

ANTONIO SÁNCHEZ DEL BARRIO  
(Coordinación)

FUNDACIÓN MUSEO DE LAS FERIAS

# “La Pieza del Mes”

2000 - 2010



**DIPUTACIÓN DE VALLADOLID**



VALLADOLID, 2010

### **Coordinación**

Antonio Sánchez del Barrio

### **Revisión de textos y bibliografía**

Fernando Ramos González

### **Textos**

Santiago Agudé Nieto (S.A.N.)  
Clementina Julia Ara Gil (C.J.A.G.)  
Manuel Arias Martínez (M.A.M.)  
Francisco J. Boldo Pascua (F.J.B.P.)  
Hilario Casado Alonso (H.C.A.)  
José Manuel Casado Paramio (J.M.C.P.)  
Joaquín Díaz (J.D.)  
José Ignacio Hernández Redondo (J.I.H.R.)  
Juan Carlos Moreno Moreno (J.C.M.M.)  
Fernando Ramos González (F.R.G.)  
Antonio Sánchez del Barrio (A.S.B.)  
Jesús Urrea (J.U.)

### **Fotografías**

Archivo fotográfico de la Fundación Museo de las Ferias:  
pp. 13, 14, 15a, 16b, 17, 21, 23, 27, 29, 33, 35, 37, 41, 45,  
53, 57, 59, 61, 67, 69, 71, 81, 83, 87, 89, 91, 93, 95, 117,  
119, 121b, 123, 125b, 129, 131, 135, 139-143, 145, 147-149,  
153, 155, 157, 159, 161, 163, 169, 171, 173, 175, 177, 179,  
181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 195, 197, 205, 215, 219,  
223-225, 231, 233, 235, 237, 243  
Taller de la Imagen: pp. 25, 31, 39, 43, 47, 49, 51, 55, 63, 65,  
73, 75, 79, 85, 97, 103, 105, 108-109, 111, 113, 115,  
121a, 125a, 151, 199, 207, 209-211, 213, 221, 227, 239  
C.C.R.B.C. de Castilla y León: pp. 77, 201-203, 217, 229,  
241  
Alfagía: pp. 99-101, 165-167  
Francisco José Boldo Pascua: pp. 15b, 16a, 137  
Javier Muñoz González: p. 127  
Artecó: p. 133

El ciclo expositivo “La Pieza del Mes” está patrocinado por la Diputación de Valladolid; puede verse actualizado en la web de la Fundación Museo de las Ferias [www.museoferias.net](http://www.museoferias.net)

© De los textos y las fotografías, sus autores

© De la edición, Diputación de Valladolid

ISBN: 978-

Depósito legal: VA-

Imprime:

Diseño: dDC, diseño y comunicación

## INSTITUCIONES DE PROCEDENCIA DE LAS OBRAS

Archivo Histórico Provincial de Valladolid  
Archivo Municipal de Medina del Campo  
Archivo de la Real Chancillería de Valladolid  
Ayuntamiento de Medina del Campo  
Biblioteca de Castilla y León. Valladolid  
Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca  
Biblioteca Histórica de Santa Cruz de la Universidad de Valladolid  
Biblioteca de Menéndez Pelayo. Santander  
Biblioteca Nacional de España. Madrid  
Castillo de la Mota. Medina del Campo  
Colección Arte de Occidente. Zamora  
Colección José Carlos Riestra Fuertes. Madrid  
Colección Manuel Quintana. Saldaña  
Colegiata de San Antolín. Medina del Campo  
Convento de San Juan de la Cruz de PP. Carmelitas. Medina del Campo  
Convento de San José de MM. Carmelitas. Medina del Campo  
Convento de Santa María Magdalena de MM. Agustinas. Medina del Campo  
Diputación Provincial de Valladolid  
Fundación Banco Santander  
Fundación Joaquín Díaz. Uruña  
Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo  
Fundación Simón Ruiz. Medina del Campo  
Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. La Seca  
Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Rueda  
Iglesia Parroquial de San Boal. Pozaldez  
Iglesia Parroquial de San Miguel. Medina del Campo  
Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel. Pozal de Gallinas  
Iglesia Parroquial de San Pedro. Serrada  
Iglesia Parroquial de San Román. San Román de Hornija  
Iglesia Parroquial de Santiago el Real. Medina del Campo  
Iglesia Parroquial del Santísimo Salvador. Valladolid  
Iglesia Parroquial de Santo Tomás. Medina del Campo  
Monasterio de Santa Clara de MM. Franciscanas Clarisas. Medina del Campo  
Museo Catedralicio de Zamora  
Museo de la Colegiata de San Cosme y San Damián. Covarrubias  
Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid  
Museo Interparroquial de Alaejos  
Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Valladolid  
Museo de San Francisco. Medina de Rioseco  
Museo de Valladolid

El presente libro recoge los estudios sobre más de un centenar de obras histórico-artísticas consideradas como “Piezas del Mes” en el Museo de las Ferias a lo largo de los últimos diez años. A través de sus páginas nos acercamos a un patrimonio, en buena parte conservado en Instituciones de nuestra provincia, que es necesario conocer y difundir. Por ello, desde el año 2003, la Diputación de Valladolid asumió el compromiso de patrocinar esta actividad expositiva que tantos y tan buenos resultados ha logrado conseguir hasta el momento.

Importantes documentos inéditos, esculturas y pinturas apenas conocidas por los especialistas, estampas compuestas en talleres centroeuropeos, libros impresos, piezas de platería o manufacturas textiles han ido objeto de estudio y exposición mes tras mes en el Museo de las Ferias formando –ahora que podemos contemplarlas todas juntas en la presente edición– una colección de altísima calidad y muy variado repertorio, teniendo como factor común su estrecha relación con las más importantes ferias históricas de su tiempo, las de Medina del Campo.

Quiero expresar mi reconocimiento a cuantas Instituciones y personas han participado en los diez ciclos anuales de “La Pieza del Mes” celebrados hasta la actualidad, realizando labores de restauración, documentación, montaje expositivo o redacción de estudios, cuyas aportaciones son ahora recogidas en esta obra de cuidada edición y riguroso contenido.

Ramiro F. Ruiz Medrano  
*Presidente de la Diputación de Valladolid*

Entre las actividades realizadas por la Fundación Museo de las Ferias quizá sea “La Pieza del Mes” la más conocida y duradera. Prueba de ello son las numerosas referencias que de ella podemos encontrar, tanto en revistas especializadas como en la prensa escrita de nuestro entorno, recogiendo las características de las obras expuestas en los sucesivos ciclos anuales. Una buena parte de estas piezas pertenecen al patrimonio histórico de Medina del Campo y han sido “redescubiertas”, estudiadas, e incluso restauradas en muchos casos en el contexto de esta actividad, para disfrute de todos por la Institución que me cabe la honra de presidir desde su creación en el año 2000, justamente hace una década.

También en aquel año nació este ciclo expositivo, cuyos resultados vemos ahora reflejados en la presente publicación que ha sido editada por la Diputación de Valladolid –Institución que forma parte del Patronato de nuestra Fundación–, a la que como en otras ocasiones mostramos nuestra más sincera gratitud por su constante ayuda.

Una actividad como ésta, que se prolonga en el tiempo durante más de diez años, presentando mensualmente obras históricas de todo tipo y muy diversa procedencia, no hubiera sido posible realizarla sin la generosidad de numerosas instituciones públicas y privadas, civiles y religiosas, y culturales en general, que han prestado parte de su más querido patrimonio para que pudiera ser admirado temporalmente en el Museo. Vaya desde aquí para todas ellas, en nombre de nuestra Fundación, mi más sentido reconocimiento.

Crescencio Martín Pascual  
*Presidente de la Fundación Museo de las Ferias*  
*Alcalde de Medina del Campo*

# “La Pieza del Mes”,

## PROGRAMA EXPOSITIVO DEL MUSEO DE LAS FERIAS ENTRE 2000 Y 2010

Antonio Sánchez del Barrio

**E**n mayo de 2000, pocos días después de ser inaugurado el Museo de las Ferias, nacía una de las actividades organizadas por nuestra Institución que con el tiempo ha tenido mayor aceptación y continuidad: el ciclo de muestras expositivas “La Pieza del Mes”. La intención era clara: dedicar cada mes un espacio del Museo a una pieza –perteneiente o no a la colección permanente– con el fin de dar a conocer su historia particular, su contexto histórico, sus características formales y de estilo, etc. De este modo se exponían temporalmente obras artísticas recién restauradas, piezas históricas relacionadas con el comercio y las ferias, hallazgos documentales inéditos, donaciones realizadas a nuestra Fundación, obras ligadas a la historia local de Medina del Campo o con efemérides dignas de recordar. En todos los casos, la difusión de la actividad llevaba consigo la presentación a los medios de comunicación y la inclusión del estudio de cada obra en la página web de la Fundación; en ocasiones, la presentación se acompañaba de una conferencia monográfica sobre la obra expuesta. A partir del año 2003, el ciclo “La Pieza del Mes” cuenta con el patrocinio de la Diputación de Valladolid, circunstancia que ha permitido desde entonces la posibilidad de contar con piezas de mayor relevancia y realizar montajes expositivos de mayores pretensiones.

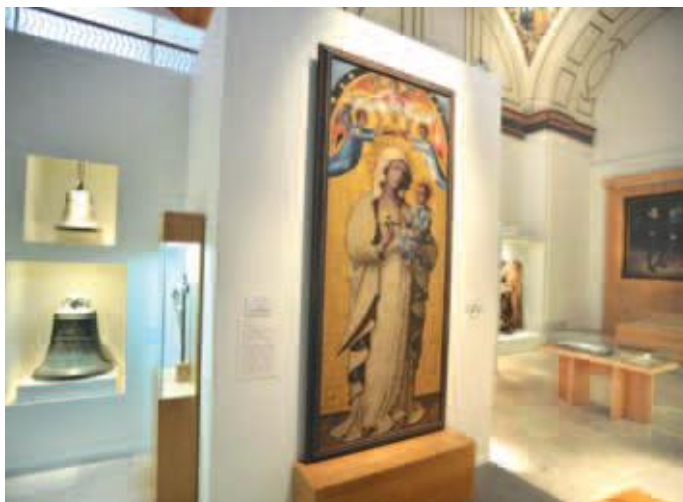
Esta actividad, actualmente muy difundida en los museos de nuestro entorno próximo, no era algo frecuente hace una década, siendo casos muy contados los museos españoles que mantenían año tras año la exposición mensual de una obra diferente, con la intención de mantener vivo el interés de los visitantes mediante nuevas convocatorias, difundidas puntualmente en los medios de comunicación y a través de Internet. Quizá uno de los testimonios más antiguos que conocemos acerca de estos programas museográficos sea el denominado “La Pintura del Mes” organizado por la *National Art Collections Fund* en la *National Gallery* de Londres, desde finales de 1941, gracias al cual se expusieron, tras



la segunda Guerra Mundial, treinta y siete de los más conocidos cuadros de dicha gran pinacoteca. Actualmente raro es el caso de un museo con programación estable que no tenga una actividad expositiva de este tenor –sea cual sea su denominación concreta– para dar a conocer nuevas restauraciones, investigaciones, etc., incluso con variantes relacionadas con las propias actividades del museo o con las piezas más destacadas de su colección permanente.

Tal es el caso de las variantes que, en nuestro caso, hemos denominado “pieza destacada”, seleccionando obras excepcionales expuestas en el Museo con motivo de exposiciones temporales; “pieza en diálogo”, presentando obras seleccionadas por su relación de procedencia, composición formal o iconografía con relación a otras expuestas permanentemente en el Museo; o “pieza invitada”, con obras procedentes de museos de la provincia. Así destacamos, entre las primeras, el monumental retablo de San Juan Bautista de la iglesia del Stmo. Salvador de Valladolid, expuesto en 2004 en el marco de la exposición “Comercio, mercado y economía en tiempos de la Reina Isabel”, o el extraordinario tapiz flamenco de la Tienda de Aquiles, procedente del Museo Catedralicio de Zamora, obra destacada de la exposición “Caballeros y Caballerías. 500 años del *Amadís de Gaula*”, abierta en los últimos meses de 2008. Respecto a las segundas, en 2007 se “entablaron diálogos” entre el grupo de La Piedad de Juan de Juni que preside la sala dedicada al comercio del arte y el relieve en barro cocido de la misma iconografía y mismo autor procedente del Museo Diocesano de Valladolid; el primer libro impreso en Medina del Campo (*Valerio de Historias Escolásticas*, 1511) que conserva la Biblioteca de Castilla y León y el último (*Política para corregidores*, 1608) perteneciente a nuestra colección; o, por último, los crucificados de marfil de origen hispano-filipino e indo-portugués (procedentes respectivamente de la iglesia medinense de Santiago el Real y de los fondos de la Diputación de Valladolid), ambos expuestos de modo permanente en el Museo. En el tercero de los casos mencionados se expusieron, a lo largo de 2008, piezas procedentes de los Museos de San Francisco de Medina de Rioseco (una arqueta mexicana de carey), del Interparroquial de Alaejos (una custodia alemana en nácar) y de la Fundación Joaquín Díaz (un órgano mecánico).





Respecto a “piezas del mes” relacionadas con efemérides señaladas, cabe recordar los Quintos Centenarios del nacimiento de Gómez Pereira (1500), del inicio de las obras de la Colegiata de San Antolín (1503), de la muerte de Isabel la Católica (1504), del nacimiento de Juan de Juni (1507), de la publicación del *Amadís de Gaula* (1508), o con motivo del 450 aniversario de la muerte de San Ignacio de Loyola (1556) o el 550 de la redacción del Testamento de Lope de Barrientos (1554). En cada uno de los casos las efemérides fueron recordadas con piezas muy significativas procedentes, en su mayoría, del patrimonio histórico local.

Una de las citas anuales que se han mantenido año tras año ha sido la de obras relacionadas con el Tiempo de Pasión y Semana Santa. Entre los años 2002 y 2007 desde el propio Museo y desde 2008 organizadas conjuntamente con la Junta Local de Semana Santa, han sido expuestas en el Museo obras relacionadas con la religiosidad popular como la matraca de torre de la Colegiata de San Antolín, el lienzo con la representación de la Función del Desenclavo o los estandartes de la Archicofradía de Ntra. Señora de las Angustias; esculturas de extraordinaria calidad artística como el Calvario flamenco del retablo de San Martín, los Cristos crucificados de Domingo Beltrán o del Maestro de San Pablo de la Moraleja; o pinturas de hondo significado religioso como la tabla del Camino del Calvario o el lienzo de la Virgen del Rosario ambas propiedad de la Colegiata de San Antolín.

Por su parte, la donación de obras o documentos ha sido también motivo más que suficiente para distinguirlos como “piezas del mes” del Museo. Así, hemos de recordar las numerosas piezas donadas por las Asociaciones “Amigos del Museo de las Fiestas y del Patrimonio de Medina del Campo” y “Mujeres para la Democracia”, así como por parte de particulares cuya mención ahora sería muy larga (se recogen puntualmente sus nombres en las fichas correspondientes), que a título personal cedieron generosamente obras de su propiedad. De otra parte, no podríamos olvidarnos de las cesiones en régimen de depósito temporal de larga duración, realizadas año tras año por la Diputación de Valladolid con obras adquiridas o propias de su fondo histórico artístico.

No obstante, quizá hayan sido las restauraciones de obras artísticas las acciones que más veces han sugerido “piezas del mes”. Los programas de conservación en los que, directa o indirectamente, ha participado el Museo han sido un vivero permanente de posibilidades expositivas con obras pertenecientes al patrimonio artístico de Medina del Campo y su Tierra. En este punto cabe destacar las numerosas actuaciones restauradoras financiadas por las dos asociaciones antes citadas, o las efectuadas con motivo de exposiciones a través de programas concretos de restauración. Mención aparte ha de hacerse de





las muchas obras seleccionadas entre las recuperadas año tras año en las sucesivas ediciones del Convenio de Restauración de Bienes Muebles de la Provincia, firmado entre la Diputación de Valladolid, Junta de Castilla y León y Arzobispado de Valladolid; en este contexto y entre otros muchos, fueron expuestas como “piezas del mes” –tras sus respectivas restauraciones–, conjuntos tan significativos del arte local como los retablos del siglo XVI de tablas pintadas de San Martín (actualmente en la iglesia de Santiago el Real) y de Nuestra Señora (de la Colegiata de San Antolín).

Por último, como caso singular queremos destacar la actuación integral llevada a cabo con el retablo de la Virgen del Pópulo, tras su presentación como “pieza del mes” en mayo de 2009. Su restauración completa y la elaboración de una réplica exacta en materiales duraderos que sustituyera al original en la capilla exterior de la Colegiata, fue posible gracias a la participación de varias instituciones y técnicos coordinados por la Fundación, contando con la financiación de la Archidiócesis de Valladolid, Caja España y las Asociaciones “Patrimonium”, “Amigos del Museo de las Ferias y del Patrimonio de Medina del Campo” y “Mujeres en Igualdad”.

\* \* \*

La presente edición, publicada gracias a los auspicios de la Diputación de Valladolid, recoge los estudios realizados durante los últimos diez años de ciento dos “piezas del mes” expuestas en el Museo entre mayo de 2000 y abril de 2010 que, en realidad, suponen un número mucho mayor de obras expuestas –muy cercano a las trescientas– si tenemos en cuenta que a veces son realmente conjuntos (como retablos, trípticos, calvarios con muchos personajes, etc.) o colecciones o series de piezas independientes (de monedas, jetones, manuscritos, libros, grabados, fotografías históricas, etc.). Las citadas fichas catalográfi-



cas han sido todas revisadas nuevamente ya que desde su primera redacción han sido numerosos los casos de noticias documentales inéditas, publicación de estudios posteriores a su exposición, nuevas restauraciones, etc. que han aconsejado el reajuste de los textos y las imágenes. Así, recordamos ahora algunos casos de cambios de autoría o atribución que hemos querido presentar ya actualizados como: el tríptico flamenco conservado en Rueda, asignado con acierto al denominado Maestro del Hijo Pródigo; la escultura de San Rafael, cuya primera atribución a Luis Salvador Carmona ha cambiado por la autoría cierta de Julián de San Martín que ahora se conoce documentalmente; o los bustos de santas del relicario de la iglesia de Santiago, durante mucho tiempo atribuidos a Juan Antonio de la Peña y actualmente considerados como obras de los maestros de Toro Sebastián Ducete y Esteban de Rueda; etc.

Las obras presentadas en este libro recopilatorio forman un variado conjunto de pinturas, esculturas, restos arqueológicos, manufacturas textiles, piezas numismáticas, documentos manuscritos, libros impresos, instrumentos musicales, fotografías históricas, ... y un largo etcétera de obras que, en caso de poder ser reunidas algún día en una "exposición imaginada", ofrecerían en un golpe de vista el resultado global de muchos trabajos cotidianos y silenciosos que se llevan a cabo en el Museo desde su creación, hace ahora una década. Intentamos, de este modo, cumplir con la tarea fundamental que tenemos encomendada, que muy bien puede resumirse en esta frase propuesta por el Consejo Internacional de Museos: *"Los Museos son instituciones destinadas a salvaguardar el Patrimonio Cultural y son considerados instrumentos de reflexión al servicio de la comunidad, propiciando su participación, enriquecimiento cultural y progreso. Son centros de recogida, custodia e investigación de bienes y colecciones con valor cultural y velan por su conservación y disfrute facilitando el acceso a todos los ciudadanos"*.

## 1 **ANTONIANA MARGARITA ...**

Gómez Pereira

Medina del Campo, imprenta de Guillermo de Millis, 1554

Libro impreso sobre papel / 30 x 20 cm

Ejemplar encuadernado junto con la otra obra de Gómez Pereira: *Novae verae medicinae experimentis...* (Medina del Campo, impr. de Francisco del Canto, 1558)

Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca

## **ANTONIANA MARGARITA ...**

Gómez Pereira

Madrid, imprenta de Antonio Marín, 1749

Libro impreso sobre papel / 30 x 20 cm

Biblioteca Histórica de Santa Cruz. Universidad de Valladolid

El importante médico y filósofo Gómez Pereira nace en Medina del Campo en 1500; hijo de mercaderes de paños asentados en la Rúa Nueva de esta villa, estudia medicina y filosofía en Salamanca –fue discípulo de Juan Martínez Silíceo– y ejerce su profesión en Medina, Burgos, Segovia, Ávila y otras ciudades castellanas. Su prestigio, especialmente como clínico, llega hasta la Corte, siendo requerido para ocuparse de los cuidados médicos del príncipe Carlos. Sin embargo, su mayor gloria la alcanza con la publicación de este poco conocido libro, de enorme trascendencia en la historia del pensamiento y la filosofía: la *Antoniana Margarita*, obra titulada con los nombres de sus padres, de la que apenas se conocen unos pocos ejemplares de su primera edición (Medina del Campo, 1554). También muy rara es la edición impresa en Madrid, en la imprenta de Antonio Marín en 1749, publicada en unos años en que se redescubría la obra de Pereira, especialmente en los países europeos.

En ella Gómez Pereira enuncia nuevas teorías filosóficas, precursoras de las que más adelante difundirá Descartes en sus obras. Los contradictores del cartesianismo serán los primeros en señalar las claras coincidencias entre los planteamientos del medinense con los del pensador francés, llegando incluso a tachar a éste de plagario. Cerca de cien años antes de la publicación del célebre *Discurso del Método*, ya podía leerse en la *Antoniana*: “*Conozco que yo conozco algo. Todo el que*

*conoce es. Luego, yo soy*”. Quizá la teoría más conocida de las recogidas en esta obra sea la del automatismo de las bestias, base de la moderna fisiología, que defiende que los animales no tienen ni alma “racional”, ni “sensitiva”; esta proposición originará un largo debate dialéctico que nació en un lugar y en un momento histórico poco apropiados. De otra parte, Pereira combate las formas sustanciales de los aristotélicos, impugna los tres principios escolásticos y el concepto de la materia prima, defiende la teoría del conocimiento directo y otras muchas ideas innovadoras que suponen una auténtica revolución en el pensamiento filosófico de su tiempo; en este sentido, han sido varios los autores que han considerado que en esta obra se intuyen las bases del método científico. Paradójicamente, a pesar de ser considerada como una de las obras capitales de la historia de la filosofía, hasta hace pocos años no se había publicado ninguna edición de la misma en lengua española (la dirigida por el prof. José Luis Barreiro en el año 2000, a partir de la edición madrileña de 1749).

A.S.B.

### **Bibliografía**

MENÉNDEZ PELAYO, 1878 y 1879; ALONSO CORTÉS, 1914, pp. 1-26; JIMÉNEZ GIRONA, 1966-1967, pp.439-456; GONZÁLEZ VILA, 1974; SANTOS LÓPEZ, 1986, pp. 577-586; LÓPEZ PIÑERO, 1983, vol. I, pp.411-414; BARREIRO, 2000; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2006b, pp.94 y 95.




✠

ANTONIANA  
MARGARITA,  
OPUS NEMPE PHYSICIS,  
MEDICIS,  
AC THEOLOGIS,  
NON MINUS UTILE, QUAM NECESSARIUM,  
PER GOMETIUM PEREYRAM,  
MEDICUM METHYMNÆ DUELLI,  
quæ Hispanorum lingua *Medina del Campo*  
appellatur.

NUNC SECUNDO IN LUCEM EDITUM,  
& ex integro correctum.

TOMUS PRIMUS.



CUM LICENTIA.

MATRITI: Ex Typographia Antonii MARIN, 2090 MDCCCLIX.  
*Se hallará en la Librería de Manuel Ignacio de Pinso, Calle de Atocha, junto à la Aduana.*

## 2

### ORDENANZA DEL VINO

Medina del Campo, 1 de septiembre de 1503

Manuscrito sobre papel / 31 x 25 cm

Archivo Municipal de Medina del Campo. Caja 267-3, ff. 73r-74v. Libro de Acuerdos del Concejo de 1503

El 1 de septiembre de 1503, reunido el Concejo por las continuas quejas de vecinos y gentes de la Tierra acerca del desorden de los precios del vino, acuerdan establecer el precio máximo del “añejo” en 16 mrs. el azumbre (2,016 litros). El incumplimiento de esta Ordenanza se castigaba con una multa de 2.000 mrs. confiscándose además el vino para repartirlo en tres partes: un tercio para el acusador, otro para el juez y el restante para contribuir con la reparación de la cerca de la villa (la tercera de las construidas en Medina), por entonces en construcción. Ese mismo día se pregona en la Plaza y Mercado Mayor de la villa por el pregonero o “voz pública”.

De este modo –y así se dice textualmente en el documento original– se aseguraba el abastecimiento de vino ante la inminente llegada de Sus Altezas (los Reyes Católicos) y la celebración de la feria de octubre, circunstancias que con toda seguridad aumentarían notablemente el volumen de población.

Esta Ordenanza es la más antigua de las dedicadas al mercado del vino en la Villa y Tierra de Medina del Campo y confirma fehacientemente la enorme importancia que el comercio de este producto había alcanzado en la zona en los comienzos del siglo XVI. Su excelente calidad hizo que desde muy pronto se exportase a numerosos lugares de dentro y fuera de la Península, especialmente a Flandes y Francia.

Para mantener en todo momento la calidad de los vinos, el Concejo establecerá sucesivas Ordenanzas en los años 1571, 1594 y 1624, realizándose numerosas catas reguladoras –como las de 1503 o 1605– para asegurar el cumplimiento de las mismas. En este punto, cabe recordar que en el Archivo Municipal de Medina del Campo se conservan muchas noticias inéditas relacionadas con el descepe de majuelos ilegales, relaciones de los mesones instalados en la villa, el comienzo y fin de la época de vendimia, etc.

A.S.B. y J.C.M.M.

**Sin bibliografía**



### 3

#### TAPIZ DE SAÚL ENTREGANDO EL ARPA A DAVID Y OTRAS ESCENAS BÍBLICAS

Taller de Bruselas

Hacia 1550-1570

Lana y seda / 336 x 254 cm

Fundación Banco Santander (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Múltiples referencias confirman el lugar primordial que ocupaba el tapiz flamenco entre los productos artísticos comercializados en las Ferias de Medina del Campo. Su utilidad como aislante térmico y la facilidad de su transporte, le convirtieron en parte fundamental de la decoración de los palacios ocupados por la corte itinerante. Su propia movilidad fue la causa fundamental de la pérdida para Medina de remesas tan importantes como la que ordenó pagar en 1504 Isabel la Católica al comerciante “*Matys de Guirla, tapisero vesino de Flandes*”. A lo largo del siglo XVI el tapiz siguió representando un signo de riqueza, siempre presente en los inventarios de los grandes hombres de negocios como Simón Ruiz, propietario de dos series con la Historia de Diana y temas bíblicos.

Al último apartado corresponde este tapiz expuesto en el Museo, perteneciente a los fondos de la colección artística de la Fundación Banco Santander. Se trata de un tipo de gran difusión en los talleres de Bruselas durante la segunda mitad del siglo XVI, con Franz Geubels como el más destacado productor. Sus características más notables son el gran protagonismo del paisaje en la escena principal, en la que se muestra a Saúl entregando el arpa a David, y la utili-

zación de las cenefas para incorporar escenas alegóricas y episodios secundarios, enmarcados en motivos arquitectónicos clásicos. En los campos superior e inferior de la cenefa aparecen cinco virtudes con sus distintivos: la Justicia con la balanza junto a un avestruz; la Paz sujetando una rama y bajo la paloma con resplandor; la Fe con la Cruz; la Caridad con un niño en sus brazos coronada por una llama en alusión a sus brillantes efectos en beneficio de los desvalidos, y la Esperanza con un ancla, símbolo de firmeza, y el libro de la Sagrada Doctrina. En la parte más alta de los laterales aparecen Judith –con la cabeza de Holofernes– y Rebeca. En los extremos inferiores dos escenas frecuentemente asociadas: Susana y los viejos y Betsabé recibiendo en el baño de manos de un criado la carta de amor de David. Más allá del significado literal de todos estos episodios, en ellos se reconocían los principales valores del Cristianismo dentro de una función primordialmente decorativa.

J.I.H.R.

#### **Bibliografía**

HERNÁNDEZ REDONDO, 1998, pp. 36-37; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 226; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2008, p. 117.





## 4

## DOCUMENTOS DE ASUNTO TAURINO

Medina del Campo, 1490 y 1493

Manuscrito sobre papel, encuadernación en cuero / medidas varias

Archivo Municipal de Medina del Campo. Cajas 267-1 (ff. 87r. y 88r) y 267-2 (f. 7r).

Libros de Acuerdos del Concejo de 1490 y 1493

Aunque aún está pendiente el estudio de la historia de los festejos taurinos en Medina del Campo con anterioridad al siglo XV, ha de suponerse su implantación en torno a la decimotercera centuria, período en el que la villa conoce su primer protagonismo en la vida oficial castellana. La boda del rey Juan II con María de Aragón, el 20 de octubre de 1418, nos proporciona la primera noticia documental conocida de una fiesta con toros en la villa. Se sabe que tras la ceremonia nupcial “*se hicieron muchas fiestas de justas é toros é juegos de cañas*”, según se cuenta en la Crónica que narra la vida de dicho monarca, así como en la *Refundición de la Crónica del Halconero* del obispo fray Lope de Barrientos. De la misma centuria, consta la obligación que tenían algunos arrendatarios del Concejo medinense –carniceros, aceiteros, etc.– de aportar para regocijos públicos “*once toros al año, a satisfacción de los regidores*” según se desprende de varios Autos de las Cuentas de Propios del año 1490.

También en los Libros de Acuerdos del Concejo correspondientes a los años 1490 y 1493 se recogen varias reseñas de pagos y normas acerca de los toros corridos en Medina del Campo, así como el destino de su carne, una vez lidiados. Más concretamente, sabemos que en 1490 los toros fueron rematados en los “*arrendadores e obligados Isaqui Gatia e don Sininel Abençair el [rrabí], judíos,...*” y “*Yuçe Aben Faras e Ysaque Gayta,*

*judío, su fiador,..*” a razón de cien reales cada toro. De otra parte consta cómo el 18 de junio de 1493 se reunía el Concejo bajo la presidencia del corregidor Juan Pérez de Barradas “*en la tienda del alguacil, por ser feria, e a campana repicada*”, y se encargaba al Mayordomo que se corrieran doce toros “*tres para el día de San Juan e otros tres para el día de Santiago e tres para el día de Santa María de Agosto e otros tres para el día de Sanct Tantolín (sic) deste año. Los quales se repartieron en esta manera: Al çercador, quatro toros / Al del cadabalso (sic) otro / A Sanct Francisco, otro toro / A Sant Andrés, otro / A Sancta Clara, otro / A Sancta María de las Dueñas, otro / A la Iglesia de Sanctiago, otro / A Sant Antolín, otro / Al cabildo de los clérigos, otro*”.

Gracias a informaciones como éstas y a otras de cronología posterior, podemos confirmar que –al menos entre los siglos XV y XVIII–, se corrían toros en Medina en honor a San Juan (24 de junio), Santiago Apóstol (25 de julio), la Asunción de Nuestra Señora (15 de agosto) y San Antolín (2 de septiembre), fiestas consideradas oficialmente como “Votos de Villa”. La última de ellas, transformada a lo largo de los siglos, será la que a la postre perdurará en el tiempo como fiesta mayor.

A.S.B. y J.C.M.M.

### Bibliografía

SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2000c

---

“PIEZA DEL MES” AGOSTO, SEPTIEMBRE, OCTUBRE Y NOVIEMBRE DE 2000. Con motivo de las fiestas patronales de San Antolín y la celebración de los encierros tradicionales.



# 5

## NUESTRA SEÑORA DE MONTSERRAT

Melchor de la Peña, 1627

Escultura en madera policromada / 132 cm

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo

En 1624, Cristóbal Beltrán de Paz y Francisca Pérez patrocinan la construcción de una capilla en el muro de la epístola de la Colegiata de San Antolín y deciden dedicarla a Nuestra Señora de Montserrat según puede leerse en la lápida que en ella se encuentra. Del retablo que presidió dicho espacio, actualmente desaparecido, nos ha llegado su escultura titular, obra encargada en marzo de 1627 a Melchor de la Peña, escultor de Medina del Campo, quien por sesenta ducados *“se obliga a hazer y dar acabada en toda perfeccion una ymagen de nuestra señora de monserrate con un niño en los brazos aserrando con una sierra sobre los peñascos, de altura quatro pies y quarto de vara, todo de escultura acabada... para el día de santiago de julio”*.

En efecto, esta particular versión iconográfica de la Virgen con el Niño presenta a éste con una sierra en la mano –que no nos ha llegado completa–, en clara alusión a la ingenua leyenda que narra la intervención de los ángeles en la montaña sagrada catalana, donde se dedicaron a serrar sus cimas, dando origen de este modo a la pecu-

liar configuración orográfica del macizo rocoso (los peñascos forman dientes de sierra), así como a la propia denominación de “montserrat”, es decir “monte serrado”.

De Melchor de la Peña se conocen obras documentadas como el San Francisco de Borja que preside el relicario de la antigua iglesia del colegio de jesuitas (hoy parroquia de Santiago), el grupo de la Sagrada Familia que se conserva en el templo de San Miguel y varias figuras elaboradas para pasos procesionales desaparecidos.

La escultura, de correcta ejecución, se caracteriza por su monumentalidad, elegancia y fría expresión, muy en consonancia con los postulados del manierismo romanista que llegan a España procedentes de Italia a partir del último tercio del siglo XVI.

A.S.B.

### Bibliografía

GARCÍA CHICO, 1991 [1961], pp. 84-85; ROJO VEGA, 1998, pp. 316-323; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 101.



## 6

## SAN ROQUE PEREGRINO

Círculo del Maestro de San Pablo de la Moraleja  
Hacia 1500

Escultura en madera policromada / 148 x 58 x 20 cm / 57 x 20 cm (perro)  
Colegiata de San Antolín. Medina del Campo

Entre los santos sanadores quizá sea San Roque el más popular de todos. Cuenta la historia legendaria de su vida –coincidente en muchos puntos con otras como la de San Alejo– que nació en Montpellier a mediados del siglo XIV; tras repartir sus pertenencias entre los pobres, se marcha como peregrino a Roma, ciudad donde vive tres años dedicado a atender a los afectados por la peste. Contagiado de tan penosa enfermedad, se retiró a un monte donde, por mediación divina, fue atendido por un ángel que le curaba las heridas y un perro que le proveía de comida.

Estos datos hagiográficos se reflejan punto por punto en su iconografía habitual, y así ocurre en este caso en el que San Roque aparece representado como peregrino con traje corto y capa, portando un bordón (no conservado) y un zurrón sobre sus hombros; luce un sombrero de alas en cuyo frente se colocan las llaves cruzadas pontificales –símbolo del peregrino a la Ciudad Eterna– y con su mano derecha señala una lлага situada en la pierna. Junto a él aparece el mencionado perro –un galgo en este caso– con un pan en la boca, pero no aparece la figura del ángel protector –su incorporación se consolidará a lo largo del siglo XVI– como ocurre con otras piezas contemporáneas a esta escultura, como el San Roque de la iglesia de Santa María de Montealegre, obra de fines del XV también atribuida al anónimo Maestro de San Pablo de la Moraleja. A los pies del santo aparece

una corona imperial, elemento extraño en las representaciones del santo de Montpellier, quizá como símbolo de los bienes terrenales que despreció siendo joven.

El culto a San Roque en Medina del Campo hay que remontarlo a las décadas centrales del siglo XV, momento en que se construye una pequeña ermita con esta titularidad a la vera del camino de Madrid “*cuya fábrica fue levantada, según antigua tradición, a persuasión de San Vicente Ferrer*”, según consta en las Actas Municipales de 1764, año en que se renueva completamente dicha construcción. Dada la cronología propuesta para la pieza (fines del siglo XV) y sabiendo que nunca la Colegiata tuvo una capilla dedicada al santo sanador, no sería muy descabellado pensar en ella como la titular de la primitiva ermita, habida cuenta, además, de que el retablo rococó que actualmente preside su interior fue allí trasladado desde la capilla de la Vera Cruz tras la demolición de ésta en 1960.

A.S.B.

### Bibliografía

GARCÍA CHICO, 1991 [1961], p. 68, lám. LXVIII; ARA GIL, 1977, p. 444; ANDRÉS ORDAX, 1994, p. 151; PATERNINA SOMOZA, 1998; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1998c; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2003a, pp. 266-267; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2004a, pp. 112-113; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 227, fig. 511.

---

“PIEZA DEL MES” ENERO 2001. Esta obra fue restaurada en 1998 por María Paternina Somoza, en el marco del Convenio de Restauración de Bienes Muebles suscrito entre la Diputación de Valladolid, la Junta de Castilla y León y el Arzobispado de Valladolid.



# 7

## PONDERAL DE 8 LIBRAS CASTELLANAS

Nuremberg, hacia 1775

Latón torneado / 11 x 13,5 x 7 cm (Peso teórico 8 libras castellanas: 3.684 g) 11 pesos en orden decreciente: (4) libras o arrelde; (2) libras o doble libra; 1 libra; ½ libra o marco; (8) medias onzas o ¼ de libra (cuarterón); (2) onzas; (1) onza; ½ onza; 2 ochavas; 1 ochava; ½ ochava o adarme.

Fundación Museo de las Ferias. Donación de la Asociación “Mujeres para la Democracia”

## PONDERAL DE 3 LIBRAS CASTELLANAS

Nuremberg, 1780-90

Latón torneado / 6 x 9,2 x 4,8 cm (Peso teórico 3 libras castellanas: 1.380 g) / 8 pesos en orden decreciente: (2) libras; (16), (8), (4), (2), (1) medias onzas; 2 y 1 ochavas

Fundación Museo de las Ferias. Donación de la Asociación “Mujeres para la Democracia”

Los ponderales de vasos anidados son conjuntos de pesos en forma de taza o vaso que encajan todos con precisión unos dentro de otros. Los bordes están nivelados al mismo rasero y las paredes tienen un pequeño reborde ligeramente cóncavo para garantizar un buen encaje y facilitar su extracción. Este encaje preciso es importante para determinar la condición de los pesos anidados. Si un vaso no encaja exactamente en el otro, es probable que haya sido sustituido. Se considera conjunto completo aquel que conserva íntegramente todos sus vasos originales. El vaso más grande, llamado “guardador”, pesa exactamente igual que la suma de todos los demás. El segundo en orden decreciente pesa la mitad que el guardador y lo mismo que la suma del resto. Esta proporcionalidad se mantiene hasta el último peso más pequeño, llamado “disco” o “última pieza”, que suele ser sólida y hace de cierre del juego. Este principio se mantendrá fielmente hasta la introducción del sistema métrico decimal. Los ponderales de vasos anidados fueron utilizados en el comercio en general, en el peso de lingotes de metal precioso, para el pesaje de moneda y como juego de inspección o verificación. Independientemente del uso que tuvieran siempre se comprobaba la precisión del ponderal por un oficial que estampaba su marca o contraste en el peso para constatar su aprobación. Estas marcas se llaman marcas de verificación y se sitúan normalmente en la tapa del vaso guardador, en el fondo o en

los bordes exteriores de los vasos.

El ponderal de 8 libras presenta las siguientes:

- Marcas de fabricante: M-H sobre una balanza de brazos iguales con el fiel hacia la izquierda. Varios maestros de Nuremberg utilizaron la marca “de la justicia”, entre ellos Paulus Pfeiffer y Johann Konrad Spiegel.

- Marcas de verificación: en la tapa, flanqueando la marca del fabricante, 3 flores de lis. Bajo la tapa RODRI/GUEZ en dos líneas, dentro de rectángulo. En el fondo del vaso de ½ libra, concha de peregrino (Santiago de Compostela) y águila bicéfala blasonada (Nuremberg).

- Otras marcas: vaso de 2 onzas, números 77 y 80 (fondo) y 75 (base exterior); vaso de 1 onza, números 75 y 80 (fondo); vaso de ½ onza: números 76 y 77 (fondo).

- Ajustes: ½ libra adición de plomo en el fondo. 2, 1 y ½ ochavas adición de latón.

- Observaciones: los vasos de 1 y ½ onza; 2, 1 y ½ ochava no son originales de este juego de ponderales.

El vaso guardador es grande y alto, con decoración geométrica y vegetal dispuesta en cinco frisos marcados por condoncillos. La tapa es de tres nervaduras en V, de sección cuadrada, con asa en forma de cabezas de caballos afrontados que arrancan de dos altos botones. El cierre también tiene forma de prótomo de caballo.

El ponderal de 3 libras presenta las siguientes:

- Marcas de fabricante: tritón o caballo marino a galope, con iniciales B-B (marca no identificada).

- Marcas de verificación: (desconocida) en todos los vasos excepto en los de ½ onza, 2 y 1 ochavas.

- Ajustes: sustracción por estriado en vasos de 16, 4 y 2 medias onzas.

El vaso contenedor es de tipo sencillo, con decoración de estrellas, triángulos relle-

nos y puntos en dos frisos separados por cuatro líneas paralelas. La tapa, sin asas, es de tres nervaduras en V de sección cuadrada.

F.R.G.

### **Bibliografía**

LOCKNER, 1981; DANFORTH, 1988; RAMOS GONZÁLEZ, 2003, pp. 72-76; RAMOS GONZÁLEZ, 2007c, pp. 18-19.

---

“PIEZA DEL MES” FEBRERO 2001. Con motivo de la donación al Museo de estas piezas por parte de la Asociación “Mujeres para la Democracia”.





## 8

**CRISTO CRUCIFICADO**

Anónimo hispano filipino

Siglo XVII

Marfil y madera / 44 x 35 x 4 cm (Cristo) 90 x 54 x 2 cm (Cruz)

Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Coincidiendo con las grandes ferias de Medina del Campo del siglo XVI, en el ámbito español de ultramar existieron dos focos comerciales de singular relevancia: las ferias de Manila, en Filipinas, y las de Acapulco, en México. A partir del descubrimiento de la “ruta del Galeón de Acapulco” en 1565, por Urdaneta y Legázpi, las mercancías procedentes del Oriente aflúan desde los puertos del sur de China a las grandes ferias celebradas en Manila. Allí, los comerciantes chinos vendían los productos exóticos a comerciantes españoles o novo hispanos, quienes las cargaban en los galeones hasta el puerto de Acapulco en el Pacífico. La llegada de la Nao de Manila a México, suponía volver a celebrar otra gran feria, a partir de la cual los productos orientales se distribuían por el continente americano y, el resto, al comercio español; las mercancías eran transportadas a lomos de caballerías hasta Veracruz, en el Atlántico, donde se cargaban en las naves españolas con destino principalmente a Sevilla. Hasta las ferias de Medina del Campo llegaban estos apreciados productos orientales, como lugar donde la demanda de objetos lujosos y gran exotismo era muy grande. Está constatada la llegada de obras de marfil a Medina, y no sólo de piezas hispano-filipinas, sino también de las de influencia portuguesa o luso-india, por la numerosa asistencia de mercaderes lusos a las ferias medinenses y por la dependencia de muchas compañías comerciales existentes en Portugal.

Este Cristo de marfil procedente de la iglesia de Santiago –antes colegio de jesui-

tas–, debió de seguir la misma ruta del Galeón de Acapulco hasta Medina. Su clasificación como hispano-filipino del siglo XVII revela un conjunto de influencias artísticas que lo llenan de contenido. Es una obra de arte realizada bajo influencias españolas, filtradas a través de América, tallada en Filipinas, pero por chinos residentes en este archipiélago. El marfil, material de lujo y alta estima, significaba prestigio, poder económico y social para su poseedor.

Los *sangleyes* o chinos de Filipinas, urgidos por la demanda de obras religiosas cristianas, atendían los pedidos españoles teniendo como modelos esculturas, estampas o grabados enviados desde la metrópoli, pero sin olvidar los rasgos de la anatomía oriental. Por ello, los ojos se muestran rasgados, con párpados abultados realizados en doble brida, configurando un rostro de pómulos salientes y resto de anatomía oriental. Las venas de los brazos en resalte no son propias de su cronología, pero por la tonalidad general de la anatomía girando hacia lo blando ha de encuadrarse en la segunda mitad del siglo XVII. En general, tanto la configuración facial como anatómica denotan introspección, hieratismo y ausencia de expresión anímica, características propias de su origen oriental y, sin duda, altamente apreciadas en la metrópoli.

J.M.C.P.

**Bibliografía**

ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 130, fig. 521; CASADO PARAMIO, 2007, pp. 26-27.



## 9

**ESTANDARTE REAL DE PROCLAMACIONES**

Talleres de Medina del Campo

1666 (estandarte) / Finales del siglo XV (escudos)

Damasco y tafetán de seda; hilos metálicos entorchados de plata y plata dorada; láminas y lentejuelas de plata, hilos de seda / 93 x 108 cm (escudos: 66 x 50 cm)

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Este estandarte real, realizado en 1666 para la proclamación como rey de Carlos II (la ceremonia está descrita con todo lujo de detalles en el Libro de Acuerdos del Concejo de ese año, conservado en el Archivo Municipal de Medina del Campo), está confeccionado con ocho fragmentos de seda lisa roja carmesí (hacia la zona del mástil) y otros siete de seda adamascada, también carmesí (hacia la parte circular), seguramente aprovechando otro anterior de época de Felipe II. Está orlado por flecos de hilo entorchado de plata dorada y presenta en ambas caras sendos escudos de Castilla y León, compuestos por cuatro cuarteles que contienen: el primero y cuarto una torre cúbica almenada de seda amarilla, perfilada con hilo entorchado de plata dorada, sobre campo actualmente beige y originariamente de gules (rojo); los cuarteles segundo y tercero muestran un león rampante bordado en hilo entorchado de plata e hilo de seda (la melena se forma con láminas de plata dorada).

Cabe destacar de dichos escudos que tanto los estudios vexilológicos, como los técnicos de materiales textiles llevados a cabo durante la restauración de la pieza entre 1997 y 1998 (en el Departamento de Tejidos del IPHE), coinciden en señalar que son de época muy anterior al resto de la pieza. Así, el tipo de bordado empleado en las figuras heráldicas, especialmente en los leones, realizados con bordado matizado o “a punto de matiz”, en dos tonos, corresponde a una técnica propia de la segunda mitad del siglo XV, que sólo pervivirá hasta los primeros años de la siguiente centuria. Por su parte, los castillos –torres cuadradas almenadas– están rea-

lizados con hilos entorchados de plata dorada y láminas también de plata, con la intención de lograr relieve y claroscuros sobre la seda del campo del escudo. La simplicidad compositiva de estos escudos contrasta con el resto del estandarte, concretamente con los bordados que conforman la corona real y el collar de la orden del Toisón de Oro que son claramente posteriores y de gusto barroco.

Tras estas consideraciones técnicas, nos sigue sorprendiendo la reutilización de unos antiguos escudos de Castilla y León en un estandarte real de proclamaciones confeccionado ciento cincuenta años después. A título de hipótesis, podemos plantear que estos blasones aprovechados tengan un valor intrínseco que, por el momento, no conocemos pero que, quizá, pueda ligarse a la proclamación de la reina Juana acacida en la Plaza Mayor de Medina del Campo tras la muerte de la reina Isabel en noviembre de 1504.

Respecto al acto de proclamación de Carlos II, para el que fue confeccionado este estandarte, digamos tan sólo que se celebró en la Plaza Mayor medinense el 1 de febrero de 1666, habiéndose levantado un tablado con forma de castillo con cubos en las esquinas, revestido con lienzos de damasco, terciopelos y lujosas alfombras, campeando en él las armas de la villa. Las nuevas Casas Consistoriales, construidas entre 1656 y 1667 y quizá inauguradas oficialmente en este momento aprovechando tan singular ocasión, también estaban profusamente engalanadas para el acto de proclamación real.

A.S.B.

**Bibliografía**

MORALEJA PINILLA, 1971, pp. 264-268; REPRESA RODRÍGUEZ, 1983, p.19; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1998b, pp. 235-237; SÁNCHEZ BELTRÁN, 1998; REPRESA FERNÁNDEZ Y MARÍA BENAVENTE, 1999; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2004a, pp. 74-75; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 225, fig. 502.

---

“PIEZA DEL MES” ABRIL 2001



## 10

## LLANTO SOBRE CRISTO MUERTO

Anónimo de los Países Bajos

Segundo cuarto del siglo XVI

Óleo sobre tabla / 105 x 92 cm

Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Desconocemos cuándo y en qué circunstancias se incorpora esta excelente tabla a los bienes conservados en el antiguo templo de la Compañía de Jesús en Medina del Campo. Sin descartar una donación de sus principales protectores, Pedro Quadrado y Francisca Manjón (él fue un rico mercader que comerció activamente en los Países Bajos), o su llegada con motivo de las sucesivas refundiciones parroquiales (una vez convertido el templo en parroquial de Santiago); lo cierto es que su procedencia puede muy bien relacionarse con una época en la que Medina del Campo ocupaba un lugar singular en el comercio de obras de arte procedentes de los Países Bajos. La tabla representa la Lamentación sobre Cristo muerto, escena muy repetida en el arte cristiano y no recogida en ningún relato evangélico. Se conocen muchas variantes de los personajes. Aquí, José de Arimatea y Nicodemo están situados a la izquierda del espectador, el primero –como es habitual– sostiene el cuerpo muerto de Jesús y el segundo muestra la corona de espinas; San Juan y María Salomé auxilian a la Virgen, mientras que María Magdalena, identificada por el tarro de esencias que lleva en sus manos, aparece en segundo plano junto a la cruz; las dos restantes Santas Mujeres aparecen, como el esto de las figuras, en actitud dolorosa cerrando el conjunto.

Los fondos presentan paisajes y arquitecturas que son habituales en las composiciones flamencas, y que hacen referencia a la ciudad santa de Jerusalén; en este marco

se distinguen tres escenas secundarias: a la izquierda un grupo de personas se dirige hacia la entrada de la ciudad, en el centro un hombre aparece colgado de un árbol (en alusión a Judas), siendo contemplado por dos jinetes y varios acompañantes, y a la derecha la escena que representa la preparación del santo sepulcro. Los ricos ropajes adamascados que lucen varios de los personajes representados recuerdan, además de la alta condición social aludida en las Escrituras, la indumentaria acostumbrada en las representaciones teatrales de cuño medieval que tanto influyeron en la difusión de escenas pasionales como la presente.

Entre los detalles particulares que pueden apuntarse para relacionar esta obra con otras afines de la misma cronología, cabe destacar el aspecto cadavérico del rostro de Cristo, la finura y delicadeza de los plegados de las tocas y del manto de San Juan, así como la forma minuciosa de componer las arquitecturas y los arbolados representados en los fondos; no obstante, a pesar de que dichas características ofrecen signos distintivos del anónimo maestro que realizó la obra, no nos permiten determinar su identificación.

A.S.B.

### Bibliografía

GARCÍA CHICO, 1991 [1961], p. 140; URREA Y PARRADO, 1986, p. 703; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1998a; SOLÉ ELVIRA, 1998; RESTAURACIONES, 2000; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 226, fig. 505.

---

“PIEZA DEL MES” MAYO 2001. Esta obra fue restaurada en 1998 por Gloria Solé Elvira, en el marco del Convenio de Restauración de Bienes Muebles suscrito entre la Diputación de Valladolid, la Junta de Castilla y León y el Arzobispado de Valladolid.



# 11

## VIRGEN DE LA EXPECTACIÓN

Anónimo castellano  
Segunda mitad del siglo XIV  
Madera policromada / 190 x 62 x 45 cm  
Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo

La representación de la Virgen grávida en la espera del parto fue relativamente frecuente en el arte bajomedieval español, recibiendo el nombre de Nuestra Señora de la Expectación o de la Esperanza; también fue denominada Virgen de la “O” por comenzar con esta letra las antífonas cantadas durante la liturgia de la semana precedente a la Navidad, tiempo en que tenían lugar las fiestas de la Expectación de la Virgen (18 de diciembre). En muchos casos, estas esculturas formaban parte del grupo iconográfico de la Visitación, en el que la Virgen aparecía junto con su prima Isabel representadas, en ambos casos, en avanzado estado de gestación.

Esta talla, actualmente conservada en una capilla lateral de la iglesia de Santiago, en Medina del Campo, procede de la antigua parroquia de Nuestra Señora de la Antigua (con actividad documentada entre 1177 y 1796) templo que estaba enclavado muy cerca del convento de Santa Clara. Por la documentación de dicha desaparecida iglesia, conservada en el Archivo General Diocesano de Valladolid, sabemos que se encontraba en “*el arco y capilla llamado de nuestra señora la preñada de la anunciacion y san cristobal*”, enterramiento de la familia de los Bobadilla que había sido comprado por los sucesores del linaje en 1591.

Entre otros bienes descritos, se hallaba “*un altar y retablo con la ymagen de nuestra señora la Preñada de bulto a un lado de la mano yzquierda, y en medio del retablo nuestra señora de las angustias, y en la pared, do esta pintada la figura san*

*cristobal, esta la ymaxen de nuestra señora de la Piedad*” (Parroquia de Nuestra Señora de la Antigua, Libro de Cuentas de Fábrica, 1575-1602, ff.151-178 y 191-215). Allí se conservó esta escultura hasta 1796, año en que por ruina del templo se trasladó su exigua feligresía a la parroquia de Santiago, antiguo colegio de jesuitas cuya iglesia había sido elevada a este rango veintisiete años antes. La pieza, concebida desde premisas góticas, muestra a María en la etapa final de la gestación con el vientre muy abultado; viste túnica de tonos rosados ceñida bajo el pecho con un largo cinturón de hebilla, y se cubre con un manto azul desde la cabeza hasta los pies. La policromía que presenta, posterior a la ejecución de la obra, puede datarse en los años finales del siglo XVI y comienzos del XVII, período que coincide con la compra de la capilla donde se encontraba originariamente, por parte de los hermanos Castillo de Bobadilla (documentada en 1591), quienes, posiblemente, renovarían el ajuar litúrgico y los bienes muebles de la capilla de sus ancestros, muchos de ellos cortesanos de los Reyes Católicos. De la policromía original, apenas quedan algunos restos con motivos geométricos en la parte posterior.

A.S.B.

### Bibliografía

ARA GIL, 1977, pp. 171-172; URREA Y PARRADO, 1986, p. 702; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1994a, pp. 8-9; ARIAS MARTÍNEZ, 2002, s.p.; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 126, fig. 223.

---

“PIEZA DEL MES” JUNIO 2001. Con motivo de la restauración de la obra, realizada por Luisa Pérez Rodríguez en 2000, en el marco del Convenio de Restauración de Bienes Muebles suscrito entre la Diputación de Valladolid, la Junta de Castilla y León y el Arzobispado de Valladolid.





**CRÓNICA SARRACINA O DEL REY DON RODRIGO  
CON LA DESTRUCCIÓN DE ESPAÑA (2ª PARTE)**

Pedro del Corral, 1430. Copia del último tercio del siglo XV

Manuscrito sobre papel / 31 x 22 cm. 134 ff.

Archivo Municipal de Medina del Campo. Caja 34, 2

La *Crónica Sarracina o del Rey Don Rodrigo con la destrucción de España*, constituye, en palabras de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, “*el más antiguo ejemplo de novela histórica de argumento nacional*”, cuyo autor, Pedro del Corral, se basó en fuentes muy diversas –*Crónica de Don Pedro, Crónica del Canciller López de Ayala, Crónica de El Toledano, Crónica Troyana*, etc.– para componer un relato fantástico, aderezado con episodios nacidos de su inagotable imaginación y de tradiciones orales reformadas al efecto. Este ejemplar lo dimos a conocer en 1991, uniéndose a la veintena de ejemplares manuscritos originales del siglo XV conocidos hasta el momento. Con la llegada de la imprenta, la obra se difundirá en numerosas ediciones, siendo las primeras las de Sevilla (1499, 1511, 1522, 1527 y 1587), Valladolid (1527), Toledo, (1549) y Alcalá (1587).

En la *Crónica Sarracina* se narran numerosos episodios legendarios sobre el último godo y la pérdida de España, con la participación de personajes tan conocidos como el conde Don Julián, el obispo Don Oppas, el caudillo Tarik, el moro Muza, la Cava, el rey de Córdoba Pelistas, el rey Don Pelayo, Fabila, Miramamolín, etc. Para dar mayor credibilidad al relato, Pedro del Corral recurre al ardid de considerar autores del mismo a dos supuestos cronistas del rey Rodrigo, llamados en nuestro ejemplar Alastras y Caristes, que narran “de primera mano” escenas presenciadas por ellos mismos, tan ingenuas como sugestivas. Se suceden así episodios amorosos, religiosos y sobre todo guerreros o de conquista mili-

tar, como la traición de Don Julián, la llegada a la península de los musulmanes, los asedios a Córdoba, Granada, Jaén, Murcia, Orihuela, Toledo, Guadalajara, Medinaceli, etc.; se describe el “Ducado de Cantabria” dando entrada a las insólitas peripecias de personajes como Don Pelayo, Fabila o Doña Luz,... para acabar con el célebre episodio de la “Penitencia del rey Don Rodrigo”, quizá la leyenda clave de la narración, formada a partir de la fusión de elementos tradicionales de las culturas árabe, cristiana y mozárabe. Esta última narración –aún viva en la tradición oral, en forma de romance–, ha llegado a ser calificada como auténtico “*resto arqueológico de la literatura visigótica*”.

En 2008, con motivo del 500 aniversario de la primera edición del *Amadís de Gaula*, este ejemplar fue estudiado y expuesto en el contexto literario de los libros de caballerías, incidiendo en su condición de relato pionero del género caballeresco y, de manera especial, en la sorprendente circunstancia de haberse conservado entre los fondos de un Archivo Municipal, precisamente el de Medina del Campo, villa donde nació, vivió y ejerció como Regidor Garcí Rodríguez de Montalvo, compilador de los tres primeros libros del *Amadís* y autor del cuarto. Se aventuró entonces una hipotética relación directa entre Montalvo y este ejemplar, basada en dicha coincidencia extraordinaria de ser su lugar de conservación el Archivo del Ayuntamiento del que nuestro personaje fue regidor; la propia datación del manuscrito, absolutamente contemporánea al momento

en que Garci Rodríguez está trabajando en su obra; y, además, en la propia rareza del manuscrito del que –como dijimos– apenas se conserva una veintena de ejemplares conocidos de la segunda mitad del siglo XV. El interrogante aún sigue en pie.

A.S.B.

