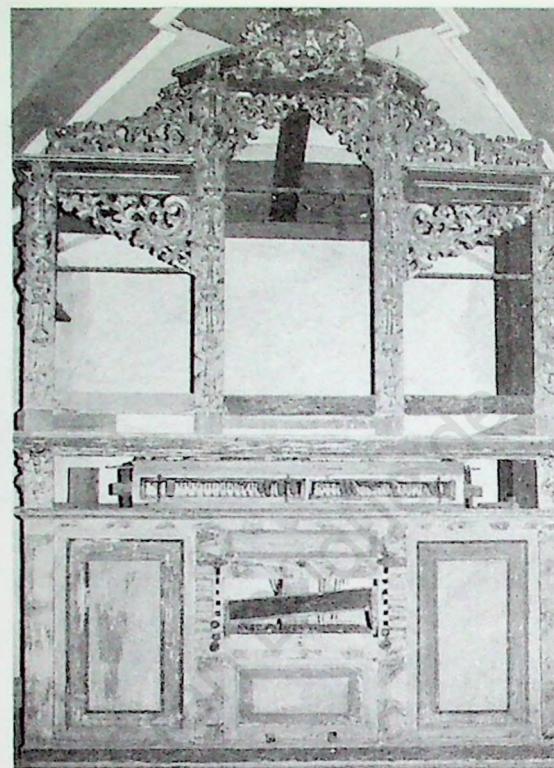


Fig. n.º 82. Organos y fuelles.

años más tarde realizaría el de la iglesia parroquial de Villacastín (Segovia) (212).

El siglo XVIII, es considerado el siglo de oro de la construcción y de la música de órganos. Proliferan los encargos y se construyen los órganos monumentales de Sevilla, Segovia, Salamanca, Palacio Real de Madrid, etc. Los órganos que se construyen en este período son considerados barrocos, no sólo porque sus cajas son de estilo barroco, sino porque también lo son el material sonoro y la planificación de los juegos.

En la iglesia de Nuestra Señora del Cubillo, por estos años (1729) como vimos, se está llevando a cabo toda la decoración y alhajamiento de la iglesia, era el momento idóneo para dotarla de un hermoso órgano, que como se puede observar (Fig. n.º 82) la policromía y dorados de su caja resplandecen armónicamente con el resto del edificio.

El órgano está asentado en el coro al lado del evangelio y adosado a la pared. Actualmente se conserva la caja barroca que mide aproximadamente, 4 m. de altura, 2,64 m. de anchura y de profundidad 0,83 m. Ha sido despojado de toda la tubería, arrancadas la gran mayoría de las láminas de hueso que cubrían el teclado, así como algunos listones de madera y elementos decorativos. En cuanto a su mecánica interior, tan solo se aprecian las variadas transmisiones que comunican las teclas con el secreto, y algún que otro elemento, que cualquier persona perita en la materia identificaría rápidamente.

El pedestal, así llamado a la base o primer cuerpo de la caja donde se aloja el teclado, los registros y el teclado de pedal, está ornamentado con dos grandes paneles moldurados. Policromado en verde, rojo y azul, todo este cuerpo aparece jaspeado en color verde. Los tiradores de los registros, de los que tan sólo quedan tres, terminan en bolas torneadas de madera. Los registros son catorce, y están repartidos verticalmente siete en el lado derecho y otros siete en el lado izquierdo. Para la mano izquierda: Trompeta Real, Címbala, Lleno, Decimonovena, Quincena, Octava abierta y Flautado 13. Para la

(212) Martín, F. «Villacastín». Segovia, 1973. pág. 86.

mano derecha: Corneta, Trompeta Real, Cimbala, Lleno, Quincena-Decimonovena, Octava abierta y Flautado 13. Estos registros aparecen escritos a mano, en etiquetas que parecen ser las originales.

Sobre el pedestal, se eleva la parte principal del órgano, donde se aloja el secreto y toda la tubería. Las pilastras que dividen los grupos de tuberías aparecen pintadas y jaspeadas en azul, festones verticales de talla y dorados las recorren de arriba a abajo, quedando más cortos los de los extremos. En los intercolumnios, en los ángulos superiores aparecen movidas tallas de hojarasca doradas que se repiten en el ático o coronación del cuerpo principal.

Los costados del órgano aparecen igualmente tratados en el pedestal. Pero los del cuerpo principal, recibe especial atención el lado visible desde la iglesia, este aparece ornamentado con tallas de hojarasca doradas.

Al lado izquierdo del órgano se encuentran los tres fuelles. No ha sido encontrada la carta de concierto para la fabricación del órgano, por lo que no podemos precisar si Francisco Ortega construyó también la caja, aunque lo más común era encargar ésta a un maestro tallista. Una vez asentado el órgano se procedía a dorar y policromar la caja, para lo que se contrataba a un maestro dorador²¹³⁾.

(213) *Lama J. L. de la ob. cit. Valladolid, 1982.* pág. 22 y 23.



Institución Gran Duque de Alba

La Hospedería

Análisis funcional y tipológico
Escultura en cera

LA HOSPEDERIA

Análisis funcional y tipológico.

Comenta Revilla Vielva, que en el siglo XII un peregrino francés, el clérigo Americo Picaud, que iba de peregrinación a Santiago, cuando llegó a Compostela regaló a la Catedral un libro titulado «Calixtinus» que contenía los milagros de Santiago el Mayor y una guía de instrucciones para los peregrinos con noticias de las rutas, ríos, salubridad de las aguas, puentes, ciudades, hospitales, santuarios y hospederías encontradas en el recorrido⁽²¹⁴⁾. En estas breves líneas se refleja la importancia y la frecuencia de las peregrinaciones y romerías de la Edad Media —principalmente la de Santiago— las cuales dieron lugar a la fundación de numerosas instituciones, en pro de la cristiandad, cuya principal finalidad era atender las numerosas necesidades de todas aquellas gentes que andaban en busca de los centros de peregrinación. Hospitales, manicomios, hospicios, hospederías y albergues se multiplicaron rápidamente, de tal manera que en el siglo XV, los Reyes Católicos decretaron la unificación de los de cada lugar⁽²¹⁵⁾. En el siglo XVII, con los Austrias, se siguen fundando estos centros caritativos. Se olvidan algunos principios cristianamente igualitarios que informaran las fundaciones benéficas del siglo XIII. Comenzándose a crear fundaciones de carácter privado, sobre todo hos-

(214) Revilla Vielva, R. «El Camino de Santiago a su paso por Palencia» Palencia, 1964. pág. 20.

(215) Lamperez y Romea, V. «Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII». Madrid, 1922. Tomo II. pág. 252.

pitales, los hubo para determinadas familias, para un determinado estrato social, etc. La mala planificación contribuiría a que en determinadas poblaciones sobraran hospitales, mientras faltaban en otras⁽²¹⁶⁾.

Las hospederías pueden ser incluidas en estas formas de beneficencia. Casi todos los hospitales y monasterios tenían una, cuya función era albergar a todos los visitantes y allegados⁽²¹⁷⁾. Pero también las hubo que cumplían funciones muy concretas como la Hospedería Real de Guadalupe,⁽²¹⁸⁾ o la Hospedería de Nobles, también en Guadalupe, o aquellas otras que encontramos al lado de los Santuarios que albergaban a todos aquellos que «vienen a velar» como consta en uno de los libros de Cabildo de Canónigos de Ntra. Sra. de la Fuencisla (Segovia), en un acuerdo de fecha 3 de septiembre de 1616⁽²¹⁹⁾.

La Hospedería de Ntra. Sra. del Cubillo, debió ser construida para cumplir similares fines. Las únicas referencias que de ella tenemos nos las ofrece el Licenciado Francisco García el cual nos dice que en 1613 se están construyendo los «Aposentos de la hospedería para los novenarios»⁽²²⁰⁾. Parece ser que la fiesta de la Romería, que se celebra el día 8 de septiembre, iba precedida de un solemne novenario que consistía en hacer ejercicios devotos, durante nueve días, seguidos de oraciones, lecturas y otros actos piadosos que dedicaban los cofrades y gentes devotas a la Virgen del Cubillo, los cuales tenían lugar en la iglesia y hospedería. El día décimo coincidía con los oficios de Vísperas, que tenían lógicamente lugar el día 7 de septiembre. Tras los oficios, la Cofradía daba una colación en la hospedería a todos los asistentes.

Independientemente de las funciones enunciadas es lógico suponer que a lo largo del año albergara a todos aquellos devotos que llegaban de diferentes lugares a venerar a la imagen. Por otro lado, Martín González, ha estudiado las variedades que presentan las iglesias de las

(216) *Ibidem*, pág. 306.

(217) Cervera Vera, L. «El Monasterio de la Madre de Dios en la Villa de Lerma». Madrid, 1973. pág. 79.

(218) Pescador del Hoyo, M.P. «La Hospedería Real de Guadalupe». Rev. de Estudios Extremeños, 1965.

(219) Cabello de Castro, F. «El Santuario de la Fuencisla» E. S. 1949. pág. 398.

(220) Licenciado Francisco García, ob. cit. pág. 24.

cofradías de Penitencia. Lo que éstas exigían, entre otras cosas, era un salón amplio para las reuniones de los cofrades, cumpliendo esta función las sacristías, que van adquiriendo grandes dimensiones⁽²²¹⁾. La sacristía de la iglesia de Ntra. Sra. del Cubillo, es muy pequeña y no reune las condiciones necesarias para tal fin, por lo que es muy posible que en la hospedería se celebraran las citadas reuniones. La realidad es que en los libros de cuentas de la citada cofradía no se especifica en qué lugar exacto se celebraban.

La hospedería es un sencillo ejemplo de arquitectura rural que se resuelve tipológicamente como cualquier otra casa del lugar de Aldeavieja. Al ser zona de Sierra, responde a las características que presentan las viviendas serranas, en las que las piedras son el material fundamental y muy frecuentemente exclusivo⁽²²²⁾. La fábrica es de mampostería, siendo únicamente de cantería los dinteles y jambas de las puertas y molduras de las ventanas. Las ventanas son muy pequeñas, lo que le da un carácter ermético que parece querer adaptarse a las rudas condiciones climáticas.

No disponemos de un solo documento que haga referencia a la construcción de la hospedería, pero creemos que a lo largo del siglo XVII, ha sufrido cambios que cronológicamente pueden asociarse a los cambios estructurales y estilísticos que vimos se realizan en la iglesia. Actualmente está adosada a la ermita y retranqueada con respecto a la línea de fachada de la iglesia y situada al Norte de ella. Posiblemente la primera hospedería —que se iniciaría a finales del siglo XVI— formaba un bloque independiente y era de menores dimensiones. Nuestra suposición está basada en el puro análisis visual «*in situ*», ya que si observamos la fachada Este (Fig. n.º 83) vemos como sobresale un esquinial construido en piedra —por razones tanto tectónicas como figurativas— que no tienen razón de ser si el muro hubiese continuado hasta encontrarse con el de la iglesia —si es que éste era el proyecto inicial—. Este esquinial puede ser considerado el

(221) Martín González, J.J. *ob. cit.* pág. 18.

(222) Flores, C. «*Arquitectura popular española*». Madrid, 1974. Tomo III. pág. 161-163.

punto de unión del muro Este con el muro Sur. El hecho de que la hospedería esté adosada a la iglesia, pudo deberse a que cuando se llevaron a cabo la fábrica de la fachada y configuración del cuerpo nartex-sotacoro de la iglesia, había que buscar una solución para acceder al coro. La solución fue adosar la hospedería a la iglesia y después perforar a la altura del coro, oblicuamente el muro, lo cual resolvería igualmente el acceso a la torre. (Ver plano n.º 3 y 7). Sin esta solución ¿Qué finalidad tendrían dos vanos principales —portadas— en la fachada principal que hoy día dan acceso a un mismo espacio interior, a un «zagúan»? Es evidente que cada una de ellas cumplía una función.

Hasta no hace mucho (1956), la hospedería estaba organizada de la siguiente manera; «En planta baja un zaguán de entrada que comunica con una escalera al piso alto, por una puerta a la iglesia y por otra al comedor. Esta pieza es amplia⁽²²³⁾ comunica con dos cocinas y dos habitaciones, probablemente despensas. En la parte baja y en su parte posterior hay una amplia cuadra. La planta alta tiene un pasillo central y habitaciones todas iguales a derecha e izquierda, orientadas a Este y Oeste. De ellas dos son cocinas y dos comedores que se comunican con la cocina mediante un ventanillo»⁽²²⁴⁾.

En la actualidad la hospedería sigue organizada de la misma manera, salvo que el muro que separaba el zaguán del comedor ya no existe. Es evidente que a lo largo de estos siglos la hospedería ha sufrido numerosas alteraciones e incluso ampliaciones —como puede observarse por el distinto tratamiento de algunas ventanas, diferentes contrafuertes en los esquinales, etc.— provocadas por las necesidades que iban surgiendo. Los más ancianos del lugar de Aldeavieja, recuerdan que la planta baja de la hospedería fue —dicen— siempre la vivienda del santero y su familia.

Exteriormente es un edificio rectangular, como vimos fabricado de mampostería y cubierto por un tejado a dos

(223) Creemos que esta amplia habitación, que en ese momento hace las funciones de comedor, no era más que el antiguo zaguán de la primitiva hospedería.

