

ARTE EFÍMERO RELIGIOSO EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA:

*LOS MONUMENTOS DE SEMANA SANTA DE
PARADINAS Y MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS*



M^a FUENCISLA GALLEGO MARTÍNEZ

Trabajo fin de Máster “Métodos y técnicas avanzadas en investigación histórica,
artística y geográfica (UNED)

Director: Antonio Perla Parras

Septiembre 2022

ÍNDICE

1.	Presentación.....	1
2.	Introducción.....	3
3.	Metodología.....	4
3.1.	Fuentes documentales.....	4
3.2.	Trabajo de campo: las sargas de la Iglesia Parroquial de Paradinas y arquitecturas fingidas en Martín Muñoz de las Posadas.....	6
3.3.	Fuentes orales: testimonios vivos de una ceremonia ancestral.....	6
4.	Estado de la cuestión: fuentes primarias y secundarias en torno a los Monumentos” en Segovia y provincia.....	7
5.	Arte efímero religioso: el Monumento de Semana Santa.....	11
5.1.	Concilio de Trento: cambio de liturgia y aparición del Monumento de Semana Santa.....	12
5.2.	Tipología de Monumentos: sargas con y sin bastidor.....	19
5.2.1.	Definición y funcionalidad de las sargas: significado y ambigüedad del término.....	22
6.	Ejemplos de sargas en la provincia de Segovia.....	26
6.1.	Sargas de la Iglesia Parroquial de Paradinas.....	27
6.1.1	Contexto histórico de Paradinas y la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.....	28
6.1.2.	Sargas de Paradinas: ejemplo de sarga sin bastidor.....	34
6.2.	Monumento de Semana Santa de Martín Muñoz de las Posadas.....	60
6.2.1	Contexto histórico de Martín Muñoz de las Posadas y la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.....	61
6.2.2	El Monumento de Martín Muñoz de las Posadas: un ejemplo de sarga con bastidor.....	68
7.	Conclusiones.....	79
8.	Bibliografía y anexos.....	80

1. PRESENTACIÓN

El presente estudio, nace a raíz de la elaboración de un trabajo, promovido por la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León en 2019, con el título *Estudio de sargas y monumentos de Semana Santa en la provincia de Segovia* (no publicado), junto a dos restauradoras, Beatriz Velasco y Sara Martín, en el que se emprendió una búsqueda de Monumentos de Semana Santa en la ciudad y provincia de Segovia. El objetivo fundamental era el de localizar, identificar, contextualizar histórica y artísticamente dichas obras y analizar su estado de conservación para llevar a cabo los pertinentes trabajos de restauración, así como su futura puesta en valor. Se trataba de un trabajo de recuperación, partiendo de la publicación de Maruja Merino, *Velos litúrgicos penitenciales de los siglos XVI- XVII en Segovia* (1975) y de Fernando Collar, *La pintura en la antigua Diócesis de Segovia 1500-1631* (1989), en las que se recogían varios de los ejemplos de “Monumentos” de Segovia y provincia.

Dicho encargo, despertó un profundo interés en mi por llevar a cabo una investigación más profunda sobre un tipo de arte efímero, muy desconocido y en peligro de desaparecer, ya que, el objetivo principal del estudio realizado en 2019, no era el de investigar en sí las piezas sino la valoración del estado de las mismas en base a una posible restauración.

De las más de 40 localizaciones estudiadas, los ejemplos elegidos para el trabajo fin de máster, se centran en dos poblaciones de la campiña segoviana como son **Martín Muñoz de las Posadas y Paradinas**, especialmente por representar las dos tipologías de monumento objeto de la presente investigación. En cualquier caso, tal como será desarrollado posteriormente, estos ejemplos, se podrían fácilmente extrapolar, a otras localizaciones de la geografía española católica, entre los siglos XVI y XIX, ya que responde a un ritual perfectamente asentado en torno a la celebración del Triduo Pascual.

No se trata en ningún caso de obras de gran relevancia, puesto que, en la mayoría de ellos, nacen de los pinceles de talleres o artistas locales que, si bien no han pasado a engrosar los listados de grandes pintores de la historia del arte, dejaron un legado artístico trascendental para estudiar, desde una perspectiva social, cultural, e incluso desde un enfoque antropológico, el comportamiento y formas de organización de la sociedad de la época en torno a una liturgia establecida cuyo máximo protagonista es el pueblo.

Estaríamos ante un tipo de manifestación artística que refleja un sentimiento popular, en este caso, religioso, vivido por el colectivo, al margen de mecenas, comitentes o figuras relevantes, que suelen ser las que ejercen poder sobre la obra de arte.

El arte efímero, por las características que lo definen, es decir, un arte que surge con la intencionalidad de ser utilizado exclusivamente para la celebración puntual de determinados acontecimientos, civiles o religiosos, no suele llegar a nuestros días, y si lo hace, es, o como mera descripción a través de fuentes primarias, dibujos, grabados...etc. o de una forma absolutamente fortuita y por lo general, muy deteriorado. Si nos centramos, como es el caso, en un tipo de manifestación, el de las “sargas” o “velos y paños litúrgicos”, la problemática es aún mayor, pues, es difícil que este tipo de materiales, elegidos, sobre todo, porque su ligereza y fácil transporte les hacía idóneos para el tipo de ceremonia para la que fueron concebidos, no se caracterizan precisamente por su resistencia y perdurabilidad.

Analizados estos aspectos, y unidos todos ellos a la falta de un ritual que lo soporte, desaparecido hace más de medio siglo, como, por el contrario sí ocurre con otras manifestaciones artísticas escultóricas o pictóricas vinculadas a la liturgia católica (por ejemplo la celebración del Corpus Christi), se hace verdaderamente necesario, que se realicen trabajos de investigación en torno a estas piezas “en peligro de extinción”, ya que, una de las fuentes fundamentales para un mejor conocimiento de este tipo de arte efímero religioso, las fuentes orales, están desapareciendo, perdiendo así una forma única de atesorar, a través de aquellos que aún conservan algún recuerdo de cómo se desarrollaba la “puesta en escena” de la Pasión y Muerte de Cristo durante el Triduo Pascual, una pieza de la historia del arte avocada a desvanecerse en el tiempo.

A tenor de lo expuesto, el objetivo principal de este estudio va a ser precisamente el de emprender un trabajo de conocimiento y mejor comprensión de este género pictórico, realmente desconocido y poco estudiado, así como, abrir una vía para la investigación y recuperación de un patrimonio cultural, en la actualidad abandonado, que promueva, en un futuro, el inventario, descripción y análisis, principalmente de las sargas y monumentos que aún sobrevivan empolvados en trascoros, sacristías y almacenes de las iglesias parroquiales de Segovia y su provincia, buscando reflejo en otras localidades del territorio nacional que han sufrido, sin ninguna duda, la misma suerte de caer en el olvido durante décadas.

A largo plazo, el objetivo final de este trabajo fin de máster sería poder realizar una investigación más exhaustiva, en forma de tesis doctoral, en la que se pudiese analizar caso por caso, arrojando luz, no sólo a un género pictórico desconocido como es la pintura en tela tipo “sarga”, sino también, la labor de toda una serie de artistas, en su mayoría de carácter y alcance local en la Castilla de los siglos XVI al XVIII, como instrumento propagandístico y pedagógico de la Contrarreforma en los países católicos.

2. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo, se abordará el estudio de las manifestaciones artísticas efímeras surgidas en un contexto religioso determinado, como es la celebración de la Semana Santa a partir de la Contrarreforma católica del siglo XVI. Estas obras son conocidas como “Monumentos”, aunque, como se analizará a lo largo de la presente investigación, esta sea una forma muy genérica de denominar a un tipo de pintura sobre tela que, expuesta, con o sin bastidor, recreaba toda una escenografía teatral, en consonancia con el ritual marcado a partir del Concilio de Trento (1563), y que, a su vez, conectaba claramente con otro tipo de manifestaciones de arte efímero, en contextos tanto civiles como religiosos, tales como, celebración de exequias, procesiones, entradas a la ciudad de personajes ilustres...etc.

El “Monumento de Semana Santa”, nace vinculado a los nuevos preceptos en relación a la liturgia marcados en el Concilio tridentino, y que van a perdurar como práctica colectiva hasta que son sustituidos por los nuevos patrones concebidos por la Iglesia a raíz de la celebración del Concilio Vaticano II, a mitad del siglo XX.

Ciertamente, no es relevante en sí el contexto en el que nos centremos, ya sea una Catedral o la iglesia parroquial de una pequeña población, puesto que, la devoción de la comunidad de fieles, congregados en parroquias y cofradías, generaba el mismo grado de expectación en torno a una liturgia establecida y protocolaria, que se extendía a cualquier parte del reino, desde pequeñas iglesias de aldeas a otras de mayor envergadura.

3. METODOLOGÍA

En todo trabajo de investigación se utilizan distintos métodos y fuentes que dan soporte a teorías o hipótesis que se expondrán tras analizar cada una de ellas. Las fuentes primarias, independientemente de la clase que sean, son esenciales como reflejo de una época o, en este caso, de una manifestación artística y el marco en el que se encuadra. Así, se distinguirán tres tipos de fuentes consultadas en el presente trabajo como son:

3.1. Fuentes documentales:

Para llevar a cabo el estudio del Monumento de Semana Santa como ejemplo de arte efímero religioso que nace como respuesta al nuevo espíritu contrarreformista y la liturgia implantada a partir del Concilio tridentino, es necesario acudir a diversas fuentes documentales, tanto primarias como secundarias, que contribuyan, no sólo a contextualizar este tipo de manifestación artística, sino también a profundizar en el tipo de técnica empleada en las obras analizadas, la iconografía utilizada, el ceremonial en torno al cual surgieron...etc.

Para esclarecer datos de importancia, contemporáneos a las obras analizadas, ha sido fundamental la labor de archivo, es decir, la búsqueda de documentos que se relacionen directamente con la época, autor, datación de la obra o cualquier otra circunstancia que rodee la creación de la misma. Los resultados no han sido del todo óptimos en los dos ejemplos estudiados, tal y como se analizará en el epígrafe correspondiente a las sargas de Paradinas y el Monumento de Martín Muñoz de las Posadas y es que, la forma en la que llega hasta nuestros días la documentación de archivos parroquiales, históricos...etc. suele tener lagunas, estar fragmentada o desaparecida.

Las dos localizaciones objeto de estudio nos ofrecen un buen ejemplo de cómo afectan a la hora de realizar el trabajo las circunstancias intrínsecas a toda investigación histórica, hilo conductor del máster, ya que, mientras en el caso de Paradinas se ha podido datar la obra, fijar una autoría e incluso se cuenta con una amplia descripción del proceso de creación de las sargas; por el contrario, en el caso del Monumento de Martín Muñoz de las Posadas, se ha partido de un inesperado silencio documental ya que no se han encontrado apenas documentos parroquiales de la época que se pretende estudiar, por lo que, sólo se han podido lanzar una serie de conjeturas e hipótesis, al no encontrar documentación que recoja exactamente ningún dato de dichas pinturas.

Se ha contado además con lo que denominamos la consulta de fuentes secundarias. La recuperación de este tipo de información gira en torno a publicaciones, estudios, documentos originales o cualquier otro tipo de referencia documental, que nos lleve a establecer un contexto general en torno a Segovia, su provincia y más concretamente las localidades de Paradinas y Martín Muñoz de las Posadas, dentro de un marco cronológico, como son los siglos XVI al XVIII, e intentar ofrecer los datos más certeros sobre la autoría, datación, técnica...etc. de las obras, circunstancia no siempre factible dada la dificultad de encontrar fuentes primarias en las que se refleje el escenario en el que fueron creadas. Gran cantidad de estas referencias, se encuentran en artículos y ponencias recogidas en la publicación periódica que edita la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce (Segovia) desde 1948, “Estudios segovianos”.

Una de las publicaciones “clave”, en torno a la que gira el presente estudio, es el artículo de Maruja Merino de Cáceres (1975), sobre “velos litúrgicos”, para su memoria de licenciatura que, a modo de inventario, referencia la existencia de dichas sargas en distintas localizaciones tanto de Segovia como de la provincia, instando a la necesidad de investigación y puesta en valor de un tipo de pintura poco conocido y documentado, algo que, en la actualidad, sigue siendo objetivo preferente, por lo que comparto plenamente su visión.

La existencia en iglesias y museos de grandes lienzos pintados en tonos grises, representando, principalmente, temas de la Pasión y Muerte de Cristo, y la falta de bibliografía referente a los mismos, ha sido la causa de la elección del tema para la presente Memoria de Licenciatura. No pretende ser un estudio completo y definitivo, pero sí una llamada de atención hacia esta importante faceta de la Pintura española (Merino de Cáceres, 1975: 49).

Por supuesto, se han consultado fuentes secundarias realizadas por investigadores en la materia para poder entender lo que suponía la creación de arte efímero en torno a la celebración de fiestas, tanto de carácter civil como religioso, unidas a un tipo de publicación, de carácter más técnico, para aprehender todo lo relativo al género pictórico, la pintura sobre tela empleada en estos ejemplos concretos de representaciones que no tienen el afán de perdurar en el tiempo, sino de ponerse al servicio de toda una representación teatral y poder ser utilizada como “escenario” y *tramoya* a la misma.

3.2. Trabajo de campo:

Una vez realizado el trabajo de documentación, que nos sitúa entre los aspectos más generales y nos dirige hacia los más específicos, el siguiente paso es, sin duda, emprender un trabajo de campo en el que, directamente se puedan reconocer y describir, tanto desde el punto de vista iconográfico como estilístico, las obras conservadas.

En esta fase, se ha de contar con la inestimable ayuda de las personas que custodian, de una u otra forma, estas singulares manifestaciones artísticas en el interior del templo, así como, las fuentes primarias que nos pongan en contacto directo con las mismas. Será el momento de requerir la inestimable ayuda de párrocos y feligreses para poder acercarse así a las obras, tarea compleja dadas sus dimensiones, la dificultad de moverlas y el peligro que tiene su traslado y manipulación. Por supuesto, se contará además con la asistencia de profesionales archiveros en la búsqueda y recogida de información⁽¹⁾.

La documentación fotográfica e incluso audiovisual de este proceso será, sin duda, de vital importancia ya que, las obras de arte de estas características, por no tener ya una finalidad que promueva su uso, así como su carácter efímero y frágil (especialmente el soporte pictórico), se vuelven aún más “especiales” a la hora de dejar su paso por el mundo como testimonio y sentir de un pueblo durante siglos de historia.

3.3. Fuentes orales: testimonios vivos de una ceremonia ancestral

Una vez utilizadas las fuentes documentales, así como, el análisis de las propias obras para realizar el estudio propuesto, sería fundamental completar con una técnica de investigación basada en las fuentes orales como es la entrevista de opinión o documental (Alía Miranda, 2005: 39). de esta forma, conversando con los feligreses y vecinos de las localidades objeto de estudio, especialmente los de mayor edad, podemos obtener una información muy valiosa sobre una expresión de sentimiento religioso que, se extinguió a mitad del siglo XX con el cambio de liturgia propiciado por el Concilio Vaticano II, pero que aún sigue vivo en la memoria de algunos de los parroquianos por haber participado en el ceremonial cuando eran niños. Su testimonio es vital para considerar aspectos como, la disposición del monumento en el interior de la iglesia, organización de los cofrades, o rituales en torno a la celebración de la Cuaresma y el peso que adquiriría esta manifestación pictórica en la liturgia, transmitida de generación en generación.

⁽¹⁾Se cuenta con numerosos colaboradores anónimos sin los que no habría sido posible manipular las sargas dado su gran tamaño, especialmente de las parroquias de Paradinas y Martín Muñoz de las Posadas.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN: FUENTES PRIMARIAS Y SECUNDARIAS EN TORNO A LOS “MONUMENTOS” EN SEGOVIA Y PROVINCIA

En el año 2019, se realizó un estudio general, promovido por la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, titulado *Estudio de sargas y monumentos de Semana Santa en la provincia de Segovia* (Gallego Martínez, Martín de Andrés y Rubio Velasco, 2019), en el que se emprendió una búsqueda de Monumentos de Semana Santa en la ciudad y provincia de Segovia. El estudio del tema tenía como objetivo fundamental localizar dichas obras y analizar su estado de conservación para llevar a cabo los pertinentes trabajos de restauración, así como su futura puesta en valor.

Como referencia para el citado estudio, se siguió un trabajo previo, realizado en 2017, no publicado en la actualidad, promovido por la Junta de Castilla y León, en esta ocasión para estudiar las sargas de la provincia de Palencia; los autores, el historiador Ramón Pérez de Castro y la restauradora Gloria Martínez Gonzalo, bajo el título *Sargas y monumentos de Semana Santa en la provincia de Palencia: la pervivencia de lo efímero*, perseguían el mismo objetivo de recuperación de un género poco estudiado.

La problemática que presenta el seguimiento y análisis de este tipo de manifestación artística, las “sargas”, es principalmente, la inexistencia de fuentes primarias, al tratarse normalmente de obras de menor envergadura en comparación con la pintura para retablos o las imágenes encargadas para completar el corpus iconográfico y ornamental del interior de los templos. En muchos casos, no llega documentación suficiente a nuestros días que aporte fechas, autoría de las obras, cuando, en el peor de los casos, ni tan siquiera llegan las obras, dado su carácter efímero.

Tampoco se cuenta con un volumen importante de publicaciones específicas que versen sobre el tema, puesto que, el arte efímero ha sido estudiado en el ámbito cortesano, con la celebración de todo tipo de ceremonias que acompañaban la vida de los reyes y su corte, desde nacimientos, desposorios, coronaciones..., a su propia muerte, con la celebración de exequias, cuestión ampliamente abordada por los historiadores.

En el caso del arte efímero religioso, los estudios se han dirigido más bien al ámbito procesional, siendo la del *Corpus Christi* la festividad más investigada en este sentido, o bien, recogiendo toda la imaginería religiosa desarrollada en torno a la celebración de la Semana Santa, procesiones, cofradías...etc., circunstancia que no se da, al menos cuantitativamente hablando, en publicaciones sobre “Monumentos” de Semana Santa.

Las fuentes secundarias sobre las que se asienta el presente trabajo de investigación se encuentran de forma aislada, centradas en ejemplos concretos de Monumentos en distintos puntos de la geografía española, sin encontrar un corpus íntegro que reúna las manifestaciones artísticas tipo “sarga” en una zona más amplia que permita asentar, por ejemplo, similitudes o diferencias, o elaborar una relación exhaustiva de todas ellas.

Como muestra significativa señalar que, en obras como la de McGrath (2006), sobre las fiestas religiosas en el siglo XVII en Segovia, además de recoger las fiestas populares y autos sacramentales, como las celebraciones de mayor “éxito” entre la población, la ceremonia por excelencia, para la que se desarrollaban estos “aparatos” efímeros, tales como carrozas, arcos de entrada...etc., era la del *Corpus Christi*; en ningún momento se menciona a los “Monumentos de Semana Santa” como manifestación popular religiosa en la que participaban los artistas de la ciudad, e incluso, en ocasiones, artistas de renombre que desplegaban en obras de elevada calidad artística; es el caso de Alonso Sánchez Coello, pintor de las sargas de San Eutropio de El Espinar (lám. I), o de Diego de Urbina, pintor de sargas del Monasterio del Parral, en Segovia.



Lámina I. Sarga de la Iglesia de San Eutropio del Espinar (Segovia), por Alonso Sánchez Coello

Una breve reseña a una sarga sobre bastidor, la única de esta tipología en la provincia de Segovia, junto a la de Martín Muñoz de las Posadas, protagonista del presente trabajo, es la obra de Herrero Gómez (2011), titulada *De fiesta en fiesta por Segovia*, en la que describe de forma anecdótica, el ritual de “montar el Monumento” en Cuaresma. Hace

referencia a la tradición mantenida en el pueblo segoviano de Chañe (lám. II), en el miércoles santo: “se procede a la colocación del “monumento” de la iglesia, datado a finales del siglo XVIII. Dicha obra, formada por tres lienzos, se ubica en el presbiterio, tapando el retablo barroco” (p. 86).



Lámina II. Monumento de Chañe (Segovia), Semana Santa de 2022

La mayoría de las fuentes consultadas (especialmente artículos de publicaciones periódicas y obras colectivas) sobre arte efímero religioso, suelen tratar específicamente sobre sargas o monumentos de alguna ciudad española en concreto. En Castilla y León no abundan los trabajos de este tipo; si estableciésemos una comparativa con el resto de la Península, hay zonas como Andalucía, Aragón o Valencia, con mayor número de estudios sobre dicho tema, especialmente sobre los aspectos relacionados con las procesiones de cofradías (agrupaciones clave en el desarrollo de las mismas), más que a las obras de arte efímero encargadas para dichas ceremonias. Las publicaciones consultadas, se enmarcan en la celebración de congresos, conferencias o artículos de revistas especializadas en historia del arte.

Es el caso de uno de los pocos estudios llevados a cabo en la provincia de Segovia como obra colectiva en 1992, destacando el artículo de Carmen Levenfeld sobre la sarga de la Iglesia de San Eutropio, en El Espinar (Segovia), localidad donde, actualmente, cada Semana Santa se sigue desplegando el enorme velo litúrgico que cubre el altar, siguiendo una tradición ancestral ya extinguida; también citar, el breve artículo que dedica Trinidad de Antonio (1993) al artista Diego de Urbina pintor de las sargas que actualmente se

contemplan en el Monasterio del Parral de Segovia, como depósito de la colección del Museo del Prado. Constituye un ejemplo de pintura de sargas en el Renacimiento español.

Indudablemente, las dos publicaciones más importantes de cronistas segovianos del último tercio del siglo XX, como son Maruja Merino de Cáceres (1975) y Fernando Collar de Cáceres (1989), ya que, gracias a su labor de investigación, se pueden “rastrear” y localizar un gran número de sargas en Segovia y provincia.

Velos litúrgicos penitenciales (sargas) de los siglos XVI y XVII en Segovia fue el título de la memoria de licenciatura realizada por Maruja Merino de Cáceres en 1975, en la que, a modo de inventario o relación de obras, recogió muchas de las sargas que, aún hoy en día, se pueden encontrar en Segovia y provincia. Si bien es cierto, ni son todas las sargas que están, ni están todas las que son, es decir, que, según reconoce la autora en la exposición de motivos de su trabajo “No pretende ser un estudio completo y definitivo” (p.49), pero sí aporta una amplia bibliografía sobre el tema, además de analizar aspectos muy interesantes acerca de la problemática que plantea el concepto de “sarga”, la funcionalidad de las mismas, el soporte, la técnica empleada...etc. Que sigue resultando de gran utilidad para estudiar este tipo de manifestación pictórica.

En el caso de Fernando Collar de Cáceres, en su obra titulada *Pintura en la antigua Diócesis de Segovia (1500-1631)*, emprendió la ingente tarea de analizar la trayectoria de los pintores en más de un centenar de años en Segovia y su provincia desde los círculos más reconocidos hasta artistas locales menos conocidos. No se trata por lo tanto de una investigación centrada en las sargas como tal, sino que, a través de múltiples ejemplos de pintura sobre caballete, retablos y otros soportes pictóricos, se hace referencia a sargas ejecutadas entre el siglo XVI y principios del XVII. A pesar de su concienzudo estudio, no se ha podido utilizar en la investigación como obra de referencia al no tratar más allá de las primeras décadas del siglo XVII. Las sargas de Paradinas entran ya en el tercio final de dicho siglo y, como se analizará en el trabajo, el Monumento de Martín Muñoz no es citado por ninguna publicación ni estudio existente.

Los dos ejemplos propuestos en el presente trabajo, los Monumentos de Paradinas y Martín Muñoz de las Posadas, no quedan recogidos en ninguno de los trabajos citados, por lo que, el reto de investigar sobre ellas, se vuelve más estimulante aún si cabe.