**Bibliografía**

SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1991, pp. 147-157;  
SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2008, pp. 19 y 165.

“PIEZA DEL MES” JULIO Y AGOSTO 2001



# 13

## CAMPANILLAS LITÚRGICAS “DE MALINAS”

Joannes Van den Eynde (Malinas)

1549

Bronce fundido y hierro / 15'5 x 8'2 cm

Inscripción al pie: «ME FECIT IOHANNES A FINE A° 1549»

Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo (pieza depositada en el Museo de las Ferias)

Taller de Malinas

1556

Bronce fundido / 12'3 x 7'8 cm

Inscripción al pie: «BENEDICTVS SIT NOMEN DOMINI / A° 1556»

Fundación Museo de las Ferias

Taller de Malinas

1557

Bronce fundido y hierro / 12'5 x 7'5 cm

Inscripción: «LOF GOT BOVEN AL» (al tercio) / «GHEGOTEN INTJAER MDLVII» (al pie)

Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid

Durante los siglos XV y XVI, el comercio de exportación de piezas artesanales y artísticas de los Países Bajos alcanzó un elevado desarrollo, especialmente entre los territorios por entonces unidos bajo una misma corona. Entre las piezas de elaboración industrial que gozaron de mayor difusión fueron estas campanillas denominadas «de Malinas» por proceder de esta ciudad flamenca. El éxito del modelo es indiscutible y prueba de ello es que, a partir de ejemplares importados, se realizaron moldes con los que obtener copias absolutamente idénticas. Estas campanillas suelen presentar unas características comunes como su pequeño tamaño y su perfil esquilonado; sin embargo, la peculiaridad que las identifica fácilmente es la decoración que presentan en su superficie.

Respecto a las campanillas expuestas en esta ocasión, la primera tiene el mango de hierro y unos motivos decorativos muy conocidos, alusivos al mito de Orfeo tocando la lira que le había regalado Apolo y con la cual adormecía a los animales (de aquí que aparezcan dos monos, uno de ellos tañendo un instrumento, un pájaro sobre un pedestal y un conejo), entre guirnaldas y motivos vegetales; en el hombro aparece también esta decoración vegetal y en el borde leemos la

inscripción «ME FECIT IOHANNES AFINE A° 1549», nombre que ha sido identificado con el artífice Johannes van den Eynde, activo en Malinas en aquellas décadas. La segunda pieza está fechada en 1556 y presenta nuevamente el mito de Orfeo en su superficie, aunque, en este caso, la leyenda del pie dice: «BENEDICTVS SIT NOMEN DOMINI» (Bendito sea el nombre del Señor); a lo largo de la parte central del vaso se descubre la fecha: «A° 1556». La aparición en ambas de Orfeo calmando a animales salvajes con su música puede explicarse desde la consideración de este personaje como precursor místico de Cristo, según algunas tradiciones de las primeras comunidades cristianas. Por último, en la campanilla restante, aparecen medallones y representaciones de San Miguel y Santiago, con la frase «LOF GOT BOVEN AL» / «GHEGOTEN...» (Alabad al señor sobre todas las cosas) y «GHEGOTEN INTJAER MDLVII» (Fundida en el año 1557) al pie.

A.S.B.

### Bibliografía

VAN DOORSLAER, 1922; COSAERT, 1998; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1998a, pp.70-71.



## 14

## ESCENAS DE LA VIDA DE SANTA TERESA DE JESÚS

Adriaen Collaert y Cornelius Galle (grabadores)

Amberes, 1613

Estampas calcográficas / 62'2 x 95'5 cm (17'7 x 22 cm cada estampa)

Convento de San José de MM. Carmelitas Descalzas. Medina del Campo

Esta serie de estampas que narran la vida de la Santa de Ávila fue realizada en Amberes en 1613 por los grabadores Adriaen Collaert y Cornelius Galle. La serie recoge veinticuatro episodios en los que se representan, por este orden y en este caso: (*En el primer cuadro*) Retrato de Santa Teresa, Santa Teresa y su hermano marchan a tierras de infieles, Ingreso en el convento, La grave enfermedad, Orando ante Cristo, Haciendo penitencia, La transverberación, La Santa entre San Pedro y San Pablo, *Filia tota mea es et ego totus tuus*, Santa Teresa ante la Trinidad, La superación de las tentaciones y Los desposorios místicos. (*En el segundo cuadro*) La imposición del collar, La vuelta a la vida de su sobrino, La Santa coronada por Cristo, Levitación ante la Eucaristía, La Santa con San Juan de la Cruz y Antonio de Jesús, Santa Teresa protectora de su Orden, La Santa fundadora con dos ángeles, Las tentaciones de un sacerdote, Muchos mártires habrá en esta religión, Santa Teresa escribiendo, La muerte de la Santa y La bendición a los carmelitas.

Cada estampa presenta al pie un comentario en latín que alude a la escena descrita y, en algunos casos, el nombre de Adriaen Collaert, fecundo artista de Amberes del que se conocen numerosas composiciones de gran calidad técnica, especialmente las dedicadas a vidas de santos y, de otra parte, a varios temas del entonces nuevo continente americano.

Es bien sabido que estas estampas seriadadas de tema religioso, con pasajes de las Sagradas Escrituras, capítulos de un texto doctrinal o, como el presente caso, los

episodios más notorios de la vida de un personaje del Santoral, tenían entre otras finalidades la de instruir a los fieles en diversos aspectos piadosos o devocionales. Concretamente, en el convento medinense de carmelitas descalzas, esta serie de veinticuatro grabados, independientes y numerados, originariamente publicados en un álbum, fueron reunidos en dos tablas, configurándose una narración secuencial de muy sencillo entendimiento, basada en la composición “en cuadrícula” de doce escenas, con las cuales las novicias del Carmelo se instruían acerca de los principales acontecimientos de la vida de la madre fundadora. Además de dicho cometido didáctico, muchas series de grabados como la presente sirvieron como sencilla decoración en las estancias y celdas conventuales.

El éxito de la difusión de estas composiciones queda fuera de toda duda al convertirse en modelo de numerosas obras artísticas posteriores, especialmente pinturas, fijándose, de este modo, buena parte de la iconografía teresiana. En este sentido, cabe suponer que esta serie conservada en el convento de MM. Carmelitas formaría parte de las copiosas remesas de estampas que, procedentes de Flandes, llegaban a las activas ferias medinenses para consumo del público castellano.

A.S.B.

### Bibliografía

URREA, 1982; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1999c, pp. 130-131 y pp.182-183; DURÁN y GUTIÉRREZ, 2000; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 191.

---

“PIEZA DEL MES” OCTUBRE 2001. Con motivo de la festividad de Santa Teresa (15 de octubre), “Voto de Villa” en Medina del Campo desde 1616. Esta obra fue restaurada por Amalia Durán y Amparo Gutiérrez Sánchez en 1999, con la financiación del Ayuntamiento de Medina del Campo y la Diputación de Valladolid.



# 15

## SAN MARTÍN Y EL POBRE

Anónimo castellano

Primera mitad del siglo XVII

Escultura en piedra arenisca / 127 x 84 x 38 cm (San Martín) / 82 x 25 x 30 cm (el pobre)

Ayuntamiento de Medina del Campo (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Este grupo escultórico, originariamente situado en la hornacina que se alza en la portada principal de la antigua iglesia de San Martín, representa a este santo en la célebre escena en la que comparte su capa con un pobre. Realizada por un escultor anónimo, se instalaría, con toda seguridad, después de haberse reformado el arco de acceso al interior, en 1598, en la primera mitad del Seiscentos. Respecto a la iconografía de la pieza, la narración cuenta cómo, estando sirviendo Martín como militar en la ciudad francesa de Amiens, un frío día de invierno se cruzó en el camino con un hombre que estaba a medio vestir; en su encuentro, partió su capa en dos mitades con la espada y le dio una de ellas. Esa noche vio en sueños que era el propio Jesucristo quien se le aparecía vestido con el medio manto que él había regalado al vagabundo, por ello, en ocasiones, este personaje aparece nimbado para indicar que se refiere al Salvador. El tema tuvo gran éxito desde la época gótica y convirtió a San Martín en un símbolo de la caridad cristiana.

También se suele representar a este santo vestido de pontifical con casulla, capa e insignias episcopales –como ocurre en la escultura que presidía el retablo aquí instalado, actualmente en el crucero de la iglesia

de Santiago–, por su condición de obispo de Tours. Asimismo, en compañía de un pato silvestre o una oca ya que su festividad, el 11 de noviembre, coincide con el vuelo migratorio de estas aves. En algunas zonas se le venera como santo protector de las caballerías y, por ello, se le ofrecen herraduras como exvotos.

La escultura sigue la pauta del San Martín y el pobre realizado en madera policromada por Gregorio Fernández en 1606, actualmente en el Museo Diocesano de Valladolid. Desde el punto de vista estético, su elaboración es discreta y dista mucho de la calidad del conjunto que Antonio Tomé realizara para la fachada de la iglesia parroquial del mismo nombre en Valladolid, obra con la que guarda tan sólo la semejanza de la misma iconografía. Ello pone de manifiesto la intervención de un oficial entallador de alguno de los talleres locales abiertos por entonces en la villa.

A.S.B.

### Bibliografía

GARCÍA CHICO, 1991, [1961], p. 91; URREA Y PARRADO, 1986, p. 693, lám. 691; RESTAURACIONES, 2000; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 222; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2008, p. 43.

---

“PIEZA DEL MES” NOVIEMBRE 2001. Con motivo de la festividad de San Martín (11 de noviembre). Esta obra fue restaurada por Luis Salazar en 1999, con la financiación del Ayuntamiento de Medina del Campo.





16a

## VIRGEN CON EL NIÑO (VIRGEN DE LAS NIEVES O DE LA ESPERANZA)

Anónimo castellano

Comienzos del siglo XVI

Madera policromada; estaño y plomo sobredorados (corona) / 82 x 51 cm

Fundación Simón Ruiz (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Se tiene a esta escultura como la titular de una pequeña capilla situada entre los torreones que formaban la Puerta de Salamanca (en la tercera cerca) acogida bajo la advocación popular de Ntra. Señora de las Nieves o de la Esperanza. Desde el punto de vista iconográfico, la pieza responde a las características habituales de las imágenes marianas de los comienzos del siglo XVI, en las que ya se acusa una tendencia a la concepción naturalista de los rostros de los personajes representados. La Virgen, que luce en su pecho un largo collar que recuerda las formas de un rosario, muestra en su mano derecha un pequeño fruto, símbolo de su papel en la redención del género humano; por su parte, el Niño aparece vestido con la túnica abierta en alusión a su naturaleza humana, pero sosteniendo una esfera en representación de su poder sobrenatural sobre el mundo y los hombres.

La corona de estaño dorado que luce María es un buen ejemplo del tipo de orfebrería de devoción que se hace por aquellas décadas, de la cual no nos han llegado muchas piezas merced a la fragilidad de los materiales empleados. Su composición se basa en el entrelazado de motivos vegetales en el que aún pueden apreciarse los restos y rebabas resultantes del proceso de fundición, al no haberse perfilado la pieza con el suficiente esmero.

Conocemos bien la historia particular de esta imagen gracias a las referencias que hemos encontrado de ella –y de la capilla de la que fue titular–, tanto en el Archivo Municipal de Medina del Campo como en la historiografía local. Por López Ossorio, que escribió entre 1610 y 1614, sabemos que para el culto de esta capilla de Ntra. Señora de las Nieves, los Reyes Católicos habían otorgado un privilegio según el cual se debían pagar seis maravedíes por cada carga de mercancía que llegara procedente

de Portugal y se asentara en la calle de Salamanca durante las ferias. En torno a 1600 la monumental puerta donde se alojaba la capilla se hundió sin ocasionar desgracias personales, lo que supuso la intervención milagrosa de la Virgen. El cronista describe el suceso en estos términos:

*“A las nueve del día, se cayó todo el arco de esta puerta, con la capilla donde estaba esta Santa Imagen, y fue tanta su caridad y amor que con los fieles tiene, que pasando por esta puerta toda la villa, porque es una calle de las más frecuentadas de ella, permitió su Magestad, que no pasase ninguno, ni a nadie hiciese ningún daño, admirado el pueblo del buen suceso, acudieron mucha gente, para buscar la Santa Imagen, que estaba debajo de toda la tierra, y estuvieron cavando muchos hombres,... hasta que vinieron a hallar y descubrir la Santa Imagen como estaba en su altar; así la hallaron, y el Santo Niño como le tenía, sin habérsele quebrado cosa ninguna, ni un dedo de sus santas manos, y tenían Ella y el Niño coronas de estaño dorado, y con ser material tan blando, no se había quitado ni un remate de las coronas...”*

Precisamente una de las coronas de estaño dorado aludidas en este relato (la de la Virgen) fue hallada recientemente entre los bienes de la Fundación Simón Ruiz, circunstancia de fácil explicación ya que consta documentalmente el traslado de los bienes de la ermita de Ntra. Señora de las Nieves –incluida la escultura titular– hasta la iglesia del Hospital General cuando, en junio de 1872, se decide el derribo definitivo de la Puerta de Salamanca (AMMC, c. 320-1, ff. 54v-55v). La conservación de esta corona original cuando se renueva el ajuar decorativo de la Virgen en la segunda mitad del siglo XVII quizá se deba a las circunstancias milagrosas que, como hemos visto, rodearon a la escultura.



# 16b

## TRAZA DE LA REFORMA DE LA PUERTA Y ARCO DE SALAMANCA

Juan Guardado (maestro de obras)

9 de febrero de 1677

Tinta sobre papel

Archivo Histórico Provincial de Valladolid (Protocolo n° 5985)

Leemos en el acta de la sesión plenaria del Ayuntamiento de Medina del Campo, de fecha 28 de noviembre de 1676 el acuerdo del derribo de la antigua fábrica del Arco de Salamanca, con la intención de construir uno nuevo, en el mismo lugar, “*con su capilla destinada a Nuestra Señora de la Esperanza*”, y, asimismo, el pago de los gastos ocasionados con arbitrios y limosnas (AMMC, c. 284-2, ff. 235v-236v).

Sabemos que la Puerta titulada de Salamanca era una de las quince con que contaba la tercera de las cercas que rodearon la villa, a la cual llegaba el antiguo camino de Salamanca o de Lisboa por los terrenos del ejido. Entre sus torreones, construidos en mampostería, tapial y verdugadas de ladrillo, estaba instalada la ermita de Ntra. Señora de las Nieves o de la Esperanza, cuya fiesta, el 6 de agosto, era celebrada por los medinenses con singular devoción.

La traza inédita de esta Puerta monumental que presentamos como complemento a la escultura de la Virgen de las Nieves, corresponde a la reforma que sigue al derribo acordado por el Ayuntamiento y citado más arriba. El diseño o “*rasguño*” que acompaña a las condiciones de ejecución de la obra nos muestra una monumental portada de dos cuerpos de altura coronada por frontis triangulares rematados en bolas sobre pirámides, con una puerta de acceso

de arco rebajado sobre la cual campea el escudo de armas de Medina del Campo. El autor del proyecto es el maestro de obras vecino de la villa Juan Guardado, quien se compromete, entre otras cosas, a demoler el cubo “*que está junto a las casas de los soldados*”, construyendo otro nuevo de planta cuadrada con pilares de refuerzo en las esquinas; el acabado será de albañilería y la cubierta a dos aguas. Se tiene buen cuidado de construir nuevos suelos y escaleras de acceso a la ermita de Ntra. Señora, ascendiendo a 8.500 reales de vellón el costo total de la obra.

El derribo definitivo de esta puerta de la muralla se acordará en la sesión del Ayuntamiento de 8 de junio de 1872, estableciéndose el traslado de las pertenencias de la ermita al Hospital General de Simón Ruiz.

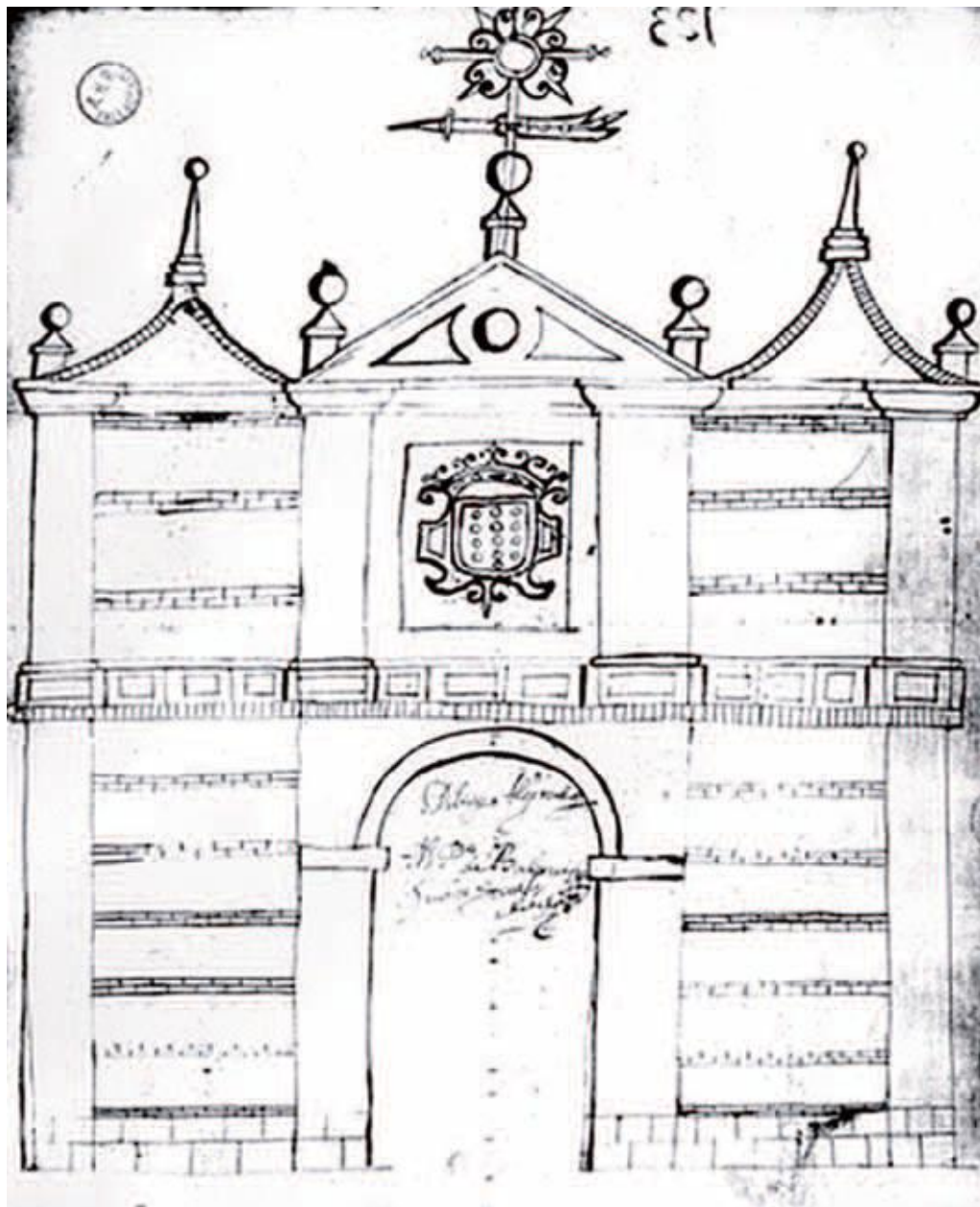
A.S.B.

### Bibliografía

LÓPEZ OSSORIO (en RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ) 1903-1904, p. 41; MORALEJA PINILLA, 1971, p. 402; ARA GIL, 1977, p. 391; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1996b, p. 188; HERNÁNDEZ REDONDO, 1998b, pp. 114-115; ARIAS MARTÍNEZ, 1998a, pp. 72-73; RESTAURACIONES, 2000; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2000, p. 243; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 225, fig. 500; ARIAS y HERNÁNDEZ, 2004, pp. 50-51.

---

“PIEZA DEL MES” DICIEMBRE 2001. La escultura fue restaurada en 1999 por Luisa Pérez Rodríguez, con la financiación del Ayuntamiento de Medina del Campo.



# 17

## **BASTÓN LLAMADO “DE SAN ANTÓN” O DEL OBISPO BARRIENTOS**

Anónimo de Avignon / Marca frustra

Primera mitad del siglo XV

Madera de ébano y plata sobredorada / 112 x 18 cm

Inscripciones: “IHS”, “GREGORIO XI”, “BENEDICTO XIII”, “CLEMENS VII”

/ Escudo con las insignias papales / Escudos de los Luna (Benedicto XIII) y los Genève (Clemente VII)

Fundación Simón Ruiz (obra depositada en el Museo de las Ferias)

## **FUNDA DEL BASTÓN LLAMADO “DE SAN ANTÓN” O DEL OBISPO BARRIENTOS**

Anónimo castellano

Último tercio del siglo XV

Cuero repujado / 115 x 24 cm

Inscripción: “DE DYOS VYEN EL BYEN E DELLAS AVEIAS LA MYEL E DELA MA[R LA SAL]”

Fundación Simón Ruiz (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Es bien sabido que el obispo medinense fray Lope de Barrientos fue una de las figuras señeras de los reinados de Juan II y Enrique IV. Del patrimonio que dejó en su villa natal ha llegado hasta nosotros un pequeño conjunto de objetos artísticos de muy alta calidad artística y gran interés histórico. Entre ellos destaca esta singular pieza realizada en madera de ébano con empuñadura y anillos o abrazaderas de plata sobredorada sobre las que podemos contemplar varios escudos de tipo francés y nombres cincelados que corresponden a tres papas reinantes durante los tiempos del Cisma de Occidente (1378-1417). Su factura, que creemos avignonense, presenta una empuñadura rematada en forma de thau o cruz egipcia, en la cual aparece el anagrama del “IHS” (Iesus Homine Salvator) formado con clavos pasionales, una cartela con el nombre de “GREGORIO XI” que corresponde al pontífice de este nombre (Pierre Roger, 1370-1378), artífice del traslado de la sede papal de Avignon a Roma y a cuya muerte se produce el citado Gran Cisma; y una marca frustra, quizá la de la ciudad de Avignon.

El primero de los anillos contiene dos escudos: uno papal, con las llaves de San Pedro, y otro –junto a una cartela con el

nombre de “BENEDICTO XIII”– con las armas del célebre Papa Luna (Pedro de Luna, pontífice entre 1378 y 1414), elegido por los preladados disidentes de Avignon y defensor en su momento de Fernando de Antequera en el Compromiso de Caspe. En el segundo anillo aparece nuevamente el escudo pontificio, esta vez junto al del antipapa “CLEMENES VII” (Robert de Genève, 1378-1394) opositor del romano Urbano VI. Por último, en la tercera abrazadera, aparece de nuevo del blasón cortado en punta con las armas del Papa Luna, sin inscripción alguna, acompañado del escudo con las llaves de San Pedro.

Tan preciada pieza se conserva en el interior de una funda de cuero y cartón recubierto con dos fragmentos de piel de tonos originalmente verde esmeralda; su superficie presenta de un lado motivos decorativos repujados con hojas de acanto y otros temas vegetales, del otro una inscripción que dice: “DE DYOS VYEN EL BYEN E DELLAS AVEIAS LA MYEL E DELA MA[R LA SAL]” frase de resonancias bíblicas (la primera parte procede de Job 2,10).

No conocemos con detalle cuándo y en qué circunstancias llegan a manos de Barrientos el bastón y su funda, aunque

pensamos que el primero bien pudiera ser un regalo ofrecido en la Santa Sede por una alta jerarquía de la Iglesia, en alguna de las embajadas que le llevaron hasta allí; la funda, de cronología posterior, la creemos realizada en Castilla. No obstante en la historiografía local hemos encontrado una referencia concreta a esta singular pieza, que era considerada como una reliquia de gran veneración, en tanto que se tenía como “el báculo de San Antonio Abad”, esto es, del popular San Antón, eremita de la segunda mitad del siglo III, cuyo culto se difunde en Europa sobre todo a partir de los siglos XI y XII. Fray Lope depositó el bastón originariamente en el convento de San Andrés –lugar donde ingresó como dominico– y luego se veneró en el hospital de la Piedad y San Antonio Abad, establecimiento fundado por el propio Barrientos (Bula de Nicolás V, de 18 de abril de 1447) donde a buen seguro, por la propia titularidad del santo anacoreta, sería la más preciada de sus reliquias. Se habla del bastón como una “*donación del Obispo Barrientos, que le obtuvo en Roma (?) como recuerdo del Pontífice, el que hoy posee el Hospital de abajo, que es fundación suya*” (I. Rodríguez, *Historia de Medina del Campo*, 1913-1914, p.525). Al refundirse el hospital de la Piedad y San Antón en el General de Simón Ruiz en 1864, la pieza se incorporó a los fondos de la Fundación creada por este mercader banquero.

A.S.B.

### **Bibliografía**

DURÁN y GUTIÉRREZ, 2000; RESTAURACIONES, 2000; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2003c, pp. 107-108; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 226.

---

“PIEZA DEL MES” ENERO 2002. Con motivo de la festividad de San Antonio Abad (17 de enero). Estas piezas fueron restauradas por Amalia Durán y Amparo Sánchez en 1999, con la financiación de la Asociación “Medina por su Patrimonio”.



## 18

**CONJUNTO DE MONEDAS: DOBLE EXCELENTE (RR.CC.),  
ESCUDO (JUANA Y CARLOS), REAL DE A 8 (FELIPE II),  
UN CUARTO (4 MRS.) (FELIPE II),**

Siglos XV y XVI

Oro, plata y vellón / medidas varias

Fundación Museo de las Ferias

La Fundación Museo de las Ferias presenta estas cuatro monedas de los siglos XV y XVI con la intención de recordar uno de los principales hitos de unificación monetaria conocidos en la Península durante la Edad Moderna: la Real Pragmática de Medina del Campo, dictada por los Reyes Católicos en esta villa el 13 de junio de 1497.

Dichos monarcas, grandes benefactores de las ferias de Medina del Campo, ordenaron la referida disposición con objeto de unificar la circulación monetaria de los reinos de Castilla y Aragón y, de este modo, intentar solucionar la caótica situación que existía, heredada de tiempos medievales. Así, se establecía como nueva divisa el *ducado* o *excelente de la granada*, moneda de oro de gran calidad que seguía patrones europeos y que circuló en las principales plazas comerciales del viejo continente, siendo ampliamente aceptada en los circuitos financieros de la época.

No obstante, la acuñación de piezas de oro o plata, cuyo valor como metal era muy superior al monetario, traerá como consecuencia la “saca” de moneda hacia el extranjero y el atesoramiento; circunstancias ambas que darán lugar a una gran escasez de metal precioso. Esta situación, unida a la dificultad e irregularidad en la llegada de la plata americana, llevará a la devaluación de la moneda y a la adopción de medidas proteccionistas para evitar la evasión de capitales. Por los *Decretos de Nueva Estampa*, dictados en las Cortes de Valladolid de 1537, se creará una nueva moneda de oro, el *escudo*, análoga a las piezas que circulaban

por entonces en Europa, estableciéndose nuevos modelos faciales.

Las continuas guerras que llevaron a la bancarrota a la Hacienda Real y arrastraron a la ruina a muchos banqueros y mercaderes, provocarán la ruptura del eje comercial entre la Península y los Países Bajos y, con ello, el declive del floreciente comercio a gran escala con el norte de Europa. Cada vez habrá menos metal precioso en circulación y para las pequeñas transacciones se empleará la moneda fraccionaria: las piezas de vellón acuñadas cada vez con menos contenido en plata y llamadas popularmente “*calderilla*”.

Todas estas circunstancias intentan ser reflejadas en la selección de monedas expuesta, entre las que cabe destacar en oro un doble excelente de la granada, acuñado en Sevilla en tiempos de los Reyes Católicos; un escudo del reinado de Juana y Carlos, o dos reales de a ocho, en plata (un “*peso duro*” y un “*peso minero*”). Asimismo, se muestra un conjunto significativo de piezas que circularon cotidianamente en las grandes ferias entre los reinados de Juan II y Felipe II, modestas monedas de uso común como *blancas*, *ochavos* o *cuartos* de “*vellón pobre*”.

F.R.G.

### Bibliografía

HEISS, 1865-1869, pp. 161-163; FONTECHA y SÁNCHEZ, 1968, pp. 33-42; MOREDA BLANCO, 2004, pp. 272-273; RAMOS GONZÁLEZ, 2004a, pp. 274-275; CAYÓN, 2005, n° 3147; RAMOS GONZÁLEZ, 2007b, pp. 10-13.

---

“PIEZA DEL MES” FEBRERO 2002. Con motivo el final de la circulación efectiva de la peseta y la entrada en vigor del euro como moneda oficial en la Unión Europea.





# 19

## MATRACA DE LA TORRE DE LA COLEGIATA DE SAN ANTOLÍN

Anónimo

Siglos XVIII-XIX

Madera y hierro forjado / eje 28'5 cm, aspas 37 x 21 cm, bastidor 88 x 33 cm

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo

## DOS MATRACAS Y DOS CARRACAS DE MANO

Anónimo

Siglos XIX-XX

Madera / medidas varias

Fundación Joaquín Díaz. Uruña

Las grandes matracas y carracones instalados en torres y espadañas tenían como función principal sustituir a las campanas en su lenguaje de horas y avisos durante los días del triduo sacro, concretamente desde la hora nona del Jueves Santo hasta las tres de la tarde del Sábado (norma ya indicada por el *Ordo Romanus* en el siglo XI). Del mismo modo, pequeñas matracas, carracas, tablillas, simandras y otros objetos “ruidófonos”, eran utilizados durante el desaparecido Oficio de las Tinieblas, en el momento que la liturgia indicaba que los fieles hicieran “un poco de ruido”.

Muy resumidamente, el rito de las Tinieblas comenzaba con el encendido de las velas del tenebrario, candelabro triangular de quince velas, siete a cada lado y una en el vértice, colocado cerca del altar; llegado el momento preciso, las velas se iban apagando, primero la más baja del lado del Evangelio, luego la más baja del lado de la Epístola y siguiendo este orden alterno hasta llegar a la del vértice superior, la “vela María”, representación de Jesucristo, luz del mundo. Al terminar la antifona del *Benedictus*, dicha vela, siempre encendida, se ocultaba detrás del altar y con el templo absolutamente a oscuras los fieles hacían “un poco de ruido, que significa la confusión que hubo a la muerte de Cristo”, según Diego Uña en su *Liturgia de la Iglesia* (1941). Las matracas de tipo compuesto, de construcción más elaborada y generalmente

de mayor tamaño que las anteriores, están formadas por un mecanismo giratorio que puede ser: un cilindro dotado de púas, dientes o palos que levantan varios mazos de forma alternativa produciendo un entrecoque continuo sobre un cajón o una tabla (recuerda el funcionamiento de un batán); o un eje con manivela sobre el que hay dispuestas varias tablas formando aspas, entre las cuales cuelgan varias mazas, prismas o esferas de madera que las golpean cuando se da movimiento al conjunto.

Precisamente al último de los tipos propuestos, al de las matracas compuestas con aspas, corresponde la gran matraca de la Colegiata de San Antolín que es del mismo tipo que la “*matraca*” recogida en la lámina CXIX (p. 177) de la obra de Filippo Bonanni, *Descrizione degl'istromenti armonici d'ogni genere* (Roma, 1776). De grandes proporciones, estuvo instalada siempre en el ventanal derecho del muro de la torre que mira a la Plaza Mayor, justamente debajo de un esquilón denominado popularmente “campano”. Conserva aún varios mazos esféricos cuyos repiqueteos de aviso a los oficios, de cuartos, medias y horas, el toque del ángelus, a tinieblas, etc., llegaba a oírse en buena parte de la villa durante los días arriba citados de la Semana Santa.

A.S.B.

**Sin bibliografía**

---

“PIEZA DEL MES” MARZO 2002. Con motivo de la celebración de la Semana Santa y de la restauración de la pieza, realizada por la Fundación Museo de las Ferias.



## COLECCIÓN DE GRABADOS: SANTOS BLAS, ANTONIO ABAD, VENERIO, EVRAGIO, SIMEÓN Y DYDIMO / LA ANUNCIACIÓN / EL ARCA DE LA ALIANZA / CERIALIS INSULAM BATAVORUM

Varios autores

Siglos XVI y XVII

Aguafuerte / Medidas varias

Diputación de Valladolid (obras depositadas en el Museo de las Ferias)

El comercio de grabados tuvo en Medina del Campo un centro importante de distribución para toda la Península. En sus ferias de mayo y octubre se negociaban series y colecciones procedentes de toda Europa, impresas en las activas tipografías europeas, especialmente las de las ciudades flamencas, así como las francesas e italianas. A pesar de los escasos ejemplares que han llegado hasta nosotros por la propia fragilidad del material, dicha circulación comercial queda patente en las numerosas referencias documentales de compraventas, transacciones o distribución a otras ciudades. Por las investigaciones de Juan Carrete Parrondo acerca del comercio de estampas en aquella época, sabemos de varios editores que exportaron a España grandes cantidades de resmas de estampas con los temas más variados: naipes, calendarios y almanaques, juegos, alegorías y, sobre todo, grabados de devoción con imágenes de santos, vírgenes o alegorías morales. Entre otros, cabe citar a grabadores como Thomas de Leu, cuya actividad comercial está documentada entre 1603 y 1608, y Jean le Clerc y Caerel van Bockel, de los que nos consta también su actividad como editores y exportadores de grabados calcográficos a España. Junto a ellos, los franceses Antoine Dupuis, Jacques Ducos, Laurent Melhon o François Tremblay, respectivamente comerciantes en las ciudades de Toulouse, Cazères-en-Gascogne, Grenoble y Orleáns.

Entre las estampas expuestas pueden contemplarse en primer término seis dedicadas a santos ermitaños que corresponden a la *Vitae Patrum Eremicolarum*, serie estampada a partir de dibujos originales de Maarten de Vos (1532-1603). Las representaciones de San Blas, San Antonio Abad, San Venerio y San Evagrio son del francés Thomas de Leu

(c.1555-c.1612); la de San Simeón, está firmada por Isaac van Haelbeek y Jean le Clerc; por último, la del eremita San Didymo, es obra de Caerel van Bockel.

Los dos siguientes grabados son: el dedicado a *La Anunciación*, original del artista flamenco Johannes Wierix (1549-1615), en la serie grabada por Frederick de Widtm en 1578; y el que representa el *Traslado del arca de la alianza a Jerusalén*, que reúne las firmas de tres de los principales grabadores flamencos del momento: el dibujo corresponde a Joann Stradanus (1523-1605), el grabado a Adriaen Collaert (h.1560-h.1618) y la edición al suegro de este último, Philipp Galle (1537-1612). De composición muy conseguida, el rey David aparece tocando la lira delante del arca, tal y como se describe en el segundo libro de Samuel (6, 5). Asunto bien diferente es el recogido en la estampa creada por el florentino Antonio Tempesta (1555-1630) y grabada al aguafuerte por el maestro de Rubens, Otto van Veen (1556-1629): *Cerialis Insulam Batavorum...*, perteneciente a la obra *Batavorum cum Romanis Bellum...*, editada por Pieter van Veen en Amberes, en 1612. Esta serie, que narra la confrontación entre los báltavos y los romanos descrita por Publio Cornelio Tácito en sus *Historiae* (libros IV y V), tuvo una amplia resonancia y difusión por asumir los Países Bajos esta pugna como parangón histórico que legitimaba su confrontación contra el Imperio Español.

A.S.B. y F.R.G.

### Bibliografía

HOLLSTEIN, 1949; t. IV. p. 201, nº 3-9, t. XXI, pp. 118-132 nº 150-151 y pp. 240-242 nº 407-422; RAMAIX, 1992, pp. 11-12; MAUQUOY-HENDRICKX, 1978-1983; FÜSSEL y KOOLHAAS, 2008.



# 21

## CUSTODIA PROCESIONAL

Cristóbal de Vergara

Hacia 1560

Cobre, plata y bronce. Cincelado, fundido, repujado y dorado / 89 x 44 x 39 cm

Inscripción: “ESTA CUSTODIA MANDARON DORARLA JUSTICIA Y REGIDORES DE LA VILLA DE MEDINA DEL CAMPO SIENDO CORREGIDOR EL ILUSTRE DON PEDRO DE BIBERO. AÑO 1562”

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo (obra depositada en el Museo de las Ferias)

La festividad del Corpus, convertida en la exaltación eucarística por excelencia en su recorrido por las calles de las ciudades, imponía, al lado de manifestaciones populares de danzas y celebraciones profanas diversas, la participación institucional del municipio. La custodia procesional de Medina recuerda esa colaboración del Ayuntamiento con la inscripción que señala el pago del dorado en 1562 junto a los emblemas heráldicos identificativos de la villa.

En forma de templete cuadrangular con arquillos geminados, la ornamentación corresponde a un instante de pleno Renacimiento con mascarones, panoplias, medallones con bustos, amorcillos, unicornios y animales fantásticos. La estructura arquitectónica se sustenta sobre pilastras en las esquinas, unidas a columnas abalaustradas de abigarrada decoración y adosadas al cuerpo central por una garra en la parte superior. Además de los elementos superpuestos o de las planchas repasadas con el cincel, tanto en la base como en el coronamiento aparecen figuras de bulto fundidas, de interesante calidad plástica. Los cuatro evangelistas, los soldados dormidos del sepulcro y Cristo resucitado, están realizados en cobre posteriormente dorado, como sucede con la mayor parte de la custodia, lo que ayuda a explicar la ausencia de marcas de autoría o contraste, sirviendo para abaratar los costes.

Fue García Chico quien, a partir del testamento del platero Cristóbal de Vergara redactado en 1573, documentó la pieza al señalar el dinero que le debía la Colegiata tanto por los materiales como por la ejecución de la custodia. El desconocimiento de la obra de Vergara y la extensa nómina de plateros que viven y trabajan en Medina durante el siglo XVI, impide profundizar en el estudio de la obra en el contexto de su autor y establecer paralelismos.

La acertada apreciación de Carlos Brasas acerca de la filiación de esta custodia con los modelos conquenses, tanto por la propia concepción arquitectónica del templete como por la calidad del trabajo ornamental, es más que sugerente. Las custodias de Francisco Becerril, como por ejemplo las de Iniesta o Buendía (Cuenca), guardan similitudes con esta obra de Medina que pueden estar hablando de una relación formativa de su artista con aquel fecundo foco de la orfebrería española.

M.A.M.

### Bibliografía

GARCÍA CHICO, 1962, pp. 80-82; MORALEJA PINILLA, 1971, p. 482; BRASAS EGIDO, 1980, pp. 149-150; BRASAS EGIDO, 1983, s.p.; ARIAS MARTÍNEZ, 1998b, pp. 60-61; ARIAS MARTÍNEZ, 1998c, s.p.; ZÚÑIGA ARRANZ, 1998; RESTAURACIONES, 2000; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, pp. 227-228.

---

“PIEZA DEL MES” MAYO 2002. Con motivo de la celebración del Corpus Christi. Esta obra fue restaurada en 1998 por Antonio Zúñiga Arranz, en el marco del Convenio de Restauración de Bienes Muebles suscrito entre la Diputación de Valladolid, la Junta de Castilla y León y el Arzobispado de Valladolid. El Resucitado que corona la obra fue consolidado por Andrés Álvarez Vicente en 2010, con motivo de la Exposición “Resurrexit” celebrada en Valladolid.



# 22

## DOS LETRAS DE CAMBIO GIRADAS EN MEDINA DEL CAMPO

3 de noviembre de 1495

Manuscrito sobre papel / 8 × 21'5 cm y 7 × 22 cm

Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (Pleitos civiles. Pérez Alonso (f). Caja 104-1, pieza 23).

En Castilla y León los ejemplares más antiguos de letras de cambio originales –nos referimos a piezas originales y no a textos de letras copiadas o insertas en otros documentos–, corresponden a letras giradas en Medina del Campo en 1493, con destino a La Rochela, Florencia y Amberes.

Estas letras, fechadas en 1495, presentan un estado de conservación excepcional ya que se hallan cosidas a la documentación de un pleito civil, en calidad de pruebas aportadas ante la disolución de una compañía mercantil segoviana, dedicada al arrendamiento del cobro del Almojarifazgo de Sevilla, y el consiguiente reparto de beneficios entre sus socios (Gonzalo de Segovia, Pedro del Campo, Álvaro de Soria y Pedro Gómez de Tapia). Entre la documentación conservada referida a dicho pleito, destaca la existencia de un total de diecisiete letras de cambio originales libradas en Medina del Campo, Segovia, Burgos y Villalón entre 1495 y 1501; incluso dos de ellas están endosadas (una de 14 de junio de 1496 y otra de 23 de marzo de 1498), circunstancia que deja traslucir el gran avance que ya

conocían las prácticas cambiarias en la Castilla de fines del siglo XV.

La estrecha relación entre la letra de cambio como instrumento financiero y Medina del Campo se basa en que en sus célebres Ferias Generales se negocia con ella de forma generalizada desde España con toda Europa, al absorber paulatinamente los cambios, pagos y liquidaciones de otras ferias y plazas castellanas efectuados con plazas extranjeras. De este modo, las ferias de Medina se convierten en el más destacado centro financiero de la Península Ibérica, participando en ellas los más importantes cambistas y banqueros europeos de aquel tiempo. Estas dos letras giradas desde Medina por Álvaro de Soria a favor de los mercaderes genoveses instalados en Sevilla: Eduardo Escaja y Bernardo de Grimaldo, en un caso, y Peroti Miguel, en otro, son una buena prueba del notable protagonismo financiero de las ferias castellanas.

H.C.A.

### **Bibliografía**

CASADO ALONSO, 2000, pp. 135-156.

+ Este es el primer libro de las cosas de un tal...  
 p[er] el p[ro]prietario de un tal...  
 el año de mil e quatrocientos e cinquenta e tres...  
 en la villa de...  
 ante mi el escribano de la villa de...  
 y ante el...  
 y ante el...

+ Este es el segundo libro de las cosas de un tal...  
 el año de mil e quatrocientos e cinquenta e tres...  
 en la villa de...  
 ante mi el escribano de la villa de...  
 y ante el...  
 y ante el...

+ Este es el tercer libro de las cosas de un tal...  
 el año de mil e quatrocientos e cinquenta e tres...  
 en la villa de...  
 ante mi el escribano de la villa de...  
 y ante el...  
 y ante el...

+ Este es el cuarto libro de las cosas de un tal...  
 el año de mil e quatrocientos e cinquenta e tres...  
 en la villa de...  
 ante mi el escribano de la villa de...  
 y ante el...  
 y ante el...



23<sup>a</sup>

## LÁMPARA DEL SANTÍSIMO (“LÁMPARA DE SANTIAGO”)

A. Roxas (México)

Hacia 1750

Plata en su color fundida, cincelada y repujada / 200 x 67 cm

Marcas: de artífice “PLAROXA” (A. Roxas) / de marcador “GOZA / LES” (Diego González de la Cueva, 1737-1778) / de localidad: México, Virreinato de Nueva España (Cabeza de perfil sobre la letra M, entre las dos columnas de Hércules y bajo corona) / marca fiscal: Águila en vuelo / buriladas

Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo

En la historia de Medina del Campo se conoce como la “Lámpara de Santiago” a una pieza de plata que trajeron los capitanes medinenses de la mezquita de Alhama, tras la conquista de esta ciudad granadina en 1482, que fue dispuesta frente al altar mayor de la antigua iglesia de Santiago. Para que estuviera encendida “*para siempre jamás*” frente al Santísimo, los Reyes Católicos –quienes conocieron la victoria de Alhama en su palacio real de Medina– concedieron, mediante carta de privilegio, 1.500 mrs. anuales, procedentes de las rentas de la villa. Así lo asegura Fr. Alonso Gutiérrez en su obra, *Historia y milagros del Santo Cristo de San Bartolomé* (Valladolid, 1680) cuando dice:

*“... de cuya celebrada conquista (de Alhama) trageron los capitanes de Medina del Campo, la Lampara de una Mezquita y su devocion la puso en dicha villa, en la Capilla mayor de la iglesia Parrochial de nuestro Patron Santiago, y allí se conserva oy dia: y para dotar su luz los Catolicos Monarcas Don Fernando, y Doña Ysabel, que fueron Feligreses de aquella Parrochia, hizieron merced de mil y quinientos maravedis, de renta, y juro perpetuo, sobre las Reales rentas de Medina del Campo, que oy se cobran ... ante la Magestad del Señor Rey Carlos II (que Dios guarde) año de mil seyscientos y setenta y nueve...”*

Desaparecida esta lámpara votiva en un momento no precisado del siglo XVIII, D. Francisco Gutiérrez de Vega, medinense que vivió largos años en Nueva España (México) muriendo allí en 1752, lega en su testamento a la iglesia de Santiago “*una preciosísima lámpara de plata, en memoria de la primitiva... que pesa sesenta y ocho marcos (54*

*libras) y cinco onzas y únicamente luce en la Iglesia en las festividades que revisten cierta solemnidad*” según cuenta Tomás J. Salcedo en “*La lámpara de Santiago. Episodio de la historia de Medina del Campo*” (en *El Medinense*, 1890), pieza que es, sin duda, la que estudiamos en la presente ocasión.

En efecto, la procedencia mexicana de esta monumental lámpara del Santísimo queda confirmada al reconocer los numerosos punzones que aparecen estampados en todos los elementos que la integran –plato, cupulín y balaustres– y que se corresponden con marcas virreinales conocidas, propias del Virreinato de Nueva España: la de su artífice A. Roxas (“PLAROXA”); la del ensayador o marcador mayor, Diego González de la Cueva (1737-1778) (“G ZA / LES”); las marcas fiscales (águila en vuelo), varias buriladas y la marca de localidad (cabeza de perfil sobre la letra M, entre las dos columnas de Hércules y bajo corona) que corresponde a la ciudad de México, Virreinato de Nueva España.

Totalmente desmontable, el plato circular está compuesto por tres fajas convexas escalonadas, rematadas por otros cuerpos, uno troncocónico estriado y otro bulboso achatado; en todos ellos se muestra una rica decoración en la que se alternan cartelas ovals lisas, roleos y tallos, de una parte, y motivos vegetales seriados, de otra; el borde superior está formado por una barandilla de hojas fundidas a modo de crestería. El cupulín presenta el mismo esquema compositivo estando coronado por una banderola rematada en cruz. Las cadenas que habitualmente unen ambos cuerpos son, en este caso, elegantes balaustres troncocónicos con bolas centrales. La vasija para el aceite está sujeta por cuatro piezas en forma de ramos.



## 23b

### CARTA DE PRIVILEGIO SOBRE EL MANTENIMIENTO DE LA “LÁMPARA DE SANTIAGO”

Contiene: traslado del Privilegio de los RR.CC. (Medina del Campo, 13-IX-1497) inserto en: Carta de confirmación de Juana I (Valladolid, 14-XI-1509), Carta de confirmación de Felipe II (Madrid, 15-II-1562)

Manuscrito sobre pergamino / 32 x 22 cm

Fundación Museo de las Ferias. Donación de D. Fabián Escalante Sánchez

Este documento que recoge las normas de mantenimiento de la primitiva lámpara de Santiago es un cuadernillo de ocho folios, el primero de los cuales está encabezado por una gran letra capital, que recoge, como texto inserto más antiguo, un traslado del Privilegio otorgado por los Reyes Católicos en Medina del Campo el 13 de septiembre de 1497, en cuyo f.4 se dice:

*“... de nos los sobredichos rrey don Fernando y rreyna doña Ysabel touímoslo por bien, y confirmamos y aprovamos el dicho nuestro alualá, suso encorporado, y todo lo en él contenydo, y tenemos por bien, y es nuestra merçed, que la dicha yglesia de Santiago de la dicha villa de Medina del Campo, aya e tenga de nos en cada vn año por juro de heredad, para siempre jamás, los dichos mill y quinientos maravedís para azeite a la dicha lánpara, que arda continuamente delante del corpus dómyni, en el altar del señor Santiago de la dicha yglesia.*

*Sytuados en las dichas rrentas suso nonbradas y declaradas, segund y por la forma y manera que en el dicho nuestro alualá, suso encorporado, e en esta dicha nuestra carta de preuillejo se contiene y declara ...”.*

Esta disposición, establecida en Valladolid el 25 de octubre de 1498, es confirmada, siempre a instancias de la parroquia de Santiago, por los sucesivos monarcas: la reina D.<sup>a</sup> Juana, en Valladolid el 14 de noviembre de 1509 y, posteriormente, por Felipe II, en Madrid el 15 de febrero de 1562. El documento ofrece como fecha más reciente el 9 de marzo de 1563, momento en que es redactado y “*asentado en los libros de confirmaciones*” en Madrid.

A.S.B., F.R.G. y J.C.M.M.

#### **Bibliografía**

FERNÁNDEZ, MUNOYA y RABASCO, 1999, p. 206; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 121; CASADO PARAMIO, 2007a, pp. 12-13.

---

“PIEZA DEL MES” JULIO Y AGOSTO 2002. Con motivo de la restauración de la pieza realizada por Antonio Zúñiga y financiada por la Asociación “Mujeres para la Democracia”; asimismo, por la donación al Museo de la “*Carta de privilegio sobre el mantenimiento de la Lámpara de Santiago*”, por parte de D. Fabián Escalante Sánchez.



# 24

## VIRGEN CON EL NIÑO

Alonso Cano

Mediados del siglo XVII

Óleo sobre lienzo / 91 x 76 cm

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo



Tan deliciosa composición, de la que no existen precedentes en la obra del artista granadino, aunque tratase en diversas ocasiones el tema de María sosteniendo en brazos a su Hijo niño, parece derivar de un esquema renacentista cuyo punto de partida podría haberlo tomado Cano de la famosísima pintura de Rafael “La Virgen de la Silla”, repetidamente divulgada por grabados, alguno de los cuales pudo utilizar el pintor para introducir las variaciones que aporta su propia personalidad.

Por lo que respecta a la figura materna, ésta adopta una postura caprichosa, como sorprendida en un giro o media vuelta para mostrar el Niño al espectador, y su expresión se envuelve en la misma serenidad atemporal de otros modelos de Cano; su rostro ovalado concuerda también con esquemas femeninos repetidamente utilizados por Cano tanto en pintura como en escultura; además, la manera de mostrar el elegante y prolongado cuello de la Virgen concuerda también con distintos ejemplos suyos de belleza femenina. Por lo que respecta a la figura del Niño creo que se trata de uno de los más hermosos pintados por este maestro, tiene su cálida entonación habitual y responde a su tipología más exquisita y apurada.

La pintura procede de la iglesia del convento granadino de San Antonio y San Diego ya que coincide con otra similar que se describe en aquel convento, entre 1812 y 1835, por un fraile apellidado Domín-

guez: “*Ntra. Sra. con el niño en los brazos vuelta de espaldas y algún tanto descubierta en términos que se le advierte la canaleja de las escápulas*”. El dibujo (lápiz negro y sanguina), atribuido a Manuel Ximénez Sanz (activo en Granada en 1750), tuvo que ser hecho por su autor cuando el lienzo aún se conservaba en el citado convento granadino y ahora se conserva en colección particular madrileña.

Nada se sabe sobre cómo llegó a la Colegiata medinense. Si bien es cierto que a este templo fueron a parar obras de arte que pertenecieron anteriormente a diferentes iglesias y conventos desaparecidos o desamortizados de esta localidad, también pudo haber sido donada por algún canónigo relacionado con el mundo andaluz o madrileño. Mal restaurada durante el siglo XIX, la pintura se reenteló copiándose entonces el nombre de CANO que figuraba al dorso, repitiendo probablemente el que existiría en el lienzo original. En 1979 figuró en la exposición celebrada por el Museo Nacional de Escultura con motivo del III centenario de la muerte del pintor vallisoletano Antonio de Pereda.

J.U.

### Bibliografía

URREA FERNÁNDEZ, 1979, p. 3, lám. 1; URREA FERNÁNDEZ, 2002a, pp. 170-171; MOYA MORALES, 2008, pp. 28-29; NAVARRETE PRIETO y PÉREZ SÁNCHEZ, 2009, pp.182-183.



## 25

**PAREJA DE ATRILES NAMBAN**

Anónimo japonés

Finales del siglo XVI (Período Momoyama)

Madera lacada, madreperla incrustada y latón / 3 x 31, 5 x 50 cm

Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo (obra depositada en el Museo de las Ferias) y Convento de Santa María Magdalena de MM. Agustinas. Medina del Campo

Son dos atriles de altar, plegables en forma de tijera, compuestos por dos piezas ensambladas de madera. Ambos proceden de dos comunidades religiosas con conexiones misioneras orientales y japonesas: el antiguo convento de San Pedro y San Pablo de jesuitas (actual parroquia de Santiago el Real) y el convento de Santa María Magdalena de madres agustinas. En el primero aparece el “IHS”, anagrama de la Compañía, mientras que el segundo sólo contiene decoración floral. De indudable procedencia japonesa, se decoran con laca e incrustaciones de madreperlas y aplicaciones de latón. La laca procedente de China, con más de 3.000 años de antigüedad, es una resina del tronco del árbol “*rhus vernicifera*”, que al contacto con el aire se endurece. Inicialmente se utilizó como protector de la madera, pero evolucionó con los diversos colorantes naturales hacia una técnica de decoración. En Japón recibe el nombre de “*maki-e*” y cuando posee incrustaciones de madreperla, como en estos ejemplares, se denomina “*maki-e-raden*”.

La técnica del lacado es compleja, lenta y delicada y tan apreciada o más que el metal. A partir del soporte escogido (madera, cartón, carey,...), perfectamente terminado, se le aplican sucesivas capas. La media es de treinta, pudiendo llegar hasta las doscientas. Cada capa hay que dejarla secar en un lugar seco y sin polvo, posteriormente se pule la pieza y se vuelve a dar una nueva capa. Este tipo de obras corresponden al denominado arte *namban*, palabra que significa “los bárbaros del sur: los europeos”. Técnicamente se liga al arte procedente de los contactos comerciales entre Japón y Europa, sobre

todo con Portugal, en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII. En realidad es la aplicación de las técnicas artísticas japonesas a objetos occidentales y especialmente de uso religioso.

La llegada de los portugueses se produce en 1542 y la época floreciente del comercio se liga a los años 1580-1590, porque si bien la primera persecución contra los cristianos se inicia en 1587 y se incrementa a partir de 1614, el país no se cierra a Occidente hasta 1644. Por tanto estas obras deben fecharse durante el período Momoyama (1573-1615) en el cual se produce un tránsito desde la época medieval japonesa. Actualmente el arte *namban* cristiano goza de muy alta estima, debido principalmente a la destrucción masiva de piezas que se produjo en Japón durante las persecuciones habidas en los inicios del siglo XVII.

La presencia de estos dos atriles en Medina del Campo tiene su lógica. Conviene recordar que los jesuitas, y más concretamente San Francisco Javier, llegaron a Japón en 1549, por tanto es comprensible que algún misionero trajera el atril del “IHS” al convento medinense. Lo mismo ocurre con el atril del convento de agustinas, porque tradicionalmente sus capellanes proceden de los agustinos-filipinos, orden pionera en Oriente y especialmente en Filipinas, aunque su presencia en Japón fue corta en el tiempo y peligrosa por las persecuciones.

J.M.C.P.

**Bibliografía**

CASADO PARAMIO, 2003a, pp. 249-250; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 229, fig. 522; CASADO PARAMIO, 2007b, p. 36.





## 26

## LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN

Anónimo castellano

Segundo cuarto del siglo XVI

Óleo sobre tabla / 94 x 56'6 cm

Fundación Simón Ruiz. Medina del Campo (obra depositada en el Museo de las Ferias)

La tabla de *La Asunción de la Virgen* es un claro ejemplo de la pintura producida en los talleres castellanos de la primera mitad del siglo XVI que sigue modelos foráneos firmemente consolidados. Cabe recordar al respecto que este conjunto de pinturas de producción local –generalmente de menor coste e inferior calidad que las obras importadas– solía encargarse por parte de hombres de negocios, clérigos, letrados o comunidades religiosas con el fin primordial de que presidieran sus oratorios particulares o capillas conventuales; de este modo, el refinamiento estético de los cuadros de los grandes maestros, dejaba paso a la obra devocional de elaboración casi seriada, basada en estampas importadas en su mayoría de Centroeuropa.

Las grandes pérdidas de patrimonio, que por una u otra causa se han producido en todos los lugares, agravadas en Medina del Campo por el brusco descenso de su población tras perder su carácter de enclave mercantil, resultan argumentos lógicos para justificar la presencia de obras que ahora consideramos únicas, pero que quizás son el único resto de una amplia producción. Para el campo de la pintura, los testimonios documentales aportan nombres de maestros que ejercieron aquí su oficio, como Luis Vélez, Nicolás de Arévalo o Jacome de Blancas, con los que hasta el momento apenas se ha logrado relacionar alguna de las obras conservadas en la villa. Las atribuciones son aún más complejas si se tiene en

cuenta que frecuentemente se trata de pintores de taller, que utilizan planteamientos similares. Este podría ser el caso de la *Asunción* que pertenece a los fondos de la Fundación Simón Ruiz. El modelo es el habitual en pintores castellanos del segundo cuarto del siglo, apreciándose aún reminiscencias de los grandes artistas del comienzo de la centuria, como el tratamiento del paisaje a base de formas cúbicas.

La iconografía de la Asunción de la Virgen, elevada al cielo por ángeles ante la absorta mirada de los Apóstoles, tiene la mayor representatividad en el apartado de las creencias, por su abundancia en un siglo en el que la figura de María despertó un gran fervor. Aunque se trata de un tema con antecedentes medievales, su verdadero desarrollo se produce desde finales del siglo XV, alcanzando en el XVI un valor emblemático. Gracias a estas obras conocemos otros aspectos de la época como los instrumentos musicales, que con frecuencia aparecen en escenas de glorificación. Uno de los más habituales es el laúd de caja almenadrada y clavijero en ángulo que se reproduce en esta tabla.

J.I.H.R.

### Bibliografía

GARCÍA CHICO, 1961, p. 60; PÉREZ RODRÍGUEZ, 1998; HERNÁNDEZ REDONDO, 1998c, p. 110; RESTAURACIONES, 2000; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 227, fig. 509.