(224) Cozalo Carretero, J. «Datos históricos, Novena y Reglas de la Cofradía de la Virgen Santa María del Cubillo.» Avila, 1956. pág. 11.

aguas. Aparentemente la fachada principal —Oeste— se organiza simétricamente entorno a la portada principal —la más pequeña— (Fig. n.º 84).

En la fachada Norte, se abren sin orden ni concierto tres ventanas, que son incluso de distinto tamaño (Fig. n.º 85),, presentando la fachada Este, en cambio, una mayor coherencia a la disposición de ventanas. En ella se abre una simple portada adintelada, que da acceso a la cuadra.

El interior, planta baja (Véase planos nos 3 y 7) las habitaciones se organizan entorno al zaguán, cubierto con viguerías de madera. Hay dos cocinas, y dos habitaciones separadas por tabiques de albañilería. La escalera está colocada en una esquina.

En la planta alta encontramos una habitación —especie de distribuidor— donde se abren tres puertas. Una de ellas da acceso a un pequeño cuarto donde están colocadas las escaleras que dan paso al coro de la iglesia. La otra, a la habitación dedicada a cuarto de exvotos, y la tercera da paso a un amplio pasillo donde se ordenan a la derecha e izquierda —Este-Oeste— las habitaciones que funcionalmente cumplirían la misión de la hospedería, es decir, las habitaciones —dormitorios— y dos cocinas y dos comedores que complementan el servicio (Fig. n.º 86 y 87).

Escultura en cera.

Entre los numerosos exvotos que se hallan colgados en una habitación de la hospedería, dedicada a tal fin y de los que se hablaron luego, se encuentran dos cajas de madera con su cristal y marco de molduras doradas que alojan en su interior delicadas y pequeñas figurillas modeladas en cera.

Ambos «escaparates» como llama Palomino⁽²²⁵⁾ a este tipo de esculturas tienen las mismas medidas 64x30 cm. de base y 45 cm. de alto. Estas delicadas figurillas que cariñosamente su autor quiso proteger al incluirlas en estos escaparates, se hallan en un estado de conservación precario. Todas ellas están mutiladas, y es de suponer hayan

(225) Palomino de Castro y Velasco, A. ob. cit. Madrid, 1949. pág. 1015.



Fig. n.º 83. Hospedería. Fachada Este.



Fig. n.º 84. Hospedería. Fachada principal Oeste.



Fig. n.º 85. Hospedería. Fachada Noreste.

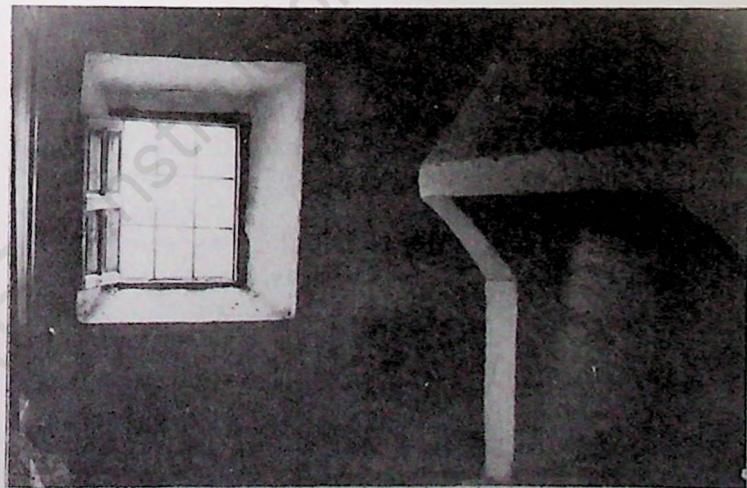


Fig. n.º 86. Detalle de la Cocina de la Hospedería.

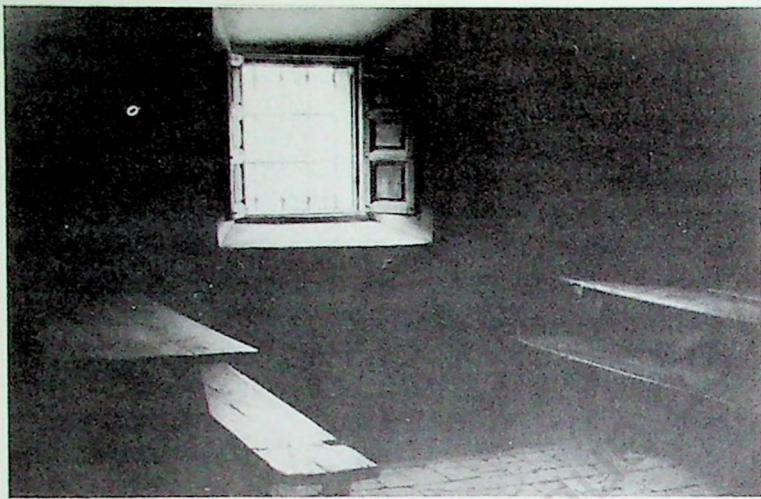


Fig. n.º 87. Comedor de la Hospedería.

sido movidas o cambiadas de su emplazamiento original.

A pesar de todo, lo que de ellas nos queda es suficiente para dedicarles especial atención. El autor valiéndose de la cera, consigue verdaderas miniaturas escultóricas, en las que el más mínimo detalle está cuidadosamente trabajado. Sus ropas de cera y telas engomadas están cuidadosamente pintadas, y los paños en airoso movimiento, colaboran a dar vivacidad a estas pequeñas figuras.

Uno de estos escaparates representa «La Huida a Egipto» (Fig. n.º 88), tiene como singular característica la no representación tradicional del tema. La escena se desarrolla en un paisaje de formas rocosas con ramajes. En primer plano aparece un ángel, tras él la Virgen con el Niño y San José, éstos sentados en el interior de una barca de formas onduladas que se repiten en su base simulando el movimiento de las aguas. Tanto la manera en la que aparece vestido San José como el mascarón de proa de la barca denotan un cierto gusto oriental. Al fondo en el ángulo derecho ramas con hojas verdes cuidadosamente trabajadas. En el ángulo izquierdo un árbol con pequeñas flores amarillas. Las cuatro caras interiores de la caja están pintadas imitando un cielo azul y nubes blancas.

Esta representación de «La Huida a Egipto», no era nueva pero tampoco frecuente. Artistas flamencos, holandeses e italianos, como Teniers, Teniers II, A. Van de Velde, Martín de Vos...⁽²²⁶⁾, Ciro Ferri, discípulo de Cortona⁽²²⁷⁾, concibieron de esta manera el tema. Suponemos que el autor bien pudo conocer esta variante a través de grabados, —que no cabe duda le debieron de parecer de innegable originalidad— que trajeron a Madrid numerosos grabadores extranjeros —principalmente flamencos— ávidos de conquistar uno de los centros de decisión Europeos⁽²²⁸⁾.

En el segundo escaparate, que se halla colocado justo

(226) Archivo fotográfico del Instituto Diego Velázquez

(227) Pérez Sánchez, A. E. «Pintura italiana del siglo XVII en España», Madrid, 1965. pág. 278.

(228) Gallego A., «Historia del Grabado en España». Madrid, 1979. págs. 140 y sg.

enfrente del anterior, aparece en primer lugar una carroza de evidente influjo rubeniano, sobre ella un personaje vestido a la romana que como hemos podido comprobar llevaba el estandarte —hoy caido— en su mano derecha, la cual aún se conserva agarrando una de las cuerdas de éste. En la parte superior del estandarte a modo de cartela aparecen inscritas y cruzadas en aspas dos llaves, símbolo de la dignidad pontificia. El carro es tirado por dos caballos en actitud de galope. En el centro de la escena, en segundo plano y entre nubes blancas y grises realizadas con algodón se suspende en el aire un ángel. De las nubes salen rayos dorados y estrellas doradas que han sido pegadas y distribuidas por el cielo azul y nuboso pintado en las caras de la caja. En ambos ángulos —derecho e izquierdo— hay un árbol de hojas verdes. Formas rocosas y ramajes complementan el paisaje. (Fig. n.º 89).

Basándonos en los recursos de que se sirve el autor para configurar su obra, creemos que el tema aquí presentado puede ser un triunfo. Esta obra de clara dependencia rubeniana, presenta ciertos detalles compositivos que nosotros creemos tomados concretamente de «El triunfo de la Eucaristía sobre la ignorancia y la ceguera»⁽²²⁹⁾. Evidentemente las diferencias son significativas aunque sólo comparemos el número de personajes que intervienen en uno y otro tema. Pero la carroza —en este caso como símbolo de triunfo— arrastrada por caballos, el personaje que lleva trofeos simbólicos de la iglesia (llaves de San Pedro) y el ángel en idéntica actitud que la «matrona alada, volando que ostenta en una y otra mano una palma y una corona de laurel»⁽²³⁰⁾, nos sugiere que el autor del escaparate ha intentado emular en parte la obra rubeniana.

No es necesario señalar aquí la notable influencia de Rubens en el arte barroco hispánico, por su clara tendencia contrarreformista, a lo que contribuyó la difusión de su obra por medio de grabados⁽²³¹⁾. El autor bien pudo conocer estos grabados, ahora bien el problema con el que

(229) Tormo, E. «La Apocalipsis Eucarística de Rubens. Estudio de las Composiciones». A. 1942.

(230) *Ibidem*. pág. 119.

(231) Sebastián, S. «Contrarreforma y Barroco». Madrid, 1981. pág. 175.

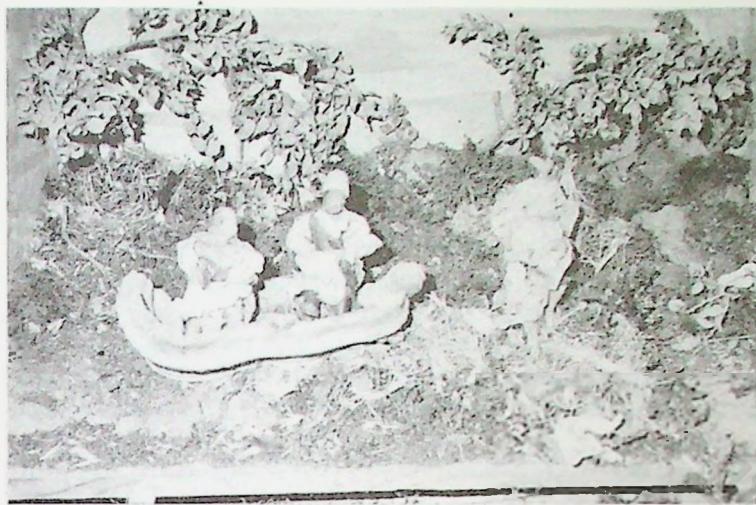


Fig. n° 88. Escultura en cera.

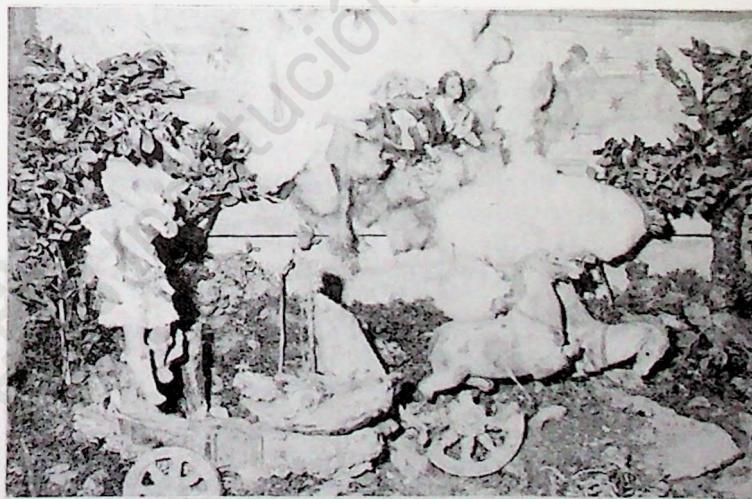


Fig. n° 89. Escultura en cera.

nos enfrentamos es saber ¿triunfo de qué o de quien?. En primer lugar no cabe duda que se trata de un triunfo de carácter religioso, y pensamos que dado el lugar al que iba destinado la obra, pudiera ser un triunfo de la Virgen. Es evidente que falta el personaje principal, pero dado el estado en que se hallan estos escaparates no debe extrañarnos su pérdida.

Como ha señalado Treus⁽²³²⁾, «los carros renacentistas destinados a glorificar algún santo o un personaje famoso, se aplicaron de una manera particular en aclamar publicamente el triunfo de la Virgen». Con el barroco, éstas manifestaciones alcanzaron la cumbre, como quedó reflejado en el libro de Juan Bautista Valda, titulado «Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María por el supremo decreto de N. S.S. Pontífice Alejandro VII» en el cual se describen y se dibujan una serie de carros triunfales barrocos⁽²³³⁾ algunos obra de José Caudí⁽²³⁴⁾.