5. ARTE EFÍMERO RELIGIOSO: EL MONUMENTO DE SEMANA SANTA

Tradicionalmente, el término “arte efímero” se ha utilizado para denominar “aquellas manifestaciones plásticas utilizadas en ciertos momentos celebrativos y festivos: recibimientos, entradas reales, festividades religiosas públicas, triunfos...etc., en las que se emplean variadas manifestaciones arquitectónicas, escultóricas o pictóricas, que tienen una duración limitada al tiempo que dura la manifestación y después son destruidas, porque el material utilizado en su confección se preveía con un destino fugaz, temporal y efímero. Existen celebraciones ocasionales realizadas con un motivo especial y esporádico y celebraciones que se repiten periódicamente según un calendario natural, religioso o civil”⁽²⁾. Según Soto Caba (1991), “el arte efímero ha sido la expresión plástica de la fiesta y uno de sus rasgos más peculiares era su carácter provisional o transitorio, ya que se trataba de una manifestación artística producto de un acto coyuntural o de un festejo excepcional” (p.4). Las sargas, objeto del presente estudio, se englobarían dentro de esta última acepción de “arte efímero”, pues, su fabricación y uso quedaba sujeto a la celebración periódica en un contexto religioso, concretamente, una vez al año, durante el triduo pascual.

Los movimientos protestantes que se manifestaban tanto en España como en otros países europeos, hacían que la adoración pública de la Eucaristía, así como otros símbolos del catolicismo, fueran motivo de fiesta y celebración (McGrath, M.J., 2006:1). En este contexto de “lucha” contra la herejía que suponía la nueva doctrina luterana, la Iglesia encontró en el género un eficaz modo de propaganda e instrucción. De esta manera, desde la más poderosa institución del momento, junto a la Monarquía, se transmitía un mensaje aleccionador siendo recibido como “escape colectivo y una distracción” (Soto Caba, 1991:12) para un pueblo profundamente creyente y practicante de la tradición.

Es en este ambiente *contrarreformista*, donde surge el arte efímero al que se hace referencia, pues, en torno a la celebración de la Eucaristía, tan reforzada por la Iglesia católica, y tan puesta en duda siempre por la doctrina protestante, se hacen necesarios unos protocolos, estándares de celebraciones en onomásticas señaladas, que generan una serie de elementos, pictóricos, escultóricos e incluso arquitectónicos, que envuelven esos actos en una “tramoya” casi teatral, en especial, según entramos en el siglo del barroco, el siglo XVII.

⁽²⁾ VV.AA. (1988): *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona, Anthropos: 10-11.

5.1. Concilio de Trento: cambio de liturgia y aparición del Monumento de Semana Santa

El Concilio de Trento tuvo lugar en dicha ciudad italiana entre el año 1545 y 1563, siendo papa Pablo III, contando con varias sesiones, a lo largo de las cuales se fueron perfilando las nuevas formas de actuación en la doctrina católica potenciando especialmente aquellos aspectos que la diferenciaban del protestantismo. Con su celebración, se intentaba estrechar los lazos entre la figura del papa y los miembros de la Iglesia, así como llevar a cabo una serie de reformas en su seno, incluyendo la revisión de los Sacramentos, algunos pasajes de la Biblia, la función de las figuras que representaban a la Iglesia Católica, así como la relación que establecían por medio de la liturgia con la comunidad de fieles.

El objetivo que se perseguía con estas reuniones conciliares, era principalmente el de defender la Eucaristía y la Penitencia frente a las herejías que ponían en duda fundamentalmente el tema de la transubstanciación y la presencia de Cristo en la Eucaristía. Salvaguardaban especialmente el poder de la predicación como instrumento clave para la propagación de la doctrina católica, así como la celebración de momentos especiales en la vida de un creyente como la cuaresma y el ritual establecido en torno al Santísimo Sacramento. Concretamente en la sesión conciliar XIII se trata el tema de la Eucaristía, quedando definida como el sacramento más excelente de todos, instituido por Cristo, su presencia real y el misterio de la transubstanciación. Se establecen normas sobre la comunión a los enfermos, la reserva del Santísimo en los templos, el culto y la veneración debidos a la Eucaristía y la necesaria preparación para recibir este sacramento. De hecho, desde el punto de vista artístico, una de las representaciones por antonomasia en la contrarreforma va a ser la escena de la Última Cena en la que quedan patentes dos aspectos clave en torno a la Eucaristía que habían estado en tela de juicio por los reformadores como son, la presencia real de Cristo en las dos especies y la transubstanciación (Calvo Portela, 2014: 34-37).

A pesar de que el Concilio no dedicó ninguna sesión de forma expresa acerca de cómo representar las imágenes o la aplicación de los nuevos preceptos tridentinos en las manifestaciones artísticas religiosas, de forma transversal, sí se dieron una serie de pautas que repercutieron directamente en obras y artistas, tales como, la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía y la consecuente veneración del Santísimo expuesto en el tabernáculo, decretado en la sesión XIII, canon cuarto, que impulsó la creación de altares,

sagrarios y arcas de reserva que adquirieron una importancia sin precedentes; o la legitimidad de las imágenes sagradas decretada en la sesión XXV (Rodríguez G. de Ceballos, 1991: 43-44) con la consecuente explosión de fervor devocional hacia la imaginería y la representación figurativa y simbólica de personajes bíblicos, santos, escenas eucarísticas...etc. Dicho decreto XXV, fue presentado y aprobado por unanimidad el 3 de diciembre de 1563, bajo Pío IV, en la última sesión del Concilio, y en él queda resumida la importancia de la imagen, alejada por supuesto de todo “guiño” profano o cuyo fin no fuese el de adoctrinar al fiel. Dice así: *Se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios y de los otros santos, y que se les ha de tributar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad o virtud alguna por la que merezcan el culto [...] Enseñen con cuidado los obispos que por medio de las historias de nuestra Redención, expresadas en pintura y otras copias, se instruye y confirma el pueblo, recordándole los artículos de la fe y su continua observancia [...]*⁽³⁾

Además de influir en las imágenes, la celebración del Concilio tridentino llevó a cabo una profunda transformación arquitectónica que dotaba de mayor importancia a la construcción de espacios amplios, diáfanos, en los que el fiel se reuniese en comunidad centrando toda su atención en la cabecera del templo donde, *ara* y *tabernáculo* cobran un protagonismo especial. Se publicaron incluso tratados e instrucciones para la aplicación de nuevas fórmulas “contrarreformistas” que constituyesen reflejo fiel de las nuevas directrices de la Iglesia Católica, que daban una posición prevalente al tabernáculo y arca de reserva del Santísimo tales como las Instrucciones del Cardenal Borromeo en las arquitecturas eucarísticas de la España del setecientos⁽⁴⁾. Prueba definitiva de la veneración surgida en torno a la liturgia eucarística son los preceptos marcados para el *sacrarium*, concebido como punto focal de toda celebración y para el que se dictan normas como el lugar exacto de ubicación, forma, material y simbología (Serrano Estrella, 2014: 202-203).

⁽³⁾ Traducción extraída del artículo de SARAVIA, C (1960) Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA, 26, 1960:129-130.

⁽⁴⁾ *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*, publicadas en la archidiócesis de Milán en 1577, analizadas por SERRANO ESTRELLA, F. (2004) Las instrucciones del cardenal Borromeo en las arquitecturas eucarísticas de la España del setecientos. *Laboratorio de arte*, 26: 201-222.

En este contexto contrarreformista, es donde se enmarcan las obras de arte efímero que tratamos de estudiar en la presente investigación; conocidos como Monumentos de Semana Santa u otras acepciones que se analizarán con posterioridad, nacen con la única función de responder ornamental y simbólicamente a la liturgia propia de los días previos al Domingo de Resurrección, generando el clima necesario de recogimiento y puesta de luto tanto de los fieles como del interior del templo. No se trata en este caso de un tipo de celebración, procesional o de algarabía popular, sino que implica, recogimiento, duelo y oscuridad en el interior de los templos, con la práctica conocida como la “reserva del Santísimo” como escenario principal y “cubrir imágenes” como práctica general.

Dicha práctica, ya está documentada en los siglos II y III, quedando establecido el ritual en siglos posteriores. De hecho, si analizamos los ritos mozárabes en la Península Ibérica, en torno al siglo X, veremos que ya existía esa tradición de colgar telones o los llamados *vela principalia* (*vela altaris* o *vela templi*) bajo el arco triunfal a la entrada del presbiterio ocultando el momento de la consagración y creando así el ambiente sagrado propio de la eucaristía (Gómez Moreno, 1919: 332-334). Se adapta por lo tanto una idea que nace en los orígenes del cristianismo a la nueva liturgia “efectista” de la contrarreforma católica, que estará cada vez más cargada de “teatralidad” a medida que entremos en el siglo del Barroco, marcando con este tipo de celebraciones un antes y un después en las manifestaciones artísticas efímeras ya que se desarrollarán como una nueva forma de conectar el mensaje que las élites y clases dirigentes, en este caso la Iglesia, quería transmitir, con un público que recibía la nueva doctrina sobrecogido por un cúmulo de intensas emociones a través del empleo magistral por parte de los artistas de elementos que condensaban en un “aparato” efímero la arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas (Rojo Fernández, 2017: 840-843).

La ceremonia principal o “reserva del Santísimo”, consiste, básicamente, en que, al finalizar la misa de Jueves Santo, se conmemora la institución de la Eucaristía y el tabernáculo queda vacío en memoria de la muerte de Cristo. Así, desde la noche de Jueves Santo hasta el Domingo de Resurrección, los sagrarios de todas las iglesias se quedan sin sagrada forma, emulando el momento en el que Cristo es crucificado, muerto y sepultado. Es lo que se conoce como “reserva del Santísimo”, como un ritual más o menos complejo, en el que se trasladaba el Santísimo Sacramento consagrado en la misa del día de Jueves Santo hasta la celebración de la llamada Misa de presantificados, celebrada en Viernes Santo (Zorrozuza Santisteban, 2002: 258).

A esta ceremonia que rememora la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo se le denomina Triduo Pascual o *Triduum Paschale*, en referencia a los tres días en los que se lleva a cabo, o lo que es lo mismo, Jueves, Viernes y Sábado Santo, y que dan paso al Domingo de Resurrección, momento en el que se celebra con emoción y regocijo, en absoluto contraste con los tres días de contención y duelo, la Resurrección de Jesucristo.

Tras la *Misa in Cena Domini*, celebrada la tarde de Jueves Santo, da comienzo la procesión de traslado al Monumento. La hostia, introducida en un cáliz y reservada para el día de Viernes Santo, se portaba en una solemne procesión, recreada en un ambiente en el que intervenían distintos elementos como las velas, los cantos o el incienso, propiciatorios de un clima de luto y recogimiento. El Santísimo Sacramento era trasladado bajo palio, lo que le confería un alto honor, hasta que era introducido en el sagrario o “arca de reserva”, cerrado con llave, cuya custodia recaía en una persona con autoridad, ya fuese alcalde, sacerdote o representante de hermandad o gremio (lám. III).



Lámina III. Arcas de reserva, localidades de Martín Muñoz de las Posadas y Paradinas, Segovia

Comenzaba entonces el velatorio nocturno en el que intervenían los cofrades, especialmente grupos de mujeres encargadas de establecer los turnos para velar al Santísimo y los llamados “turnos de vela”, protagonizados por la soldadesca que, ataviada a la romana, realizaban los pertinentes cambios a lo largo de la jornada nocturna (Herguedas Vela, 2010: 355-357).

La figura del soldado romano, va a ser una constante en las representaciones simbólicas del Monumento, aunque frecuentemente la indumentaria ni siempre sea “a la romana” sino contemporánea a la época en la que se realiza la pintura (lám. IV).

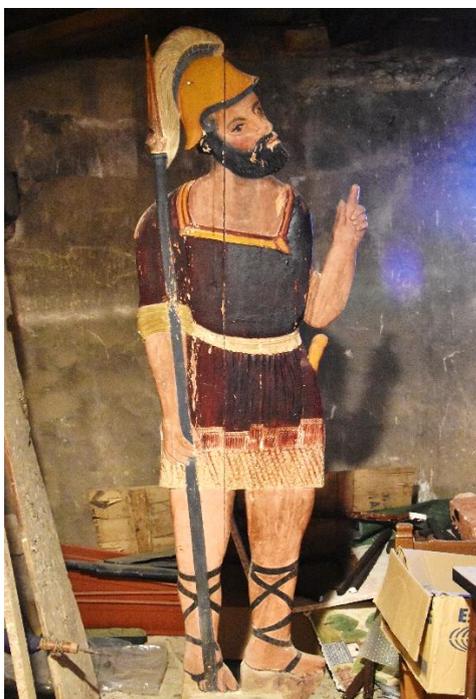


Lámina IV. Soldados, Monumento de Aldea Real, Segovia (izqda.) y de Armuña, Segovia (dcha.)

Los fieles se agrupaban en torno al Monumento, para lo cual era imprescindible que existiera una organización de la comunidad con las múltiples funciones que cada feligrés llevaba a cabo dentro del ritual, dando lugar con el tiempo a las cofradías “de Pasión”, que se multiplicaron por doquier, clasificándose incluso por tipologías⁽⁵⁾. En el caso que nos ocupa, el monumento de Martín Muñoz de las Posadas, existía una cofradía compuesta exclusivamente por mujeres conocida como “Las 40 horas”, porque ese era el tiempo que se mantenían rezando y velando por turnos, día y noche, al Santísimo.

En el siglo XVIII, Alejandro Zuazo⁽⁶⁾, hace una pormenorizada descripción de cómo se desarrollaba el ceremonial, año tras año durante siglos, en torno al Monumento.

⁽⁵⁾ Manuel BARRIO GOZALO describe ampliamente las cofradías en *Iglesia y sociedad en Segovia; siglos XVI-XIX*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005:192-231.

⁽⁶⁾ Alejandro ZUAZO describe ritual completo en su *Ceremonial según las reglas de Missal Romano...Método de celebrar la misa rezada y cantada*, en 1753. Consultado en Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

Describe de forma pormenorizada, desde el inicio de la Semana Santa hasta el Domingo de Pasión o Domingo de Lázaro.

En su exposición, Zuazo, dedica 6 capítulos (del III al VIII), a explicar con precisión e infinidad de detalles cómo se realizaba la liturgia, el papel que ejercían desde los oficiantes a los feligreses y los elementos y herramientas que se utilizaban en el ritual.

De forma muy resumida, se podría decir que, la preparación de la Semana Santa no se restringía al montaje del Monumento, aunque era sin duda el momento estelar, esperado y celebrado por toda la comunidad de fieles, sino que, ya en los días previos al Triduo Pascual, se cubrían, altares, cruces e imágenes y se transformaba el interior del templo con arquitecturas fingidas o sargas desplegadas para recrear el ambiente propicio para recordar los acontecimientos con Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, reforzado con el repertorio iconográfico representado en ellas y toda la parafernalia que acompañaba. Así, la iluminación de las velas colocadas en los tenebrarios o candelabro de forma triangular con quince velas (doce velas amarillas representando a los apóstoles y tres blancas, para las tres Marías), dispuestas escalonadamente, que se iban apagando progresivamente durante el Oficio de tinieblas u *Officium tenebrarum* (lám. V), sustituían a la luz natural, así como, la música cantada o de órgano, era reemplazada por el sonido sordo y monótono de carracas y matracas. De esta manera se trasladaban los llamados “oficios de tinieblas”, a la noche, rezándose al atardecer del miércoles y Jueves Santo.



...
tenebrario de la Iglesia de Paradinas y extracto del inventario de Martín Muñoz de las
Posadas (A.D.Sg. caja 18, 1590-1665) en el que se cita el uso del “tenebrario” para oficio de tinieblas
blas

Lámina V. Tenebrario de la Iglesia de Paradinas y extracto del inventario de Martín Muñoz de las Posadas (A.D.Sg. caja 18, 1590-1665) en el que se cita el uso del “tenebrario” para oficio de tinieblas

Una vez acabada la misa del Jueves de la Santa Cena y el Lavatorio de los pies, el oficiante se revestía con la capa pluvial al tiempo que se colocaba un velo blanco sobre los hombros para ocultar el cáliz. Se comenzaba a entonar el himno eucarístico *Pange Lingua*, y la procesión recorría el interior del templo desde el lado del evangelio hasta llegar al Monumento. Con el sonido de fondo de los himnos eucarísticos y el ambiente cargado de incienso, el sacerdote retiraba el velo del cáliz, introduciéndolo en el llamado “arca de reserva”, que era cerrado con llave y custodiado por los feligreses y cofrades, que establecían turnos para “velar” al Santísimo. Una vez finalizada esta parte de la ceremonia, el sacerdote se colocaba las estolas moradas y se salía a “desvestir” los altares en señal de duelo.

El Viernes Santo, después de la adoración de la Cruz, se realizaba una breve procesión que terminaba con la apertura del arca para la Comunión. Esta forma de adoración tiene su origen en época paleocristiana, al considerar este día como un día sin liturgia, centrado en la Cruz; así, el sacerdote consagraba dos hostias el jueves, una para la comunión de ese día y otra que era conservada hasta el viernes.

Se llegaba así al Sábado Santo, en el que se festeja la Resurrección de Cristo, rompiendo el duelo y la tristeza de los días pasados en una emotiva ceremonia cargada de simbología, en la que cirios encendidos, haciendo referencia a la luz, campanas, cánticos...etc., inundan el interior de las iglesias. Se sacaba al Santísimo del sagrario improvisado para trasladarlo al altar mayor. Los retablos se mantenían cubiertos hasta la misa Pascual y se finalizaba entonando el *Gloria*.

Sin duda, con el montaje del Monumento y la “puesta en escena” de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, se alcanzaba el objetivo principal iniciado en Trento estableciendo un contacto directo entre el fiel y la Iglesia mediante la celebración de un ritual con una potente carga emocional y casi “mágica”, en la que el pueblo era el auténtico protagonista. Se cumplía así una de las premisas fundamentales que marcaban toda fiesta, religiosa o pagana, al convertirse, mediante el artificio y las manifestaciones artísticas efímeras, en un “espectáculo para los sentidos” y la “sensación de contacto y unidad que la fiesta exigía” (Escalera Pérez, 2007: 15-16), en este caso, de toda la comunidad católica frente a toda herejía que amenazase cualquier aspecto del sistema eclesiástico.

5.2. Tipología de Monumentos: sargas con y sin bastidor

Este entramado de actuaciones en torno a la reserva del Santísimo adquiere forma con el montaje del **Monumento**, o la recreación del espacio simbólico del sepulcro de Cristo.

Al introducir la costumbre de guardar o reservar en lugar aparte las hostias consagradas en una especie de sagrario, urna con llave o arca de reserva que se materializa en el Monumento, surgió la necesidad de recurrir a gran variedad de manifestaciones artísticas en las que confluían desde elementos arquitectónicos, la mayoría de ocasiones “descontextualizados” y sin función sustentante sino puramente ornamental, a obras de tipo escultórico y especialmente pictórico. Ese compendio de elementos es lo que se conoce como Monumento o *monumentum*, que tiene su raíz etimológica en el verbo latino *monere* o recordar, advertir, lo que denota su clara alusión al “recuerdo” que cada año se hacía con el despliegue de arquitecturas y escenas de la Pasión de Cristo en torno a una fecha clave, el Triduo Pascual y al traslado del Santísimo Sacramento hasta el Monumento. En el siglo XVII, Covarrubias recoge la definición de Monumento en su diccionario con las siguientes palabras: *Vulgarmente se toma por el túmulo, y aparato que se haze en toda la Yglesia Católica el Jueves, y Viernes Santo, donde puesta un arca en forma de sepulcro, se encierra el Santísimo Sacramento, en memoria del sepulcro en que estuvo aquellos tres días el cuerpo de Nuestro Redemptor Jesu Christo* (Covarrubias y Orozco, 1611: 555v).

En torno a esta especie de templete o altar temporal, acondicionado para la ceremonia, se suceden los acontecimientos. Las obras se sirven de trampantojos y arquitecturas fingidas para crear ilusiones ópticas y generar impactos visuales en el espectador, con piezas móviles e incluso incluyendo personas disfrazadas. Las luminarias ayudan a aumentar la teatralidad, así como en el velatorio nocturno ante el Monumento.

Éste puede ser, desde una estructura arquitectónica fingida sobre bastidor en la que se desarrolla el ritual religioso marcado a partir de Trento, tal como vemos en Martín Muñoz de las Posadas, o el despliegue de la tela con pintura sin bastidor, manifestaciones conocidas con una terminología muy dispar tales como, velos, telones, paños, sargas, angeos, colgaduras, cortinas... como las que estudiaremos en la localidad de Paradinas, y que servían para tapar, ocultar la decoración y apariencia habitual del interior del templo, así como, representar, como si de una “tramoya” teatral se tratase, escenas de la Pasión y Muerte de Cristo.



Lámina VI. Sarga sobre bastidor, Martín Muñoz de las Posadas y sarga sin bastidor, en Paradinas

Con el montaje del Monumento, ya fuese la sarga con o sin bastidor (lám.VI), se establecía una vez más la comunicación entre el sentido espiritual de la celebración y el mensaje contrarreformista que quería transmitir la Iglesia. En este nuevo tipo de relación, será básica la figura del artista ya que actuará como “escenógrafo” al crear una obra de arte efímero con los suficientes elementos iconográficos, compositivos y simbólicos como para conectar directamente con el fiel (García Zapata, 2017: 843).

Este tipo de manifestaciones pictóricas se enmarcan dentro de una forma de representación teatral, especialmente en el Barroco y las primeras décadas del siglo XVIII, momento en el que la sociedad asume un “papel”, como si de un personaje teatral se tratara representando un guion, previamente establecido, con la puesta en marcha del ritual, en este caso, litúrgico. En esta búsqueda de encontrar un efecto “teatral” es donde la pintura cumple con su máxima función, la de representar la realidad, algo que, unido a los efectos lumínicos, de color, espacio y sonido, envuelven el “recuerdo” o *monumentum* de lo acontecido en la Pasión y Muerte de Cristo con total viveza, fusionando de forma magistral lo real con lo fingido, al actor con el espectador (Biedma Torrecillas, 1998: 116-122). Se recrea un pequeño espacio litúrgico efímero (lám.VII).



Lámina VII. Colocación de las sargas sin bastidor en el presbiterio de la Iglesia Parroquial de Paradinas.



En esta imagen de archivo (lám. VIII) del Ayuntamiento de Villahermosa (Ciudad Real), se puede apreciar el montaje del Monumento de Semana Santa por feligreses voluntarios para la celebración de la Semana Santa.

Es una obra de taller desconocido fechada en torno al 1600, de estilo manierista con clara tendencia a las formas barrocas, que consiste en un conjunto de bastidores superpuestos a modo de telones de escenografía teatral con pintura sobre tela y escenas de la Pasión, siguiendo la línea de las representaciones de arte efímero⁽⁷⁾

Lámina VIII: montaje Monumento de Villahermosa (Ciudad Real)

⁽⁷⁾ Artículo del periódico “Lanza”, jueves 29 de marzo de 2012: 28-29

5.2.1 Definición y funcionalidad de las sargas: significado y ambigüedad del término

El estudio de este tipo de pintura sobre tela, la sarga, ha pasado desapercibida tanto para catálogos e inventarios de las entidades que los encargaron, y con posterioridad, tal y como afirman en un estudio sobre las sargas de la Catedral palentina Ramón Pérez de Castro y Gloria Martínez Gonzalo (2017: 36) “...sencillamente no existen a ojos de los historiadores, y, en muchos casos, ni siquiera para sus mismos propietarios”, lo que hace realmente difícil hacer un examen completo de esta tipología de pintura.

La pintura sobre tela como soporte que reemplaza a la tabla aparece a finales del siglo XV, estableciéndose definitivamente a lo largo del siglo XVI. Las primeras manifestaciones, conocidas como “sargas”, se emplean sobre todo para referirse a estandartes de procesión o telas para cubrir las paredes en interiores. Se realizaban sobre lino fino, normalmente sin capa de preparación o un simple apresto de cola y, en la mayoría de los casos, no eran tensadas sobre bastidor de madera (Villarquide, 2004: 103-104). Los antecedentes se encuentran en el norte de Europa, concretamente en Países Bajos y Alemania, donde esta técnica tuvo un mayor arraigo. Estas pinturas realizadas al temple a la cola sobre tela, generalmente lino o cáñamo, destacan por su simplicidad, economía de materiales y rapidez de ejecución. En estos países, se conoce a estas pinturas como “*tüchlein*”, cuyo significado sería el de “tela de lino” (Castell Agustí, 2002: 503-504).

