



LAS VERTIENTES Y EL LLANO, DE LOS DESCALZOS A SAN ANTÓN

Pedro Miguel Ibáñez Martínez

CUENCA, CIUDAD BARROCA III



LAS VERTIENTES Y EL LLANO,
DE LOS DESCALZOS A SAN ANTÓN

Pedro Miguel Ibáñez Martínez

CUENCA, CIUDAD BARROCA III



LAS VERTIENTES Y EL LLANO, DE LOS DESCALZOS A SAN ANTÓN

Pedro Miguel Ibáñez Martínez

CUENCA, CIUDAD BARROCA III

Cuenca 2022

© de los textos: su autor.
© de las imágenes: sus autores.
© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha y
Consortio Ciudad de Cuenca.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y
Consortio Ciudad de Cuenca.

COMISIÓN DE PUBLICACIONES:

César Sánchez Meléndez
Presidente, Vicerrectorado de Cultura,
Deporte y Responsabilidad social
Carmen Vázquez Varela
Vocal

Aurelia Alañón Molina
Vocal

José Manuel Velasco Retamosa
Vocal

César Sánchez Ortiz
Director del Servicio de Publicaciones

José Antonio Perona López
Secretario. Director técnico del Servicio
de Publicaciones

Colección COEDICIONES nº 166
1ª edición. 700 ejemplares



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que
garantiza la difusión y comercialización de sus
publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISBN: 978-84-9044-531-0 (Edición impresa)
ISBN: 978-84-9044-532-7 (Edición electrónica)
DOI: https://doi.org/10.18239/coe_2022_166.00
D.L.: CU 92-2022
ISNI: 0000000506819532 (Ediciones UCLM)

Diseño de la cubierta: Sandra Ramírez-Cárdenas Amer
Diseño y maquetación: Sandra Ramírez-Cárdenas Amer

Impresión: AGSM
Impreso en España (U.E.) – Printed in Spain (U.E.)



Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional. Cualquier forma de reproducción,
distribución, comunicación pública o transformación de esta obra
no incluida en la licencia Creative Commons BY-NC-ND 4.0 solo
puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo
excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la
licencia en este enlace:
<https://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/deed.es>

CONSORCIO CIUDAD DE CUENCA:

CONSEJO DE
ADMINISTRACIÓN 2022
Presidente:
**Darío Francisco
Dolz Fernández**
Alcalde-Presidente
Ayuntamiento de Cuenca

Vicepresidentes:
MINISTERIO DE
HACIENDA
Mª Pilar Paneque Sosa
Subsecretaria
JCCM - VICEPRESIDENCIA
PRIMERA
**José Luis Martínez
Guijarro**
Vicepresidente Primero

Vocales:
MINISTERIO DE
TRANSPORTES,
MOVILIDAD Y AGENDA
URBANA
**Jesús Manuel Gómez
García**
Subsecretaria

MINISTERIO DE CULTURA
Y DEPORTE
**Eduardo Fernández
Palomares**
Subsecretaria
MINISTERIO DE
LA PRESIDENCIA,
RELACIONES CON LAS
CORTES Y MEMORIA
DEMOCRÁTICA
**Alberto Herrera
Rodríguez**
Subsecretaria

CONSEJERÍA DE FOMENTO
**Ignacio Hernando
Serrano**
Consejero

CONSEJERÍA DE
HACIENDA Y AAPP
**Juan Alfonso Ruiz
Molina**
Consejero
CONSEJERÍA DE
EDUCACIÓN, CULTURA Y
DEPORTES
**Rosa Ana Rodríguez
Pérez**
Consejera
EXCMO. AYUNTAMIENTO
DE CUENCA
**Miguel Ángel Valero
Tévar**
Concejal

Isidoro Gómez Caveró
Concejal
EXCMA. DIPUTACIÓN
PROVINCIAL
Álvaro Martínez Chana
Presidente de la Diputación
Provincial de Cuenca

Elena Carrasco Valera
Diputada
Secretario:
**Luis Mariano Moreno
Rivilla**

Vocal Asesor Jurídico:
Julián Rollón Muñoz
Responsable de Control:
Luis Alberto Marín Ruiz
Gerente:
Mariano Teruel Arrazola

COMISIÓN EJECUTIVA
2022
Presidente:
**Darío Francisco
Dolz Fernández**
Alcalde-Presidente del
Ayuntamiento de Cuenca
Vicepresidentes:

MINISTERIO DE
HACIENDA
Ángel Esteban Paul
Inspector General del
Ministerio de Hacienda