Infructuosamente hemos examinado las cajas buscando alguna referencia o firma del autor que nos permitiese su identificación. En los documentos por nosotros consultados no encontramos ninguna referencia a estas obras. Los escasos estudios que sobre escultura en cera se han realizado hasta el momento, vienen a señalar que **Fray Eugenio Gutiérrez de Torrices** (1625-1709)⁽²³⁵⁾, es quien practica esta técnica en Castilla durante este período. Religioso de la Real y Militar Orden de Ntra. Sra. de las Mercedes, es considerado por Palomino como el mejor en su género, pues aunque «tuvo muchos discípulos, pero ninguno que le igualase»⁽²³⁶⁾. Durante algún tiempo, estuvo en el convento segoviano de su orden, y durante su estancia allí, realiza la obra que representa la Fundación de la Orden de la Merced, fechada en 1698, y que en la actualidad se encuentra en el convento valliso-

(232) Treus, M. «María-Iconografía de la Virgen en el arte español». Madrid, 1947. pág. 690.

(233) Llompart, G. «De la nave de la Virgen a la Virgen de la nave». T.B. 1973. pág. 124-129.

(234) Pérez Sánchez, A.E. «José Caudí, un olvidado artista decorador de Calderón». G. 1981. pág. 266-273.

(235) Urrea, J. «Apuntes para el estudio de la escultura en cera». B.V. 1979. pág. 490.

(236) Palomino de Castro y Velasco, A. ob. cit. Madrid, 1947. pág. 1079.

letano de las Descalzas Reales⁽²³⁷⁾. En el período que desarrolla su actividad, la escultura en cera adquiere cierta difusión e importancia como parecen indicar las declaraciones de Palomino, al referirse a las excelentes obras que realizó y algunas de ellas «colocadas en los mejores gabinetes de los mayores príncipes de Europa» así como la notable admiración que sintieron los pintores Colonna y Mitelli al ver algunas obras suyas.

El único, que hasta el momento, se conoce como posible discípulo del citado fraile es José Calleja que firma dos urnas con historias de Santa Teresa y San Antonio de Padua conservadas en el Convento de la Encarnación de Madrid.⁽²³⁸⁾

Las obras encontradas en la Hospedería de la Virgen del Cubillo, presentan algunas características comunes con las obras del citado fraile, como por ejemplo, pequeñas florecillas de color amarillo intenso que aparecen entre las hojas del árbol de la representación de «La Huida a Egipto», son idénticas a las que utiliza en la representación de «San Jerónimo» que se halla en el Convento carmelitano de San Antonio en Ávila. En esta misma representación se sirve de algodón para hacer las nubes y los rayos son similares a los que vimos en el segundo escaparate. Por otro lado la vivacidad que presentan estos rostros, provistos de unos pequeños ojos cuyo iris es de color negro intenso y brillante nos llevan a suponer que estas obras puedan considerarse del citado fraile. Sin embargo los paisajes pintados que acompañan las composiciones de Fray Eugenio Gutiérrez de Torrices, están más trabajados, y generalmente no se limita a pintar un cielo azul, sino que el paisaje modelado en cera se complementa con el figurado creando mayor sensación de profundidad.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que con los lugares en que se hallan sus obras, El Escorial, Ávila, El Espinar (Segovia)⁽²³⁹⁾, Aldeavieja mantenía continuas relaciones, por diversas cuestiones, que hacían habitualmente fácil

(237) Urrea, J. ob. cit. B. V. 1979. pág. 490.

(238) *Ibidem*, pág. 494.

(239) Rodríguez Marín, F. «Catálogo Monumental de la provincia de Segovia», Madrid, 1918. Tomo II.

el conocimiento de estas obras, por lo que podría darse la posibilidad de que algún devoto impresionado por tan bellas piezas, quisiera hacer donación de tan distinguido presente a la Virgen del Cubillo.

Sin embargo hay que tener en cuenta las apreciaciones de Jesús Urrea al suponer que las obras de Gutiérrez de Torrices no fuesen las últimas que se hiciesen en la primera mitad del siglo XVIII. «Precisamente la nueva sensibilidad rococó, iniciada en ciertos aspectos por los barrotes de la Roldana, facilitaría el interés por técnica en la que lo primoroso, lo delicado y lo menudo tenía perfecta cabida»⁽²⁴⁰⁾.

(240) Urrea, J. ob. cit. B. V. 1979. pág. 494-495.



Institución Gran Duque de Alba

Tradicción y folklore

*ESTAMPAS DE DEVOCION
EXVOTOS PINTADOS*



Institución Gran Duque de Alba

Tradición y folklore

Tradicionalmente dos son las fiestas que se celebran en la ermita de Ntra. Sra. del Cubillo, la de la Ascensión, y la del día 8 de septiembre que es el día de la festividad y romería de esta Santa Imagen. Esta última es propiamente la dicha Fiesta de la Cofradía. (Fig. n.º 90).

La Cofradía de Ntra. Sra. del Cubillo, desempeña un importante papel en la historia de la ermita. No sólo desde el punto de vista artístico⁽²⁴¹⁾, sino también como organizadores y servidores de la festividad de su Patrona. Comenta J. Martín González, que el Concilio de Trento, al estimular la piedad religiosa, producirá un repentino crecimiento de las Cofradías, alcanzando su máximo grado de actividad a lo largo de todo el siglo XVII⁽²⁴²⁾, para ir disminuyendo durante el siglo XVIII. Las cofradías se dividían en penitenciales y no penitenciales, y a esta última responde la Cofradía de Ntra. Sra. del Cubillo. Tenía por autoridades, un Alcalde, dos Jurados y un Escri-

(241) En el libro de Cuentas de la Cofradía (1665-1792) se observa como los Alcaldes de ella, empleaban importantes sumas de dinero en alhajar a la Imagen y a la ermita. En muchas ocasiones, ante la carencia de fondos, los Alcaldes costearon todos los gastos que se habían producido a lo largo del año —festividad, alhajas, colaciones— lo cual devotamente ofrecía el Alcalde a la Santa Imagen.

(242) Como dato significativo cabe señalar que en el lugar de Aldeavieja había en 1613, ocho Cofradías, que eran: Cofradía del Santísimo Sacramento, Cofradía de Ntra. Sra. del Cubillo, Cofradía del Señor San Miguel, Cofradía de la Santa Vera Cruz, Cofradía del Rosario, Cofradía del Santo Nombre de Jesús, Cofradía de las Animas del Purgatorio y la Cofradía del Señor San Roque. Licenciado F. García. ob. cit. pág. 42.

bano, los cuales se elegían anualmente. Indistintamente podían ser cofrades hombres o mujeres⁽²⁴³⁾.

Debió crearse esta cofradía en el último cuarto del siglo XVI⁽²⁴⁴⁾, pero las primeras noticias documentadas que tenemos de ella datan del año 1611, en el cual el Papa Paulo V, concedió a los cofrades un jubileo plenísimo y perpetuo de indulgencias y perdones⁽²⁴⁵⁾. El Licenciado Francisco García, considera a esta Cofradía como una de las más importantes y famosas del lugar de Aldeavieja, de la que casi todos los vecinos son cofrades, aunque los había también de otros lugares y sobre todo de El Espinar.

La Cofradía servía principalmente la festividad de su Patrona, y el día anterior a la Romería «se da caridad a todos los que se hallan presentes a las Vísperas, y les dan candelas de cera, que tienen encendidas mientras se dicen los divinos oficios y aquella noche se llega tanta gente a velar, así del pueblo, como de otras partes que ni en la iglesia, ni aún fuera de ella no caben»⁽²⁴⁶⁾. Tras terminar los oficios de vísperas, la Cofradía daba una colación a todos los asistentes. Este mismo día comenzaban a llegar vendedores, que con una gran variedad de mercancías, instalaban sus puestos alrededor de la ermita, los cuales debían pagar por ello cierta cantidad de dinero a la Cofradía.

Al día siguiente —8 de septiembre—, los vecinos de Aldeavieja se vestían de fiesta para acudir a la ermita. Acudían también gran abundancia de forasteros de otros lugares, de Segovia, y Ávila. Era típica de la Romería, la ceremonia de acompañamiento de los cofrades y amigos de quien fuese mayordomo de la Virgen. Montando a caballo y vestidos de fiesta, se dirigían a la casa rectoral

(243)En 1777 aparece como alcaldesa, María Zahonero, la cual solicitó este cargo por su gran devoción hacia la Santa Imagen. Libro de Cuentas de la Cofradía. A.P.A.

(244)El licenciado F. García, al hablar de las Cofradías que había en el lugar de Aldeavieja, dice que la Cofradía del Señor San Roque es la menos antigua pues se fundó en 1599. Por lo que el resto de las Cofradías se fundaron con anterioridad a esta fecha.

(245)Este dato ha sido obtenido del cuadro de Indulgencias que se conserva en la ermita. 1,20 X 1,02 m.

(246)Licenciado F. García, ob. cit. Capítulo XVIII. pág. 44.

donde el párroco les daba la bendición y acto seguido se dirigían a la ermita. Se iniciaba la Romería con una misa mayor, y tras ella se hacía una procesión alrededor de la ermita. El mayordomo con su cetro y acompañado de las autoridades encabezaba el cortejo, animado por la música de gaitas y tamboriles que no paraban de entonar las jotillas típicas de la zona. A lo largo de la procesión y antes de introducir a la Virgen en la iglesia se iban haciendo las tradicionales ofrendas. En la actualidad, y siguiendo la tradición de las antiguas rifas, se subastaban unas cintas que la Virgen lleva colgadas de su manto. Tras introducir a la Virgen en la iglesia, se iniciaban una serie de espectáculos que se prolongaban hasta altas horas de la noche.

El libro de cuentas de la cofradía, refleja claramente las amplias proporciones que alcanzaron estas fiestas. Se traían comedias, músicos, danzantes y toros, y durante el día no paraban de sonar los cohetes y la pólvora⁽²⁴⁷⁾.

ESTAMPAS DE DEVOCIÓN

Como complemento a este apartado y en estrecha relación con él, vamos a tratar de las estampas grabadas con la imagen de Ntra. Sra. del Cubillo que afortunadamente han llegado hasta nosotros.

Desde que se inicia en España (siglo XV) la práctica del grabado, las estampas de devoción ocupan un lugar destacado en la historia de esta actividad artística. Estas estampas, merecen especial atención, pues aunque no abundan las obras maestras —como se puede comprobar en los ejemplos que hoy se poseen— destacan por su rareza o singular elección de los elementos que las componen. Su importancia se pone de manifiesto, en que no

(247) *No menos significativas son las sumas de dinero empleadas en estas Romerías, como por ejemplo se observa en las cuentas de 1675. La fiesta de los toros, cercar la plaza y abujas costó 1.200 reales. En 1676, la comedia que se hizo con los representantes y oficiales y demás gente ascendió a 680 reales, hacer el tablado y el pagar a los carpinteros y carreteros por llevar y traer la madera ascendió a 250 reales. El alquiler de libreas y sacar la comedia y entremeses supusieron un total de 120 reales. Igualmente se trajo un arpista de Segovia al que hubieron de pagar 220 reales. Otro músico de «biguela», 100 reales. Música que se trajo de Arevalo 270 reales y una danza de gallegos que se trajeron de Marugan 350 reales.*

se trata de una solución extraña, y sin precedentes, adoptada por unos pocos y sin mayor trascendencia, sino que es un producto generalizado y aprobado a través de varios siglos por gran parte de la sociedad, condicionada por la fuerte tradición cristiana.

Como ha observado Carrete Parrondo, la estampa religiosa ha cumplido tres funciones esenciales: como signo sensible de piedad y devoción, como refugio contra las penas del purgatorio y como talismán contra desgracias e infortunios⁽²⁴⁸⁾. Estas estampas tienen su mercado entre un público heterogéneo, pero donde prevalecen las clases más humildes. El objetivo básico que cumple la estampa de devoción es impulsar las emociones piadosas. Su pequeño coste permitía que estas gentes humildes, pudieran disponer de ellas en su propia casa. La temática se reduce a los Santos, la Virgen y en menor medida a la vida de Cristo. Tipo especializado de estampas eran las Aleluyas y los Gozos. Las primeras se lanzaban a los fieles los días de Pascua de Resurrección⁽²⁴⁹⁾.

Los grabadores españoles, en su gran mayoría, se limitaron a la estampa de devoción de tipo popular, ya que éstas eran su principal fuente de ingresos. Tenían como principales clientes, cofradías, conventos, parroquias, o cualquier institución religiosa, pero también nos consta que instituciones públicas encargaron por diversos motivos estas estampas⁽²⁵⁰⁾.

Las estampas de devoción cumplían una doble finalidad. Por un lado, al ser distribuidas entre sus feligreses se aumentaba la devoción a las imágenes y advocaciones determinadas, y por otro, de sus ventas se obtenían algunos ingresos⁽²⁵¹⁾.

Aunque las estampas grabadas con la imagen de Ntra. Sra. del Cubillo, de las que tenemos dos ejemplos, datan del siglo XVIII, nos consta que la Cofradía sintió tempranamente la necesidad de ofrecer a sus fieles estampas de su venerada imagen con anterioridad a estas fechas.

(248) Carrete Parrondo, J. *Catálogo de la Exposición «Estampas. Cinco siglos de imagen impresa»*. Madrid, 1981. pág. 24.

(249) *Ibidem*. pág. 24.

(250) Carrete Parrondo, J. *ob. cit.* Madrid, 1981. pág. 22.