Etimológicamente, el término de sarga proviene del latín *serica* o “de seda”, haciendo referencia a la distinción que se hacía ya en la edad media entre la lana, considerada material impuro, y otros tejidos más refinados que utilizaría la alta sociedad (Santos, 2021: 9).

En España, el concepto de “sarga”, en un principio hace referencia al tipo de ligamento “en espiguilla” empleado en la tela que, sin embargo, en la mayoría de los ejemplos que han llegado a nuestros días, suele tratarse de cáñamo, tafetán y *anjeo o angeo*, denominado así por su procedencia francesa, del ducado de *Anjou* (Levenfeld Laredo, 1992: 154-156).

La hipótesis de Sonia Santos (2021) en su estudio sobre la pintura al temple sobre lienzo en el siglo XVI, reflexiona sobre la confusión en torno al término “sarga” afirmando que, el ligamento de sarga, fue posiblemente utilizado para cortinajes en seda lo que hizo que se empezara a aplicar el concepto de un ligamento textil tipo “sarga”, a la

función que cumplían estas “colgaduras” cuyo entramado en espiguilla otorgaba cierta resistencia y durabilidad, así como maleabilidad a la tela. Se extrapoló así el tipo de tela o seda empleada en las cortinas al tipo de ligamento que se empleaba para realizarlas, llegando un momento en el que no se distinguía fácilmente tipo de tela y su función, empleando de forma generalizada el término “sarga”.

La existencia de una especialidad de pintura de sargas, así como la de “sargueros”, mencionados profusamente en los tratados de la época y ordenanzas⁽⁸⁾ que regulaban el ejercicio profesional y la formación de los artistas, denota la importancia del género ya a finales del siglo XV y a lo largo del siglo XVI (Calvo, Rodríguez y Manso, 2002: 450). Así, todos los contratos castellanos o andaluces referidos a pintura de sargas son del siglo XVI y, a partir ya de este siglo, se encontrarán contratos de cortinas, monumentos...aludiendo a su función, independientemente de la técnica empleada (Bruquetas Galán, 2002: 257).

Hay que tener en cuenta que, la implantación de este tipo de soportes fue motivada sobre todo por la comodidad en la preparación, bastante menos laboriosa y mucho más rápida que en la tabla.

Suponía además un mejor transporte, cómodo por su ligereza, flexibilidad y resistencia, ya que, se puede enrollar y trasladar, como en el caso que nos ocupa, para descolgarlas ocupando una gran cantidad de espacio a modo de “muro” temporal (Villarquide, 2004: 103).

Francisco Pacheco, en su tratado “Arte de la pintura”⁽⁹⁾, describe este género pictórico, denominado “aguazo”, como el que, usando la tela como soporte, aplicaba los colores molidos y mezclados con temple a la cola, de procedencia animal, calentándolos previamente. Esta técnica se ejecutaba humedeciendo el reverso del lienzo para permitir que el pincel fluyera suavemente sobre la tela, mojando el reverso tantas veces como fuera necesario para que la pintura fuese aglutinándose. Para ello, recomendaba contar con la figura de un ayudante que pudiese ir humedeciendo constantemente el reverso del lienzo mientras se aplicaba la pintura al temple a la cola por la cara principal de la tela.

⁽⁸⁾ Ordenanzas analizadas ampliamente por SANTOS, S.; SAN ANDRÉS, M. (2004) “La pintura de sargas”, *Archivo Español de Arte*, 305: 56-74.

⁽⁹⁾ PACHECO, F. (1990) *Arte de la pintura*. (ed. príncipe 1649, ed.actual. Madrid: Cátedra): 19.

En su tratado, también instaba a los pintores a realizar varias pruebas de color y esperar a su secado, ya que, la intensidad del pigmento y su color original, variaba tras el secado (1649: 347-348).

Pacheco, no sólo valora este género pictórico *per se*, sino que incide además en la importancia de este tipo de pintura en la formación del aprendiz de pintor pues, “para pintar diestramente y con facilidad al olio, era necesario haber pasado primero por la pintura de sargas...” (1649: 19).

Casi un siglo después, Antonio Palomino de Castro, dedica un capítulo en su “Museo pictórico y escala óptica” (1715), a la “pintura de aguazo” que se realizaría sobre lienzo blanco y delgado, humedeciendo por el reverso con agua natural y sin imprimación previa, realizando el dibujo directamente con carboncillo, y los perfiles con agua de carmín con cola diluida con agua o “goma muy flaca” (1988: 142-143).

Normalmente son grisallas, ya que, la pintura a base de blancos, negros y todos los tonos de gris, conferían un aspecto austero, requerido para el tipo de espacio y escenas a las que se destinaban, aunque en ocasiones intervienen otras gamas de color.

Realmente, no podríamos distinguir de una forma clara lo que nosotros identificamos como “sarga” pues, este concepto, lleva aparejada la controversia de la técnica empleada, el soporte e incluso su función pues, a pesar de estar extendido el uso del término “sarga”, a la hora de buscar documentación relativa a este tipo de soporte con una clara función de manifestación de arte efímero de carácter religioso, cuyo fin primordial era el ritual de cuaresma, no hay documentos en los que se definan así. Encontramos alusiones a “telones”, “velos”, “cortinas”, “anjeos”, “paños”, pero rara vez se menciona de forma específica el término “sarga”.

Hoy en día es comúnmente aceptado hablar de sarga para referirnos a ese tipo de género pictórico ligado al contexto religioso y la celebración de la cuaresma desde su establecimiento con el Concilio de Trento y su desaparición, ya en el siglo XX, con el Concilio Vaticano II, que cambia la liturgia abandonando prácticas como la de “montar el monumento de Semana Santa” y/o las sargas.

Al no contar con las principales fuentes de información para conocer este tipo de obras, pues faltan en su mayoría las trazas, dibujos o textos en los que describiría el proceso creativo, materiales, los contratos de obra, e incluso la firma o autoría de muchas

de ellas, se recurre normalmente a los libros de fábrica o inventarios de las parroquias en los que se recogían los gastos en material y personal, así como mantenimiento y reparaciones, de los templos a lo largo de los años.

Es el caso de los monumentos protagonistas del presente trabajo, como son, las sargas de Paradinas y el Monumento de Martín Muñoz de las Posadas, que nos sirven como muestra de esta realidad, puesto que, en el caso de Paradinas, afortunadamente se conserva tanto el libro de fábrica como las propias sargas, lo que facilita enormemente su estudio, proporcionándonos abundante información no sólo iconográfica sino también descriptiva de cómo se gestó dicho Monumento, mientras que, para analizar el Monumento de Martín Muñoz de las Posadas, apenas se han encontrado fuentes primarias, documentación de la época, que arroje luz sobre aspectos tan esenciales como la autoría, fecha de creación o los comitentes de dicha obra, lo que dificulta enormemente incluso el poder afirmar que realmente fueron creadas para la Iglesia de la localidad y no una obra adquirida con posterioridad para poder llevar a cabo el ritual de cuaresma.

A esta problemática, relacionada con la falta de fuentes y testimonios, añadimos la imprecisión del propio término “sarga” empleado para este tipo de pintura sobre tela, que produce un abundante ruido documental en labor de búsqueda de información ya que, a pesar de conocer estos ejemplos pictóricos con ese término, realmente, en la época en la que se desarrollaron este tipo de manifestaciones no se empleaba esa terminología, sino que, eran múltiples las acepciones recogidas en las fuentes, tales como, telones, velos, cortinas, angeos (o *anjeos*), aguazos...etc. o incluso como “Monumento” (lám. IX).

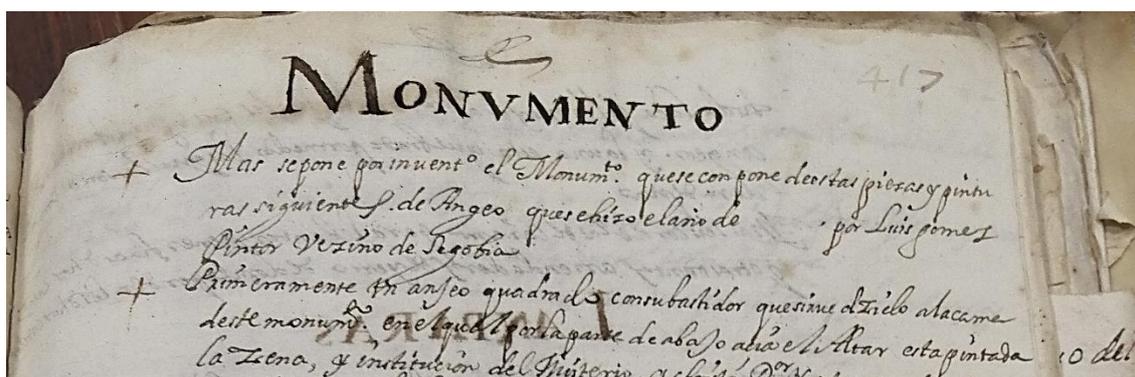


Lámina IX. Fragmento del documento que describe el “Monumento de Paradinas”

De esta manera, cuando procedemos a iniciar una búsqueda por el término “sarga” o “monumento”, no se recuperan resultados óptimos al denominar de forma diferente un tipo de pintura sobre tela que adquirió una funcionalidad y nomenclatura distinta. Se

confunden así terminologías y técnicas, siendo complejo esclarecer cual sería la denominación correcta; estudios, como el de José Antonio Buces Aguado (2001: 61-62), afirman que, los términos empleados para este tipo de cortinas cuaresmales, tanto el de “sarga” como el de “aguazo”, se distinguirían más bien por su funcionalidad que por su técnica, es decir, que, si se destinaba la tela a “colgaduras” para cubrir retablos en tiempo de cuaresma eran aguazos, y si, por el contrario, las pinturas realizadas decoraban espacios más pequeños, y llevaban aparejo como imprimación, se trataba de la técnica de sarga. Sin embargo, en el estudio realizado por Santos Gómez (2021) sobre las sargas y la pintura al temple, siguiendo el tratado de Pacheco “Arte de la pintura”, la diferencia entre las sargas y el aguazo estaría fundamentalmente en la metodología empleada para su ejecución ya que, para realizar aguazo, el pintor necesitaba de un ayudante que fuese humedeciendo constantemente el lienzo por detrás, mientras se aplicaba la capa de color.

6. Ejemplos de sargas en la provincia de Segovia

Son numerosos, aunque desconocidos en su mayoría, los ejemplos de sargas en la provincia de Segovia, ya que, tal y como se ha podido apreciar a lo largo del presente estudio, al ser una práctica extendida, impuesta por la doctrina católica contrarreformista y llevada a cabo en cada rincón de países mediterráneos tales como España, Portugal e Italia, y de ultramar, no había un solo templo, por modesto que fuese, que no cumpliera con el precepto y la tradición de montar el Monumento para realizar la reserva del Santísimo en la celebración del Triduo Pascual.

En Segovia y provincia se han localizado, siguiendo las pautas del trabajo de Maruja Merino, Collar de Cáceres y los estudios realizados por la Junta de Castilla y León, más de 35 localizaciones que cuentan con ejemplos de sargas.

Realmente, se podría realizar un trabajo exhaustivo de investigación en todos y cada uno de los Monumentos mencionados, pero, la elección de estas dos localidades para realizar una exposición de lo que sería la pintura de sargas en un contexto litúrgico gira en torno a su idoneidad para tratar este tema desde varios puntos de vista; primeramente, el poder establecer de forma clara las dos tipologías principales en la pintura de sargas, es decir, las sargas de Paradinas como telón sin bastidor que se utiliza a modo de “colgadura” para recrear el Monumento, frente a una estructura sobre bastidor de madera cuya finalidad es la misma pero con una estética distinta al tratarse de paneles, tipo

escenografía teatral, como es el Monumento de Martín Muñoz de las Posadas. En segundo lugar, estas dos localizaciones también permiten apreciar claramente lo determinante que son las fuentes primarias, la documentación conservada, para aportar una serie de datos vitales en la investigación, que nos permiten desde fechar y dotar de autoría a la obra, a realizar un análisis de cómo trabajaba este, por entonces, “gremio”, los medios materiales o económicos con los que contaban o incluso la logística necesaria para la realización del trabajo, como en el caso de Paradinas, o, por el contrario, la falta de referencia, es decir, de la información necesaria para enmarcar en un espacio temporal y proporcionar así un contexto real a la obra, lo que lleva irremediabilmente a que, todas las afirmaciones sean consideradas siempre desde la categorización de “hipótesis”, como ocurre con el estudio del Monumento de Martín Muñoz de las Posadas.

La estructura en este punto del trabajo de investigación será la de establecer, primeramente, el ámbito en el que se ubican dichos ejemplos de forma espacio-temporal, dando unas pinceladas al marco histórico de sendas localidades segovianas, así como la Iglesia Parroquial en las que localizan ambos Monumentos. Finalmente, analizar las obras desde diferentes puntos de vista como el estilístico, formal, técnico e iconográfico en cada uno de los ejemplos, intentando situarlas en un periodo cronológico concreto a la vista de la documentación analizada en cada caso.

6.1. Sargas de la Iglesia Parroquial de Paradinas

En los siguientes apartados se tratará contextualizar el marco geográfico y, especialmente, el marco cronológico en el que se crearon las sargas que, desde entonces, alberga la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Paradinas.

A nivel historiográfico, el conocimiento de dicha manifestación artística se obtiene gracias a una breve descripción a modo de ficha catalográfica realizada en 1995 por encargo de la, por aquel entonces, Dirección General de Patrimonio de la Junta de Castilla y León, por la historiadora Gracia Andrés Aguirre, conocedora de este tipo de arte efímero en la provincia de Segovia. Como se verá a continuación, la descripción pormenorizada en las fuentes primarias, como es el libro de cuentas depositado en el Archivo Diocesano de Segovia, permitirá conocer las sargas exhaustivamente.

6.1.1 Contexto histórico de Paradinas y la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción

Paradinas, es una localidad ubicada en la campiña segoviana, a unos 30 kilómetros al suroeste de Segovia. En la actualidad, pertenece al partido judicial de Santa María la Real de Nieva, constituida como entidad local menor.

Recibe el nombre de “Paradinas” desde al menos el año 1247, identificándose con dos posibles orígenes etimológicos; por un lado, atendiendo al origen castellano de la palabra, se podría tratar de un lugar de “monte bajo, de pasto, donde suele haber corrales para ganado”, o bien, si seguimos la aparición del término “paradinas” en antiguas escrituras de Aragón, procedería del latín *parietinae-arum* o paredes ruinosas ⁽⁹⁾. Quizás, esta última acepción, haga referencia a los restos en ruinas de los edificios construidos en época romana, que se encontraron los repobladores del siglo XI.

Los restos más antiguos pertenecen al siglo II a.C., posiblemente a pueblos celtas como los *arévacos* o *vacceos*. Aunque, realmente, la huella más significativa la dejaron los romanos en torno a los siglos II-IV d.C. cuando construyeron villas, como centros neurálgicos de explotaciones agrícolas y de cuyos restos se tiene conocimiento desde el 1865, cuando la casualidad permitió sacar a la luz restos de mosaicos, conservados actualmente en la iglesia parroquial.

El espacio jurídico segoviano se encuentra dividido en sexmos desde al menos el siglo XIII, división que permanecerá hasta el siglo XIX. La ciudad y provincia quedaba fragmentada en 8 sexmos al norte de la sierra de Guadarrama y 3 al sur de ella. Entre los sexmos localizados al norte, se encontraba el sexmo de la Trinidad, que, a su vez, se dividía en tres “cuadrillas”: la cuadrilla de *Verçial*, la de Villoslada y la cuadrilla de Paradinas, con 58’68Km² de extensión (Asenjo González, 1986: 102-105).

El sexmo de la Trinidad (fig.1), al que pertenece Paradinas, fue objeto de deseo por parte de la oligarquía urbana segoviana, dada la fertilidad de sus tierras, así como la cercanía a la ciudad de Segovia, residencia habitual de los prebendados del Cabildo. Fue quizás lo que llevó a miembros de esta oligarquía urbana a adquirir terrenos y explotarlos a través de un sistema de arrendamiento.

⁽⁹⁾ Según el estudio sobre toponimia en la provincia de Segovia de SIGUERO LLORENTE, P. L. (1997) *Significado de los nombres de los pueblos y despoblados de Segovia*. Madrid: 233.

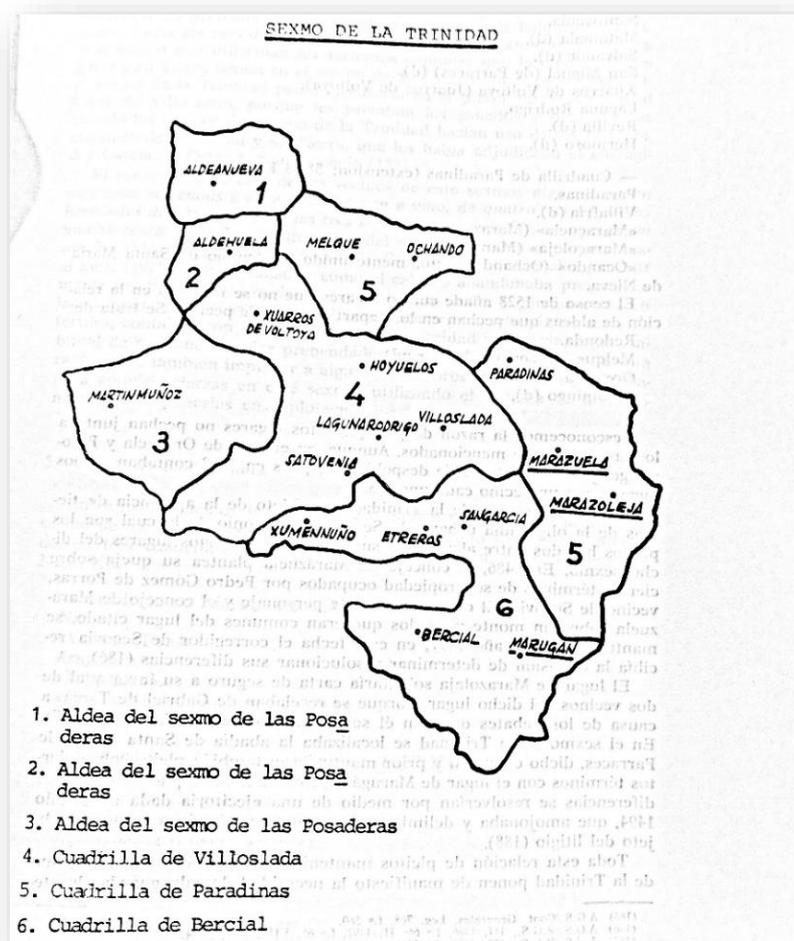


Fig. 1. Sexmo de la Trinidad, Segovia

El siglo XVI, es un siglo de crecimiento y bonanza económica en todos los sectores en las tierras segovianas, que se hace extensivo a todas las regiones del interior de España, especialmente las de la meseta del Duero; por el contrario, el siglo XVII, es el contrapunto, pues es el siglo de la decadencia en Castilla. Con la gran peste de 1599, se inicia un profundo y continuo retroceso demográfico, que repercutirá en la economía de principios del siglo XVII, si bien es cierto, que entre 1640 y hasta 1715, se da una fase de crecimiento lento y discontinuo con una reactivación del sector agrario.

Conviene señalar que, en este siglo de crisis, el ámbito rural experimenta una floreciente economía que lo distancia en ese sentido de lo que estaba sucediendo en la ciudad. Si a esta circunstancia, añadimos que el poder de la Iglesia seguía siendo omnipresente y es en este contexto de economía poderosa en la que habría que encuadrar, por un lado, la construcción de una excelente iglesia parroquial, de grandes dimensiones y valor estético que no dejan de sorprender en un ámbito rural, y por otro, el encargo de

obras que sirviesen a la liturgia como es el caso de las sargas. Durante la Edad Moderna, la sociedad estaba concebida y asentada sobre valores religiosos, lo que hacía que no hubiera límites a la hora de costear la construcción de nuevos templos, la decoración fastuosa en sus interiores y de hacer asistir, de forma voluntaria o no, a los fieles a todo acto religioso, desde su nacimiento hasta su muerte⁽¹⁰⁾.

Prueba de la pujanza económica de esta zona de la provincia de Segovia donde está ubicada Paradinas, que podemos apreciar hoy en día, aunque no en muy buen estado de conservación, en edificios representativos de nobleza y clero.

Así, además de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, símbolo de una Iglesia fuerte y activa en estas tierras dada su monumentalidad, que analizaremos en el siguiente epígrafe, contaban con el llamado “Palacio”, perteneciente en su origen, principios del siglo XV, a la familia Osorio Virués, tal como muestra el blasón que luce este ejemplo de arquitectura civil.

Según el Conde de Cedillo (1931:120-122), y partiendo de la documentación conservada, que en 1592 pertenecía al caballero D. Antonio Jiménez de Zuazo, pues fue el encargado de dar alojamiento el 14 de junio de ese mismo año a parte de la Compañía de arqueros que acompañaban a Felipe II en la Jornada de Tarazona.

Fundado en el siglo XVI por D. Alonso Ximénez de Zuazo, también se conservan restos del Hospital de Santa Ana. Un edificio de caridad en el que atendían a pobres y enfermos y que, en el siglo XIX seguía en activo, ya que, aparece recogido en el *Diccionario geográfico-estadístico e histórico* de Pascual Madoz⁽¹¹⁾ en una relación de edificios de beneficencia pública, su localización en la provincia y sus rentas.

La iglesia parroquial de Paradinas, donde se conservan desde su creación las sargas, está ubicada a las afueras del pueblo, rodeada de tierras de labor. Su aspecto externo es sobrio, concebido como una edificación fuerte, en bloque, con numerosos contrafuertes al exterior. Posee un aspecto severo, propio del estilo renacentista español del siglo XVI, que no traduce las formas abovedadas *tardogóticas* que encontramos en su interior. Sin duda, es un magnífico ejemplo del profundo enraizamiento que tuvo el gótico en España, tal como se aprecia en muchas construcciones de esta época, a caballo entre un estilo con numerosas denominaciones, dado su eclecticismo formal, como es el estilo

⁽¹⁰⁾ VV.AA.: *Historia de Segovia* (1987): 148-160.

⁽¹¹⁾ MADDOZ, P., edición de 1984 (ed. Ámbito), Valladolid (tomo XIV, p.77) del *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, publicado en Madrid, 1846-1850.

“isabelino”, “Reyes Católicos” o “hispano-flamenco”, que, según Alegre Carvajal (2014), se desarrolló desde finales del siglo XV a las primeras décadas del XVI, y que se mezclaba con las nuevas formas renacentistas, dando lugar a un lenguaje muy particular plasmado tanto en edificios como en esculturas y pinturas en la península ibérica, del que hay numerosos ejemplos en Castilla.