JCCM - VICEPRESIDENCIA
PRIMERA
**Mª Ángeles Martínez
Hernández**
Delegada en Cuenca de la
JCCM

Representante de las
Administraciones
Consortciadas:
Álvaro Martínez Chana
Presidente de la Diputación
Provincial de Cuenca

Secretario:
**Luis Mariano Moreno
Rivilla**

Vocal Asesor Jurídico:
Julián Rollón Muñoz

Responsable de Control:
Luis Alberto Marín Ruiz

Gerente:
Mariano Teruel Arrazola

A mi nieta Alejandra

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS:

Enrique Martínez Gil:

22,37,41,44-46,49,51,52,54,58,59,61,67-70,72,76,77,80,82,94,96,97,99-102,103 derecha,104 derecha, 108, 110, 112, 113, 115, 121, 122 izquierda, 123, 124, 126-128, 131-133, 148, 150, 152 izquierda, 153-156, 158, 161, 170, 175-180, 182, 193, 195, 197, 204, 206, 210-216, 226, 227, 239, 243, 246, 247, 250, 252, 253, 265, 268, 269 izquierda, 270, 273, 292-295, 317, 318, 322, 324, 325, 328, 330, 339, 340, 344, 345, 347, 348, 352-358, 361, 362, 365, 366, 368, 370-374, 376-378, 380-382,385-388, 390, 392-395, 397.

Pedro Miguel Ibáñez Martínez: 30-32, 36, 43, 47, 50, 56, 57, 74, 75, 88, 91, 106, 114, 116, 122 derecha, 134, 137 izquierda, 143, 149, 162, 168, 186, 191, 192, 194, 208, 209, 222, 244, 254, 259-261, 264, 266, 269 derecha, 279, 280, 296, 300, 302, 304, 307, 310, 311 derecha, 312, 319, 320, 342, 343.

María del Rosario Ibáñez Genís: 62, 64, 65, 93, 163-165, 172, 174, 188-190, 201, 202, 282-286, 287 arriba, 335, 338, 350. (Cortesía JCCLM, Carlos Villar).

Carmen Cabrerizo: 309, 313-316. (Cortesía JCCLM, Carlos Villar).

Miguel Ángel Moset: 218, 221, 223, 237, 242, 257, 258.

Santiago Torralba: 298, 311 izquierda, 336, 337, 359.

Miguel Ibáñez García: 225, 240, 375.

Gonzalo Luque Robles: 383, 384.

Daniel León: 326.

Jesús Mora: 360.

Santos Saiz: 267.

Emilio Guadalajara: 147.

Manuel Pinedo: 141 derecha.

LONDRES, VICTORY AND ALBERT MUSEUM: Inv. Núm. 8455, f. 16 r.: 33, 84 arriba, 224.

VIENA, ÖSTERREISCHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK: Cod. Min. 41, f. 2: 332, 364. Cod. Min. 41, f. 31: 111, 144, 306.

Introducción	11
1. CONVENTO DE FRANCISCANOS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA, ADVOCACIÓN DE SAN LORENZO MÁRTIR	23
1.1. Don Marco de Parada y la primera etapa del convento de San Lorenzo (1550-1608)	23
1.2. Don Gerónimo Venero y Leyva y el convento definitivo (1608-1617)	37
1.3. Del impulso barroco dieciochesco al ocaso decimonónico y la situación actual	48
2. ERMITA DE LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS	55
2.1. Los orígenes de la ermita de la Virgen de las Angustias, en el siglo XVII	55
2.2. La gran renovación del siglo XVIII	63
3. IGLESIA DE SAN MIGUEL	83
3.1. La iglesia y el barrio de San Miguel antes del Barroco	83
3.2. El siglo XVIII y las alteraciones contemporáneas	98
4. CONVENTO DE SAN PABLO	109
4.1. La gran portada barroca y los antecedentes históricos	109
4.2. El cerramiento del claustro y la sacristía	120
4.3. Capilla de la Virgen del Rosario	124
5. IGLESIA DE SANTA CRUZ	135
5.1. Aspectos generales	135
5.2. Análisis arquitectónico. Del Medievo al siglo XVIII	144
6. ORATORIO DE SAN FELIPE NERI	159
6.1. Aspectos generales e historiográficos	159
6.2. El proceso constructivo del Oratorio desde la fundación a la fase del oratorio parvo o iglesia baja, con advocación de la Divina Pastora	171
6.3. La fase de la iglesia superior antes de la intervención de José Martín	187
6.4. José Martín en la iglesia superior del Oratorio de San Felipe Neri	200
7. IGLESIA DEL SALVADOR	219
7.1. Entre el Medievo y el Renacimiento	219
7.2. Del manierismo contra-reformista al primer barroco	235
7.3. La nueva concordia de 1664, la ampliación de la Virgen de la Soledad y el pleno barroco	249
7.4. Algunos apuntes sobre las transformaciones experimentadas por la iglesia de El Salvador en la Edad Contemporánea y conclusiones	264