(251) Gallego, A. *ob. cit.* Madrid, 1979. pág. 136.

En un inventario realizado el día 30 de noviembre de 1667⁽²⁵²⁾, entre las numerosas partidas inventariadas aparecen registradas «trescientas estampas pequeñas de Ntra. Sra.; trescientas y ochenta estampas de Ntra. Sra. algo mayores». Posteriormente en otro inventario realizado en 1724, se inventariarían las «dos láminas de cobre con que se imprimen las estampas y la grande la dió Baltasar García Zerecedo vecino de Aldeavieja». Como se puede observar, había estampas grandes y estampas pequeñas, lo cual obedecía al uso y a las exigencias de la devoción. La Cofradía tenía en su poder las láminas que en su día realizó el grabador y ellos mismos se encargaban, de acuerdo a la demanda, de llevarlas a un impresor.

Cabe señalar que en la mayoría de los casos, los grabadores trabajaron a las órdenes de sus clientes, sin tan siquiera ver la imagen que tenían que reproducir, realizándolas con base a las descripciones, o quizás de sencillos bocetos que los clientes llevaran. Pero incluso, o en muchas ocasiones un grabado servía para diversas advocaciones con sólo cambiar el nombre. De ahí, y como dirá Albert Berenguer «lo de verdadero retrato que leemos al pie de las estampas, tienen ordinariamente muy poco de retrato y menos de verdadero que mal pudieron reproducir con exactitud el modelo sin el estudio ocular del mismo»⁽²⁵³⁾. Pero a pesar de todos estos factores, los grabadores como hombres identificados con su época, supieron captar y reproducir todos aquellos detalles capaces de inspirar la devoción. Dentro de este grupo de grabadores habría que incluir a Ventura de Agreda, autor de una de las estampas de la Virgen del Cubillo.

Ventura de Agreda. Apenas sabemos nada de este grabador que trabajó en Salamanca y Valladolid en la segunda mitad del siglo XVIII. Dos ciudades que en este momento, carecen de importancia como centros de grabado. Basándonos en su producción artística que en la actualidad se conserva, podemos establecer que entre

(252) A.H.P.A. pº nº 1825.

(253) Albert Berenguer, I. «La estampa de devoción en España» texto y Catálogo de su colección. Inédito se conserva en la Biblioteca Nacional, mecanografiado, en la sección de Estampas.

1756 y 1757, trabaja en Salamanca y desde 1760 hasta 1780 lo hará en Valladolid, donde probablemente se estableciera definitivamente.

De su actividad en Salamanca se conocen:

1. San Francisco de Paula.

Bentura de Agreda ft. en Salamanca. Aº de 1756⁽²⁵⁴⁾.

2. «V. R. de Na. Sa. de la Peña que se v. Vº de Brihuega Arzº de Tº».

Ventura de Agreda Ft. en Salamanca Aº 1757. 100x150 mm.

De su actividad en Valladolid:

3. Escudo de D. Agustín González Pisador. Obispo de Oviedo Benº de Agreda ft. en Valladolid Aº 62. 160x112 mm.

Figura en la obra "Constituciones Synodales del Obispado de Oviedo hechas por D. Agustín González Pisador". Salamanca, 1786.

4. «Ntra. Sra. de los Angeles de la Hoz».

Bº de Agreda ft. en Valladolid. Aº 63. 65x92 mm.

En «Historia de Nuestra Señora de los Angeles de la Hoz» compuesta por el p. Felipe Vazquez. Valladolid 1786.

5. San Antonio de Padua - (plancha).

Ventura de Agreda ft. en Valladolid Aº 66. 60x90 mm.⁽²⁵⁵⁾.

6. «S. Se/cundus/martir/Primus/Episcopus/Abulen/sis». Buenaventura de Agreda. Valladolid 1769.

El dibujo preparatorio se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (n.º 572), y la propia plancha de cobre para estampar, en la Catedral de Avila.⁽²⁵⁶⁾.

7. Vº Rº de la Milagrosa Ymagen de Ntra. Sra. de el Rosario que se venera en el Rl. Convento de Sto. Thomas de Avila, Orden de Predicadores.

(254) Albert Berenguer, l. sin paginar. Adquisición 1975.

(255) Albert Berenguer, l. ob. cit. sin paginar.

(256) Debo su conocimiento a la generosa amabilidad del Doctor Alfonso E. Pérez Sánchez.

Ventura de Agreda ft. en Valladolid Aº de 1771. 183x270 mm. Estampado en tinta azul.

8. «Nº Sº de la Compañía en San Julian de Valladolid».

Agreda ft. en Valladolid Aº 1772. 82x130 mm.

9. «Vº Rº de Nº Sº de las Fuentes que se venera en el lugar de Graios».

Ventura de Agreda ft. en Valladolid Aº 1772.

10. «Nº Sº de Sonsoles» (plancha).

Agreda ft. en Valladolid. Aº 1733. 82x110 mm. (257).

11. «Vº Rº de Nº Sº del Cubillo qº se ve/nera en el lugar de Aldeavieja».

Ventura de Agreda ft. en Valladolid Aº 1780. 172x245 mm. (258).

12. «San Benito de Palermo»

Bentura de Agreda ft. 71x88 mm. (259).

Como se puede observar, salvo el escudo de D. Agustín González Pisador que grabó en Valladolid en 1762, su producción se limita a la estampa de devoción de tipo popular. Es considerado por I. Albert como grabador de floja calidad artística, pero la dispersión geográfica de sus encargos —Avila, Segovia, Brihuega, Oviedo— parece indicarnos que disfrutaba de cierta popularidad. Emplea la talla dulce y tinta negra, a excepción de la estampa de la virgen del Cubillo hallada en Aldeavieja y la estampa de la Virgen del Rosario venerada en Avila, que están estampadas en tinta azul. En todas sus producciones indica la fecha y lugar de ejecución y firma todas sus obras.

Las estampas que seguidamente damos a conocer fueron encontradas en Aldeavieja, y nos fueron prestadas por sus dueños que a pesar de sus muchos años, aún las conservan. Estas estampas son dos, una de autor anónimo y la otra realizada por Ventura de Agreda en Valladolid.

(257) Albert Berenguer, *l. ob. cit.*

(258) Todas las obras arriba señaladas y que no aparecen con nota a pie de página han sido tomadas del libro de Elena Páez, «*Repertorio de Grabados Españoles*», Tomo I. Madrid, 1981. pág. 9 y 10.

(259) Albert Berenguer, *l. ob. cit.*

dolid en el año 1780, siendo la última que hasta la fecha se conoce de su producción. Idénticas a esta última, se conservan otros dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la sección de estampas y con número de signatura: 32812 y 47312.

En 1954, tuvo lugar en Segovia la VII Exposición de Arte Antiguo dedicada a Iconografía Mariana en Segovia. Entre las distintas secciones que integraban la exposición, una de ellas era la de Grabado y Litografía. En ella se expusieron tres estampas grabadas con la imagen de la Virgen del Cubillo.

Al parecer todos los objetos expuestos en esta sección fueron presentados por el Excelentísimo Cabildo Catedral de Segovia, los cuales procedían de las colecciones segovianas legadas por el deán D. Tomás Baeza González. De las tres estampas que se expusieron de la Virgen del Cubillo, solamente hemos podido encontrar una, y en el museo de la Catedral de Segovia, la realizada por Ventura de Agreda. De las otras dos nada se sabe, pero suponemos que una de ellas —por la descripción que hizo E. Gómez Moreno— fuera igual a la encontrada en Aldeavieja, ya que ambas tienen una superficie de impresión muy similar y la inscripción del rótulo dice lo mismo⁽²⁶⁰⁾.

Aldeavieja

- Vº Rº de Ntra. Sra. del Cubillo que se venera en el lugar de Aldeavieja.
Ventura de Agreda ft. en Valladolid Aº 1780.
170x240 mm. (Fig. n.º 91).
- La parecida y milagrosa imagen de Ntra. Sra. del Cubillo en el lugar de Aldeavieja.
Anónimo. 130x180 mm.
(Fig. n.º 92)

(260) Gómez Moreno, E. «Iconografía Mariana en Segovia». E.S. 1954. pág. 415-440.

EXVOTOS PINTADOS

Desde la Edad Media se tienen pruebas de que el exvoto de cera era muy usual en las sociedades cristianas, alcanzando un alto grado de difusión, pues la fe en su eficacia se hallaba muy extendida. Caro Baroja, señala como una Cantiga de Alfonso X, «nos hablará de cierto caballero que estando de caza, perdió su azor. Tristísimo por la perdida hace labrar uno de cera, se lo ofrece a Santa María de Sirga (Palencia), lo deposita en su altar, reza y la figura de cera se convierte en pájaro de verdad»⁽²⁶¹⁾.

En los textos literarios, leyendas, romances, coplas que pregan los milagros curativos y las gracias concedidas generosamente por la Madre de Dios, queda reflejado como esta práctica religiosa siguió realizándose en el transcurso de los siglos⁽²⁶²⁾.

La pasión religiosa de la sociedad del siglo XVII, debió propiciar el desarrollo del exvoto, hasta el punto de que Lope de Vega hace uso burlesco de la fe en los exvotos, en la escena primera de la Jornada I del Amor Bandolero⁽²⁶³⁾. No cabe duda que a lo largo de estos años el mayor o menor grado de religiosidad condicionaría el desarrollo del exvoto, aumentando o disminuyendo su uso. Pero en una sociedad como la nuestra de fuerte tradición cristiana, el exvoto ha seguido siendo una práctica usual, conservada hasta nuestros días.

Hasta el momento se le ha concedido escasa importancia al fenómeno votivo en general y al exvoto pintado en particular, olvidando que el exvoto como cualquier documento histórico, nos ofrece un riquísimo repertorio de testimonios del pasado. Siendo en primer lugar un testimonio de carácter religioso, las posibilidades de estudio que nos ofrece son diversas. Bien desde el punto de vista sociológico-religioso, histórico, antropológico, artístico, etc.

Quizás esta escasa importancia lleve implícito un es-

(261) Caro Baroja, J. «Las formas complejas de la vida religiosa. (Religión, sociedad, y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)». Madrid, 1978. pág. 109.

(262) Castillo de Lucas, A. «El arte y la devoción popular médico-mariana». A.E., 1953. pág. 118.

(263) Caro Baroja, J. ob. cit. Madrid, 1978. pág. 109 y sg.



Fig. n.º 90. Romería de la Virgen del Cubillo.



Fig. n.º 91. Estampa de la Virgen del Cubillo.



Fig. n.º 92. Estampa de la Virgen del Cubillo.

caso conocimiento. De ahí, que erroneamente para una gran mayoría, los exvotos son únicamente esos grandes conjuntos de figuras de cera, generalmente de formas anatómicas, muletas, mortajas, trozos de cabellos, etc. que vemos colgados en las paredes de los Santuarios o en determinadas capillas, y que generalmente resultan poco agradables a nuestros ojos. Pero el hecho de que sean una de las formas cuantitativamente más empleadas, no implica que únicamente estos objetos, puedan considerarse exvotos.

¿Qué es un exvoto? Siguiendo fielmente la definición del Diccionario de la Lengua Española, un exvoto es un «Don u ofrenda, como muletas, mortajas, figuras de cera, cabellos, tablillas, cuadros, etc. que los fieles dedican a Dios, a la Virgen o a los Santos, en señal y por recuerdo de un beneficio recibido». Como se puede observar, aquí no se especifica la forma que necesariamente deba asumir el exvoto. Por lo que, el don u ofrenda puede ser cualquier cosa asumiendo diversas formas externas y ofreciendo en arte manifestaciones de muy distinto orden.

Entre estas ofrendas habría que distinguir, las que no son representación o recuerdo directo del hecho que las ocasionó —una simple vela, objetos litúrgicos, una joya, una casa, etc.— y las que tienen un valor representativo —exvoto anatómico, efigies de oro y plata, cuadros exvotos, etc.—⁽²⁶⁴⁾.

Entre estas últimas habría que incluir una interesante muestra de veintitrés cuadros exvotos que se hallan colgados en las paredes de la iglesia de Ntra. Sra. del Cubillo. Realizados a lo largo del siglo XVII y XVIII, son un claro testimonio de la importancia y la viva devoción que en este período de tiempo despertó la Santa Imagen.

No cabe duda, que el cuadro exvoto constituye una modalidad expresiva y comunicativa de un determinado ámbito de cultura, que podríamos definir como popular, en cuanto expresa modos de vida y valores compartidos y aprobados por gran parte de la sociedad de su tiempo. Lo cual no quiere decir, que en ciertos momentos otros

(264) Cavestany, J. «Exvotos Náuticos». A.E. 1926-27 pág. 254.

estratos de la sociedad, más culta, no se hayan acercado ni practicado modos de devoción popular. Pero la diferencia radica en los medios de expresión de que se sirven uno y otro sector, donde la calidad artística es un factor determinante.