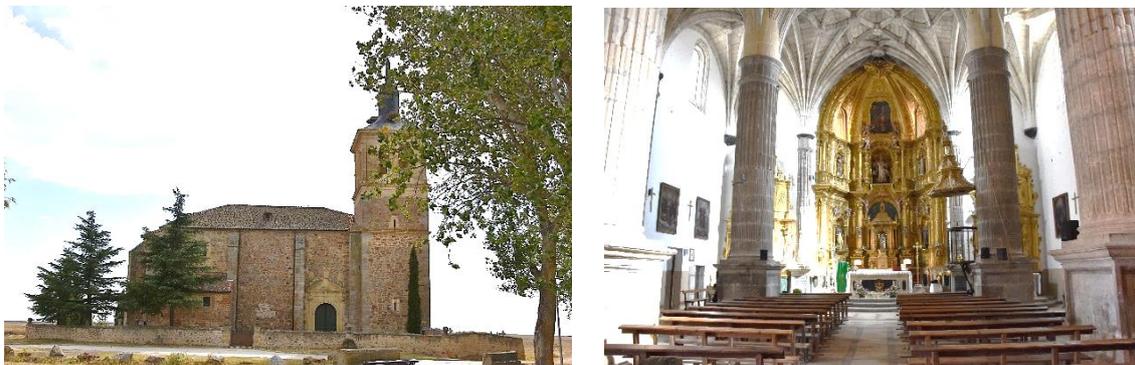


Lámina X. Exterior e interior de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción (Paradinas)

En el caso de la Iglesia de Paradinas (lám. X), se desconoce a día de hoy la autoría de la obra ya que, no existe documentación que haga referencia a ningún arquitecto o constructor o que aporte una fecha para la edificación de la iglesia, aunque sea aproximada. La única fecha de la que se conservan documentos que llevan a la conclusión de que, entre 1557-1558 la iglesia ya había sido erigida o se encontraba en un estado muy avanzado de construcción, son dos testamentos que manifiestan en sus últimas voluntades “ser enterrados dentro de la iglesia” o “junto al coro”.

Las distintas soluciones que presenta tanto en planta como en alzado, llevan a Moreno Alcalde (1990:192-199), a deducir en su estudio sobre la arquitectura gótica de la provincia de Segovia, y, tras analizar construcciones de numerosas localidades correspondientes a esta época final del gótico, que las trazas se podrían atribuir a Rodrigo Gil de Hontañón, datándola entre los años de 1535 y 1540.

Siguiendo las teorías de la historiadora Moreno Alcalde (1990), habría que pensar que, la figura de Rodrigo Gil de Hontañón, tuvo mucho peso entre las familias de mayor relevancia de la zona, siendo contratado a menudo para realizar encargos en edificaciones de Segovia y alrededores. Un claro ejemplo está en la construcción de la Catedral de Segovia para el Cabildo, en el año 1525.

La iglesia de Paradinas presenta planta de salón, es decir, una planta única y con tres naves elevadas a la misma altura, con la central más ancha que las laterales, fórmula

utilizada por Gil de Hontañón en otras construcciones de la provincia, sobre la que se asienta la hipótesis de Moreno Alcalde para atribuir a dicho arquitecto la obra. Éstas, quedan separadas por columnas con fuste estriado de grandes dimensiones, tanto en su diámetro como en altura, lo que le confiere al interior un aspecto monumental. Las columnas centrales quedan exentas, mientras que los soportes perimetrales han sido embebidos en el muro. Constituyen un ejemplo de las características propias de las construcciones que se desarrollan a principios del siglo XVI, mezclando, el estilo de orden clásico en el fuste, apeado sobre un gran pedestal cuadrado, que da paso a un abovedamiento gótico a base de tracerías con terceletes y ligaduras (fig. 2).

No son las bóvedas de tracería los únicos elementos de contraste entre uno y otro estilo ya que, la iglesia presenta otros detalles estilísticos que se mueven entre las fórmulas góticas y renacentistas. Tal es el caso de las ventanas, escasas y enmarcadas por molduras generalmente geométricas de tipo renacentista, o las propias bóvedas que, si bien responden al estilo gótico por su complejidad en la tracería, sólo se desarrollan en el crucero. Se elaboran a base de complejas decoraciones vegetales y figurativas, que nos hablan de la mano de un maestro con alta cualificación.

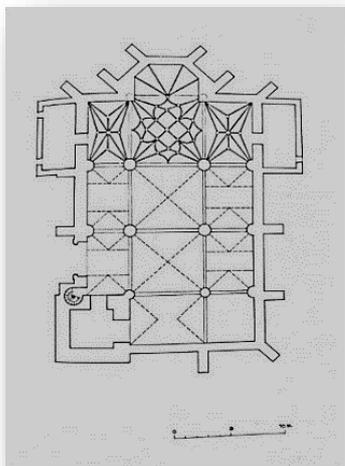


Fig.2: Planta de la Iglesia de Paradinas

El ábside presenta una forma peculiar ya que, en el interior se distribuye en cinco paños, mientras que, al exterior, presenta un aspecto distinto pues se fragmenta sólo en tres paños que quedan separados por contrafuertes. Como resultado y a través de esta original fórmula, se resuelve un presbiterio bastante profundo. Si hiciéramos un ejercicio mental, podríamos “visualizar” aunque de forma imaginaria cómo se recrearía en el espacio del presbiterio, un escenario casi teatral donde las sargas, desplegadas en su totalidad, encontrarían su lugar, cuaresma tras cuaresma, durante siglos.

Al exterior del conjunto, se aprecia una fábrica a base de mampostería y sillería de granito empleada tanto en las esquinas como en los sólidos contrafuertes, que engloban el conjunto en un total de 13, rodeando desde la cabecera hasta el muro de los pies.

Para rematar el conjunto, la torre campanario trazada por el maestro de cantería Diego de Matienzo y terminada en torno al 1575, momento en el que, dicho maestro da una carta de poder a Juan Ruiz y Miguel Helguero para que pudieran cobrar en su nombre los trabajos realizados en la iglesia (Moreno Alcalde, 1990: 197).

La contratación del más notable de los canteros montañeses establecidos en Segovia en la segunda mitad del siglo XVI lleva al cronista segoviano Ruiz Hernando (2017: 15) a confirmar que, la iglesia de Paradinas, no fue una iglesia de localidad pequeña, sino que, en el siglo XVI, gozaba de pujanza económica suficiente como para erigir un edificio de estas características.

La categoría social de Diego de Matienzo, era notoria según desprende la documentación que ha llegado hasta nuestros días, no sólo por ser maestro de obras de S.M. (en el Alcázar y Fábrica de la moneda de Segovia, y la Fuenfría), sino por el “boato” con que se rodeaba.

Fue precisamente la torre de la iglesia de Paradinas, su primera obra, concebida como un campanario de tres cuerpos, separados por cornisa de caliza. Según Ruiz Hernando, las pilastras y cornisa del cuerpo de campanas, se inspiran en la portada renacentista de Rodrigo Gil de Hontañón de la sacristía de la catedral de Segovia.

La iglesia parroquial de Paradinas responde a una tipología de templo, muy extendida en tierras castellanas, como es la de los edificios del siglo XVI, a caballo entre dos épocas, síntesis de la propia idiosincrasia del cambio de siglo, de reinado, y por supuesto, de mentalidad y estilos artísticos como fue el tránsito de la edad media a la moderna. Pero, en este trabajo, más que el continente interesa el contenido, es decir, las sargas que aún hoy se conservan en su interior a la espera quizás de ser recuperadas y admiradas como obra de arte, y que procedemos a analizar.

6.1.2 Sargas de Paradinas: ejemplo de sarga sin bastidor

Las sargas de Paradinas son realmente un conjunto de tres grandes telones cuyo soporte es el lino, sin bastidor, es decir, concebidas para ser suspendidas a modo de telón y poder ser enrolladas, transportadas y almacenadas tras el momento de exposición en cuaresma (lám. XI). La técnica empleada es el temple sin preparación, realizado a modo de grisalla con varios tonos, desde los grises a tonos ocres y tierras.

Cada pieza se compone a su vez de varios lienzos unidos entre sí, hasta un total de 10 lienzos, de los que se conservan 9 en total. La disposición del conjunto sería en forma de U, ocupando la zona del presbiterio y recreando el espacio litúrgico propicio para llevar a cabo la reserva del santísimo desde el día de Jueves Santo.

Son lienzos de grandes dimensiones que obligaban a ser trasladados cuidadosamente por varios feligreses, normalmente varones, cuyo cometido dentro de la cofradía era precisamente el de montar y desmontar las estructuras efímeras año a año.

Como en muchas otras localidades, la celebración tenía lugar con bastante antelación, iniciando el proceso días antes del Triduo Pascual según fuesen teniendo disponibilidad los feligreses que, dedicados en su gran mayoría a la agricultura, cuidado del ganado y otros oficios, realizaban un enorme esfuerzo de organización familiar y compromiso con la cita anual de celebración de la cuaresma.



Lámina XI. Sargas enrolladas a la entrada de la iglesia y montaje del lado del evangelio



Gracias a los documentos encontrados en los libros de fábrica conservados en la iglesia parroquial⁽¹²⁾, se conoce la autoría que corresponde al pintor segoviano Luis Gómez, y se puede estimar una fecha de ejecución en torno al 1686, aunque, curiosamente no se especifica en la descripción del monumento al quedar un espacio en blanco en la descripción (lám. XII). En la sarga central, se apunta a una fecha de realización.

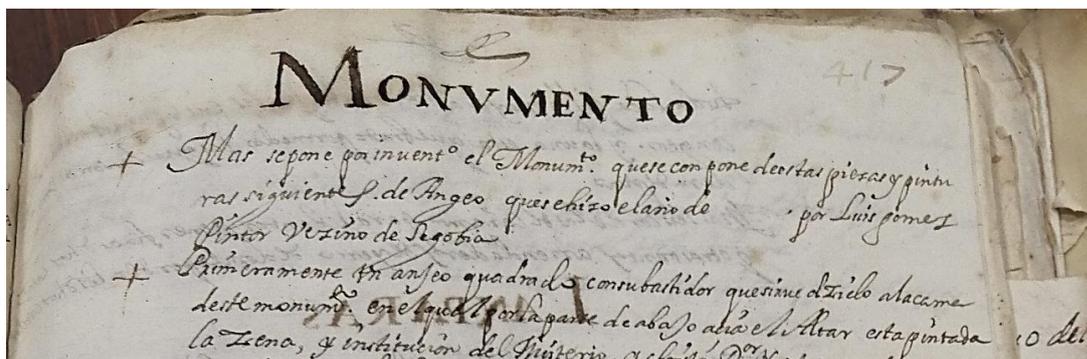


Lámina XII. Fragmento del documento que describe el “Monumento de Paradinas”

De la actividad de Luis Gómez apenas tenemos noticias, recuperando tan solo una reseña de Manuela Villalpando en su diccionario de artistas segovianos, acerca de la tasación de unas pinturas del conde de Sevilla la Nueva, según protocolo notarial de 10 de marzo de 1710 (Villalpando, 1985: 69).

En la documentación encontrada, se detallan las condiciones del contrato y los “pagos” por trasladarse de la ciudad de Segovia a Paradinas, el alojamiento y la manutención, tanto del pintor, como del carpintero, como oficios íntimamente ligados ya que, hay que pensar que las sargas, aun no teniendo bastidor de madera, necesitaban de un soporte en el extremo superior para poder enrollar, suspender y anclarlas entre las columnas y muros del interior de la iglesia (lám. XIII).



Lámina XIII. detalle de anclajes y argollas para elevar/atar las sogas que soportan las sargas en suspensión

⁽¹²⁾ Actualmente en depósito en el Archivo Diocesano de Segovia, en adelante, A.D.Sg.

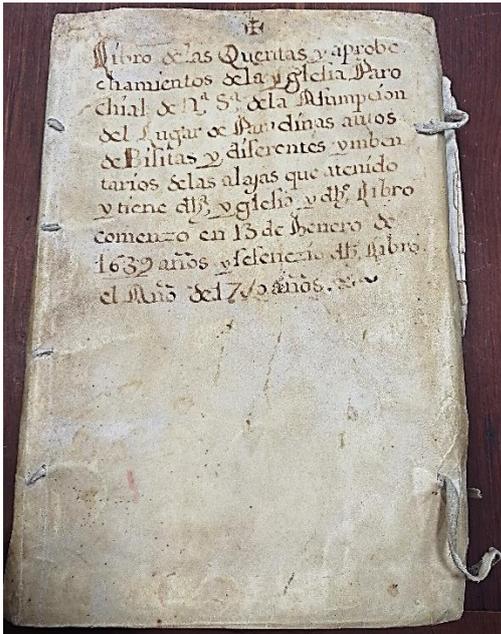


Lámina XIV. Libro de fábrica (Paradinas)

En el libro de fábrica (Lám. XIV) de la iglesia, trasladado desde Paradinas y depositado en dicho archivo, se recoge un inventario de bienes y gastos realizados entre los años 1639 y 1700. A continuación, se detalla el contenido con la transcripción de los distintos folios y fechas en las que se hace referencia a algún aspecto relativo al Monumento de Semana Santa. En los tres primeros folios citados (257, 258 y 263), se hace mención de las cantidades empleadas en los pagos y el motivo. En los folios citados al final (417 y 417v.), se describe el “Monumento”.

Se procede a continuación a detallar la transcripción de los documentos analizados en A.D.Sg, en el Libro de fábrica de 1639 -1700⁽¹³⁾.

TRANSCRIPCIÓN DEL LIBRO DE FÁBRICA:

Fol.257: *Monumento de angeo...Mas se le pasa en quenta quinientos y quarenta y seis reales que an costado ciento y çinquenta y seis baras de angeo para hacer un monumento de angeo pintado con la historia de la Pasion, por evitar indecencias en el que se solía hacer...costo la bara de dho angeo a tres reales y medio que todos hacen dicha cantidad. Pintor...Mas se le pasa en quenta quatrocientos y çinquenta reales que el dho mayordomo a pagado a Luis Gomez vezino de Segobia y pintor a quenta de dos mil y doçientos reales en que se concerto las pinturas y historia de la passion de Christo N.Sr. que esta haciendo en los ciento y çinquenta y seis baras.*

Fol.258: *Pintor...Mas se le pasa en quenta doçientos y çinquenta reales que dio al dho Luis Gomez Pintor quando trajo la cama del monumento y el frontispicio con lo qual tiene pagado el primer plazo y a quenta el otro tiene reçividos los çinquenta reales mas. Carpinteros...Mas se les pasa en quenta treinta y quatro reales que se dieron a tres oficiales de carpintería para ajustar la madera de dho monumento en esta conformidad.*

⁽¹³⁾ Libro de fábrica de 1639-1700, fols. 257, 258 y 263v., y 417-417v (A.D.Sg.)

Los diez y ocho reales a [Juº] Fernandez vezino de Segobia por tres días que se ocupó a seis reales cada día y los diez y seis se pagaron al dho mayordomo y a [Juº]Alonso maestros de carpintería que todo monta lo dicho...

Tabla...Mas se le pasa en cuenta quatro reales y medio que costo la tabla para hacer el bastidor para el çielo del monumento la qual era de mas de media vara de ancha y de doçe de larga.

Fol.263v.: *Pintor...Mas se le pasa en data mil y quinientos reales que dho mayordomo pago a Luis Gomez pintor de la hechura y pinturas del monumento con que se le acabaron de pagar dos mil y duçientos reales en que estaba concertado. como se refiere en las quantas antecedentes de Blas Rodriguez.*

Carpintero...Mas se le pasa en data setenta y dos reales que se dieron a [Juº] Fernandez vezino de Segobia por la madera de el monumento que se trajo de balsayn como son los pilares y latas para la Capilla mayor y rodajas y arrondaderas para colgar los angeos de dho monumento.

Gastos de Pintor y Carpintero...Mas se le pasa en data veinte reales que el dho mayordomo gasto en quatro días que estuvieron el dho pintor y carpintero para armar y disponer el monumento...

Camas...Mas se le paga en data ocho reales y diez y ocho maravedís que costaron las camas de dho pintor y carpintero en siete días que se ocuparon los tres el año pasado de ochenta y cinco y los otros quatro días el año siguiente.

Cabalgaduras por traer Pintor y Carpintero y anjeos...Mas se le pasa en cuenta veintey ocho reales que se pagaron de jornal por diez cabalgaduras que en diversos dias se ocuparon en ir a Segobia y venir y quatro caminos del jornalero a dos reales cada dia. Que hacen dha cantidad para ir por los dos y traer y llevar los anjeos.

Mas gasto...Mas se le pasa en data trece reales y medio que se gastaron en comer los dos Pintor y Carpintero el primer año que trajeron la mitad d los paños del monumento de tres dias que se ocuparon.

Fols.417 y 417v.: **Monumento...**

Mas se pone por invento el Monumento que se conpone de estas piezas y pinturas siguientes de Angeo que se hizo el año de _____ por Luis Gómez, pintor vezino de Segobia

Primeramente un angeo quadrado con su bastidor que sirve d zielo a la cama deste monumento en el qual por la parte de abajo hacia el altar esta pintada la zena y institución del Misterio y christo señor nuestro encabeza demesa y rodeada por los lados

de los doze apóstoles y una linterna o araña pintada en lo alto del zenaculo todo pintados de aguadas de dos colores ocres

Yten tres cortinas de anejo, una de la parte de atrás, y dos en cada lado...en la primera de la parte de atrás esta pintado un cordero sobre un libro zerrado con siete manilleres pintados

Mas el paño del Evangelio en que están pintada la Fe y la Esperanza y en el otro lado de la Epistola la Caridad y Misericordia

Mas otro paño de anejo que atrabiesa todo el frontispicio del altar mayor que se conpone de tres piezas en las quales en la primera desde el lado del Evangelio esta la crucifixion de christo y en el otro paño el entierro y en el de al lado de la Epistola el Descendimiento de la cruz y en el remate asta las gradas cuelgan otros dos angeos en que están pintados en cada uno dos fariseos guardando el Monumento y estos con el de arriba hacen como puerta y entrada al altar del Monumento

Mas otros tres angeos que están al lado de la Epistola desde este frontispicio delos quales en el primero esta la oración del huerto, y en el segundo el prendimiento, y en el tercero la bofetada

Yten en el lado del Evangelio otros tres angeos en el primero entrando por la capilla maior. Los azotes y en el segundo como acia el altar cuando le coronaron de espinas y en el tercero imediato y pegado al frontispicio la cruz a cuestras y todos adornados de mucha gente y de muy buena hechura y pincel

Yten dos maderos gordos de pino con dos olanbres cada uno en los quales se ponen quatro pilares de madera y en el remate de arriba con una sortija de yerro por donde con unos cordeles de cáñamo que son quatro se sube el dicho arriba y le tiene fixo

Mas tres latas largas, una que sirve al dicho frontispicio y las dos que vienen toda la capilla mayor abaxo en las quales cuelgan dichos angeos y la una esta quebrada por medio las quales son de madera de pino

Mas seis cordeles de cáñamo para levantar y tener fixas dichas latas y otras tantas arrendaderas de yerro de donde penden los dichos cordeles

La conservación de las fuentes primarias nos permite extraer muchas conclusiones que a continuación se detallan:

La definición que desde un principio se da a este tipo de pinturas en Paradinas es en el de anejo, o más concretamente “Monumento de anejo pintado con la historia de la

Pasión”. Así, se aprecia claramente cómo la utilización de la palabra sarga no siempre era la habitual, así como otros términos que aparecen en los textos como cortinas, velos...etc.

Los documentos revelan además la autoría pues citan en repetidas ocasiones a Luis Gómez, vecino de Segovia, como el encargado de las “pinturas e historia de la Pasión de Christo Nuestro Señor”. Pero también se cita a los tres oficiales de carpintería que intervienen en “ajustar” la madera del Monumento pues éste debía contar con una estructura que, sin llegar a ser bastidor sobre el que tensar el lienzo por los cuatros lados, sirviese para poder enrollar y desenrollar las pinturas y sujetarlas a los pilares de la zona del presbiterio.

En estos primeros textos analizados, los correspondientes a los folios 257, 258 y 263 v. del citado Libro de Fábrica de Paradinas, quedan recogidos aspectos económicos tanto de los materiales como del pago realizado tanto a pintor como a carpintero (Ju lio? Fernández)⁽¹⁴⁾ por tener que hospedarse en la localidad de Paradinas para “armar y disponer el Monumento”, así como la comida de los cuatro días que permanecen allí.

También queda reflejado el coste por las 10 cabalgaduras a Segovia, necesarias para transportar la madera y los anjeos pintados.

Se recoge la terminología propia de esta época, el siglo XVII, para hablar de medidas como la “vara”⁽¹⁵⁾, o la palabra “lata”, para definir a los maderos cortados longitudinalmente que servían de soporte a las cortinas o sargas como en este caso. La madera era trasladada desde los pinares de Valsaín, localidad de la sierra de Guadarrama que aún hoy mantiene el buen nombre de la calidad de la madera de sus pinos y que, como se desprende del texto analizado, también era empleada para estos menesteres en siglos pasados. Se citan además los múltiples elementos utilizados para la sujeción de las sargas una vez extendidas en la zona del presbiterio, como “cordeles de cáñamo” y “alambres” (lám. XV).

Las cortinas serían izadas, como si de un velamen se tratase, mediante un sistema de argollas y cuerdas, cuya utilidad era la de fijar las estructuras efímeras a modo de escenografía y que cumpliesen durante varios días con su función de “escenario”.

⁽¹⁴⁾ En el texto original, fol.258, aparece como *Juº Fernández vezino de Segobia*, lo que lleva a pensar que esa abreviatura podría corresponder al nombre “Julio”.

⁽¹⁵⁾ Según la RAE, la vara era una medida longitud usada en distintas regiones españolas con valores diferentes que oscilaban entre 768 y 912 mm.



Lámina XV: Detalle del sistema de elevación y sujeción de la sarga a unos de los pilares

En el resto de textos transcritos y analizados del Libro de Fábrica de Paradinas (fol. 417-417v), se hace una descripción de las escenas y su disposición ordenada, indicando la colocación exacta en la zona del presbiterio, desde la posición central, el altar, a los laterales, o lado del Evangelio y lado de la Epístola, de la Iglesia Parroquial.

Comienza la descripción atribuyendo los anjeos al pintor segoviano Luis Gómez, dejando sin embargo en blanco, de forma intencionada, el año en el que se ejecutó la obra, barajando varias posibles fechas tal, como se analizará más adelante, partiendo de la inscripción de la sarga central, los textos encontrados en el libro de fábrica y la fecha que aportan otros autores, como el análisis que se hizo por la historiadora Gracia Andrés Aguirre en la ficha catalográfica encargada por la Dirección General de Patrimonio de la Junta de Castilla y León.

El Monumento, según las fuentes originales, se compondría realmente de un telón más que se sumaría a los 9 que han llegado hasta la actualidad, ya que, comienza la descripción citando *“Primeramente un angeo quadrado con su bastidor que sirve d zielo a la cama deste monumento en el qual por la parte de abajo hacia el altar esta pintada la zena y institución del Misterio y christo señor nuestro encabeza demesa y rodeada por los lados de los doze apóstoles y una linterna o araña pintada en lo alto del zenaculo todo pintados de aguadas de dos colores ocre”*.

Se habla de dos escenas que, en las sargas estudiadas en el presente trabajo, no se encuentran dentro del conjunto conservado, como son, la Santa Cena y la institución de la Eucaristía, escenas que suelen marcar el inicio del ciclo narrativo de escenas de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo en otros ejemplos de Monumentos y que, sin duda, lo harían también en la localidad de Paradinas pero que, por causas desconocidas, se han perdido en el tiempo.

Si recurrimos a las fuentes orales ⁽¹⁶⁾, los vecinos de la localidad recuerdan que los ancianos, encargados de montar el Monumento en la primera mitad del siglo XX, recordaban un telón grande que cubría todo el retablo y que cerraba el “escenario” con una cortina en la parte superior que, sin duda alguna, es a la que se refiere el texto original del inventario analizado del siglo XVII. No hay fuentes que lo aseguren, pero suponemos, a la vista de los testimonios recogidos que, desaparecerían ya en el siglo XX.

Se cita también la presencia de las figuras de la Fe, la Esperanza, la Caridad y la Misericordia y tampoco encontramos representación de las mismas en ninguna de las sargas que se han podido estudiar en la actualidad. En el folio 437 del Libro de Fábrica, se dice así:

Mas el paño del Evangelio en que están pintada la Fe y la Esperanza y en el otro lado de la Epistola la Caridad y Misericordia.

Se deduce que, al igual que no se ha conservado la sarga en la que se describe una Santa Cena y la institución del misterio, las figuras de las virtudes hayan sufrido también el deterioro o desaparición y por eso no aparezcan con el resto del conjunto pictórico.