## 27

## CAMPANA ESQUILONADA

Anónimo

Siglo XV

Bronce fundido / 57 x 44 cm

Inscripciones: tercio: "MENTEM·SANC·TAM (sello con retablo de la Virgen y el Niño) ES·PONTA" / medio pie: "·NA·O·NORE DEO·ET·PATRIE·LIBERA (sello biojival con un retablo de la Virgen y el Niño) CIONEM"

Colección Manuel Quintana. Saldaña (obra depositada en el Museo de las Ferias)

La campana que nos ocupa presenta una serie de inscripciones y motivos decorativos que la convierten en una pieza excepcional. De tipo esquilonado y epigrafía gótica que nos permite fecharla en el siglo XV, entre los cordones de su tercio y medio pie aparece la conocida frase: "MENTEM SANCTAM..." citada más arriba, que corresponde al epitafio que, según la tradición, escribieron los ángeles en la tumba de Santa Águeda (patrona de los fundidores de campanas) en Catania. En el centro de la pieza, se alza una cruz latina de calvario de moldes cuadrados abotonados y, en su parte opuesta, una estrella de siete brazos ondulantes, con un sello central circular formado por una cruz griega flordelisada, rodeada por una inscripción perimetral ilegible. Encima de este motivo estrellado, hay un sello biojival con un retablo de la Virgen y el Niño arriba y un personaje (quizá un obispo) debajo, con inscripción muy desgastada; este último motivo se repite en la inscripción del medio pie. Dos sellos rectangulares con figuras humanas aparecen sobre los cordones inferiores, a la izquierda de la base de la cruz de calvario.

Es preciso recordar que la campana ha sido un instrumento de comunicación insustituible en la sociedad tradicional. Portadora de un lenguaje de siglos, sus tañidos han acompañado al hombre en los principales momentos de su vida y desde los tiempos más remotos de su historia. El nacimiento, matrimonio y muerte, las principales conmemoraciones y festividades, las horas más señaladas del día, los peligros en forma de fuego o tormenta y un largo etcétera de

situaciones especiales, han sido anunciadas con el repicar de campanas y esquilonos.

Su instalación en los templos cristianos, ya fuera en pequeñas espadañas o en los propios muros, se admite que es obra de San Paulino de Nola (+431); sin embargo, el respaldo oficial de la Iglesia no llega hasta el año 604, momento de la aprobación del Papa Sabiniano. En el siglo IX se decide la instalación, al menos, de una campana por parroquia y, en las siguientes centurias, con la construcción de grandes campanarios, comienza la fundición de campanas de mayores dimensiones, cuya técnica de elaboración se desarrolla sobre todo en los siglos siguientes merced a los nuevos procedimientos ensayados antes para cañones y otros artefactos militares. En el siglo XV, los tipos de campanas quedan prácticamente establecidos consolidándose dos fundamentales: la campana *romana* y la *esquilonada*. La primera, cuyo ámbito es casi exclusivamente el propio de la corona de Castilla, es ampulosa, de perfil rectilíneo y siempre de gran tamaño, generalmente se golpea con tirones de badajo; la segunda, sin duda la más abundante, tiene el perfil más estilizado y sinuoso, y suele ser volteada a mano, con cuerdas atadas al yugo o, más recientemente, con algún sistema mecanizado.

A.S.B.

**Bibliografía**

ALONSO PONGA y SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1997, pp. 65-69; SÁNCHEZ DEL BARRIO y ALONSO PONGA, 2002; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2004c, pp. 236-237.

---

"PIEZA DEL MES" DICIEMBRE 2002. Con motivo del depósito de esta pieza en el Museo por parte de su propietario, D. Manuel Quintana Saguillo, una vez concluida su restauración realizada por Cristina Escudero, en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León.



## 28

## CRUZ RELICARIO

Anónimo italiano

Hacia 1500

Cobre sobredorado, cincelado y fundido. Vidrio / 70 x 38'5 x 2'5 cm

Inscripciones: (anverso) "O DOMINE IHS XPE MISERERE NOBIS" / (reverso) "IO DE MEDINA EPS SEGOBIEN ET ABBAS DE MEDINA" / (al pie) "D P"

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo (obra depositada en la Fundación Museo de las Ferias)

Esta singular cruz relicario forma parte del conjunto de bienes que el obispo Juan Ruiz de Medina lega a la Colegiata de San Antolín, templo en el que edifica su torre y capilla mayor, decidiendo que sea su lugar de enterramiento. La cruz propiamente dicha es de tipo recruzado y en ella se abren veintiuna celdillas donde se hallan pequeñas reliquias dispuestas según un estricto orden jerárquico, estando identificadas por unas cartelitas manuscritas en latín y tipos góticos. Bajo la cruz hay un medallón circular en el que aparece, en el anverso, un fino relieve que representa al Ecce Homo de medio cuerpo y, en el reverso, el escudo de armas de Ruiz de Medina; en ambos casos los motivos se enmarcan con inscripciones. El blasón, partido en palo, está formado, a la siniestra, por cuatro bandas de plata sobre campo azur, que se corresponden con las armas del Colegio San Bartolomé de Salamanca, en el que se formó nuestro personaje (dato que debemos al profesor Martínez Llorente) y, a la diestra, por trece bezantes de plata, también sobre campo azur, que son las utilizadas oficialmente por la villa de Medina del Campo. Un cordón con seis nudos recorre la bordura del escudo que está timbrado con el capelo episcopal de doce borlas.

De un elemento moldurado nace el pie de la pieza, de planta hexagonal estrellada, sobre el que aparecen repetidas las letras «D P» que podrían ser las iniciales de una oración o, quizá, una marca de artífice. En términos generales, esta obra presenta las características formales de las piezas de platería romanas de comienzos del XVI; la propia concepción de la obra, el relieve del Ecce Homo y los motivos vegetales del pie—como bien apunta Arias Martínez— son

elementos que permiten pensar en una obra de importación, encargada o adquirida por el Obispo en alguno de sus últimos viajes a Roma. Esto nos acerca a la consideración de la Ciudad Eterna como el lugar de origen de infinidad de reliquias procedentes de sus catacumbas y el importante comercio originado con ellas con destino a todos los rincones de la Cristiandad.

## RELIQUIAS DE LA CRUZ

1. *De reliquiis sancti Gregorii pape* (Reliquias de San Gregorio, Papa)
2. *De terra ubi Dñs apparuit Moyse* (Tierra en la que Dios se apareció a Moisés)
3. *De ossibus sancti Muthomii* (sic) *abatis* (Huesos de San Muthomio (?) abad)
4. *De lapide sancti Stephani prothomartiris et de ossibus sancte Serapie virginis* (Piedra de San Esteban, protomártir, y huesos de Santa Serapia, virgen)
5. *De capillis virginis Marie* (Cabellos de la Virgen María)
6. *De ligno crucis* (Madera de la cruz)
7. *De columna Christi* (De la columna de Cristo)
8. *De tunica sancti Francisci et de velo sancte Agnetis* (De la túnica de San Francisco y del velo de Santa Inés)
9. *De ossibus sancti Sebastiani martir* (Huesos de San Sebastián, mártir)
10. *De maxilla sancti Thome de Aquino* (Del maxilar de Santo Tomás de Aquino)
11. *De ossibus sancti Ciriaci martiris* (Huesos de San Ciriaco, mártir)
12. *De ossibus sancti Damasii pape et confessoris* (Huesos de San Dámaso, Papa y confesor)
13. *De carne sancti Bricii* (Carne de San Bricio)
14. *De ossibus sanctorum Irinetis et Naboris martirum* (Huesos de los santos Irineo y Nabor, mártires)
15. *De ossibus et cineribus sancti Laurentii et de lignis cum quibus fuit combustus* (Huesos y cenizas de

- San Lorenzo y madera con la que fue quemado)
16. *De ossibus sanctorum Crisogoni martir et Paulini confessoris* (Huesos de los santos Crisógono, mártir, y Paulino, confesor)
  17. *De ossibus sancti Romani martiris discipulis sancti Laurentii* (Huesos de San Román, mártir, discípulo de San Lorenzo)
  18. *De capite sancti Gregorii pape* (De la cabeza de San Gregorio, Papa)
  19. *De ossibus sancti Stephani protomartiris* (Huesos de San Esteban, protomártir)

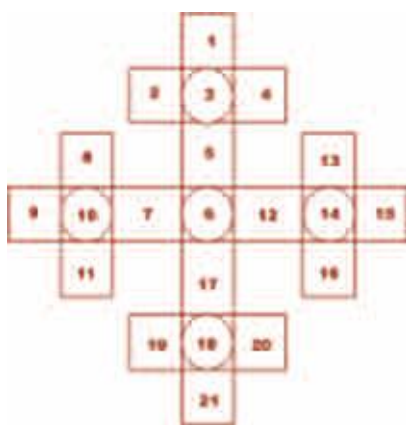
20. *De reliquiis sancti Cristofori martiris* (Reliquias de San Cristóbal, mártir)
21. *De ossibus sancte Clare virginis* (Huesos de Santa Clara, virgen)

A.S.B. y F.R.G.

### Bibliografía

ARIAS MARTÍNEZ, 1998d, pp. 56-57; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2000a, pp. 55-56; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 227, fig. 515.

“PIEZA DEL MES” ENERO 2003. Con motivo de la limpieza de la obra y el estudio de las inscripciones de sus reliquias, al cumplirse el 500 aniversario del comienzo de las obras de la Colegiata, auspiciadas por Juan Ruiz de Medina.



## 29

## SANTA ÁGUEDA

Sebastián Ducete y Esteban de Rueda  
1609-1620 / policromía de 1673  
Madera policromada, ojos de cristal / 53 x 48 x 34 cm  
Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo

Ciertamente, Santa Águeda es uno de los personajes del Santoral cuya veneración popular ha llegado con mayor arraigo hasta nuestros días y prueba de ello son los innumerables ritos y costumbres tradicionales que sus cofradías, siempre femeninas, siguen celebrando actualmente. Todos cuantos se han ocupado de la vertiente antropológica de los ritos “aguederos” han coincidido en considerarlos como arquetípicos de las llamadas fiestas invernales “de inversión”, encontrando ecos y paralelismos –a veces más que discutibles– con los propios de las antiguas *Matronalia*, fiestas romanas que en honor de Juno Lucina celebraban las mujeres casadas, invocando sus poderes fecundatorios y pidiendo su protección en el momento del parto.

En el marco de la tradición cristiana, cuentan los relatos hagiográficos que Santa Águeda nació en la ciudad siciliana de Catania y por su fe fue objeto de horribles torturas a manos del prefecto Quintiliano quien, además de azotarla y colgarla cabeza abajo, ordenó a sus esbirros cortarle los pechos –luego repuestos de forma milagrosa por San Pedro–, episodio éste de su martirio que con el tiempo llegaría a ser el más conocido, dando origen a su patronazgo sobre las nodrizas y a su invocación protectora contra las enfermedades mamarias de la mujer, así como a su representación iconográfica en la que aparece sosteniendo una bandeja con los pechos.

Refiriéndonos concretamente a la obra artística que nos ocupa, hemos de señalar

en principio que pertenece a una serie de ocho bustos en los que se representan, además de a la mártir de Catania, a las Santas Catalina, María Magdalena, Inés, Lucía, Apolonia, Bárbara y Dorotea. De una notable calidad artística, todas las piezas acusan claramente su pertenencia a un conjunto concebido de modo unitario, presentándose con ricos ropajes de pliegues ondulantes y vistosa policromía en tonos verdosos con motivos decorativos florales y vegetales; de finísimo acabado, en la parte central del torso muestran la correspondiente reliquia en el interior de una teca ovalada. Respecto a su autoría, el conjunto de bustos fue durante mucho tiempo relacionado con la producción del escultor Juan Antonio de la Peña (y así se consideró cuando se expuso en este ciclo en 2002), no obstante investigaciones más recientes realizadas por José Ignacio Hernández Redondo parecen confirmar la atribución de la serie a los maestros de Toro Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, de quienes se sabe que están trabajando en Medina del Campo entre 1609 y 1620, como sus autores más probables (véase en este mismo libro el texto dedicado al conjunto cuando fue “Pieza del Mes” de septiembre de 2009).

A.S.B.

### Bibliografía

URREA Y PARRADO, 1986, p. 703; ARIAS y HERNÁNDEZ, 1996, p. 124; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, pp. 130-131; ARIAS y HERNÁNDEZ, 2009, pp. 30-35.

---

“PIEZA DEL MES” FEBRERO 2003. Con motivo de la festividad de Santa Águeda y tras las labores de restauración de la pieza financiada por la Asociación “Mujeres para la Democracia”.





# 30

## EL OBISPO JUAN RUIZ DE MEDINA

Juan Rodríguez, Pedro de Salamanca y colaboradores

Hacia 1540

Madera policromada / 85 x 54 x 20 cm

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo

Justamente el 14 de marzo de 1503 se adquiría por parte de Juan Ruiz de Medina el patronato de la capilla mayor de la Colegiata de san Antolín, empezando poco después las obras de la nueva construcción por su cabecera y torre. Estos primeros trabajos se encargaban apenas un mes después al cantero Maestre Felipe y al carpintero Francisco de Çorita, con el compromiso de concluir la referida cabecera en un período de dos años.

La vida del obispo Juan Ruiz de Medina puede ser considerada como un buen modelo con el que ilustrar la intensa actividad de Estado que algunos prelados y altas jerarquías de la Iglesia desempeñaron cerca de la Corte, en este caso durante el reinado de los Reyes Católicos, dejando en un segundo plano sus labores pastorales. Nacido en Medina del Campo y formado intelectualmente en Salamanca, ocupó, tras su doctorado en Cánones, la cátedra de Prima en la Universidad de Valladolid y sucesivamente las sillas episcopales de Astorga (1489), Badajoz (1493), Cartagena (1495) y Segovia (1502); de otra parte, fue también, hasta el momento de su muerte, acaecida en Segovia el 30 de enero de 1507, presidente de la Real Chancillería de Valladolid (desde 1501) y abad de la Colegiata de su villa natal, en cuya capilla mayor se halla sepultado.

La escultura que le representa en actitud orante, perteneciente al monumental retablo mayor de la Colegiata de San Antolín, se encuentra situada en una hornacina del banco, justo en la base del contrafuerte lateral del lado del evangelio, en posición simétrica respecto a la que representa a D<sup>a</sup> Catalina de Sedeño, donante del referido retablo. El prelado aparece revestido de pontifical con las insignias propias de su

dignidad episcopal. Tocado de mitra, se cubre con una capa pluvial de rica policromía en la que se adivinan medallones con bustos de apóstoles y finas labores decorativas a base de cabezas de angelotes alados, motivos vegetales y detalles piqueteados de gran vistosidad; los plegados de la capa son muy movidos y angulosos llegando a cubrir parte del almohadón sobre el que está arrodillado, pero dejando entrever, a la altura del antebrazo izquierdo, el manípulo; sobre los largos guantes que enfundan sus desproporcionadas manos orantes, aparecen pintados dos anillos en los dedos índice y pulgar de la mano derecha.

Respecto a la autoría de la pieza, cabe reseñar, entre los diferentes maestros que participan en la ejecución del retablo, a Juan Rodríguez y Pedro de Salamanca como los escultores más cercanos a las características estilísticas apuntadas; éstos, junto a Isidro Villoldo y otros muchos, formarían un grupo que seguirá los postulados estéticos de Berruguete (estudiados en su día por el profesor Parrado del Olmo). Uno de los dos artistas citados o, quizá, ambos en colaboración, serían los autores de esta escultura orante que suponemos realizada entre el 22 de julio de 1539, momento en que Cornelis de Holanda y Juan Rodríguez se instalan en Medina para ejecutar el retablo y el 2 de junio de 1543, fecha en que éste último redacta su testamento en el que se alude al conjunto como “asentado y casi acabado”.

A.S.B.

### Bibliografía

SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2002, pp. 53-54; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 96, fig. 127.



## 31

## CALVARIO

Taller de Brabante

Hacia 1515

Esculturas en madera policromada / Cristo crucificado: 150 x 89 x 25 cm; Virgen María: 87 x 28 x 20 cm; San Juan: 83 x 31 x 22 cm; María Magdalena: 60 x 50 x 30 cm; Buen ladrón: 141 x 31 x 15 cm; Mal ladrón: 140 x 29 x 21 cm

Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo

Las importantes relaciones económicas mantenidas entre Castilla y los Países Bajos durante buena parte de los siglos XV y XVI, se traducen en el terreno de las artes plásticas, en un estrecho contacto comercial que tiene como centros principales las ciudades de Burgos y Medina del Campo, y Amberes y Bruselas respectivamente. En este contexto ha de enmarcarse el Calvario que corona el retablo dedicado a San Martín, actualmente instalado en el crucero de la iglesia parroquial de Santiago el Real.

El conjunto escultórico está formado por seis esculturas de bulto de excepcional calidad, cuyas características formales coinciden con las de obras similares importadas en las primeras décadas del siglo XVI de los talleres de la región flamenca de Brabante. La expresividad de los rostros de los personajes que acompañan a un sereno crucificado de ojos entreabiertos; los duros y angulosos plegados –acentuados por un dorado de gran calidad– en los paños de pureza de Cristo y el Buen Ladrón, así como en los mantos de San Juan, la Dolorosa y María Magdalena; la postura arrodillada de esta última abrazando la cruz, o la peculiar disposición de los ladrones atados sobre los troncos-cruces en forma de taucon los brazos vueltos por detrás del travesaño y mostrando unos desgarradores codos quebrados, son todos elementos característicos del arte denominado genéricamente flamenco. Asimismo, lo son otros detalles que percibimos en las indumentarias, como las calzas abigarradas acuchilladas de Gestas, o el singular tocado en forma de casco rematado en borlones de la Magdalena, de cuya base nacen dos prendas a modo de tiras listadas policromadas en un intenso azul azurita, por cierto, idénticas y

recogidas del mismo modo que las que lucen varios personajes femeninos del retablo flamenco dedicado a San Juan Bautista de la iglesia vallisoletana de El Salvador, originario de Amberes.

Como es natural también se aprecian similitudes compositivas con los relieves de la Misa de San Gregorio y Santiago Matamoros instalados en el banco del mismo retablo de San Martín, actualmente depositados en el Museo de las Ferias. En todos ellos destaca la continua preocupación por el pequeño detalle, un semejante tratamiento de los pliegues de los ropajes; la individualización de los rostros mediante expresiones diferentes y una similar concepción en la talla de los cabellos (especialmente en los casos del San Juan y el Buen Ladrón del calvario y del joven que aparece tras el clérigo de los anteojos del relieve de San Gregorio). Por último, convendría advertir que la decoración de la cenefa que recorre el frontal del altar de la Misa de San Gregorio, presenta grutescos y motivos vegetales de composición muy similar a las orlas de los mantos de algunos personajes que componen el calvario, espacio que anteriormente solía decorarse con inscripciones de carácter piadoso.

A.S.B.

**Bibliografía**

AGAPITO y REVILLA, 1915-1916, pp. 362-368 y 388-392; TORMO, 1919 pp. 49-55; CAAMAÑO, 1961, pp. 31-50; GARCÍA CHICO, 1961, p. 92, lám. LXX; ARA GIL, 1977, pp. 337-339; URREA y PARRADO, 1986, p. 701; HERNÁNDEZ REDONDO, 1998d, pp. 100-103; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1999a, pp. 275-278; CHECA CREMADES, 2004, p. 23; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 122, fig. 206; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2004d, pp. 114-119.



## 32

## NAIPES DE BARAJA ESPAÑOLA

Anónimo

Finales del XVI – principios del siglo XVII

Xilografías coloreadas / 8'8 x 6 cm

Cinco de copas, as de bastos, ocho de espadas, siete de espadas, cuatro de bastos y ocho de espadas. Archivo Simón Ruiz (depositado en Archivo Histórico Provincial de Valladolid) / Sota de oros, nueve de copas, tres de espadas. Archivo Histórico Provincial de Valladolid (Protocolos notariales)

Durante los siglos XV y XVI la fabricación de naipes está estrechamente ligada a la producción de estampas en general, centrándose dicha actividad comercial en los centros castellanos de Salamanca, Medina del Campo y Valladolid, y más allá de nuestras fronteras en las ciudades de Thiers, Rouen, Lyon y Toulouse. Estampadores y grabadores franceses tuvieron estrechas relaciones con España a través de socios que actuaban en nuestro país como activos comerciantes.

Viendo que la fabricación y venta de naipes podía aportar grandes beneficios a la Hacienda Real, Carlos V establece el *estanco* de naipes en tierras castellanas en 1543. El monopolio de la venta de naipes en el reino de Castilla fue concedido por un período de diez años a Rodrigo de Dueñas, banquero de Medina del Campo, que adquiría las barajas a un precio reglamentado y estaba autorizado a venderlas por un precio superior a cambio de una contribución establecida en 1.300.000 mrs. que, según las crónicas, se emplearon en reforzar las fronteras del norte de la Península, sufragando las fortificaciones de San Sebastián y Fuenterrabía (Cortes de Valladolid, 1544, Cap.IV). Acabado el arrendamiento o *asiento* de Rodrigo de Dueñas, el monopolio pasó al genovés Agustín Spínola, estante en Medina del Campo, por 300.000 ducados anuales durante un período de seis años. Cada baraja vendida contribuía a la Real Hacienda con medio real. Pero, según sabemos por el libro de Espejo y Paz dedicado a las Ferias de Medina, este banquero genovés cedió todo o parte de sus derechos a Esteban de Negrón, vecino de Medina, y a su sobrino Marco Antonio de Bibaldo, ambos cambistas, a cambio de la suma de 2.065.000 mrs. Sobre la abundancia de naipes que debían

venderse en las ferias de Medina del Campo, los autores antes citados mencionan en 1574 la cantidad de 100 cajas de 45 docenas de barajas cada una, que fueron estampadas en Burgos a cargo de Cristóbal de Medina. Del total de 54.000 barajas, 37.800 fueron vendidas a 38 mrs. cada una, por lo que es de suponer que el juego de cartas en Medina del Campo, centro populoso y más en ferias, estaría muy extendido.

El naipe es algo tan frágil que puede ser considerado como un objeto efímero. Su hallazgo o conservación casi siempre se debe a que fuera reutilizado adhiriéndose a un material más rígido como las tapas de un libro o como relleno de encuadernación. En el caso de estos nueve naipes que estudiamos, la circunstancia que les ha permitido llegar hasta nosotros es que fueron usados como tejuelos cosidos a libros de protocolos notariales y otros legajos del Archivo de Simón Ruiz. Pertenecen a barajas diferentes pero tienen algunas características comunes. Así, ninguno de los naipes va numerado, todos ellos han sido coloreados por el sistema de “trepas” (estarcido con pincel mediante la utilización de cartulinas recortadas a modo de plantillas), el reverso es de color blanco salvo en tres casos (uno de los 8 de espadas, el 9 de copas –posiblemente ambos de la misma baraja– y el As de bastos), los naipes están hechos con tres hojas: una para el anverso con el dibujo de la carta, otra para el reverso y una lámina central más oscura, el *alma* o “mano gris”, que le da consistencia y opacidad.

F.R.G.

**Bibliografía**

ESPEJO y PAZ, 1912, pp. 194-195; FERRO TORRELLES, 1999, pp. 3-10; ROJO VEGA, 2004, pp. 110-112.



## 33

## CONJUNTO DE BALANZAS Y PESAS

Varios talleres

Siglos XVIII, XIX y XX

Materiales y medidas varias

Colección de José Carlos Riestra Fuertes (piezas depositadas en el Museo de las Ferias)

El control del peso y de la medida se remonta a tiempos inmemoriales y surge de la necesidad de dotar a la sociedad de normas e instrumentos que garanticen la exactitud y la fidelidad en las transacciones comerciales. A lo largo del tiempo, los gobernantes establecieron una serie de patrones ponderales que fueron de obligado cumplimiento en todos sus territorios, instituyendo órganos de control supervisados por funcionarios fiscales que inspeccionaban, contrastaban y marcaban las medidas como garantes de su fidelidad, aplicando sanciones ante su incumplimiento. Hasta el establecimiento en España del Sistema Métrico Decimal (Ley de Pesas y Medidas en 1849, no obligatoria oficialmente hasta 1880) la variedad de unidades de peso, medida y capacidad fue enorme, llegándose a utilizar patrones diferentes en los distintos reinos y regiones para las mismas referencias a medir o a pesar.

La selección de pesas y balanzas que presentamos tiene una variada procedencia, cronología y uso, pretendiéndose con ello que sea representativa de los diferentes instrumentos utilizados en el pesaje de mercancías y de materiales diversos. Así, podemos encontrar desde *romanas de hierro*

*de doble pesada*, *romanillas* pequeñas para el peso de moneda o de raciones de garbanzos (*romanas garbanceras*), *pesacartas*, *balanzas de equilibrio* para la comprobación del calibre y peso de distintas monedas (inglesas, francesas y duros de plata españoles); un *ponderal de vasos anidados* –posiblemente utilizado en orfebrería– y, como no podía faltar entre las piezas representadas en el Museo de las Ferias, las *cajas de cambiata* con su balanza y ponderales monetarios (*dinerales*), utilizadas para la comprobación del peso de las monedas de oro y plata y en el comercio del dinero. Las balanzas de cambiata más antiguas de las expuestas fueron fabricadas en el siglo XVIII en distintos lugares como Madrid o Ginebra. Cabe señalar también la presencia de dos cajas de caoba con balanzas para el *peso de diamantes* y gemas, con sus ponderales expresados en quilates (*carats*): una de ellas de finales del XVIII o principios del XIX, y fabricada en Londres, mientras que la otra, realizada en París en pleno centro del barrio judío, es de la década de los años veinte del siglo pasado.

F.R.G.

### Bibliografía

RAMOS GONZÁLEZ, 2003





## 34

## ARCÁNGEL SAN RAFAEL

Julián de San Martín

Hacia 1790

Escultura en madera policromada / 113 x 55 x 55 cm

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo

La iconografía de San Rafael, poco frecuente hasta el siglo XVIII, es bastante común a partir de esta centuria en la que se le dedican diversas esculturas realizadas por los más destacados artistas. Su representación está ligada a la historia de Tobías, a quien se le apareció cuando debía emprender un difícil viaje, ofreciéndole su protección. Durante el mismo, Tobías decidió bañarse en el río Tigris, surgiendo del agua un enorme pez que intentó devorarlo. Intervino el Arcángel y, tras salvarle la vida, le ordenó atrapar al pez y extraerle el corazón, el hígado y la hiel, con los que liberaría del demonio a su futura esposa y sanaría los ojos enfermos de su padre, el viejo Tobías. De aquí la representación de San Rafael como genérico protector del viaje, que aparece a veces vestido con los atributos del peregrino, y siempre con un pez entre sus manos.

En nuestro caso, se representa al Arcángel en actitud de caminar portando el pez en su mano izquierda y lo que aparenta ser el fragmento de un bordón de peregrino en la derecha; le faltan ambas alas. La policromía está realizada a base de tonalidades planas, únicamente decoradas por una cenefa dorada, siendo la encarnación a pulimento. La sensación de movimiento está acentuada por el desarrollo de los paños, fuertemente sacudidos, pegados a la figura por delante y sueltos por detrás, dando lugar a una vistosa cola.

Atribuida con anterioridad a Luis Salvador Carmona, gracias a las investigacio-

nes de Virginia Albarrán se ha podido documentar que la pieza fue tallada por el escultor burgalés Julián de San Martín (1761-1801), quien además realizó para Medina del Campo un San José y un relieve de la Asunción de la Virgen, hasta ahora no localizados. De acuerdo con la noticia que recoge Ceán Bermúdez, la escultura fue realizada para la Colegiata de San Antolín, donde ha permanecido hasta la actualidad.

Aunque se trata de un escultor escasamente conocido, la escultura de San Rafael demuestra la intervención de un artista de notable calidad para plasmar el sentido decorativo y anecdótico que predomina en el arte rococó. La elegancia que se alcanza en la disposición de la figura, con la pierna derecha levemente apoyada en el suelo, encuentra el complemento adecuado en una policromía a base de tonos pastel, rosas y verdes, muy característicos de la obra conocida de Julián de San Martín. En resumen, se trata de una pieza muy representativa del interés que merece la escultura que se produce en la escuela madrileña a finales del siglo XVIII.

J.I.H.R.

**Bibliografía**

HERNÁNDEZ REDONDO, 1986, pp. 20-21; MARTÍN GONZÁLEZ, 1990, pp. 237-238; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 1996, pp. 71-72; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 99, fig. 147; ALBARRÁN MARTÍN, 2005, pp. 397-412; URREA, 2009.



## 35

TRAJES DE LOS MACEROS DEL  
AYUNTAMIENTO DE MEDINA DEL CAMPO

Talleres de Medina del Campo

Dos sombreros (1738) y dos gramallas (1746)

Damasco carmesí y pasamanerías / plata (los medallones con los escudos de armas) / 8x24x34 cm. (sombrosos), 128'5 x 244 cm (gramallas), 12'5 x 10 cm (medallones)

Ayuntamiento de Medina del Campo (piezas depositadas en el Museo de las Ferias)

Los maceros o porteros de sala son personajes simbólicos que representan el poder y la autoridad. Sus primeros antecedentes hay que relacionarlos con las propias mazas de ceremonia que portan, originariamente armas de defensa que siempre constan entre los aparejos guerreros de los caballeros medievales. En principio, los maceros aparecían exclusivamente en las ceremonias solemnes de los reyes, como símbolo de la autoridad del soberano; no obstante, con el tiempo, también las instituciones que poseían autoridad –bien fuera por delegación real, como las audiencias, o por representación propia, como los ayuntamientos– pudieron hacer uso de ellos en sus solemnidades, como personajes alegóricos de su jurisdicción; más adelante, se amplió la concesión de este privilegio a otras corporaciones y organismos como las universidades o las diputaciones, en cuyos actos oficiales aún suelen aparecer.

En el caso concreto de Medina del Campo, la aparición de los maceros se documenta desde muy antiguo en los libros de acuerdos del Concejo, siempre en relación con los actos solemnes celebrados por el Ayuntamiento. Precisamente, en el acta de la sesión celebrada el 19 de agosto de 1738, podemos leer acerca del “*libramiento de compra de los sombreros para los porteros*” que “*Juan de Godoy, mayordomo de propios desta villa, en virtud deste acuerdo dé y entregue nobentta y ttres reales de vellón que an ttenido de coste los dos sombreros para los dos portteros deste ayuntamiento, así en damasco carmesí, forro de seda, echuras como costa de memoria de su importte firmada del regidor don Andrés Hernández*”, características que coinciden con los

dos sombreros que se han conservado.

Estos trajes, utilizados hasta fechas recientes, sorprenden por su hechura ya que no son realmente dalmáticas -prendas que habitualmente lucen estos personajes- sino gramallas o trajes talaes muy holgados, más propios del antiguo reino de Aragón que del de Castilla. Carmen Bernis, apunta sobre estas prendas que tienen origen medieval y que sobrevivieron como trajes propios de ciertas dignidades. Basa sus apreciaciones en el *Tesoro de la Lengua...* de S. de Covarrubias (1611), donde se define la gramalla como “*una ropa roçagante de grana o terciopelo carmesí, con ciertas insignias de oro, la qual en Aragón traen los jurados*”; y en el *Diccionario de Autoridades* (1726), donde se reseña como “*cierto género de vestidura larga hasta los pies con mangas en punta, que se usó mucho en lo antiguo y aún hoy se conserva en algunas partes, especialmente en el Reino de Aragón*”. Efectivamente, estas descripciones coinciden con las características formales de los trajes medinenses, circunstancia que queda corroborada en la documentación encontrada acerca de su encargo y confección, con motivo de los actos de proclamación del rey Fernando VI (acuerdos de la sesión de 17 de octubre de 1746), donde se especifica el término “*garamalla*” (sic). La referencia se halla bajo el epígrafe “*Quenta de los gastos echos en dos garamallas (sic) que se hizieron para los portteros del Ayuntamiento*”, anotándose el costo de “*veinte y ocho baras de damasco carmesí a beinte y siette reales bara; 756. De alitán, y tafetán para forrarlas; 195. De la echura de bellas; 50*”. También se cita el pago de “*dos escudos de platta con las armas de la villa y sus cadenas de lo mismo; 501*” que aún se con-

servan en buen estado cosidos a la tela de damasco. En total, los nuevos trajes estrenados para aquella solemnidad costaron al concejo 1.300 reales.

Respecto a las mazas ceremoniales que actualmente portan a hombros los maceros, cabe decir que hay numerosas referencias antiguas en las que se cita la asistencia de los dos porteros “*con sus mazas de plata*”; sin

embargo, las piezas actuales ni son de plata, sino de metal plateado, ni corresponden a la cronología de los trajes ya que su repertorio decorativo es el propio de las décadas finales del siglo XIX.

A.S.B.

### Sin bibliografía

---

“PIEZA DEL MES” SEPTIEMBRE 2003. Con motivo de su recuperación y primer estudio documental.



## 36

## INMACULADA CONCEPCIÓN

Alonso del Arco (1635-1704)

Último cuarto del siglo XVII

Óleo sobre lienzo / 210 x 192 cm

Convento de Santa María Magdalena de MM. Agustinas. Medina del Campo

Considerada como una de las mejores pinturas conservadas en el convento de Sta. María Magdalena de MM. Agustinas, este lienzo de gran formato fue identificado en 1972 por Enrique Valdivieso como perteneciente a la producción del prolífico pintor Alonso del Arco (1635-1704), destacado artista de la denominada “Escuela pictórica madrileña del siglo XVII” y fiel discípulo de Antonio Pereda.

Este conjunto de artistas, entre los que destaca, además de Pereda, el burgalés Mateo Cerezo, Antonio Palomino, Antonio Van de Pere, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, etc. surge de la plenitud alcanzada por la pintura cortesana, heredera de las innovaciones de Velázquez, luego desarrolladas por Carreño de Miranda, Claudio Coello, Francisco Rizi y otros grandes maestros. Las numerosas obras que podemos encontrar de los discípulos de estos autores en la provincia vallisoletana se explica, en primer término, por el éxito logrado por la pintura procedente de Madrid, especialmente durante la segunda mitad del siglo XVII, cuando la fama de los artistas de la Corte era incomparablemente superior a la de los pintores vallisoletanos, excepción hecha de Diego Valentín Díaz, la gran figura de las décadas centrales de aquella centuria; el otro factor fundamental del auge de la pintura madrileña en Valladolid, fue la importancia de las relaciones comerciales entre ambas ciudades, personalizada tanto en los artistas y los activísimos marchantes, como en los miembros de las familias adineradas de la capital castellana, cuyos encargos a los pintores cortesanos fueron más que frecuentes por el prestigio social que ello traía consigo.

Quizá a esta última circunstancia, el prestigio social, se deba la llegada del lienzo

que nos ocupa al convento agustino de Medina. Aunque no conozcamos con certeza la procedencia concreta del cuadro de la Inmaculada, hemos de pensar en la donación por parte de algún personaje ligado al patronato del convento, quizá en las últimas décadas del siglo, siguiendo la estela de lo que acontece en otras clausuras de la capital, como en las de San José, de capuchinos; Jesús y María, de franciscanas, o Ntra. Sra. de la Laura, de dominicas. El cuadro, instalado actualmente en el coro bajo, repite el modelo establecido por Alonso del Arco en otra Inmaculada firmada, perteneciente a una colección particular de Valladolid, incluso en una tercera conservada en la iglesia parroquial de Villanubla, según apunta Valdivieso en el artículo citado. Representa a la Virgen con aureola estrellada, rodeada por una nube de ángeles y querubines que portan ramos de flores y atributos marianos como el cetro, la corona, etc., todo ello dotado del dinamismo y riqueza de movimiento que caracteriza a los pintores de esta escuela, aunque precisamente en ello nuestro autor no sea el principal de sus exponentes. Mucho más logradas son las calidades cromáticas de los azules del manto y los blancos de la túnica que luce la Virgen, en ambos casos surcados por numerosos pliegues. Esta característica es ahora mucho más perceptible tras la limpieza y restauración a que ha sido sometida la pieza.

A.S.B.

**Bibliografía**

VALDIVIESO, 1972 p. 537; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 181, fig. 374.

---

“PIEZA DEL MES” OCTUBRE 2003. Con motivo de su restauración realizada por Carmen Santamaría y financiada por la Asociación “Amigos del Museo de las Ferias y del Patrimonio de Medina del Campo”.



## 37

**PIEDAD DE BARRIENTOS**

Maestro de San Pablo de la Moraleja

Hacia 1500

Escultura en madera policromada / 106 x 80 x 34 cm

Fundación Simón Ruiz (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Esta escultura de la Piedad tiene una especial importancia para el patrimonio artístico de Medina del Campo por ser uno de los escasos testimonios que han llegado a nuestros días del desaparecido Hospital de la Piedad y San Antonio Abad, institución fundada en 1454 por el obispo medinense Fr. Lope de Barrientos. La advocación del hospital hace sospechar que esta escultura pudo presidir el retablo de su iglesia donde se encontraba también el sepulcro del fundador.

Desde el punto de vista estilístico, la talla encaja perfectamente dentro de la peculiar producción del llamado maestro de San Pablo de la Moraleja. Desconocida hasta el momento la identidad de este escultor, el nombre tiene su origen en una de las obras más notables de su taller: el grupo del Llanto sobre Cristo Muerto, procedente de la cercana localidad de San Pablo de la Moraleja, que hoy se expone en el Museo Diocesano de Valladolid. Establecida desde hace años la unidad de estilo con otro gran conjunto del mismo tema, existente en la Iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey, la profesora Julia Ara definió el estilo incorporando un notable grupo de piezas cuyo número ha seguido acrecentándose. Todas estas obras quedan unidas por un personal estilo de gran fuerza expresiva,

con rostros alargados y barbillas salientes, ojos y bocas caídas y expresiones ausentes, características que encontramos en esculturas de otros artistas de origen extranjero que trabajan en Castilla en los finales del siglo xv y comienzos del xvi. De hecho, se han señalado afinidades con tallas procedentes de la región de Limburg, antiguo Ducado de los Países Bajos.

Dentro de la cronología que se viene dando a todas estas esculturas, que abarca desde fechas próximas al 1500 hasta el año 1515 aproximadamente, la similitud de varios detalles con el grupo del Museo Diocesano nos lleva a situar a esta Piedad en una fecha cercana al cambio de siglo. Hace algunos años, esta pieza fue objeto de una restauración en la que se optó por respetar la policromía superior, muy posterior a la realización de la talla.

J.I.H.R.

**Bibliografía**

MARTÍN GONZÁLEZ y otros, 1970, p. 179; ARA GIL, 1977, pp. 349 y 427; URREA y PARRADO, 1986, p. 681; ANDRÉS ORDAX, 1994b; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 1996, pp. 110–111; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2000b, p. 243; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 41, fig. 50.





**PINTURAS SOBRE TABLA DEL RETABLO DE NUESTRA SEÑORA**

San Jerónimo penitente con el donante / Llanto sobre Cristo muerto / Estigmatización de San Francisco con la donante / Virgen con el Niño / Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada / Martirio de Santa Catalina de Alejandría / Asunción de Ntra. Señora

Maestro de Becerril (atribución), 1533

Óleo y temple sobre tabla / Tablas centrales 82,5 x 82 cm, tablas laterales 82,5 x 69,5 cm  
Colegiata de San Antolín. Medina del Campo

Las siete pinturas al óleo y temple sobre tabla que forman el retablo dedicado a Ntra. Señora, titular de una de las capillas laterales de la Colegiata de San Antolín, forman un conjunto de extraordinaria calidad en el que queda patente la intervención de un artista que utiliza recursos procedentes, tanto del repertorio estético de la tradición hispano flamenca, como del renacentista de gusto italiano que, a partir de las primeras décadas del siglo XVI, va imponiéndose en la pintura castellana. La influencia de grandes pintores como Pedro Berruguete y, en mayor medida, Juan de Flandes y Juan de Borgoña, ha sido detectada por quienes se han ocupado de este conjunto, señalando el interés de su autor por las composiciones de escenas basadas en grabados de maestros conocidos y enmarcadas dentro de espacios paisajes de tonos azulados verdosos, contruidos con altas líneas de horizonte, en los que aparecen en primer término suelos agrestes y rocosos, así como, en algunos casos, edificios ruinosos que evocan los tiempos de la Antigüedad clásica y que ayudan a la construcción de perspectivas.

Respecto a los personajes representados, muchos de ellos proceden de modelos obtenidos a partir de estampas —el autor conoce las series de Alberto Durero y Marcantonio Raimondi—, pero recreados y adaptados sin criterio unificado, es decir sin la intención de construir grupos de figuras integradas en la composición; esto da como resultado escenas artificiosas o de carácter teatral. Cabe destacar, en algunas de las escenas representadas, la introducción de personajes secundarios

abocetados o poco definidos que acentúan la perspectiva general. De otra parte, las figuras sagradas aparecen nimbadas y luciendo un variado repertorio de indumentarias, con prendas contemporáneas a la época de ejecución, que coincide con la cronología propuesta para la obra.

Las características mencionadas relacionan este conjunto con la producción artística del Maestro de Becerril, pintor castellano del primer Renacimiento en el que convergen las citadas influencias flamencas e italianas. Las numerosas concordancias con la obra conocida de este artista —especialmente con el retablo de San Miguel de la cercana localidad de Ventosa de la Cuesta— han sido suficientes para mantener esta atribución, ya reflejada en los últimos estudios dedicados a este retablo. Hasta el momento de proceder a la reciente restauración, el conjunto ofrecía un ensamblaje destartado y poco armonioso, fruto de la incorporación de elementos extraños a la arquitectura original —columnas abalaustradas sobrepuestas en los flancos, pilastras con *candelieri*, frisos de querubines y chambranas de cronología muy diversa, algunas de ellas contemporáneas al retablo— y una insólita disposición de las tablas, llevada a cabo sin criterio tras el robo que sufrieron (excepto la situada en el ático) el 30 de octubre de 1979.

A.S.B.

**Bibliografía**

SÁNCHEZ DEL BARRIO y NICOLÁS TOVAR, 2003; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, pp. 90-91, figs. 105-110.

---

“PIEZA DEL MES” DICIEMBRE 2003. Con motivo de la restauración integral del retablo, realizado por la empresa Alfacía, en el marco del Convenio de Restauración de Bienes Muebles suscrito entre la Diputación de Valladolid, la Junta de Castilla y León y el Arzobispado de Valladolid.







# 39

## LOS CAMBISTAS

Anónimo flamenco

Siglo XVII

Óleo sobre cobre / 68 x 60 cm

Fundación Banco Santander (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Esta obra, conocida también como *El recaudador de impuestos y su garante*, se inscribe dentro del repertorio de representaciones de cambistas, mercaderes, banqueros, recaudadores y otros personajes del mundo del comercio y las finanzas que tanto éxito tuvo a lo largo del siglo XVI. Los principales autores que tratan el tema son Quentin Metsys, del que existen numerosas representaciones de cambistas y hombres de negocios, y Marinus van Reymerswaele, de quien destaca su afán por ridiculizar a sus personajes, especialmente recaudadores y prestamistas, ejerciendo, de este modo, una evidente crítica social frente a la codicia, la usura y la avaricia encarnada en estos odiados agentes del dinero.

Estas últimas características, cercanas a las propias de la caricatura, están presentes en el cobre de gran formato que la Fundación Banco Santander tiene depositado en nuestro Museo. La agrias miradas, los gestos duros y ásperos de los rostros y el indicio de una oscura complicidad expresada en el dedo que apunta a la moneda que está siendo registrada por el recaudador,

son algunos de los recursos utilizados por el pintor para conferir a ambos personajes una manifiesta agresividad.

Al contrario que en otras réplicas de este tema –hay numerosas copias adjudicadas unánimemente a Reymerswaele–, en las que las figuras aparecen bajo un anaquelello de enseres propios del comercio dinerario, el fondo es absolutamente negro, circunstancia que refuerza aún más si cabe la expresividad de los personajes. Respecto al ajuar de objetos que se disponen sobre la mesa –joyas, talegos, pagarés y monedas–, puede comprobarse cómo son los mismos que aparecen en otras copias de esta misma composición.

Entre las más de veinticinco versiones que se conocen de este asunto concreto, las de mayor calidad son: la de la Pinacoteca de Munich, la del Museo de Bellas Artes de Bilbao y, sobre todo, la de la National Gallery de Londres.

A.S.B.

### Bibliografía

SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2007a, p. 24.



## 40

TESTAMENTO ORIGINAL DEL OBISPO  
FRAY LOPE DE BARRIENTOS

17 de noviembre de 1454

Manuscrito sobre pergamino, 17 ff. / 27 x 19 cm

Fundación Simón Ruiz (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Fray Lope de Barrientos, destacado dominico que ocupó sucesivamente las sillas episcopales de Segovia, Ávila y Cuenca, muriendo electo de la de Santiago, fue un notable personaje de los reinados de Juan II y Enrique IV, llegando a ser Consejero y Canciller Mayor del primero y Preceptor del segundo (también lo fue, junto con Gonzalo de Illescas, de la reina Isabel la Católica). Nacido en Medina del Campo en 1382 y muerto en Cuenca en 1469, dictó su testamento en 1454 ante el notario apostólico Velasco Sánchez y en él determinó el destino de su ingente patrimonio personal.

La profesora Paloma Cuenca, en su estudio *El legado testamentario de Lope de Barrientos* (1996), establece tres partes principales en el documento, a saber: la dedicada a los aspectos legales sobre los bienes propios que puede legar (ff. 1r-7v), en la que se incluye una licencia de 1446 otorgada por el Papa Eugenio IV y una “especial facultad” de Nicolás V, fechada en 1447; una segunda parte en la que se especifican las mandas testamentarias con los nombres de las instituciones y personas allegadas, destinatarias de sus bienes (ff. 8r-13v), y, por último, la dedicada a la validación del documento con los nombramientos de testigos y albaceas, concluyendo con la firma, rúbrica y signo de veracidad del notario apostólico Velasco Sánchez.

Sin duda, la parte más interesante desde el punto de vista histórico es la segunda, en

la cual aparecen citados los bienes patrimoniales de fray Lope; entre ellos, numerosos cálices, “vestimentas chapadas”, portapaces, reliquias, incensarios, jarras, y demás enseres litúrgicos,... diferentes cantidades de maravedís para instituciones eclesiásticas, parientes, criados, escuderos, etc. Gracias a esta relación conocemos de primera mano los pormenores del cuantioso volumen de su fortuna personal, así como los nombres de sus familiares más allegados, especialmente sus dos sobrinos Pedro y Diego, a quienes encomienda los detalles más personales cuando llegue el momento de su muerte.

Por último, hagamos mención de varias piezas artísticas conservadas actualmente en el Museo de las Ferias que son aludidas expresamente en el testamento: un cáliz con sus armas, un bastón en forma de thau con su funda –el llamado “bastón de San Antón”–, un pectoral relicario y una sobrecopa gótica, todas ellas piezas procedentes del citado hospital medinense de San Antón, en cuya iglesia quiso ser enterrado. Con ellas, la extraordinaria escultura funeraria orante en alabastro –la más antigua de su tipología en el arte español– que, junto con las antes citadas se hallan expuestas en el Museo .

A.S.B.

**Bibliografía**

CUENCA MUÑOZ, 1996; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2000b, p. 243; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2004c, p. 106.





# 41

## RETABLO DE LA VIDA DE SAN JUAN BAUTISTA

Taller de Amberes (retablo) / Maestro del Tríptico Morrison (tablas del retablo) / Taller Castellano (el banco)

Antes de 1504) / 316 x 335 cm (el retablo), 100 x 335 x 32 cm (el banco)

Madera de cedro policromada y óleo sobre tabla

Iglesia del Santísimo Salvador. Valladolid

Para reflejar las relaciones comerciales en la corona de Castilla durante el reinado de los Reyes Católicos, una obra como el retablo de San Juan Bautista supone una aportación difícilmente superable. La existencia en los relieves de marcas que confirman su realización en Amberes, la calidad alcanzada tanto en las pinturas como en las esculturas que lo componen, la monumentalidad del ensamblaje, la buena conservación de la mayor parte de los componentes originales, incluida la policromía, lo convierten en uno de los ejemplos siempre citados a la hora de repasar los mejores conjuntos de los antiguos Países Bajos que se encuentran en España.

El retablo fue encargado por Gonzalo González Illescas, notable jurista oidor de la Chancillería y consejero de los Reyes Católicos, para su capilla sepulcral en la iglesia de El Salvador. Aparte de proporcionar una pauta cronológica del mayor interés para datar el conjunto, la inscripción que recorre los muros junto al arranque de las bóvedas, relaciona los años de construcción de la capilla e instalación del retablo con dos eventos históricos de primer interés: *“mandaron hazer este retablo en el qual se asento aquí en comiengo del año del señor de mill e quinientos quatro quando sus altezas acavaron de ganar el rreyno de napoles e la capilla de canteria se acabo en abril de MCCCCXCII quando la destrucción de los moros destos rreynos fueron contados a una santa fe catholica por yndustria e armas de sus altezas”*. De este modo, el donante se involucra de modo implícito en los grandes éxitos del reinado, proclamando su vinculación con la corona al dejar constancia en la misma inscripción que era: *“oydor e del conseio del rey don fernando e de la Reyna doña ysabel nuestros señores”*.

Es lógico que obras de esta envergadura obedecieran a encargos previamente estipulados en contratos, en los que el cliente concretaba la iconografía y acordaba

las características técnicas y económicas. Como es frecuente en retablos destinados a capillas funerarias, se eligió para la pintura exterior de las puertas del retablo de San Juan la misa de San Gregorio con todos los atributos de la Pasión, denominados las *“Arma Christi”*, tema de evidente vinculación eucarística y en relación con la propia finalidad de los cultos que en ella se celebraban, encaminados a la salvación de los propietarios. Al respecto siempre se ha recordado la milagrosa aparición que recibió el propio San Gregorio de un fraile por el que había mandado decir misas durante treinta días, con las que quedó libre del purgatorio.

Presenciando la misa desde la nave de la iglesia, se encuentra en el lugar más extremo a la derecha del espectador el retrato de un joven arrodillado. Aunque en la mayor parte de los estudios ha pasado desapercibido, tampoco ha faltado la propuesta de un hipotético autorretrato del pintor, que no considero aceptable. En mi opinión, se puede tratar del retrato de Pedro González de Illescas, hijo del fundador de la capilla, a quien su padre concedió un censo de 2.700 mrs. para atender los cultos de la fundación en la que quedaba como patrono. Si así fuera, habría que relacionar el encargo del retablo con el hijo del fundador, no descartando una posible estancia en Amberes o bien el envío de un apunte desde España. En cualquier caso, la presencia del retrato confirma que el retablo no fue adquirido en el mercado público sino encargado para un lugar concreto. Por otro lado, al permanecer cerrado la mayor parte del año, la imagen del donante se hacía presente en la capilla sepulcral de su familia.

Los días más señalados, en los que se celebraban solemnes ceremonias litúrgicas, la apertura de las puertas permitía la contemplación del conjunto en toda su espectacularidad, con un programa iconográfico

sin duda elegido por el promotor de la obra. Mientras que en el interior de las puertas se representa en sendas pinturas la Adoración de los Pastores y la Adoración de los Magos, el cuerpo del retablo se dedica a la escultura con la historia de San Juan Bautista, bajo cuya advocación se encontraba la capilla.

Desde que C. Justi descubrió al comenzar el último cuarto del siglo XIX el valor de estas pinturas, atribuyéndolas a Quintin Metsys, los numerosos investigadores que se han ocupado de ellas siempre han admitido su indiscutible calidad, aunque se ha discrepado de la primera atribución. Incluso se ha puesto en duda la unidad entre las tablas interiores y exteriores, a mi juicio sin razón, dado que en todo caso las supuestas diferencias podrían justificarse con la habitual participación de diferentes miembros del taller en un conjunto con varias tablas de tamaño considerable. La tesis más aceptada es la que propone como posible autor al seguidor del propio Metsys conocido como “Maestro del Tríptico Morrison”, que recibe su nombre del antiguo propietario de la obra con la que se definió su estilo, posteriormente adquirida por el Museo de Toledo en Ohio (Estados Unidos). El análisis comparativo con otras piezas, al menos permite afirmar que las pinturas del retablo conservado en Valladolid se deben a un pintor del círculo de Metsys, que utiliza un tipo de personajes muy similares a los que aparecen en las atribuciones al “Maestro del Tríptico Morrison”.

También pudo tener influencia decisiva los deseos del comitente en el encargo de las esculturas, dado que el tamaño de la imagen titular es inusual en los numerosos retablos de Amberes que han llegado a nuestros días. En las calles laterales se desarrollan en tres alturas, con lectura de arriba abajo, los principales episodios de la vida de San Juan Bautista, con la secuencia cronológica de las escenas del nacimiento, la predicación y el prendimiento. En la calle derecha se suceden, en el mismo orden, la decapitación, la presentación a Herodes de la cabeza del santo y la que siempre se ha identificado como el entierro. En esta última creo que es más apropiado proponer la exhumación de

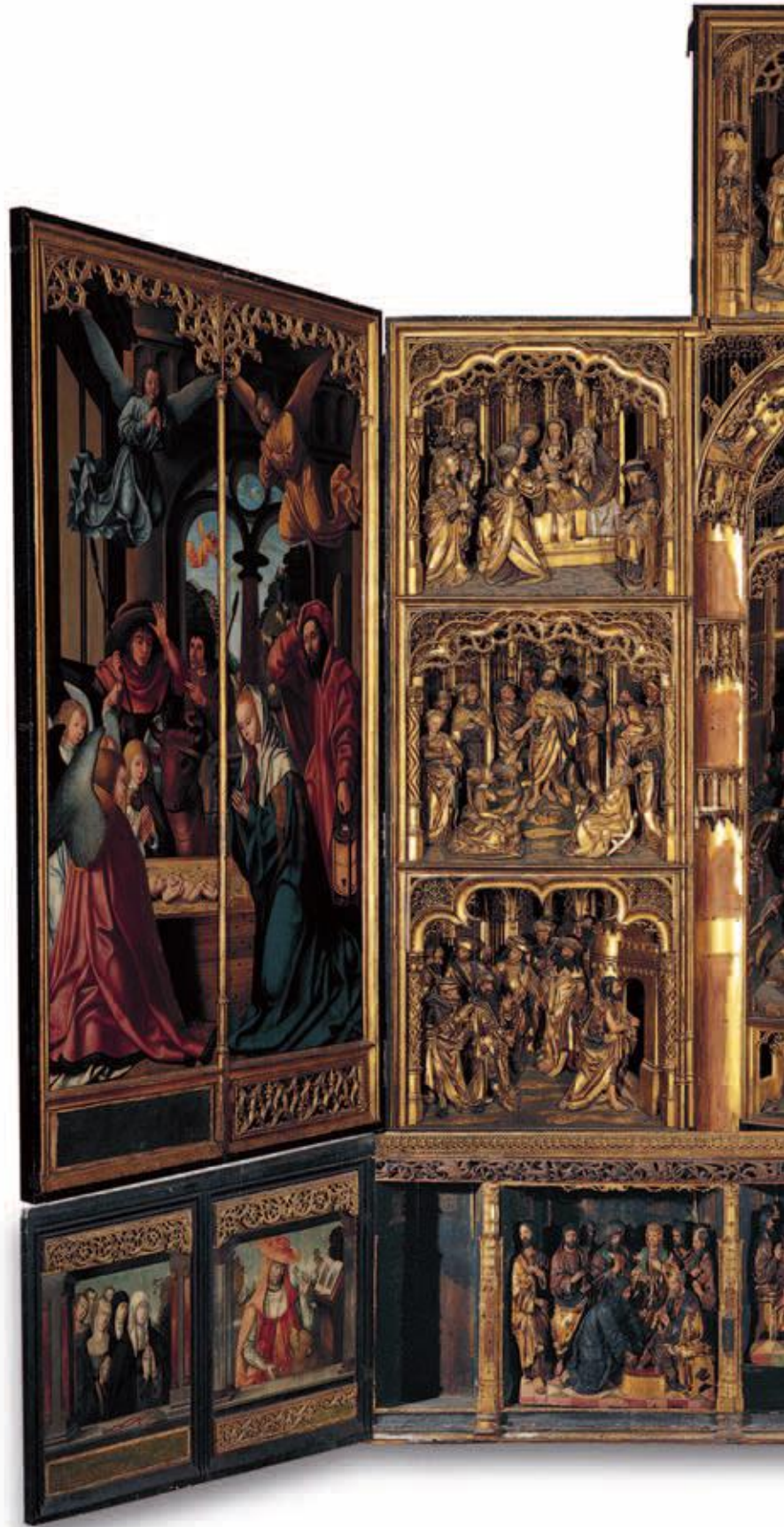
su cuerpo ante los sucesos milagrosos que acontecían en la tumba, lo que explica la inclusión de una mujer con el brazo en cabestrillo y otra con un recién nacido.

Cobija la figura de San Juan, con su habitual atributo del cordero sobre un libro y vestido con la piel de un camello, un gran arco baldaquino enmarcado en origen por pequeñas escenas dedicadas también al santo. De ellas solamente se han conservado las dos de la parte superior, identificadas por J. Ara con el anuncio del ángel a Zacarías de su próxima paternidad y la quema de los huesos del santo, ordenada por Juliano el Apóstata para evitar los milagros de sus reliquias. El bautismo de Cristo, escena crucial en la historia de San Juan, remata en lo alto el retablo dentro de un encasamiento independiente que ha perdido sus puertas pintadas, pero que conserva en ambos lados las pequeñas esculturas que representan a Santa Catalina y Santa Bárbara.

Mucho menos conocidas las identidades de los escultores que las de los pintores, hasta el momento tan sólo se ha señalado la pertenencia a un taller de Amberes, indiscutible al aparecer las marcas de la mano que garantizaban en dicha ciudad la calidad de la madera. Por mi parte, tan solo puedo señalar soluciones similares en las arquitecturas del retablo conservado en Dortmund (Alemania) y bastante cercanía con las figuras femeninas que componen el retablo de las “Vírgenes Prudentes y las Vírgenes Necias” que, procedente de Amberes, se encuentra en Vaksala (Suecia).

Como se dijo al principio, el banco fue realizado en Castilla, en mi opinión poco después de la llegada del retablo o al menos no estaba previsto cuando se produce el encargo. Así parece indicarlo la altura que alcanza la escena superior, ocultando parte de la inscripción de la capilla. El motivo principal de su realización pudo ser la inclusión de los retratos de todos los miembros de la familia del fundador, separados hombres de mujeres, en dos de las tablas que componen el interior de las puertas.