Estamos, como dirá Llompart, ante una pintura popular, que se extendió en tiempos pasados por los santuarios cristianos de toda Europa. El primer exvoto pintado más antiguo de la historia de la Europa Occidental en la Edad Media, fue uno mallorquín marinero que databa de 1323, pero lo curioso es que en éste sólo se veía a la virgen de Monserrat con el Niño⁽²⁶⁵⁾. Desconocemos en qué momento nace el exvoto pintado siguiendo el esquema iconográfico que los caracteriza. No obstante Lafuente Ferrari al hablar de la obra de Pedro Serra (pintor del siglo XIV), señala como la más interesante de su creación la llamada Virgen de Tobed, y dirá especie de exvoto, dedicado por Enrique II de Castilla y en el que aparecen representados, junto a la Madre de Dios, el propio Rey donante, su esposa Doña Juana y sus hijos Don Juan y Doña Leonor⁽²⁶⁶⁾. Quizás sea excesivo considerar que estas pinturas cultas en las que se hacen representar los donantes, sean fuentes de inspiración en un primer momento de estos cuadros exvotos, ya que la composición del tema presenta ciertas características que en parte responden a las que observamos en el cuadro exvoto.

Analizando este conjunto de cuadros exvotos, se observa que todos son donaciones de carácter individual, salvo uno que es colectivo (Fig. n.º 109). Emplean un formato similar y el material que se utiliza como soporte es el lienzo y la técnica al óleo.

Un elemento que podemos considerar fundamental, es la representación de la Virgen del Cubillo. La imagen resulta siempre colocada en la parte superior del lienzo, bien a derecha o a izquierda, pero separada del resto por unas nubes o nimbo. Como se puede apreciar se sirven de elementos puramente convencionales que en el simbolismo cristiano aluden al cielo o a lo sobrenatural. De

(265) Llompart, G. «Exvotos Marineros». Barcelona, 1984, pág. 16.

(266) Lafuente Ferrari, E. «Breve historia de la Pintura Española». Madrid, 1953, pág. 76.

esta manera la composición queda articulada en dos planos como tratando de aislar el registro celestial del terrenal. En el otro plano, registro terrenal, se presenta el donante solo o acompañado, en un preciso ambiente —paisaje rural, interiores sacro o vivienda— donde se desarrolla la escena que viene a indicarnos ese preciso momento en que por accidente o enfermedad se implora la ayuda de la divinidad.

Puede darse el caso de que no se represente el hecho o la causa, sino que tenemos conocimiento de él por el escrito que acompaña a la composición, pues el donante aparece retratado. En este sentido el exvoto ofrece la ocasión de autorepresentación del donante. Estos cuadros exvotos, inspirados en los retratos de la época, denotan un cierto afán de protagonismo. Por ejemplo, el formato utilizado es un poco mayor. Aunque se sirven del mismo esquema iconográfico para representar a la divinidad, se aprecia a diferencia de los otros, que el donante aparece en primer plano mirando al espectador. La representación de la divinidad aparece como en un segundo plano. Al mismo tiempo, éstos parecen proceder de donantes que gozan de una mejor posición social, a juzgar por sus vestimentas.

Hay un cuadro exvoto que se diferencia de los demás, realizado en 1814 (Fig. n.º 114), la imagen se representa en un altar, ocupando el centro de la composición, pero en el mismo espacio temporal que el donante, que aparece sentado en el lado derecho del altar.

El cuadro exvoto de carácter colectivo, nos presenta una procesión en que es llevada en andas la santa imagen. Existe en la actualidad en el Santuario de Ntra. Sra. de la Fuencisla (Segovia) un cuadro con las mismas características compositivas y estilísticas, que representa igualmente una procesión en que es llevada la judía Ester a la catedral para hacerse cristiana. Suponemos que este cuadro de Aldeavieja es del mismo pintor que el de la Fuencisla⁽²⁶⁷⁾.

Otro elemento fundamental que aparece en estos cuadros, es la incorporación de una inscripción o escritos,

(267) Quintanilla, M. «Imágenes de la Virgen de la Fuencisla». V. Exposición de Arte Antiguo. E.S. 1955. pág. 378.

donde se narra el hecho, y en algunos de ellos aparece el nombre del donante y la fecha. La mayoría de ellas aparecen ocupando toda la parte inferior del lienzo. A veces la inscripción está inscrita en una cartela, y otras veces simplemente se escriben ciertos datos en uno u otro lado del lienzo sin estar inscrito ni demarcado por ningún elemento. No cabe duda que la utilización de este elemento no tiene porqué ser necesariamente típico ni característico de los cuadros exvotos, pero ciertamente vienen a ser un complemento de lo figurado y de esta manera, al ser expuesto al público —como tantos otros cuadros de la época— se hace pública también, la propia experiencia, y podría ser utilizado como medio de aumentar la devoción.

Desconocemos si estos cuadros exvotos, son obras realizadas por el propio donante o por el contrario se recurre a un pintor para que las ejecute. Sin embargo, creamos como más probable que el donante busque la persona idónea, capaz de realizar pictóricamente su propia experiencia.

Todos estos cuadros son anónimos, pero seguramente realizados por pintores locales de diferente grado de especialización. Hay una clara diferencia entre los cuadros exvotos que son retratos y el resto de los cuadros que complementan el conjunto. Creemos que el pintor de estos cuadros no dispone de una gran autonomía para variar la composición figurativa, pues trabaja según la voluntad del donante y además tampoco tiene mucho espacio para ejercitarse en su creatividad, en el momento que una parte importante del cuadro es ocupado necesariamente por la representación de la divinidad.

M.D. Aguilar García, ha señalado una serie de notas genéricas que caracterizan a los pintores ingenuos de las que naturalmente participan estos autores anónimos, que seguidamente pasamos a enunciar, ya que nosotros compartimos plenamente su criterio. Dirá:

—«Ante todo es una pintura narrativa, cuentan un relato, sin un mensaje consciente deliberado, sino espontáneo.

—La realidad la reproducen lo mejor que saben, no

distorsionándola, más que en la medida que su observación parcial de la perspectiva se lo impone.

—Cada objeto lo pintan con cuidado, como un signo peculiar, no tienen asociación de tonos ni utilizan una unidad de luz, su realismo es minucioso, y contribuyen a crear un sentimiento de irrealidad.

—La representación de la realidad, no la hacen por motivos científicos, sino llevados por un espíritu lírico y espiritual.

—Intervienen en ellos el escrúpulo del oficio, todo debe ser descrito minuciosamente.

—Conservan intacta una extraordinaria curiosidad por todos los detalles, revelando el problema de su pintura que consiste en la representación de un espectáculo, como teatro ante el universo.

—El dibujo es de contornos netos y firmes, y su color no es menos rotundo.

—Se atienen a lo que posee dimensiones comprobadas, límites vigorosos y a una franqueza y sencillez popular comprensible por todos.

—Son realistas. Su fin es representar las cosas no como las ven, sino como son parándose en los detalles con la ingenuidad atenta.

—Los pintores ingenuos son autodidactas, no tienen un filtro estético preconcebido, ni aprendido en la escuela.

—Distorsionan la realidad de forma voluntaria. Su obra es sincera, leal, expresiva sin prejuicios académicos» (268).

(268) Aguilar García, M.D. «Exvotos marianos de pintura ingenua». *Baetica*. Málaga. 1978.



Institución Gran Duque de Alba

CATALOGO



Institución Gran Duque de Alba

CATALOGO

Han sido catalogados cronológicamente, tomando como base los que por inscripción están fechados. Los que carecen de fecha se incorporan al catálogo por criterio estilístico.

1. Anónimo. 1656

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 93)
0,62 X 0,81 m.

Rótulo: «Antonio munibas flores natural de aldeabieja (borrado) subio desde el lugar de maraña/los picos de murias que son las sierras más altas de las montañas de (borrado) Rebacos y quiriendo seguir una manada/estos Rebacos o cabras monteses que huieron del y setraspusieron lomas alto de la sierra casi desde su cima rodo por un canalón/bajo en que abía un bentisquero de niebe demas de quarto de legua de largo casi cortado a plomo encomendose en este trance Ala ma/dre de dios del Cubillo y milagrosamente se allo asido a un peñasco que se descubria en el bentisquero amas de doscientos pasos de/do abia Roldado iaunque dio en el con la frente siendo bastante a hacerse pedaços el golpe también le socorro la madre de dios del Cubillo li/brandole de la muerte como temiendo que no acabase de bajar al pie de la sierra y quedandose para recuerdo detan grande beneficio una señal de herida entre las cejas-esboto pintose-año de 1656»

Descripción: El cuadro recoge el momento exacto en que el donante se despeña por las montañas. El paisaje montañoso ocupa la parte izquierda de la composición, a la derecha y a los pies de las montañas un conjunto de casas donde destaca una iglesia con su portal. La Virgen aparece en lo alto muy pequeña.

2. Anónimo. 1663

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 94)
0,98 X 0,77 m.

Rótulo: «Eugenia del osso, vía del lugar/de vía nueba de gomez yendo dia de/sta lucia por un cantaro de agua al po/zo con sus chanclas había nebado des/lizo de los zervigales y se quedo asido/a un zervigal

asta que se canso y caio/dentro encomendandose a nSa del cuvº, salio sin lesion ni daño alguno/año 1663»

Descripción: La Virgen ocupa la cuarta parte de la composición colocada en el ángulo superior izquierdo de frente y mirando al espectador. A la derecha en un plano inferior una mujer dentro de un pozo, mira piadosamente a la Virgen. Al fondo y a la derecha las murallas de Avila. Predominan los tonos marrones, verdes y azules.

3. Anónimo. 1663.

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 95)

0,89 X 0,76 m.

Rótulo: «Phelipe Gutiérrez/niño de doce o catorce años/caminando para la naba de coca/con juº herrero vº del lugar de ni/eba bolbio atras mas de media le/gua llorando por un retrato que/avia perdido de n. s.º del cubillo/ y volando por el aire se le puso/en el pecho delante del dicho juº errero año 1633».

Descripción: La escena se desarrolla en un paisaje rural. En el primer plano, ángulo inferior derecho la cartela donde se inscribe el rótulo. En el lado izquierdo y en un segundo plano el niño con los brazos abiertos, a su lado juº herrero atónito por el milagro. La imagen está colocada en el ángulo superior derecho ocupando la cuarta parte de la composición. Predominan los tonos marrones.

4. Anónimo. Segunda mitad del siglo XVII.

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 96)

1,05 X 0,83 m.

Rótulo: «Domingo Ruyo/vº de arquillina obis/pado de obiedo pastor que fue de la cavaña de/el escurial estando cu/rando a un carnero de los que guardara D/una tempestuosa nu/be caio un rayo qº le qºmo el pelo y le despedazo los za/patos mato muchos coros/invoco a n. sa. del cvo/ y no recibio daño».

Descripción: En primer plano aparece el pastor en ese preciso instante en que es alcanzado por un rayo. Junto a él a derecha e izquierda, dos pastorcillos. Alrededor de ellos el rebaño y algunos corderos muertos. Al fondo a la izquierda una iglesia. La Virgen del Cubillo ocupa el ángulo superior izquierdo. Predominan los tonos marrones y azules.

5. Anónimo. Segunda mitad del siglo XVII.

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 97)

1,16 X 0,88 m.

Rótulo: «Phelipe Arias/vº de Jeme nuño, tierra de Segovia, se encomendo/a Nra. Señora del Cubillo/ en dos ocasiones qº se qº ma/ra su cassa, ientra muas be/zes se apago el fuego i no hizole/sion alguna el fuego, al mismo/le coxio un aire i ledexo con la boca abierta i sin poder ablar pa/labra por espacio de oho me/ses sin aprovecharle medecina al/guna soño qº estaba en la ermita de/ Nra. Señora del cubillo ablan/do con su md disperso/ y se allo sano i luego/se mando pintar».

Descripción: En primer plano a la izquierda el donante en actitud orante se encomienda a la Imagen, junto a él tres ovejas muy peque-

ñas. A la derecha la cartelita donde se inscribe el rótulo. En el ángulo superior derecho la imagen ocupa gran parte de la composición. Al fondo a la izquierda una casa alcanzada por un rayo. Tonos marrones muy oscuros.

6. Anónimo. Último cuarto del siglo XVII.
Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 98)

0,73 X 0,59 m.

Rótulo: Únicamente aparece escrito en la parte inferior derecha la palabra «ESBOTO».

Descripción: Retrato de la donante, inspirado en los retratos de la época. Ocupa gran parte de la composición, está de pie y vestida de negro, lleva una flor azul en la mano izquierda y con la derecha sostiene una medalla que parece mostrar al espectador. En el ángulo superior derecho la imagen esta vez pintada sobre un cubo.

Tonos negros. Está mal conservado.

7. Anónimo. 1688.
Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 99)

1,40 X 0,47 m.

Rótulo: «MR D Villas/ija D Pº D Villas i D/MR D Arevala vº D A/vila estando a la mu/erte la ofrecieron/ a Nª Sª del Cuvillo i la dio salud/ año 1688».

Descripción: Simpático retrato de la niña María de Villas que nos trae a la memoria el retrato del Infante Felipe Prospero de Velázquez por los numerosos objetos que contra el mal de ojo cuelgan de su cintura. La composición responde al ya tipo tradicional de retratos de la época. La niña aparece de frente mirando al espectador, elegantemente vestida. Lleva en la mano izquierda un pajarillo y su mano derecha descansa en la cartelita donde se inscribe el rótulo. La imagen esta colocada en el ángulo superior izquierdo sobre un cubo. Una cortina verde ocupa el ángulo derecho. Riqueza cromática.