El resto de escenas van trascurriendo, desde el lado de la epístola, que comienza con la Oración en el huerto, Prendimiento y Cristo ante el Sumo Sacerdote (lám. XVI), pasando a las tres sargas del lado del evangelio, en cuyos paños se narran las escenas de Flagelación, Escarnio y Camino al Calvario (lám. XVII), para cerrar el ciclo narrativo con las escenas centrales que cubrían el altar mayor y acogían el montaje del Monumento como tal, con el arca de reserva en un altar provisional, la decoración de velas y posiblemente el pequeño estrado a base de escalerillas que conducían al centro de la composición, ubicado en el espacio central, abierto intencionadamente (lám. XVIII).

⁽¹⁶⁾ Se entrevista a los feligreses que ayudan a desenrollar y colocar las sargas cuando se realiza la visita a Paradinas para llevar a cabo el trabajo de inventariado y análisis de las sargas y monumentos en Segovia y provincia realizado por GALLEGU MARTÍNEZ, F., MARTÍN DE ANDRÉS, S. Y RUBIO VELASCO, B. (2019) para la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León.



Lámina XVI. Sargas lado de la epístola: Oración en el huerto, Prendimiento y Jesús ante Sumo Sacerdote



Lámina XVII. Sargas del lado del evangelio: Flagelación, Escarnio y Camino al Calvario



Lámina XVIII. escenas centrales, altar mayor: Crucifixión, Descendimiento, Santo Entierro y soldadesca

Las sargas son de gran tamaño ya que tratan de recrear un espacio simbólico en el que se van sucediendo las distintas escenas y se lleva a cabo el ritual con toda la comunidad de fieles, por lo que han de quedar unidas entre ellas mediante resistentes cosidos (lám. XIX), formando un soporte único. La manipulación de las telas era y sigue siendo en la actualidad, una labor compleja, dado su tamaño, de ahí que algunas de ellas, hayan tenido que ser extendidas en el pavimento para su posterior estudio y reproducción fotográfica.



Lámina XIX. Detalle de puntadas en la unión de dos sargas

Las escenas narrativas se componen de varios elementos que se van a dividir para su estudio iconográfico en: arquitecturas fingidas, grupos de personajes, las cartelas con motivos simbólicos como los *Arma Christi* y la figura de los soldados.

Al seguir una iconografía perfectamente establecida que se perpetúa con muy pocas variaciones desde el siglo XVI hasta la actualidad, se puede instaurar un prototipo de personajes, objetos, paisajes y elementos simbólicos como bien ha reflejado el estudio de *Louis Réan* ⁽¹⁷⁾ sobre iconografía del arte cristiano (1997), que ha sido utilizado en el presente trabajo para la descripción de las distintas escenas.

Cada una de las acciones queda enmarcada por arquitecturas fingidas o pinturas en las que intervienen elementos propios de la arquitectura clásica, como son los principales órdenes dórico, jónico y corintio. En este caso, se trata de columnas salomónicas, es decir, cuyo fuste no es recto, sino que asciende en espiral, lo que sin duda nos sitúa en un momento no anterior al siglo XVII ya que este tipo de soporte fue creado por el estilo barroco. El orden de las columnas es el compuesto que combina en su capitel las volutas jónicas con el canastillo de hojas de acanto propias del orden corintio.

⁽¹⁷⁾ REAN, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, del Serbal.

En el entablamento, el arquitrabe está moldurado y en el espacio central del friso liso destaca una cartela con bordes rizados a modo de volutas y rocalla, característicos también del estilo barroco. Similares a éstas, se reproducen cartelas en la zona central del pedestal corrido, a modo de gran zócalo inferior que sustenta las columnas. Dichas cartelas reciben decoración de instrumentos de la pasión o “*Arma Christi*” (lám. XX).



Lámina XX. detalle de instrumentos de Pasión en cartelas (tenazas, martillos)

Los *Arma Christi* o instrumentos de la Pasión, están muy presentes en las sargas de Paradinas, ya que, en este tipo de pinturas, además de representar las escenas más significativas dentro del ciclo de la Pasión y Muerte de Jesucristo, éstas son acompañadas de forma recurrente por todo tipo de objetos, figuras, símbolos, que hacen alusión constante a la Cuaresma.

El símbolo por excelencia de las comunidades cristianas desde su nacimiento fue la cruz, pero, no fue el único objeto de veneración y culto, sino que, varios objetos se agruparon como Armas de Cristo, por haberle acompañado en cada una de las escenas que transcurren desde la Última Cena hasta la Resurrección. Dichos instrumentos pueden aparecer como una *panoplia*, formando un conjunto, o pueden aparecer de forma independiente en distintos lugares en los que sucede la acción.

Según *Rèan*, los elementos se fueron multiplicaron con el tiempo. En el siglo XIII se reducían a seis: la corona de espinas, la columna y las varas de la Flagelación, la cruz, los clavos, la esponja y la lanza de la transfixión. Ya en el siglo XV se sumaron las 30 monedas de Judas dispuestas en línea o cayendo de un saquito, el , ángel y el cáliz de la oración en el huerto la linterna de Malco y la espada de Pedro, el gallo de la Negación, una cabeza que escupe, la mano de Caifás que abofeteó a Cristo, el flagelo o látigo, el aguamanil y la jofaina del Lavatorio de manos de Pilatos, el velo de la Verónica, la túnica sin costuras y los dados con los que se la echaron a suerte los soldados, la clámide púrpura,

el martillo para hundir los clavos, la escalera y las tenazas que simbolizan el Descendimiento. También aparecen símbolos como la calavera al pie de la cruz, aludiendo al Monte Calvario, el título I.N.R.I. *Iesus Nazarenus Rex Iuadeorum*, y la *Síndone* o sudario que se usó para envolver su cuerpo en el Enterramiento.

En las sargas de Paradinas, los *Arma Christi* se incluyen en cada una de las cartelas que se representan en el extremo superior e inferior de cada escena, normalmente, en relación con el pasaje que se esté narrando.

Destacamos la presencia de los soldados en el Monumento de Paradinas, distinguiendo entre dos tipos de figuras, por un lado, los soldados que llevan a cabo acciones dentro de las escenas, desde el Prendimiento de Cristo, los Escarnios, conducir a Jesús hacia el Calvario o la Crucifixión; por otro, los soldados que, o bien representados directamente en los lienzos o como figuras exentas, tipo “maniquí”, vigilan el Monumento y el ritual de reserva del Santísimo que acontece durante el Triduo Pascual, como si se tratase de una escenografía teatral, muy en consonancia con el espíritu barroco.

Lo más llamativo de estas figuras es que, tanto en las sargas de Paradinas como en otros Monumentos, la soldadesca romana siempre es representada con la indumentaria propia del siglo en el que fueron pintadas, en el caso que nos ocupa, vestimenta militar propia del siglo XVII español. Los personajes representados en Paradinas se muestran en diferentes actitudes, relajados, en un forzado *contrapposto*, estableciendo conversación entre ellos, descansando abstraídos y luciendo variedad de armaduras, tipos de cascos y lanzas, como si de un catálogo de la época se tratase (lám.XXI).



Lámina XXI. Soldados guardianes del monumento con indumentaria del siglo XVII

En el ejemplo que analizamos en la localidad de Paradinas, al igual que en muchas otras sargas, no sólo se representan instrumentos de la Pasión, y la soldadesca romana, sino que, además se recurre a otro tipo de figuras como son las “virtudes”, que pueden ser, teologales, es decir, la Fe, Esperanza y Caridad o cardinales, la Prudencia, Justicia, Templanza y Fortaleza.

El Monumento de Paradinas contaba con cuatros figuras, las tres virtudes teologales y la Misericordia, según las fuentes primarias consultadas en el Libro de Fábrica de la Iglesia Parroquial de Paradinas (fol. 417), anteriormente transcrito tras la consulta efectuada en el Archivo Diocesano de Segovia. La descripción ubica las sargas, en el lado del Evangelio, y las identifica claramente como Fe, Esperanza y Misericordia.

“Mas el paño del Evangelio en que están pintada la Fe y la Esperanza y en el otro lado de la Epistola la Caridad y Misericordia”

Lamentablemente, estas pinturas no han llegado a la actualidad por lo que no pueden ser estudiadas.

Los elementos descritos, arquitecturas fingidas, virtudes, soldados y símbolos de la Pasión, realmente sirven de encuadre a las escenas religiosas que van narrando por medio de figuras y objetos que ocupan un espacio, ya sea arquitectónico o paisajístico, en el que trascurren los acontecimientos y que cuentan de una forma absolutamente didáctica pero también emocional los hechos a un fiel que reconoce con claridad el mensaje que transmite cada uno de ellos. Siguiendo a Julián Gállego, “en el siglo de Oro el cuadro se lee” (1987: 155), es decir que, detrás de la aparente representación “realista” de las formas hay una carga simbólica, establecida por la literatura del momento, tratados, como el de Cesare Ripa sobre iconología⁽¹⁸⁾, e incluso géneros literarios como la novela o el teatro, están poblados de emblemas, alegorías, símbolos y jeroglíficos, que el público culto conoce pero que también, en un contexto popular y religioso se acerca y se hace comprensible por el fiel. El espectador que visualizaba estas escenas, conocía a la perfección cada uno de los objetos, expresiones y lenguaje gestual de los personajes, que le hacían conectar directamente con la narración.

⁽¹⁸⁾ Tratado de **Cesare Ripa** *Iconologia*, publicado en Roma en 1593, muy influyente en siglos posteriores

ICONOGRAFÍA DE LAS SARGAS DE PARADINAS

Para llevar a cabo el estudio formal, estilístico e iconográfico de cada una de las escenas que componen el conjunto de sargas de la iglesia parroquial de Paradinas, se iniciará la descripción por el lado de la epístola dando un sentido secuencial y cronológico a los hechos según fueron sucediéndose a lo largo de los tres días que comprenden la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, sin olvidar que, aún sin un testimonio real que lo ejemplifique, se daría comienzo a este ciclo narrativo con la celebración de la Santa Cena y la consiguiente institución del misterio de la Eucaristía.

CONJUNTO DE LA EPÍSTOLA (445 x 547 cm.) de izquierda a derecha según visión frontal:

La primera escena representa la **Oración en el huerto de los olivos** (lám. XXII). De la misma manera que la Santa Cena está precedida por el Lavatorio de los pies, el Prendimiento de Jesús tiene como preludeo su oración en el **Monte de los Olivos**.

Los relatos de los tres Evangelios, el de Mateo (26: 36-46), Marcos (14: 32-42) y Lucas (22: 39-46), ofrecen una visión general pero exacta de lo que pudo suceder en la oración y cómo se ha plasmado en el arte a través de los siglos. Los artistas suelen representar tres episodios: cuando Jesús está orando, o es reconfortado por un ángel o bien cuando despierta a los discípulos dormidos. La mayoría de las ocasiones se dan los tres momentos de forma simultánea y la forma de resolverlo es con una especie de ordenamiento en tres niveles: en el centro Jesús arrodillado; arriba el ángel, presentando el cáliz, encima del cual aparece a veces la mano de Dios y abajo, los tres apóstoles dormidos.

De forma tradicional se presenta a Jesús arrodillado, con las manos unidas o entrelazadas, los brazos separados o elevados al cielo en un ardiente gesto de plegaria, al tiempo que aparece Dios Padre en el cielo, en forma de mano o en busto.

Otro de los elementos que habitualmente figura en la escena, es el cáliz. Se trata de una simple metáfora de la que se sirve Cristo al hablar de su Pasión “como de una copa de hiel que debe beber hasta las heces”. Los artistas toman literalmente la comparación y, sobre todo a partir del siglo XVI, representan un cáliz apoyado en una roca o en el suelo con una hostia suspendida encima. Sólo Lucas el evangelista menciona a un ángel que lleva la cruz y el cáliz.

En un registro inferior, o a un lateral de la composición, se suele representar a los tres apóstoles que asisten a la oración en el Monte de los Olivos: Pedro, Santiago y Juan, discípulos preferidos de Jesús. Se les representa dormidos mientras el Redentor reza.



Lámina XXII. Oración en el huerto

En esta primera sarga, podríamos distinguir los tres niveles en la composición, destacando en el centro la figura de Cristo arrodillado, con los brazos en cruz ante un ángel que aparece entre las nubes, portando el cáliz con su mano derecha y la cruz con la izquierda con el que establece conversación.

En primer plano, tres apóstoles dormidos, en una especie de registro inferior, adoptan posturas variadas y forzadas, totalmente ajenos a lo que acontece en la escena principal. Un potente foco de luz conecta la figura del ángel con la de Cristo.

La figura central corresponde a Pedro que porta la espada en la mano como prefiguración de la escena posterior en la que cortará la oreja a Malco.

El Prendimiento, es la siguiente escena del conjunto. En ella, los soldados romanos, se dirigen hacia Cristo portando lanzas y antorchas. Simultáneamente y en primer plano, Pedro se dispone a cortar la oreja a Malco (lám. XXIII).

Guiados por Judas, los soldados irrumpen en el Huerto de los Olivos. Según el evangelio de San Juan (18: 1-11) Jesús se dirigió a los soldados que llegaban a prenderlo preguntando: “A quién buscáis...yo soy dejándose atar las manos sin oponer resistencia.

La escena ocurre durante la noche, a la luz de las antorchas, y la velocidad con la que se mueven las figuras acentúan el momento de máxima tensión que va acontecer. Son características propias del estilo barroco que marcaba fuertemente el pincel y las formas del siglo XVII como veremos en multitud de actitudes en todas las sargas.

En la sarga analizada, efectivamente, la soldadesca irrumpe en la escena en actitud de marcha y con una potente luz de antorcha que se sitúa en el centro de la composición. A partir del foco luminoso se distribuyen las distintas secuencias que se dan de forma simultánea. Tras la figura de Cristo, un grupo de apóstoles que emprenden la huida, de espaldas al espectador. Jesús entabla conversación con los soldados señalándose como el “nazareno” al que buscan. En primer plano y un nivel inferior, Pedro ataca con su espada a Malco que queda tendido indefenso sobre el suelo, a punto de perder su oreja, tal como narran los evangelios.

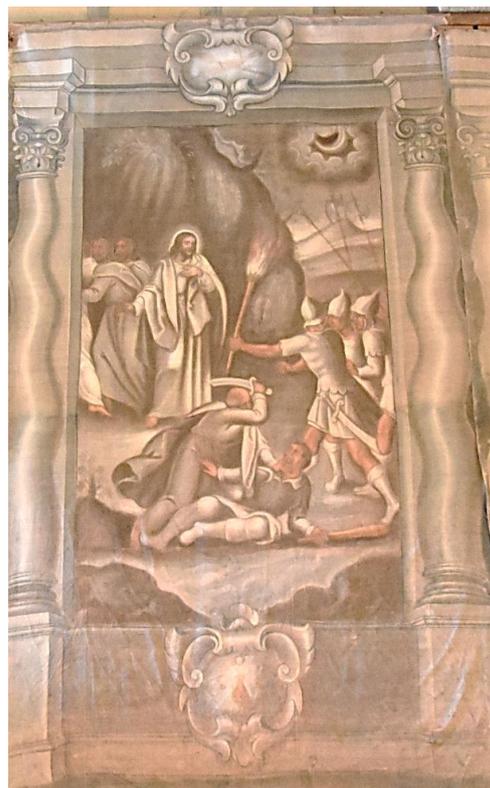


Lámina XXIII. Prendimiento

Es uno de los episodios más populares cuando Pedro, preso de la cólera y con la clara intención de defender al Maestro, se precipita sobre Malco, criado del sumo sacerdote, al que iba alumbrando por el camino hacia el Monte de los Olivos, y le corta una oreja. Jesús entonces le ordena con calma que envaine la espada, volviendo a pegar la oreja a la víctima, momento que no queda reflejado en la sarga de Paradinas.

Pasado el momento de ira, Pedro, llegó a negar conocer a Jesús hasta tres veces, tal como le había predicho el Maestro. La tercera y última vez que negó conocerlo, cantó el gallo y él, recordando la advertencia de Jesús, lloró amargamente.



Lámina XXIV. Cartela con gallo (San Pedro)

En la sarga analizada no aparece representada la negación de Pedro, pero sí la figura de un gallo en la cartela inferior que enmarca la acción (Lám. XXIV).

Una vez más, los soldados lucen vestimenta propia de la época, en este caso el siglo XVII, en contraste con la indumentaria típica de las personas que, al igual que Jesús y sus discípulos, visten “a la romana”, es decir, con trajes y atuendos propios del siglo I, dentro de las fronteras del Imperio romano.

Cristo ante el Sumo Sacerdote, es la escena final de este primer conjunto de sargas, manteniendo el hilo argumental y el sentido de continuidad al introducir la escena con los soldados que avanzan por la derecha, con la figura de Cristo maniatado por delante como si viniesen desde la escena anterior, desde el Prendimiento (lám. XXV).

Llegamos así al momento del interrogatorio, o más propiamente dicho “los dos interrogatorios”, ya que Jesús fue juzgado por el proceso judío y por el romano, o, tal como apunta *Louis Réan*, por un proceso religioso y un proceso político.

Jesús comparece sucesivamente ante dos jurisdicciones: la del Sumo sacerdote, Caifás y la del procurador romano Poncio Pilato. El Sanedrín o asamblea judía, lo condena por blasfemo, por haber dicho que era el *Mesías*, el hijo de Dios, mientras que en el pretorio romano lo juzga por “agitador” por haberse autoproclamado “rey de los judíos”. Así, la condena a muerte pronunciada por el Sanedrín sólo podía ejecutarse después de que el representante oficial romano la ratificara (según régimen político de Judea, convertida en provincia romana en esta época).

En la sarga de Paradinas, se representa el primer “juicio” ante el Sanedrín y para situar al espectador en la escena, el pintor recurre a la vestimenta de los miembros de la asamblea judía, ataviados con túnica y tocado. La figura principal, Caifás, avanza los brazos en actitud de comunicación con Cristo y de esta manera, con un claro lenguaje gestual, nos situamos en el momento en el que Cristo es interrogado.

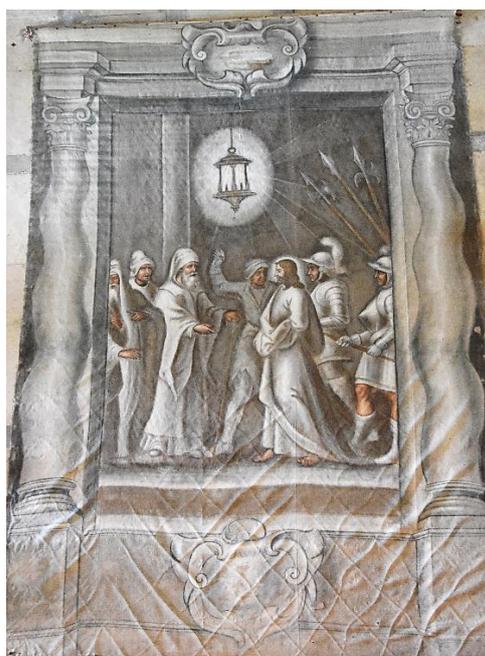


Lámina XXV. Cristo ante el Sumo Sacerdote

Una vez más, se trata de una escena nocturna identificada en este caso por la potente luz artificial del farol que sirve de eje central de la composición e ilumina potentemente a las dos figuras principales, Jesús y el Sumo Sacerdote, creando efectos claroscuros que aumentan notablemente la intensidad y tensión de la escena. Para situarnos en el lugar donde transcurre la acción, en esta ocasión se muestra un pavimento por el que se mueven los personajes y un interior arquitectónico que intuimos gracias al fuste de una columna recreado en segundo plano.

Conjunto del evangelio (316 x 854 cm.) de izquierda a derecha según visión frontal:

La primera escena es **la Flagelación**, en la que se enmarca la figura de Cristo atado a una columna, en un interior arquitectónico (lám. XXVI).

Los cuatro evangelistas mencionan la Flagelación, aunque de una manera muy laxa en comparación con la iconografía que se generó al respecto, pues ellos sólo mencionan que Jesús fue “castigado” o “azotado”, y las representaciones suelen abundar en violencia y detalles dramáticos y escabrosos de la escena. La flagelación era el preludio de la crucifixión, según la ley romana de pie, que es como se representa habitualmente.

La escena de la **Flagelación** casi nunca se representa sin la columna, que ha variado enormemente según el país, el siglo y el estilo artístico que plasme esta acción. Así, en ella hay tres grupos de personajes que resuelven la escena, Cristo, los verdugos y los espectadores; la columna cambia según la época, pero, en el Barroco contrarreformista, lo normal es que sea una columna baja y gruesa, en la que se apoya con las manos atadas, de manera que los latigazos caen sobre la espalda y el pecho. Este modelo de columna que se adopta a partir del siglo XVI, sigue el modelo de la que se conserva desde 1233 en la basílica de Santa Praxedis, en Roma (Réan, 1997).



Lám. XXVI: La Flagelación

En la sarga estudiada aparece la figura de Cristo atado al fuste de una columna que actúa como eje central, flanqueado por dos figuras de sayones, una a cada lado, flagelándolo. Las tres figuras aparecen con el torso desnudo, acentuando la carga física de la escena; el vigor y saña con la que asestan los latigazos y el cuerpo herido de Cristo dotan de dramatismo a la representación. Los cuerpos se tensan mostrando una poderosa anatomía que adopta además distintas posturas, visión del torso desnudo delantero o de espaldas con el flagelo hacia arriba o hacia un lado, en contraste con el torso potentemente iluminado de Cristo .

La escena se desarrolla en un interior arquitectónico y para situarnos como espectadores en él, el artista recurre a sencillas fórmulas de perspectiva como las líneas del pavimento que convergen hacia un punto de fuga situado en una puerta abierta en el fondo de la estancia. En las paredes de la sala, se han dispuesto una serie de cuadros con figuras pintadas en ellos como recurso para aumentar la sensación de profundidad. De esta forma también se potencia la expectación de un público que contempla la escena, desde el fondo, a través de dichas figuras y desde nuestra posición, la del espectador que visiona todo lo acontecido como si de una representación teatral se tratase.

En la siguiente escena del conjunto pictórico del lado del Evangelio, se da paso al que sería, según describe *Rèan*, el **segundo escarnio de Jesús** en el que, a diferencia con el primer escarnio atado a la columna, Cristo aparece sentado en el centro de la escena, fácilmente identificado por el halo de luz que envuelve su rostro barbado y con largos cabellos. Es el momento en el que el grupo de “verdugos” o soldados romanos, se mofan del “Rey de los judíos” imponiéndole sobre la cabeza una corona de espinas, echándole una especie de “trapo” púrpura sobre los hombros a modo de capa y una caña en la mano, simulando un cetro. Por lo tanto, hay que entender que, la corona de espinas en este caso no es un objeto de tortura sino de escarnio (lám. XXVII).

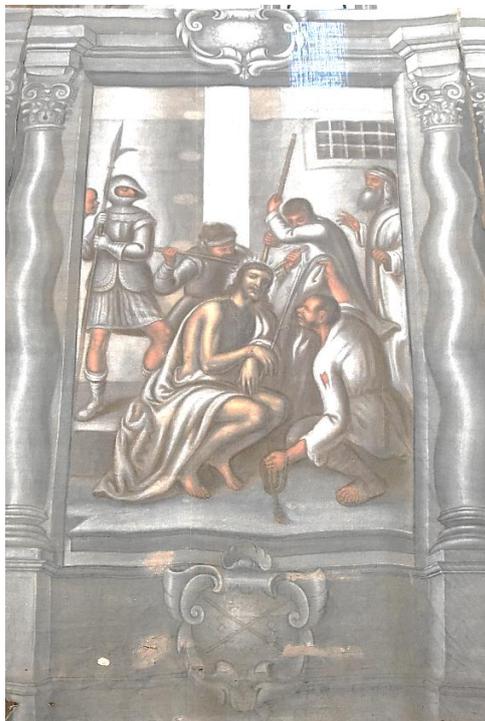


Lámina XXVII. Segundo escarnio

En la sarga que analizamos la figura de Cristo es la única que aparece semidesnuda y tratada con un mayor tamaño que el de los demás. Mira al espectador, resignado, serena, adoptando una postura de absoluta indefensión que contrasta poderosamente con el resto de personajes, los soldados romanos, que, armados con palos, cuerdas y armas de la época en la que se pinta la escena (armaduras del siglo XVII), se mofan, gesticulan y fuerzan las posturas en torno a Él. Intuimos que la escena se desarrolla en una estancia carcelaria al recrear una estructura sencilla con un ventanal enrejado en el lateral derecho.