Apoyado en el alfeizar de una ventana, en el que se encuentran un rosario y un libro de horas, preside el grupo de los varones el





fundador de la capilla Gonzalo González de Illescas, investido con el bonete y la toga de oidor de la Chancillería. Detrás se encuentran sus hijos comenzando por el sucesor Pedro González de Illescas, también retratado en la puerta superior con las diferencias lógicas de las distintas calidades de las pinturas, al que siguen Francisco de Estrada, Hernando de Illescas, que fue continuo del rey, Juan de Estrada y otros dos personajes con tonsuras que se identifican con Diego de Estrada, canónigo y protonotario de la iglesia de Osma, y Gaspar de Illescas, canónigo de Burgos. En la correspondiente a las mujeres aparecen la esposa del fundador María de Estrada con sus hijas Marina y Leonor, probablemente acompañadas por las esposas de sus hijos.

El resto de las pinturas, al igual que las anteriores del banco solamente relacionadas hasta el momento con un desconocido seguidor de Pedro Berruguete, representan en el exterior a los santos Domingo, Lucas, Marcos y Francisco, y en el interior San Jerónimo y San Agustín. Tampoco se conoce el autor de las esculturas del banco, vinculadas a talleres burgaleses tanto por razones estilísticas como por la importante presencia que tiene dicha escuela en Valladolid a comienzos del siglo XVI. Junto con dos esculturas en los extremos de jóvenes tenantes de escudos con las armas de los fundadores, de las que solamente se ha conservado una, componen el conjunto tres relieves cuya diferencia obedece al deseo de armonizar las proporciones con las de las esculturas superiores. De este modo, no cabe duda que la

Piedad, de mayor tamaño, fue pensada para el encasamento central mientras que los laterales, en los que se imita incluso el embaldosado de las escenas de interior realizadas en Amberes, quedarían los relieves con más personajes y de menor tamaño.

Desde el punto de vista iconográfico, dichas esculturas introducen en el retablo los episodios del Lavatorio, la Piedad con San Juan y la Magdalena y la Última Cena, relacionados entre ellos por tener un importante papel San Juan Evangelista. Sin descartar otras explicaciones, es posible que se pretendiera emular a los Reyes Católicos al incluir a sus dos santos protectores.

En una capilla en la que no tenemos constancia que hubiera bultos sepulcrales, es digno de mención que los enterramientos se realizaran en una sencilla cripta. La propia inscripción que citábamos al comienzo deja patente que los esfuerzos se centraron en el retablo: *“dotaron esta capilla de misas e hornamentos lo mejor que pudieron e mandaron hazer este retablo el qual se asento aqui en comienço del año del señor de mill e quinientos quatro”*. Cuando se contempla la calidad del conjunto, se concluye que lograron lo que se habían propuesto.

J.I.H.R.

### **Bibliografía**

JUSTI, 1887, p. 24. AGAPITO y REVILLA, 1911-12, pp. 502-510 y 540-546. NIETO GALLO, 1936-39, pp. 47-70. DE BOSQUE, 1974, pp. 1-11. ARA GIL, 1977, pp. 333-337. ARA GIL, 1988, 172-175. BERMEJO, 1988, pp. 176-177. GÓMEZ BARCENA, 1992, pp. 24 y 26. DIDIER, 2001, pp. 135-137.

---

“PIEZA DEL MES” ABRIL 2004. “Obra destacada” de la Exposición *“Comercio, mercado y economía en tiempos de la Reina Isabel”*. Con tal motivo, el banco del retablo fue restaurado por Luis Salazar Rabasa.



## RELACIÓN DE LIBROS ADQUIRIDOS ENTRE 1496 Y 1509 PARA EL CARDENAL CISNEROS

1509

Manuscrito sobre papel / 32 x 22 cm

Biblioteca Nacional de España. Ms. 26.056/47

Después de haber estudiado la relación de libros adquiridos por Cisneros con destino a su nueva Universidad de Alcalá, entre 1496 y 1509, podemos afirmar que las ferias de Medina eran el centro de abastecimiento librario de las universidades castellanas y el centro del comercio internacional del Libro en España, ya desde el siglo xv. En ellas se da, desde luego, el comercio al por menor, y así, el 11 de febrero de 1504, Alonso de Salinas compra, por orden de Cisneros, dos Biblias por el precio de 65 ducados. Pero, sobre todo, son un centro de comercio al por mayor, como lo demuestra el hecho de que entre el 22 de junio de 1497 y el 30 de julio de 1507 se hayan adquirido en ellas, por orden del Cardenal lotes de libros por valor de más de 23.629 maravedíes y 24 reales.

El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España entre los papeles de José Amador de los Ríos, y contiene un documento cuya importancia, como fuente para el conocimiento del período inicial tanto de la Universidad de Alcalá como de las ferias de Medina del Campo, es fundamental. Se trata de un cuaderno formado por 15 hojas que se conserva incompleto, ya que nos falta toda su primera parte, hecho que habrá que tener siempre presente y que condiciona sus posibilidades informativas. Es un documento contable, unas cuentas, en un doble sentido, tanto desde el punto de vista de la justificación de los pagos realizados y del dinero invertido, como desde el de los libros adquiridos, y ello condiciona por completo su estructura formal, en la que el texto se dispone en columnas, de las que la central contiene la información sobre los

libros y su precio, mientras en el margen izquierdo se dispone información análoga que, por las razones que fueran, no se introdujo en el momento oportuno, así como auténticos epígrafes, cronológicos o personales, que jalonan el texto, pero también el punteado efectuado por los controladores de las compras y el visto bueno de los mismos.

Las fechas extremas que aparecen en el documento son el 24 de septiembre de 1496 y el 24 de septiembre de 1509. La primera corresponde a la compra de un breviario para el Cardenal Cisneros, y la segunda a un pago realizado por el receptor Fernando de la Higuera de 300 maravedíes por un libro. Por lo tanto, refleja el proceso de adquisición de libros destinados a la biblioteca del nuevo colegio de San Ildefonso, cuya fundación tendrá lugar en 1499. Por otra parte, el documento constituye el testimonio más antiguo conocido del papel desempeñado por las ferias de Medina del Campo como centro de abastecimiento librario a través del cual se difunde la bibliografía del Renacimiento, tanto italiano como nórdico en los grandes centros culturales de la España de fines del siglo xv y principios del xvi. Una buena parte de los libros salidos de los talleres de los impresores italianos, franceses y alemanes de la época, junto con lo mejor de la producción de las prensas que funcionan por entonces tanto en la Corona de Aragón como en la de Castilla, la adquieren los agentes del Cardenal Cisneros, entre 1496 y 1509, en las ferias de Medina del Campo.

S.A.N.

### Bibliografía

AGUADÉ NIETO, 2004, pp. 180-181.





**MILAGRO EN EL BANQUETE DE SANTO TOMÁS APÓSTOL**

Maestro de Los Balbases

Finales del siglo XV

Óleo sobre tabla / 146 x 80 cm

Museo de la Colegiata de San Cosme y San Damián. Covarrubias (Burgos)

El incrédulo apóstol Tomás, legendario transmisor del cristianismo en las lejanas tierras de la India, donde sería martirizado, inicia con este episodio la epopeya de su vida, según la narración de Jacobo de la Vorágine. Tomás parte de Palestina con destino a la India para cumplir el encargo del rey Gondóforo, que había enviado a su ministro Abanés a buscar un arquitecto capaz de construir un palacio suntuoso. En el viaje se detienen en la corte de un monarca que celebraba las bodas de su hija a las que debían asistir súbditos y viajeros. Tomás se niega a comer y por ello recibe un golpe del maestra. El apóstol le responde que la mano que le ha golpeado volverá a aparecer en la sala del banquete traída por los perros. La crueldad de la respuesta obligó a que los exégetas buscaran una lectura moralizante de la misma, para evitar ese matiz vengativo impropio de un discípulo de Cristo. La pintura refleja por tanto el instante en que hace su aparición el perro que deposita en la mesa la mano del servidor, despedazado por un león al ir a buscar agua para atender a los comensales, de manera que así se cumplía la profecía del apóstol.

El denominado Maestro de Los Balbases, definido en su estilo y en su producción por Pilar Silva después de una larga tradición historiográfica, es el pintor a quien se atribuye con justicia la factura de esta tabla, que formaría parte de un perdido conjunto dedicado al apóstol en la antigua colegiata burgalesa de Covarrubias, donde se conservan tan sólo dos tablas. Con todos los condicionantes propios de su particular estilo, el artista ha situado la escena en una ambientación realmente palaciega, que sirve para ponernos en situación de un banquete de corte celebrado en los años finales del

siglo XV. Al fondo y con una curiosa interpretación de la profundidad, ajena todavía a los avances de la perspectiva, se observa una galería, fuente referencial de una luz que, sin embargo, no es empleada en la construcción compositiva del lienzo, articulada con esa agrupación de personajes tan característica en la producción del Maestro.

La ceremonia del banquete permite reparar con todo lujo de detalles en la disposición de los comensales y en su lujoso atuendo, acorde con las modas contemporáneas al mostrar a los personajes civiles, especialmente visible en el vestido del personaje femenino, en el que se ha querido ver una representación de la propia reina Isabel de Castilla. No obstante se mantiene la anacronía del atuendo bíblico en el caso de Abanés y Tomás, este nimbado, diferenciados también por el carácter gestual del resto de los participantes en el evento. La mesa se ordena con vajilla de plata, saleros y cuchillos, que nos acercan a un instante en el que se perfilaba el protocolo de la mesa incluso con textos escritos, de lo que fue buena prueba el *Arte Cívica*, del Marqués de Villena. Los servidores se encargan de atender la mesa portando aguamaniles y toallas, poniéndola en comunicación con ese aparador de la plata, auténtico mueble expositor, donde el anfitrión exhibía sus más selectas piezas, que terminó por convertirse en un signo de distinción de las casas señoriales.

M.A.M.

**Bibliografía**

YARZA LUACES, 1988, pp. 108-112; IBÁÑEZ PÉREZ, 1988, p. 208; SILVA MAROTO, 1990, t. II, pp. 617-618; GARCÍA ESTEBAN, 2003, pp. 55-56; ARIAS MARTÍNEZ, 2004, pp. 130-131.

---

“PIEZA DEL MES” JUNIO 2004. “Obra destacada” de la Exposición “*Comercio, mercado y economía en tiempos de la Reina Isabel*”, con la cual se realizaron los talleres didácticos de dicha exposición, dedicados a la alimentación en los finales del siglo XV.



## ARQUETA RELICARIO *NAMBAN*

Anónimo japonés

Finales del siglo XVI. Período Momoyama

Madera lacada y pintada, madreperla incrustada y cobre grabado / 20,5 x 31 x 17 cm

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Es una arqueta rectangular, con tapa superior convexa, realizada en madera lacada con incrustaciones de nácar. Contiene las reliquias de San Bartolomé y San Francisco y procede del arcosolio de los caballeros Morejones, situado en la capilla mayor de la Colegiata de San Antolín. La confirmación de pieza japonesa viene dada por la presencia entre 1588 y 1618 en Japón de un miembro de dicha familia, el jesuita Pedro Morejón, enviado desde la India, de quien es lógico pensar que enviara la pieza a su familia para destinarla a una función tan especial.

Pertenece al denominado arte *namban* y está realizada con la técnica de “maki-e-raden”, es decir madera lacada, dorada y con incrustaciones de nácar. Este arte refleja la aplicación de las técnicas artísticas japonesas a objetos de tradición occidental y especialmente a los de carácter religioso cristiano. La llegada de los occidentales, y en concreto de los portugueses, a Japón se produce en 1542 y la época floreciente del comercio se vincula

a los años 1580-1590. A partir de 1587 se inician las persecuciones contra los cristianos, ordenándose destruir todos sus elementos y ajuares religiosos existentes en el país, de aquí la rareza de estas obras artísticas que se han conservado en Occidente gracias al comercio de exportación.

Respecto a las características artísticas de la pieza, cabe decir que su ornamentación se basa en ventanas negras enmarcadas por grecas de dientes de sierra y lineales, recogiendo la decoración floral dentro de espacios acotados romboidales y polilobulados. El vacío prima frente a lo lleno, recordando la porcelana de la época; en ella queda de manifiesto que la presión decorativista occidental no ha calado en los artistas japoneses.

J.M.C.P.

### Bibliografía

CASADO PARAMIO, 2003b, p. 314; CASADO PARAMIO, 2007c, pp. 38-39; CASADO PARAMIO, 2010a, pp. 28-29.

---

“PIEZA DEL MES” JULIO Y AGOSTO 2004. Con motivo de su restauración realizada por Carmen Santamaría y tras su exposición en San Sebastián y Manila (Filipinas), en el marco de la exposición “*Filipinas. Puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina*”.



# 45

## PLANO Y ALZADOS DE LA ANTIGUA POBLACIÓN DE MEDINA DEL CAMPO

Julián de Ayllón  
Medina del Campo, 1806  
Tinta sobre papel de seda / 45 x 61 cm  
Fundación Museo de las Ferias. Donación de D. Jaime Lorenzo Portero

## RETRATO DE DON JULIÁN DE AYLÓN

José López Enguídanos  
Madrid, 1785  
Pastel y lápiz sobre papel / 38 x 31 cm  
Colegiata de San Antolín. Medina del Campo (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Los planos que el prior Julián de Ayllón elabora en 1806 bajo el título “*Descripción iconográfica y ortográfica de la antigua Sarabris (sic)*”, han sido siempre considerados como un documento imprescindible para el estudio del patrimonio monumental de Medina del Campo. No podía ser de otro modo, ya que la pericia de su autor, acreditada en otras muchas ocasiones, confiere a estos planos –uno de planta y dos de alzado– una gran fiabilidad. Al respecto, el propio Ayllón apunta en el texto que acompaña a los dibujos que éstos están elaborados a partir de “*los vestigios existentes y de varios monumentos y memorias manuscritas que se conservan; y del terreno llamado la Mota sobre el qual primero estuvo situada (la población)... y ruinas y edificios que aun existen y como aparecen en el día; todo geométricamente arreglado a escala*”; es decir, que están compuestos teniendo a la vista los restos de los edificios monumentales existentes en aquel tiempo y, del mismo modo, lo escrito hasta entonces: la descripción recogida en la obra de López Ossorio *Principio, grandeza y caída de Medina del Campo* (1610-1616), con la que se coincide plenamente. La planta muestra las dos poblaciones que hubo en el cerro de la Mota, protegidas por dos sucesivos cordones de murallas, y las parroquias levantadas en el altozano y sus estribaciones al amparo del Castillo de la Mota. Las denominadas “ortografías” son alzados generales que representan también este primer enclave de población, visto desde los terrenos llanos de la margen izquierda del río Zapardiel,

donde se asentará la población definitiva. La primera de ellas –la más idealizada– muestra cómo debió de ser la Medina medieval a partir de los vestigios existentes, que son precisamente los recogidos en la segunda “ortografía” tal y como se encontraban en el momento de componer la vista, o sea, en 1806. En todos los casos, se anotan los nombres de los edificios en las correspondientes leyendas.

Julián de Ayllón fue un hombre ilustrado entregado a la mejora general de su villa natal y prueba de ello son los numerosos informes técnicos sobre plantíos, traída de aguas y construcción de fuentes que pueden encontrarse en los libros de Acuerdos Municipales de su época. Nacido en 1740 y fallecido en 1821, fue canónigo y luego prior de la Colegiata de San Antolín; escribió una erudita obra en dos tomos titulada *Varones Ilustres de Medina del Campo*, publicada luego, en parte, por Ildefonso Rodríguez en su *Historia de Medina del Campo* (pp.787-920). El académico Antonio Ponz, en su *Viaje de España*, elogia efusivamente a nuestro autor, a quien conoce en 1783 cuando pasa por Medina, y le publica unos “*dibuxitos*” originales de planta, alzado y sección longitudinal del Hospital de Simón Ruiz, de gran calidad artística y técnica, que el entonces canónigo le entrega para la Carta V de tan célebre obra.

Junto al plano se expone el retrato original de Ayllón, elaborado en pastel y lápiz sobre papel, en cuya parte posterior aparece una inscripción hasta ahora inédita que

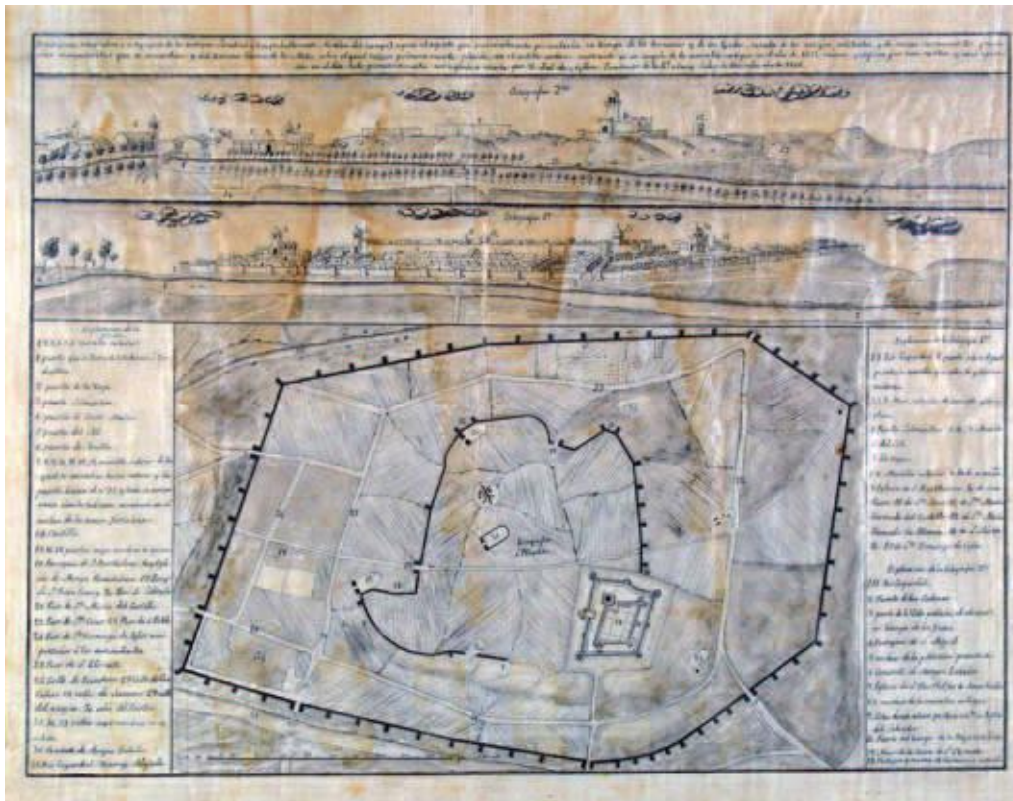
dice: “Retrato de D<sup>n</sup> Julián de Ayllón, canónigo de Medina del Campo, a los 45 años de su edad, sacado en Madrid por D<sup>n</sup> Joseph López Enguñanos, año de 1785”.

A.S.B.

### Bibliografía

LÓPEZ OSSORIO, 1614-1616 (ed. 1903-1904) pp.19-20; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2005b, pp. 50-55.

“PIEZA DEL MES” SEPTIEMBRE 2004. Con motivo de la donación al Museo del plano original por parte de D. Jaime Lorenzo Portero.



## 46

## LÁPIDA DE UN CLÉRIGO

Anónimo

1477 (reverso aprovechado en 1798)

Piedra caliza / 175 x 72 x 18 cm

Inscripciones: (anverso) "AQUÍ YACE FRANCISCO FERNANDEZ ... REDO... [FALL]ESCIÓ A VI DIAS DEL MES DE NOVIEMBRE AÑO DE M CCCC LXXVII" / (reverso) "DIA 29 DE MARZO A[Ñ]O DE 1798 SE TRASLADARON AQVI DESDE LA ANTIGUA LOS HUESOS DE LOS SEÑORES DIEGO FERNÁNDEZ DE BOBADILLA Y D[\*] FRAN[CIS]CA DE SOMONTE. SVS PADRES Y HERMANOS"

Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Hasta su reciente depósito en el Museo de las Ferias, esta lápida se encontraba en la parroquia de Santiago, asentada desde 1770 en la iglesia del desaparecido convento de jesuitas de Medina del Campo. Aunque García Chico no la recoge en su catálogo de 1961, Martín González la cita entre los objetos inventariados en la capilla del Relicario de la citada iglesia en 1970. Se trata de una losa funeraria del siglo XV que fue reaprovechada en el siglo XVIII y tallada por el reverso. La pieza original es la lauda del sepulcro de un clérigo llamado Francisco Fernández, fallecido en el año 1477, según consta en la inscripción tallada en bajo relieve a lo largo de la orla que bordea la lápida. En el centro de la superficie está incisa la figura yacente de un sacerdote revestido con ornamentos litúrgicos, con la cabeza descansando sobre una almohada y con las manos juntas sobre el pecho. Han desaparecido por completo los rasgos de la cara pero se reconoce su indumentaria que consta de bonete, casulla con orfrés alrededor del cuello, cenefa delantera adornada con una sucesión de tallos esquemáticos formando espirales, y el amito en la muñeca izquierda. Es un tipo de lápida funeraria sencilla que evoca los grabados de las planchas de metal que se traían desde Flandes.

En el reverso aparece, junto a la inscripción anotada más arriba, un escudo terciado en palo, con las armas de los Bobadilla, descrito en los diccionarios heráldicos como cuartelado, 1 y 4 en campo de gules, un águila de plata, y 2 y 3 en campo de plata, una torre de cuyas ventanas y almenas salen lenguas de fuego. Las restantes armas deben

de pertenecer al linaje local de los Ribera-Medina según aparecen ya en el siglo XVI en la iglesia de San Martín. A partir de citada inscripción del siglo XVIII sabemos que la citada lápida llegó a la parroquia de Santiago en 1798, procedente de la parroquia de Santa María de la Antigua, que había sido suprimida en 1786. Se sabe que en esta iglesia los Bobadilla tuvieron sus capillas y enterramientos e hicieron donaciones como la gran cruz de plata marcada con su escudo. El apellido aparece relacionado con las capillas de *Nuestra Señora la Preñada* y con la llamada de *Santa Catalina o de los Bobadilla* situada en *el claustro* de la iglesia. Esta última fue fundada por Diego Fernández de Medina el Viejo y en ella estaban enterrados varios miembros de la familia Bobadilla. Es difícil determinar, por lo común del apellido Fernández, si estos Fernández de Bobadilla cuyos restos cobijó finalmente esta losa eran herederos del clérigo Francisco Fernández del siglo XV, pero cabe sospecharlo puesto que reaprovecharon su lápida. Cuando se hizo el traslado debía de hacer ya bastante tiempo que Diego Fernández de Bobadilla, su mujer Francisca de Somonte, sus padres y hermanos, habían fallecido, puesto que la inscripción al referirse a sus huesos denota un hecho pasado. Quizá sea el personaje de este nombre cuyas hermanas se encontraban enterradas en la capilla de Santa Catalina.

C.J.A.G.

### Bibliografía

SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1994a, pp.8-9; ARA GIL, 2004, pp. 86-87.



DIA 29 DE MARZO  
DE 1798 SE TRASLA  
DARON AQUI DESE  
LA ANTICVA LOS LIV  
ESOS D LOS NVI NO  
BLES SENORES DIE  
CO FRNZ D BOBADI  
LLAYD. FRAN. DE  
SOMONTE. 5YS PA  
DRI. Y HERMANOS.



**SAN MARTÍN OBISPO**

Taller de Brabante

Hacia 1515

Escultura en madera de nogal policromada / 123 x 85 x 51'5 cm

Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo

Esta talla sedente que representa a San Martín como obispo de Tours, es la titular del retablo que en su día presidió la capilla mayor de la antigua iglesia de este nombre; dicho retablo ha sido estudiado en varias ocasiones y estimamos como las más acertadas las conclusiones a que llega Hernández Redondo acerca de las labores de escultura del mismo, que las supone importadas de la zona de Brabante, quizá de la ciudad de Bruselas, hacia los años centrales de la segunda década del siglo XVI. En este sentido, el año de 1512 que aparece en la inscripción del arrocabe de la armadura que cubre la capilla mayor del antiguo templo de San Martín, nos ofrece una cronología relativa para fechar el conjunto al que pertenece esta pieza.

Sabido es que las dos representaciones iconográficas más difundidas del santo nacido en Sabaria (316-397) son las de la escena en que comparte su capa con un pobre que simboliza a Jesucristo y la que le representa en su condición de Obispo de Tours (fue consagrado en el año 370 a instancias de San Hilario). De esta última forma aparece San Martín en nuestro caso: sentado en la cátedra episcopal, revestido de pontifical y con las insignias propias de su jerarquía; esto es, tocado con mitra, luciendo alba, estola y capa pluvial ajustada al pecho con un hermoso broche y guarne-

cida con ricos bordados de pedrería y orla de grutescos; sus manos están enfundadas en guantes, sosteniendo la izquierda el báculo mientras levanta la derecha para bendecir al pueblo. Caamaño Martínez, en su estudio del conjunto retablístico, señaló ciertas similitudes compositivas entre nuestro San Martín sedente y el Dios Padre de la tumba de Gutierre de la Cueva del Monasterio de San Francisco de Cuéllar.

Cabe apuntar, por último, que los motivos decorativos que presentan los brazales del sillón episcopal, así como el alto respaldo de medio punto, son absolutamente coincidentes con los del resto de la arquitectura del retablo, distinguiéndose palmetas, rameados y ovas; circunstancia que hace sospechar con fundamento, si admitimos la procedencia flamenca de la pieza sedente, en una adaptación al retablo de dicha escultura.

A.S.B.

**Bibliografía**

AGAPITO REVILLA, 1915-1916, pp. 362-368 y 388-392; TORMO, 1919, pp.49-55; CAAMAÑO, 1961; GARCÍA CHICO, 1961, pp. 92-95; ARA GIL, 1977, pp. 337-339; URREA y PARRADO, 1986, p. 701; HERNÁNDEZ REDONDO, 1998d, pp. 100-101; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1999a, 275-278; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2004d, s.p.



# 48

## CAMPANA GÓTICA ESQUILONADA

Primera mitad del siglo XV

Bronce / 80 x 71 cm

Inscripciones: "ECCE CRUCE D[OMI]NI FUGITE PARTES ADVER (continúa en el hombro) SE" / "VINCIT LEO DE TRIBU IUDA RADIX DAVID AL[ELUY]A" / Moldes decorativos: cruces patadas, castillos, leones, campanas y cruces flordelisadas, dos omegas enfrentadas (en el hombro)

Convento de Santa Clara de MM. Franciscanas Clarisas. Medina del Campo (pieza depositada en el Museo de las Ferias)

La importancia de la campana en la sociedad tradicional, como elemento de comunicación y medida del tiempo es conocida por todos. Portadora de un lenguaje secular, a lo largo del siglo XV se consolidan dos tipos fundamentales según su perfil: la campana romana (ampulosa, de perfil rectilíneo y generalmente de gran tamaño) y la esquilonada (de perfil más estilizado y sinuoso). Sus inscripciones reflejan su nombre o advocación, el año de su fundición, el nombre del maestro que la elaboró o el de los donantes que la ofrecieron... y junto a ellos suelen aparecer fragmentos de salmos, oraciones, conjuros, etc., así como sellos de fundidores, imágenes devocionales, cruces de diversos tipos, animales protectores, fajas decorativas y un amplio elenco de motivos ornamentales, muchas veces con funciones protectoras y de defensa sobrenatural ante las tormentas y otros elementos adversos de la naturaleza.

Este último carácter protector de la campana –su “voz de bronce” se tenía como la voz de Dios– se pone de manifiesto en la campana que nos ocupa, ya que presenta las inscripciones más arriba referidas. Ambas frases forman un conjuro que es recogido como oración contra el maligno en el *Enchiridion Leonis Papae*, de León III, y que corresponde, en parte, a una frase del Apocalipsis (5,5). Esta invocación la encontramos también en una de las antífonas de vísperas de la fiesta de la Invención de la Santa Cruz.

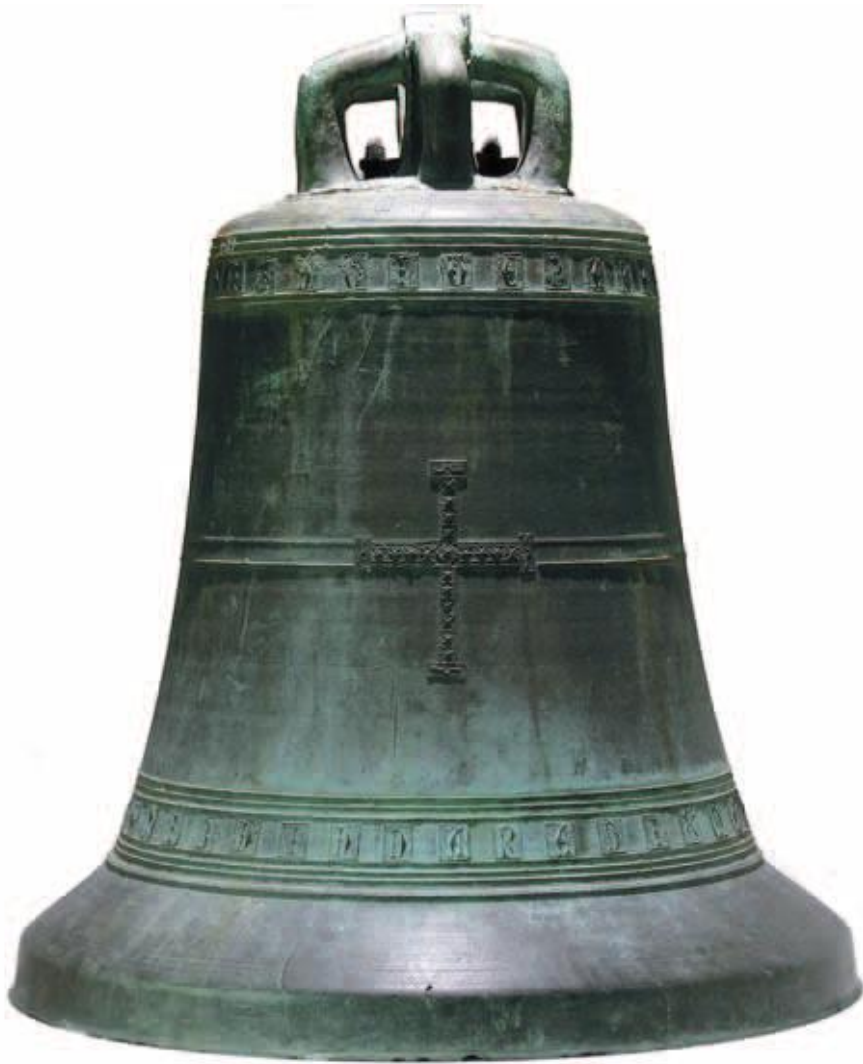
Respecto a sus elementos decorativos –que además tendrían carácter protector, ya que miraban hacia el templo y hacia el pueblo–, cabe destacar las dos cruces patadas que presenta la pieza, en la parte central de su alzado, en lugares afrontados. En ambos casos están formadas por pequeños moldes cuadrados de estrellas de seis puntas, rematándose los brazos por omegas abiertas. Dos omegas afrontadas aparecen también en el hombro de la campana, situadas en el lugar contrario a las letras “SE” referidas antes. Por otra parte, el diseño de los castillos y los leones que aparecen en los moldes decorativos es muy similar al de las piezas monetarias del período cronológico que proponemos para la campana, esto es, la primera mitad del siglo XV.

La pieza la suponemos instalada en la primitiva espadaña del convento de Santa Clara, construida tras la importante reforma llevada a cabo en el edificio durante el reinado de Pedro I (1350-1369), tras un desastroso derrumbe. La tradición dice que era tañida por San Juan de la Cruz en sus visitas al monasterio.

A.S.B.

### Bibliografía

ALONSO PONGA y SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1997 pp. 65-69; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 1999, pp. 138; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2004c, pp. 236-237.



## 49

## CAJA FUERTE

Taller alemán

1550-1570

Hierro forjado / 31 x 70 x 37 cm

Fundación Simón Ruiz (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Como es bien sabido Simón Ruiz Envito (Belorado, 1525 - Medina del Campo, 1597) fue uno de los principales hombres de negocios de la segunda mitad del siglo XVI, cuya fortuna se fraguó, primeramente, en sus grandes éxitos como mercader de lienzo y manufacturas textiles a escala internacional y, más adelante, gracias a su dedicación a las actividades financieras y dinerarias. Los cinco últimos años de su vida los dedicó a la construcción de un gran hospital, su gran obra de mecenazgo. Entre los bienes que forman parte del patrimonio de la Fundación que creó en 1597, se encuentra esta caja fuerte que quizá sea la misma que aparece mencionada en un inventario de las propiedades de nuestro personaje realizado en 1573; la cita dice lo siguiente: *“un cofrecillo de yerro en que estava el dinero y ay en el unos papeles y librillos de quantas...”*.

La pieza corresponde a una tipología bien conocida de arca de caudales originaria del sur de Alemania -con las ciudades de Nuremberg y Augsburgo como principales centros de producción-, desde donde se exporta a toda Europa entre los siglos XVI y XVIII. Elaborada con gruesas chapas de hierro forjado, está reforzada en las aristas y los cantos con tiras del mismo material aseguradas con clavos de cabeza redondeada. Presenta en el interior de la tapa un complicado sistema de resortes, flejes y ballestas, que se acciona mediante el giro de una sola llave con la embocadura situada en la parte central de la tapa. En la zona de los goznes o bisagras lleva dos guardas fijas que se enclavan al

cerrar la tapa; dispone de cinco pestillos en resbalón que se cierran por presión simple sobre la tapa y se abren mediante la acción de la llave de cerradura sobre un complicado juego de corredera y balancines con resortes de recuperación, relacionados todos entre sí de forma laberíntica y sucesiva. En su cara frontal aparece una bocallave fingida y en sus flancos dos pasadores con argollas que revelan la existencia de dos gruesos candados (no conservados) que afianzarían aún más su seguridad.

El propio sistema de cerramiento, además de ser en sí mismo un conjunto de realce ornamental, presenta varios broches o botones florales de cobre y sencillas labores vegetales cinceladas en algunos de los elementos. Tras su limpieza y restauración –mostraba un burdo repinte acrílico contemporáneo– pueden apreciarse en la parte exterior de uno de los laterales, junto a las asas, restos de la policromía original con motivos florales en tonos blanco, verde y rojo, que nos dejan entrever las características de su decoración pintada externa, particularidad muy habitual en este tipo de piezas. Con motivo del V Centenario de la creación de la Casa de Contratación de Sevilla esta pieza formó parte de la exposición organizada en esa ciudad.

A.S.B.

**Bibliografía**

ARIAS MARTÍNEZ, 1998e, p. 97; PÉREZ RODRÍGUEZ, 2000; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2003b, pp. 320-321; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2007b, p. 26.



## 50

**TRÍPTICO DEL LLANTO SOBRE CRISTO MUERTO (TABLA CENTRAL), SAN JUAN BAUTISTA Y SAN JERÓNIMO (INTERIOR DE LAS PORTEZUELAS) Y LA ANUNCIACIÓN (EXTERIOR DE LAS PORTEZUELAS)**

Maestro del Hijo Pródigo

Mediados del siglo XVI

Óleo sobre tabla / 75 x100 cm

Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Rueda

Esta excelente tabla flamenca, apenas conocida fuera de los ámbitos locales hasta hace poco tiempo, ha sido objeto en los últimos cinco años de la atención de diversas instituciones y especialistas que han propiciado su actual buena conservación y una certera atribución de su autoría. Así, durante el mes de febrero de 2005 es expuesta en el Museo de las Ferias como “Pieza del Mes”, proponiéndose su cercanía a las obras concebidas en los activos talleres de Amberes; es felizmente restaurada en 2006 y, en este mismo año, se publica un interesante artículo monográfico firmado por la profesora Ana Diéguez Rodríguez, en el que se fija con sólidos argumentos su filiación precisa y sus fuentes de inspiración. En este estudio se confirma como autor de la obra al denominado “Maestro del Hijo Pródigo” (en alusión al anónimo autor de la tabla de dicho asunto conservada en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena), artista flamenco con una extensa nómina de obras atribuidas, en las que destaca un acentuado influjo del manierismo italiano. Varias de sus tablas se conservan en España a consecuencia de las importaciones llegadas desde Flandes hasta la Corona de Castilla, en muchos casos a través de las ferias comerciales de Medina del Campo. Dada la cercanía entre Medina y Rueda parece evidente la vía de llegada de esta obra.

La estructura formal de la pieza nos advierte a primera vista de su relación con los talleres de Amberes, en los que es fre-

cuenta el uso de marcos acanalados, rematados superiormente con molduras mixtilíneas realizadas a modo de visera para proteger las pinturas. Tanto en la tabla central como en las laterales, los personajes representados aparecen de cuerpo entero, con rostros alargados y frentes despejadas; están vestidos con ricos ropajes muy ceñidos al cuerpo y situados sobre suelos pedregosos, teniendo como telón de fondo profundos paisajes, de línea de horizonte muy alta, en los que pueden apreciarse frondosos bosques y arquitecturas figuradas; todas estas características son habituales en las obras de este artista. Aunque hemos pensado en que la composición de la tabla central podría haberse inspirado en alguna estampa, la profesora Diéguez recoge en su artículo la absoluta semejanza de dicha pieza con la “Lamentación” del mismo artista conservada en el *Catharijnenconvent Museum* de Utrecht, y la dependencia, en ambos casos, de la “Piedad” de la Colección Losada de Madrid, quizá inspirada en modelos compositivos de Rogier Van der Weyden.

A.S.B.

#### Bibliografía

MARCOS y FRAILE, 2003, pp. 274, figs. 306 y 307; DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, 2006, pp. 237-244; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2010a, pp. 30-31.

---

“PIEZA DEL MES” FEBRERO 2005. Esta obra fue restaurada en 2006 por María Paternina Somoza, en el marco del Convenio de Restauración de Bienes Muebles suscrito entre la Diputación de Valladolid, la Junta de Castilla y León y el Arzobispado de Valladolid.





# 51

## CRISTO CAMINO DEL CALVARIO

Anónimo castellano (seguidor de Michel Coxcie)

Segunda mitad del siglo XVI

Óleo sobre tabla / 79 x 64'5 cm

Inscripción en el reverso: *“Esta pintu / ra la dio pa / ra adorno / de la Sacristía / de esta insigne / Colegiata Don / Manuel / Quintana / prior de / ella año / de 1774”*

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo

Esta tabla conservada en la sacristía de la Colegiata de San Antolín desde 1774, merced a la donación efectuada por el prior Manuel Quintana -según leemos en la inscripción posterior de la tabla-, responde a una representación de Cristo camino del Calvario que copia un original del pintor de Malinas Michel Coxcie, quien debió de concebirla a partir del cuadro de Cristo con la cruz a cuestras, de Sebastiano del Piombo (h. 1535, Museo del Prado), artista veneciano cuyas composiciones calaron muy hondo en los círculos artísticos contrarreformistas de la España de la época.

Concretamente, este tema iconográfico perteneciente al ciclo de la Pasión de Cristo tuvo, por su carácter devocional y simbólico, una amplísima aceptación general en la sociedad de la segunda mitad del siglo XVI, existiendo por ello numerosas copias y réplicas que, en muchos casos, fueron encargadas por particulares con destino a sus oratorios privados, para luego, en sus últimos días, legarlas a templos o conventos. Esto ocurre, por citar algunos casos cercanos, con la tabla que nos ocupa y con otras vallisoletanas de similares características y parecidas dimensiones, conservadas en el monasterio de las Huelgas Reales y en la iglesia parroquial de San Miguel y San Julián, ésta de una gran calidad técnica.

El autor del modelo, Michel Coxcie, fue un maestro que gozó de la predilección del Felipe II, llegando algunas de sus obras a

formar parte de la colección personal del monarca. En sus composiciones se advierte siempre un gran interés por las formas renacentistas italianas, con el uso de fuertes claroscuros sobre fondos neutros que confieren a los rostros y las manos una acusada luminosidad.

La relación de nuestro cuadro con la obra de Coxcie, especialmente con el original perteneciente a la colección de la Universidad Complutense, dado a conocer por Díaz Padrón en 1986, es poco menos que evidente tanto en el contraste de luces citado, como en la disposición general de la escena, la forma de sujetar la cruz con ambas manos y el modo de plegar las mangas de la túnica, que presenta muy parecidas tonalidades azuladas. Al igual que Coxcie, otros grandes artistas como Luis de Morales –recuérdese su conocido Nazareno del Colegio del Patriarca de Valencia– tomaron como modelo de muchas de sus representaciones obras nacidas de la inspiración de Sebastiano del Piombo, para componer cuadros llenos de expresividad y dramatismo con personajes que acusan, en el caso de “el Divino”, mayores sufrimientos en unos rasgos faciales más secos y demacrados.

A.S.B.

### Bibliografía

ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p.110 y fig.183.

---

“PIEZA DEL MES” MARZO 2005. Con motivo de la celebración de la Semana Santa. Obra restaurada por la Fundación Las Edades del Hombre”, con la financiación de la Asociación “Mujeres para la Democracia”.



## 52

## VIRGEN CON EL NIÑO (VIRGEN DE LA PERA)

Alejo de Vahía

Hacia 1500

Escultura en madera policromada / 122 cm

Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. La Seca (Valladolid)

Obra seleccionada en esta ocasión con el propósito de difundir las mejores piezas artísticas de la Tierra de Medina del Campo, esta escultura que representa a la Virgen con el Niño –denominada popularmente “Virgen de la Pera”– es una obra poco conocida que tras la excelente restauración llevada a cabo recientemente se nos presenta ahora mostrando su policromía original, oculta durante largo tiempo por un burdo repinte que impedía su contemplación tal y como la concibió su autor, el célebre escultor de origen germánico Alejo de Vahía, quien trabajó al frente de un fecundo taller, fundamentalmente en la antigua diócesis de Palencia, entre el último cuarto del siglo XV y las primeras décadas del siglo XVI. Su uso constante de esquemas y recursos estilísticos muy personales, con detalles que podemos calificar como firma de artista, configuran un conjunto de altísima calidad, sin duda entre los más apreciables de la Castilla de la época de los Reyes Católicos.

Tanto Julia Ara como Joaquín Yarza, especialistas que han abordado el estudio de la pieza, han destacado la calidad de la misma relacionándola con la producción personal del maestro. La primera, que fue quien resolvió la identidad del enigmático artista, anteriormente denominado “Maestro de Santa Cruz”, Rodrigo de León o “Maestro de Tierra de Campos”, ha mostrado las estrechas afinidades compositivas con otras piezas, que son variantes de un mismo tipo iconográfico, conservadas en los Museos de Becerril de Campos y Paredes

de Nava, la Virgen lactante de Morales del Vino, la desaparecida de Frechilla y con la Virgen de los Ángeles del convento de Santa Clara de Villafrechós.

Como rasgos estilísticos de la Virgen María podemos apuntar que aparece sentada en un escaño sin brazos ni respaldo, con el Niño sentado sobre su pierna izquierda. Con la mano derecha le ofrece una fruta que parece una pera (que ha dado lugar a su denominación popular) aunque también se ha identificado con un corazón; y con la derecha lo sostiene por el torso. Sus cabellos se extienden sueltos sobre los hombros, sin aderezo alguno, formando mechones rizados. La túnica dorada que presenta bajo un manto orlado de interior azulado, tiene escote rectilíneo y está ceñida a la cintura con un cintillo de tela anudada en la parte central. Cabe destacar que los pliegues del manto nacidos desde las rodillas, están resueltos de manera menos quebrada que la que suelen presentar las obras de este artista posteriores a 1500. En un reciente estudio dedicado a Alejo de Vahía, Yarza ha calificado a esta Virgen con el Niño como “*la más monumental de las conservadas y la que pudo salir de su taller con una amplia intervención personal*”.

A.S.B.

**Bibliografía**

ARA GIL, 1977, pp. 147, 385 y 390; SUÁREZ ALÁEZ, 1997, p. 279; YARZA, 2001, pp. 279-280; MARCOS y FRAILE, 2003, p. 351 y fig. 375.

---

“PIEZA DEL MES” ABRIL 2005. Obra restaurada por Natalia Martínez de Pisón (Artecó Conservación-Restauración), por encargo del Servicio Territorial de Cultura de la Junta de Castilla y León.



## ESTANDARTE REAL DE PROCLAMACIONES

Talleres de Medina del Campo (arreglos posteriores de Manuel Rodríguez Salazar)  
1746. Proclamación de Fernando VI

Seda, hilos de seda y metálicos de plata y plata dorada / 91 x 116 cm (fleco de 7 cm)

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Escribe Ildefonso Rodríguez en su *Historia de Medina del Campo* que hay en la Colegiata “dos estandartes para la proclamación de Reyes, de ellos el moderno, que sirvió para Carlos III, Carlos IV, Fernando VII é Isabel II, dibujado y bordado en oro por mi abuelo Manuel Rodríguez Salazar, de cuya habilidad dejó algunas pruebas, imitándole el abuelo materno Miguel de Castro, uno y otro por gusto y afición”. Sin duda, en estas líneas, el cronista se refiere al presente estandarte que, según la documentación que hemos consultado en el Archivo Municipal de Medina del Campo, correspondería realmente al estandarte realizado para la proclamación del rey Fernando VI, teniendo por tanto de retrasar su cronología a 1746, año en que dicho monarca accede al trono.

En efecto, en el Libro de Acuerdos del Concejo de 1746, sesión de 16 de agosto, (AMMC, caja 317-3, ff.148r-149v, 16-VIII-1746) se encuentra la “*Quenta de los gastos que se necesitan para hazer la aclamación por su majestad el rey don Fernando sexto*”, en la que figura la compra “*De zinco varas de damasco carmesí para azer el Real Pendón con el importe de la bordadura de ylo de oro y plata y el asta para dicho Real Pendón y su echura; a mil ziento y sesenta y ocho reales*”. Dado que no se registran en los acuerdos municipales posteriores nuevas hechuras de “*Reales Pendones*”, constando tan sólo arreglos y composturas del existente, hemos de convenir que este estandarte es el citado en la documentación aludida. Quizá la intervención artesanal mencionada por Rodríguez Fernández sobre este pendón, corresponda a alguno de los aderezos posteriores, coincidiendo de este modo con las fechas en que debió de vivir su abuelo paterno. En la Colegiata de San

Antolín han estado colgados hasta tiempos recientes dos estandartes de proclamaciones, el más antiguo de época de Carlos II (1666, aunque aprovechando el escudo de un pendón anterior) y éste de Fernando VI. En todos los casos, tras la solemne y suntuosa ceremonia de aclamación por la calles de la villa, el estandarte se guardaba con todos los honores en la Colegiata de San Antolín –“*se ha de depositar el real pendón en la Ynsigne Collegial de esta villa según la costumbre*” dicen las Actas del Concejo– el día siguiente al de la proclamación oficial.

Respecto a las características formales de la obra, es un estandarte semicircular, deformado por su posición inclinada durante más de 250 años (ha estado suspendido de su mástil en una de las columnas del crucero de la Colegiata), que muestra el escudo real de los Borbones enmarcado por el gran collar del Toisón de Oro, por ambas caras. Está rematado por labores ornamentales florales y vegetales entrelazadas y orladas, un cordoncillo y un fleco de hilos metálicos entorchados de plata que recorre la bordura de la pieza excepto en la línea de la vaina que aparece realzada con un trenzado. Realizado en dos piezas de seda de color carmesí, unidas a un tejido interno de lino que le da consistencia, sus labores bordadas se hacen con diferentes hilos de seda y metálicos, presentando asimismo motivos decorativos efectuados con pequeñas láminas de metal.

A.S.B.

## Bibliografía

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1903-1904, p. 475.  
MORALEJA PINILLA, 1971, pp. 264-268.

---

“PIEZA DEL MES” MAYO 2005. Obra restaurada por Adela Martínez Malo, para Artecó SL, en el marco del Convenio de Restauración de Bienes Muebles firmado entre Diputación de Valladolid, Junta de Castilla y León y Arzobispado de Valladolid.



**SAN MIGUEL ARCÁNGEL**

Gregorio Fernández

Hacia 1605

Madera policromada / 71 cm

Iglesia parroquial de San Pedro. Serrada

La presente obra representa al arcángel San Miguel en el momento de vencer y expulsar del Cielo al arcángel rebelde Lucifer o Luzbel, al tiempo que realiza el pesaje de las buenas o malas acciones en vida de las almas de los que aspiran a entrar en el Paraíso. Resulta frecuente desde la Edad Media encontrar esta doble acción combinada de San Miguel, en la que aparece el ángel caído intentando coger uno de los plattillos para hacer inclinar la balanza hacia él. Esta acción de la derrota de los ángeles rebeldes a Dios, liderados por Lucifer, se narra en Isaías (14, 12-15) y después en el Apocalipsis (12, 7-10).

La composición toma como punto de partida la escultura en bronce de Carlos V y el Furor que realizara en Milán Leone Leoni en 1551-1553, terminada posteriormente por Pompeo Leoni. También se aprecian claras influencias, en la composición del San Miguel, del Perseo de Benvenuto Cellini, obra de 1545-1554. Las posturas de los personajes son similares en una y otra obra, mostrando el arcángel, en nuestro caso, una actitud serena y de suave contrapuesto, frente a la agitación y dinamismo de Lucifer. En la talla de San Miguel se insertan ojos de cristal en su rostro; los de Lucifer son de madera aunque en el interior de los párpados una lámina de oro hace de base a la posterior pincelada rojiza, con el fin de ofrecer un efecto de centelleo. Asimismo presenta peleteados sobre las figuras, es decir, se añade a punta de pincel pelos y vellos que proporcionan más realismo a la escultura, haciendo una transición entre las carnaciones y los cabellos o los ropajes. En los cabellos del arcángel un hilo de oro delimita los mechones. La coraza, espaldar y túnica del arcángel están realizados mediante la técnica del estofado, con

la intención de imitar las ricas estofas o tejidos en brocado.

Todo apunta a que esta obra sea una obra autógrafa y temprana del escultor Gregorio Fernández. De idéntica composición al San Miguel del retablo mayor de la iglesia del mismo nombre en Valladolid, obra realizada en 1606, tan sólo difieren en la disposición del ángel caído, que se presenta en perpendicular a las piernas del arcángel, suponemos que para poder apreciarse mejor la pieza en el retablo; por ello también el brazo izquierdo, en vez del derecho, de Lucifer se alza para permitir apreciar su rostro. Además, varias piezas del primer periodo del gran escultor presentan características técnicas similares a San Miguel, caso de las Virtudes de San Diego, del Museo Nacional C. de San Gregorio, o del Santo Ángel, del Museo Diocesano de Valladolid. Si comparamos la policromía de esta escultura con otras de la época, tanto por su técnica, motivos o tonalidades, podemos asegurar que estamos ante una obra, al menos la pictórica, de finales del siglo XVI o principios del XVII, con claras influencias de los dictados de la Contrarreforma. Teniendo en cuenta que la obra mencionada del retablo mayor de la iglesia de San Miguel se contrata el 26 de octubre de 1606 (es el primer gran contrato de Gregorio Fernández), podríamos suponer que nuestra escultura pudiera ser un “prototipo” o modelo previo para el concurso, pues la calidad técnica y el gusto por el detalle en la obra de Serrada son propios de un artista en su juventud que quiere demostrar su valía.

F.J.B.P.

**Bibliografía**

MARTÍN GONZÁLEZ, 1980; URREA FERNÁNDEZ, 2002b, p.158; MARCOS y FRAILE, 2003, p. 406 y fig. 418.





# 55

## PLATO LITÚRGICO REPRESENTANDO EL LEÓN DE SAN MARCOS EVANGELISTA

Taller de Nuremberg

Hacia 1500

Latón repujado y burilado / 34'5 cm Ø

Inscripción de la filacteria: "S.✻M✻ARCOS" (retrógrada)

Fundación Museo de las Ferias

## PLATO LITÚRGICO REPRESENTANDO A SAN JORGE MATANDO AL DRAGÓN

Taller de Nuremberg

Hacia 1540

Latón repujado y burilado / 42'5 cm Ø

Inscripción: "AUS NOT HILF GOT" (repetida cinco veces) ("Dios ayuda en la necesidad"),

Colección Arte de Occidente

Los platos de latón figuran entre las manufacturas típicas de Nuremberg que, a través de factores alemanes asentados en las ciudades hanseáticas, llegarán vía Flandes a los puertos del Cantábrico –fundamentalmente Laredo– y, de aquí, a las ferias medienenses entre el último cuarto del siglo XV y primer tercio del siglo XVI. Aunque en origen la función de estos platos o bandejas pudiera haber sido decorativa, sin embargo, queda claro el uso litúrgico de los mismos tanto por los inventarios de iglesias como por los motivos religiosos en las representaciones y leyendas que contienen. Así se mencionan las "bazinicas" para la limosna, las "bacías de azófar" para el bautismo o para ungir a los moribundos con los santos óleos de la extremaunción.

En este sentido, el primero de los platos representa el león alado de San Marcos, símbolo del evangelista, y a sus pies una filacteria con la leyenda "S.✻M✻ARCOS", en posición invertida. Sucesivos círculos concéntricos aparecen en el fondo: uno con motivos burilados de arquería invertida de arcos ojivales sostenidos por flores de lis,

otro con hojas de roble y un tercero con gallones cóncavos cincelados. En el ala del plato están burilados otros dos círculos vegetales: uno de rosáceas hexapétalas y otro de hojas de roble.

El otro plato representa a un San Jorge maduro y barbado a caballo blandiendo su espada contra el dragón. En la *Leyenda Dorada* de Jacopo de la Vorágine, el dragón simboliza la peste y las frecuentes y mortíferas plagas medievales. Por ello, no resulta extraña la inscripción "AUS NOT HILF GOT" ("Dios ayuda en la necesidad"). El plato completa su decoración en el fondo con motivos repujados de roleos renacentistas y, en el ala, una arquería de arcos ojivales que rematan en su base en hojas de hiedra. En el reverso, a la altura del pecho del santo, aparece una marca de taller sin identificar.

F.R.G.

### Bibliografía

AMADOR DE LOS RÍOS, 1880, p. 202; LOCKNER, 1996, pp. 2953-2957; BARRÓN GARCÍA, 1998, pp. 457-460; WATTENBERG GARCÍA, 1999, pp. 101-102; MIGUÉLIZ VALCARLOS, 2003, pp. 271-300.



# 56

## PIEZAS DE PLATERÍA DEL SIGLO XVI DE ARTÍFICES DE MEDINA DEL CAMPO

### CÁLIZ a

Anónimo

Comienzos del siglo XVI

Plata sobredorada / 23 x 16 cm

Inscripción: "MEMENTO NOSTRI DOMYNE ORA" (en la copa)

Iglesia parroquial de San Boal. Pozaldez



*Marca de Lope de Rosales*



*Marca de Gonzalo Gil*



*Marca de Pedro Alonso*

### CÁLIZ b

Lope de Rosales

Comienzos del siglo XVI

Plata sobredorada / 21'5 x 16 cm

Punzones: de localidad (escudo con trece roeles) Medina del Campo; de artífice (flor / "LOPE") Lope de Rosales; de fiel contraste ("O/SGI"), Gonzalo Gil; buriladas

Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel. Pozal de Gallinas

### CÁLIZ c

Anónimo

1566 (con reparaciones del siglo XVIII)

Plata sobredorada / 29 x 17'5 cm

Inscripción en la base: "NICVLAS DE CACZERES DIO ESTE CALIZE A LA YGLESA DE SANTA MARIA DE RVEDA ANO DE 1566 ANOS / CLERIGO MAIOR".

Punzones: de localidad (escudo con trece roeles) Medina del Campo; de fiel contraste ("P/AL-O"), Pedro Alonso; buriladas

Iglesia parroquial de Ntra. Señora de la Asunción. Rueda

### CÁLIZ d

Diego Martínez

Mediados del siglo XVI

Plata sobredorada / 25'5 x 15'8 cm

Punzones: de localidad (escudo con trece roeles) Medina del Campo; de artífice "D/MARTINZ" (Diego Martínez) / monogramas: "IHS / XPS"

Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo (obra depositada en el Museo de las Ferias)



*Marca de Diego Martínez*

### CÁLIZ e

1580

Plata en su color / 24'5 x 17 cm

Inscrip.: "ESTE CALIZ ES DE LA COFRADIA DE NRA. SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS. ICOSE DE LIMOSNA SIENDO MAIORDOMO DE LA CAPILLA GASPAR DE PAREDES EN EL AÑO DE 1580"

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo (obra depositada en el Museo de las Ferias)

### PONDERAL DE VASOS ANIDADOS (CUATRO LIBRAS CASTELLANAS)

Medina del Campo, a partir de 1510

Latón / 5 x 9 cm (6 pesos: 2 libras, 1 libra, 1 marco, 4 onzas, 2 onzas y 1 onza)

Punzones: de localidad (escudo con trece roeles), Medina del Campo; de fiel contraste ("LOPE", "CALVO") Lope de Rosales y Francisco (?) Calvo

Convento de Sta. M<sup>a</sup> Magdalena de MM. Agustinas. Medina del Campo (obra depositada en el Museo de las Ferias)



Medina del Campo fue, a lo largo del siglo XVI, uno de los principales focos castellanos de platería y joyería. Los artífices medinenses, instalados en la acera de la Joyería de la Plaza Mayor y en su inmediata calle de la Plata, hacían gala de una excelente técnica que queda confirmada en las piezas que han llegado hasta nosotros con el escudo de armas de la villa como marca oficial de la localidad. Entre una nómina que se acerca al centenar de artistas asentados en Medina hacia mediados de aquella centuria, cabe destacar, entre otros, a Cristóbal de Vergara, Alonso Román, Lope de Rosales, Francisco Calvo, Diego Martínez, Francisco del Portillo, Ignacio Álvarez, Gaspar Ramírez y otros muchos plateros cuyos punzones se reconocen en piezas de indudable calidad, tanto pertenecientes al ajuar litúrgico –cruces procesionales, custodias, cálices, navetas, etc.– como el doméstico de carácter civil –saleros, esencieros, platos, jarros, candelabros, etc.–. Con ellos, artífices y mercaderes de plata de varias procedencias llegaban a la villa en tiempos de feria para comerciar con sus productos, con las consiguientes disputas entre el gremio local y los foráneos por el control de las ventas, que llegaron incluso a originar pleitos de larga duración ante la Real Chancillería de Valladolid.