8. Anónimo. 1690.
Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 100)

0,42 X 0,54 m.

Rótulo: «Benien (borrado) /Nra Señora Maria/Belazquez cayo de/la yegua y dio tres buel/tas por encima della y lla/mo muy de veras a Nra. Sra. y quedo libre año de 1690/EXVO/TO».

Descripción: La pintura está oscurecida y apenas se ve nada. En el ángulo superior la imagen sobre un cubo.

9. Anónimo. 1691.
Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 101)

Rótulo: «Juana Baquero de Herrera mujer de José García Cerecedo estando grave de una grave enfermedad se encomendó a Ntra. Sra. del Cubillo y al instante mejoró/EX-BOTO año de 1691».

Descripción: Presenta a la donante en actitud orante mirando al espectador. La escena se desarrolla en el interior de una habitación. El pavimento está cuidadosamente pintado señalando el enlosado. El rótulo está inscrito en una cartela y la imagen está fielmente copiada de un cuadro que se conserva en la iglesia parroquial de Aldeavieja. Una gran cortina de color rojo recogida ocupa el ángulo superior derecho. En toda la composición se aprecia un mayor virtuosismo en el tratamiento del rostro y vestido.

10. Anónimo. 1680-1709.

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 102)

0, 60 X 0,80 m.

Rótulo: «Apareciose en este egido N^a Señora Dentro en un cu/bo que estaba colgado de un arbol a un pastor i le mando digese se hiziese esta hermita este es el motibo D llamarle N^a S^a D^l Cubillo».

Descripción: La escena se desarrolla en un marco rural en primer plano un pastor en actitud orante, tras él un simpático perro. De un árbol cuelga el cubo sobre el cual se halla la imagen. Al fondo montañas. Están muy bien delimitadas zonas de tierra y cielo. El rótulo ocupa toda la parte inferior del lienzo (*).

11. Anónimo. 1680-1709.

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 103)

0,60 X 0,70 m.

Rótulo: «Biniendo a esta hermita un mancebo natural D Villaló/ llamado Felipe que estubo mudo anencomendandose a N^a S^a D Cu/ billo le dio habla en 31 D Fº D 1680.»

Descripción: Composición muy similar a la anterior. En el centro y en primer plano un hombre orante dirige su mirada a la imagen que se halla colocada en el ángulo superior derecho. La escena se desarrolla en un paisaje rural con pequeños árboles. El rótulo ocupa toda la parte inferior del lienzo.

12. Anónimo. 1680-1709

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 104)

0,56 X 0,77 m.

Rótulo: «En las montañas de Leon tirando un hombre a un oso con/ un arcabuz se vino el osso al hombre y el viendose en este trabajo/se encomendo a nuestra señora del cubillo y mato al osso/i trajo la piel a esta santa casa».

Descripción: El cuadro recoge la lucha que un hombre mantiene con un gran oso, en un paisaje montañoso de erizadas cumbres. La imagen está colocada en el ángulo superior derecho y el rótulo ocupa la parte inferior del lienzo.

(*) En el reverso del lienzo aparece escrito a mano «hizo estos letreros el Ido. Vv. Bastones. Año de camarero desta dibi/na S^a, y su menor esclavo (1709).

13. Anónimo. 1680-1709

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 105)

0,59 X 0,80 m.

Rótulo: «Pasando un hombre un río en un barco iba el/rio tan grande que el barco se desmendo ibiendose/ en peligro de hundirse se encomendó a N.ª S.ª D.º Cubillo i salio libre».

Descripción: Dos hombres orantes dentro de una barca que ocupa la mayor parte de la composición imploran a la imagen que aparece en el ángulo superior derecho. Al fondo montañas. Están muy bien delimitadas las zonas del río y cielo.

14. Anónimo. 1680-1709.

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 106)

0,58 X 0,79 m.

Rótulo: «Bino a rezar una mujer con D (borrado) cubillo y aviendo /el santero zerado la puerta con (borrado) milagrosamente/ i entro a cumplir su devoción fue nat (borrado) D aldeavieja».

Descripción: La escena está tomada frente a la ermita de Nuestra Señora del Cubillo, pudiéndose identificar la fachada y torre. Una mujer de espaldas en primer plano y en la derecha se dirige a la citada ermita. Arboles y flores se distribuyen en distintos planos de la composición. La inscripción ocupa la parte inferior del lienzo.

Estado mal conservado.

15. Anónimo. 1680-1709

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 107)

0,58 X 0,62 m.

Rótulo: «Vino un sacerdote ciego a visitar a nuestra señora del Cubillo y estuvo en esta santa Hermita algunos días y por intercesión de nuestra señora bolvio con vista a su cassa».

Descripción: Un sacerdote orante en primer plano, aparece solo en un paisaje rural de pequeños árboles. Al fondo se aprecian edificios como en ruinas y montañas. Muy similar al cuadro número 11.

16. Anónimo. 1680-1709

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 108)

0,56 X 0,76 m.

Rótulo: «Estando un hombre con enfermedad de piedra teniendo gran/dissimos dolores se encomendó a nuestra señora del Cubillo y luego se le quitaron».

Descripción: La escena sucede en una habitación vacía. La utilización de dos colores, negro y marrón marcan las dos zonas de pared y pavimento. Un hombre sentado aparece en primer plano con los brazos cruzados sobre el pecho. Las piernas las tiene cubiertas con una manta. Junto a él un niño. La imagen aparece colocada en el ángulo superior derecho y el rótulo ocupa la parte inferior del lienzo.

17. Anónimo. 1710.

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 109)

1,12 X 1,34 m.

Rótulo: «Estando el término de Aldeavieja plagado D langosta se llebo a el lugar a nobenas, la Mila/grossima imagen D N^a S^a D L Cubillo y por su intercesión Dsaparezio sin hacer daño, año D 1710»

Descripción: En procesión es llevada en andas la imagen sobre ella un rompimiento de gloria con cabezas de ángeles. La imagen va precedida y seguida de clérigos cuyas figuras son muy estilizadas. En el ángulo superior izquierdo una iglesia. Riqueza cromática.

18. Anónimo. 1712.

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 110)

0,80 X 0,60 m.

Rótulo: «Antonio Gutierrez hijo de Juan Gutierrez i de Juana Beltran becinos del/A ciudad de Avila estando muy mal delos ojos se Frecieron a nuestra señora del Cuvillo».

Descripción: En primer plano el niño Antonio Gutiérrez lujosamente vestido, sobre su mandil blanco se alinean objetos contra el mal de ojo. La cortina —elemento obligado en estas representaciones— ocupa el ángulo superior izquierdo. La figura del niño destaca del fondo negro. La imagen está colocada en el ángulo superior derecho.

19. Anónimo. 1719.

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 111)

0,41 X 0,59 m.

Rótulo: No tiene.

Descripción: Interior de una habitación donde aparece el enfermo incorporado en la cama, a su lado el médico. Un personaje ajeno al suceso se aproxima con una bandeja. Al fondo y en el lado derecho se abre una puerta.

Este cuadro está colocado en la calle lateral izquierda en el banco del retablo asentado en el tercer tramo de la nave de la iglesia.

20. Anónimo. 1719.

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 112)

0,41 X 0,59 m.

Rótulo: «En octubre de 1719 viniendo de las Indias Antonio Zamaniego hijo less^{mo} de Antoni/...»

Descripción: En primer plano dos buques de numerosas velas y elevados mástiles que marchaban en dirección contraria. Las zonas de mar y cielo están muy bien definidas. En lo alto y sobre el buque español se coloca la imagen, muy pequeña rodeada de nubes rosas.

21. Anónimo. 1739.

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.º 113)

0,49 X 0,63 m.

Rótulo: «Estando Josepha Sanchez Godinez hija de Don Geronimo

Sanchez Godinez, y de Doña/Maria Lozano Reoyo vecinos d Villa-castin/muy alos ultimos dias de su vida, de la enfermda/de perlesia, de edad de quatro meses. Sus/padres la encomendaron a Nra Señora deel Cubillo y porla ynterzesion d esta/Dibina S^a logro la salud, suzedio a 4 d/agosto de 1739».

Descripción. La escena tiene lugar en una habitación vacia. Un matrimonio orante y al lado un niño en una cuna dirigen su mirada a la imagen que ocupa el ángulo superior izquierdo.

La inscripción aparece demarcada y colocada en el ángulo inferior izquierdo.

22. Anónimo. 1814.

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.^o 114)

0,79 X 0,61 m.

Rótulo: «Ana Zahonero nat^l de este pueblo padecia un accidente epilectico/ por el tiempo ØL 18 años sin aber omitido ningun remedio: la lleba/ron ala funcion Ø N^a S^a ØA 8 Ø sept^e año 1814 entro en la ermita con/muletas sostenida^r por dos mugeres mientras el sermon tubo/ como un aviso llamase al predicador que era el P. F. Jose Ø La/Cruz monje geronimo Del Escorial para que la llevase a/el Altar, le llamo despues i fue con el por su pie sin muletas/ (como si nunca uviese padecido) en presencia del pueblo que/era testigo de su postracion por tam^s años».

Descripción: Interior de una iglesia. En el centro de la composición un altar y sobre el la Virgen del Cubillo. La donante aparece sentada en el lado derecho y las muletas se apoyan en la silla. El rótulo ocupa la parte inferior del lienzo y esta cuidadosamente escrito.

23. Anónimo. Siglo XIX.

Milagro de la Virgen del Cubillo (Fig. n.^o 115)

0,22 X 0,31 m.

Carece de rótulo.

Descripción: Dormitorio. La enferma en la cama, a ambos lados de esta, se hallan sillas de enea. En la pared sobre el cabecero un pilita de agua bendita y un crucifijo. La imagen sobre nubes aparece en el ángulo superior izquierdo. Esta mal conservado.



Institución Gran Duque de Alba



Fig. n.º 93. Cuadro Exvoto.

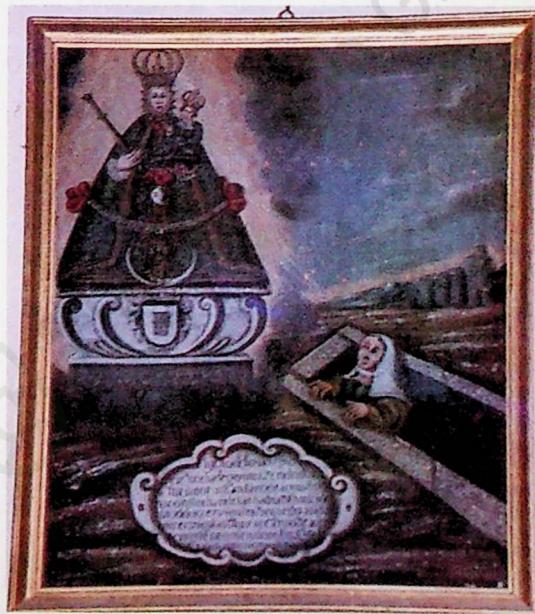


Fig. n.º 94. Cuadro Exvoto.

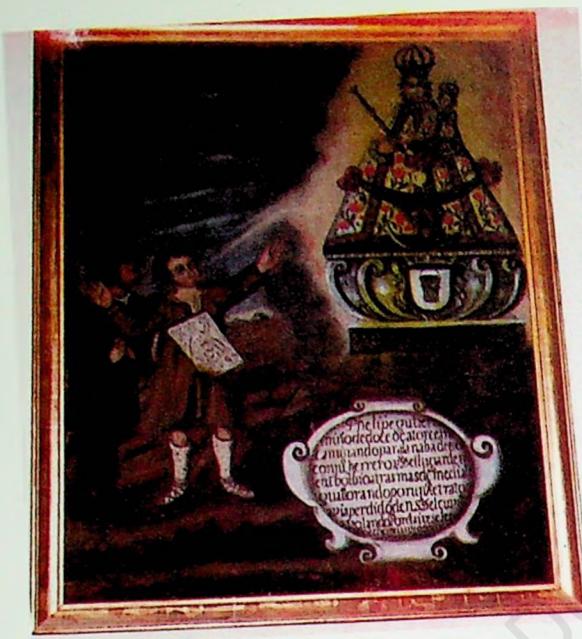


Fig. n.º 95. Cuadro Exvoto.

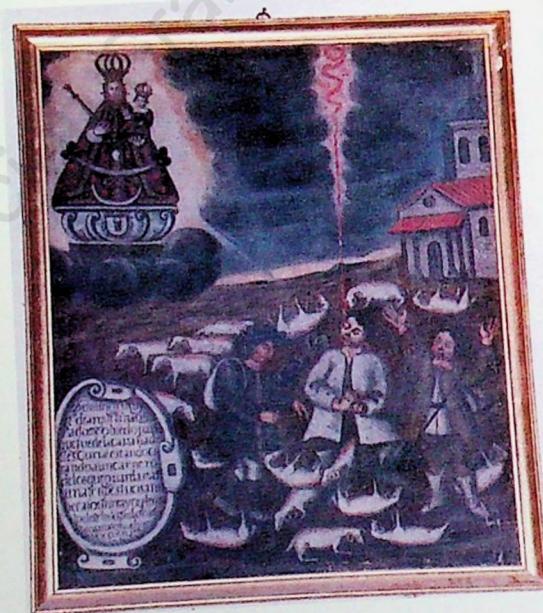


Fig. n.º 96. Cuadro Exvoto.