Cerrando el conjunto, se representa a **Cristo portando la cruz a sus espaldas**, iniciando realmente el siguiente ciclo de la Pasión en el que comienza el camino al Calvario, cambiando el “escenario” por un espacio exterior, el que tuvo que recorrer Cristo hasta el Gólgota donde fue finalmente crucificado. El castigo que se le había impuesto no sólo conllevaba el ser crucificado, sino que debía transportar la cruz a cuestas hasta el lugar elegido para su condena, en este caso en la cima del *Gólgota*. Los evangelios ofrecen dos versiones distintas de este hecho; por un lado, según Mateo, Marcos y Lucas, un tal Simón de Cirene (en África), fue requerido por los soldados romanos para ayudar a Jesús, exhausto tras la flagelación. En el evangelio de Juan, es Cristo el único que aparece llevando la cruz, sin ninguna ayuda (Réan, 1997). En las escenas representadas sobre el tema los artistas occidentales se decantaron por hacer una combinación de ambas versiones; Jesús lleva la cruz sobre su espalda y en un momento determinado es ayudado por Simón el cireneo, como en el caso de la sarga analizada (lám. XXVIII).



Lámina XXVIII. Cristo camino al Calvario

Situados en un exterior en el que, el suelo vuelve a ser irregular, como si se tratase de un camino de arena, y el fondo es el exterior de una ciudad amurallada, nos sitúan ante el tumulto de personas y soldados que rodeaban la figura de Cristo, en el centro de la composición con la cruz a cuestas, ascendiendo lentamente según refleja la curvatura de la espalda y la flexión de sus rodillas. Una vez más, Jesús establece un contacto visual con el espectador, haciéndole partícipe del sufrimiento. Destaca un personaje que aparece de espaldas al final de la cruz que no lleva cubierta la cabeza pero que ha de

ser igualmente un soldado al lucir la indumentaria propia de la soldadesca que componen las sargas ya que lucen la vestimenta militar del siglo XVII.

Como recurso compositivo, el artista recurre a reflejar distintas armas sobre el muro que cierra la escena actuando de fondo arquitectónico aumentando así la sensación de “muchedumbre” y revuelo de personajes en el accidentado camino hacia el calvario.

Conjunto central, Altar Mayor (507 x 644 cm.) analizando en primer lugar la sarga del extremo superior izquierdo, en segundo lugar, el extremo superior derecho, finalizando en la sarga central (lám. XXIX).



Lámina XXIX. Sarga central, colocada en el altar mayor con varias escenas de Pasión

Comenzando por el extremo superior izquierdo, situados de frente al conjunto, se representa la escena de la **Crucifixión**, y más concretamente, cuando Cristo es crucificado entre los llamados “buen” y “mal” ladrón. Dichos personajes corresponden a **Dimas** y **Gestas**, conocidos y diferenciados porque uno era bueno y otro malo. A la hora de ser representados se sigue una iconografía que permite diferenciar perfectamente la crucifixión de Jesús de las de los ladrones por varios aspectos; en ocasiones aparecen con los ojos vendados, sus cruces son de distinta forma (cruz en forma de T) y ellos están atados con cuerdas, no clavados; eso sí, los personajes ya sólo presentan un paño, el *perizonium*, lo que permite al artista recrearse en las anatomías de cada uno de ellos (lám. XXX).

El buen ladrón se sitúa a la derecha de Jesús, es joven e imberbe. Su actitud es El bueno es más calmada, de resignación, mientras que el ladrón malo se retuerce entre las ligaduras. El primero mira con ojos confiados a Jesús y el mal ladrón, baja los ojos o directamente vuelve a cabeza.

Así han sido representados en la sarga de Paradinas; una vez más, la figura de Cristo sirve como eje central de la composición, disponiendo a partir de él, de forma simétrica, las figuras de sendos ladrones, la representación del sol, que simbolizaría la luz, el día, a la derecha de Cristo, y la luna, es decir, la noche, la oscuridad, a la izquierda. El artista recurre al color para establecer similitud con la figura “terrenal” de los ladrones y la de Cristo que es tratada con distintos tonos, más grisáceos, con potentes zonas de luz y sombra sobre el torso y un haz luminoso en torno a él.

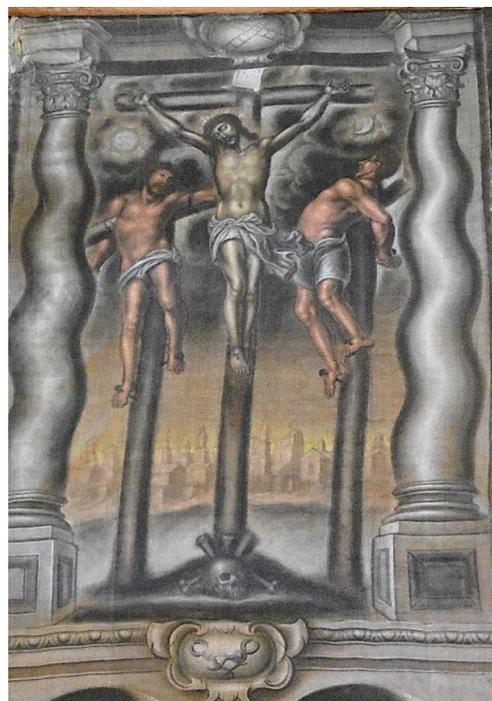


Lámina XXX: Crucifixión

La figura de Cristo permanece estática, serena, en una clara línea vertical, en contraposición con la torsión forzada de las anatomías de los ladrones.

A los pies de la cruz, como referencia simbólica al significado del monte “calvario” o “lugar de la calavera” (Gólgota), dos tibias cruzadas sobre las que se coloca una calavera o cráneo, en clara alusión a un lugar de muerte.

Ubicando la escena en un espacio exterior, elevado y alejado de la ciudad de Jerusalén como es el Gólgota, el pintor insinúa una vista de edificios superpuestos, abigarrados, como si de la ciudad de Jerusalén se tratase, utilizando un claro difuminado de líneas que marca la diferencia visual entre lo que es el primer plano en el que se trascurre la acción, concreto, de contornos precisos y el plano del fondo, impreciso, brumoso, alejado. La utilización de la perspectiva aérea junto a otros detalles compositivos y estilísticos, nos hablan ya de una destreza técnica propia del XVII, siglo en el que, todos estos recursos se hacen presentes en cualquier pintura de cierta calidad.

En el extremo superior derecho se desarrolla el **Descendimiento** (lám. XXXI), escena más compleja en su ejecución al contar con un número más elevado de figuras que llevan a cabo distintas acciones de forma simultánea. En contraposición al carácter dinámico de la acción, la figura del cuerpo inerte de Cristo. La inestabilidad de los personajes en las escaleras, así como la presencia de un viento que remueve los ropajes, es lo que dota de movimiento y desasosiego en la escena, propio de la teatralidad y el efectismo barroco. El Descendimiento está brevemente relatado en los cuatro evangelios, en los que se narra cómo José de Arimatea, habiendo pedido permiso a Pilato para retirar el cuerpo de Jesús, descendió el cadáver de la cruz con Nicodemo. El tratamiento que se da a José como “ilustre consejero del Sanedrín” y hombre rico, es de privilegio, recibiendo el cuerpo de Jesús en los brazos, mientras su humilde acompañante, Nicodemo, desclava pies o manos. Normalmente, se representan las figuras de la Virgen que se lamenta al pie de la cruz acompañada por San Juan y María Magdalena, pero, en el caso de la sarga de Paradinas, son cinco personajes, todos varones, los que se encargan de descender el cuerpo de Cristo.

A partir de la contrarreforma, y especialmente con artistas como *Daniel Volterra*, se adopta una composición con líneas diagonales que introducen dramatismo e inestabilidad en la acción. Se necesitan varias escaleras y la ayuda de varios asistentes para ascender a la cruz, de esta manera se crean composiciones dinámicas en las que priman los contrastes típicos del manierismo y barroco en los que el cuerpo inerte de Jesús, contrasta con las posturas forzadas y músculos tensos de los que recogen su cuerpo.

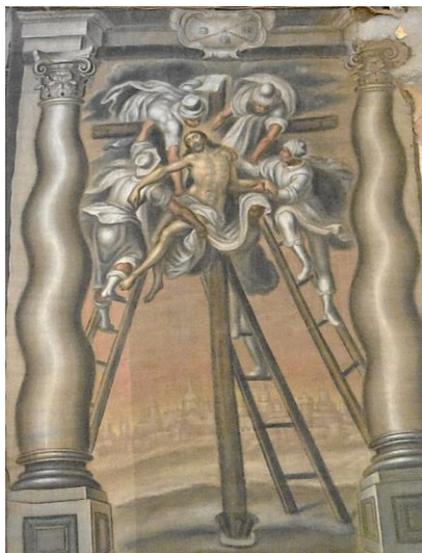


Lámina XXXI. Descendimiento

Se mantiene la misma composición que en la Crucifixión, con el soporte vertical de la cruz actuando como eje simétrico. El cuerpo de Cristo marca la diagonal con su cuerpo que cae hacia el lado izquierdo dotando de tensión e inestabilidad el momento. Los personajes no visten de la época en la que suceden los acontecimientos, sino que su indumentaria vuelve a ser del siglo XVII por lo que es difícil identificar a las figuras que tradicionalmente intervienen en esta escena, José de Arimatea y Nicodemo.

En la sarga central se representa la escena del **Santo entierro** (lám. XXXII), esta vez, en un interior en el que el tema principal la figura de Cristo muerto, queda enmarcado por una estructura arquitectónica de columnas salomónicas pareadas y orden compuesto en primer plano y pilares dobles de orden clásico que parecen sustentar un arco de medio punto como si se tratase de una especie de arco triunfal a modo de mausoleo. Para aumentar la sensación de perspectiva, se abre un arco de medio punto en el muro cuyo final es una vista lejana del Gólgota donde permanecen las tres cruces, ya vacías, en las que habían sido crucificados los ladrones y Jesús.



Lámina XXXII. Santo Entierro

Sobre una especie de tarima elevada se coloca diagonalmente el sepulcro en torno al que un grupo de personas se disponen a depositar el cuerpo inerte de Cristo. Dichas figuras son, José de Arimatea y Nicodemo que sustentan el cuerpo por las extremidades, la Virgen María en el centro de la composición cuyo rostro compungido por la tristeza transmite el sentimiento de profundo dolor por la muerte de su hijo, la figura de un hombre, que intuimos podría ser San Juan, a pesar de parecer tener barba, que no responde a su iconografía tradicional como el discípulo más joven que se muestra imberbe y finalmente la figura de una mujer que gesticula con un brazo de forma plañidera, de lamento, que sin duda es María Magdalena, al llevar el pelo suelto, al descubierto, sin velo o túnica como sería lo habitual en una mujer adulta de la época.

En la zona inferior de la sarga central (lám. XXXIII) se puede leer la inscripción:
“HIZIERONSE ESTOS PAÑOS SIENDO CURA EL SR , LLDO ,JVOE CARMONA
HORTIZ AÑO 1686.”



Lámina XXXIII. Detalle de la inscripción de la sarga central

La inscripción de la sarga es determinante en la investigación ya que indica la fecha que faltaba en la descripción del libro de fábrica sobre el Monumento de Paradinas. Así, con la información aportada en dichas fuentes conocemos la autoría, el pintor Luis Gómez, encargado de pintar los anjeos, y la datación nos viene dada por la propia sarga que, tal como podemos apreciar recibe, en esta ocasión, otra de las definiciones habituales; son denominados “paños”.

En este punto, encontramos varias discordancias en las fechas pues, si bien en las fichas catalográficas elaboradas para la Dirección General de Patrimonio de la Junta de Castilla y León en 1995 se aporta una fecha concreta, el año 1676, la grafía que presenta la sarga no deja claro que se trate de un número “7”, ya que, estableciendo una comparativa con dicho número en otras partes del documento, no guarda relación con el que aparece en la fecha, es decir, el número “7” de finales del siglo XVII no presenta en ningún caso el trazo central que parece mostrar el pintado en color blanco sobre la tela de la sarga central. Al no contar además con una fecha en el inventario pues, tal como se vio en el análisis documental del libro de cuentas se dejó intencionadamente “en blanco” un espacio que no aporta una fecha concreta, nos obliga a analizar otros aspectos tales como que, en las páginas anteriores y posteriores al citado documento, se van enumerando distintos objetos y obras de arte que componen los bienes de la iglesia a finales del siglo XVII, pero no de una forma cronológica correlativa sino moviéndose entre la década de los 70 y 90 de dicho siglo.

No se podría por tanto establecer si se trata del año 1676 o, por el contrario, se refiere al 1686, pero sí datar el Monumento en el último tercio del siglo XVII.

En relación al autor de las mismas y al no poseer datos sobre la trayectoria profesional del pintor Luis Gómez, autor de las sargas, no podemos trazar una línea estilística o formal propia de su obra, pero sí, apreciar cómo seguiría en su ejecución las líneas generales de la pintura del XVII en cuanto al tratamiento de las anatomías, en muchos casos forzadas, musculosas, en torsión y acompañadas de un lenguaje gestual intenso y dramático, tal como apreciamos en muchas de las figuras que aparecen en las escenas. Es el caso de los ladrones, que presentan el torso desnudo en un alarde de conocimiento anatómico y del movimiento muscular en una situación dramática como la que escenifican en la Crucifixión junto a Cristo. En la misma línea estaría la representación del Descendimiento, en el que la figura de Cristo cae inerte mostrando la laxitud casi manierista del cuerpo frente a la tensión mantenida por el resto de personajes que sustentan de forma ingrátida, manteniendo sobre la escalera posturas prácticamente imposibles, el cuerpo de Cristo.

Las escenas se recrean en ambientes nocturnos, con puntos de luz que emergen e iluminan de forma violenta, incidiendo sobre los cuerpos o centrando el foco de atención del espectador en el tema principal.

Se acentúa la carga dramática por la gama cromática de grises y ocre, utilizando una variadísima gama de color que abarcan desde los blancos a los negros, utilizando los colores tierra para distinguir principalmente las carnaciones de los personajes y el resto, en grisallas. Según Buces Aguado (2001), en el tratado de pintura de Pacheco, el *aguazo* sería la técnica más idónea para pintar en blanco y negro a manera de grisalla, o de color de bronce, a lo que llamó *monocromaton*, es decir, de un solo color, pero en todas sus gamas. Las sargas de Paradinas siguen esta técnica al *aguazo*, sin capa de imprimación lo que permite que puedan ser manipulados sin que cuartee la capa pictórica.

En las representaciones de las sargas, se escogen momentos muy significativos de la Pasión, redundando claramente en los de mayor tensión en consonancia con una estética muy propia del barroco, del siglo XVII en el que fueron realizadas. Son escenas en las que es patente el dolor y sacrificio de Cristo, captados en instantes de tensión y dramatismo, en el preciso momento en que se realiza la acción.

Son numerosos los ejemplos de la estética barroca que redundan en el *pathos* de los personajes; momentos de tensión como cuando Pedro levanta su espada para asestar el golpe en la oreja de Malco mientras que, simultáneamente y en un segundo plano, varios soldados están a punto de abalanzarse para prender a Cristo, que, en claro sentimiento contrapuesto, se vuelve sereno hacia ellos. O bien, cuando se burlan y arremeten

violentamente contra Cristo cuyo cuerpo permanece sereno y luminoso, estableciendo relación con el espectador y mostrando su actitud humilde y sumisa ante el vehemente ataque (lám. XXXIV).

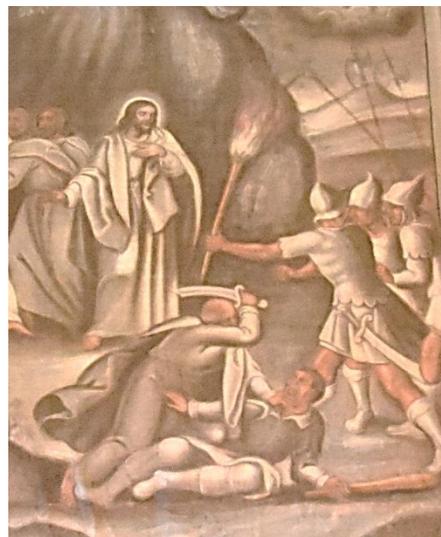
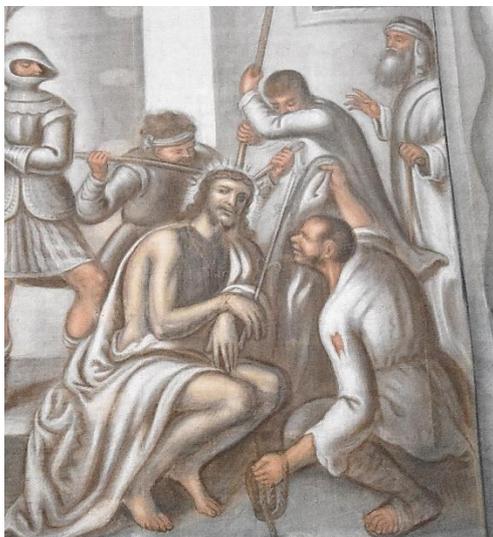


Lámina XXXIV. Detalles sargas, “Segundo escarnio” y “Pedro corta la oreja a Malco”

6.2. Monumento o “arquitectura fingida” de Martín Muñoz de las Posadas

Como ejemplo de sargas con bastidor, planteadas como una estructura compuesta por una serie de paneles en los que se recrea una arquitectura o perspectiva arquitectónica con temas específicos de la Pasión, contamos en la provincia de Segovia con dos ejemplos que hayan llegado a la actualidad.



Lámina XXXV. Monumento de Chañe (Segovia)

El Monumento de la localidad de Chañe (lám. XXXV), que luce actualmente restaurado y en muy buen estado de conservación desde una intervención en el año 1993, cada Semana Santa desde su creación en el siglo XVIII y el Monumento, objeto de la presente investigación, que se encuentra en la iglesia parroquial de la localidad de Martín Muñoz de las Posadas.

La tipología de sarga sobre bastidor es menos frecuente que las sargas que, al no tener como soporte un bastidor de madera, permanecen enrolladas hasta que son desplegadas durante la Semana Santa, año tras año, hasta el siglo XX, cuyo ejemplo hemos podido apreciar en Paradinas.

Antes de analizar los aspectos que definen el Monumento de Martín Muñoz de las Posadas, se hará un breve recorrido por la localidad citada para poder contextualizar la creación del Monumento.

6.2.1 Contexto histórico de Martín Muñoz de las Posadas y la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción

La villa de Martín Muñoz de las Posadas está situada en el suroeste de la provincia de Segovia, en el límite geográfico con la provincia de Ávila. Aunque administrativamente pertenecía a tierras segovianas, en lo eclesiástico dependió de la diócesis de Ávila, siendo también cabeza de uno de sus arciprestazgos (Moreno Alcalde, 1990: 223).

El término municipal de Martín Muñoz de las Posadas tiene una extensión de 45,59 Km² y cuenta, en la actualidad, con una población estable de unos 350 habitantes que se multiplica durante la época estival. Administrativamente pertenece al partido judicial de Santa María la Real de Nieva. Aunque haya entrado en el declive que sufre en general la población rural española, gozó de una posición privilegiada y una economía boyante que le hizo destacar sobre otros municipios cercanos. Pertenece Martín Muñoz de las Posadas al Sexmo de las Posaderas (fig. 3), el único dentro de la Tierra de Segovia que no agrupa un conjunto de aldeas próximas entre sí, sino que, además, distan mucho las unas de las otras geográficamente hablando. Su peculiar agrupación se basaba en un origen fiscal por el que las llamadas “aldeas posaderas”, entre las que se encontraba Martín Muñoz, quedaban exentas de pagar tributos a cambio de prestar servicios al concejo de Segovia como yantares, posadas... (Asenjo González 1986: 113).

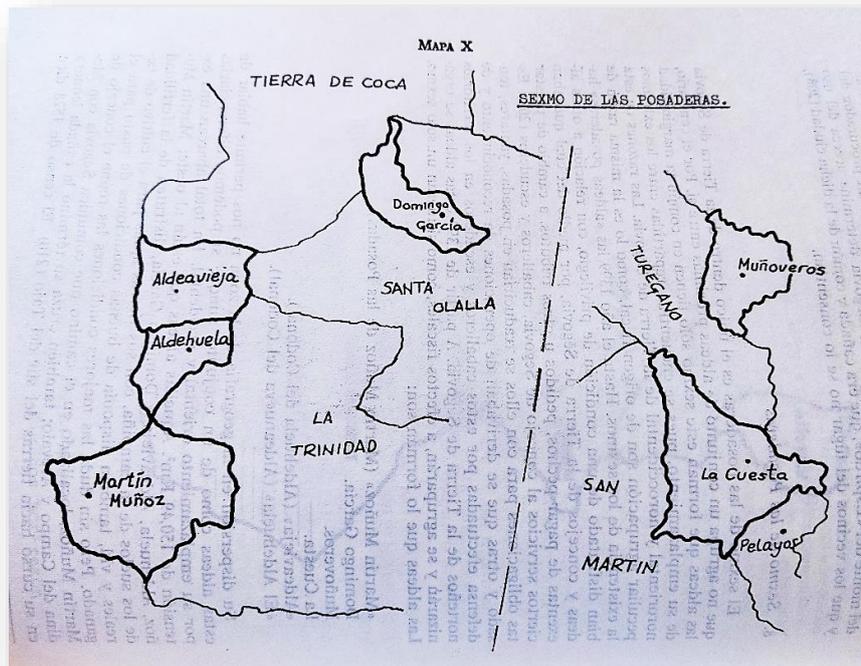


Fig. 3. Sexmo de las posaderas

Según el cronista segoviano Diego de Colmenares su origen se debe a un noble caballero de Burgos que casó con Ximena Bezudo, una noble segoviana que “llevó en dote toda la campaña donde su marido pobló los pueblos que nombró de su nombre y de sus hijos: Martín Muñoz...”⁽²⁰⁾. Realmente, el protagonismo a nivel histórico-artístico llegó con la figura de Diego de Espinosa, Inquisidor General, Presidente del Consejo de Castilla y Cardenal de la Santa Iglesia de Roma, nacido en 1513 en Martín Muñoz de las Posadas. Se licenció en Derecho en Salamanca y brillantemente el título de licenciado en Derecho, tras lo que obtuvo el cargo de Juez de apelación en la curia arzobispal de Zaragoza tras lo que, bajo la protección y apoyo por parte del rey Felipe II le fueron concedidos varios cargos de importancia como el de oidor de la Cancillería de Valladolid, de la Casa de Contratación de Sevilla y regente en el Consejo Real de Navarra. Finalmente, en 1562, con 49 años de edad, Felipe II le concedió la plaza de consejero en el Consejo Supremo y Real de Castilla. Tan solo tres años más tarde y a petición de Felipe II, el pontífice Pío V, por Bula expedida en Roma el día 9 de septiembre de 1565, designó al licenciado Diego de Espinosa como Inquisidor General (Cervera Vera, 1977).

⁽²⁰⁾ Según el cronista Diego de Colmenares en *Historia de la insigne ciudad de Segovia* (1637).

En 1568, tras la muerte del obispo de Sigüenza don Pedro de Gasca, será nombrado Diego de Espinosa para ocupar la vacante de una de las más ricas diócesis de Castilla. A partir de este momento, y tras tener la absoluta confianza del monarca, pidió que favoreciese a su villa natal, Martín Muñoz de las Posadas, con una feria franca, es decir, la posibilidad de celebrar feria “libre de impuestos” una vez al año, lo cual se concedió el 7 de agosto de 1569 para ser desarrollada durante 12 días en total ⁽²¹⁾.