8. PÓSITO	271
8.1. Antecedentes: el alhorí del Campo de San Francisco	271
8.2. El pósito de la puerta del Postigo	281
9. IGLESIA Y CONVENTO DE LAS CONCEPCIONISTAS FRANCISCANAS	297
9.1. Los orígenes y la fase pre-barroca	297
9.2. José Martín y la gran renovación dieciochesca	313
10. IGLESIA Y HOSPITAL DE SANTIAGO	329
10.1. Los tiempos fundacionales y las primeras coyunturas del edificio	329
10.2. El siglo XVII, Francisco de Mora y la fachada oriental con el cuarto anexo	335
10.3. José Martín y la nueva iglesia del hospital de Santiago	349
11. IGLESIA DE LA VIRGEN DE LA LUZ Y SAN ANTÓN	363
11.1. Los orígenes y el proceso evolutivo hasta 1760	363
11.2. José Martín y la nueva iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón	369
Bibliografía	402



INTRODUCCIÓN

El libro *Las vertientes y el llano, de los Franciscanos Descalzos a la iglesia de San Antón* es el tercer volumen de la serie *Cuenca, ciudad barroca*, editada en colaboración por el Consorcio de la Ciudad de Cuenca y la Universidad de Castilla-La Mancha. Prosigue pues los objetivos propuestos en los dos tomos anteriores, que resulta inevitable reproducir resumidamente. Cuenca recibe en 1996 la distinción de Ciudad Patrimonio de la Humanidad. Tal vez por eso resulte más llamativa la peculiar relación que en esta ciudad ha existido entre el patrimonio histórico-artístico y la percepción que se ha tenido del mismo. En pocos casos similares se desvela cómo el establecimiento de una cierta mirada llega a determinar la conservación y el disfrute de todo un legado cultural. De tal manera, el engendramiento en épocas pasadas de una abundante literatura, de signo poético por lo general, no ha sido acompañado por una reflexión equivalente sobre su esencia monumental y artística.

Desde el último tercio del siglo XVIII, y hasta bien adentrados en el siglo XX, predominan determinados mitos negativos para la substancia patrimonial de Cuenca, luego mantenidos y acrecentados con olvido de las aportaciones efectuadas por la moderna historia del arte. El caso del Barroco es paradigmático al respecto. El resultado, todavía hoy, es un flujo de visitantes hacia escasos y puntuales objetivos dentro del mapa urbano, la catedral y algún museo, y el desconocimiento y falta de valoración del resto del centro histórico. Todo ello se ha visto acrecentado por la inexistencia durante muchos años de un debate riguroso sobre los tratamientos de restauración, puesta en valor y rehabilitación debidos a dicho patrimonio, con riesgo de la pérdida o mistificación de los caracteres históricos que le son propios. En nuestro criterio, deben tratarse todos estos aspectos no aislados sino como parte de una totalidad. La educación de la mirada resulta imprescindible en dos direcciones complementarias: para que el público llegue a apreciar en su justo valor el acervo arquitectónico que la ciudad posee, y para que ese legado reciba los cuidados de protección y valorización que merece.

A día de hoy, y aunque se han llevado a cabo determinadas intervenciones de alcance, esperan todavía su redención estética algunos importantes monumentos de la época, de la iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón al Oratorio de San Felipe

Neri. Hay que resaltar el compromiso del Consorcio de la Ciudad de Cuenca, en favor del conocimiento y difusión de las arquitecturas barrocas conquenses y de sus valores patrimoniales, contando con la complicidad de la Universidad de Castilla-La Mancha. Estas arquitecturas son, al cabo, las que más abundan en Cuenca y, paradójicamente, las que menos se ven y se visitan. Pero enseñar a ver no tendría sentido sin un soporte científico que lo respalde. La búsqueda del rigor y la puesta al día de los conocimientos, en el mayor grado posible, resulta un requisito ineludible. Los objetivos son analizar y difundir el conjunto arquitectónico global de los siglos XVII y XVIII, tanto religioso como civil, según la información consolidada del pasado y la que podemos aportar ahora. El paso de los años engrosará afortunadamente los datos actuales, en esa aspiración al continuo perfeccionamiento que caracteriza las actividades humanas.