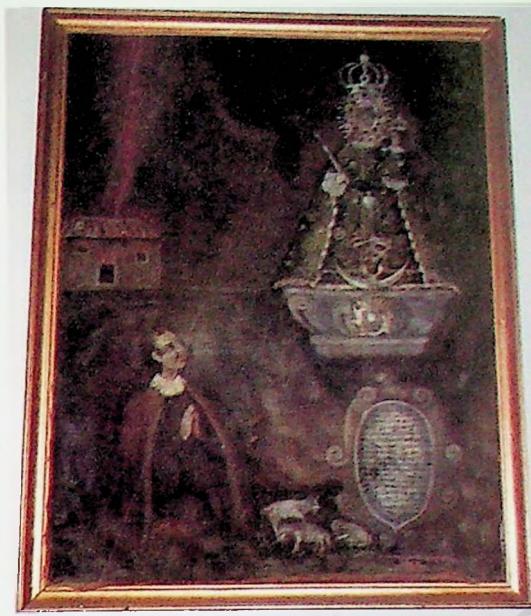


Fig. n.º 97. Cuadro Exvoto.



Fig. n.º 98. Cuadro Exvoto.



Fig. n.º 99. Cuadro Exvoto.



Fig. n.º 100. Cuadro Exvoto.

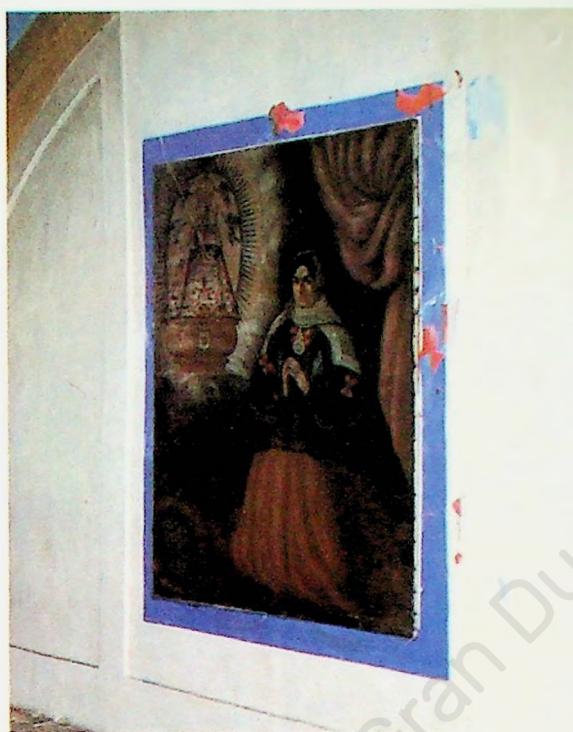


Fig. n.º 101. Cuadro Exvoto.



Fig. n.º 102. Cuadro Exvoto.

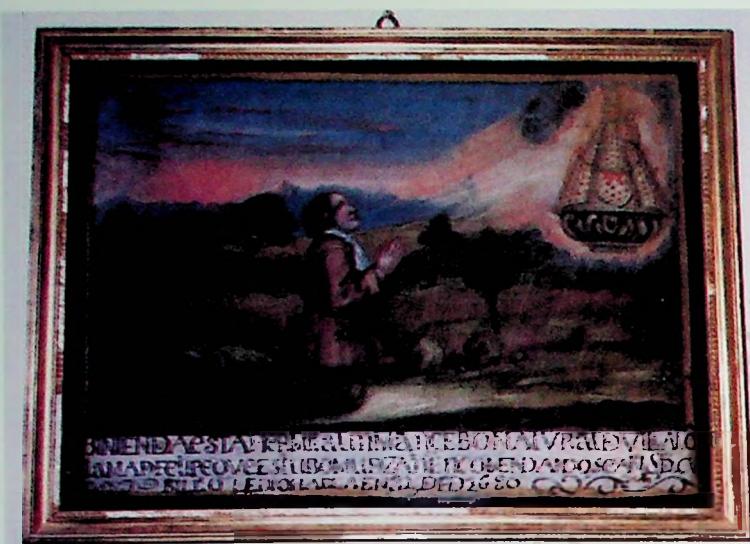


Fig. n.º 103. Cuadro Exvoto.



Fig. n.º 104. Cuadro Exvoto.

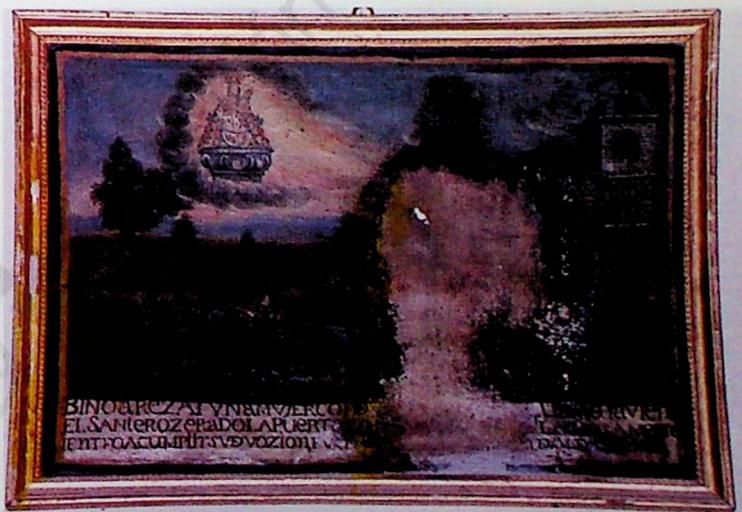




Fig. n.º 107. Cuadro Exvoto.



Fig. n.º 108. Cuadro Exvoto.



Fig. n.º 109. Cuadro Exvoto.



Fig. n.º 110. Cuadro Exvoto.



Fig. n.º 111. Cuadro Exvoto colocado en el banco del retablo colateral, cuerpo de la iglesia.

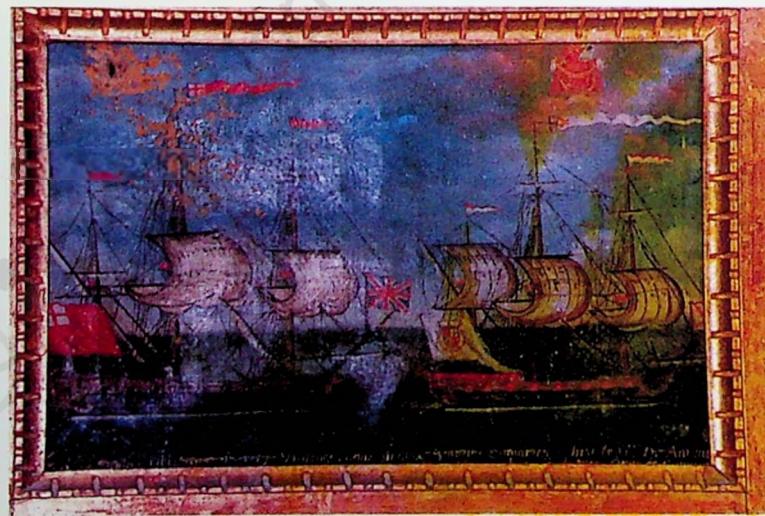


Fig. n.º 112. Cuadro Exvoto.



Fig. n.º 113. Cuadro Exvoto.

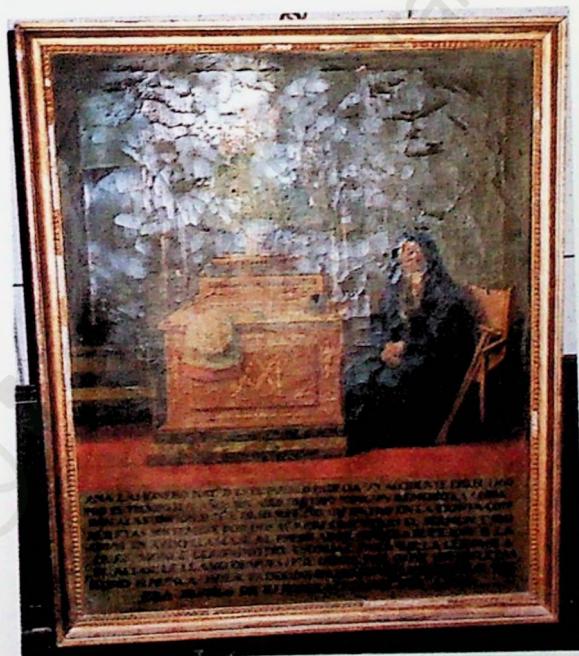
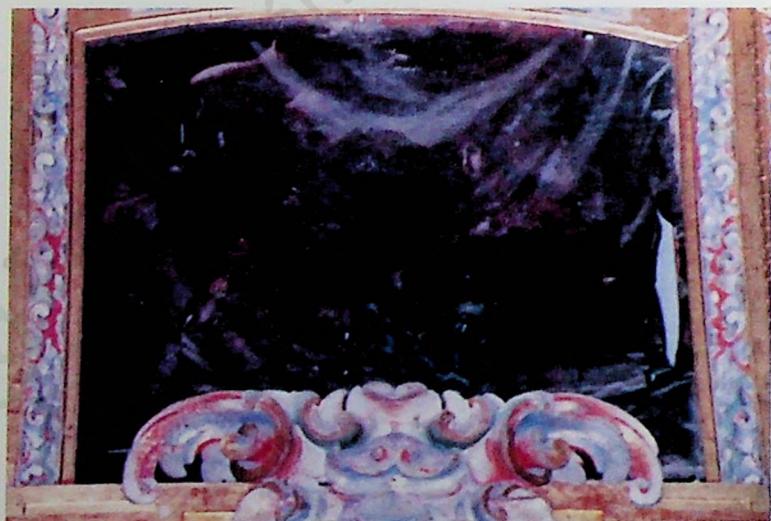


Fig. n.º 114. Cuadro Exvoto.



Fig. n.º 115. Cuadro Exvoto.



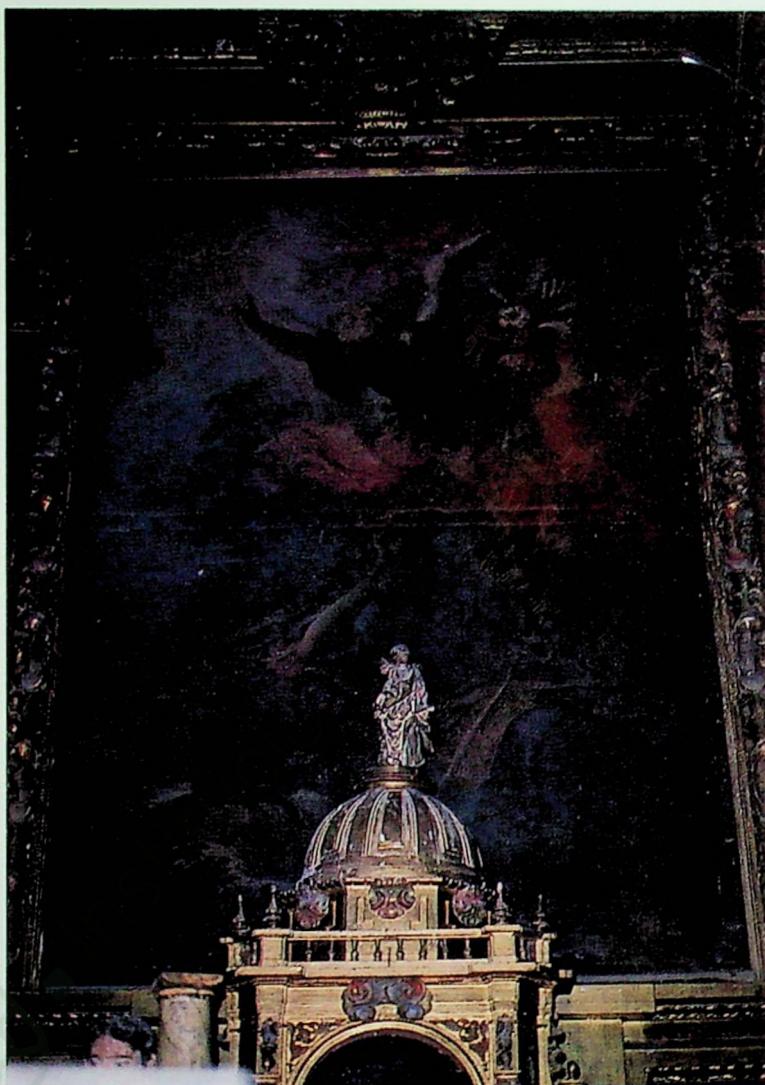
Detalle del Retablo lateral de la capilla de San José



La Transverberación de
Santa Teresa. Retablo
de la capilla de San José.



La Adoración de los
Magos. Retablo de la
capilla de San José.



El Sueño de San José. Retablo de la capilla de San José.



«San Luis, Rey de Francia». Retablo lateral.



La Huida a Egipto. Retablo lateral.



«San Antonio de Pádua». Retablo lateral.