Tras esta meteórica carrera profesional, Felipe II le hará una propuesta más, “que edificase en su patria una casa para el honor de los suyos”. Se encargaron las trazas a Gaspar de Vega que siguió el estilo propio del arquitecto de palacio, Juan Bautista de Toledo, fallecido meses antes (Cervera Vera, 1977: 31-32), de ahí que su estética siga las de otras edificaciones de la época.

En 1572 fallecía el Cardenal Diego de Espinosa en su casa madrileña, dejando antes el encargo de su última gran obra en la villa; una escultura funeraria para descansar en la iglesia parroquial de Martín Muñoz cuyo encargo parece haber sido resuelto por el gran escultor Pompeo Leoni (López Lanusse y Ruiz, 1992).

En el caso de Martín Muñoz de las Posadas, la presencia de tan ilustre personaje como fue el cardenal Espinosa en el siglo XVI, marcó un antes y un después en las creaciones artísticas en una localidad que, ya de por sí, tenía cierto peso por ser una zona de paso, enriquecida por sus fértiles tierras en el medievo.

De hecho, el carácter monumental de su iglesia parroquial, así como la existencia del palacio del cardenal y una relevante intervención urbanística cuyo mejor exponente es su grandiosa plaza testigo de numerosas ferias francas en su haber o el establecimiento de una imprenta, de la cual no se conoce su fundación pero sí que operaba en época del Cardenal⁽²²⁾, son consecuencia inmediata del consejero más influyente de Felipe II.

La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción (lám. XXXVI) es el resultado de un proceso constructivo de varios siglos en los que destacaríamos tres intervenciones principales, correspondientes al siglo XIII, finales del siglo XV y la mitad del siglo XVI, con la construcción de las naves de la iglesia, el coro situado a los pies de la fachada y la cabecera principal que contemplamos en la actualidad (Moreno, 1990: 224).

⁽²¹⁾ Transcripción completa del documento de 7 de agosto de 1569, conservado en el Archivo General de Simancas, por MARTÍN POSTIGO, M S. (1956) ESTUDIOS SEGOVIANOS 1956, VIII: 273-278.

⁽²²⁾ Estudio pormenorizado en Santos, A. de (1989): “La antigua imprenta de Martín Muñoz de las Posadas”. *Estudios segovianos*, XXX, 86: 394-401.



Lámina XXXVI. Exterior e interior de la iglesia de parroquial de Martín Muñoz de las Posadas

El origen más remoto, está en una primitiva torre campesina de planta cuadrada y una albacara, o pequeño recinto fortificado, construida en el siglo XI, en plena reconquista y repoblación de las tierras al sur del Duero, línea fronteriza en permanente conflicto entre cristianos y musulmanes. Se escoge este lugar por contar con una situación privilegiada junto a un cauce de agua, caminos y tierras fértiles de labranza y pinares. Estas características hacen que se elija la forma de torre campesina, en lugar de la torre vigía de terrenos más agrestes y complicados, de la que han llegado testimonios hasta nuestros días que forman parte del edificio parroquial como son el cuerpo inferior o base de la torre campanario y dos muros donde se sitúan los accesos norte y sur de la nave.

A partir de esta primera torre y el recinto amurallado se construye, ya en el siglo XIII un primer edificio de tres naves de estilo mudéjar (Serrano García y Ruiz de la Rosa, 2015: 1635). Tras un incendio que arrasó estas primeras cubiertas, se llevó a cabo una intervención a nivel estructural que unió la nave central a la del evangelio y convirtió la nave de la epístola en el atrio.

La segunda modificación de importancia fue acometida a finales del siglo XV, momento en el que, según en el análisis realizado por Débora Serrano (2015) sobre el templo de Martín Muñoz en su trabajo de tesis doctoral, la villa cobraba protagonismo al tomar partido por los adeptos a que Isabel I fuese coronada como reina de Castilla, lo que conllevaba un aumento de la envergadura de su iglesia parroquial, siendo la ampliación del coro, a los pies de la misma, el paso determinante para lograr esas nuevas dimensiones y alcanzar así una categoría artística mayor.

El coro de los pies fue construido en piedra ocupando dos tramos de la nave con bóvedas de crucería que se apean por delante en un gran arco rebajado, típicas del gótico tardío a caballo entre el siglo XV y el XVI.

La última intervención se llevará a cabo pasados los años centrales del siglo XVI y se concentrará en sustituir la antigua cabecera de estilo mudéjar por una capilla tardogótica, muy elaborada, que responde a la arquitectura propia de la primera mitad del siglo XVI en España, no desvinculada aún del gótico tradicional al que embellece y enriquece con el aspecto típico de los edificios columnarios que contrastan, según Moreno Alcalde (1990: 237), la monumental verticalidad del alzado con la riqueza de líneas y elementos decorativos de las bóvedas de crucería.

No es de extrañar que esta obra fuese encargo del Cardenal Espinosa, ilustre personaje cuyo amor por su villa natal, hizo que volcara todos sus esfuerzos en embellecerla y dotarla de prestigio.

En opinión de Serrano (2015), en cuya tesis aborda este tema de forma amplia y exhaustiva, la reconstrucción de una cabecera nueva no sería más que el comienzo de un ambicioso proyecto renovador que se vio truncado por la coincidente muerte en el año 1573 tanto del promotor de la obra, el maestro Pedro Rasines, como de su mecenas principal, el Cardenal Espinosa, fallecido un año antes, en 1572. Según su tesis, la desaparición de ambos, y muy especialmente la del comitente que sufragaba las obras, hizo que su propósito no se llegase a cumplir, pese haber previsto en su testamento cuantiosa cantidad para mantener las nueve capellanías creadas en la iglesia parroquial.

Sobre la autoría de tan cuidada obra, hay diferentes opiniones ya que, los dos estudios principales sobre el tema, el de la citada María Moreno Alcalde de 1990 y la tesis doctoral de Débora Serrano García, presentada en 2015, defienden hipótesis muy distintas. Moreno Alcalde apunta a la posibilidad de que la familia Gil de Hontañón, Juan y especialmente su hijo, Rodrigo, llevase a cabo las trazas de la obra, al trabajar en obras similares estilísticamente hablando y de forma contemporánea (238-239); mientras que, la tesis de Serrano apunta a la posibilidad de que el proyecto fuese firmado por Pedro Rasines, arquitecto cuya obra sin duda conoció el Cardenal Espinosa en sus viajes entre Pamplona y Madrid, donde había ejecutado varios edificios significativos y que entroncarían con el estilo de la cabecera desarrollada en la ampliación de la iglesia de Martín Muñoz de las Posadas. Advierte la autora de la tesis que, otros arquitectos coetáneos a la obra como Juan Campero III “el mozo”, Juan de Aguirre, Juan de Mondragón y Juan de Plasencia, pudieron también intervenir en ella, lo cual es difícil de determinar dada la ausencia de trazas ni de descripciones alusivas a la construcción del nuevo templo (Serrano, 2015: 240-241).

El resultado final de las sucesivas etapas de edificación en la iglesia parroquial de la localidad, es el de una fábrica tardo medieval que plasma en sus más de 300 años de haber constructivo los diferentes aspectos estilísticos del gótico peninsular (fig. 4).

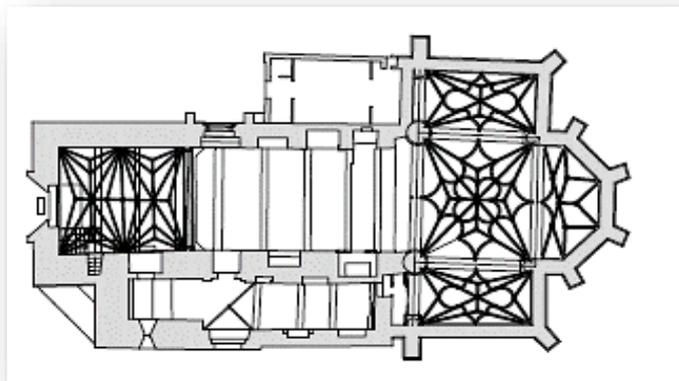


Fig. 4: Planta de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Martín Muñoz de las Posadas

Una vez estudiado de forma somera el “continente” del Monumento de Semana Santa de la localidad segoviana, habría que citar la dificultad encontrada en la descripción del contenido de la iglesia, pues, si bien cuenta con obras de excepcional calidad en todos los órdenes, es decir, tanto escultóricas como pictóricas, entre ellas no se encuentra, al menos documentalmente hablando, ninguna referencia al objeto de la investigación.

Así, podríamos citar varios ejemplos de obras de artistas de renombre que destacan en la historia del arte como grandes modelos que marcaron tendencia en su día por sus altísimas dotes artísticas y la fama de sus creaciones entre los mejores mecenas del momento, en contraste con la obra pictórica de arte efímero en la que se centra el presente trabajo, que pasa desapercibida, sin que su autoría o su calidad artística trascienda más allá de su carácter utilitario junto al resto de obras relacionadas en los inventarios como meros “instrumentos” prácticos en las liturgias y ritos eclesiásticos desde siglos atrás.

En la iglesia de Martín Muñoz de las Posadas cuentan con el enterramiento del Cardenal Espinosa delante del altar, así como una escultura funeraria realizada en 1577 en mármol de Carrara y jaspe de Espeja (Soria), de excepcional calidad por el escultor italiano Pompeo Leoni, que trabajó para Felipe II, al que se deben las esculturas orantes de los Austrias en la basílica del Monasterio de San Lorenzo del Escorial y otras obras de renombre. El sepulcro de clara inspiración escurialense, está constituido por un sobrio alzado y una profunda hornacina en la que se dispone la imagen orante del Cardenal ricamente ataviado, flanqueada por pilastras dóricas pareadas que soportan un

entablamiento. Sobre él, un ático rematado por frontón partido, que alberga el escudo de D. Diego, coronado con el capelo cardenalicio⁽²³⁾.

Circunstancias históricas hicieron que un cuadro de uno de los pintores más aclamados del siglo XVI, el Greco, terminase perteneciendo a la iglesia de Martín Muñoz de las Posadas y expuesto, con las pertinentes medidas de seguridad, en una de las capillas del templo en la actualidad.

El pintor entregó este “Calvario” o “Crucifixión” a D. Andrés Núñez de Madrid y a su muerte pasó a formar parte de los bienes de la iglesia de Navalperal del Campo, pequeña localidad que ya en el siglo XVIII quedó despoblado pasando todos sus bienes a la parroquia de Martín Muñoz de las Posadas. Fue “redescubierto” y puesto en valor cuando, a principios del siglo XX, historiadores y cronistas como el Conde Cedillo o Verardo García Rey⁽²⁴⁾.

Así mismo, y como resultado de las últimas restauraciones de los años 80 del siglo pasado, cuentan con pinturas medievales protogóticas, situadas en los muros del atrio de entrada entre las que destaca un San Gabriel Arcángel dentro de lo que ha entendido como una escena de Anunciación. Según los estudios realizados sobre el tema (Landa Bravo, 1989: 42-47), parecen responder a un acontecimiento en concreto que propició la pintura de los paños de muro del atrio con esta Anunciación, como fue la muerte del rey Alfonso VIII en ese mismo lugar tras la vuelta de la batalla de las Navas de Tolosa.

⁽²³⁾ Sepulcro restaurado junto al retablo Mayor, obra de Mateo Imberto, Pedro Rodríguez y Pedro Herrera en el siglo XVI, *Castilla y León restaura: 2004-2006*. Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, 2008: 137-142.

⁽²⁴⁾ La historia del Greco de Martín Muñoz de las Posadas y los avatares por los que pasó hasta quedarse definitivamente expuesto en la localidad de Martín Muñoz es el interesante artículo, con reproducción fotográfica en detalle de la pintura del Greco por CONTE BRAGADO, D. (2015) Viejas noticias sobre el Greco de Martín Muñoz de las Posadas. *Estudios segovianos*, LVII, 114: 553-569.

6.2.2. El Monumento de Martín Muñoz de las Posadas: un ejemplo de sarga con bastidor

La dificultad que encontramos a la hora de emprender el estudio del Monumento de Martín Muñoz, viene determinada sobre todo por la ausencia de fuentes primarias que hagan referencia específica a dicha manifestación artística. Tampoco se puede saber a ciencia cierta si, aun teniendo fuentes primarias se hubiese descrito una obra que no ha tenido la consideración de arte efímero, ni ha existido la intencionalidad de conservarlo con especial cuidado, como sí ocurre en otras localidades en las que, los Monumentos de Semana Santa siguen teniendo un atractivo artístico y cultural, más que litúrgico y, como tal, son estudiados y conservados como una manifestación de importancia junto a otros bienes muebles. La significancia de estas obras suele venir determinada por la calidad de las mismas, en relación sobre todo a la trascendencia del artista, como por ejemplo el caso de la sarga de la iglesia parroquial de San Eutropio del Espinar de Alonso Sánchez Coello o las sargas de Diego de Urbina, extendidas en el Monasterio del Parral como depósito de la colección del Museo del Prado.

Aunque en un estado bastante precario de conservación, el Monumento de Martín Muñoz de las Posadas ha llegado hasta nuestros días almacenado en la tribuna del coro, desde que su manipulación dejase de ser habitual en tiempo de cuaresma. En este lugar es donde fue descubierto y fotografiado por la Técnico del Servicio Territorial de Cultura de la Junta de Castilla y León, Cristina Gómez González, cuando llevaba a cabo la restauración de uno de los retablos de la iglesia parroquial de Martín Muñoz en 2016. En ese momento fue designado como “escenografía” y declarado como BIC (Bien de Interés Cultural), al formar parte del templo, cuya declaración de BIC era anterior.

En este caso estaríamos ante un tipo de pintura cuyo soporte textil se tensa sobre un bastidor de madera formando una especie de “cuadro” o “panel” que, cuando se junta con otro, forma una estructura completa como si se tratase de una escenografía. En este ejemplo no se expone en un solo plano, tal como hemos visto que ocurría por ejemplo en el Monumento de Chañe, sino que se superponen a modo de perspectiva arquitectónica, adaptándose a la forma decreciente de las escaleras que generan varios niveles de paneles desde la “boca del escenario” hasta el *sacrarium* (lám. XXXVII).

De esta manera se observaría como, este montaje con paneles de mayor a menor tamaño, conduce la mirada del fiel hacia el punto de fuga central, una escena completa que, como analizaremos a continuación trata el tema de “La Flagelación”.



Lámina XXXVII. Composición figurada del montaje del monumento de Martín Muñoz de las Posadas

Para poder contextualizar el Monumento y su significado en la iglesia parroquial, se ha recurrido especialmente a las fuentes orales; personas con suficiente edad como para recordar vagamente cómo en su infancia y adolescencia aún se montaba el Monumento, han sido las encargadas de arrojar algo de luz a ciertos aspectos sobre el montaje, ubicación...⁽²⁵⁾.

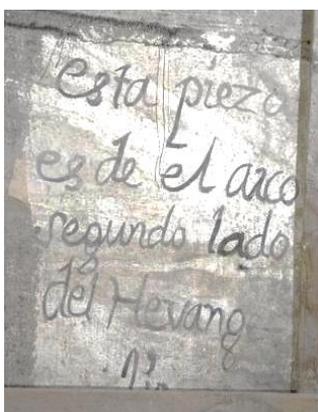
En base a sus recuerdos, se puede concluir que, el Monumento se estuvo montando hasta los años 60 siendo almacenado despiezado en lo que se conocía como la “cilla”, una especie de almacén o granero anejo a la nave principal del templo.

⁽²⁵⁾ Entrevista realizada en agosto de 2022 a vecinas de la villa de Martín Muñoz de las Posadas; M^a del Desprecio Barrero, Angelines Gil y Socorro Caro, con edades comprendidas entre los 65-80 años, y M^a Dulce Caro y Felipa Andrés, nonagenarias.

Los diferentes paneles que lo componían se ensamblaban manualmente utilizando travesaños y piezas de madera, normalmente por los varones de la villa de Martín Muñoz, siendo fundamental el oficio del carpintero para acometer el ajuste de los bastidores.

Antes de su disposición en el altar mayor, se cubría el retablo hasta media altura aproximadamente, con sus correspondientes imágenes con una tela morada o negra (no hay unanimidad en este punto), que servía de telón de fondo, neutro y uniforme al Monumento en sí, que aprovechaba el desnivel de las escaleras para instalar en perspectiva los paneles hasta tres niveles distintos.

Se podría recrear, de forma aproximada, el montaje de la estructura completa en el altar por la descripción realizada por los feligreses de la parroquia de Martín Muñoz, así como por las indicaciones que los propios paneles tienen en la parte trasera indicando la posición exacta de cada uno de ellos.



Estas inscripciones escritas con letra manuscrita y adheridas las esquinas de los paneles, señalan el lateral en el que ubicarían, lado del *hevangelio* o de la *hepistola*, así como su nivel de colocación “arco segundo” o arco tercero. La tipografía podría ser contemporánea al Monumento o posterior (lám.XXXVIII).

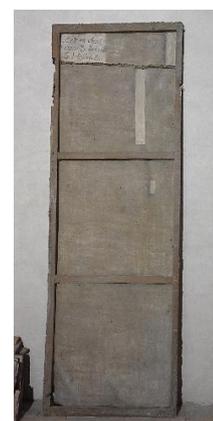


Lámina XXXVIII. Detalles de la parte trasera del bastidor de las sargas con apuntes orientativos de lugar

Se trataba en este caso de una sarga sobre bastidor, tipología menos frecuente que las sargas tipo “cortinas” o “colgaduras” sin bastidor como las estudiadas en Paradinas.

Se componía el conjunto por un total de 10 paneles independientes que, colocados de forma yuxtapuesta, encajando unas piezas con otras, formaban un conjunto de tres niveles de arquitectura en perspectiva entre la que se ubican distintas escenas y personajes. Se desconoce a día de hoy si pudo existir algún panel más porque, las personas entrevistadas no recuerdan con detalle ninguno más, sólo su disposición en el altar.

Representan una arquitectura compuesta por distintos elementos fingidos o en trampantojo. Por un lado, columnas clásicas de fuste liso con decoraciones vegetales en el extremo superior y medio-inferior que destacan por su tono dorado sobre fondo azul.

El orden es compuesto y tanto los capiteles como la basa, formada con las clásicas molduras, plinto, toro, escocia y bocel, son también de un tono dorado-anaranjado que contrasta con el azul marmolizado del fuste de la columna. Por encima de los soportes estarían sendos arcos de medio punto cuyo intradós está decorado a base de casetones con elementos figurativos.

A partir del arco arranca la cúpula, que queda inacabada en la parte superior intuyendo una balaustrada. Las pechinas contienen decoración de medallones redondos con motivo vegetal dorado en su interior. En la parte superior, y a ambos lados de los arcos, se imitan unas vidrieras a base de pequeños cuadrados, que quedan inscritas dentro de unos lunetos estucados (lám. XXXIX).

El resto del espacio arquitectónico es asumido por una serie de paneles moldurados con forma rectangular o cuadrada, cuyos marmolizados en tonos ocres y azules, destacan sobre el fondo blanco-



azules, destacan sobre el fondo blanco-grisáceo que imita su composición “pétreo”. Se juega con los sombreados y las grisallas para la realización de volúmenes y claroscuros, consiguiendo un efecto de trampantojo, muy acorde con los siglos XVI, XVII e incluso XVIII en los que se dan este tipo de arquitectura fingidas, de carácter teatral a modo de auténticas escenografías.

Lámina XXXIX. Paneles con arquitecturas fingidas

La técnica empleada es la del temple, aunque, en este caso, y a diferencia de lo que se ha podido apreciar en las sargas sin bastidor, la pintura en tela sobre bastidor, implica que sí se pueda aplicar una fina capa de imprimación, como si se tratase de la forma habitual de pintar sobre el lienzo tensado sobre un cuadro, con bastidor.

Hay que tener en cuenta que, en el caso de las sargas que se enrollaban, como el conjunto de Paradinas, el haber aplicado esa capa de preparación, por muy fina que hubiese sido, habría dado como resultado craquelados y pérdida de capa pictórica al ser un soporte manipulado cada año y permanecer enrolladas durante todo el año.

Actualmente, la obra presenta múltiples daños en la capa pictórica por no haberse conservado en las condiciones idóneas de temperatura, humedad y exposición a varios agentes externos que han perjudicado como la cera derretida, rasgados al movilizar...

En cuanto a la descripción iconográfica podríamos decir que, en el ejemplo que nos ocupa, solamente habría una escena principal, dedicada a la flagelación, mientras que, el resto de personajes, representan las cuatro virtudes cardinales y ordinales, tema habitual en este tipo de manifestación pictórica dedicada al tiempo de Cuaresma.

El panel central que quedaría situado como fondo de la arquitectura fingida en un lienzo que realmente está formado a partir de la unión de dos sargas sobre bastidor, representa una de las escenas del ciclo de la Pasión que, al igual que se ha analizado en las sargas de Paradinas, partiendo del estudio iconográfico religioso de *Rèan* (1997), que sería la del “Escarnio” en la que Cristo es flagelado y torturado bajos las burlas y golpes propinados por los soldados antes de colocarle la cruz para llevarla a cuestras sobre sus espaldas hasta el monte Calvario (lám. XL).

Se repite el esquema de arquitecturas fingidas clásicas partiendo de la recreación de un edificio tridimensional de planta centralizada en la que, las figuras principales quedan en el punto de fuga o eje central de la composición y en torno la escena una serie de arcos de medio punto entre columnas adosadas de orden clásico compuesto cuyo capitel combina volutas y acanto.



Lámina XL. Flagelación, panel central

Una vez más, los tonos empleados son los azules, tonos dorados u ocre para acentuar los detalles vegetales sobre tonos blancos o grisáceos que imitan la piedra empleada en la construcción del edificio. Las figuras lucen además carnaciones, lo que les da un aspecto natural, humano, en contraste con las arquitecturas fingidas.

En la sarga de la derecha según nos situamos de frente al lienzo destaca, con apenas un *perizonium* o paño de pureza blanco rodeándole la cintura, la figura de Jesús atado a una columna con cuerdas en sus muñecas, entorna los ojos con expresión de sufrimiento contenido. Presenta la imagen prototípica de Cristo siriaco con melena larga y barbado.

A su espalda, en la sarga opuesta, la de la izquierda según contemplamos la escena, la figura de un sayón propinando continuos latigazos sobre la espalda desnuda de Cristo.

En este caso, la postura de su brazo alzado sosteniendo el flagelo para propinar el siguiente latigazo y la cabeza elevada ligeramente hacia arriba, no deja lugar a dudas respecto a la acción que va a realizar. La vestimenta es sencilla, a base de calzón de tela plisada blanca, túnica corta anudada a la cintura y calzas en los pies.

Según las escrituras en esta escena participan dos sayones y, aunque en la sarga central del Monumento de Martín Muñoz no se aprecia más que una figura completa, intuimos un segundo personaje al reconocer parte de dos piernas que corresponderían a un cuerpo actualmente perdido por el deterioro y pérdida integral de la capa pictórica.



Lámina XLI. Detalles de la sarga de la flagelación

La parte trasera del bastidor, más concretamente en el panel que representa la figura de Cristo atado a la columna, se conserva una inscripción a modo de “nota” superpuesta en la que indica que “*la hepistola es la coronación*”, lo que hace sospechar que, la forma de referirse a uno de los escarnios en los que se torturó a Jesús, siendo finalmente producto de las burlas de los sayones y soldados romanos con la coronación de espinas, no era distinguida de manera muy ortodoxa, refiriéndose de una forma amplia

al escarnio y confundiendo claramente la flagelación con la posterior coronación de espinas (lám. XLI).