Al margen de los valores culturales que aporta por sí mismo, el conocimiento del patrimonio histórico-artístico debe constituir la prioridad inicial para todas las instituciones implicadas en su protección, puesta en valor y difusión. No es concebible, en el tiempo presente, ninguna intervención restauradora y rehabilitadora que no esté fundada en el conocimiento puntual de aquello sobre lo que se actúa. Los caprichos o gustos personales deben quedar relegados, así como esa falsa sensación de “entender” a partir de una experiencia difusa y generalista. Es eso de “yo he visto mucho y puedo saber lo que vale, y lo que no vale, así a ojo”, que me decía hace años una persona con mucha responsabilidad añadida en la catalogación del patrimonio arquitectónico. Tal clase de pensamiento solo puede llevar al fracaso en los resultados, como ya ha sucedido en más de una ocasión.

Conocer de verdad el legado construido es otra cosa. No es un capricho, ni un ejercicio de erudición inútil sobre el pasado; es una necesidad inapelable, un instrumento fundamental para intervenir en cualquier edificio con solera histórica. Por eso no se entendería que no se aplicaran los

medios precisos no solo para recoger las investigaciones ya realizadas, sino para estimular otras nuevas. El coste es además mínimo, en comparación con otras empresas que continuamente se llevan a cabo. No se trata solo de conocer el pasado, cómo se vivía en otra época o lo que pudo suceder en lo político o en lo económico. El legado monumental no es el pasatiempo evanescente de personas que no tienen otra cosa en que entretenerse. Es algo real y del presente, porque forma parte de nuestra vida cotidiana, lo encontramos nada más salir a la calle y es motivo de disfrute para muchos millones de personas en todo el mundo.

Este tercer volumen mantiene las preocupaciones antedichas. Recoge lo esencial de la información precedente, con el estado de la cuestión y las referencias historiográficas. Tal requisito es absolutamente imprescindible en cualquier estudio que pretenda ser riguroso, dentro del marco de la metodología científica. En contra de lo que pudiera pensarse no consiste exactamente en reconocer las contribuciones efectuadas por otros autores, o de querer destacar los aportes propios y las posibles rectificaciones a lo expuesto por los demás. Eso es algo que se da por añadido, pero se trata sobre todo de establecer las bases de conocimiento anteriores antes de ofrecer una propuesta personal, para que el lector sea capaz de reconstruir el conocimiento que se le ofrece, verificar los argumentos que lo sustentan y adoptar su propio criterio al respecto. Quien de modo malicioso no recoge en texto o en notas las aportaciones de otros estudiosos sobre un tema determinado desconoce que, además de desdeñar a las personas interesadas en el mismo, lo único que consigue es perjudicar su propia imagen y la credibilidad de su trabajo.

Nuestro método intenta identificar problemas no resueltos y añadir una visión personal de los mismos, adentrándonos en parcelas no tratadas hasta la fecha. Atentos a la complejidad del fenómeno arquitectónico, se incluyen aquí los aspectos de carácter estructural apenas tocados en la historiografía especializada. Estos aspectos pueden

alcanzar el mismo interés que los puramente formales o espaciales, y en una ciudad de topografía tan difícil como Cuenca constituyen un valor añadido. Sucede lo propio con los planos de los edificios, imprescindibles en el análisis. El avance de la disciplina artística implica un compromiso de rigor y una adecuada metodología, que no siempre se aplica en las publicaciones del género.

Hay que preguntarse por el estado de nuestros conocimientos sobre las arquitecturas de la ciudad de Cuenca, y más en particular sobre las de los siglos XVII y XVIII. ¿Estamos en el principio del final o en el final del principio? Habría que matizar la respuesta. Si atendemos a la biografía pormenorizada y exhaustiva de los maestros hasta llegar a la letra más pequeña; a las relaciones profesionales entre ellos; a los procesos contractuales que incluyan tanto el aprendizaje como su aceptación en el mundo laboral; al papel de gremios y patronos, fueran religiosos o laicos, y a tantos otros aspectos relativos a los mecanismos históricos que conforman el escenario socio-laboral; entonces, cabe afirmar que nos encontramos únicamente en el final del principio.