ABREVIATURAS EMPLEADAS EN LAS NOTAS Y EN LA BIBLIOGRAFIA

A.A.A.	Archivo del Ayuntamiento de Aldeavieja
A.G.P.	Archivo de Palacio
A.H.N.	Archivo Histórico Nacional
A.H.P.A.	Archivo Histórico Provincial de Avila
A.H.P.S.	Archivo Histórico Provincial de Segovia
A.P.A.	Archivo Parroquial de Aldeavieja
A.P.M.	Archivo Protocolos de Madrid
A.P.V.	Archivo Parroquial de Villacastín

Revistas

A	Archivo Español de Arte
A y Arq.	Archivo Español de Arte y Arqueología
A.E.	Arte Español
A.H.	Archivo Hispalense
A.M.	Anales del Instituto de Estudios Madrileños
ARQA	Arquitectura
BEG	Boletín del Instituto de Estudios Jiennenses.
B.M.B.	Bulleti Dels Museus D'Art de Barcelona
B.V.	Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid.
Bol. Esp. Exc.	Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.
E.S.	Estudios Segovianos
G	Goya
M.E.	Museo Español de Antigüedades
R.A.	Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
R.E.A.	Revista Española de Arte.
R.S.	Reales Sitios.
T.B.	Traza y Baza.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Fuentes Manuscritas

- Archivo del Ayuntamiento de Aldeavieja.
- Archivo Histórico Nacional. Sección Clero.
- Archivo Histórico Provincial de Avila. Sección Protocolos Catastro del Marqués de la Ensenada. Aldeavieja.
- Archivo Histórico Provincial de Segovia. Sección Protocolos Catastro del Marqués de la Ensenada-Marugán.
- Archivo de Palacio. Sección, San Lorenzo de El Escorial.
- Archivo Parroquial de Aldeavieja.
- Archivo Parroquial de Villacastín.
- Archivo de Protocolos de Madrid.
- Biblioteca Nacional. Sección Estampas.

Fuentes impresas

- AGULLO COBO, M. «Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII». Madrid, 1978.
- «Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII». Madrid, 1981.
- «Tres Arquitectos de retablos del siglo XVII: Sebastian de Benevente, José de la Torre y Alonso García». A, 1973.
- AGUILAR GARCIA, M.D. «Exvotos marianos de pintura ingenua» Baética. Málaga, 1978.
- AJO GONZALEZ, C.M. «Avila. Fuentes y archivos». Tomo I. Madrid, 1962 y Tomo II. Madrid, 1969.
- ALBERT BERENGUER, I. «Grabado religioso popular en la provincia de Alicante». Alicante, 1972.

— «La estampa popular de devoción en España». Texto y catálogo de su colección. Inédito, se conserva en la Biblioteca Nacional de la Sección de Estampas.

ANGULO IÑIGUEZ, D. «Francisco Camilo». A, 1959.

— «Nuevas obras de Francisco Camilo». A. 1965.

— «Pintura del siglo XVII». Ars. Hispaniae. vol XV. Madrid, 1971.

— «Herrera el Mozo y el Alcázar de Madrid». A. 1972.

ANGULO IÑIGUEZ, D. Y PEREZ SANCHEZ, A. E. «Pintura madrileña del Primer tercio del siglo XVII». Madrid, 1969.

— «Pintura madrileña del Segundo tercio del siglo XVII». Madrid, 1983.

BARCIA, A. «Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional». Madrid, 1906.

BERMEJO, E. «Bartolomé Zumbigo arquitecto del siglo XVII» A, 1954.

BONET CORREA, A. «Iglesias madrileñas del siglo XVII». Madrid, 1984.

BROWN, J. «Drawings by Herrera the younger and a Follower» Master Drawings. XIII Autumn, 1975.

— «Herrera the younger Baroque Artist and Personality». Apollo LXXXIV, Julio, 1966.

BUENDIA, J. R. «Sobre los orígenes estructurales del retablo» Sep. Rev. Universidad Complutense, 1973.

BUSTAMANTE, A. «El colegio de Doña María de Aragón en Madrid». B.V., 1972.

— «Los artífices del Real Convento de la Encarnación de Madrid». B.V., 1975.

— «En torno a Juan de Herrera y la Arquitectura». B. V., 1976

— «La arquitectura clasicista del foco Vallisoletano (1561-1640)». Valladolid, 1983.

CABELLO DE CASTRO, F. «El Santuario de la Fuencisla». E. S. 1949.

CARRAMOLINO, J.M. «Historia de Avila, su provincia y obispado». Madrid, 1872.

CARO BAROJA, J. «Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)». Madrid, 1978.

CARRERAS Y CANDI, F. «Folklore y costumbre de España». Barcelona, 1931.

CASTILLO DE LUCAS, A. «El Folklore». B.E.G., 1954.

— «El arte y la devoción popular médico-mariana». A.E., 1953

CATALOGO de la Exposición «Estampas. Cinco siglos de imagen impresa». Madrid, 1981-1982.

CATALOGO «Exposición Bibliográfica Mariana». Biblioteca Nacional. Madrid, 1954.

CAVESTANY, J. «Exvotos náuticos». A.E. 1927.

CEAN BERMUDEZ, J.A. «Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España». Madrid, 1800.

— «Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España». Compuesta por el Conde de la Viñaza. Madrid, 1889.

CERVERA VERA, L. «Iglesia del Monasterio de San José en Avila». Bol. Esp. Exc., 1950.

— «La iglesia parroquial de San Bernabé en El Escorial, obra de Francisco de Mora». A., 1943

— «El Monasterio de San Blas en la Villa de Lerma». Valencia, 1969.

— «El Convento de Santo Domingo en la Villa de Lerma». Valencia, 1969.

— «El Monasterio de la Madre de Dios en la Villa de Lerma». Valladolid, 1973.

COLLAR DE CACERES, F. «Más pinturas de Francisco Camillo en Segovia», A., 1986.

COLLECTANEA HISTORICA. «La Abadía de Párraces». E.S. 1961.

CONDE DE CEDILLO. «La Abadía de Párraces». Bol. Esp. Exc. 1931.

CONRADO MORTERERO, S. «La Abadía de Santa María de Párraces» IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real. El Escorial (1563-1963)

CORRELLA SUAREZ, M. P. «Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Madrid». Madrid, 1979.

CHUECA GOITIA, F. «Sobre arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XVII». A., 1945.

— «Herrera y el Herrerianismo». G., 1963.

DOMINGUEZ ORTIZ, A. «El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias». Madrid, 1980.

ELLIOTT, J. H. «La España Imperial (1469-1716)». Barcelona, 1979.

FERNANDEZ REDONDO, J. E. «Arquitectura rural segoviana en el siglo XVII» G., 1980.

FLORES, C. «Arquitectura popular española». Madrid, 1978.

GALLEGO, A. «Historia del Grabado en España». Madrid, 1979.

GARCIA LOPEZ, J. «Historia de la literatura española». Barcelona, 1964.

GARCIA SANZ, A. «Desarrollo y crisis del Antiguo Régimen en Castilla la Vieja: Economía y Sociedad en tierras de Segovia 1500-1814». Madrid, 1977.

GARVEY, E. M. «Francisco Herrera the Younger: A Drawing for a Spanish Festival Book». Harvard Library Bulletin. January, 1978.

GOMEZ MORENO, M. «Catálogo Monumental de la Provincia de Avila». Avila, 1983.

GOMEZ MORENO, M. E. «Iconografía Mariana en Segovia. VII Exposición de Arte Antiguo (1954)». E. S., 1955.

— «Escultura del siglo XVII». Ars. Hispaniae. Vol. XVI. Madrid, 1963.

GONZALEZ HERRERO, M. «La antigua provincia de Segovia». E. S. 1969.

— «Segovia pueblo, ciudad y tierra». Segovia, 1971.

— «Historia jurídica y social de Segovia». Segovia, 1974.

GOZALO CARRETERO, J. «Datos históricos, Novena y Reglamento de la Cofradía de la Virgen Santa María del Cubillo». Avila, 1956.

HERAS GARCIA, F. «Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid». Valladolid, 1975.

KUBLER, G. «Arquitectura de los siglos XVII-XVIII». Ars. Hispaniae. Vol. XIV. Madrid, 1957.

LAFUENTE FERRARI, E. «Breve Historia de la pintura española». Madrid, 1953.

LAINEZ, M. «Apuntes históricos de Segovia». E. S., 1954.

LAMA, J. A. de la «El órgano en Valladolid y su provincia. Catalogación y estudio». Valladolid, 1982.

LAMPEREZ Y ROMEA, V. «Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII». Madrid, 1922.

LECEA Y GARCIA, C. «La comunidad y tierra de Segovia. Estudio histórico legal acerca de su origen, extensión, propiedades, derechos y estado presente». Segovia, 1823.

LOPEZ NAVIO, J. «Testamento de Francisco de Herrera el Joven». A. H. Sevilla, 1961.

LYNCH, J. «España bajo los Austrias». Madrid, 1975.

LLOMPART, G. «Las tablillas votivas del Puig de Póllensa». Rev. de Dialectología y Tradiciones populares. Madrid, 1972.

— «Exvotos marineros». Barcelona, 1984.

MADRUGA REAL, A. «Los Zumbigo, familia de arquitectos del siglo XVII». A., 1974.

MARIAS, F. «La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)». Tomo I-II. Toledo, 1985.

MARTIN GONZALEZ, J.J. «Arte y Artistas del siglo XVII en la Corte». A. 1958.

— «Escultura Barroca Castellana», Madrid, 1959.

— «El Convento de Santa Teresa de Ávila y la Arquitectura Carmelitana». B. V. 1976

MARTIN, F. «Villacastín». Segovia, 1973.

NIETO, G. «Los monumentos de Lerma». Madrid, 1959.

PAEZ, E. «Repertorio de grabadores españoles en la Biblioteca Nacional». Tres Tomos. Madrid, 1981.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. «El museo pictórico y escala óptica». Ed. Aguilar, 1947.

PEREZ BUENO, L. «De la creación de una Academia de arte en Roma». A., 1947.

PEREZ SANCHEZ, A.E. «Dibujos españoles del siglo XV-XVII». Museo del Prado. Catálogo de Dibujos. Madrid, 1972.

— «Mostra di Disequi Spagnoli». Florencia, 1972.

— «Pintura madrileña del siglo XVII. Addenda». A, 1976.

— «Rubens y la pintura barroca española» G., 1977

— Catálogo de la Exposición: «Antonio de Pereda y la pintura madrileña de su tiempo». Madrid, 1978.

— «José Caudí, un olvidado artista decorador de Calderón». G., 1981.

— Catálogo de la Exposición «Carreño, Rizi, Herrera y la

pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)». Madrid, 1986.

PESCADOR DEL HOYO, M.C. «La Hospedería Real de Guadalupe » Rev. de Estudios Extremeños, 1965.

PONZ, A. «Viaje de España». Ed. Aguilar, 1947.

QUINTANILLA, M. «Imágenes de la Virgen de la Fuen-cisla . V Exposición de Arte Antiguo (1952)». E. S., 1955.

REAU, L «Iconographie de L'art Crétien». Tomo III. París 1958-1959.

REVILLA VIELVA, R. «El camino de Santiago a su paso por Palencia». Palencia, 1964.

RIVERA, J. Y RODICIO, C. «Un lienzo de Francisco Ca-milo en el Museo Diocesano de León». A., 1977.

RODRIGUEZ MARIN, F. «Catálogo monumental de la provincia de Segovia». Madrid, 1918.

SAN NICOLAS, FRAY LORENZO DE. «Arte y uso de arqui-tectura» Primera parte, 1933; Segunda parte, 1664. Edit. 1736.

SAENZ DE LA CALZADA GOROSTIA, C. «El retablo ba-rroco español y su terminología artística». A. 1956.

SEBASTIAN, S. «Contrarreforma y Barroco». Madrid, 1981

SENTENACH, N. «Figuritas de cera mejicanas del museo Arqueológico Nacional» R. A. 1903.

TORMO, E. «La Apocalipsis Eucarística de Rubens. Estu-dio de las composiciones». A., 1942.

TOVAR MARTIN, V. «Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la construcción de la madrileña capilla de Ntra. Sra. de Atocha». Sep. Rev. Universidad Complu-tense. Madrid, 1973

— «El Arquitecto-Ensamblador Pedro de la Torre». A., 1973

— «Arquitectos madrileños de la segunda mitad del si-glo XVII» Madrid, 1975.

— «Presencia de arquitecto Fray Alberto de la Madre de Dios en Madrid y Guadalajara». A. M., 1979.

— «Arquitectura madrileña del siglo XVII». Madrid, 1983.

TREUS, M. «María-Iconografía de la Virgen en el arte es-pañol». Madrid, 1947.

URREA, J. «Apuntes para el estudio de la escultura en cera en España». B. V., 1979.

VALDIVIESO, E; OTERO, R; URREA, J. «El Barroco y el Rococó» Madrid, 1980.

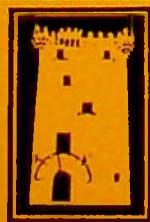
VICENS VIVES, J. «Historia Económica de España». Barcelona, 1972

VILAR, P. «Historia de España». París. 1975.





Institución Gran Duque de Alba



Inst. G
720

ONOGRARIAS DE ARTE Y ARQUITECTURA ABULENSES 2... MONOGRAFIAS DE