Los siguientes personajes que aparecen representados entre las arquitecturas fingidas son las cuatro virtudes cardinales, véase, **Templanza, Fortaleza, Prudencia y Justicia**. Estas figuras también forman parte del corpus iconográfico de los Monumentos de Semana Santa y hacen referencia a los cuatro conceptos “cardinales” (del latín *cardo* o eje) o principales que rigen la doctrina cristiana, aunque realmente procedan del pensamiento clásico; desde griegos como Platón a posteriores filósofos romanos han ensalzado las virtudes cardinales como directrices morales cívicas hasta que San Ambrosio primero y Santo Tomás de Aquino con posterioridad, clasificasen en clave cristiana las virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad) y las cuatro virtudes cardinales (Montesinos Castañeda, 2019). Como analizaremos posteriormente en la hipótesis planteada para la datación del Monumento, el tema empleado, el de las virtudes cardinales, se encuentra también en la fachada del palacio Cardenal Espinosa construido a unos metros de la iglesia parroquial de Martín Muñoz, dejando abierta la posibilidad de enlazar una temática común en el siglo XVI, con su aparición también en el contexto religioso.



Lámina XLII. representación de virtudes cardinales, sargas con bastidor de Martín Muñoz de las Posadas

Cada una de las figuras están dibujadas con suaves líneas en negro destacando sobre el fondo grisáceo y blanco que imita la piedra del edificio que cuenta con hornacinas en las que se sitúan cada una de las virtudes, perfectamente reconocibles con su correspondiente cartela en el pedestal. Portan además los símbolos que les identifican y nos relatan, visualmente, la iconografía de cada personaje.

El panel vertical en el que se sitúan, sirve de “soporte” para cada arranque del arco que, en trampantojo, simula el edificio que compone el Monumento.



Lámina XLIII. Prudencia y Fortaleza

El primer bastidor que encontraríamos cuenta con las figuras de la **Prudencia**, en el lado del evangelio y la **Fortaleza**, en el de la epístola. Ambas, quedan identificadas por la correspondiente cartela en el pedestal sobre el que se yerguen. La hornacina en la que se disponen consta de un arco de medio punto moldurado y apeado sobre una fina columnilla con capitel. Todo el conjunto se flanquea por sendos arcos de orden compuesto con un fuste marmolizado en azul y elementos vegetales decorativos dorados.

La representación de la **Prudencia** es a través de una mujer que tiene dos caras, en este caso simbolizadas por la máscara que tiene a los pies y una serpiente que se enrosca en su mano. Los dos rostros simbolizan la capacidad para mirar pasado y futuro y ser capaz de corregir y sopesar los malos comportamientos para no errar. La inclusión de la serpiente enroscada responde a una frase de la Biblia en la que dice “sed prudentes como la serpiente...” (Mateo, 10:16), haciendo alusión al significado del término “prudencia” en latín, que quiere decir, moderación, sensatez.

La **Fortaleza** es representada una vez más por una mujer, que viste túnica y posiblemente algún tipo de cuerpo o coraza militar según el detalle que aparece sobre su hombro a base de una especie de dientes, muy en consonancia con la típica indumentaria de soldado romano. Sostiene una columna en una actitud un tanto forzada, ladeada, como queriendo transmitir la fuerza que está ejerciendo al sostener el peso del soporte. En ambas representaciones, el pintor la demostró gran destreza en el dibujo, al presentar

enorme delicadeza y precisión de líneas e incluso sombreado tras las figuras proyectadas sobre la pared del fondo de la hornacina como si un foco de luz iluminase desde el frente.

Un segundo conjunto que, compuesto por otras cuatro piezas forman un arco sustentado por otras dos figuras, que corresponden a la Justicia, en el lado del evangelio y la Templanza, en el de la epístola.

La **Justicia** aparece tocada con casco o gálea romana portando espada y balanza en ambas manos. Dicha balanza sirve para pesar las buenas y malas acciones y la espada se muestra como el castigo que se infligiría si el resultado del “pesaje” se inclina más hacia el mal.

La **Templanza** estaría representada por la figura de una mujer ataviada a la clásica, con túnica, manto y una especie de diadema que recoge su cabello, que es agitado por el viento que el pintor ha introducido en la escena dotándola de cierto naturalismo. Porta una cuerda como símbolo de moderación y medida. Según el trabajo de tesis de María Montesinos (2019), la Templanza es una especie de principio de control de las otras Virtudes, así como la mejor representante de la Virtud como término medio entre los extremos.

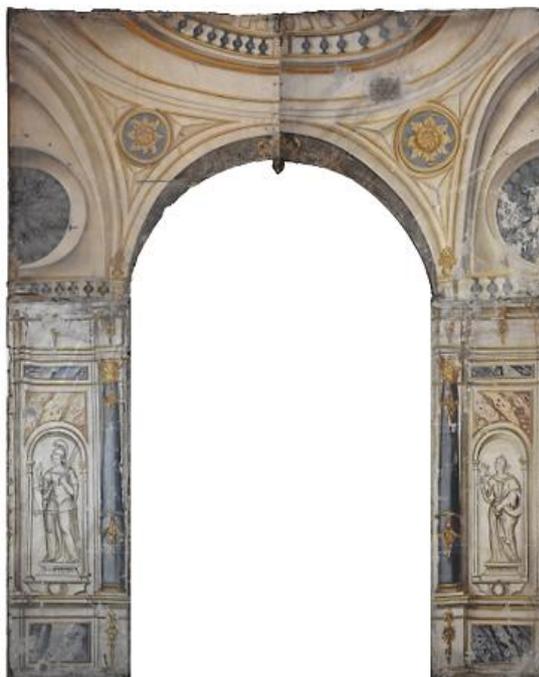


Lámina XLIII. Templanza y Justicia

En este punto de la investigación y dejando para un análisis final de la obra su autoría y datación, datos que en otras circunstancias se habrían aportado al principio de la misma, nos encontramos con la particularidad de, cómo el estudio de una manifestación artística depende de forma directa de las fuentes vinculadas a dicha obra, testimonio fiel de su existencia. Si bien en Paradinas, localidad relevante en las postrimerías de la Edad Moderna, pero no con la repercusión que la villa de Martín Muñoz tuvo en esta misma época, gracias al hallazgo del libro de fábrica de la iglesia parroquial se ha podido emprender un estudio pormenorizado del origen y desarrollo de las sargas de Semana

Santa, en el estudio del monumento sobre bastidor de Martín Muñoz todo son hipótesis en torno a la fecha en la que se pudo pintar ya que apenas se ha encontrado en la documentación conservada en la iglesia parroquial de la villa mención expresa al monumento.

Partiendo de un libro de inventario, actualmente en depósito en el Archivo Diocesano de Segovia, fechado entre el año 1590 y 1665, y analizando las distintas referencias que se hacen al monumento de Semana Santa, destacaría concretamente una mención que se hace acerca de “tres cortinas de tafetán carmesí que sirven para la cama del monumento”, pero que, en ningún momento se refiere a que tengan contenido o representación pictórica más allá de lo que sería una función patente de servir para tapar los altares en el triduo pascual.

No será hasta una cita encontrada en el mismo libro de inventario, fechada ya en el mes de junio de 1600, cuando, además de volver a referirse a las cortinas para el monumento, se cita la palabra “angeo”, concretamente habla de “dos angeos grandes pintados” y “otros dos pequenos” (Lám. XLIV).

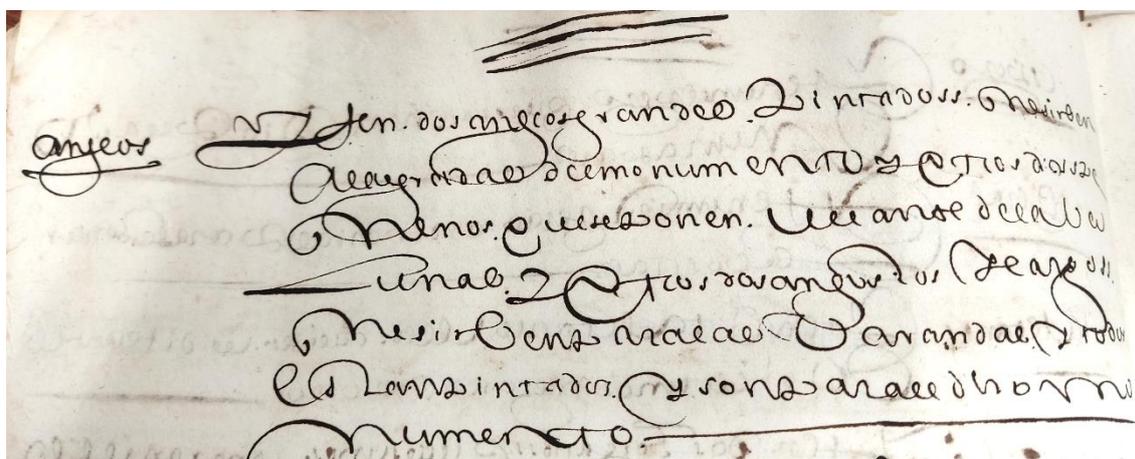


Lámina XLIV. Detalle del libro de inventario con fecha de junio de 1600, A.D.Sg. caja 18, 43v.

Al tener como fuente primaria un libro de inventario en el que se hace una relación por años correlativos de los bienes que constan físicamente en el interior de la iglesia, las descripciones son muy parcas en detalles y aportan poca información.

Aun así, al citar de nuevo, con fecha posterior, de 26 de junio de 1630, los angeos del monumento, nos ofrece un detalle más pues sitúa a los dos angeos grandes “para las gradas del monumento” y “los otros dos angeos mas pequeños...que sirven a las columnas del monumento”.

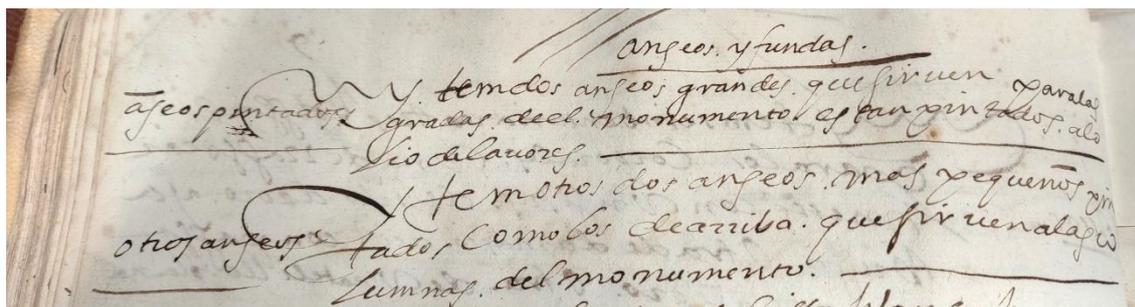


Lámina XLV. Detalle del libro de inventario con fecha de junio de 1630, A.D.Sg.,caja 18, 58v.

Con todos los datos analizados, y a la vista de que, al menos hasta la actualidad, no se conoce mención alguna al monumento de Martín Muñoz de las Posadas de forma que podamos asegurar de que se trata del que hoy en día podemos apreciar desmembrado y ya en desuso en el coro de la iglesia parroquial de la villa, nos atrevemos a decir que, la referencia a “angeos pintados” que se relaciona en el libro de inventario de principios del siglo XVII, así como los aspectos estilísticos apreciados en las sargas sobre bastidor estudiadas, nos llevan a pensar que se trata de un monumento encargada posiblemente en las postrimerías del siglo XVII, conservando aún un estilo clasicista propio de la época. Se podría presuponer además que la mano de un taller de carácter local intervino en la creación del conjunto de pintura sobre tela ya que, si hubiese sido un artista de renombre o conocido en el radio de acción en torno a la villa de Martín Muñoz, quizás habría aparecido citado o reseñado en alguna otra obra de localidades aledañas de Segovia o Ávila.

No es de extrañar que esta obra, como tantas otras que sí han pasado a las crónicas de la villa, se realizase a finales del siglo XVI ya que, esta época, recién desaparecida la figura del Cardenal Espinosa, fue la que impulsó a Martín Muñoz de las Posadas a convertirse en epicentro de artistas de la talla de Pompeo Leoni, o el posible arquitecto de su palacio, Gaspar de Vega, en el que, dicho sea de paso, también se eligieron las virtudes cardinales como personajes principales del programa iconográfico de su fachada junto a los escudos del propio Cardenal y de Felipe II.

Casualidad o no, producto quizás de un impulso de creación artística sin precedentes en la villa, no podemos asegurar, a día de hoy, ninguna teoría que conste como cierta, ante la falta de documentación testigo de los acontecimientos.

7. CONCLUSIONES

Existen muchas manifestaciones de carácter efímero que no han sido consideradas ni estudiadas en profundidad, por tener precisamente ese carácter temporal, por no haber sido concebidas con intención de permanencia; pero, tras analizar las sargas y constatar que es cuantiosa y de calidad la información que aporta su estudio, desde numerosos puntos de vista, artístico, religioso, social, histórico..., surge la pregunta de si cada una de esas pinturas que se concibieron para servir en un momento determinado a una ideología o ritual en concreto, no se asemejan realmente a otro tipo de obras de arte que, siendo realizadas con el objeto de permanecer en el tiempo, comparten con aquellas ser reflejo de las vivencias de toda una época, de la comunidad a la que sirvieron, y por lo tanto dignas de ser estudiadas, conservadas y puestas en valor.

Siendo así, por qué no desempolvar este tipo de pinturas, que ocuparon su lugar en el aprendizaje de los artistas de la época, en los manuales y tratados y sirvieron para movilizar a toda una sociedad creyente en torno a ellas, a cuidarlas y conservarlas siglo tras siglo, igual que se ha hecho con otro tipo de manifestaciones artísticas. Debería ser objetivo primordial rescatar del olvido un tipo de obras que reflejan el sentir de una época y que están desapareciendo, olvidando el fin último de haber nacido con el concepto de “efímero” ligado a su ser.

Actualmente, las sargas de Paradinas, el monumento de Martín Muñoz de las Posadas, así como otros ejemplos existentes en Segovia y provincia, duermen en un rincón apartado de las iglesias, enrolladas, fragmentadas, olvidadas, esperando que alguien, aunque no esté movido por motivos estrictamente litúrgicos o de fe, investigue, escriba, analice y deje así un legado de cómo, durante siglos, año tras año, fueron testigos de la mentalidad y modo de vivir de una época.

8. BIBLIOGRAFÍA

ALEGRE CARVAJAL, E. (2014). “España, el final del gótico y el reinado de los Reyes Católicos”, en AA.VV, *Arte en la Baja Edad Media*. Madrid, Centro de estudios Ramón Areces, 139-170.

ALÍA MIRANDA, F. (2005) *Técnicas de investigación para historiadores*. Madrid, Síntesis.

ANTONIO SÁENZ, T. DE (1992). “Dos sargas de Diego de Urbina depositadas en el Parral de Segovia”, en *Boletín del Museo del Prado*, 14, 33-40.

ASENJO GONZÁLEZ, M. (1986). *Segovia. La ciudad y su tierra a fines del medievo*. Segovia, Diputación Provincial.

BARRIO GOZALO, M. (2005). *Iglesia y sociedad en Segovia siglos XVI-XIX*. Valladolid, Universidad de Valladolid.

BIEDMA TORRECILLAS, A. (1997). “La teatralidad como determinante cultural: ¿una constante histórica?”, en *Boletín Millares Carlo*, 16, 1997: 113-128.

BRUQUETAS GALÁN, R. (2002). *Técnicas y Materiales de la Pintura en los Siglos de Oro*. Madrid, Caylus.

BUCES AGUADO, J. A. (2001). “La sarga y el aguazo: dos técnicas pictóricas a examen”, en *Pátina*, 10-11: 58-70.

CALVO PORTELA, J. I. (2014). “Un estudio iconográfico de las estampas que ilustran el libro de La historia sacra del Santísimo Sacramento contra las heregias destes tiempos”, en *Pecia Complutense*, 20: 32-53.

CALVO, A.; RODRÍGUEZ, L.; MANSO, B. (2002). “Nuevas aportaciones a las técnicas de la pintura de sargas (la sarga de Santa Ana de la iglesia parroquial de Madarcos de la Sierra, Madrid)”, en *Conservación del Patrimonio, evolución y nuevas perspectivas Actas del I Congreso del GEICC Valencia, España 25, 26 y 27 de noviembre de 2002*. Valencia, Grupo Español del IIC: 449-454.

CASTELL AGUSTÍ, M. (2002). “Antecedentes históricos y técnicos del soporte textil: las sargas o *tüchlein*”, en *XIV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Valladolid: 503-512.

- CERVERA VERA, L. (1977). “La construcción del Palacio del Cardenal Espinosa en Martín Muñoz de las Posadas”, en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 44: 17-69.
- COLLAR DE CÁCERES, F. (1989). *Pintura en la antigua Diócesis de Segovia (1500-1631*. Segovia, Diputación Provincial de Segovia.
- CONDE DE CEDILLO (1931). “Paradinas”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 36: 5-12.
- CONTE BRAGADO, D. (2015). “Viejas noticias sobre el Greco de Martín Muñoz de las Posadas, en *Estudios segovianos*, LVII, 114: 553-569
- COVARRUBIAS Y OROZCO, S. de (1674). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2006 (Reproducción digital de la edición de Madrid, por Melchor Sánchez ... 1674).
- DESCALZO, F. (2006). *Segoviayprovincia.com*. Segovia, Caja Segovia obra social y cultural.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A. (2019). “Revistiendo la arquitectura que viste la arquitectura: una aproximación a las sargas de la Pasión de influencia flamenca del siglo XVI en España. Los ejemplos de Oña y Toro”, en *XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*: 785-789.
- ESCALERA PÉREZ, R. (2018). “El arte de lo efímero 1. La fiesta en las ciudades”, en *Historia del arte en Málaga (t.8)*. Málaga, Prensa malagueña.
- GÁLLEGO, J. (1984). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra.
- GALLEGO MARTÍNEZ, F., MARTÍN DE ANDRÉS, S. Y RUBIO VELASCO, B. (2019). *Estudio de sargas y monumentos de Semana Santa en la provincia de Segovia*. Segovia, Junta de Castilla y León (no publicado).
- HERGUEDAS VELA, M. (2010). “Contexto y evolución en torno al monumento de Jueves Santo”, en *La Semana Santa: antropológia y religión en Latinoamérica II*: 357-363.
- HERRERO GÓMEZ, G. (2011). *De fiesta en fiesta por Segovia*. Segovia, Obra social y cultural de Caja Segovia.

- LANDA BRAVO, J. (1989). “Pinturas murales del siglo XV en la Iglesia de Martín Muñoz de las Posadas”, en *Antiquaria*, 61: 42-47
- LEVENFELD LAREDO, C. (1992). “Las pinturas sobre anejo o sargas: historia material y técnica”, en AA.VV., *El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar*. Madrid, Instituto Conservación y Restauración de Bienes Culturales: 152-157.
- LÓPEZ LANUSSE, J.A.; CUETO, R. (1992). “Martín Muñoz de las Posadas: política, religión y arte en la Castilla de los Austrias”, en *Estudios Segovianos*, 89, XXXIII: 111-159.
- MADOZ, P. (1984). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Castilla y León. Segovia*. Valladolid, Ámbito.
- MARTÍNEZ GONZALO, G. y PÉREZ DE CASTRO, R. (2017). *Sargas y monumentos de Semana Santa en la provincia de Palencia: la pervivencia de lo efímero*. Valladolid Junta de Castilla y León (no publicado).
- McGRATH, M.J. (2006). *Corpus Christi, el auto sacramental y otras fiestas religiosas en la Segovia del siglo XVII*. Segovia.
- MERINO DE CÁCERES, M. (1975). Velos litúrgicos penitenciales de los siglos XVI-XVII en Segovia, en *Estudios Segovianos*, Tomo XXVII, Segovia: 49-99.
- MONTESINOS CASTAÑEDA, M. (2019). *La visualidad de las virtudes cardinales*. Universidad de Valencia (tesis doctoral).
- MORENO ALCALDE, M. (1990). *La arquitectura gótica en la Tierra de Segovia*. Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad.
- PACHECO, F. (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas. Descríense los hombres eminentes que ha auido en ella...y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*. En Sevilla, por Simon Faxardo.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. (1988). *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Aguilar.
- PÉREZ DE CASTRO, R. (2010). “Et posuit eum in monumento exciso. Arquetas eucarísticas, monumentos y sargas de Semana Santa en Palencia (siglos XVI-XVIII)”, en *La semana santa: antropología y religión en Latinoamérica II* (ALONSO PONGA, J.L. et al. coords.), Valencia: 387-402.
- PÉREZ DE CASTRO, R y MARTÍNEZ GONZALO, G. (2017). “La capilla de los reyes de la catedral de Palencia: la sarga de Juan de Villoldo y su taller y una escultura

reencontrada de Juan de Valmaseda”, en *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 52: 35-46.

PÉREZ DE CASTRO, R. Y MARTÍNEZ GONZALO, G. (2017). *Sargas y monumentos de Semana Santa en la provincia de Palencia: la pervivencia de lo efímero*. Valladolid, (no publicado).

RÉAN, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, del Seral.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1991). Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 3.

ROJO FERNÁNDEZ, D. (2017). Culto a la eucaristía en el barroco universitario salmantin, en *El barroco: universo de experiencias*. Córdoba, Asociación “Hurtado Izquierdo”: 856-870.

RUIZ HERNANDO, J. A. (2017). *Diego de Matienzo y otros maestros de cantería montañeses en Segovia en torno a 1600*. [s.l.], La Huerta Grande.

SANTOS GÓMEZ, S. y SAN ANDRÉS MOYA, M. (2004). La pintura de sargas, en *Archivo español de arte*, LXXVII: 59-64.

SANTOS GÓMEZ, S. (2021). “Estudio de la pintura al temple sobre lienzo del siglo XVI en España a través de las antiguas fuentes documentales: las sargas pintadas en los interiores domésticos”, en *Ge-conservación*, 19: 7-19.

SARAVIA, C. (1960). “Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 26: 129-143.

SERRANO GARCÍA, D; RUIZA DE LA ROSA, J.A. (2015). “Las fábricas inconclusas como fuente de conocimiento. La cabecera tardogótica de la iglesia de Martín Muñoz de las Posadas (Segovia)”, en *Actas del X Congreso Nacional y I Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*. Segovia, v.3: 1633-1642.

SERRANO GARCÍA, D. (2015). *Análisis arquitectónico e histórico de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Martín Muñoz de las Posadas, Segovia*. Universidad de Sevilla (tesis doctoral).

SIGUERO LLORENTE, P. L. (1997). *Significado de los nombres de los pueblos y despoblados de Segovia*. Madrid.

SOTO CABA, V. (1985). “El barroco efímero”, en *Cuadernos de arte español*. Madrid, Historia 16, 75.

VILLALPANDO MARTÍNEZ, M. (1985). *Diccionario de artistas y artesanos en Segovia: siglos XVI y XVII*. Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad.

VILLARQUIDE, A. (2004). *La pintura sobre tela (V. I)*. San Sebastián, Nerea.

ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (2002). “El monumento de Semana Santa de Santa maría de Bermeo, Bizkaia”, en *Ondare, cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21: 257-272.

ZUAZO, A. (1753). *Ceremonial según las reglas de Missal Romano... Método de celebrar la misa rezada y cantada*. Salamanca, imprenta de la ilustre Cofradía de la Santa Cruz.

ÍNDICE DE FIGURAS.

Figura 1: Sexmo de la Trinidad, Segovia. Fuente: ASENJO GONZÁLEZ, 1986: 103

Figura 2: Planta de la iglesia de Paradinas. Fuente: MORENO ALCALDE, 1990: 204

Figura 3: Figura 3: Sexmo de las posaderas. ASENJO GONZÁLEZ, 1986: 114

Figura 4: Planta de la iglesia de Martín Muñoz de las Posadas. MORENO ALCALDE, 1990: 225

ÍNDICE DE LÁMINAS.

Todas las láminas contenidas en el presente trabajo son de la autora.

Lámina VIII (p. 21): imagen de archivo del Ayuntamiento de Villahermosa (Ciudad Real), en <https://sabersabor.es/descubriendo-el-monumento-de-villahermosa/>