Los cinco cálices que presentamos, procedentes de iglesias parroquiales de Pozaldez, Pozal de Gallinas, Rueda y Medina del Campo, son piezas representativas de este foco de orfebres, surgido a raíz de la riqueza económica originada por las grandes ferias. A las primeras décadas de aquella centuria corresponden los cálices procedentes de Pozaldez y Pozal de Gallinas, el primero con la inscripción “MEMENTO NOSTRI DOMYNE ORA” en la copa, nudo acastillado y pie con las representaciones en relieve del Crucificado, la Virgen con el Niño y San Boal, titular de la parroquia; el segundo, obra de Lope de Rosales, con nudo en forma de manzana con decoración de reminiscencias góticas y pie lobulado

donde aparecen los anagramas “IHS” y “XPS”. A los años centrales del siglo pertenecen los realizados para la parroquia de Rueda (fechado en 1566) y la iglesia medinense de Santiago (éste marcado con el cuño del platero Diego Martínez), en los que los motivos ornamentales son ya plenamente renacientes apareciendo querubines, bichas, gallones y detalles vegetales finalmente cincelados en el pie de las piezas (uno muy semejante al de Rueda, y también con marcas de Medina, se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres). Por último, el elaborado en 1580 a instancias de la Archicofradía de Nuestra Señora las Angustias de Medina, corresponde a los modelos habituales de la platería castellana del último tercio del siglo XVI, con nudo piriforme y base organizada en dos tramos concéntricos, el primero decorado con motivos pasionales (la Piedad, la Soledad, la Cruz desnuda y el Corazón con las siete dagas) y el segundo con cueros recortados y la inscripción conmemorativa que indica su propiedad y cronología.

En estas piezas aparecen acuñadas varias marcas, tanto de los artífices mencionados, como de los fieles contrastes nombrados por el concejo; del mismo modo, otras marcas muestran los trece roeles del escudo de la villa, marca de localidad que nos asegura su procedencia. Junto con ellas, se muestra un ponderal de vasos anidados de cuatro libras, de hacia 1510, asimismo contrastado en Medina y con marcas de Lope de Rosales y Calvo, que recuerda la importante labor de los marcadores del fielato, encargados de garantizar el peso y la ley de la plata utilizada.

A.S.B.

### **Bibliografía**

BRASAS, 1980, p. 174 y fig. 236; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 1996, pp. 63-64; ARIAS MARTÍNEZ, 1998b, pp. 68-69; MARCOS y FRAILE, 2003, pp. 146, 176, 277 y figs. 150, 203, 206 y 321; RAMOS GONZÁLEZ, 2003, pp. 69-70; RAMOS GONZÁLEZ, 2004b, pp. 278-279.



**CAJA DE ESCRIBIR (ADAPTADA PARA SAGRARIO)**

Anónimo italiano (taller de Milán o Roma)

Tercer cuarto del siglo XVI

Cincelado y damasquinado sobre metales / 37'5 x 36 x 22'5 cm

Convento de San José de MM. Carmelitas Descalzas. Medina del Campo

Esta singular caja de escribir o escritorio portátil, actualmente adaptado para sagrario, es una obra artística excepcional, tanto por su rareza, como por su primorosa ejecución. Toda ella realizada con cuidadas labores de damasquinado en plata, oro y cobre dorado sobre planchas de hierro claveteadas al armazón de madera, su portezuela está formada por un conjunto arquitectónico clasicista de tres cuerpos, sobre basamento de decoración romboidal, en el que aparecen personajes de la Antigüedad vestidos a la moda romana dentro de hornacinas rematadas en veneras y flanqueadas por columnas toscanas. Coronando el conjunto, tras los remates superiores de la arquitectura, hay representada una ciudad ideal en la que descuellan infinidad de edificios almenados, cuerpos torreados, cubiertas a dos vertientes y galerías abiertas.

Bajo esta estructura frontal superior, hay otra inferior en plano inclinado en la que hay un paisaje formado, de una parte, por una construcción con arquería de medio punto en la planta baja y ventanales cuadrados en el primer piso y, de otra, por una escena marítima con dos embarcaciones de vela –un gran navío en primer término y una galera al fondo– junto a lo que parece una vista idealizada de un muelle porticado provisto de una escalinata que llega hasta el agua. Los bordes laterales de esta monumental portada están rematados por otras planchas, en las que claramente se observa la continuación del paisaje marítimo citado por su parte superior. Los demás lados de la pieza están cubiertos por telas de seda beige claro, entretejidas con

hilos de plata que forman motivos florales; las aristas quedan guarnecidas con tiras de pasamanería dorada. En el interior, para su transformación en sagrario, se han dispuesto tres espejos enmarcados por bandas de encaje de hilo de oro.

Está comprobado desde muy antiguo el uso de estos pequeños muebles portátiles cuadrangulares de madera, con puerta o tapa muy ornamentada y fijada con bisagras, que se apoyaba sobre las rodillas para poder escribir con cierta comodidad, guardando en su interior los útiles necesarios para ello (plumas, tinteros, papeles, etc.). Su restauración, efectuada en el Instituto del Patrimonio Histórico Español, en 1999, por M.<sup>a</sup> Elena Martín Martín, propició su primer estudio histórico a cargo de la Dra. María Jesús Sánchez Beltrán. Por él sabemos de la existencia de otras dos piezas damasquinadas muy parecidas a la conservada en el convento carmelita de San José: un pequeño joyero perteneciente a los fondos de la Fundación Lázaro Galdiano, de origen milanés y fechado en el último tercio del siglo XVI, y un escritorio realizado en Roma en 1561 por Juan Giamín, donado por Felipe II en 1589 al monasterio de Guadalupe. Este último, al igual que el de Medina, fue adaptado para sagrario y actualmente se encuentra en el retablo mayor de la iglesia del citado monasterio extremeño.

A.S.B.

**Bibliografía**

SÁNCHEZ BELTRÁN, 1999; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2010c, pp.50-51.

---

“PIEZA DEL MES” OCTUBRE 2005. Durante los siguientes meses de noviembre y diciembre de 2005 y enero de 2006, no hubo “Pieza del Mes” por la celebración en el Museo de la exposición “El axuar de la vida picaresca”.





# 58

## SAN ANTONIO ABAD

Anónimo castellano  
Segundo cuarto del siglo XVI  
Escultura en madera policromada /115 cm  
Iglesia de San Miguel. Medina del Campo

## SANTA LUCÍA

Círculo de Francisco Rincón  
1605  
Escultura en madera policromada / 108 cm  
Inscripción en la peana: "ORA PRO NOBIS SANCTA LVCIA AÑO DE 1605"  
Iglesia de Santo Tomás. Medina del Campo

## SAN JOSÉ CON EL NIÑO / SAN NICOLÁS DE BARI

Anónimo castellano  
Último cuarto del siglo XVI  
Óleo sobre tabla / 58 x 15'5 cm  
Convento de San José de MM. Carmelitas descalzas. Medina del Campo

La escultura de San Antonio Abad o San Antón muestra el modelo iconográfico más habitual del santo anacoreta, en el que aparece acompañado de un cerdito y con la cruz egipcia o de "thau" sobre su pecho. Actualmente conservada en la iglesia de San Miguel, muy posiblemente sea la imagen titular de la desaparecida ermita dedicada a este santo, que estuvo situada en la confluencia de la Rúa Nueva (hoy calle de Padilla) con la calle de Cuenca. En ella se celebraban las elecciones de Procurador del Común, Alcalde de la Santa Hermandad, regidores trienales, síndicos y diputados, etc. de la villa; más tarde, en la segunda mitad del siglo XVIII, dicha ermita fue la casa de la Orden de los Antonianos y sede de la cofradía de San Antón hasta su traslado a San Miguel.

La escultura de Santa Lucía, conservada de la iglesia de Santo Tomás, es la titular de uno de los retablos laterales de la capilla mayor y, estilísticamente, corresponde a la etapa romanista de finales del siglo XVI y principios del XVII; más aún, tal y como consta en la inscripción de la peana, la ejecución de la pieza hemos de remontarla al año 1605, momento en que Fran-

cisco Rincón y su taller están realizando la parte escultórica del retablo mayor de dicha iglesia. La riqueza de la policromía, los pliegues menudos que aparecen en torno al broche y la disposición de la mano derecha recogiendo el manto, son detalles que han hecho pensar a Hernández Redondo en la autoría de algún escultor muy próximo al círculo de Rincón –como bien se sabe maestro de Gregorio Fernández–, en cuya obra perdurarán este tipo de pormenores.

Las tablas procedentes del convento de MM. Carmelitas de San José son obras castellanas del último cuarto del siglo XVI; representan a San Nicolás de Bari y San José con el Niño, y probablemente sean partes integrantes de un armario relicario actualmente perdido pero del que hay memoria entre las religiosas carmelitas que custodian el convento.

A.S.B.

### Bibliografía

MARTÍN GONZÁLEZ y otros, 1970, p. 180; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 1999, p. 192; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 148 y fig. 299.

---

"PIEZA DEL MES" FEBRERO 2006. Obras restauradas con el patrocinio de las Asociaciones "Amigos del Museo de las Ferias y del Patrimonio de Medina del Campo" y "Mujeres para la Democracia".



# 59

## RETRATO DE SAN IGNACIO DE LOYOLA

Círculo de Diego Valentín Díaz  
Hacia 1620  
Óleo sobre lienzo / 66 x 56 cm  
Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo

## CARTA AUTÓGRAFA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA A SU HERMANO BELTRÁN

Roma, 20 de marzo de 1540  
Manuscrito sobre papel / 26'5 x 20 cm  
Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo



La restauración llevada a cabo hace ahora diez años del lienzo que representa a San Ignacio de Loyola, conservado en el antiguo colegio jesuita medinense de San Pedro y San Pablo (actual iglesia de Santiago el Real), puso al descubierto una obra que por su notable calidad ha sido relacionada con la producción artística de algún artista muy cercano a uno de los más importantes pintores de la primera mitad del siglo XVII, el vallisoletano Diego Valentín Díaz. De este autor, destacado colaborador de Gregorio Fernández y autor de muchas de las policromías de sus esculturas, se conserva en este mismo templo una de sus principales obras: un monumental lienzo dedicado a la Anunciación que podría fecharse hacia 1620.

En el retrato que abordamos San Ignacio aparece de medio cuerpo, vestido de jesuita, siguiendo un modelo muy difundido a partir de estampas de origen flamenco y del cual, hoy en día, pueden encontrarse copias y réplicas en prácticamente todas las casas de Jesuitas. Al pie figura la inscripción alusiva a su condición de fundador de la Compañía de Jesús y en la esquina superior izquierda el IHS, símbolo de la congregación.

Por su parte, de la carta autógrafa del santo guipuzcoano –la firma con su nombre de pila “Yñigo”–, sabemos que está dirigida a

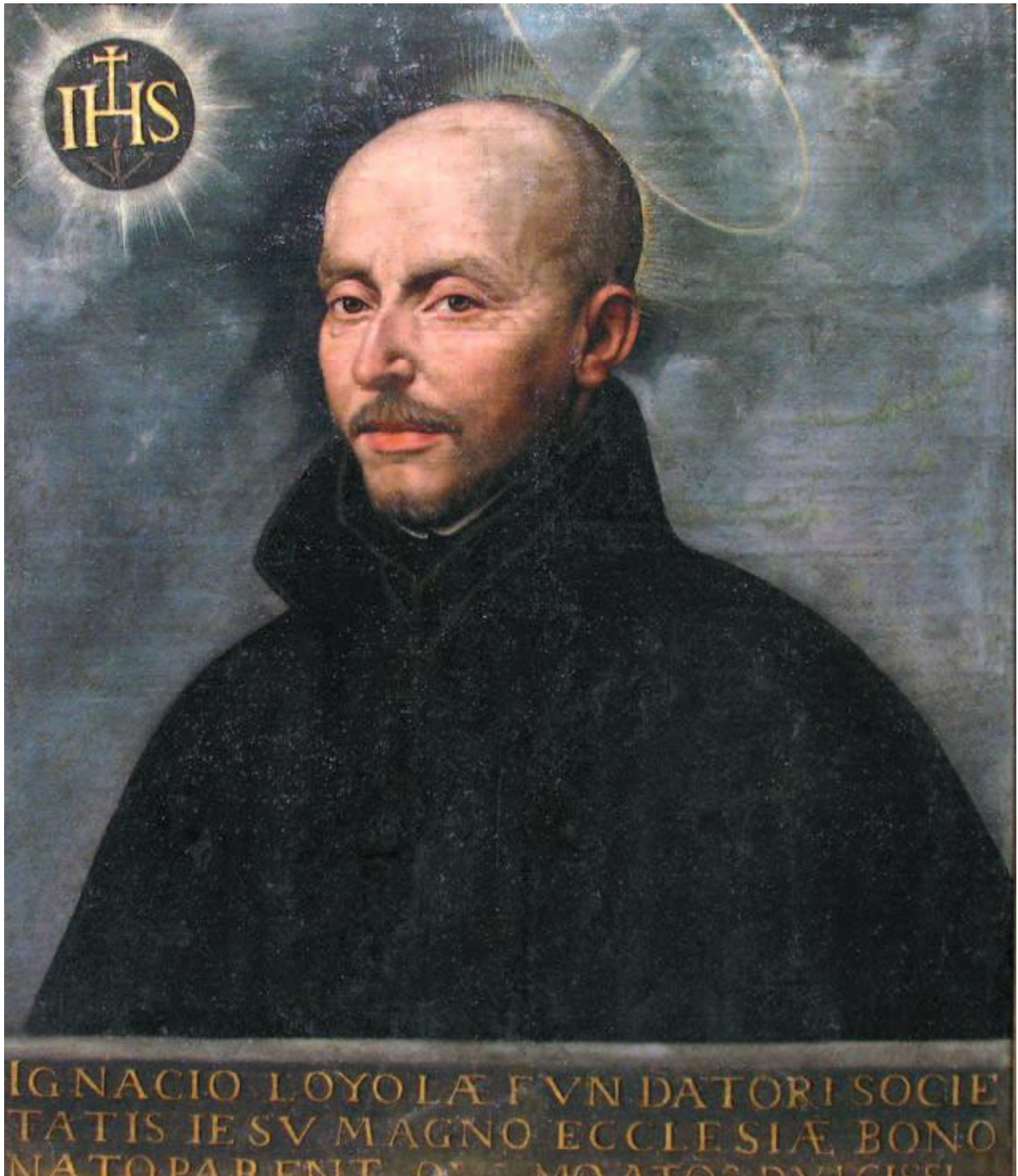
su hermano Beltrán de Loyola y en ella le recomienda que trate “*con toda cortesía y fiesta que podréis*” a Francisco Javier y al embajador del Rey de Portugal, Pedro de Mascareñas. Conservada en el antiguo colegio noviciado medinense desde que en 1615 la donara el padre Nicolás de Frías, rector de Bilbao, está fechada en Roma el 20 de marzo de 1540. Entre otras cosas, dice lo siguiente:

*“Sabed que este embajador del rrey de Portugal, con quien va Mtro. Francisco, es en grandísima manera de nuestra entera amistad, y a quien mucho en gran manera le debemos, y a quien para las cosas del servicio de Dios N.S. es para darnos mucho favor con su rrey y con todos los que el podrá. Por tanto, pido por servicio de Dios N.S. allá le agays toda cortesía y fiesta que podréis, y Araoz si estubiese ay, reciba esta por suya y así, en todo se dará a Mtro. Francisco el mismo crédito de mi parte, que a mí mismo se daría. En la señora de la casa con toda la familia pido mucho ser encomendado...”*

A.S.B.

### Bibliografía

SÁNCHEZ DEL BARRIO (dir.), 1992, n° 88; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 121 y fig. 200.



# 60

## LA FUNCIÓN DEL DESENCLAVO

Neyra (“el mudo Neyra”)

1722

Óleo sobre lienzo / 194 x 194 cm

Inscripción: (al pie) “ESTE QVADRO MANDO PINTAR FRANZ<sup>CO</sup> BVENO Y ROSA GOMEZ SV M<sup>V</sup>GER POR TENER DEVOZION CON ESTE SANCTO PASO QUE SE EGECVTA EL VIERNES SANCTO EN EL CONVENTO DE SAN AVGVSTIN DESTA VILLA DE MEDINA DEL CAMPO. ANNO DE 1722”.

Convento de Sta. María Magdalena de MM. Agustinas. Medina del Campo

La “Función del Desenclavo” o representación dramática del acto del descendimiento de Cristo crucificado fue una de las ceremonias religiosas más extendidas en la Península, sobre todo a partir del impulso dado a este tipo de actos piadosos por el Concilio de Trento (1545-1563). Este interesante lienzo recoge la referida dramatización popular tal y como se efectuaba el Viernes Santo en el desaparecido convento agustino de Ntra. Señora de Gracia, en Medina del Campo, de la cual tenemos noticia, al menos, desde 1622 hasta 1835, año éste de la exclaustación.

Su autor es un artista local que firma “*El mudo Neyra*”, cuya mano se advierte en otros lienzos conservados tanto en el convento de agustinas (lienzo de Santa Casilda, 1720), como en el de San José de carmelitas descalzas (lienzo de la Misa de San Gregorio), o en otros de gran formato actualmente conservados en la capilla de San Juan de la Cruz. En el caso que nos ocupa hemos de destacar, sobre su cuestionable calidad artística, el altísimo interés iconográfico del cuadro, en primer lugar, por ser éste del Desenclavo un tema prácticamente inédito en el arte español y, en segundo término, por la forma precisa y pormenorizada de narrar la escena, con la aparición de personajes principales y secundarios, cada cual ocupado en su particular cometido o simplemente posando para dejar constancia de su participación en otras partes de la ceremonia general; incluso, es representado el mobiliario litúrgico: la urna del Cristo y las andas de la Soledad,

piezas que serán utilizadas en la posterior procesión del Santo Entierro. Por si hubiera dudas de localización, en la parte baja del cuadro puede leerse la leyenda transcrita más arriba en la que se precisan estos datos de localización.

Estamos, por tanto, ante un documento gráfico excepcional que nos resume, al modo de una “fotografía de época”, cómo y de qué manera se llevaba a cabo la representación en el crucero de la iglesia del citado convento agustino, con un Cristo de brazos articulados y una Dolorosa de vestir como imágenes protagonistas. A la izquierda, un predicador proclama el “sermón del descendimiento” y dos clérigos encaramados en las escaleras siguen las indicaciones marcadas desde el púlpito, retirando la corona de espinas, los clavos y finalmente descendiendo el cuerpo de Nuestro Señor que es presentado a la Virgen –al igual que los elementos pasionales– por el oficiante principal que es el que aparece revestido con capa pluvial. Llegados a este punto, el Cristo era depositado en la urna y llevado en andas en la procesión organizada ese día por la cofradía de Nuestra Señora de la Misericordia y San Nicolás de Tolentino, hermandad establecida en dicho convento, cuyos mayordomos suponemos que son los tres hombres tocados con amplios sombreros, velo negro sobre el rostro y varas floreadas en las manos; los tres niños que portan en sus manos algunos de los instrumentos de la Pasión también formarían parte del cortejo procesional precediendo al paso.

A.S.B.

### Bibliografía

ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 1996, pp. 38-40; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1996a, pp. 21-25; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2006a, pp. 356-357.

**“PIEZA DEL MES” ABRIL 2006.** Con motivo de la celebración de la Semana Santa. La obra fue restaurada por Natalia Martínez de Pisón en 1999, con motivo de la exposición *“Claustruras. El patrimonio de los conventos de la provincia de Valladolid. I Medina del Campo”*.



# 61

## “CUENTO” O PRECIO DE LOS CAMBIOS PARA LA FERIA DE MARZO DE 1605

Medina del Campo, 18 de marzo de 1605

Manuscrito sobre papel / 42'5 x 28 cm

Archivo Municipal de Medina del Campo. Caja 309, ff. 298r-299v. Libro de Acuerdos del Concejo, 1603-1606.

A partir del último cuarto del siglo XVI, las ferias de Medina del Campo inician una etapa de declive que desembocará lentamente en su desaparición definitiva en la primera década del siglo XVIII. La crisis económica general había originado retrasos, suspensiones de pagos (como la de 1575) y desconfianzas que, en nuestro caso, se habían traducido en unas ferias mal concertadas con las restantes ferias españolas y europeas.

Para paliar esta situación, Felipe II dispone en 1583 la creación de una nueva feria en febrero que no logra un aumento significativo del volumen de negocios. Las suspensiones de 1594 y 1596, la instalación de la Corte en Valladolid y el traslado de la Real Chancillería desde esta ciudad a Medina del Campo, son factores decisivos para entender el efímero traslado de las ferias de Medina a Burgos entre los años 1601 y 1604. Nuevamente establecidas las ferias en la villa en este último año, a partir de ahora se regularán según unas nuevas Ordenanzas que se inspiran en las dadas en Burgos en 1602, resultando un nuevo “orden ferial” repartido en cuatro períodos de idéntica duración: los veinticinco primeros días de los meses de marzo, junio, septiembre y diciembre. De este modo, se intentaba una mejor adaptación a los cam-

bios de los nuevos tiempos, ajustándose de manera especial a la llegada de la flota de Indias y a la de los grandes cargamentos de lana; también se tenía muy presente el calendario ferial de las plazas europeas.

En las nuevas Ordenanzas la regulación de los cambios es el asunto de mayor preocupación y trascendencia, ya que las negociaciones con letras de cambio, giros u otras formas de pago eran muy superiores a las de mercancías. Por ello, se establece que se reúnan en las salas del ayuntamiento –todavía el antiguo consistorio de San Miguel–, “*los hombres de negocios para dar cuento a la feria... para los precios a que han de correr y pasar las plazas de la dicha feria*”. De este modo, en el “cuento” de la feria de marzo de 1605, vemos cómo aún aparecen apellidos que resuenan de las grandes ferias de décadas atrás: Ruiz Envito (Cosme), Espínola, Doria, Centurione, Paravicini, etc., acordando el precio del cambio para la feria según las cotizaciones del escudo en las grandes plazas de contratación, concretamente en este caso: Besançon, Lisboa, Amberes, Valencia, Florencia, Zaragoza, Barcelona y Lyon.

A.S.B.

### Bibliografía

ESPEJO y PAZ, 1912, pp. 331-337; MORENO MORENO 2007b, pp. 30-31.

	Bucancon	Lisboa	An. de res	Valencia	Lorenca	Carapina	Lisboa	Legit	Bobillio
~ Casmezzus de Liro	+36	+37	110 <sup>o</sup>	+90	394	379	+12	+12	10
~ Francisco de Molibina	+39	+36	110 <sup>o</sup>	+89	394	380	+12	+12	8
~ Juan de Pinola con donativo	+39	+37	111	+88	394	378	+12	+12	2
~ Francisco Paraben	+34	+36	110	+90	399	378	+12	+12	12
~ Juan de Pinola de Juan	+37	+37	111	+88	394	379	+12	+11	1
~ Sebastian de Pinola de Juan	+37	+37	110 <sup>o</sup>	+89	394	378	+12	+12	10
~ Ambrosio de Pinola de Juan	+36	+37	111	+88	396	378	+12	+12	15
~ Juan de Pinola de Juan	+36	+37	110 <sup>o</sup>	+89	394	378	+12	+12	8
~ Juan de Pinola de Juan	+39	+36	110 <sup>o</sup>	+89	399	378	+12	+12	2
~ Juan de Pinola de Juan	+39	+38	111	+90	399	379	+12	+14	2
~ Juan de Pinola de Juan	+36	+36	110 <sup>o</sup>	+89	394	378	+12	+12	2
~ Juan de Pinola de Juan	+39	+37	110 <sup>o</sup>	+89	394	378	+12	+12	2
~ Juan de Pinola de Juan	+39	+39	111	+88	399	378	+12	+12	2
~ Juan de Pinola de Juan	+39	+37	111	+88	399	378	+12	+11 <sup>o</sup>	2
~ Juan de Pinola de Juan	+39	+37	110 <sup>o</sup>	+88	394	378	+12	+11	2
~ Juan de Pinola de Juan	+39	+36	110 <sup>o</sup>	+89	399	379	+12	+12	10
~ Juan de Pinola de Juan	+36	+36	110 <sup>o</sup>	+89	399	378	+12	+12	1
~ Juan de Pinola de Juan	+36	+36	110 <sup>o</sup>	+89	399	378	+12	+12	12
~ Juan de Pinola de Juan	+36	+36	110 <sup>o</sup>	+88	394	378	+12	+12	12
~ Juan de Pinola de Juan	+36	+36	110 <sup>o</sup>	+88	394	378	+12	+12	12
~ Juan de Pinola de Juan	+36	+36	110 <sup>o</sup>	+90	399	378	+12	+10	12
~ Juan de Pinola de Juan	+36	+36	110 <sup>o</sup>	+88	399	378	+12	+12	12
~ Juan de Pinola de Juan	+39	+37	111	+88	394	378	+12	+12	12
~ Juan de Pinola de Juan	+36	+38	110 <sup>o</sup>	+88	394	378	+12	+12	2
~ Juan de Pinola de Juan	+36	+36	111 <sup>o</sup>	+88	399	378	+12	+11	12
~ Juan de Pinola de Juan	+36	+36	110	+88	399	378	+12	+12	12
~ Juan de Pinola de Juan	+36	+36	110 <sup>o</sup>	+88	394	378	+12	+12	12
~ Juan de Pinola de Juan	+36	+36	110 <sup>o</sup>	+88	394	378	+12	+12	12
~ Juan de Pinola de Juan	+36	+36	110 <sup>o</sup>	+88	399	378	+12	+11	2
Salta -436-		Salta -436-	Salta -110 <sup>o</sup>	Salta -488	Salta -394	Salta -378	Salta -12	Salta -12	Salta -10



## 62

## LAS DOS TRINIDADES

Segismundo Laire (atribución)

Hacia 1600

Óleo sobre cobre / 24 x 19 cm

Inscripciones: “*Don Lorenzo Fernández de Lar[r]ea*” y “*Hieronimo Beze/rra de Torres*”

Diputación de Valladolid (obra depositada en el Museo de las Ferias)

En las grandes ferias de Medina del Campo, durante la segunda mitad del siglo XVI y primeras décadas del XVII, era frecuente encontrar pequeños “cuadros de devoción” pintados al óleo sobre finas planchas de cobre, mostrando escenas piadosas de la vida de Jesús, María o personajes del Santoral. Prueba de ello son las numerosas referencias que se hacen a este tipo de obras en inventarios de mercaderes y otros documentos de la época ligados al comercio de obras de arte. Los cobres pintados, en ocasiones importados de tierras de Flandes e Italia, eran generalmente deudores de composiciones originales difundidas en estampas, elaboradas sobre todo por maestros flamencos y alemanes, cuyas series de grabados también eran comerciadas al por mayor en estas reuniones feriales. A dicho conjunto de obras de devoción pensamos que corresponde este óleo que representa a “Las Dos Trinidades” o “La Trinidad en la Tierra”, en el que aparece, en la parte inferior, la Sagrada Familia con Jesús entre la Virgen y San José tomados de la mano y, en la parte superior, Dios Padre y el Espíritu Santo rodeados por una corte celestial de ángeles y querubines. Precisamente la paloma blanca que representa a la Tercera Persona de la Trinidad porta una corona de espinas que está destinada a Jesús, al tiempo que los dos ángeles de cuerpo entero que lo flanquean depositan, respectivamente, sobre la cabeza de María una corona imperial y sobre la de San José otra de flores; tres coronaciones alegóricas diferentes cargadas de símbolos místicos.

En los fondos destaca un cielo azul bajo el que se recorta, tras las túnicas de los personajes de la Sagrada Familia, un precioso paisaje urbano compuesto con las mismas tonalidades azuladas. Por su parte, la figura de busto de Dios Padre aparece bendiciendo y con el orbe en su mano izquierda, mientras que la corte celestial emerge de un celaje de ricos matices.

Aunque aún no ha podido identificarse el grabado en el que se basa la composición, podemos recordar una xilografía parecida de este mismo tema que realizó Christoffel van Sichem. Respecto a su posible autoría, el cobre puede relacionarse con la producción pictórica de Segismundo Laire (1552-1639), artista de origen alemán que ha sido estudiado por Ramallo Asensio y del que se conocen otros muchos cobres de muy similares características estilísticas, con personajes de parecida concepción. La calidad técnica de la pintura es extraordinaria, con una intensidad cromática sorprendente, presentando un excelente estado de conservación, muy probablemente debido a un cuidado especial mostrado por sus sucesivos poseedores, entre los que suponemos estaban Don Lorenzo Fernández de Larrea y Jerónimo Becerra de Torres, nombres que nos son desconocidos y que aparecen escritos en la cara posterior del cobre.

A.S.B.

**Bibliografía**

RAMALLO ASENSIO, 2006, pp. 243-261



## COLECCIÓN DE “JETONES” O FICHAS CONTADORAS

Nuremberg y Países Bajos

Siglos XVI y XVII

Cobre / Medidas varias

Fundación Museo de las Ferias. Donación de la Asociación “Amigos del Museo de las Ferias y del Patrimonio de Medina del Campo”

Los jetones son piezas acuñadas generalmente en cobre, con aspecto similar al de una moneda pero sin indicación de valor. Su función primordial es la de ficha de cuenta y, particularmente, en operaciones de cómputo de valores y sumas de dinero, principalmente en las Cámaras de Cuenta y Consejos de Hacienda y Finanzas de los Estados, aunque su uso también fue frecuente entre particulares como mercaderes, asentistas, banqueros y agentes de cambio y bolsa. La palabra jetón tiene su origen en el verbo francés “jeter” (lanzar, arrojar) ya que durante el cálculo las fichas se “lanzaban” sobre un tablero o paño –de forma parecida a un ábaco– y el valor contable venía determinado por su posición en el tablero. Los jetones empiezan a ser habituales a partir del siglo XIV y se siguen utilizando en contabilidad hasta finales del XVII cuando se impone el cálculo aritmético escrito sobre el cómputo manual.

Al principio, la mayoría de los jetones fueron importados de Francia. Así, los contadores franceses sirvieron de modelo en los Países Bajos donde muy pronto fueron utilizados por las ciudades mercantiles más importantes. A partir de finales del siglo XV y durante el siglo XVI la localidad alemana de Nuremberg fue el principal centro europeo en la fabricación de jetones. En esta ciudad se utilizaron muchos diseños pero uno de los más frecuentes fue el “orbe imperial”, el “león alado” de San Marcos o el tipo del “maestro contador” ante su mesa. A finales del siglo XVI artesanos como Hans Schultes, Hans Krauwinkel o Cornelius Lauffer fabricaron jetones para toda Europa.

El jetón pronto empezó a ser utilizado como instrumento de propaganda al servi-

cio de la política. Sobre todo, a partir de la revuelta de los Países Bajos (1568-1648) cuyo origen estriba en un distanciamiento político (la República independiente de la Provincias Unidas del norte y el sur bajo autoridad española), y en una división religiosa (el norte calvinista y el sur católico). Desde 1572 hasta 1609 algunos jetones fueron usados como parte de una guerra psicológica, comparable al uso de panfletos e impresos, con un marcado mensaje político. Así, se representan hechos de armas como: victorias en el campo de batalla, sitios y capitulación de ciudades... y las inscripciones que acompañan expresan votos por el triunfo de los ejércitos y el anhelo de una paz segura y duradera. Del mismo modo, en estas piezas están reflejadas las disputas religiosas entre católicos y protestantes. Son frecuentes las imágenes que representan escenas del Antiguo Testamento con citas del libro de los Salmos, Profetas o Jueces, sobre todo en aquellos jetones acuñados en el territorio septentrional de los Países Bajos en donde arraigó el calvinismo.

A menudo, también, encontramos en los jetones diseños con clara significación alegórica o emblemática y lemas que reproducen divisas o empresas morales –casi siempre en latín– y representaciones a menudo inspiradas en la Antigüedad clásica con escenas mitológicas o pasajes de grandes epopeyas del mundo antiguo como la *Ilíada* y la *Odisea*; lo cual nos indica el alto nivel cultural y formación humanista de una elite de destinatarios que, desde el siglo XVII, empezarán a hacer del jetón objeto de coleccionismo.

F.R.G.

**Bibliografía**

RAMOS GONZÁLEZ, 2007a

---

“PIEZA DEL MES” JULIO Y AGOSTO 2006. Con motivo de la donación de las piezas por parte de la Asociación “Amigos del Museo de las Ferias y del Patrimonio de Medina del Campo”.



# 64

## FOTOGRAFÍAS HISTÓRICAS DE MEDINA DEL CAMPO

1865-1925

Técnicas diversas / Medidas varias

Fondos fotográficos de la Fundación Museo de las Ferias

En los archivos gráficos de la Fundación Museo de las Ferias se conservan varios millares de imágenes fotográficas originales, muchas de ellas centenarias, que forman un “patrimonio visual” de gran interés documental, imprescindible para el estudio histórico de las etapas más cercanas de nuestro pasado.

La reciente publicación de la obra *Medina del Campo ‘entresiglos’. Fotografías históricas (1854-1970)*, ha supuesto la culminación editorial de una serie de trabajos previos de documentación –digitalización de imágenes, catalogación informatizada y análisis comparado de los fondos– y el punto de arranque de varios proyectos de investigación que tienen como objetivo fundamental la valoración y difusión de dicho conjunto patrimonial.

Por ello, del mismo modo que en ediciones anteriores han ocupado este espacio expositivo obras escultóricas, pinturas, documentos o piezas numismáticas, se muestra

ahora en el Museo un conjunto de diez fotografías originales, obtenidas en Medina del Campo entre los años 1865 y 1925 (recuérdese que la cronología de los fondos fotográficos de la Fundación está comprendida entre 1854 y la actualidad).

Las imágenes seleccionadas han sido realizadas según diversos métodos y sobre los más variados soportes: en plancha de hojalata lacada (ferrotipo), en papel aluminado, en placa de cristal, en acetato,... y algunas de ellas a partir de la técnica estereoscópica; proceden de los fondos propios de la Fundación y de las colecciones cedidas o depositadas por Carmen del Barrio Calvo, Manuel Martínez Hernández, Francisco Gavilán Sánchez, Miguel Rojo López y Mariano García Pásaro.

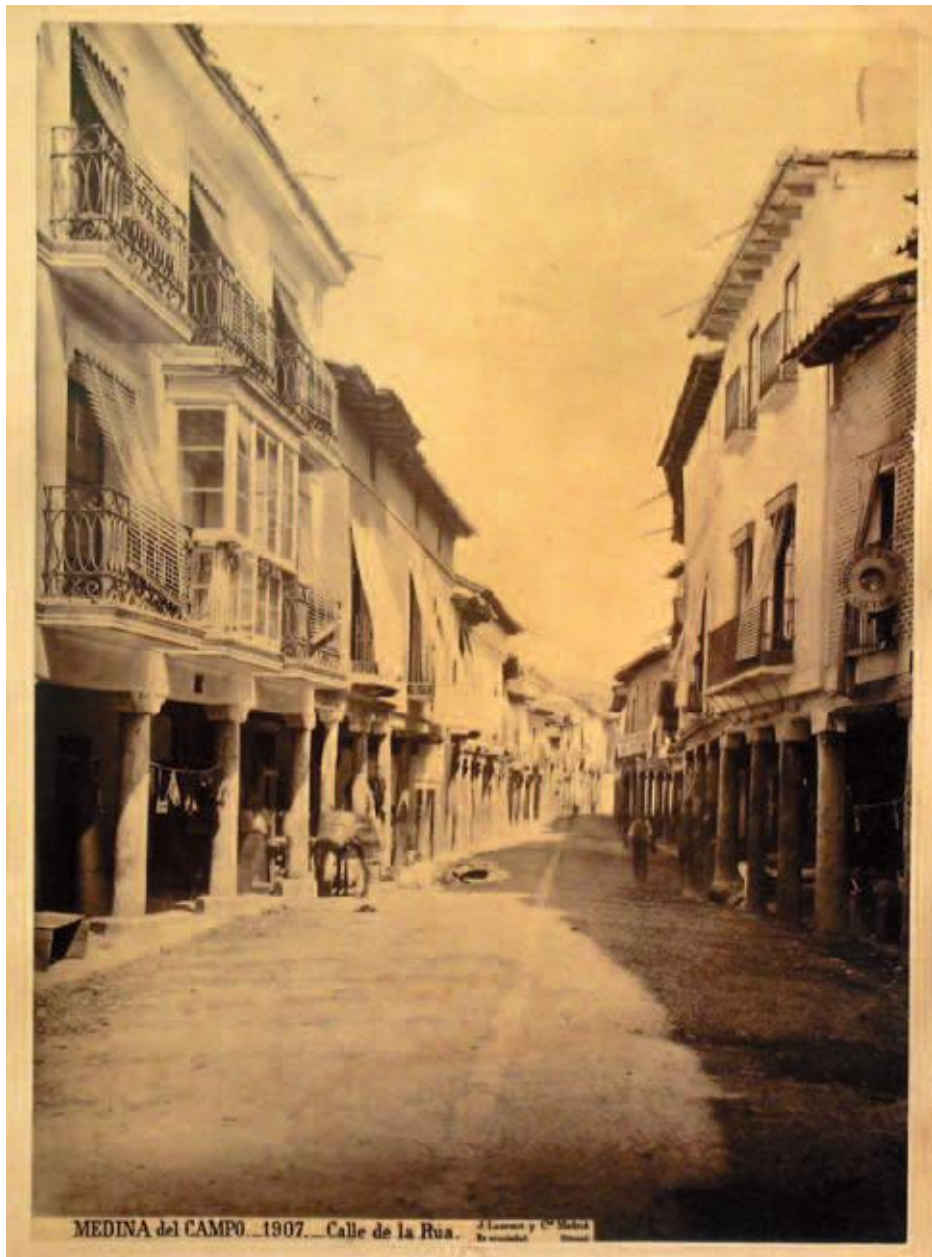
A.S.B.

### Bibliografía

SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1989; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2005a.

---

“PIEZA DEL MES” SEPTIEMBRE 2006. Con motivo de la publicación del libro *Medina del Campo ‘entresiglos’. Fotografías históricas (1854-1970)*, coeditado entre la Fundación y el diario “El Norte de Castilla”.



MEDINA del CAMPO...1907...Calle de la Rua. J. Llanusa y C<sup>o</sup> Madrid



## 65

## ARAS FUNERARIAS ROMANAS

Conventus Emeritense

Siglos II y III d.C.

Mármol / 82 x 54 x 27 cm y 83 x 38 x 28 cm

Fundación Museo de las Ferias. Donación de D<sup>a</sup> Isabel Lozano Lorenzo

Estas aras funerarias fueron localizadas en el patio trasero del palacio del Mayorazgo de Quintanilla, tras ser trasladadas –según noticias orales– del convento franciscano de Santa Isabel, conjunto desaparecido 1935 y demolido en 1966. Su procedencia exacta se desconoce no existiendo ningún yacimiento romano de entidad en el entorno inmediato de Medina del Campo; además, ni el mármol en que están realizadas, ni el tipo de letra grabada ni los gentilicios que figuran en las leyendas permiten plantear un hipotético origen en las campiñas de la cuenca del Duero. Más al contrario, como ya apuntó el profesor Mañanes Pérez, sus raíces parecen estar en la parte española de la provincia lusitana, tanto en su capital Augusta Emérita (Mérida), como en Itálica (Santiponce, Sevilla).

En los siglos II y III d.C. el rito funerario de los romanos era la incineración. Las aras funerarias servían para indicar en la necrópolis el lugar de enterramiento de las cenizas del muerto –cuyo nombre, edad, estado y otras circunstancias aparecen inscritos en la leyenda– y para realizar sobre ella sacrificios y ofrendas rituales mediante libaciones en su honor y en homenaje a los dioses Manes, protectores de los familiares difuntos.

**Ara funeraria romana**

Itálica

Primer cuarto siglo II d.C.

Mármol / 82 x 54 x 27 cm / foculus 18 cm Ø

Inscripción:

D• M• S•

VIPSANIAE

ATTICILLAE

ANN• XXVIII

M• VLPIVS AVG• LIB• LVPV

VXORI

D(iis) M(anibus) S(acrum) /  
Vipsaniae / Atticillae / Ann(or)um XXVIII /  
M(arcus) Vlpivs Avg(usti) lib(ertus) Lupu(s) /  
uxori

*“Consagrada a los dioses Manes. Marco Ulpio Lupo, liberto augustal, a su esposa Vipsania Atticilla, de 28 años”*

**Ara funeraria romana**

Augusta Emérita

Siglo III d.C.

Mármol / 83 x 38 x 28 cm / foculus 16 cm Ø

Inscripción:

[D] M [S]

DOCQVIRICVS VITA

LIO ANN• LXV H S E S T T L

ALBANIA• SABINA• MA

RITO OBSEQVENTISSI

MO ET AMICIS DVLCIS

[S]IMVS• CVM QVO VICSI•

[A]NN XXXVIII PINTA• MEVS

ð ANIMA OPTIMA ð

D(iis) M(anibus) S(acrum) /

Docquiricus Vita/lio ann(or)um LXV

h(ic) s(itus) e(st) s(it) t(ibi) t(erra) l(evis) /

Albania Sabina ma/rito obsequentissi/

mo et amicis(!) dulcis/simus cum quo vicis(t) /

ann(os) XXXVIII pinta(!) meus /

Anima optima

*“Consagrado a los dioses Manes. Aquí yace Docquiricus Vitalio, de 65 años. Séate la tierra leve. Albania Sabina a su muy complaciente marido y queridísimo amigo con quien vivió 58 años. Con el mayor sentimiento”*

En los laterales de una de las aras aparecen esculpidos objetos propios de los sacrificios rituales como son un *gutus* (una jarra de cuello estrecho) y una *patera* (plato o patena). En la parte trasera se representa un arado dental de cama curva.

Muchas piezas arqueológicas como éstas han llegado hasta nosotros formando parte de colecciones que fueron reunidas en

los palacios de los humanistas del Renacimiento. Estos eruditos aplicarán su curiosidad y laboriosidad por todo lo que pudiera aportar información sobre aquel pasado. Grandes intelectuales se sumarán a este nuevo ambiente estético y cultural y se convertirán en coleccionistas de antigüedades: Hernando Colón, Ambrosio de Morales, Antonio Agustín, Rodrigo Caro, Benito Arias Montano, el doctor Andrés Laguna o Fernando de Herrera, por citar sólo algunos ejemplos. Estos intelectuales eran hom-

bres de latín y teología, volcados en la recuperación de todo tipo de materiales susceptibles de ser considerados testimonios del mundo clásico: códices, documentos, monedas, medallas, inscripciones y restos arqueológicos como las piezas que se presentan en esta ocasión.

F.R.G.

**Bibliografía**

MAÑANES PÉREZ, 1990, pp. 207-210

---

“PIEZA DEL MES” OCTUBRE 2006





## 66

GENEALOGÍAS Y FAMILIAS NOBLES Y ANTIGUAS  
DE MEDINA DEL CAMPO

Autor desconocido

Segunda mitad del siglo XVII

Manuscrito sobre papel, encuadernación en pergamino / 34'5 x 25'7 x 6'2 cm / 401 ff.

Fundación Museo de las Ferias

Una de las principales labores que tiene encomendada la Fundación Museo de las Ferias es la identificación, estudio y conservación del patrimonio cultural de Medina del Campo. De este legado común, quizá el de carácter documental haya sido el más desatendido y, por ello, el que más ha sufrido pérdidas o desapariciones a lo largo de la historia. Uno de los casos de final feliz es la presente recuperación de uno de los documentos más relevantes para el conocimiento de la historia local de Medina —o mejor, para el de sus principales personajes históricos y sus familias—. Este manuscrito, que creemos fue redactado durante la segunda mitad del siglo XVII, permaneció en el Archivo Municipal al menos hasta las primeras décadas del siglo XIX, constando su utilización por parte del prior D. Julián Ayllón para componer su obra, aún inédita, *Varones ilustres de Medina*, cuyos contenidos fueron más adelante compendiados por varios cronistas e historiadores de la villa. A partir de entonces, se pierde la pista del paradero del manuscrito original, aunque sus datos son citados en varias publicaciones de finales del siglo pasado.

El Académico de la Historia P. Fidel Fita, en su artículo “Historiadores e Historias de Medina del Campo”, publicado en 1904, se refiere a esta obra como desaparecida diciendo que “amplificaría los datos allegados por Ossorio y Montalvo” en sus escritos históricos; asimismo, se hace eco de la noticia

que da Ildefonso Rodríguez en su entonces recién publicada *Historia de Medina del Campo*, en la que asegura que en tiempos de D. Julián de Ayllón (1740-1821) el manuscrito se conservaba “en el Archivo del Ayuntamiento”; también afirma que dicho erudito anotó en su obra que “poseía” el códice. Quizá en su pérdida o “descuido” ocurrido entonces influyera la preocupación sobre su integridad, en unos tiempos de gran convulsión social originada por la ocupación francesa.

Tras la adquisición a su último propietario, a comienzos del año 2006, el manuscrito ha sido digitalizado y estudiado en profundidad en la Fundación; gracias a ello, sabemos que en sus más de ochocientas páginas se ofrecen noticias de cerca de ciento cincuenta familias asentadas en Medina del Campo entre los siglos XV y XVII —la mayoría de ellas pertenecientes a los siete linajes de la villa— y numerosos datos de más de un centenar de ilustres personajes medinenses. Asimismo, contiene un inventario de documentos oficiales conservados en aquella época el Archivo Municipal de Medina —privilegios, censos, juros, ejecutorias, cédulas reales, provisiones, ...— entre los años 1434 y 1655, algunos de ellos actualmente perdidos.

A.S.B.

**Bibliografía**

FITA COLOMER, 1904, pp. 510-530; MORENO MORENO, 2007a.



## 67

**PINTURAS DEL RETABLO DE SAN MARTÍN**

La Anunciación, La Visitación, El Nacimiento de Jesús, La Adoración de los Reyes, La Huida a Egipto, La Circuncisión, Jesús entre los doctores, La Asunción; Cristo Juez resucitado, Los condenados arrastrados por los demonios y Los justos acompañados por los ángeles

Anónimo castellano, década de 1530

Óleo sobre tabla / tablas rectangulares (138 x 74 cm) y semicirculares (165 x 170 cm)  
Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo

Del mismo modo que en diciembre de 2003 tuvimos la oportunidad de poder contemplar en el Museo las siete pinturas del retablo dedicado a Ntra. Señora de la Colegiata de San Antolín, tres años después y en el marco del mismo convenio de restauración, podemos ahora redescubrir la calidad de las once tablas del retablo de San Martín, una vez que éstas han recuperado su intensidad pictórica original.

En primer término, hay que recordar que el retablo mayor de la antigua iglesia de San Martín –actual sede de la Fundación Museo de las Ferias– es un conjunto de extraordinaria calidad formado: de una parte, por esculturas y relieves de origen flamenco (Brabante, hacia 1515), emplazadas en el banco y en la calle central; de otra, por una serie de once tablas pintadas, ocho de ellas dedicadas al ciclo de la vida de la Virgen María, situadas en las calles laterales del conjunto, y las tres restantes, dispuestas en torno al calvario del ático representando el Juicio Final, con Cristo juez sobre los justos y los condenados. La unión en un mismo conjunto de obras de procedencia castellana y flamenca, refleja a la perfección el panorama de influencias mutuas originado por el intenso contacto comercial que hubo en los finales del siglo XV y las primeras décadas del XVI, entre los principales centros mercantiles castellanos y flamencos.

De otra parte, cabe afirmar que este conjunto está considerado por la crítica

especializada como una de las obras más notables de la retablística castellana de su época, tanto por la calidad de las tablas y relieves que lo integran, como por la muy novedosa traza que presenta su arquitectura, con elementos estructurales y motivos decorativos plenamente renacentes. Los escudos que aparecen en las grandes columnas laterales nos informan de los promotores de su construcción: D. Pedro de Ribera (hijo de los fundadores de la iglesia), al que corresponde el blasón de fajas horizontales, y su esposa, D.<sup>a</sup> Ana de Chaves, a la que corresponden las armas del escudo cuartelado.

Respecto a las características de estilo de las tablas, se reconocen en su anónimo autor la convergencia de las influencias centroeuropeas e italianas. Centroeuropeas en la concepción formal de las escenas, muchas de ellas compuestas a partir de estampas; e italiana en las soluciones adoptadas en la representación de muchos elementos particulares, más propias de los ámbitos mediterráneos.

A.S.B.

**Bibliografía**

AGAPITO y REVILLA, 1915-1916, pp. 362-368 y 388-392; TORMO, 1919 pp. 49-55; CAAMAÑO, 1961, pp. 31-50; GARCÍA CHICO, 1961, p. 92-94; URREA y PARRADO, 1986, p. 701; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, pp. 122-123; ARIAS, HERNÁNDEZ y NICOLÁS, 2006.

---

“PIEZA DEL MES” DICIEMBRE 2006 Y ENERO 2007. Con motivo de la restauración integral del retablo, realizado por la empresa Alfragá, en el marco del Convenio de Restauración de Bienes Muebles suscrito entre la Diputación de Valladolid, la Junta de Castilla y León y el Arzobispado de Valladolid.







## LA PIEDAD

Juan de Juni

Hacia 1540

Relieve en barro cocido policromado / 50 x 39 cm

Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid

Junto al relieve en madera policromada de La Piedad, concebido hacia 1575 por Juan de Juni para la casa de recreo de la familia Dueñas –obra que preside el espacio del Museo dedicado al comercio del arte–, presentamos este pequeño relieve con la misma iconografía, elaborado en barro cocido policromado hacia 1540 por el maestro del manierismo castellano. De este modo, además de recordar el quinto centenario del nacimiento de Juni, se muestran por primera vez juntas dos versiones del grupo de La Piedad –diferentes en proporciones, materiales y cronología– que muestran la gran capacidad creadora del más importante escultor de la segunda mitad del siglo XVI. En el relieve en barro cocido destacan el patetismo y distorsión de los personajes representados, elementos característicos de las obras realizadas por Juni en las décadas centrales de aquel siglo, frente a la serenidad y sosiego de las figuras que componen el grupo medinense, actitudes mucho más propias de sus últimas creaciones.

El relieve de La Piedad, procedente del Museo Diocesano de Valladolid, es una obra de extraordinaria calidad en la que su autor presenta a la Madre y al Hijo en una posición muy tensionada que busca la horizontalidad; el cuerpo descoyuntado de Cristo y el manto ondeante de la Virgen contribuyen a aumentar esta expresiva sensación de angustia. En segundo plano aparecen, en el centro, un paisaje urbano con una serie de construcciones torreadas; a la

izquierda, un hombre que remueve la piedra del sepulcro y, a la derecha, otro que lleva una escalera a los hombros. De esta obra se conocen varias copias y réplicas de composición muy semejante, elaboradas también en barro cocido y policromado. Una de ellas, de factura muy semejante y atribuida al taller del maestro, se conserva en el Museo de León; otra de similar formato es la perteneciente a la colección Camón Aznar de Madrid y otra, realizada también en barro cocido pero en versión de bulto redondo, se muestra en el Museo Marés de Barcelona.

El profesor Martín González cita entre los bienes que tenía en 1612 la viuda de Isaac de Juni, hijo del escultor, “*una ymagen de barro de medio relieve del Descendimiento de la Cruz*” que muy posiblemente sea ésta del Museo Diocesano. Por su parte, el biógrafo de Juni, Acisclo Antonio Palomino, escribe en 1724 que “*En la iglesia de San Martín (de Valladolid) hay una historieta de barro cocido del Descendimiento de la Cruz, que la han vaciado algunos escultores por ser cosa tan peregrina...*”, refiriéndose sin duda alguna al relieve que comentamos. Incluso, las pérdidas de policromía del original son buena muestra de los mencionados vaciados que debieron de realizarse por parte de escultores seguidores de Juni.

A.S.B.

**Bibliografía**

MARTÍN GONZÁLEZ, 1974, pp. 116-117

---

“PIEZA DEL MES” FEBRERO 2007. “Pieza en diálogo” con el relieve de La Piedad, de Juan de Juni, expuesta en el Museo. Con motivo del 500 aniversario del nacimiento de Juan de Juni (Joigny, Francia, h.1507. Valladolid, 1577).





## 69

## VIRGEN DEL ROSARIO

Francisco Martínez (atribución)

Hacia 1620

Óleo sobre lienzo / 185 x 146 cm

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo (obra depositada en la iglesia de San Miguel)

La obra artística de Francisco Martínez (Valladolid, 1574 – Medina del Campo, 1626), se enmarca en el contexto de la escuela vallisoletana del siglo XVII de la que fue, junto con Bartolomé de Cárdenas y Diego Valentín Díaz, un destacado exponente. De merecida fama como retratista y policromador de retablos y esculturas, su obra conocida –dedicada casi exclusivamente a temas religiosos– no llegó a la calidad de la producción artística de su padre, el pintor Gregorio Martínez, con quien se formó profesionalmente. Durante su vida estuvo al frente de un acreditado taller del que salieron numerosos retablos y conjuntos artísticos encargados por parroquias, conventos, cofradías y particulares. Llegó incluso a trabajar en varias ocasiones con el maestro Gregorio Fernández, conociéndose sus composiciones por el buen trazo de su dibujo y el uso discreto de colores de tonos fríos y poco vivaces.

A su etapa de madurez pertenece este cuadro cuya concepción compositiva se ajusta a lo que etimológicamente significa la palabra “rosario”: corona de rosas; y más concretamente, una corona formada por ciento cincuenta rosas de tonos blancos y rosados repartidas en quince grupos de diez flores cada uno, que corresponden a los quince misterios (los pequeños rosarios de cuentas utilizados en el rezo de esta plegaria suelen tener la disposición reducida, estando compuestos por cincuenta bolas de cuenta repartidas en cinco decenas). Esta gran corona de rosas aparece en el cuadro rodeando la escena central y está formada por una aureola de medallones circulares que separan cada una de las quince decenas de flores; en ellos están representados los quince misterios fundamentales de la vida de Jesús y María, a saber (desde la parte

superior y siguiendo el sentido de las agujas del reloj): los misterios gozosos: La Encarnación, la Visitación, el Nacimiento de Jesús, la Purificación de la Virgen y Jesús entre los Doctores; los misterios dolorosos: la Oración en el huerto, la Flagelación, la Coronación de espinas, el Camino del calvario y la Crucifixión; y los misterios gloriosos: la Resurrección, la Ascensión, Pentecostés, la Asunción y la Coronación de la Virgen. Respecto a la Virgen del Rosario, su modelo iconográfico es el más depurado de los propuestos por Réau en su *Iconografía del arte cristiano*; María aparece sentada con el Niño sobre su regazo, rodeada por una corte de angelitos y querubines, dos de los cuales la coronan con rosas.

El primero en atribuir esta obra a Francisco Martínez fue Jesús Urrea quien, además, supone con fundamento que el artista realizaría el cuadro en los primeros años de la década de 1620, ya que en 1622 estaba trabajando en la Colegiata en la hechura de cuatro lienzos dedicados a otros tantos pasajes de la infancia de Jesús, para el primitivo retablo mayor de la capilla de las Angustias (actualmente están dispuestos en los retablos colaterales). También a esos años hay que remontar otras obras de este pintor conservadas en Medina del Campo como el pequeño retablo en que actualmente se halla la Virgen de la Expectación, en la parroquia de Santiago (con cuatro Santos pintados en su banco); o el cuadro de la Aparición del Nazareno a San Juan de la Cruz, del convento de Padres Carmelitas descalzos.

A.S.B.

**Bibliografía**

URREA, 1979, pp. 1-2, lám. V2; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p.110, fig. 176.



**VALERIO DE LAS HISTORIAS ESCOLÁSTICAS...**

Diego Rodríguez de Almela

Nicolás [Gazini] de Piemonte (Ed.). Medina del Campo, 1511

Impreso sobre papel / 28 x 20 cm, dos columnas, tipos góticos; 2 h.+ lxxxiiij fols.

Biblioteca de Castilla y León. Valladolid (R.120404)

El 10 de abril de 1511 se publicaba en Medina del Campo una edición del *Valerio de las Historias Escolásticas*, obra de Diego Rodríguez del Almela que, hasta el momento, se considera el primer libro impreso en esta villa y de la que nos constan, en España, tan sólo seis ejemplares. Uno de ellos –los otros cinco se conservan en la Biblioteca Nacional, la del Senado, la de la Real Academia de la Historia, la Universitaria de Barcelona y la del Castillo de Peralada– es éste que exponemos, recientemente adquirido por la Biblioteca de Castilla y León.

De esta obra literaria, que en Medina se imprimió “a costa del virtuoso señor Josquin [Lecaron] mercader de libros de la muy noble ciudad de Salamanca”, se conocen muchas ediciones, la mayor parte de ellas impresas en el siglo XVI; la primera es la publicada en Murcia en 1487 por Lope de la Roca; tras la edición de Medina del Campo (1511), se publica en Valladolid (1512), Toledo (1520, 1541), Sevilla (1527, 1536, 1542 y 1551), Madrid (1568) y Salamanca (1587 varias impresiones). Precisamente desde la primera edición de Toledo de 1520, se comete el error de atribuir esta obra a Fernán Pérez de Guzmán y su nombre será el que aparezca como autor en las ediciones citadas. También en Medina volverá a imprimirse en 1574, en los talleres de Francisco del Canto.

De su autor, el murciano Diego Rodríguez de Almela, sabemos que vivió entre c.1426 y 1489, llegando a ser considerado uno de los hombres más eruditos de su tiempo. Ordenado sacerdote en 1451, fue arcipreste de Val de Santibáñez y canónigo en Cartagena. Discípulo del obispo Alfonso de Cartagena y capellán de Isabel la Católica durante las campañas de Granada de

1491, compuso su *Valerio* tomando como modelo la obra del célebre escritor romano Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables* (primer tercio del siglo I d.C.), compuesta por nueve libros dedicados a enaltecer las virtudes romanas mediante relatos tradicionales o escritos extraídos de obras de filósofos e historiadores griegos y latinos. Por ello, del mismo modo, el *Valerio* de Rodríguez de Almela consta de nueve libros divididos en sesenta y nueve títulos y éstos, a su vez, en capítulos que contienen casos históricos y bíblicos concretos. Otras de sus obras fueron: *Compilación de los milagros de Santiago*, *Compendio historial de las Crónicas de España* (1462), *Tratado de la Guerra* (1482) y *Batallas campales* (1487).

Respecto al impresor Nicolás Gazini de Piemonte, creemos que debió de llegar a Medina atraído por las posibilidades que ofrecían las grandes ferias. Probablemente fuera uno de tantos impresores ambulantes “andantes en ferias”, cuya actividad se centraría en componer impresos sueltos de tipo comercial –pagarés, recibos, etc.–, requeridos por mercaderes y cambistas para ejercer sus tratos. Así se explica que la presente edición del *Valerio* se publique en 1511, de forma aislada y sin continuidad, teniendo que pasar cerca de veinte años para que aparezca la siguiente obra impresa en Medina del Campo. Más aún, la actividad de Nicolás de Piemonte en la villa parece truncarse ese mismo año ya que meses después, en 1512, aparece trabajando en Toledo y en 1521 en Sevilla.

A.S.B.

**Bibliografía**

PÉREZ PASTOR, 1895, pp.1-2

---

“PIEZA DEL MES” ABRIL 2007. “Pieza en diálogo” expuesta junto con el último libro impreso en Medina del Campo: *Política para corregidores...* de Jerónimo Castillo de Bobadilla (imprenta de Cristóbal Lasso Vaca, 1608). Con motivo del “Día Internacional del Libro”.



# 71

## SAN JOSÉ CON EL NIÑO

Juan de Montejo

Hacia 1600

Escultura en madera policromada / 140 x 63 x 40 cm (San José) / 75 x 40 x 30 cm (el Niño)

Fundación Simón Ruiz. Medina del Campo (obra depositada en la iglesia de Santiago)

Este grupo escultórico de San José con el Niño es una de las últimas obras realizadas por Juan de Montejo, maestro de origen salmantino actualmente considerado como uno de los precursores de la renovación artística conocida en la ciudad de Toro a partir de las décadas finales del siglo XVI, cuyos representantes más destacados son los escultores Sebastián Ducete y Esteban de Rueda.

Hasta hace pocos años, este importante artista había pasado prácticamente desapercibido en los estudios dedicados a la escultura castellana de las décadas finales del siglo XVI, e incluso en la actualidad se echa en falta una monografía extensa dedicada a su obra. El profesor Luis Vasallo Toranzo, sin duda el mejor conocedor de Montejo, fue quien atribuyó el grupo escultórico que ahora analizamos a su producción artística. Por él mismo sabemos que la pieza debió de realizarse hacia 1600, ya que se menciona en el testamento del artista, dictado en noviembre de 1601, constandingo como aún no pagada. Sin embargo, la rica policromía que luce, compuesta por motivos florales y vegetales, es de mediados del siglo XVIII, momento seguramente muy cercano a la realización de los retablos colaterales instalados en el crucero de la iglesia hospitalaria de Simón Ruiz, a uno de los cuales fue destinada la obra.

También por el texto de últimas voluntades de Montejo sabemos de su particular devoción por San José, personaje al que dedica varias de sus esculturas, como la conservada en la cercana localidad de Castrotruncho, sin duda de inferior calidad a la que tratamos. De otra parte, la concepción juniana y la depurada técnica que muestran las obras del maestro salmantino puede contemplarse en otra importante escultura conservada en Medina del Campo: el Cristo Yacente que originariamente perteneció a la cofradía de la Vera Cruz, conservado en la actualidad en la clausura del monasterio dominico de Santa María la Real.

Cabe destacar, por último, que la mala conservación de la escultura del Niño Jesús quizá fuera la causa de su sustitución por otra figura de menor tamaño y menor interés artístico. Tras la localización del Niño original entre los fondos de la Fundación Simón Ruiz, y con motivo de la restauración del conjunto, las piezas originales de Montejo han sido reunidas de nuevo mostrándonos una idea muy fiable de cómo fueron concebidas por su autor.

A.S.B.

### Bibliografía

URREA y PARRADO, 1986, p. 681; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 40 y figs. 45-47; VASALLO, 2004, pp. 68-79.

---

“PIEZA DEL MES” MAYO 2007. Con motivo de su restauración realizada por Cristina Villar (Pátina S.L.), en el marco del Convenio de Restauración de Bienes Muebles suscrito entre la Diputación de Valladolid, la Junta de Castilla y León y el Arzobispado de Valladolid.



**CRISTO CRUCIFICADO**

Anónimo indio

Finales del siglo XVII

Marfil y palosanto / 42 x 27 x 8 cm (Cristo) / 89 x 43'5 x 2 cm (la cruz)

Diputación de Valladolid (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Este Cristo, perteneciente a los fondos de la Diputación de Valladolid, es una obra inédita, que se expuso públicamente por primera vez en el contexto del ciclo expositivo “La Pieza del Mes”. Expirante, con la boca entreabierta y mirada hacia lo alto, presenta el rostro ovalado, frente despejada, arcos supraciliares poco destacados, ojos rasgados y párpados abultados sin doble brida. La nariz, recta con aletas carnosas, evidencia una influencia occidental. Pero lo más destacado de esta pieza indo-portuguesa es tanto el cabello como la barba. La principal característica es la talla biselada y zigzagueante. Los mechones de ambos elementos se configuran con carácter geométrico terminando en los típicos “caracolillos”. Es destacable la presencia de la “mosca” en la barbilla y los pabellones auditivos afrontados, que denotan una cronología cercana a los últimos años del siglo XVII.

Los brazos presentan cierta verticalidad, con las típicas venas en resalte de forma esquematizada y composición simétrica. Conviene destacar que la unión al tronco se realiza a través de la axila, sin prolongar los hombros, al igual que en los crucificados hispano-filipinos, y de forma distinta a todas las demás piezas occidentales. El tórax presenta arco ventral apuntado con evidencia de costillas tanto en la parte anterior como posterior, pero sin pormenorizar. Junto con la cabeza, el otro elemento peculiar de la eboraria indo-portuguesa es el cendal, que está sujeto con doble cordón retorcido dejando al descubierto la cadera para recoger la “moña”

en su lado izquierdo. Pero lo específico es la decoración a base de círculos concéntricos y terminación dentada en los particulares “dientes de sierra”. Otra particularidad de este Cristo es la presencia de cuatro clavos, con los pies separados, no sobrepuestos. Son pocos los ejemplares que se conocen con esta disposición tanto en Portugal como en España.

Este tipo de piezas se realizaban principalmente en Goa, bajo demanda portuguesa, para remitirlas a la metrópoli, pero talladas por artistas indios cuya tradición escultórica en marfil era multiseccular y ampliamente contrastada; de ellas destaca la ausencia de la corona tallada, la “mosca vertical” y el cendal reducido y decorado.

Al mostrar esta obra junto al otro Crucificado de marfil expuesto en el Museo, resulta sumamente interesante confrontar el arte de dos países: España y Portugal; dos estilos: indo-portugués e hispano-filipino; dos grandes rutas marítimas comerciales: la “Carrera de las Indias” y el “Galeón de Acapulco”; dos países de procedencia: India y Filipinas; dos centros de producción: Goa y Manila; dos grupos de artistas: indios y sangleyes (chinos residentes en Filipinas). Incluso, podemos apreciar las magníficas calidades escultóricas de dos centros coloniales que compiten claramente con los talleres europeos.

J.M.C.P.

**Bibliografía**

CASADO PARAMIO, 2010b, pp. 30-31.

---

“PIEZA DEL MES” JUNIO 2007. “Pieza en diálogo” expuesta junto al Cristo hispano-filipino procedente de la iglesia de Santiago el Real, que forma parte de la exposición permanente del Museo. La pieza fue restaurada por Carmen Santamaría y depositada en el Museo por la Diputación de Valladolid.





## 73

## CAJA DE CAMBISTA CON BALANZA Y DINERALES

Jacob Heuscher (maestro entre 1661-1699)

Otros autores Jacob y Michael Grevenberg

Colonia, 1692 (balanza y algunos dinales h. 1750)

Madera, hierro, bronce y latón / 143 x 85 x 35 mm

Fundación Museo de las Ferias. Donación de las Asociaciones “Amigos del Museo de las Ferias y del Patrimonio de Medina del Campo” y “Mujeres para la Democracia”

La finalidad del pesaje de moneda es comprobar su exactitud, asegurarse que no está recortada, gastada o falsificada, verificar la calidad de viejas emisiones aún en circulación y acreditar las monedas de nuevo cuño. Por esta razón, el dineral o peso monetario tenía el peso mínimo aceptado para las monedas en circulación, ya fueran nacionales o foráneas. La ciudad alemana de Colonia es probablemente el centro más importante de producción de cajas de cambista, con una corporación de fabricantes de balanzas desde principios del siglo XVI. La caja que ahora presentamos se une a otra de Colonia con la que ya contaba el Museo de las Ferias, fabricada hacia 1650 por el maestro Töennes Reidt.

En este caso, se trata de una caja rectangular de madera con cierre mediante dos ganchos horizontales de bronce dispuestos sobre la tapa. En el exterior y en el interior presenta bellos motivos tallados tanto geométricos como vegetales: tréboles, rosáceas y tulipanes. Bajo la tapa lleva la siguiente inscripción manuscrita: *Wag und gewicht macht/en: Jacobus heuscher / wonende Zü Collen Im / Dabll. Anno 1692* (“Caja y pesos fabricados por Jacob Heuscher, habitante de Colonia en el Dahl. Año 1692”). Inscripciones posteriores de propiedad: *J. Schreve / J.D. Nölle 17(..) / Wilhelm Schreve / Wilhelm Nölle / Wilhelm Nölle 1775 a 6 Januar*. La balanza es de hierro con los extremos del eje rematados en forma de espátula. Los platillos son de latón, uno circular y otro triangular que lleva marcadas las letras I-G sobre un monte, el punzón de Jacob Grevenberg (maestro de Colonia entre 1730-

1766). Las cuerdas de esta balanza se conservan completas y son de hilos de seda verde. La caja contiene cuarenta dinales de forma cuadrada que se reparten en los tres pisos de la caja: 15+10+15. En su reverso encontramos las marcas de Jacob Heuscher (dentro de corona de laurel, I-H sobre un fuelle) y de Jacob y Michael Grevenberg (Colonia, circa 1750), M-G sobre un monte. En la parte baja de la caja hay un espacio que alberga cinco láminas de latón para pesos de 6, 5, 4, 3 y 1 granos. Los dinales son para el peso de moneda de:

- Francia: 1 escudo francés de la corona; 2 y 1 luis del tipo Mirliton; 1 y ½ luis del tipo Noailles; 1 y ½ luis del tipo de las dos “L”; 1 y ½ luis del tipo sol
- Reino Unido: 1 y ½ laurel o jacobito; 1 y ½ ángel; 1 y ½ guinea
- Italia: 1 y ½ doppia
- España: 1 ducado o excelente de los Reyes Católicos; 4, 2 y 1 escudos
- Portugal: 1 y ½ ducado; 1 y ½ cruzado y ½ ducado Calvario
- Sacro Imperio: 1 y ½ carlino; 1 goldgulden; 2 y 1 ducado húngaro; 1 *königsdaler* o thaler real y 1 *kaiser gulden* o kaiser real
- Holanda: 1 *gouden leeuw* o león de oro y 1 *gouden rijder* o jinete de oro
- Países Bajos españoles: 1 y ½ albertino; 1 y ½ soberano y 1 *gouden real* o real de oro

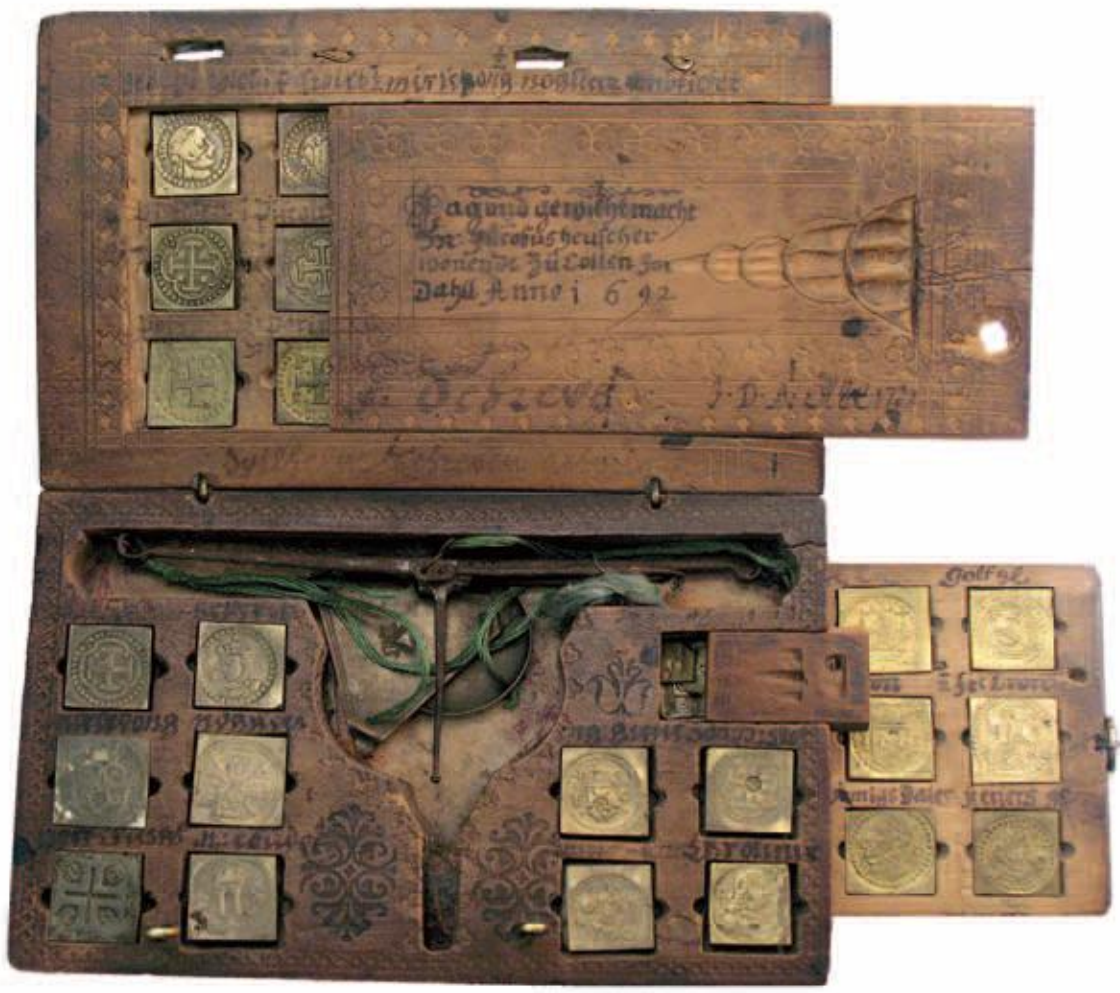
F.R.G.

### Bibliografía

HOUBEN y HÖXTERMANN, 1997, p. 1004; RAMOS GONZÁLEZ, 2003, pp. 29-34; ZAVATTONI, 2003, pp. 227-234; SCHNIEDER y BENTZINGER, 2005, p. 204; RAMOS GONZÁLEZ, 2007b, pp. 16-17.

---

“PIEZA DEL MES” JULIO Y AGOSTO 2007. Con motivo de la donación de esta pieza por parte de las Asociaciones “Amigos del Museo de las Ferias y del Patrimonio de Medina del Campo” y “Mujeres para la Democracia”.



## DOCUMENTOS HISTÓRICOS DE LOS SIETE LINAJES DE MEDINA DEL CAMPO

- **Carta de los Reyes Católicos confirmando otra anterior del rey Juan II de Navarra, por la cual sólo los caballeros y escuderos pertenecientes a los distintos linajes de Medina del Campo sean los únicos que puedan elegir los cargos que queden vacantes.** 29 de julio de 1490 (con carta inserta del 20 de agosto de 1428). Manuscrito sobre papel / 21'7 x 16 cm. AMMC, Caja 8-111
- **Carta del Príncipe Don Enrique para la constitución del linaje de Barrientos (9 de junio de 1454), inserta en la Ejecutoria ganada por los Linajes de Medina del Campo para que a los porteros de vara se les siga manteniendo en las procesiones.** 21 de mayo de 1586. Manuscrito sobre papel / 31 x 22'2 cm. AMMC, Caja 413-6
- **Fragmento del *Libro de los caballeros y escuderos de los linajes de Medina del Campo*.** 1693. Manuscrito sobre papel / 31 x 21'8 cm. AMMC, Caja 67-1255
- **Carta y votos emitidos de la reunión de la Junta de los Siete Linajes, celebrada para la elección de distintos cargos.** 4 de enero de 1768. Manuscrito sobre papel / 31'3 x 21'5 cm (10 x 15 cm las papeletas). AMMC, Caja 409-9.

Esta selección de documentos sobre los antiguos linajes de la villa, conservados en el Archivo Municipal de Medina del Campo, constituye una corta, pero muy significativa, serie de manuscritos inéditos acerca de sus privilegios, pleitos, elecciones de cargos, relaciones de caballeros adscritos a cada estirpe,... y, en absoluta primicia, el texto de creación en 1454 del linaje de los Barrientos.

Durante los últimos siglos de la Edad Media, la sociedad civil medinense está regida por un reducido grupo de familias dominantes que, organizadas en linajes, ejercen el gobierno efectivo de la Villa y Tierra desde los tiempos de la repoblación (siglos XI y XII). Esta forma de gobierno local es frecuente en la Castilla medieval y especialmente en los territorios de frontera de las villas de la "Extremadura castellana". Concretamente en Medina del Campo son siete los linajes que gobiernan la villa y están compuestos por "caballeros, escuderos y parientes". Los más antiguos, si creemos a López Ossorio –quien asegura, sin aportar documentos fiables, que se remontan al año 734–, son los encabezados por: Pedro Benito, Sancho Ibáñez, Juan Gutiérrez Castellanos e Iván Morejón. A estos primeros linajes, se les suman dos nuevos creados en 1206: los Mercado, de proce-

dencia anglosajona, y los Pollino, de ascendencia francesa. Por último, en 1454, se funda el nuevo linaje de los Barrientos, instituido por Enrique IV en la persona y estirpe del obispo Lope de Barrientos.

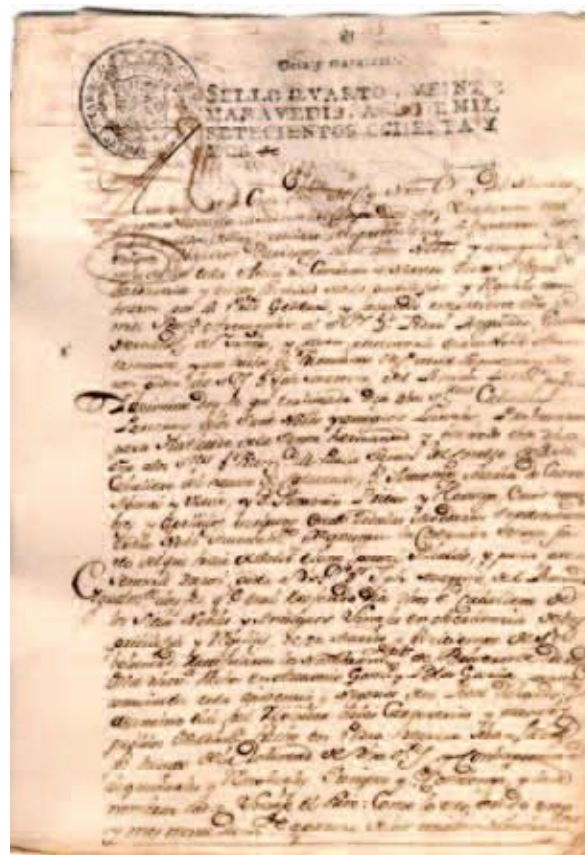
Los linajes eligen entre sus miembros los oficios u oficiales del Concejo. Entre ellos, los regidores (uno por linaje) son los de mayor importancia ya que se encargan del gobierno directo de la Villa y su Tierra, bajo el control real ejercido por el Corregidor; no tienen poderes judiciales pero nombran oficios menores y establecen las pautas de las diversas ordenanzas dictadas por el Concejo. Asimismo, los linajes nombran escribanos, al mayordomo encargado de las finanzas, a los alguaciles de vara, sayones, andadores, veedores, sexmeros y demás cargos inferiores. En principio, estos oficios son de carácter vitalicio y su provisión genera en ocasiones conflictos que acaban originando enfrentamientos familiares, incluso largos pleitos. Esta estructura de poder conoce numerosas vicisitudes, reglamentos, formas de gobierno, etc., que culminan en una larga decadencia que llega a la refundición de los siete linajes en una Junta que se mantiene vigente hasta 1853, año del que se conoce su última reunión.

A.S.B. y J.C.M.M.

**Bibliografía**

LÓPEZ OSSORIO (en RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ), 1903-1904, pp. 53 y ss; MONTALVO (en RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ), 1903-1904, pp. 363-368; MORALEJA PINILLA, 1971, pp. 23-56; MORENO MORENO, 2007a; MORENO MORENO, 2010, pp.141-154.

“PIEZA DEL MES” SEPTIEMBRE 2007. Con motivo de la presentación en el Museo del libro *Los linajes de Medina del Campo en un manuscrito del siglo XVII*, de Juan Carlos Moreno.



# 75

## CASULLA Y DALMÁTICAS CHINAS

Anónimo chino

Hacia 1860

Seda y brocado / 110 x 78 cm (dalmáticas) / 117 x 67 cm (casulla)

Convento de San José de MM. Carmelitas Descalzas. Medina del Campo

Los tres ornamentos religiosos se encuentran confeccionados con elementos chinos y occidentales. Para las partes destacadas se han utilizado fragmentos de bordados de mantón de Manila, montados en brocado de grandes flores occidentales, con acertado gusto y armonía. El origen del mal llamado “mantón de Manila” es básicamente oriental. Las chinas usaban “chales” durante la dinastía Táng (618-907). En España, al prohibir los Reyes Católicos a las mujeres árabes que llevarán el rostro tapado, éstas optaron por el “chal” o “manta” sobre la cabeza que copiaron las mujeres cristianas evolucionando hacia la mantilla española. La palabra *shal* es de origen persa y los primeros chales que se usaron en Europa provenían de la India. Muy probablemente los persas llevaron el *shal* a la India y a China que en origen era una pieza rectangular.

Se dice que el mantón de Manila tiene alma árabe y cuerpo chino dado que, al lle-

gar los españoles a Filipinas y viendo la destreza de los chinos con las sedas bordadas, optaron por imitar las formas de las mantillas con las técnicas chinas. Aunque es una prenda tardía, los galeones de Acapulco traían inmensas cantidades de seda en diversas variantes, desde la seda cruda a los productos más elaborados.

Por los fragmentos de mantón de Manila que se reutilizaron para componer este terno, podemos fechar su hechura hacia la década de 1860, dado que los motivos son de grandes dimensiones. Aparecen figuras y símbolos chinos muy clásicos alusivos a la felicidad femenina: flores como peonías, magnolias, flores de loto, crisantemos, setas sagradas; mariposas, aves como pavos reales, patos mandarines, aves del paraíso y otros.

J.M.C.P.

### Bibliografía

CASADO PARAMIO, 2007d, pp. 34-35.



# 76

## OBRAS ORIGINALES DEL PINTOR EDUARDO ROSALES (MADRID, 1836-1873)

- **Retrato de Isabel la Católica.** Hacia 1862-1863. Tinta sepia sobre papel / 19'5 x 11'5 cm
- **Retrato de Isabel la Católica.** Hacia 1862-1863. Óleo sobre cartón / óvalo: 22 x 18 cm
- **Nota autógrafa de Eduardo Rosales** (con anotaciones sobre Peñafiel y Medina del Campo). Hacia 1863. Lápiz sobre papel / 19'5 x 13 cm
- **Paleta de Eduardo Rosales.** Hacia 1870. Madera y óleo / 26 x 34 cm

Fundación Museo de las Ferias. Donación de la familia Rubio y Gil-Saralegui

La estrecha ligazón que une la obra maestra del pintor Eduardo Rosales –*Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864)– con Medina del Campo, ha sido el punto de partida de la generosa donación de obras originales del célebre artista, que la familia Gil-Saralegui ha realizado a nuestra Institución. Su breve descripción es la siguiente:

Dos retratos de la reina Isabel –uno en tinta y otro al óleo– que Eduardo Rosales compuso hacia los años 1862-1863, siguiendo el original atribuido a Juan de Flandes. El dibujo a tinta presenta varias anotaciones manuscritas, en las que Rosales recoge los nombres de algunas de las prendas que luce la reina –el “capaceté”, la “gorgera”, etc.– recordando, en un texto al pie, que el dibujo está basado en el “retrato original dado por la misma reina a la Cartuja de Miraflores”. El pequeño cuadro al óleo, de formato oval, sigue fielmente el citado retrato, seguramente la más fiel de las imágenes que se hicieron en vida de la reina. Sin duda, ambas obras corresponden al momento en que Rosales está preparando su obra maestra dedicada al testamento de la reina Isabel

A estas obras ha de unirse un manuscrito autógrafa en el que Rosales anota sus impresiones al llegar a Medina del Campo, hecho desconocido hasta el momento y que nos asegura su visita a la villa hacia el año 1863. En el texto se alude a la “Fonda de la Ramona” –quizá el establecimiento en el que se hospeda el pintor–, y se hace mención de

las siguientes obras monumentales y artísticas de la villa: La Colegiata de San Antolín y su “magnífico retablo en el altar mayor; escuela de Berruquete”, precisando que “en la parte baja (hay) un precioso bajo relieve a la derecha que tal vez es suyo”; el Palacio de Dueñas con un “patio y escalera muy bonitos, vivió en él el marqués de la Ensenada”; la desaparecida Casa de la Inquisición (en la antigua calle de Ávila, frente a San Facundo), destacando que su “portada y balcones son de Berruquete”; el Hospital Viejo (quizá se refiera al fundado por Fray Lope de Barrientos) con “dos bonitas tablas en el altar mayor”; y el convento agustino de Sta. María Magdalena con pinturas y “un crucifijo y un cuadrito en el altar mayor buenos”. Estamos por tanto ante la noticia inédita del paso de Eduardo Rosales por Medina del Campo, en unos tiempos (suponemos que en 1863) en los que el Castillo de la Mota –por entonces una imponente ruina– es el edificio considerado como la última morada de la reina Isabel, lo que explica que no haya referencia alguna del artista al Palacio Real Testamentario. La donación también comprende una paleta original del pintor madrileño, en la que aún quedan restos de los pigmentos utilizados en sus últimos cuadros. Su autenticidad, al igual que la de las restantes piezas, viene avalada, bajo acta notarial, por el testimonio de sus descendientes directos.

A.S.B.

### Bibliografía

RUBIO GIL, L., 2002





# 77

## RETRATO DE SIMÓN RUIZ

Blas González García-Valladolid

1862

Óleo sobre lienzo / 125,5 x 102 cm

Inscripciones: (perimetral) *“El Benéfcentísimo Sr. Dn. Simón Ruiz Envito Fundador del Hospital general y Regidor de esta M.(uy) N.(oble) y L.(eal) Villa de Medina del Campo”* / (al pie) *“Blas González García-Valladolid, año de 1862”*

Fundación Simón Ruiz (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Este poco conocido retrato de Simón Ruiz es una obra firmada y fechada por el vallisoletano Blas González García-Valladolid (1839-1919), hijo y hermano de pintores, sin duda uno de los artistas locales más prolíficos de la capital castellana. Artista de reconocida habilidad para el retrato, fue, en palabras de Brasas Egido *“el retratista oficial de la ciudad”*, contando con una extensa clientela entre la burguesía y las instituciones oficiales del Valladolid de la segunda mitad del siglo XIX. Profesor en la Escuela de Bellas Artes de Valladolid y Académico de Bellas Artes de la Purísima Concepción, su obra es muy extensa y se halla en muchas instituciones locales y establecimientos religiosos de la ciudad: la Real Academia de Bellas Artes, el Palacio Arzobispal, la Catedral y muchas de las clausuras de las órdenes religiosas femeninas vallisoletanas.

En 1861 compone un retrato de Isabel II por encargo del Ayuntamiento de Medina del Campo, con destino a la presidencia del Salón de Sesiones –actualmente en para-

dero desconocido– y tal es el éxito del mismo que es requerido por numerosas entidades de la provincia para efectuar nuevos retratos de la Soberana. Precisamente, al año siguiente se le encarga el retrato objeto de estas líneas para presidir la Sala de Juntas de la Fundación Simón Ruiz. Esta obra, de medio cuerpo y formato ovalado, sigue fielmente el retrato que hiciera a finales del siglo XVI algún pintor del círculo de Juan Pantoja de la Cruz, en el que se representa al fundador del Hospital General con actitud sobria y solemne, descubierta y vestido según la moda cortesana de las últimas décadas del siglo XVI. Tanto en el retrato original como en la presente copia de 1862, cabe destacar la mirada penetrante del más ilustre hombre de negocios de las ferias de Medina del siglo XVI.

A.S.B.

### Bibliografía

BRASAS EGIDO, 1982; BRASAS EGIDO, 1989. pp. 37-38.



## CASTILLO DE LA MOTA

Thomas Coleman Dibdin (Dibujo y litografía). Sobre boceto de Nathaniel Beardmore  
11 de junio de 1845

Estampa litográfica (Londres, Westminster, M&N Hanhart Lith.) / 38 x 54'5 cm

Al pie "MEDINA DEL CAMPO / HIC OBIT ISABELLA NOV. 26° 1504. / Published by Wm. Dufour, 17<sup>a</sup> Gt. George Street, Westminster"

Fundación Museo de las Ferias

Esta poco conocida estampa del Castillo de la Mota es obra del pintor y litógrafo inglés Thomas Coleman Dibdin (1810-1893), quien la compuso a partir de un boceto original del ingeniero Nathaniel Beardmore (1816-1872) realizado el 11 de junio 1845, según podemos leer en el reverso de la lámina. De Dibdin sabemos que se dedicó profesionalmente a la pintura desde 1838; viajó por toda Europa dibujando con gran maestría paisajes, vistas panorámicas de ciudades, escenas costumbristas y edificios monumentales que, una vez litografiados por él mismo, eran publicados en láminas sueltas o libros de viajes alcanzando una gran aceptación.

La presente estampa, publicada en Londres –fue impresa en los talleres litográficos de M&N Hanhart–, ofrece una visión idealizada de la fortaleza de la Mota concebida desde los planteamientos del Romanticismo entonces imperante. En la concepción compositiva de la obra se percibe el empleo de varios recursos encaminados a conseguir una imagen esbelta y evocadora del castillo; así, es evidente que la representación del foso perimetral de la fortaleza está notablemente distorsionado, lográndose un entorno abrupto y pedregoso en el que el monumento queda bucólicamente realzado. Del mismo modo, los lienzos del castillo parecen contruidos en piedra en vez de en ladrillo, lo que redundo en su monumentalidad. Los aires románticos del conjunto quedan reforzados con la incorporación de una serie de personajes

populares, tomados de estampas anteriores bien conocidas, que representan a tipos ataviados con indumentarias tradicionales de varias procedencias, como la pareja de andaluces que bailan al son de una pande-reta o la familia de maragatos que aparecen en primer término. Otras figuras, como los jinetes que se alejan por un camino (a la izquierda) o los hombres encaramados en las almenas de la barrera, junto a las torretas de la entrada, contribuyen a dar profundidad y perspectiva al conjunto.

Es interesante destacar algunos elementos representados que actualmente ya no existen, como el "caballero" que corona la torre del homenaje o las ruinas que vemos a mano derecha que, aunque parezcan un arco, son realmente los restos de la desaparecida iglesia de San Llorente (fueron fotografiados en 1854 por Charles Clifford). Asimismo, queda reflejada la destrucción de la barrera en su ángulo meridional (durante la Guerra de la Independencia), apareciendo arruinado el lienzo suroeste de la misma y desaparecida la torreta cilíndrica de la esquina. Por último, hemos de referirnos a la frase que figura al pie, tras el título "*Medina del Campo*": "*Hic obit Isabella Nov. 26° 1504*", es decir, "Aquí murió Isabel, 26 de noviembre de 1504", propia de unos tiempos en los que el Castillo de la Mota era considerado la última morada de la reina Católica.

A.S.B.

### Bibliografía

SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1994b, pp.6-7, lám. 2.



**ARQUETA**

Taller Mexicano (¿Puebla?)

Primera mitad del siglo XVIII

Placas de carey y aplicaciones de plata / 15 x 25 x 12'5 cm

Museo de San Francisco. Medina de Rioseco

Las arquetas elaboradas en carey y guarnecidas con aplicaciones de plata, forman una tipología de origen mexicano, cuyos primeros ejemplares conocidos se han fechado en la segunda mitad del siglo XVI. La gran mayoría de las conservadas en España llegaron a iglesias y conventos como donaciones de indianos, destinadas a contener reliquias o a la reserva eucarística del Sacramento en la función del Jueves Santo, teniéndose siempre en mucha estima por el exotismo del material y la vistosidad de su acabado.

Concretamente, la arqueta del Museo de San Francisco presenta un magnífico estado de conservación y se cree que pudo formar parte de los bienes enviados desde México por el riosecano Don Manuel Milán –junto con su retrato de cuerpo entero, un cáliz y una piel de cocodrilo–, quien los legó a la monumental iglesia parroquial de Santa Cruz. La ausencia de marcas en los elementos de plata de la pieza nos impide precisar su lugar exacto de origen y el año de su elaboración; no obstante, la muerte de este personaje en Puebla (de los Ángeles) en 1757, nos sugiere una posible ciudad de procedencia –hay constancia de la existencia de activos talleres de platería en Puebla– y una cronología relativa.

En realidad, su apariencia es la de un cofrecillo de los denominados “guardajoyas”, a modo de pequeño baúl, elaborado con planchas de carey recortadas y moldeadas –otros ejemplares son de alma de madera revestida de carey–. Está guarne-

cido con cantoneras y aplicaciones caladas de plata que presentan motivos vegetales y puntas de flecha; también de plata son el asa central situado sobre la tapa superior, las aldabillas laterales, la cerradura de tipo escudete y las cuatro patas sobre las que se apoya. Ambos materiales, plata y carey, abundaban en el área del Golfo de México y fueron muy utilizados en la elaboración de obras suntuarias de carácter religioso como arquillas litúrgicas, atriles, crucifijos, etc.

Arquetas similares y de las mismas medidas que ésta se conservan en Santoyo (Iglesia de San Juan Bautista), Ledesma (Iglesia de Santa María la Mayor), Ponferrada (Basílica de Nuestra Señora de la Encina) etc.; aunque la más parecida –es prácticamente idéntica en tamaño y elementos decorativos– es la conservada en Sepúlveda, propiedad del Santuario de la Virgen de la Peña (actualmente se expone en el Museo de los Fueros de dicha villa). Todas han tenido la función de “arquillas del Santísimo” y, también en todos los casos, puede rastrearse su pertenencia a legados efectuados entre los siglos XVII y XVIII por personajes naturales de dichas villas, que vivieron en México ocupando importantes cargos en la Administración del Virreinato de la Nueva España.

A.S.B.

**Bibliografía**

WATTENBERG GARCÍA, 2003, p. 39 y fig. 239; WATTENBERG GARCÍA, 2006, pp.158-159.



## 80

## CRISTO CRUCIFICADO

Domingo Beltrán de Otazu

Hacia 1565

Escultura en madera en su color / 118 x 110 x 26 cm (258 x 140 x 32 cm, la cruz)

Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo

El jesuita Domingo Beltrán de Otazu es una figura destacada en el panorama escultórico español del siglo XVI, con el desarrollo de su actividad artística en los inicios de la andadura de la Compañía de Jesús. Nacido en Vitoria en 1535 y formado ya como escultor, ingresó en la Compañía con 25 años llegando al noviciado de Medina del Campo en 1563 donde permanece hasta 1569 y donde deja muestras notables de su buen hacer en el campo de la plástica. Al lado de las esculturas representando a la *Virgen con el Niño* y a *Cristo atado a la columna*, que se le vienen atribuyendo con justicia desde tiempo atrás, tuvimos la oportunidad de identificar un Cristo Crucificado, que se guarda en el templo parroquial de Santiago el Real de Medina, la antigua iglesia del colegio de la Compañía. La talla del llamado *Cristo de la Agonía* es procesionada en Semana Santa y, a pesar de las intervenciones que desfiguran su disposición original, especialmente en lo que se refiere a la policromía, encaja en la comparación estilística con la producción de Beltrán.

Ha sido de nuevo en la misma iglesia de Santiago donde hemos reparado en otro Cristo Crucificado que, colocado a cierta altura en el nicho existente en el testero de la sacristía, no dudamos en atribuir también a Domingo Beltrán. Se trata en este caso de una talla de madera en blanco que permanecía cubierta con un paño de pureza de tela. La escultura está sin embargo tallada entera, sin paño alguno, con una perfecta anatomía en la exhibición del cuerpo desnudo. La similitud con los otros Cristos del

mismo Beltrán en Medina es evidente, desde la fortaleza en la musculatura de las piernas, que efectúan una torsión violenta dentro del más puro manierismo, hasta la disposición tensa de la cavidad torácica o la propia minuciosidad de los rasgos faciales.

Ha sido Gutiérrez de Ceballos quien señaló el clasicismo presente en las esculturas de Medina identificadas con el trabajo de Beltrán, como producto de su manifestada atracción por la escultura italiana, pese a que no podrá acudir a Italia hasta 1569, después de su partida de Medina. Ese mismo tono, influenciado por el mundo italiano, se deja ver en la disposición de este nuevo Crucificado tallado en una espléndida desnudez, dentro de novedosos presupuestos estéticos. La ausencia de policromía en la escultura permite especular con la posibilidad de una obra que quizás no llegara a completarse definitivamente, en la que trabajaría Beltrán en el momento de su partida, por lo que la solución definitiva en lo que al paño de pureza se refiere, no habría de estar del todo concluida. No obstante, la agresiva intervención sufrida por el anteriormente citado Cristo de la Agonía, que podría servirnos de pauta, no permite conocer el criterio adoptado en esta pieza en cuanto al paño, dado que el actual tallado es producto del mismo instante de la intervención.

J.I.H.R. y M.A.M.

**Bibliografía**

ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 1996, p. 95; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p.128 y figs. 234 y 235.

---

“PIEZA DEL MES” MARZO 2008. Con motivo de la celebración de la Semana Santa y de su restauración, realizada por Carlos Ávila de la Torre, en el marco del Convenio suscrito entre la Junta de Castilla y León y la Junta de Semana Santa de Medina del Campo.





**INVENTARIO**

Antonio de Villegas

Imprenta de Francisco del Canto; a costa de Jerónimo de Millis. Medina del Campo, 1577

Libro impreso / 8° (8 h. + 144 ff.)

Biblioteca de Menéndez Pelayo. Santander

El *Inventario*, de Antonio de Villegas (c.1522-c.1551), es una obra literaria que reúne, a modo de miscelánea, una serie de composiciones en prosa y verso –sonetos, epigramas, glosas, canciones, etc.– entre las que cabe destacar la más cuidada versión de *La Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, la primera y más conocida novela morisca del siglo XVI.

De esta obra del escritor medinense se conocen dos ediciones, ambas impresas en Medina del Campo en los talleres tipográficos de Francisco del Canto. La primera edición fue realizada por el librero Mateo del Canto, hermano del anterior, en 1565, y la segunda a costa del importante mercader de libros Jerónimo de Millis, en 1577, a la cual corresponde el original que exponemos. Para publicar esta segunda edición de su *Inventario*, Villegas había obtenido el correspondiente privilegio en julio de 1574, circunstancia de la que se deduce un gran éxito editorial de la primera impresión.

A mediados de la década de 1570, el mercado del libro impreso en Medina del Campo conocía un momento de singular florecimiento. Tras superar una crisis pasajera originada por el férreo control oficial dictado en la *Pragmática* de 1558 y, de otra parte, por las numerosas intervenciones de las censuras inquisitoriales, las tipografías medinenses (alrededor de quince estableci-

mientos) funcionaban a pleno rendimiento, convirtiéndose la villa, además, en el principal centro del comercio de libros impresos del noroeste español. En este contexto ha de encuadrarse la aparición de la segunda edición que presentamos.

Respecto a los contenidos de las ediciones del *Inventario*, cabe señalar que, si bien en la primera de 1565 las composiciones recogidas siguen un orden estudiado y preciso, en la segunda, la incorporación de nuevas piezas poéticas altera la estructura formal de la obra. Así, en el propio frontispicio del libro, sobre una curiosa xilografía que representa *El carro de Juno*, puede leerse como gran novedad que: “*va agora de nuevo añadido vn breue retrato del Excelentísimo Duque de Alua. Y vna cuestión y disputa de Ajax Telamón y Ulixes, sobre las armas de Achiles*”. De esta edición ofreció un amplio compendio Cristóbal Pérez Pastor, en su obra *La imprenta de Medina del Campo* y, más recientemente, Eduardo Torres Corominas ha dedicado un interesante estudio en el que analiza pormenorizadamente la historia particular de esta obra literaria.

A.S.B.

**Bibliografía**



PÉREZ PASTOR, 1895, pp. 199-218; TORRES COROMINAS, 2006, pp. 413-434; TORRES COROMINAS, 2008.

---

“PIEZA DEL MES” ABRIL 2008. Con motivo de la presentación en el Museo de las Ferias del libro de Eduardo Torres Corominas, *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del Inventario de Antonio de Villegas* (Madrid, 2008), y coincidiendo con el “Día Internacional del Libro”.

INVENTARIO  
**DE ANTONIO DE VILLEGAS.**  
 Dirigido a la Magestad Real del Rey  
 Don Phelippe nuestro señor.

VA A LA VENTA DE NUEVE  
 añadido vn breue retrato del Excelentissimo  
 Duque de Alua. Y vna question y disputa  
 entre Ajax Telamon y Ulixes, sobre  
 las armas de Achiles.  
 (?)

Con Priuilegio.  
 Impreso en Medina del Cãpo por Fran-  
 cisco del Canto de 1577.

*A costa de Hieronymo de Milis mercader de libros*



**AL SERENISSIMO  
 MUY ALTO, Y MUY PODE-  
 roso señor Don Phelippe, Rey de las  
 Espanas, y de el nuevo mundo de  
 las Indias, nuestro Rey  
 y Señor.**

**L**ESTE Inventario que hiziere  
 mis males de mis bienes, muy  
 alto, y muy poderoso señor  
 Rey nuestro, buyo y entenda-  
 do de la muracion sñera de  
 la gente, se auge, ofrese, y con  
 faga a nuestra Real Magestad,  
 como a quien se gualdo donde no puede prender. Resis-  
 ble y alagarle como a niño tan pequeño: porque  
 su grandeza crezca, y medre con su prospera  
 ingenio, y escarta, y habley con ambas cosas  
 una figura, y buen  
 ralo.

Vassallo de nuestra Magestad Real,  
 Antonio de Villegas.

# 82

## CUSTODIA EXPOSITOR

Anónimo alemán (el medallón) / Anónimo castellano (la custodia)

Finales del siglo XV (el medallón) / Primera mitad del siglo XVI (la custodia)

Cobre repujado, cincelado y dorado. Bronce fundido y dorado. Nácar tallado / 53 x 22 x 15 cm

Museo Interparroquial. Alaejos (procede de la iglesia de Santa María)

Denominada hasta ahora “portapaz”, término que no le corresponde por sus dimensiones y formas, resulta ser una pieza compleja a la vez que excepcional, no por la parte metálica, que responde a una tipología propia del siglo XVI, sino por la pieza de nácar tallado. Realizada en cobre y bronce sobredorado, presenta pie poligonal, astil abalaustrado, nudo ajarronado y parte superior circular, con decoraciones de ovas, cueros recortados y serafines alados. Todo se configura como una custodia, propia de esta época, por dimensiones, materiales y decoración.

La originalidad de la obra reside en el bajorrelieve central tallado en nácar. No es habitual encontrar piezas con esta composición. Se desconoce si es una custodia, a la que se le suprime el viril y se le acopla este bajorrelieve, o si intencionadamente se realiza todo el conjunto para acoger dicha pieza. Lo que no se puede dudar es que se le quiso dar la máxima relevancia, por la forma de presentarla y porque en la parte posterior y realizado en cobre dorado, aparece un escudo compuesto por dos perros afrontados a los lados de un árbol (encina), blasón del donante o mecenas.

El motivo que representa, la Crucifixión, refleja la estética flamenca y realización alemana propia de finales del siglo XV. El Cristo crucificado en el centro se acompaña de otras dos cruces, donde debieron

de estar los dos ladrones hoy desaparecidos. Éstos muy probablemente debieron de presentar posiciones retorcidas y arriesgadas, recordando el Calvario procedente del antiguo retablo de San Martín, en Medina del Campo. La presencia abigarrada de pequeñas figuras –se contabilizan hasta treinta y cinco, ya sea a pie o a caballo– nos recuerdan las pinturas y relieves flamencos de la zona de Brabante, que llegaban a España y en particular a las ferias de Medina del Campo. Muy similares resultan también los personajes a caballo por la minuciosidad con que se plasman los arneses, armaduras, tocados, armas y texturas de los ropajes. El mayor centro de realización de estos relieves se localizó en el sur de Alemania, sobre todo en Nuremberg, aunque también se tallaban en Augsburgo y Colonia, realizados por orfebres siguiendo modelos de grabados flamencos.

La complejidad de la pieza radica en su funcionalidad. O bien fue una custodia a la que se le suprime el viril y se le acopla este bajorrelieve o bien un gran relicario. También pudo ser un gran pectoral o una veteropatena usada como portapaz.

J.M.C.P.

### Bibliografía

CASTÁN LANASPA, 2006, p.39 y fig.139;  
CASADO PARAMIO, 2009, pp.108-109.



## 83

## COLECCIÓN DE SEIS PLATOS LITÚRGICOS

Talleres de Nuremberg

Siglos XV y XVI

Latón moldeado, cincelado y repujado / Medidas varias

Motivos centrales e inscripciones: Seis granadas / Cordero Pascual o “Agnus Dei” / Escudo de tres lises bajo corona / San Jorge matando al dragón; DER INFRID GEHWART (“El que aguarda la paz”) / Motivo floral de tipo girasol; GOT SEI MIT UNS (“Dios está con nosotros”) / Motivo floral de tipo girasol; DER INFRID GEHWART (“El que aguarda la paz”)

Diputación de Valladolid (piezas depositadas en el Museo de las Ferias)

Los platos realizados en azófar o latón se incluyen dentro de un tipo de producción que los franceses denominan *dinanderies* por la importancia que alcanzó la localidad belga de Dinant en la fabricación y comercio de estas manufacturas durante la Edad Media. Tras la conquista en 1466 del condado de Flandes por parte de Felipe III el Bueno, duque de Borgoña, Nuremberg dominará la fabricación de piezas de cobre y latón hasta mediados del siglo XVII. Durante más de dos centurias la importante corporación de los *rotschmiede* (artesanos del cobre) de Nuremberg se hizo prácticamente con el monopolio de la exportación a toda Europa. Incidió en ello, tanto la gran calidad de las aleaciones utilizadas, como la tupida red comercial de distribución organizada por los propios talleres que exhibían con orgullo la marca de su *rotschmeister* (maestro del cobre) como garantía de calidad contrastada.

Desde finales del siglo XV, estos platos son frecuentes en las ferias de Medina del Campo adonde llegaban desde Centroeuropa, vía de Flandes, a los puertos españo-

les del Cantábrico. Su uso litúrgico queda patente tanto por los motivos que aparecen en su parte central, como por las leyendas que circundan dichas representaciones. Estos platos aparecen frecuentemente mencionados en los inventarios de establecimientos religiosos como “bazinicas” para la limosna, “bacías de azófar” para el bautismo o “bandejas de la extremaunción” para unguir a los moribundos con los santos óleos. Del mismo modo, son citados en inventarios de particulares como “platos de Flandes”, formando parte de ajuares familiares con funciones puramente ornamentales o de menaje doméstico.

F.R.G.

### Bibliografía

AMADOR DE LOS RÍOS, 1880, p. 202; LOCKNER, 1996, pp. 2953-2957; BARRÓN GARCÍA, 1998, pp. 457-460; WATTENBERG GARCÍA, 1999, pp. 101-102; MIGUÉLIZ VALCARLOS, 2003, pp. 271-300; LEÓN LÓPEZ, 2004, pp. 212-213; RAMOS GONZÁLEZ, 2010, pp. 34-35.



# 84

## TRÍPTICO DE LA VIRGEN CON EL NIÑO ENTRE ÁNGELES MÚSICOS

Anónimo de Amberes

Fechado en 1511

Óleo sobre tabla de roble / 76 x 119 cm (abierto)

Abierto: Virgen con el Niño entronizados, entre ángeles músicos / Tablas laterales: Santa María Magdalena y Santa María Egipciaca. Cerrado: Tabla izquierda: Santo Papa (San Cornelio?) / Tabla derecha: Rey Arquero (Carlomagno?) vencedor de otro rey musulmán. Castillo de la Mota. Medina del Campo

Este excelente y apenas conocido tríptico ha de relacionarse, por su composición, rasgos de estilo y calidades cromáticas, con la producción artística de los talleres de la ciudad flamenca de Amberes, en un tiempo cercano a las primeras décadas del siglo XVI. En su tabla central aparece la Virgen con el Niño Jesús sentado sobre su pierna derecha, ocupando un monumental trono de muy cuidada ornamentación y repertorio renaciente; en los flancos de la pareja entronizada, dos músicos tañen, respectivamente, un laúd y una fídula de arco de tres órdenes y, sobre ellos, otros dos ángeles recorren las cortinas encarnadas de un gran dosel. En las tablas laterales, enmarcadas por suntuosas arquitecturas de arcos trilobulados apoyados sobre columnas abalaustradas, aparecen dos santas de vida con agitado pasado y edificante conversión, que son fácilmente reconocibles por los atributos que muestran: a la izquierda, Santa María Magdalena, tocada de un vistoso aderezo, abriendo el tarro de los ungüentos, frente a un paisaje urbano en el que destaca una fortaleza torreada y, más al fondo, de perfil, un gran edificio rematado en piñón. Por su parte, en la tabla derecha, Santa María Egipciaca aparece cubierta tan sólo por su larga cabellera rubia, llevando en su mano diestra los tres panes que la identifican y que fueron su sustento durante su retiro en el desierto de Egipto; como fondo, una crecida arboleda aparece tras una tapia. En todos los casos, los personajes están representados de cuerpo entero y los ricos ropajes muestran un brillante colorido; sus rostros muestran la dulzura y delicadeza

habituales en las obras de esta procedencia; asimismo, los suelos de las tres escenas son pavimentos geométricos similares, formados por baldosas de tonos pardos y ocre que buscan el efecto de profundidad.

Cerrado el tríptico, los personajes que aparecen en el exterior de las portezuelas laterales quizá sean de otra mano y, posiblemente, de ejecución posterior. Las representaciones corresponden a un Santo Papa y a un Rey arquero que, a primera vista, parecen formar parte de una misma composición bajo el umbral de un arco ligeramente apuntado, que es precisamente el que forma la pieza cerrada. La minuciosidad y el detalle con que han sido concebidos ambos personajes contrastan con la sobriedad decorativa de la estancia interior en la que se encuentran. El Santo Papa, representado con la tiara y báculo papal, porta en su mano derecha un atributo que podría identificarse con un cuerno, símbolo parlante de San Cornelio; la bestia que pica su manto podría ser una alegoría del cisma de Navaciano, que logró dominar. Por su parte, el Rey arquero tiene a sus pies la efigie de un monarca sarraceno que porta un cetro y se cubre con un turbante coronado; con las debidas reservas podría corresponder a Carlomagno, emperador canonizado en diciembre de 1165 y con culto muy activo en amplias zonas alemanas, francesas y del antiguo reino de Aragón, cuyas armas aparecen en su faldellín.

A.S.B.

### Bibliografía

ARIAS, HERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ, 2004, p. 23.

---

“PIEZA DEL MES” JULIO Y AGOSTO 2008. Con motivo de su restauración realizada por Cristina Gómez y Pilar Vidal, entre 2007 y 2008, en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León, a instancias del Museo de las Ferias.









# 85

## CELESTINA (ÓRGANO MECÁNICO)

The Aeolian Organ And Music Co. New Cork

Hacia 1880

Instrumento aerófono de lengüeta con mecanismo de doble rodillo en el interior accionado por manivela

Madera, hierro y latón / 31 x 38 x 34 cm

Fundación Joaquín Díaz. Uruña

La caja de la Celestina, así como la de otros instrumentos similares que tienen nombres diversos (Melodía, Symphonian, etc.) es característica y similar a la de un pequeño *bureau*. La tapa, que se abre hacia atrás, cubre el mecanismo neumático de un organito en el que veinte notas producidas por lengüetas libres suenan alternativa o conjuntamente al leer un rollo de papel en el que se ha codificado una melodía. Una manivela, situada en el lateral derecho de la caja, acciona un cigüeñal que mueve los fuelles y el rollo al mismo tiempo. La misma manivela, extraída ligeramente hacia fuera, mueve el rollo en dirección contraria para rebobinarlo.

Algunas compañías comerciales dedicaron gran atención, a finales del siglo XIX, a la fabricación de aparatos domésticos capaces de reproducir canciones “marcadas” previamente en rollos cambiables de papel perforado. De esta forma sustituían a los órganos de manivela con tubos, populares pero demasiado grandes para el ámbito de una casa. La compañía Mechanical Organette, de Nueva York, incorporó en 1878 al sistema de pequeños tubos unos rollos de papel que, al ser demasiado rígido, no tardó en ser sustituido por otros de papel más duradero y sin embargo más flexible. De todo ello se aprovechó la empresa Aeolian, que se encargó de comercializar la Celes-

tina, instrumento que se hizo muy popular y cuyas patentes estuvieron incorporando novedades sobre la primera que registró John McTammany, hasta 1891. Sobre la base de ese invento, Edwin Votey patentó en 1896 la Pianola, que movía con rollos de papel y aire los macillos de un piano.

Estas “innovadoras máquinas” de reproducción de música marcada en rollos de papel, fueron muy frecuentes en los bailes públicos y de sociedad de los años finales del siglo XIX. En el caso concreto de Medina del Campo, sabemos que eran habituales en los bailes festivos de San Antolín de aquellos tiempos. También sabemos por una crónica extraída del semanario local *La Voz de Castilla* del año 1885, la sorpresa que causó a los medinenses de entonces la llegada de los primeros aparatos mecánicos musicales de este tipo; dice la noticia: “*nunca habíamos imaginado que la música gratis se nos había de facilitar por metros y centímetros... Nuestro buen amigo Alfredo Velasco, ha traído un piano mecánico donde la música se mide por metros y milímetros. Con decir que la jota aragonesa tiene 40 metros y sólo oírla se electrizan todos los seres electrizables, está dicho todo*”.

J.D.

### Bibliografía

DÍAZ, 2006; DÍAZ, 2010, pp. 17-18



# 86

## ARQUETA AMATORIA DEL TORNEO DE LA REINA

Anónimo catalán

1420-1430

Madera, estuco dorado y policromado, hierro y latón / 31 x 22'50 x 15 cm  
Iglesia de San Román. San Román de Hornija

## ARQUETA AMATORIA DEL LEOPARDO CORONADO

Anónimo catalán

1420-1430

Madera, estuco dorado y policromado, hierro y latón / 32 x 23 x 14 cm  
Iglesia de San Román. San Román de Hornija

Estas dos singulares arquetas amatorias de origen catalán, muy probablemente elaboradas en un taller de Barcelona en la tercera década del siglo XV, han llegado hasta nosotros custodiadas dentro de un arca de finales del siglo XVI como contenedoras de reliquias, hecho que ha influido decisivamente en su buen estado de conservación. De ambas piezas cabe resaltar su rareza, su notable antigüedad, su calidad ornamental y la originalidad iconográfica de las escenas, alegorías y personajes representados en todas sus caras exteriores, realizados según la técnica de «pastiglia» o pastillaje, consistente en el modelado, dorado y policromado del estuco, del que resultan sugerentes figuras en relieve de gran vistosidad.

En la arqueta denominada «del torneo de la reina», las cuatro escenas representadas aparecen de forma seriada y corresponden a episodios de una historia caballerescas, propia de los poemas amatorios medievales del tipo *Roman de la Rose*; con ellas, aparecen también tres Ave Fénix –alegoría de la vida eterna– que portan filacterias con la letra «Y».

Por su parte, la arqueta llamada «del leopardo coronado» –así nombrado, en términos heráldicos, al león pasante y mirante–, presenta en la tapa a este fiero animal dotado de una enorme cabeza coronada, seco cuerpo, fuertes garras y larga cola. Todos los elementos figurativos se encuentran en fondos de muy rica policromía, formados por frondosos conjuntos vegetales, flores y plantas, con mariposas y garzas que se alternan con graciosos conejos.

En ambos casos, las aristas verticales de las piezas están guarnecidas por finas planchas de latón, a modo de cantoneras, ornamentadas con labores incisas: de figuras de corazones en el caso de la arqueta «del torneo de la reina», y con la frase «MERSE QUI / AMOR MERSE» en la «del leopardo coronado», que recuerda el carácter amoroso de su primitiva función.

A.S.B.

### Bibliografía

DOMÍNGUEZ CASAS, 2001, pp. 138-141.

---

“PIEZA DEL MES” OCTUBRE 2008. Con motivo de su restauración realizada por M<sup>a</sup> José Pou de los Mozos, en el marco del Convenio de Restauración de Bienes Muebles suscrito entre la Diputación de Valladolid, la Junta de Castilla y León y el Arzobispado de Valladolid.



## 87

## LA TIENDA DE AQUILES

Tapiz de la serie *La Guerra de Troya*

Taller de Pasquier Grenier, sobre cartones de Henri de Vulcop. Tournai

Hacia 1470

Lana y seda (16 tonos de rojo rosáceo, pardo-beige, azul y verde) / 467 x 690 cm

Museo Catedralicio de Zamora

El tapiz titulado “la Tienda de Aquiles” forma parte de la colección de cuatro grandes paños góticos que narran “La Guerra de Troya”, elaborada hacia 1470 en la ciudad franco-flamenca de Tournai muy probablemente en el taller de Pasquier Grenier, sobre cartones de Henri de Vulcop. Documentalmente se sabe que fueron donados en 1608 a la Catedral de Zamora por el sexto Conde de Alba y Aliste, Don Antonio Enriquez de Guzmán, y allí se conservan actualmente. Originariamente, esta serie estaba compuesta por un total de once tapices y se cree con fundamento que pudiera ser la misma que en su día perteneció a Fernando I de Nápoles (1458-1494), rey Trastámara de ascendencia medinense ya que era hijo de Alfonso V el Magnánimo y nieto de Fernando de Antequera.

Las escenas y personajes que están representados en los citados tapices siguen con cierta fidelidad las imágenes que aparecen en ocho bocetos atribuidos a Henri de Vulcop, pintor de la corte de Carlos VII de Francia, quien debió de realizarlos hacia 1465 y actualmente se conservan en el Museo del Louvre. Argumentalmente corresponden a diversos episodios de la Guerra de Troya, según fueron descritos en el famoso *Roman de Troie*, relato compuesto por el francés Benoît de Sainte-Maure hacia 1160-1170.

Concretamente en el tapiz de “la Tienda de Aquiles” –el sexto de los once originarios– se narran las siguientes escenas: a la izquierda, parte de la quinta batalla según el citado poema francés, cuya totalidad correspondería al cuarto izquierdo que falta del tapiz original; también, la entrevista que

mantienen Héctor y Aquiles en la tienda de éste, con la presencia de Agamenón y Menelao entre otros reyes griegos. En la parte central, se muestra la octava batalla del poema, que se produce al no llegar a ningún acuerdo Héctor y Aquiles en el encuentro antedicho; esta fiera contienda es contemplada desde las murallas de Troya por Andrómaca, Helena y Polixena. En la parte derecha, arriba, el príncipe Héctor se arma para el combate mientras su esposa Andrómaca, arrodillada y rodeada de la familia, le suplica que no acuda a la batalla ya que presiente su muerte; en la parte inferior, el mismo héroe, revestido con la armadura y a caballo, sale a combatir encontrándose con su padre, el rey Príamo, quien intenta detenerlo sin éxito. A estas secuencias corresponden las inscripciones en francés que se alzan en la parte superior entre los escudos de Don Íñigo López de Mendoza, segundo Conde de Tendilla.

De este paño se conocen otras tres versiones fragmentarias más (en dos de ellas se representa la aquí perdida batalla con el Sagitario), que en ningún caso tienen la calidad ni las dimensiones de esta magnífica versión de la Catedral de Zamora.

Numerosos pasajes de este tenor serán recreados, con otros nombres y otros escenarios, en los épicos episodios de los libros de caballerías del siglo XVI, siendo una prueba evidente del éxito que llegaron a alcanzar las historias de los héroes helenos recreadas en los tiempos medievales.

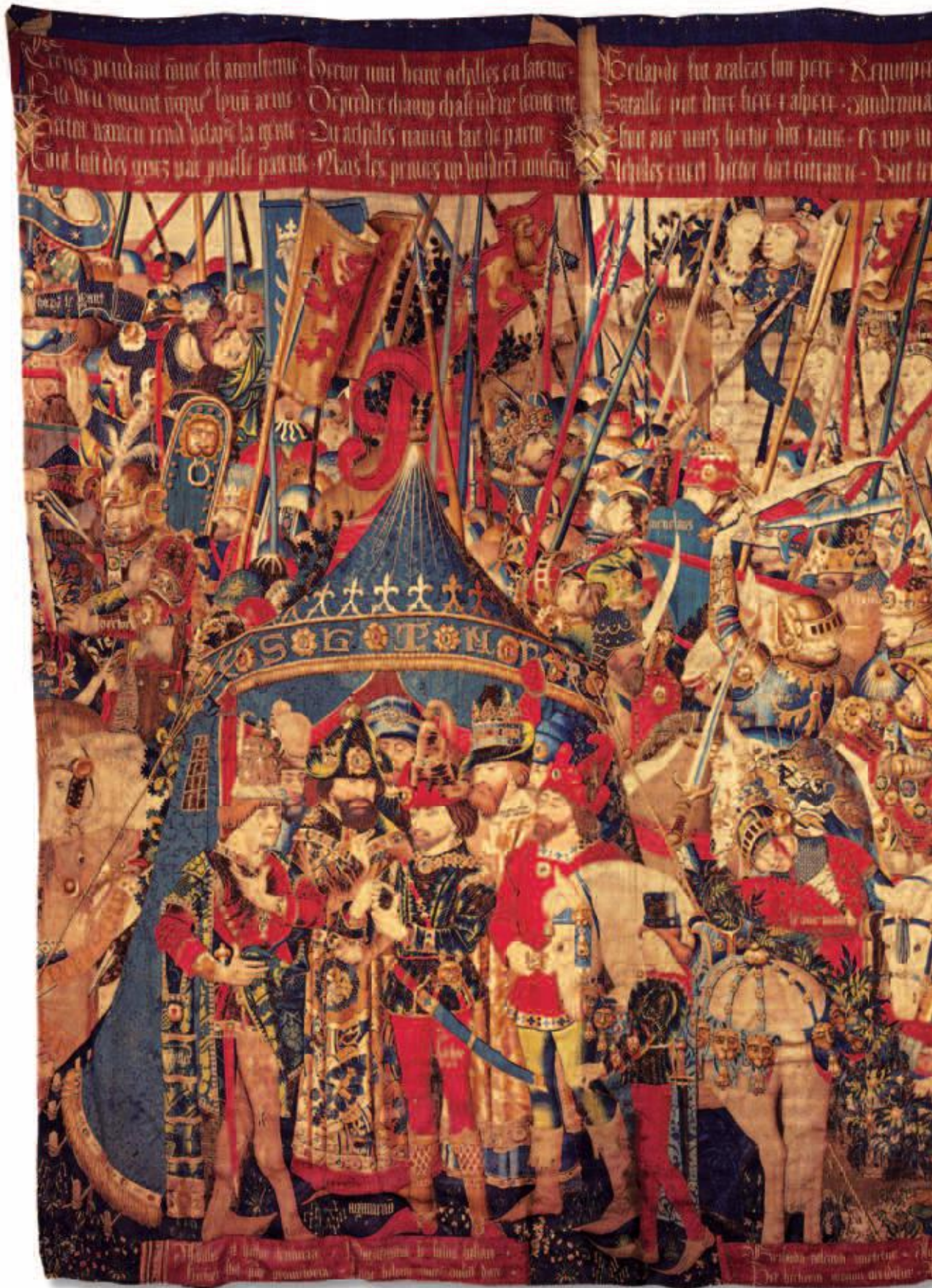
A.S.B.

### Bibliografía

ASSELBERGHS, 1999.









et apres treuve faillu  
ata de les leues empouste  
veuu ma en orde armez  
emillis qui deffit la puelle

Mudennata la m...  
... dubtans. Quant loye uat ageruo' plouert  
... les enfans. En lu priant en ce jme non aller  
... armee. Et non ollant et acherat munda  
... le contrat retenuer. Par la pite qui pruit d'adennata

Mudennata la m...  
... dubtans. Quant loye uat ageruo' plouert  
... les enfans. En lu priant en ce jme non aller  
... armee. Et non ollant et acherat munda  
... le contrat retenuer. Par la pite qui pruit d'adennata

Mudennata la m...  
... dubtans. Quant loye uat ageruo' plouert  
... les enfans. En lu priant en ce jme non aller  
... armee. Et non ollant et acherat munda  
... le contrat retenuer. Par la pite qui pruit d'adennata

## RETABLO DE SAN MIGUEL

Maestro de Osma

Hacia 1500

Óleo sobre tabla / 183 x 137 x 10 cm

Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid

El retablo de San Miguel, procedente de Corrales de Duero y restaurado en 1972, fue atribuido ya en el año 1973 por Martín González al Maestro de Osma, confirmando así la asignación de Post. Su tipología es la propia de la zona soriana del Duero, que en realidad se puede considerar una evolución del tríptico flamenco, pero de mayor formato y estabilidad. Realizado sobre una sola tabla, a través de los añadidos superpuestos, se conforma en tres calles y dos cuerpos, incluyendo la mazonería con tracería gótica. Los doseletes mezclan arcos apuntados y conopiales de complicadas cresterías caladas.

Las cinco pinturas representan escenas del arcángel San Miguel tomadas de *La Leyenda Dorada*. En la calle central se muestra a San Miguel vestido con armadura coetánea. Su mano izquierda sostiene una balanza en la que dos almas, representadas por un hombre y una mujer, son pesadas, mientras con la derecha alancea al demonio. Éste aparece con cola, pechos de mujer terminados en garfios, cuerno retorcido y exacerbadas facciones que califican a su autor de gran imaginación e ingenuidad. La escena se desarrolla en un enlosado de baldosas dispuestas en perspectiva. Sobre su cabeza, el nimbo dorado realizado en “picado de lustre”, permite leer *Micael Arcángel*, acompañado de un fondo de cardos y alcachofas. La otra representación de San Miguel en lucha contra el mal se simboliza por el dragón y sus secuaces que aparecen en la calle izquierda y segundo cuerpo, que sigue al pie de la letra *La Leyenda Dorada* donde dice: “Él fue el que luchó contra el dragón y sus secuaces, arrojándolos del Cielo”.

La originalidad narrativa de las pinturas reside en las tres restantes, ordenadas de arriba a abajo y de izquierda a derecha. Otra vez el referente es *La Leyenda Dorada* según la cual el pastor Gárgano, hacia el año 390, airado por el extravío de un toro, al encontrarlo lanzó contra él una flecha envenenada que, por acción del arcángel, se desvió y se clavó en el ojo del arquero. Esta escena, situada en la calle derecha y segundo cuerpo, muestra al pastor herido en su ojo izquierdo y a otros acompañantes, con el toro que posee el aura de San Miguel en actitud violenta. En la escena inferior izquierda, el obispo de Siponto saca la flecha del ojo derecho del pastor, en una composición abigarrada de personajes, sobre losetas polícromas que intentan continuar el sentido de perspectiva de la representación central. La tercera escena personifica el momento en que el obispo –en procesión con cruz alzada– acude a la montaña figurando el toro con aura arrodillado delante de ellos. Así concluye el prodigio acaecido al pastor Gárgano que, según *La Leyenda Dorada*, sucedió por intervención del arcángel San Miguel, el cual deseaba que en el lugar donde apareció el toro se le construyese un santuario en su honor.

J.M.C.P.

**Bibliografía**

BRASAS EGIDO, 1988, p. 206; MARTÍN GONZÁLEZ, 1973, pp. 453-459; VORÁGINE, ed. 2001, pp. 620-630; MARTÍN GONZÁLEZ y URREA FERNÁNDEZ, 1985, p. 21; CAA-MAÑO MARTÍNEZ, 1997, pp. 191-200, CASADO PARAMIO, 2004, pp. 136-137.



**LETRA DE CAMBIO GIRADA PARA LA FERIA DE DICIEMBRE DE MEDINA DEL CAMPO POR VALOR DE 75 CASTELLANOS (ESCUDOS DE MARCO) A CAMBIO DE 100 LIBRAS VALENCIANAS RECIBIDAS**

Játiva, 2 de noviembre de 1672

Impreso sobre papel y texto manuscrito / 24'4 x 21'4 cm

Fundación Museo de las Ferias. Donación de D.<sup>a</sup> Esperanza Lorenzo Martín y D. Rafael Berrocal Rodríguez

La bancarrota de la Hacienda Real y la ruinoso situación del país a finales del siglo XVI trajeron como consecuencia para Medina del Campo el que sus ferias entrarán en una profunda crisis. En un intento por revitalizarlas, se establecieron en 1604 cuatro ferias de 25 días que debían celebrarse en los meses de marzo, junio, septiembre y diciembre. A pesar de ello, a medida que el tiempo avanza, los hombres de negocios –de rango menor a otras épocas– van abandonado las ferias de Medina y concurriendo en menor número a ellas. Por otro lado, tampoco acudirán personalmente a las reuniones con el Concejo de la Villa para fijar el precio de los cambios en la contratación del dinero (los “cuentos”) sino a través de representantes apoderados.

Esta letra girada desde Játiva para la feria de diciembre de 1672 de Medina del Campo confirma el volumen de contratación con el reino de Valencia que, desde la última década del siglo XVI, sobrepasaba al de otras plazas como Madrid, Sevilla o Zaragoza. La fecha tan tardía de esta letra evidencia la importancia aún de Medina del Campo en el mercado financiero, apenas treinta y tres años antes de la definitiva des-

aparición de sus ferias históricas. Por otro lado, la letra va remitida a Medina a nombre de Gaspar Jordà, titular de una casa de feria radicada en Játiva, única del reino de Valencia que tenía la concesión por arrendamiento (1656-1677) para los giros feriales y para recaudar en régimen de estanco o monopolio el impuesto del “tercio real” por comisiones financieras.

En el Libro de Acuerdos del Concejo de Medina del Campo correspondiente al año 1672 aparece recogido el “cuento” para la feria de diciembre de este año. El Corregidor y dos regidores de la Villa establecen, en su calidad de Prior y Cónsules de la contratación –cosa habitual por entonces– los precios del dinero, tanto para dentro del reino como para fuera de él, saliendo el cambio para Valencia a 485 maravedís por escudo de marco –el mismo precio que figura en la letra que presentamos–, y señalándose los pagos para Madrid a 8 de enero del año siguiente.

F.R.G.

**Bibliografía**

ESPEJO y PAZ, 1912, pp. 331-335; FEBRER ROMAGUERA, s.f.

---

“PIEZA DEL MES” FEBRERO 2009, con motivo de la donación de esta letra por parte de D.<sup>a</sup> Esperanza Lorenzo Martín y D. Rafael Berrocal Rodríguez. (No hubo “Pieza del Mes” de enero por los trabajos de desmontaje de la exposición “Caballeros y caballerías. 500 años del *Amadís de Gaula*”).

IESVS. En *el año de no. 1672* ) 5<sup>na</sup>  
 No ayendo por la primera, pagará v.m. por esta segunda de cambio, en pagos de la proxima feria  
 de *Dez* *así mismo soluto lras*  
 de a 48 55 maravedis por Castellano, por el valor recibido de contado en plata Valenciana de D.  
*Mohi de Yami de Sigurdaz* *Contador*  
*Don Juan Casco y de Diego*

Dezimos nosotros *Juana de Moya* *Paul de Moya* que nos obligamos  
 simul, & in solidum en el presente cambio, y recambio, como principales deudores, tomadores y pa-  
 gadores. Por quanto el sobredicho *D. Mohi de Yami de Sigurdaz* *Contador* *Paul de Moya* *Juana de Moya* *Paul de Moya* *Juana de Moya*  
 partida, de nuestra voluntad toma a su cargo el dar orden a Gaspar lordà, pague dicha  
 letra en dicha feria de *Dez* *Contador* *Paul de Moya* *Juana de Moya* *Paul de Moya* *Juana de Moya*  
 retornos della, con mas su responsion, a la persona, o personas que dicho Gaspar lordà de Medina  
 del Campo ordenare, y de nuestra voluntad las sobredichas monedas tomadas a cambio,  
 que son *soluto lras* *Contador* *Paul de Moya* *Juana de Moya* *Paul de Moya* *Juana de Moya*  
 dicho *Juana de Moya* *Contador* *Paul de Moya* *Juana de Moya* *Paul de Moya* *Juana de Moya*  
 sean dado, librado, y entregado de contado al sobre  
 Y renunciamos al beneficio de partir ce  
 dir, y dividir las acciones nuevas, y viejas constituciones, y al fuero de Valencia, q̄ disponi, que pri-  
 mero sea conuenido el principal, q̄ la fiança, y a todos qualesquiera fueros, y famulatura del Santo  
 Oficio, de Capitania general, Seca, Centenar, y otros qualesquiera derechos, beneficios, privilegios  
 del presente Reyno, que en nuestro favor sean. Y por la verdad se hizo el presente, en *1672*  
 hecho vt supra.

*Don Juan Casco y de Diego*

## ESTANDARTES DE LA ARCHICOFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS

Taller castellano

Finales del siglo XVIII – siglo XIX

Tejido de raso de seda (el blanco); tejido de terciopelo (el negro) / 123 x 88 cm (lienzo central: 47 x 38 cm) / 155 x 120 cm (lienzos centrales: 50 x 45 cm)

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo

Los estandartes o pendones de las corporaciones –ya sean éstas cofradías religiosas, hermandades cívicas o cuerpos militares– son las insignias oficiales que las identifican y representan en los actos oficiales. Suelen presentar formato cuadrado o rectangular e incluir una representación central de la imagen titular de la institución, o bien emblemas, acrósticos u otros elementos simbólicos representativos. Así ocurre en los estandartes de la Archicofradía de Ntra. Señora de las Angustias y la Soledad (tal era su denominación histórica) en los que podemos contemplar representaciones de factura popular de la imagen titular, la Virgen de las Angustias, con túnica y manto de similar tonalidad –roja y azul respectivamente–, junto con otros elementos como corazones atravesados por dagas, orlados en todos los casos por pasamanerías y encajes metálicos propios de las décadas finales del siglo XVIII. Estos aderezos nos permiten precisar una cronología aproximada de las obras, aunque son indudables las huellas de intervenciones artesanales posteriores realizadas con mayor o menor destreza.

Son numerosas las referencias documentales que conocemos acerca del uso oficial del estandarte o pendón negro de la cofradía de las Angustias, siempre en relación con su aparición en los desfiles penitenciales (especialmente el de la noche del “Viernes Santo de la Cruz”), o en los entierros de los mayordomos de la hermandad. De su uso en las procesiones, las ordenanzas aprobadas en 1619 establecen que “*las*

*noches de disciplina los nuestros maiordomos den el estandarte negro a un cofrade, el que a ellos les pareciere conviene mas para tal efecto, y encarguen al que le llevare dé alguna limosna a esta sancta cofradía con tal que no se pueda perpetuar”*. Respecto al uso del pendón negro en los entierros, en el capítulo XXX de las citadas ordenanzas, se establece que la cofradía asista con “*çera y cruz y lecho y pendón negro, el qual dho pendon no pueda salir en otro ningun entierro sino fuere al de los dhos sus maiordomos o sus mujeres... [excepción hecha de] las personas que a los nuestros oficiales y maiordomos les pareciere, siendo persona que aia servido mucho a la dha cofradía o que tenga meritos para ello*”. Esta arbitraria norma provocará numerosos agravios y la hermandad se verá obligada a establecer una limosna de treinta y tres reales a quien quiera honrarse en su entierro con la presidencia de dicho estandarte.

Por su parte, el estandarte blanco se cita en menos ocasiones aunque sabemos que su uso quedaba reservado para las procesiones “de gloria” o las ceremonias festivas de carácter gozoso celebradas por la archicofradía, especialmente el segundo día de Pascua del Espíritu Santo, en los actos de conmemoración solemne de los Gozos de Nuestra Señora. En estas manifestaciones jubilosas el estandarte blanco presidía las procesiones y las comparencias oficiales del alcalde, mayordomos y diputados.

A.S.B.

**Sin bibliografía**

---

“PIEZA DEL MES” MARZO 2009. Con motivo de la celebración de la Semana Santa y de la restauración de las obras, realizada por Flor González Santos (Uffizzi, S.L.), en el marco del Convenio suscrito entre la Junta de Castilla y León y la Junta de Semana Santa de Medina del Campo.





## LA ANUNCIACIÓN

Anónimo madrileño

Última década del siglo XVII

Óleo sobre lienzo / 190 x 143 cm

Inscripción al dorso: “+ *AD frº Ruiz monzo gº* [ilegible]”

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo

La Anunciación fue una escena numerosas veces representada por los artistas de la denominada “Escuela pictórica madrileña del siglo XVII”. Antonio Pereda, Antonio Palomino, Alonso del Arco o Antonio Van de Pere, son sólo algunos de los muchos nombres adscritos a esta importante corriente artística, de cuya producción se conserva un buen número de obras en la provincia de Valladolid, y más concretamente en Medina del Campo, merced al auge y prestigio social que tuvo la pintura madrileña en nuestras tierras a lo largo de aquella centuria.

Esta Anunciación es una de ellas y muestra con lucidez las características generales de las obras cortesanas madrileñas de las últimas décadas del siglo XVII. Podemos contemplar a la Virgen María coronada de estrellas, arrodillada ante un reclinatorio situado sobre un estrado y con la mirada dirigida al Espíritu Santo representado en una paloma que aparece bajo los pies de Dios Padre. Frente a ella, el arcángel Gabriel, envuelto en un airoso manto de rojo encendido, mantiene una postura también arrodillada pero con la cabeza movida en escorzo, mostrando en su mano izquierda un pequeño cetro abalaustrado que entrega a María. La escena se desarrolla en un elegante ambiente palaciego de aires venecianos y mágica luminosidad, que recuerda –como ha apuntado el profesor Jesús Urrea– las composiciones de José

Jiménez Donoso y Pedro Ruiz González, reconocidos maestros de la escuela madrileña. El fondo arquitectónico de hechuras clásicas queda debidamente distanciado de la escena central, por la bien lograda atmósfera vaporosa en la que surge un séquito de graciosos querubines y angelitos, muy habituales en estas refinadas obras de procedencia cortesana.

El cuadro debió de llegar a la Colegiata de San Antolín durante el siglo XVIII, conservándose durante mucho tiempo en la antigua capilla de San Pablo (luego de la Virgen del Carmen). Fue atribuido hace unos años al pintor madrileño Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, creyendo que aparecía parte de este nombre en la inscripción que el lienzo presenta en la parte superior del dorso. Su restauración en el año 2004 ha permitido leer dicha inscripción en mejores condiciones –“+ *AD frº Ruiz monzo gº* [ilegible]”– identificándose este nombre de Francisco Ruiz Monzo con el de, posiblemente, un comprador, marchante o destinatario de la obra.

A.S.B.

### Bibliografía

MARTÍN GONZÁLEZ (y otros), 1970, p. 172; URREA y PARRADO, 1986, p. 688; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 102 y fig. 152; URREA, 2007, s.p.



## RETABLO DE LA VIRGEN DEL PÓPULO

Anónimo

Hacia 1520

Escultura en madera de pino policromada / 192 x 155 x 32 cm (retablo) / 138 x 40 x 38 cm (escultura titular)

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo (obra depositada en el Museo de las Ferias)

En la fachada principal de la Colegiata de San Antolín se levanta una capilla exterior, a modo de balconcillo, dedicada oficialmente a la Inmaculada Concepción aunque su advocación popular es la de Nuestra Señora del Pópulo. Su singularidad reside en ser el más antiguo antecedente, aún en pie, de las capillas “abiertas” o “de indios”, tan extensamente difundidas en las iglesias hispanoamericanas. Este “balcón del Pópulo” se construyó entre los años 1516 y 1523 como segundo altar de la capilla interior del mismo título, que se encuentra situada en la cabecera de la nave del Evangelio. En las disposiciones fundacionales, dictadas por el abad Alonso García del Rincón el 15 de marzo de 1516, se recoge la función primordial de este altarcillo abierto hacia la Plaza Mayor: ser el lugar desde donde se celebrara la misa los días de feria que no fueran festivos, para que los mercaderes no tuvieran que ausentarse de sus tiendas y negocios.

El retablo que preside dicha capilla exterior puede ser considerado, sin duda alguna, como la obra artística de más estrecha vinculación con las ferias históricas de Medina del Campo. La obra presenta en su cuerpo central el grupo de la Virgen con el Niño, circunstancia que no debe sorprendernos ya que aún no está fijada la iconografía definitiva de la Inmaculada (como dijimos la advocación titular). La escultura sigue el modelo del icono bizantino del mismo nombre –Ntra. Señora del Pópulo–, que se venera en Roma, en la basílica de Santa María la Mayor. Concebida desde el gusto estético del Renacimiento, en ella pueden rastrearse todavía restos muy escasos de varias carnaciones y policromías, dorados

(los cabellos), brocados, estofados y elementos sobrepuestos que nos hablan de múltiples intervenciones. A los pies, queda marcada la huella de donde hubo una luna creciente. Ambas figuras presentan –la Virgen en el manto y el Niño en su espalda– cajeados donde, en su día, pudieron conservarse reliquias o algún papel identificativo. La ornamentación que presenta la mazonería del retablo es plenamente renacentista, especialmente en los guardapolvos o polseras laterales –de factura y remate inferior diferente– decorados a *candelieri*, con vistosas composiciones geométricas, elementos vegetales y trompas de la abundancia. En el cuerpo central la escultura de la Virgen con el Niño aparece rodeada de un nimbo, a modo de mandorla, formado por rayos solares apocalípticos mientras que en las enjutas aparecen cabezas aladas de angelotes a ambos lados del doselete central que cubre a la pieza.

Todas las características citadas recuerdan la estrecha relación que el abad García del Rincón tuvo con Italia –recuérdese que fallece en Roma en 1533–, lo que nos llevaría a pensar, si no en una obra importada, sí en un escultor que trabaja en Castilla bajo la influencia de las novedosas corrientes artísticas renacentes.

A.S.B.

### Bibliografía

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1903-1904, pp. 475-476 y 548-553; MORALEJA PINILLA, 1971, pp. 457-458 y 475-476; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1996b; HERNÁNDEZ REDONDO, 1998d, pp. 154-155; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 2005b, pp. 163-165.



**VISTAS DE LAS CIUDADES DE:  
TOLEDO; BURGOS Y SAN SEBASTIÁN; SANTANDER;  
BARCELONA Y ÉCIJA; GÉNOVA Y FLORENCIA; BRUSELAS;  
'S-HERTOGENBOSCH, LOVAINA Y MALINAS**

Estampas de la obra *Civitates Orbis Terrarum*  
Colonia, Georg Braun (editor), 1572-1598  
Calcografías acuareladas / medidas varias  
Diputación de Valladolid (obras depositadas en el Museo de las Ferias)

Estos grabados fechados entre 1572 y 1598, muestran vistas panorámicas de ciudades españolas y europeas que durante el siglo XVI mantuvieron una estrecha relación comercial con Castilla a través de las ferias de Medina del Campo. Todas ellas pertenecen al álbum titulado *Civitates Orbis Terrarum*, magno proyecto editorial concebido como un trabajo complementario del atlas del mundo de Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* (1570).

En su momento el *Civitates* se convirtió en la más completa colección de vistas panorámicas, planos y comentarios textuales de ciudades de todo el mundo. Un amplísimo plantel de informantes, dibujantes y colaboradores formaron un equipo encabezado por el canónigo de la catedral de Colonia Georg Braun (1541-1622), principal impulsor y coordinador general de la obra. Los dibujos originales fueron realizados por varios autores entre los que cabe destacar a Georges Hoefnagel, artista flamenco que recorrió numerosos países para componer sus vistas; el grabador Franz Hogenberg fue el encargado de realizar la mayor parte de las planchas para la estampación. Los textos latinos que acompañan a las imágenes, en buena parte redactados

por el propio Braun, son de carácter descriptivo y aluden a la historia, la geografía y los aspectos sociales y económicos de cada ciudad. La obra se publicó en seis volúmenes, aparecidos sucesivamente en los años 1572, 1575, 1581, 1588, 1598 y 1617, siendo reimpresa y reeditada en numerosas ocasiones en varios países, circunstancia que originó la formación de arquetipos iconográficos de las más de quinientas ciudades representadas.

Las ciudades aparecen insertas en el entorno que las rodea, ya sea en plano, alzado o con perspectiva de vista de pájaro, incluyendo escenas y personajes que se muestran en primer término para ilustrar aspectos muy diversos de la vida cotidiana y económica de la población representada: actividades portuarias, embarcaciones, labores agrícolas y ganaderas, detalles topográficos, costumbres, tipos e indumentarias, etc. con la intención de dar a conocer la importancia política y comercial de cada caso.

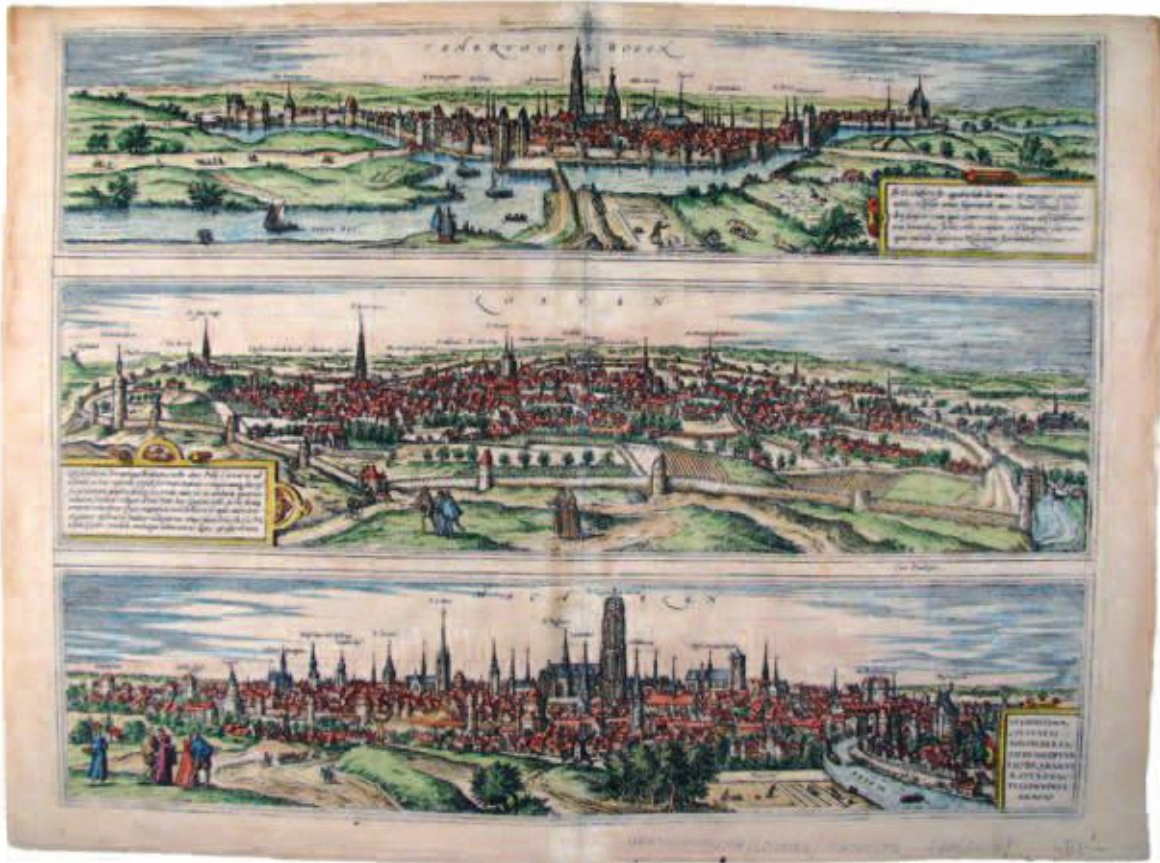
A.S.B.

**Bibliografía**

FÜSSEL y KOOLHAAS, 2008; SÁNCHEZ DEL BARRIO (dir.), 2010b.









## VIRGEN DE LA ANTIGUA

Antón Pérez (atribución)

Ultimo cuarto del siglo XVI

Óleo sobre lienzo / 290 x 120 cm

Monasterio de Santa Clara de MM. Franciscanas Clarisas. Medina del Campo

Copia de la popular devoción sevillana, la Virgen de la Antigua de Medina del Campo encontró en los muros de la clausura franciscana un seguro refugio en 1796, tras agregarse el templo parroquial de Nuestra Señora de la Antigua, donde se encontraba, a la iglesia de Santiago el Real. Desde esta fecha el lienzo pasó a custodiarse en el vecino convento, habiendo sido sometido a una afortunada restauración en el año 1994, que le devolvió su monumentalidad inicial.

La pintura sevillana de Nuestra Señora de la Antigua es una de las iconografías marianas que deben su larga pervivencia a su fama de milagrosas y a la enorme devoción que siempre suscitaron en un entorno prolongado hacia el Nuevo Mundo. Estas circunstancias permitieron su supervivencia en los largos avatares sufridos por la catedral hispalense desde el siglo XIV, momento en el que se ha fechado esta original pintura mural, posteriormente traspasada a lienzo, en relación con los dictados pictóricos de un tardío y elegante goticismo.

La composición de Medina sigue con fidelidad el modelo devocional de la catedral de Sevilla. Originado en esquemas medievales, se muestra a una Virgen en pie y posición frontal que viste túnica y manto que cubre por completo la cabeza. Su rostro, de mirada detenida en el espectador, se gira levemente hacia el Niño en una amable actitud. Sostiene en su mano una rosa, mientras que el Niño juega con un jilguero, de acuerdo con un lenguaje gestual y simbólico que se remonta a los más remotos orígenes de este género de iconografía mariana. Sobre la cabeza dos ángeles suje-

tan la corona, en tanto que otro más arriba extiende una cartela en la que se lee la frase evangélica “*Ecce Maria venit ad Templum*” en una alusión a la festividad de la Purificación, que se completa con la disposición del nimbo en el que se lee el inicio de la salutación angélica del Ave María. Un fondo dorado adornado con un fino tapiz geométrico de motivos estrellados, recuerda la larga pervivencia de todo un lenguaje que tanto tiene que ver con la lacería de orígenes musulmanes.

Las Cuentas de Fábrica del templo parroquial del que procede el lienzo, permitieron conocer algunos detalles sobre la historia de la pieza, relativos a su disposición inicial y a sus orígenes. De este modo sabemos que se colocaba en el lado del Evangelio y que pertenecía a una capellanía fundada por Constanza Rossa en 1587, siendo conocida como Nuestra Señora de la Purificación o Nuestra Señora la Morena, posiblemente debido al oscuro tono de su tez que, por otra parte, es el mismo tono que se observa en las caras del Niño o de los ángeles. En 1994 propusimos como hipótesis adjudicar la autoría del lienzo a los pinceles del pintor medinense Antón Pérez, con abundante obra documentada en los últimos años del siglo XVI y comienzos del siglo siguiente, en toda el área de influencia de la villa.

M.A.M.

### Bibliografía

SÁNCHEZ, HERNÁNDEZ y ARIAS, 1994; ARIAS MARTÍNEZ, 1999, pp. 88-89; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 158 y fig. 306.



**BUSTOS RELICARIOS DE LAS SANTAS INÉS, BÁRBARA, APOLONIA, CATALINA, MARÍA MAGDALENA Y LUCÍA**

Sebastián Ducete y Esteban de Rueda  
1609-1620 / 1673 (policromía)

Esculturas en madera policromada / 53 x 48 x 34 cm (aprox.)

Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo

En la capilla del relicario del antiguo Colegio de Jesuitas de Medina del Campo destaca por su notable calidad un conjunto de bustos de santas que, desde el punto de vista iconográfico, hemos de encuadrarlo en los martirologios de santas vírgenes, cuyo éxito devocional se registra a través de repertorios de grabados, como el realizado por el pintor y grabador flamenco Adriaen Collaert. Sin embargo, el interés de estas esculturas se acrecienta por el hecho de que no fueron muchas las ocasiones en las que estas iconografías se llevaron al arte de la escultura, al menos como conjuntos.

La constancia de la fecha de 1673, claramente consignada en la parte posterior de los bustos, había llevado a situar en ese año la realización de las esculturas. Por otro lado, la propia historia del relicario, reconstruido tras un pavoroso incendio en 1665, parecía indicar una cronología posterior para situar este grupo que mostraba uniformidad en las formas y unas policromías acordes para ese momento. Sin embargo, son varias las razones estilísticas que me llevan a relacionar estas santas vírgenes con los Maestros de Toro. La comparación con una de las piezas más emblemáticas de Sebastián Ducete como es la Virgen de Belén del Museo Catedralicio de Zamora, también realizada en busto, es en mi opinión suficientemente reveladora. El modo de resolver los rostros en las esculturas que representan a Santa Bárbara o San Águeda, por resaltar dos ejemplos, se asemeja al que ofrecen otras imágenes de la Virgen, como la que se encuentra en el relieve de Santa Ana con la Virgen y el Niño en el retablo del Santuario Nacional de la Gran Promesa de Valladolid, obra que origi-

nariamente fue realizada para la iglesia del convento de Carmelitas Calzados de San Ana, de esta villa de Medina del Campo.

Lo mismo sucede con la forma de resolver los cabellos con gruesos mechones que repiten los utilizados en la escultura de la Inmaculada del Seminario Diocesano de Valladolid, y el empleo del recurso, muy característico del taller, de dejar algunos mechones sueltos que resbalan sobre la frente. Por lo que respecta a la cronología de las obras, éstas deben situarse en la etapa de colaboración de Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, entre los años 1609 y 1620. El predominio de las formas amplias y redondeadas dentro de la habitual dureza de plegado parece aconsejar una fecha no muy alejada de 1620, año de la muerte de Sebastián Ducete. La citada fecha de 1673, pintada junto con la identificación iconográfica en la parte posterior de los relicarios, obedece probablemente a una renovación de la policromía realizada en el momento en el que se concluye la reforma de la capilla. Sumadas a las obras ya conocidas, la atribución de estas esculturas a los Maestros de Toro viene a confirmar que Medina del Campo fue uno de los lugares destacados en la actividad de un taller, que tiene en la dispersión de su obra una señal evidente del éxito de sus producciones.

J.I.H.R.

**Bibliografía**

URREA y PARRADO, 1986, p. 703; ARIAS y HERNÁNDEZ, 1996, pp. 115-128; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, pp. 129-131; HERNÁNDEZ REDONDO, 2008, pp. 35-40; ARIAS y HERNÁNDEZ, 2009, pp. 30-35.

---

“PIEZA DEL MES” SEPTIEMBRE 2009. Con motivo de su restauración realizada por María Sánchez Carvajal, en el marco del Convenio de Restauración de Bienes Muebles suscrito entre la Diputación de Valladolid, la Junta de Castilla y León y el Arzobispado de Valladolid.



# 96

## RETRATO DE UNA NIÑA

Anónimo, 1581

Óleo sobre tabla / 35 x 31'5 cm

Inscripciones: "AETATI SVAE 5 / A° 1581"

Fundación Simón Ruiz (obra depositada en el Museo de las Ferias)

Este retrato de busto de una niña de cinco años, tal y como indica la inscripción situada en la parte superior del cuadro, pertenece a los fondos iniciales de la Fundación instituida por el influyente banquero Simón Ruiz, en Medina del Campo. La tabla aparece citada en el inventario de bienes otorgados al Hospital que fundara como *"un retrato de niña con su marco dorado"*, sin más datos que puedan identificar al personaje retratado.

La vida privada de Simón Ruiz pasó por dos matrimonios sin que exista constancia de hijos en ninguno de los dos casos. Resulta sin embargo sugerente, para la historia de la tabla que contemplamos, considerar la posibilidad de encontrarnos ante un retrato de una supuesta hija del banquero. Viudo de su primera esposa Simón Ruiz contrae nupcias con Doña Mariana de Paz, a comienzos de 1574. La fecha que aparece datando la tabla, 1581, y la edad de la niña representada, podrían llevarnos a pensar que estamos ante la imagen de una hija habida en este matrimonio, que fallecería algún tiempo después, sin que su nombre aparezca citado en la documentación testamentaria del financiero.

La ausencia documental de libros de bautismo en la parroquia de San Facundo de Medina, donde residía Simón Ruiz, dificulta en extremo la posibilidad de documentar al personaje. El problema se acrecienta con el traslado de residencia de Simón Ruiz quien, precisamente en el año de 1581 en que se fecha la tabla, se traslada a vivir a Valladolid, donde permanecerá

hasta 1591. Este cambio de residencia puede hacernos pensar que la tabla habría sido pintada en Valladolid por alguno de los artistas residentes en la villa. La concepción del retrato es más una prolongación del arte flamenco, que una innovación formal relacionada con la captación psicológica, o con la emulación de los retratos clásicos que se estaba realizando en Italia.

La figura de la niña ataviada con un rico traje, como el que pudiera llevar una dama de su tiempo, se plasma con una gran frontalidad sobre un fondo neutro, esmerándose de un modo especial en la reproducción de los adornos del ropaje. El rostro es inexpresivo, ejecutado con cierta torpeza de rasgos, con la idea de que el retrato sea un simple documento temporal, una auténtica fotografía de la época sin mayores pretensiones, según recordaba el tratadista portugués Francisco de Holanda al señalar que *"si alguno supiere amar muy fiel y castamente, dino es de tener al natural pintado el vulto que ama, ansi para las ausencias de la vida como para la recordación después de la muerte"*. Esa idea del recuerdo y la perduración de la memoria fue la que alentó la creación de obras como la que ahora estudiamos.

M.A.M.

### Bibliografía

GARCÍA CHICO, 1961 (reed. 1991), pp. 160, 169-170; ARIAS MARTÍNEZ, 1996, pp. 116-117; ARIAS MARTÍNEZ, 1998g, pp. 148-149; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 226; VILA TEJERO, 2005, p. 182.



**PLATO DE LOZA DORADA**

Taller aragonés (¿Muel?)

Segunda mitad del siglo XVI

Loza esmaltada y dorada / 42 cm Ø

Fundación Museo de las Ferias. Donación de las Asociaciones “Amigos del Museo de las Ferias y del Patrimonio de Medina del Campo” y “Mujeres para la Democracia”.

La técnica del reflejo metálico de las lozas doradas es genuinamente islámica. Esta especialidad pervivió en la España cristiana transmitiéndose a los alfares mudéjares. La producción de loza dorada en territorio cristiano se atribuye tradicionalmente a la llegada de ceramistas nazaríes a Manises pero será a partir del siglo XVI cuando la producción de cerámica de reflejo metálico alcanzará su mayor desarrollo en Aragón destacando, entre otros, Muel como centro especializado en la fabricación de loza dorada morisca. Esta técnica es bien conocida gracias a la descripción que hace Henri Cock, cronista del séquito de Felipe II, a su paso por Muel (Zaragoza) en 1585: *“para que toda la vajilla hagan dorada, toman vinagre muy fuerte con el cual mezclan como dos reales de plata en polvo y bermellón y almagre y un poco de alambre (cobre), lo cual todo mezclado escriben con una pluma sobre los platos y escudillas todo lo que quieren y los meten tercera vez en el horno, y entonces quedan del color de oro que no se les puede quitar hasta que se caigan en pedaços”*.

En todos los casos, los repertorios decorativos de la loza dorada denotan influencias mudéjares que obedecen al principio de repetición y de alternancia, siguiendo unos ejes de simetría: motivos vegetales perpendiculares complementados con hojitas exentas, cenefas con hojas de helecho, roleos de flores de puntos, cuadrados con palmetas, hojas de hiedra con tallos terminados en flores y hojas, bandas con triángulos contrapuestos, espacios rellenos de líneas paralelas y espirales. A principios del siglo XVI tuvieron lugar las mayores innovaciones técnicas

y estéticas; así, comienzan a generalizarse las lozas fabricadas parcialmente a molde que dan como resultado el tetón central de los platos y los gallones e imbricaciones en relieve. A partir de este momento, las decoraciones son exclusivamente doradas y tienen su fuente de inspiración en la vajilla metálica, hecho que ha llevado a algún estudioso a utilizar el término de “estilo orfebre” para designarlas.

La pieza que presentamos es un plato de loza vidriado en blanco sucio, sin marcas, con amplia ala definida interiormente por una arista bien marcada. Está realizado a torno y parcialmente a molde como es el caso del tetón central y los gallones en relieve poco marcados del ala y dispuestos en zig-zag. La decoración dorada de reflejo metálico sigue patrones mudéjares en cuanto a la disposición simétrica y a los motivos simples de gruesa pincelada. Junto a motivos dispuestos en forma vertical y alterna como “atauriques” y “alcachofas” —consistente en una flor con cuadrícula central y sépalos que se incurvan—, encontramos temas decorativos secundarios y menudos como margaritas y tallos vegetales semejantes a helechos. El reverso vidriado presenta un solero cóncavo y está decorado con motivos espirales y hojas de helecho.

F.R.G.

**Bibliografía**

GALIAY SARAÑANA, 1947; MARTÍNEZ CAVIRÓ, 1983; ÁLVARO ZAMORA, 1994, pp. 97-137; ÁLVARO ZAMORA, 1997, pp. 221-288; ÁLVARO ZAMORA, 2006; pp. 328-331.

---

“PIEZA DEL MES” NOVIEMBRE 2009. Con motivo de la donación de la pieza por parte de las Asociaciones “Amigos del Museo de las Ferias y del Patrimonio de Medina del Campo” y “Mujeres para la Democracia”.





**CARTA REAL DE ALFONSO XI CONFIRMANDO PRIVILEGIOS  
CONCEDIDOS POR MONARCAS ANTERIORES (ALFONSO X,  
SANCHO IV Y FERNANDO IV) A FAVOR DEL MONASTERIO DE  
SANTA CLARA DE MEDINA DEL CAMPO**

Toro, 4 de diciembre de 1314 (Era de 1354)

Manuscrito sobre pergamino, en letra de albañales / 49 x 57 cm

**Sello real pendiente de Alfonso XI (1312-1350)**

Plomo e hilos de seda verde, rojo y violeta / 52 mm diámetro

*Anverso:* Ecuestre. El rey va vestido con cota de malla, con yelmo coronado de tres florones y escudo blasonado con leones y castillos. En la mano levanta la espada desnuda, corta, con gavilanes arrollados hacia arriba y pomo compuesto de tres esferillas. El caballo galopa a la izquierda y con las patas traseras invade el campo de la leyenda; lleva testuz y largo caparazón blasonado como el escudo del jinete. La leyenda bordea el sello entre dos gráficas de cordoncillos: “+ : S : ALFONSYS : ILVSTRIS : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIOIS”

*Reverso:* Cuartelado por una gran cruz, recruzada en sus extremos. En los cuarteles castillos de tres torres almenadas y leones rampantes sin corona. La leyenda igual que en el anverso: “+ : S : ALFONSYS : ILVSTRIS : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIOIS”

Monasterio de Santa Clara de MM. Franciscas Clarisas. Medina del Campo

El Archivo del Monasterio de Santa Clara conserva entre sus manuscritos medievales varias cartas reales, privilegios y diplomas de un extraordinario interés histórico. El presente documento es, quizá, uno de los más importantes ya que recoge, en primer término, una carta de Alfonso X el Sabio, dada en Sevilla el 12 de octubre de 1269 (Era de 1307) por la que toma bajo su protección –en sus palabras– “a las freyras menores de la orden de Sant Damian que son moradoras en el monesterio de Santa Clara de Medina del Campo”, recordándonos que, en sus primeros tiempos, las franciscanas clarisas eran denominadas “damianitas” por tener a San Damián de Asís como advocación titular del monasterio.

Esta protección real que garantiza que “ninguno non sea osado de las faser fuerza, nin tuerzo, nin daños a ellas, nin a ninguna de sus casas,... ni en la Eglessia, ni en el empiso del monesterio sobredicho”, es confirmada en sus mismos términos por los monarcas sucesivos y así se manifiestan las siguientes cartas contenidas en el presente documento: las dadas por Sancho IV en Burgos, el 31 de

marzo de 1285 (Era de 1323), y en Valladolid el 2 de junio de 1290 (Era de 1328) –en esta última se alude a un privilegio del Papa Alejandro IV, otorgando al monasterio diversas “*gracias e franquezas*” sobre las “*tierras e viñas e montes e dehesas e pastos e molinos e qualesquier bienes como son heras y casas altas...*” que les fueran concedidos por reyes, prelados o señores–; así como en las tres de Fernando IV, todas fechadas en Medina del Campo, dos el 23 de noviembre de 1295 (Era de 1333) y la restante el 2 de enero de 1302 (Era de 1340), en las cuales se amplían los derechos, protecciones y exenciones del monasterio. Por último, el propio Alfonso XI confirma nuevamente las cartas de los tres monarcas anteriores sellando con su sello de plomo el presente documento.

A.S.B. y F.R.G.

**Bibliografía**

CARDEÑOSO, 1915, p. 12; OMAECHEVARRÍA, s.f.; GUGLIERI NAVARRO, 1974; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1992, p. 15; SÁNCHEZ DEL BARRIO, 1999b, pp. 96-97.



## 99

## CASTILLO DE LA MOTA

Henry Willis Baxley (atribución)

1871-1874

Dibujo acuarelado / 14'7 x 22'7 cm

Inscripciones manuscritas al pie: *“De la Mota’ castle in Medina (Leon) / built 1440 enlarged by Isabella who died here Nov’ 26, 1504”* (“Castillo de la Mota en Medina (León) / Construido en 1440, ampliado por Isabel quien murió aquí el 26 de noviembre de 1504 (sic)”) / *“The bartizan turrets at the angles are / frequent in this part of Spain”* (“Las torres almenadas en los ángulos son frecuentes en esta parte de España”)

Colección Particular

Sin duda el Castillo de la Mota es el edificio monumental de Medina del Campo del que se conocen más representaciones artísticas y gráficas, la gran mayoría de las cuales se fechan a partir de 1860, año de la llegada del ferrocarril a la villa. Desde ese momento, el tren sustituye a los incómodos coches de postas y la mayoría de los viajeros y artistas que describen o retratan nuestra fortaleza llegarán a ésta por vía férrea. Afamados escritores, pintores o fotógrafos como Jean Charles-Davillier, Gustave Doré o Jean Laurent son algunos de ellos.

Esta acuarela nos muestra una imagen inédita del Castillo de la Mota desde el paraje conocido como “el Chorro”, junto a la desaparecida ermita de Ntra. Sra del Camino (antigua parroquia de San Nicolás), con el regato de la Adajuela en primer término. Creemos que pudiera ser un “dibujo de campo” de uno de estos ilustrados viajeros que en buen número recorrieron la España del último tercio del siglo XX, publicando después sus impresiones en un libro. Es el caso de Henry Willis Baxley (1803-1876), reconocido médico aficionado al arte de quien tenemos constancia de su visita a Medina durante su viaje a España (1871-1874) y de su detallada descripción del Castillo de la Mota recogiendo datos y fechas muy precisos (coinciden sospechosamente con los anotados en la obra del también viajero George Street, publicada en 1869); dice entre otras cosas: *“... Cuando se aproxime (el viajero) a la estación contemplará con interés creciente los acontecimientos his-*

*tóricos y el castillo arruinado sobre una elevación, cercano y a la derecha de la carretera... Este castillo de la Mota fue construido en 1440 (sic), evidentemente sobre el lugar de uno de más temprana fecha. Cerca de sus muros hay aún masas vistas de viejo hormigón,... Torres cuadradas dominan diferentes partes del castillo sin muros almenados, y una altísima se mantiene levantada imponentemente sobre todo”* (Spain: Art remains and art realities; painters, priests and princes. Londres, Longman’s & Co., 1875, t.II).

La atribución del dibujo al mencionado médico viajero la basamos en varias circunstancias: primeramente, en la aparición de las siglas “WBD” (que podemos interpretar como: *“Willis Baxley design”*) en el reverso de la acuarela original, al pie de otro dibujo que representa la pila bautismal de la iglesia de Santa Gadea de Burgos; en segundo término, el propio dibujo de la pila burgalesa, que confirma su paso por esta ciudad, dándose la circunstancia de que Willis Baxley es el único escritor viajero de lengua inglesa que conocemos –por sus escritos– que se detuviera en Medina del Campo y luego en Burgos durante las últimas décadas del siglo XIX; por último, los datos y años anotados al pie del dibujo del castillo concuerdan con exactitud con el fragmento de texto de su obra que acabamos de citar. Por todo ello la atribución puede mantenerse hasta el momento de su confirmación definitiva.

A.S.B.

**Sin Bibliografía**



**CALVARIO**

Anónimo italiano

Primer cuarto del siglo XVII

Marfil / 83,5 x 30 x 24 cm (Cristo: 22 x 24,5 cm; Dolorosa 18,5 x 6 cm y S. Juan: 18,5 x 7 cm)

Convento de San José de MM. Carmelitas Descalzas. Medina del Campo

Este grupo del Calvario se asienta sobre una peana de tres alturas que, al igual que la cruz, presenta una estética de ebonizado típico de obras con influencia italiana. El marfil en que se tallan las figuras presenta las características particulares del marfil africano occidental: denso, duro, blanco, brillante y transparente. Su craquelado es poco intenso y confirma el antiguo interés que tenían los chinos, ya desde el siglo XII, en este tipo de material, por ser más compacto, de grano fino y propicio para la talla delicada y minuciosa.

Aparte de las tres figuras de marfil y la tarja propia de su estilo, aparece en la parte media baja de la cruz un "Agnus Dei" que debe fecharse en 1707 si nos atenemos a la leyenda que presenta, que señala el séptimo año del pontificado de Clemente XI (1700-1721). En realidad este Agnus es un añadido anacrónico colocado para tapar las huellas de unas tibias y calavera que suelen tener este tipo de calvarios.

Desde el punto de vista estilístico, la pieza responde a una concepción puramente italiana. Si nos detenemos en el Cristo, con un cuerpo de bella factura, estilización armoniosa, proporciones alargadas, movimiento atenuado y expresión laocónica, no cabe duda de dicha procedencia. La actitud expirante, con la corona tallada en el propio marfil, barba corta y rizada, nariz recta y la unión de los brazos al cuerpo por medio de la axila, pero con una pequeña prolongación del hombro, lo desliga de la eboraria oriental.

Donde el autor nos demuestra su destreza es sin duda en el perizoma. Realizado con abullonamiento a la derecha, en la parte frontal se sujeta mediante un cordón,

dejando caer un leve paño en la parte central y la otra punta de forma recta. Sin duda hay que ligarlo a la obra del mismo escultor que el Cristo del Monasterio de Guadalupe, tanto por su disposición corporal, como por el tratamiento de los paños, que recuerda a los crucifijos italianos con influencias de León Leoni, según Margarita Estella.

Donde el conjunto ofrece una resistencia a la unidad estilista es en las figuras acompañantes. En realidad, parece que no forman un conjunto dada la desproporción de las mismas, aunque esto se podría solventar pensando en una cierta perspectiva jerárquica. Es difícil de explicar el distinto tratamiento, no sólo anatómico, sino de indumentaria y actitud anímica, así como el desproporcionado tamaño de las manos en ambas figuras. Lo mismo sucede con los rostros, que hasta se podría afirmar que tienen cierta tosquedad si los compramos con el de la figura del Cristo. Del mismo modo, el cabello de San Juan, con la terminación de los rizos con pequeños orificios, tipo trépanos, podría presentar cierto parecido con los Cristos de Gualterius, escultor de marfil italiano de finales del siglo XVI. La tarja es similar a la que porta el Cristo de Isabel Clara Eugenia de El Escorial, donado por Felipe II, siendo anteriormente un legado de Pío V. Por último, podríamos vincular el conjunto al inicio del estilo particular de Beissonat, escultor de marfil asentado en Nápoles.

J.M.C.P.

**Bibliografía**

ESTELLA, 1984, t. I, p. 60; CASADO PARAMIO, 1997, p. 72; CASADO PARAMIO, 1999, pp. 124-125 y 198; ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 191, fig. 417.



## CRISTO CRUCIFICADO PROCESIONAL

Círculo del Maestro de San Pablo de la Moraleja

Hacia 1500

Escultura en madera policromada / 90 x 61 cm

Colegiata de San Antolín. Medina del Campo

Una de las piezas de más antigua cronología que suponemos presenta algún tipo de ligazón con las ceremonias del Tiempo de Pasión de Medina del Campo, es este pequeño crucifijo cuyo carácter procesional puede deducirse de la forma en que remata su extremo inferior, rebajado para facilitar su apoyo y estabilidad en el transcurso de los itinerarios.

Desde el punto de vista estilístico la talla ha de relacionarse con la producción artística del llamado Maestro de San Pablo de la Moraleja. Sin embargo, las diferencias que se acusan entre las obras adjudicadas a este anónimo autor y su taller conducen a suponer la actividad de más de un escultor con el mismo esquema estilístico o bien la influencia de un maestro principal en otros talleres de la zona.

Es especialmente importante incidir en un aspecto en el que reparamos cuando publicamos el estudio dedicado a la historia y el arte de la Semana Santa de Medina del Campo: un buen número de las obras que se atribuyen a este escultor y su taller, y entre ellas las de mayor calidad, se encuentran o proceden de localidades próximas a Medina del Campo. Incluso, en la propia villa se conservan otras tallas que muestran afini-

dades estilísticas con este pequeño Crucifijo, como la Piedad llamada “de Barrientos”.

Teniendo en cuenta que Medina era en este momento una destacadísima población, sede de las principales ferias de Castilla, parece muy probable que aquí estuviera instalado el taller del que venimos hablando. La existencia de obras en otros lugares, como la zona de Villalón de Campos, podría resultar comprensible si consideramos que en esta población también se celebraba una notable feria a la que acudían artesanos de otros lugares.

Dentro de la cronología que se viene dando a todas estas esculturas, que abarca desde fechas próximas al 1500 hasta el año 1515 aproximadamente, determinados aspectos como el tratamiento naturalista de la anatomía, nos lleva a situar esta obra dentro ya del siglo XVI. Por otra parte, su conservación actual es excelente tras haber sido eliminada, en una reciente restauración, la abundante suciedad que ocultaba parte de su policromía original.

J.I.H.R.

### Bibliografía

ARIAS, HERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, 2004, p. 111.

---

“PIEZA DEL MES” MARZO 2010. Con motivo de la celebración de la Semana Santa y tras su restauración, realizada en 2009, en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León, a instancias de la Colegiata de San Antolín.





## LIBROS EDITADOS EN LYON EN EL SIGLO XVI

### *Rationale divinatorum officiorum...*

Guillaume Durand (Guillermo Durando)

Imprenta herederos de Jacobo Giunta. Lyon, 1568

Libro impreso sobre papel. Encuadernación renacentista en piel gofrada sobre tabla. 44 hojas (última en blanco), 569 pp. [+ 3], en octavo (17 x 11,5 cm)

Manuscrito a tinta en la portada: “*Sum M<sup>o</sup> ...Schwinge Kögel ...in Erpfenhausen, 1672*” (arriba); “*A mon aimé Simone Vogl Baroch in Nementhal*” (al pie)

Fundación Museo de las Ferias

### *Catechismus ex Decreto Concilii Tridentini, ad Parochos...*

(Mandado imprimir por Pío V)

Guillaume Rouillé (Guillermo Rovillio), librero, *sub scuto veneto*. Lyon, 1579

Libro impreso sobre papel. Encuadernación nueva. 610 pp.+15 h., en octavo (17 x 10,5 cm)

Manuscrito *ex libris* del propietario, en 1ª y última hoja en blanco: “*Ad usum fratris Dominici Verges et Moner, Novitii Ordinis Predicatorum. Deus prohibebit*” (sic)

Fundación Museo de las Ferias

### *Secunda secundae partis Summae Totius Theologiae D. Thomae Aquinatis...*

Tomás de Aquino

Imprenta de los Giunta. Lyon, 1587

Libro impreso sobre papel. Encuadernación mudéjar en cuero repujado sobre tabla. 7+681 pp., en folio mayor (35 x 24 cm)

Manuscrito a tinta en la portada: “*Salam (anca) f(ray) Basilio de León*” (arriba); “*Licenciado Mateo Martínez de Contreras*” (al medio)

Convento de PP. Carmelitas. Medina del Campo (libro depositado en el Museo de las Ferias)

Después del mercado financiero y de mercancías, el comercio de libros fue un próspero negocio que movió mucho dinero en las ferias medinenses. Medina del Campo fue el mayor almacén de libros y depósito de papel, el más destacado centro de importación de obras impresas, libros nuevos en resmas recién llegados de Lyon, París, Amberes, Colonia, Génova, Roma, Turín o Venecia, vendidos por libreros de ferias –en su mayoría factores de libreros extranjeros– que desde 1529 se habían instalado en la villa tanteando el mercado. Pero la gran revolución en el negocio del comercio del libro se produjo a partir de 1540 con el establecimiento en Medina del Campo de representantes permanentes de la *Grande Compagnie Lyonnaise*, una empresa especializada en la importación internacional de ediciones. A través de factores comisionistas que trabajaban en régimen de

exclusividad para la central francesa, estos libreros satisfacían las necesidades de universidades y centros eclesiásticos como Alcalá de Henares, Toledo, Sevilla, Burgos, Salamanca y Valladolid, llegando al resto de territorios españoles, incluida América.

Estas tres ediciones lionesas corresponden a libros de temática religiosa. El *Rationale divinatorum officiorum*, es un importante tratado enciclopédico acerca del simbolismo de la liturgia romana. Este ejemplar, editado por los sucesores de los Giunta, tiene una encuadernación alemana muy cuidada en piel gofrada que representa bustos de los Apóstoles. El segundo libro es un “Nuevo Catecismo Tridentino”, mandado imprimir por Pío V, mientras que el último ejemplar corresponde a una edición de la *Summa Totius Theologiae* de Tomás de Aquino, concretamente a la “Segunda parte, segunda sección” (*Secunda secundae*) que trata de las

Virtudes teologales y de las Virtudes cardinales. Editado en la imprenta de los Giunta, tiene una encuadernación gofrada de tipo mudéjar propia de encuadernadores salmantinos y también la firma manuscrita en la portada sitúa este ejemplar en la ciudad del Tormes, concretamente en la biblioteca del fraile agustino Basilio de León, sobrino de fray Luis de León, profesor de Teología

en la Universidad de Salamanca donde alcanzó la cátedra de santo Tomás.

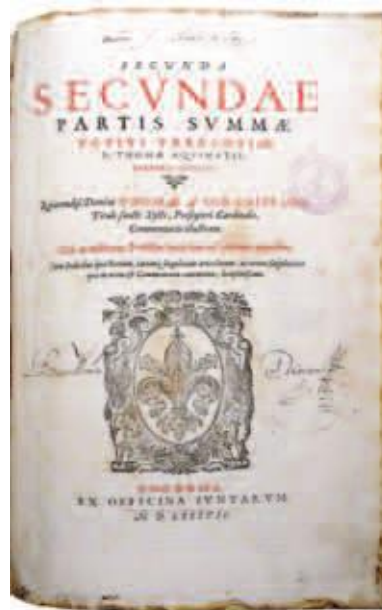
F.R.G.

### Bibliografía

PÉREZ PASTOR, 1895; ROJO VEGA, 1987, pp. 18-26; ROJO VEGA, 2001, 47-53; CASADO ALONSO, 2009, pp. 99-102.

---

“PIEZA DEL MES” ABRIL 2010. Con motivo de la celebración del Día Internacional del Libro.





# Bibliografía

- AGAPITO Y REVILLA, J. (1911-1912), “Del Valladolid artístico y monumental. La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador (Un retablo flamenco con pinturas de Metsys)”, en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. V, Valladolid.
- 1915-1916, “Los retablos de Medina del Campo”, en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. VII. Valladolid.
- AGUADÉ NIETO, S. (2004), “Relación de adquisiciones de libros para el cardenal Cisneros entre 1496 y 1509”, en *Comercio, mercado y economía en tiempos de la reina Isabel*. Fundación Museo de las Ferias, Medina del Campo, pp. 180-181.
- ALBARRÁN MARTÍN, V. (2005), “Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de Ceán Bermúdez. Nueva adiciones (II)”, en *Archivo Español de Arte*, tomo 78, n° 312. Madrid, pp. 397-412.
- ALONSO CORTÉS, N. (1914), “Gómez Pereira y Luis de Mercado. Datos para su biografía”, en *Rev. Hispánica*, n° 31, 1914, pp. 1-26 (luego en *Miscelánea Vallisoletana*. Valladolid, 1955, pp. 63-93).
- ALONSO PONGA, J. L. y SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (1997), *La campana. Patrimonio sonoro y lenguaje tradicional*. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid.
- ÁLVARO ZAMORA, M. I. (1994), “El trabajo en los alfares mudéjares aragoneses. Aportación documental acerca de su obra, controles de su producción y formas de comercialización y venta”, en *Revista Zurita*. Zaragoza. Institución Fernando el Católico, n° 65-66, 1992.
- 1997, “La cerámica aragonesa”, en *Cerámica española. Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XLII. Madrid, Espasa-Calpe.
- 2006, “Las artes decorativas mudéjares en Aragón: la cerámica”, en *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. M<sup>a</sup> del Carmen Lacarra Ducay (coord.). Diputación de Zaragoza.
- AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLAETA, R. (1880), “Platos repujados de latón que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional”, en *Museo Español de Antigüedades*, t. X.
- ANDRÉS ORDAX, S. (1994), “San Roque”, en *Tordesillas 1494* (catálogo de la exposición) Madrid.
- 1994b, *Pregón de Semana Santa de Medina del Campo, 1995*. Valladolid.
- ARA GIL, C. J. (1977), *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Diputación Provincial. Valladolid.
- 1988, “Retablo de San Juan Bautista. Escultura”, en *El arte en la iglesia de Castilla y León. Las Edades del Hombre* (catálogo de la exposición) Salamanca.
- 2004, “Lápida de un clérigo”, en *Comercio, mercado y economía en tiempos de la Reina Isabel*. Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo, pp. 86-87.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (1996), “Dama niña”, en *Valladolid. La Muy Noble Villa* (catálogo de la exposición). Diputación de Valladolid, pp. 116-117.
- 1998a, “Corona”, en *Mercaderes y cambistas* (catálogo de la exposición). Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo, pp. 72-73.
- 1998b, “Custodia procesional”, en *Mercaderes y cambistas, (op. cit.)*, pp. 60-61.
- 1998c, “Custodia procesional”, en *Del olvido a la memoria I. Patrimonio provincial restaurado 1997-1998* (catálogo de la exposición). Diputación de Valladolid.

- 1998d, “Cruz relicario”, en *Mercaderes y cambiastas*, (op. cit.), pp. 56-57.
- 1998e, “Caja fuerte”, en *Mercaderes y cambiastas*, (op. cit.), p. 97.
- 1998f, “Cáliz”, en *Mercaderes y cambiastas*, (op. cit.), pp. 68-69.
- 1998g, “Retrato de niña” en *Mercaderes y cambiastas*, (op. cit.), pp. 148-149.
- 1999, “Virgen de la Antigua”, en *Claustras. El Patrimonio de los Conventos de la Provincia de Valladolid. I. Medina del Campo*. Diputación de Valladolid, pp. 88-89.
- 2002, “Virgen de la Expectación”, en *Del olvido a la memoria IV. Patrimonio provincial restaurado 2001-2002* (catálogo de la exposición). Diputación Provincial. Valladolid.
- 2004, “Milagro en el banquete de Santo Tomás Apóstol”, en *Comercio, mercado y economía en tiempos de la reina Isabel*. Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo, pp. 130-131.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. y HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. (1996), “La Compañía de Jesús y las capillas relicarios vallisoletanas: Medina del Campo”, en *Actas del Congreso Internacional Struggle for Synthesis. The Total Work of Art in 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*. Braga.
- 2009, “Santas Catalina...”, en *Del olvido a la memoria, VII. Patrimonio provincial restaurado (2006-2008)* (catálogo de la exposición). Diputación de Valladolid. Valladolid, pp.30-35.
- ARIAS MARTÍNEZ, M., HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. y NICOLÁS TOVAR, C. (2006), *El retablo de San Martín. Iglesia de Santiago el Real. Medina del Campo*. Fundación Museo de las Ferias. Valladolid.
- ARIAS MARTÍNEZ, M., HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. y SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (1996), *Semana Santa en Medina del Campo. Historia y obras artísticas*. Junta de Semana Santa de Medina del Campo. Medina del Campo.
- 1999, *Claustras. El patrimonio de los Conventos de la Provincia de Valladolid. I, Medina del Campo*. Diputación Provincial. Valladolid.
- 2004, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Medina del Campo*. Tomo XIX. Diputación Provincial. Valladolid.
- ASSELBERGHS, J. P. (1999), *Los tapices flamencos de la catedral de Zamora*. Caja Duero. Salamanca.
- BARREIRO BARREIRO, J. L. (2000), *Antoniana Margarita, de Gómez Pereira* (ed. facs. de la ed. de 1749). Estudio y versión al español de José Luis Barreiro Barreiro. Universidad de Santiago y Fundación Gustavo Bueno. Santiago de Compostela-Oviedo.
- BARRÓN GARCÍA, A. A. (1998), *La época dorada de la platería burgalesa 1400-1600*. Diputaciones de Burgos y Salamanca. Junta de Castilla y León.
- BERMEJO, E. (1988), “Retablo de San Juan Bautista. Pintura”, en *El arte en la Iglesia de Castilla y León. Las Edades del Hombre* (catálogo de la exposición). Valladolid.
- BOSQUE, A. de (1974), “El retablo flamenco de la iglesia del Salvador de Valladolid”, en *Archivo Español de Arte*, 185.
- BRASAS EGIDO, J. C. (1980), *La platería vallisoletana y su difusión*. Diputación Provincial. Valladolid.
- 1982, *La pintura del siglo XIX en Valladolid*. Diputación Provincial. Valladolid.
- 1983, *La platería en la provincia de Valladolid* (catálogo de la exposición). Diputación Provincial. Valladolid.
- 1988, “Retablo de San Miguel”, en *El arte en la Iglesia de Castilla y León. Las Edades del Hombre* (catálogo de la exposición) Valladolid.
- 1989, “La pintura del siglo XIX en Castilla y León. Aproximación a su estudio”, en *Pintores Castellanos y Leoneses del siglo XIX*. Junta de Castilla y León. Valladolid.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M. (1961), “El retablo de San Martín de Medina del Campo”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXVII. Valladolid, pp. 31-50.
- 1997, “Tablas del retablo de San Ildefonso”, en *La ciudad de Seis Pisos. Las Edades del Hombre* (catálogo de la exposición). Burgo de Osma, pp. 191-200.
- CARDEÑOSO, Fr. Leonardo (1915), “Datos históricos sobre el convento de Santa Clara de Medina del Campo”, en *La Cruz. Revista Religiosa...* Madrid, n<sup>o</sup> de julio, septiembre octubre, noviembre y diciembre.
- CASADO ALONSO, H. (2000), “Comercio, crédito y finanzas públicas en Castilla en la época de los Reyes Católicos”, en *Dinero, moneda y crédito en la monarquía hispánica*. A. M. Bernal (ed.) Madrid, pp. 135-156.

- 2009, “Les relations entre les foires de Castille et les foires de Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle”, en *Lyon vu/e d’ailleurs (1245-1800)*. Presses universitaires de Lyon.
- CASADO PARAMIO, J. M. (1997), *Marfiles hispano-filipinos*. Museo Oriental de Valladolid. Catálogo II, Valladolid. Caja España.
- 1999, “Calvario”, en *Clausuras. El patrimonio de los Conventos de la Provincia de Valladolid. I, Medina del Campo*. Diputación Provincial. Valladolid, pp. 124-125.
- 2003a, “Atril namban”, en *Filipinas: Puerta de oriente. De Legazpi a Malaspina* (catálogo de la exposición). Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Barcelona, pp. 249-250.
- 2003b, “Arqueta relicario namban”, en *Filipinas: Puerta de oriente...*, (op. cit.), p. 314.
- 2004, “Retablo de la vida de San Miguel”, en *Comercio, mercado y economía en tiempos de la Reina Isabel*. Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo, pp. 136-137.
- 2007a, “Lámpara de Santiago”, en *Obras de Ultramar en Medina del Campo*. Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo, pp. 12-13.
- 2007b, “Atril namban”, en *Obras de Ultramar...*, (op. cit.), pp. 36-37.
- 2007c, “Arqueta relicario namban”, en *Obras de Ultramar...*, (op. cit.), pp. 38-39.
- 2007d, “Casulla y dalmáticas chinas”, en *Obras de Ultramar...*, (op. cit.), pp. 34-35.
- 2009, “Custodia expositor”, en *Damnatus* (catálogo de la exposición). Junta de Cofradías de Semana Santa y Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, pp. 108-109.
- 2010a, “Arqueta relicario namban”, en *Civitates. Ciudades y comercio en la Europa de los siglos XVI y XVIII*. Diputación de Valladolid y Fundación Museo de las Ferias. Valladolid, pp. 28-29.
- 2010b, “Cristo indoportugués”, en *Civitates. Ciudades y comercio...*, (op. cit.), pp. 30-31.
- CASTÁN LANASPA, J. (2006), *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Nava del Rey*. Tomo XX. Diputación de Valladolid.
- CAYÓN, (2005), *Las monedas españolas: del tremis al euro: del 411 a nuestros días*. 2 vols., Madrid.
- COSAERT, K. (1998 ed.), *Vijf eeuwen klokkenkunst te Mechelen: Kroniek van 25 jaar schoolwerking (1972-1997)*. Mechelen.
- CUENCA MUÑOZ, P. (1996), “El legado testamentario de Lope de Barrientos”, en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval*, tomo 9.
- CHECA CREMADES, F. (2004), “El fruto de la fe. Escultura flamenca en la isla de La Palma”, en *El fruto de la fe. El legado artístico de Flandes en la isla de La Palma* (catálogo de la exposición) Fundación Carlos de Amberes. Madrid.
- DANFORTH, E. Z. (1988), *Nesting Weights, Einsatzgewichte and Piles à Godets: A Catalog of Nested Cup Weights in the Edward Clark Stretter Collection of Weights and Measures*. The Connecticut Academy of Arts and Sciences. Achon Books. Hamden, Connecticut.
- DÍAZ, J. (2006), *Instrumentos mecánicos* (ed. con CD). Fundación Joaquín Díaz. Valladolid.
- 2010, *Instrumentos mecánicos*. Diputación de Valladolid.
- DIDIER, R. (2001), “L’art Hispano-Flamand. Reflexions critiques. Considerations concernant des sculptures espagnoles et brabançonnnes”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Silvé y la escultura de su época*. Burgos.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A. (2006), “Un tríptico del maestro del Hijo Pródigo en la iglesia de la Asunción de Rueda (Valladolid)”, en *Goya. Revista de Arte*, n° 313-314. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.
- DURÁN, A. y GUTIÉRREZ, A. (2000), *Informe de restauración del bastón de San Antón*. Madrid.
- DOMÍNGUEZ CASAS, R. (2001), “Arqueta amatoria del torneo de la reina” y “Arqueta amatoria del leopardo coronado”, en *Remembranza. Las Edades del Hombre* (catálogo de la exposición). Zamora, pp. 138-141.
- ESPEJO, C. y PAZ, J. (1912), *Las antiguas ferias de Medina del Campo*. Imprenta del Colegio Santiago. Valladolid.
- ESTELLA, M. (1984), *La escultura barroca de marfil en España*. Madrid.
- FEBRER ROMAGUERA, M. V. (s. f.), *Ferias, cambios y casas de feria en la práctica mercantil valenciana de la Edad Moderna*. Cronistes del Regne de València. Treballs d’Investigació, s. l.
- FERNÁNDEZ, A., MUNOIA, R. y RABASCO, J. (1992), *Marcas de la plata española y virreinal*. Ediciones Antiquaria. Madrid.

- FERRO TORRELLES, V. (1999), "El origen del impuesto sobre naipes en Castilla", en *La Sota. Revista de Naipología y Naipología*, 20 (marzo)
- FITA COLOMER, F. (1904), "Historiadores e Historias de Medina del Campo", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XLV, pp. 510-530.
- FONTECHA Y SÁNCHEZ, R. (1968), *La moneda de vellón y cobre de la monarquía española: años 1516 a 1951*. Par Artes Gráficas, S. L. Madrid.
- FÜSSEL, S. y KOOLHAAS, R. (2008), *Braun/Hogenberg, Cities of the World. Complete Edition of the Colour Plates of 1572-1617*. Ed. Tasken, Colonia.
- GALIAY SARAÑANA, J. (1947), *Cerámica aragonesa de reflejo metálico*. Institución Fernando el Católico. Diputación Provincial. ZARAGOZA.
- GARCÍA CHICO, E. (1961, reed. 1991), *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Medina del Campo*. Tomo III. Diputación Provincial. Valladolid.
- 1962, "Documentos para la Historia del Arte. Plateros", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXVIII. Universidad de Valladolid, pp. 69-179.
- GARCÍA ESTEBAN, E. (2003), *Colegiata de Covarrubias y su museo*. León.
- GÓMEZ BÁRCENA, M<sup>a</sup> J. (1992), *Los retablos flamencos en España*. Madrid.
- GONZÁLEZ VILA, T. (1974), *La antropología de Gómez Pereira*. Universidad Complutense. Madrid.
- GUGLIERI NAVARRO, A. (1974), *Catálogo de sellos de la sección de sigilografía del Archivo Histórico Nacional*, 3 vols. Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Valencia.
- HEISS, A. (1865-1869), *Descripción General de las monedas hispano-cristianas*, 3 vols. Madrid, (ed. 1962)
- HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. (1986), "San Rafael", en *Luis Salvador Carmona en Valladolid* (catálogo de la exposición). Museo Nacional de Escultura. Valladolid.
- 1998a, "Tapiz con escenas bíblicas", en *Mercaderes y cambistas* (catálogo de la exposición). Medina del Campo, pp. 36-37.
- 1998b, "Virgen con el Niño", en *Mercaderes y cambistas (op. cit.)*, pp. 72-73.
- 1998c, "Asunción de la Virgen", en *Mercaderes y cambistas (op. cit.)*, pp. 110-111.
- 1998d, "Calvario", en *Mercaderes y cambistas (op. cit.)*, pp. 100-103.
- 1998e, "Retablo de la capilla alta de la Virgen del Pópulo", en *Mercaderes y cambistas (op. cit.)*, pp. 154-156.
- 2008, "Nuevas atribuciones a los Maestros de Toro", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, n<sup>o</sup> 43, Valladolid, pp. 30-35.
- HOLLSTEIN, F. W. H. (1949-1969), *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts (1450-1700)*. Amsterdam.
- HOUBEN, G. M. M. y HÖXTERMANN, G. (1997), "Meister von Kölner Münzgewichtsherstellern vor 1655". *Maß und Gewicht*, n<sup>o</sup> 42.
- IBÁÑEZ PÉREZ, A. C. (1988), "Santo Tomás en la India", en *El arte en la Iglesia de Castilla y León. Las Edades del Hombre* (catálogo de la exposición). Valladolid, p. 208.
- JIMÉNEZ GIRONA, J. (1966-1967), "La esencia de la fiebre en Gómez Pereira", en *Asclepio*, n<sup>o</sup>18-19, pp. 439-456.
- JUSTI, C. (1887), "Der altarschrein des Licenciaten González in S. Salvador zu Valladolid", en *Jahrbuch der Königlichen preussischen kunstsaunnungen*.
- LEÓN LÓPEZ, A. (2004), "Bandeja para la Extremaunción", en *Comercio, mercado y economía en tiempos de la Reina Isabel*. Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo, pp. 212-213.
- LOCKNER, H. P. (1981), *Die Merkmale der Nürnberger Rotschmiede*. Deutscher Kunstverlag. Forschungshefte. Bayerischen Nationalmuseum München, 6.
- 1996, "Beckenschläger-Schüsseln". *Weltkunst*, n<sup>o</sup> 22, November.
- LÓPEZ OSSORIO, J. (1614-1616), "Principio, grandeza y caída de la noble villa de Medina del Campo", en RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, I., *Historia de la muy noble, muy leal y coronada villa de Medina del Campo*. Madrid, 1903-1904.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M<sup>a</sup> (1983), "Gómez Pereira", en *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*. Ed. Península, Barcelona, vol. I, pp. 411-414.

- LÓPEZ PIÑERO, J. M<sup>a</sup> y otros (1987), *Bibliographia Medica Hispanica, 1475-1950*. Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia. Universidad de Valencia.
- LORENZO SANZ, E. (Coord.) (1986), *Historia de Medina del Campo y su Tierra*. 3 t. Ayuntamiento de Medina del Campo. Valladolid
- MAÑANES PÉREZ, T. (1989-1990), “Dos inscripciones romanas de Medina del Campo (Valladolid)”, en *Anas*, 2-3. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, pp. 207-210.
- MARCOS VILLÁN, M. A. y FRAILE GÓMEZ, A. M<sup>a</sup> (2003), *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Medina del Campo*, t. XVIII. Diputación de Valladolid.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1973), “Retablo de San Miguel, del Maestro de Osma”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXIX. Valladolid, pp. 453-459.
- 1974, *Juan de Juni. Vida y obra*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid.
- 1980, *El escultor Gregorio Fernández*. Ministerio de Cultura, Madrid.
- 1990, *Luis Salvador Carmona, escultor y académico*. Madrid.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y OTROS (1970), *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Ministerio de Educación y Ciencia. Valladolid.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA FERNÁNDEZ, J. (1985), *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*. Diputación Provincial. Valladolid.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1983), *La loza dorada*. Editora Nacional. Madrid.
- MAUQUOY-HENDRICKX, M. (1978-1983), *Les Estampes des Wierix*. Bruxelles.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1878 y 1879), “La ‘Antoniana Margarita’ de Gómez Pereira” (carta a Juan Valera), en *Revista de España*. Madrid, 1878, n<sup>o</sup> 60 (pp. 362-375 y 474-489) y 1879, n<sup>o</sup> 61 (pp. 63-79 y 166-193) (también en: *La Ciencia Española*. Madrid, 1876 1<sup>a</sup> ed. y 1887 3<sup>a</sup> ed., t. II).
- MIGUÉLIZ VALCARLOS, I. (2003), “Platos limosneros de la provincia de Guipúzcoa”, en *Ondare. Cuaderno de Artes Plásticas y Monumentales*, 22. Donostia, pp. 271-300.
- MORALEJA PINILLA, G. (1971), *Historia de Medina del Campo*. Imprenta de Manuel Mateo. Medina del Campo.
- MOREDA BLANCO, J. (2004), “Monedas del reinado de los RR.CC. (½, 1, 2 y 4 reales)”, en *Comercio, mercado y economía en tiempos de la reina Isabel* (catálogo de la exposición). Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo, pp. 272-273.
- MORENO MORENO, J. C. (2007a), *Los linajes de Medina del Campo en un manuscrito del siglo XVII*. Monografías del Archivo 1. Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo.
- 2007b, “Cuento o precio de los cambios para la feria de marzo de 1605”, en *Ferias y finanzas. El mercado del dinero. Siglos XVI y XVII* (catálogo de la exposición). Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo, pp. 30-31.
- 2010, “Los linajes de Medina del Campo: concesión de un nuevo linaje a fray Lope de Barrientos, 1454”, en *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*. Ed. Alderabán. Cuenca, pp. 141-154.
- NIETO GALLO, G. (1936-39), “El retablo de San Juan Bautista en la iglesia del Salvador de Valladolid”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, V. Universidad de Valladolid; pp. 47-70.
- OMACHEVARRÍA, Fr. I. (s.f.), “Orígenes del Monasterio de Santa Clara de Medina del Campo” (art. de 8 folios)
- PALAU y DULCET, A. (1948-1977), *Manual del librero hispano americano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*. 28 vols., 2<sup>a</sup> ed. Librería Anticuaria de Agustín Palau. Barcelona.
- PATERNINA SOMOZA, M. (1998), *Memoria técnica de la restauración de la escultura de San Roque peregrino, de la Colegiata de San Antolín, Medina del Campo*. Valladolid.
- PÉREZ PASTOR, C. (1895), *La imprenta en Medina del Campo*. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid (Hay ed. facsimilar con estudio de Pedro M. Cátedra. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1992).
- PÉREZ RODRÍGUEZ, L. (1998), *Informe técnico de la restauración de la tabla de la Asunción de la Fundación Simón Ruiz*. Medina del Campo.
- 2000, *Informe técnico sobre la restauración de la Virgen de las Nieves*. Medina del Campo.



- RAMAIX, J. I. de (1992), *Les Sadeler. Graveurs et éditeurs*. Bibliothèque Royale. Bruxelles.
- RAMALLO ASENSIO, G. (2006), “Toda la obra conservada en España y hasta ahora conocida del pintor Segismundo Laire, alemán en Roma”, en *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 315, Julio-septiembre, pp. 243-261.
- RAMOS GONZÁLEZ, F. (2003), *Instrumentos para el peso y el cambio de moneda. Catálogo de balanzas, cajas de cambista y ponderales*. Fundación Museo de las Ferias. Monografías del Museo, 1. Medina del Campo.
- 2004a, “Doble excelente”, en *Comercio, mercado y economía en tiempos de la reina Isabel*. Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo, pp. 274-275.
- 2004b, “Ponderal de vasos anidados”, en *Comercio, mercado y economía... (op. cit.)*, pp. 278-279.
- 2007a, *Catálogo de Jetones de Nuremberg y de los Países Bajos en el Museo de las Ferias. La Guerra de los Ochenta Años en “imágenes acuñadas”*. Fundación Museo de las Ferias. Monografías del Museo, 2. Medina del Campo.
- 2007b, “Monedas”, en *Ferías y finanzas. El mercado del dinero, siglos XVI y XVII*. Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo, pp. 10-13.
- 2007c, “Ponderales de vasos anidados”, en *Ferías y finanzas... (op. cit.)*, pp. 18-19.
- 2007d, “Caja de cambista con balanza y dinerales”, en *Ferías y finanzas... (op. cit.)*, pp. 16-17.
- 2010, “Platos litúrgicos...”, en *Cívitates. Ciudades y comercio en la Europa de los siglos XVI y XVII* (catálogo de la exposición). Fundación Museo de las Ferias y Diputación de Valladolid. Valladolid, pp. 34-35.
- REPRESA RODRÍGUEZ, A. (1983), *El pendón de Castilla y otras consideraciones sobre el reino*. Ed. Ámbito, Valladolid.
- REPRESA FERNÁNDEZ, C. y MARÍA BENAVENTE, P. (1999), *Informe de restauración del Pendón Real de Castilla*. Instituto de Patrimonio Histórico Español. Madrid.
- RESTAURACIONES (2000), *Restauraciones. Museo de las Ferias (1998-2000)*. Medina del Campo.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, I. (1903-1904), *Historia de la muy noble, muy leal y coronada villa de Medina del Campo*. Madrid.
- ROJO VEGA, A. (1987), “El negocio del libro en Medina del Campo. Siglos XVI y XVII”, en *Investigaciones Históricas: Época Moderna y Contemporánea*, 7. Universidad de Valladolid, pp. 18-26.
- 1998, “Documentos para la historia del arte en los protocolos de Medina del Campo, 1576-1600”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXIV. Universidad de Valladolid, pp. 316-323.
- 2001, “Medina del Campo, centro de importación de libros en el siglo XVI”, en *Lazarillo. Vida picaresca en el siglo XVI*. (catálogo de la exposición) Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo, pp. 47-53.
- 2004, *Guía de mercaderes y mercaderías en las ferias de Medina del Campo. Siglo XVI*. Fundación Museo de las Ferias. Colección Textos Históricos, I. Medina del Campo.
- RUBIO GIL, L., (2002), *Eduardo Rosales*. Ediciones del Aguazul. Barcelona.
- SÁNCHEZ, A., HERNÁNDEZ, J. I. y ARIAS, M. (1994), *La Virgen de la Antigua de Medina del Campo. Historia y Restauración*. Valladolid.
- SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (1989), *Medina del Campo. Imágenes de la Villa*. Medina del Campo.
- 1991, “Un nuevo ejemplar de la Crónica Sarracina de Pedro del Corral”, en *Revista de Folklore*, n° 131. Valladolid.
- 1992 (dir.), *Medina del Campo. Raíces y Efemérides* (catálogo de la exposición). Medina del Campo.
- 1994a, “Ntra. Sra. de la Antigua en la Historia de Medina del Campo”, en *La Virgen de la Antigua de Medina del Campo*. Valladolid, pp. 8-9.
- 1994b, *Grabados y Estampas de Medina del Campo*. Medina del Campo.
- 1996a, “La función del Desenclavo en un cuadro de 1722. Objetos mágicos y simbólicos”, en *Revista de Folklore*, tomo 16°, núm. 187. Valladolid.
- 1996b, *Medina del Campo. La Villa de las Ferias*. Ediciones Ámbito, Salamanca.
- 1998a, “Campanillas de Malinas”, en *Mercaderes y cambistas* (catálogo exposición). Medina del Campo, pp. 70-71.
- 1998b, “Pendón Real de Castilla”, en *Obras maestras recuperadas* (catálogo de la exposición). Fundación Santander Central Hispano. Madrid.

- 1998c, “San Roque Peregrino”, en *Del olvido a la memoria I. Patrimonio provincial restaurado 1997-1998* (catálogo de la exposición). Diputación Provincial. Valladolid.
- 1999a, “Calvario, la Misa de S. Gregorio y Santiago en Clavijo”, en *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre* (catálogo de la exposición). Palencia, pp. 275-278.
- 1999b, “Carta Real”, en *Clausuras. El patrimonio de los Conventos de la Provincia de Valladolid, t. I, Medina del Campo*. Diputación Provincial. Valladolid, pp. 96-97.
- 1999c, “Escenas de la vida de Santa Teresa” en *Clausuras. El patrimonio de los conventos de la provincia de Valladolid I.- Medina del Campo*. Valladolid, pp. 130-131 y pp. 182-183
- 2000a, “Cruz relicario”, en *Encrucijadas. Las Edades del Hombre* (catálogo de la exposición). Astorga, pp. 55-56.
- 2000b, “Simón Ruiz y el Hospital General de Medina del Campo”, en *Arte y Mecenazgo*. Valladolid.
- 2000c, *Encierros y toros corridos en Medina del Campo*. Asoc. Taurina “Los Cortes”. Valladolid.
- 2002, “El obispo Juan Ruiz de Medina”, en *La Séptima Iglesia. Las Edades del Hombre* (catálogo de la exposición) Astorga.
- 2003a, “San Roque peregrino”, en *Lumen Canariense. El Cristo de la laguna y su tiempo* (catálogo de la exposición) San Cristóbal de la Laguna (Tenerife), pp. 266-267.
- 2003b, “Caja fuerte”, en *España y América. Un océano de negocios. Quinto centenario de la casa de la contratación (1505-2005)* (catálogo de la exposición) Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Sevilla, pp. 320-321.
- 2003c, “Bastón y funda llamados de San Antón o del obispo Barrientos”, en *La Huella y la Senda* (catálogo de la exposición). Las Palmas de Gran Canaria, pp.107-108.
- 2004a, “San Roque peregrino”, en *Comercio, mercado y economía en tiempos de la reina Isabel* (catálogo de la exposición). Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo, pp. 112-113.
- 2004b, “Escudos de los Reinos de Castilla y León (aplicados a un estandarte de proclamaciones reales)”, en *Comercio, mercado y economía... (op. cit.)*, pp. 74-75.
- 2004c, “Campana esquilonada”, en *Comercio, mercado y economía... (op. cit.)*, pp. 236-237.
- 2004d, “Calvario...”, en *Comercio, mercado y economía... (op. cit.)*, pp. 114-119.
- 2004e, “Testamento del obispo fr. Lope de Barrientos”, en *Comercio, mercado y economía... (op. cit.)*, pp. 106-107.
- 2004f, “San Martín de Tours”, en *Del olvido a la memoria V. Patrimonio provincial restaurado 2002-2005* (catálogo de la exposición). Diputación de Valladolid, s.p.
- 2005a, *Medina del Campo “entresiglos”. Fotografías históricas (1854-1970)*. “El Norte de Castilla” y Fundación Museo de las Ferias. Valladolid.
- 2005b, *Historia y evolución urbanística de una villa ferial y mercantil: Medina del Campo entre los siglos XV y XVI*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Valladolid
- 2006a, “La Función del Desenclavo”, en *Kyrios. Las Edades del Hombre* (catálogo de la exposición). Ciudad Rodrigo, pp. 356-357.
- 2006b, “Antoniana Margarita”, en *VI Centenario de la Facultad de Medicina. Universidad de Valladolid (1404-2006)* (Catálogo de la exposición). Junta de Castilla y León. Salamanca, pp. 94 y 95.
- 2007a, “Los cambistas”, en *Ferias y finanzas. El mercado del dinero, siglos XVI y XVII*. Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo, pp. 24-25.
- 2007b, “Caja fuerte”, en *Ferias y finanzas... (op. cit.)*, pp. 26-27.
- 2008 (dir.), *Caballeros y caballerías. 500 años del “Amadís de Gaula”*. Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo.
- 2010a, “Tríptico del llanto sobre Cristo muerto”, en *Damnatus* (catálogo de la exposición). Junta de Cofradías de Semana Santa y Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, pp. 30-31.
- 2010b (dir.), *Civitates. Ciudades y comercio en la Europa de los siglos XVI y XVII* (catálogo de la exposición) Fundación Museo de las Ferias y Diputación de Valladolid. Valladolid.
- 2010c, “Escritorio portátil (reconvertido en sagrario)”, en *Civitates. Ciudades y comercio... (op. cit.)* pp. 50-51.

- SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. y ALONSO PONGA, J. L. (2002), *Las campanas de las catedrales de Castilla y León*. Junta de Castilla y León. Valladolid.
- SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. y NICOLÁS TOVAR, C. (2003), *El retablo de Ntra. Señora. Capilla de Antonio de Cuéllar. Colegiata de San Antolín*. Fundación Museo de las Ferias. Valladolid.
- SÁNCHEZ BELTRÁN, M<sup>a</sup> J. (1998), *Informe histórico artístico del Pendón Real de Castilla*, IPHE. Madrid.
- 1999, *Estudio para la restauración del escritorio de las M.M. Carmelitas de Medina del Campo*. IPHE. Madrid.
- SANTOS LÓPEZ, M. (1986), “Gómez Pereira, médico y filósofo medinense”, en *Historia de Medina del Campo y su Tierra*; t. I. Ayuntamiento de Medina del Campo. Valladolid, pp. 577-586.
- SCHNIEDER, J. y BENTZINGER, R. (2005), *Europäische Waagen und Gewichtmacher und ihre Marken*; v.2.1. Gewichten en Maten Verzamelaars Vereniging.
- SILVA MAROTO, P. (1990), *Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga, t. II*. Valladolid.
- SOLÉ ELVIRA, G. (1998), *Informe de restauración de la tabla del Descendimiento* (“Llanto sobre Cristo muerto”). Valladolid.
- SUÁREZ ALÁEZ, A. (1997), *Historia de la Villa de La Seca*. Diputación Provincial. Valladolid.
- TORMO, E. (1919), “Notas al estudio sobre los retablos de Medina del Campo”, en *Castilla artística e histórica*, n<sup>o</sup>s. 196-198. Valladolid.
- TORRES COROMINAS, E. (2006), “Antonio de Villegas y Jerónimo de Millis: Acuerdos y desacuerdos en torno a la segunda edición del *Inventario*”, en *Revista de Filología Española*, LXXXVI, 2<sup>o</sup>.
- 2008, *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del Inventario de Antonio de Villegas*. Ediciones Polifemo. Madrid.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1979), “Notas a la exposición vallisoletana ‘Antonio de Pereda’”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid.
- 1982, *Homenaje a Santa Teresa en el IV centenario de su muerte*. Valladolid
- 2002a, “Virgen con el Niño”, en *Alonso Cano. La Modernidad del Siglo de Oro Español* (catálogo de la exposición). Fundación Santander Central Hispano. Madrid, pp. 170-171.
- 2002b, *Valladolid, capital de la Corte (1601-1606)* (catálogo de la exposición). Cámara de Comercio. Valladolid.
- 2007, “La Anunciación”, en *Del Olvido a la memoria VI. Patrimonio provincial restaurado (2004-2005)*. Diputación Provincial. Valladolid.
- 2009, *Luis Salvador Carmona (1708-1767)*. Diputación Provincial. Valladolid.
- URREA FERNÁNDEZ, J. y PARRADO DEL OLMO, J. M<sup>a</sup> (1986), “El Arte en Medina del Campo”, en *Historia de Medina del Campo y su Tierra*; t. I. Ayuntamiento de Medina del Campo. Valladolid.
- VALDIVIESO, E. (1972), “Tres nuevas obras de Alonso del Arco”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXVIII. Universidad de Valladolid.
- VAN DOORSLAER, G. (1922), *L’ancienne industrie du cuivre à Malines, vol. IV*. Malines.
- VASALLO, L. (2004), “A propósito del escultor Juan de Montejo”, en *Goya. Revista de Arte*. Madrid.
- VILA TEJERO, M<sup>a</sup> D. (2005), “Retrato de niña”, en *El Quijote en sus trajes* (catálogo de la exposición). Ministerio de Cultura. Madrid, p. 182.
- VORÁGINE, S. de la (2001 ed.), *La Leyenda Dorada*. Alianza Editorial. Madrid.
- WATTENBERG GARCÍA, E. (1999), “Plato limosnero”, en *Memorias y esplendores. Las Edades del Hombre* (catálogo de la exposición). Palencia, pp. 101-102.
- 2003, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Medina de Rioseco*. Tomo XVII. Diputación Provincial de Valladolid.
- 2006, “Arqueta del Santísimo Sacramento”, en *A propósito de Colón: testimonios americanos en tierras de Valladolid*. Junta de Castilla y León. Valladolid, pp. 158-159.
- YARZA LUACES, J. (1988), “El retablo de Santa María del Castillo (Frómista). Problemas de la pintura en Palencia a finales del siglo XV”, en *Jornadas sobre el Gótico en la provincia de Palencia*. Palencia.
- 2001, “Alejo de Vahía: Mestre d’imatges”, en *Quaderns del Museu Federico Marès. Exposicions 6*. Barcelona.
- ZAVATTONI, G. (2003), *Balance e strumenti per pesare le monete (metà XVII – XX secolo) di una collezione privata*. Collezioni Numismatiche 5 (con il patrocinio del Museo della Bilancia. Campogalliano). Milano.
- ZÚÑIGA ARRANZ, A. (1998), *Restauración de la Custodia de la Colegiata de Medina del Campo*. Valladolid.

# Índice de artistas y autores

• Alonso, Pedro .....	140
• Álvarez, Ignacio .....	142
• Aquino, Sto. Tomás de .....	78, 242
• Arco, Alonso del .....	94, 218
• Arévalo, Nicolás de .....	74
• Ayllón, Julián de .....	118, 162
• Baxley, Henry Willis .....	236
• Beardmore, Nathaniel .....	188
• Becerril, Francisco .....	62
• Beltrán de Otazu, Domingo .....	192
• Berruguete, Pedro .....	98, 110
• Berruguete, Alonso .....	82, 184
• Blancas, Jacome de .....	74
• Bonanni, Filippo .....	58
• Braun, Georg .....	222
• Calvo, Francisco .....	140, 142
• Cano, Alonso .....	70
• Canto, Francisco del .....	20, 172, 194
• Canto, Mateo del .....	194
• Cárdenas, Bartolomé de .....	170
• Carmona, Luis Salvador .....	17, 90
• Castillo de Bobadilla, Jerónimo .....	40, 172
• Castro, Miguel de .....	134
• Cellini, Benvenuto .....	136
• Cerezo, Mateo .....	94
• Clerc, Jean le .....	60
• Clifford, Charles .....	188
• Coleman Dibdin, Thomas .....	188
• Collaert, Adriaen .....	46, 60, 228
• Corral, Pedro del .....	42
• Coxcie, Michel .....	130
• Díaz, Diego Valentín .....	94, 148, 170
• Ducete, Sebastián .....	17, 80, 174, 228
• Ducos, Jacques .....	60
• Dupuis, Antoine .....	60
• Durand, Guillaume, ( <i>véase</i> Durando, Guillermo)	
• Durando, Guillermo .....	242
• Fernández, Gregorio .....	48, 136, 146, 148, 170

• Galle, Cornelius .....	46
• Galle, Philipp .....	60
• Gazini de Piemonte, Nicolás .....	172
• Geubels, Franz .....	24
• Giamín, Juan .....	144
• Gil, Gonzalo .....	140
• Giunta, Jacobo .....	242
• González de la Cueva, Diego .....	66
• González García-Valladolid, Blas .....	186
• Grenier, Pasquier .....	208
• Grevenberg, Jacob .....	178
• Grevenberg, Michael .....	178
• Guardado, Juan .....	52
• Guirla, Matys de .....	24
• Heuscher, Jacob .....	178
• Hoefnagel, Georges .....	222
• Hogenberg, Franz .....	222
• Jiménez Donoso, José .....	218
• Juni, Juan de .....	14, 15, 168, 174
• Krauwinckel, Hans .....	156
• Laire, Segismundo .....	154
• Lasso Vaca, Cristóbal .....	172
• Lauffer, Cornelius .....	156
• Leoni, Leone .....	136, 238
• Leoni, Pompeo .....	136
• Leu, Thomas de .....	60
• López Enguítanos, Joseph .....	118
• Maestro de los Balbases .....	114
• Maestro de Osma .....	212
• Maestro de San Pablo de la Moraleja .....	15, 30, 96, 240
• Maestro del Tríptico Morrison .....	106, 107
• Marín, Antonio .....	20
• Martínez, Diego .....	140, 142
• Martínez, Francisco .....	170
• Martínez, Gregorio .....	170
• Melhon, Laurent .....	60
• Metsys, Quentin .....	102, 107
• Millis, Guillermo de .....	20
• Millis, Jerónimo de .....	194
• Montejo, Juan de .....	174
• Morales, Luis de .....	130
• Neyra, el mudo .....	150
• Palomino, Antonio .....	94, 218
• Pantoja de la Cruz, Juan .....	186
• Peña, Melchor de la .....	28
• Peña, Juan Antonio de la .....	17, 80
• Pereda, Antonio .....	70, 94, 218
• Pereira, Gómez .....	15, 20
• Pérez, Antón .....	226
• Pfeiffer, Paulus .....	32
• Piombo, Sebastiano del .....	130
• Portillo, Francisco del .....	142
• Ramírez, Gaspar .....	142
• Reidt, Töennes .....	178

• Rincón, Francisco .....	146
• Rodríguez, Juan .....	82
• Rodríguez de Almela, Diego .....	172
• Rodríguez Salazar, Manuel .....	134
• Román, Alonso .....	142
• Rosales, Eduardo .....	184
• Rosales, Lope de .....	140, 142
• Rovillio, Guillermo .....	242
• Rouillé, Guillaume ( <i>véase</i> Rovillio, Guillermo)	
• Roxas, A .....	66
• Rueda, Esteban de .....	17, 80, 174, 228
• Ruiz de la Iglesia, Francisco Ignacio .....	94, 218
• Ruiz González, Pedro .....	218
• Salamanca, Pedro de .....	82
• San Martín, Julián de .....	17, 90
• Sanzio, Rafael .....	70
• Schultes, Hans .....	156
• Spiegel, Johann Konrad .....	32
• Stradanus, Joannes (Jan van der Straet) .....	60
• Tempesta, Antonio .....	60
• Tremblay, François .....	60
• Vahía, Alejo de .....	132
• van Bockel, Caerel .....	60
• van de Pere, Antonio .....	94, 218
• van den Eynde, Johannes .....	44
• van Haelbeek, Isaac .....	60
• van Reymerswaele, Marinus .....	102
• van Sichem, Christoffel .....	154
• van Veen, Otto .....	60
• van Veen, Pieter .....	60
• Vélez, Luis .....	74
• Vergara, Cristóbal de .....	62, 142
• Villegas, Antonio de .....	194
• Vos, Maarten de .....	60
• Vulcop, Henri de .....	208
• Widtm, Frederick de .....	60
• Wierix, Johannes .....	60



# Índice de obras

## AÑO 2000

1. *Antoniana Margarita*, Gómez Pereira  
(ed. Medina del Campo, 1554 y Madrid, 1749) (Mes mayo 2000) ..... 20
2. Ordenanza del Vino. Medina del Campo, 1503 (Mes junio 2000) ..... 22
3. Tapiz de Saúl y David con escenas bíblicas. Taller de Bruselas, hacia 1570  
(Mes julio 2000) ..... 24
4. Documentos de asunto taurino. Medina del Campo, siglo XV  
(Meses agosto – noviembre, 2000) ..... 26
5. Nuestra Señora de Montserrat. Melchor de la Peña, 1627  
(Mes diciembre 2000) ..... 28

## AÑO 2001

6. Escultura de San Roque Peregrino.  
Círculo del M. de S. Pablo de la Moraleja, h.1500 (Mes enero 2001) ..... 30
7. Ponderales de 8 y 3 libras castellanas. Nuremberg, siglo XVIII  
(Mes febrero 2001) ..... 32
8. Cristo crucificado de marfil. Anónimo hispano filipino, siglo XVII  
(Mes marzo 2001) ..... 34
9. Estandarte Real de proclamaciones. Finales siglo XV (escudos) / 1666  
(estandarte) (Mes abril 2001) ..... 36
10. Llanto sobre Cristo muerto. Anónimo de los Países Bajos,  
2º cuarto del siglo XVI (Mes mayo 2001) ..... 38
11. Virgen de la Expectación. Anónimo castellano, 2ª mitad siglo XIV  
(Mes junio 2001) ..... 40
12. *Crónica Sarracina o del Rey Don Rodrigo* (2ª parte).  
Pedro del Corral, fines siglo XV (Meses julio y agosto 2001) ..... 42
13. Campanillas litúrgicas. Taller de Malinas. Mediados del siglo XVI  
(Mes septiembre 2001) ..... 44
14. Grabados de la vida de Santa Teresa. Adrian Collaert y Cornelius Galle.  
Amberes, 1613 (Mes octubre 2001) ..... 46
15. San Martín y el pobre. Anónimo castellano, siglo XVII  
(Mes noviembre 2001) ..... 48
16. Virgen con el Niño (de las Nieves). Anónimo castellano,  
comienzos del siglo XVI / Reforma de la Puerta y Arco de Salamanca.  
Juan Guardado. 9 de febrero de 1677 (Mes diciembre 2001) ..... 50



### AÑO 2002

17. Bastón (y su funda) “de San Antón”. Anónimo de Avignon y Castilla, siglo XV (Mes enero 2002) .....	54
18. Conjunto de monedas de los reinados de Juan II a Felipe II. Siglos XV y XVI (Mes febrero 2002) .....	56
19. Matraca de la torre de la Colegiata de S. Antolín / Matracas y carracas de mano (Mes marzo 2002) .....	58
20. Colección de grabados. Varios autores, siglos XVI y XVII (Mes abril 2002) .....	60
21. Custodia procesional. Cristóbal de Vergara, hacia 1560 (Mes mayo 2002) .....	62
22. Dos letras de cambio. Medina del Campo, 3 de noviembre de 1495 (Mes junio 2002) .....	64
23. Lámpara del Santísimo (y su privilegio). A. Roxas, mediados del siglo XVIII (Meses julio y agosto 2002) .....	66
24. Virgen con el Niño. Alonso Cano, mediados siglo XVII (Mes septiembre 2002) .....	70
25. Pareja de atriles <i>namban</i> . Anónimo japonés, finales del siglo XVI. (Mes octubre 2002) .....	72
26. La Asunción de la Virgen. Anónimo castellano, segundo cuarto del siglo XVI (Mes noviembre 2002) .....	74
27. Campana esquilonada. Anónimo, siglo XV (Mes diciembre 2002) .....	76

### AÑO 2003

28. Cruz relicario. Anónimo italiano, hacia 1500 (Mes enero 2003) .....	78
29. Santa Águeda. Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, 1609-1620 (Mes febrero 2003) .....	80
30. El obispo Juan Ruiz de Medina. Juan Rodríguez y otros, hacia 1540 (Mes marzo 2003) .....	82
31. Calvario. Taller de Brabante hacia 1515 (Mes abril 2003) .....	84
32. Naipes de baraja española. Anónimo, finales siglo XVI - principios XVII (Mes mayo 2003) .....	86
33. Conjunto de balanzas y pesas. Varios talleres, siglos XVII - XX (Mes junio 2003) .....	88
34. Arcángel San Rafael. Julián de San Martín, hacia 1790 (Meses julio y agosto 2003) .....	90
35. Trajes de los maceros del Ayto. de Medina del Campo. Taller medinense, 1738 y 1746 (Mes septiembre 2003) .....	92
36. Inmaculada Concepción. Alonso del Arco, último cuarto del siglo XVII (Mes octubre 2003) .....	94
37. Piedad de Barrientos. Maestro de San Pablo de la Moraleja, hacia 1500 (Mes noviembre 2003) .....	96
38. Pinturas del retablo de Ntra. Señora. Maestro de Becerril, 1533 (Mes diciembre 2003) .....	98

### AÑO 2004

39. Los cambistas. Anónimo flamenco, siglo XVII (Mes enero 2004) .....	102
40. Testamento del obispo fray Lope de Barrientos, 17 noviembre 1454 (Mes febrero 2004) .....	104
41. Retablo de S. Juan Bautista, Talleres de Amberes y Castilla, fines siglo XV (Mes abril 2004, pieza destacada) .....	106
42. Relación de libros adquiridos para el cardenal Cisneros. 1509 (Mes mayo 2004, pieza destacada) .....	112

43. Milagro en el banquete de Sto. Tomás. Maestro de los Balbases, finales del siglo XV (Mes junio 2004, pieza destacada) .....	114
44. Arqueta relicario <i>namban</i> . Anónimo japonés, finales del siglo XVI (Meses julio y agosto 2004) .....	116
45. Plano y alzados de la antigua población de Medina del Campo. Julián de Ayllón, 1806 / Retrato de Julián de Ayllón. José López Enguídanos, 1785 (Mes septiembre 2004) .....	118
46. Lápida de un clérigo. Anónimo, 1477 (Mes octubre 2004) .....	120
47. San Martín Obispo. Taller de Brabante, hacia 1515 (Mes noviembre 2004) .....	122
48. Campana gótica esquilonada. Anónimo, 1ª mitad del siglo XV (Mes diciembre 2004) .....	124

### AÑO 2005

49. Caja fuerte. Anónimo alemán, 1550-1570 (Mes enero 2005) .....	126
50. Tríptico del Llanto sobre Cristo Muerto. Maestro del Hijo Pródigo, 2º cuarto del siglo XVI (Mes febrero 2005) .....	128
51. Cristo camino del Calvario. Anónimo castellano, 2ª mitad del siglo XVI (Mes marzo 2005) .....	130
52. Virgen con el Niño ("Virgen de la Pera"). Alejo de Vahía, hacia 1500 (Mes abril 2005) .....	132
53. Estandarte Real de proclamaciones. Talleres de Medina del Campo, 1746 (Mes mayo 2005) .....	134
54. San Miguel Arcángel. Gregorio Fernández, h. 1605 (Mes junio 2005) .....	136
55. Platos litúrgicos. Talleres de Nuremberg, hacia 1500 (Meses julio y agosto 2005) .....	138
56. Piezas de platería de artífices de Medina del Campo, siglo XVI (Mes septiembre 2005) .....	140
57. Caja de escribir (adaptada para sagrario). Anónimo italiano, 3º cuarto del siglo XVI (Mes octubre 2005) .....	144

### AÑO 2006

58. San Antonio Abad, Santa Lucía, San José con el Niño y San Nicolás de Bari. Anónimo castellano, siglos XVI y XVII (Mes febrero 2006) .....	146
59. San Ignacio de Loyola (y carta autógrafa). Círculo de Diego Valentín Díaz, hacia 1620 (Mes marzo 2006) .....	148
60. La Función del Desenclavo. "El mudo Neyra", 1722 (Mes abril 2006) .....	150
61. "Cuento" o precio de los cambios para la feria de marzo de 1605 (Mes mayo 2006) .....	152
62. Las dos Trinidades. Segismundo Laire, hacia 1600 (Mes junio 2006) .....	154
63. Colección de jetones. Nuremberg y Países Bajos, siglos XVI y XVII (Meses julio y agosto 2006) .....	156
64. Colección de fotografías históricas de Medina del Campo. Varios autores, 1865-1925 (Mes septiembre 2006) .....	158
65. Aras funerarias romanas. Siglos II-III d.C. (Mes octubre 2006) .....	160
66. <i>Genealogías y familias nobles y antiguas de Medina del Campo</i> . Ms. Anónimo, 2ª mitad siglo XVII (Mes noviembre 2006) .....	162
67. Pinturas del retablo de San Martín. Anónimo, década de 1530 (Mes diciembre 2006) .....	164

### AÑO 2007

68. La Piedad. Juan de Juni, hacia 1540 (Mes febrero 2007) .....	168
69. Virgen del Rosario. Francisco Martínez, hacia 1620 (Mes marzo 2007) .....	170
70. <i>Valerio de las Historias Escolásticas</i> . Diego Rodríguez de Almela, 1511 (Mes abril 2007) .....	172
71. San José con el Niño. Juan de Montejó, hacia 1600 (Mes mayo 2007) .....	174
72. Cristo crucificado de marfil. Anónimo indio, finales del siglo XVII (Mes junio 2007) .....	176
73. Caja de cambista con balanza y dinerales. Jacob Heuscher, 1692 (Mes julio y agosto 2007) .....	178
74. Documentos históricos de los siete linajes de Medina del Campo (1490-1768) (Mes septiembre 2007) .....	180
75. Casulla y dalmáticas chinas. Anónimo chino, hacia 1860 (Mes octubre 2007) .....	182
76. Obras originales del pintor Eduardo Rosales. 1862-1870 (Mes noviembre 2007) .....	184
77. Retrato de Simón Ruiz. Blas González García-Valladolid, 1862 (Mes diciembre 2007) .....	186

### AÑO 2008

78. Castillo de la Mota. Thomas Coleman Dibdin, 1845 (Mes enero 2008) .....	188
79. Arqueta. Taller Mexicano (¿Puebla?) 1ª mitad del siglo XVIII (Mes febrero 2008) .....	190
80. Cristo crucificado. Domingo Beltrán de Otazu, hacia 1565 (Mes marzo 2008) .....	192
81. <i>Inventario</i> . Antonio de Villegas, 1577 (Mes abril 2008) .....	194
82. Custodia expositor. Anónimo alemán y castellano, siglos XV y XVI (Mes mayo 2008) .....	196
83. Colección de platos litúrgicos. Talleres de Nuremberg, siglos XV y XVI (Mes junio 2008) .....	198
84. Tríptico de la Virgen con Niño. Anónimo de Amberes, 1511 (Mes julio y agosto 2008) .....	200
85. "Celestina" (órgano mecánico). The Aeolian Organ And Music Co., hacia 1880 (Mes septiembre 2008) .....	204
86. Arquetas amatorias. Anónimo catalán, 1420-1430 (Mes octubre 2008) .....	206
87. Tapiz "La Tienda de Aquiles", Taller de Tournai, hacia 1470 (Mes noviembre 2008, Pieza destacada) .....	208
88. Retablo de San Miguel. Maestro de Osma, hacia 1500 (Mes diciembre 2008, Pieza destacada) .....	212

### AÑO 2009

89. Letra de cambio girada de Játiva a Medina del Campo. 2 de noviembre de 1672 (Mes febrero 2009) .....	214
90. Estandartes de la Virgen de las Angustias. Talleres medinenses, fines siglo XVII-XIX (Mes marzo 2009) .....	216
91. La Anunciación. Anónimo madrileño, última década del siglo XVII (Mes abril 2009) .....	218
92. Retablo de la Virgen del Pópulo. Anónimo, hacia 1520 (Mes mayo 2009) .....	220

93. Vistas del álbum <i>Civitates Orbis Terrarum</i> . Georg Braun (ed.), 1572-1598 (Mes junio 2009) .....	222
94. Virgen de la Antigua. Antón Pérez, último cuarto del siglo XVI (Mes julio y agosto 2009) .....	226
95. Bustos relicarios de las Santas Catalina, María Magdalena, Inés, Lucía, Apolonia y Bárbara. Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, 1609-1620 (Mes septiembre 2009) .....	228
96. Retrato de una niña. Anónimo, 1581 (Mes octubre 2009) .....	230
97. Plato de loza dorada. Taller de Muel, mediados del siglo XVI-1610 (Mes noviembre 2009) .....	232
98. Carta de Alfonso XI con privilegios al Monasterio de Sta. Clara 1314 (Mes diciembre 2009, Pieza destacada) .....	234
 <b>AÑO 2010</b>	
99. Castillo de la Mota. Henry Willis Baxley, 1871-1874 (Mes enero 2010) .....	236
100. Calvario de marfil. Anónimo italiano, 1º cuarto del siglo XVII (Mes febrero 2010) .....	238
101. Cristo crucificado procesional. Círculo del Maestro de S.Pablo de la Moraleja, hacia 1500 (Mes marzo 2010) .....	240
102. Libros editados en Lyon en el siglo XVI ( <i>Rationale divinatorum officiorum,</i> <i>Catechismus ex Decreto Concilii Tridentini, Secunda secundae partis Summae</i> <i>Totius Theologiae</i> ) (Mes abril 2010) .....	242