Pero si lo que valoramos es la presencia física del patrimonio edificado en el horizonte urbano presente, como objeto de conocimiento en la materialidad de cada una de las arquitecturas que han llegado hasta nosotros, podríamos atrevernos a decir que estamos cerca del principio del final, considerando este final no inmediatamente próximo sino todavía prolongado en el tiempo. Falta desde luego por asegurar la autoría de determinados monumentos y por esclarecer lapsos excesivamente prolongados en el proceso constructivo de algunos, aunque en este último caso pueden bastar los datos esenciales de cómo y cuándo comienzan, y de cuándo terminan. Entre bromas y veras, resultaría vana la pretensión de colmar la historia de cada uno de los mampuestos y ladrillos que van colocando en el curso de las obras porque, salvo que puedan alterar ideas previas de cierto alcance, poco aportan en muchas situaciones este tipo de datos por sí mismos.

Los objetivos propuestos desde el primer momento, según lo avanzado en páginas anteriores, tenían que ver con una situación preocupante en cuanto a los datos difundidos de los edificios, su valoración artística y las actuaciones, tanto protectoras como restauradoras, a que podían dar lugar. Como las hemos denominado en alguna ocasión, eran arquitecturas mudas, ocultos sus ámbitos internos tras portadas supuestamente impenetrables. Se escribía de ellas, sobre todo, como contempladas desde fuera, adjuntando los datos de archivo disponibles entonces y, a veces, planos que no se comentaban. Era urgente la tarea de considerar los monumentos concretos desde fuera y desde dentro; y analizar las circunstancias de su realización y todo aquello que los caracteriza, tanto estructural como espacialmente.

Después de tres volúmenes dedicados al proyecto *Cuenca ciudad barroca*, que suman una mil trescientas páginas publicadas, pecaríamos de falsa modestia si no pensáramos que algo hemos aportado a los saberes del patrimonio edificado de esta ciudad. Tenemos la esperanza de haber cumplido razonablemente nuestro propósito inicial de establecer un marco de referencia al que poder remitirse, como propuesta firme, en futuros estudios sobre el tema. Pero ello no implica quedar absortos en la autocomplacencia. Cuanto más sabemos de un materia, más conscientes somos de lo mucho que seguimos ignorando sobre ella. Toda propuesta de conocimiento es relativa al momento exacto en que se produce, y precisa de seguir completándose en el futuro. Es mucho lo que resta por investigar, y cuantiosos los datos que aún deben revelar los archivos. Ser plenamente conscientes de ello no debe conducir al bloqueo, pensando en lo que aún no ha salido a la luz y temiendo que esos nuevos datos puedan rectificar los que planteamos. El conocimiento se construye paso a paso y será siempre válido, en su contexto cronológico, en tanto que responda a criterios científicos y a una metodología adecuada. Lo primordial es lo que aporta cada libro, sus contribuciones efectivas.

Lo que aún deje de incluir importa mucho menos que los caminos que abren al saber, que no sean centones de cosas conocidas o simplemente insustanciales.

La estructura de la serie en varios volúmenes no se ha fundado en una evolución progresiva de los edificios erigidos en los siglos XVII y XVIII, que es una tarea posterior a la expresada ahora. El cierre del proyecto editorial precisaría de una última entrega, que ofreciera un panorama evolutivo y su contextualización en el desarrollo general producido tanto en España como en Europa. Tampoco hay que olvidar que los inmuebles incluidos no son todos los existentes en la ciudad, sino que, atendiendo a los límites de cada tomo, se han seleccionado aquellos que mejor responden a la caracterización de la Cuenca barroca. Fuera han quedado otros como el palacio episcopal, el convento de las Angélicas, San Nicolás, el colegio de San José, San Andrés, la casa de las Rejas y algunos más. Deberían incorporarse, a manera de anexo, en esa última entrega.

En el deseo de valorar individualmente las arquitecturas y los recorridos por la ciudad, de descubrirlos literalmente en el curso de paseos, hemos optado por singularizar su ubicación en grandes sectores urbanos. El primer tomo de *Cuenca, ciudad barroca*, titulado *La plaza Mayor y su entorno arquitectónico*, ofrecía el sentido de conjunto monumental generado alrededor del más importante espacio de encuentro ciudadano, como lo sigue siendo en la actualidad. Eran dos plazas, convertidas luego en una y que, de alguna manera, acaban encontrando su primitivo fraccionamiento con la edificación de las casas consistoriales, colmando un anhelo concejil que se remonta al último cuarto del siglo XVII. Los centros de poder religioso y civil, la catedral y el ayuntamiento, compiten por ese espacio, del que también participa el convento de Justinianas y algunas mansiones importantes de la época.

El segundo volumen incidía de nuevo en la parte más alta de la población, como precisa su título de *La cumbre urbana*, dejando fuera lógicamente el sector ya tratado en el tomo

precedente dedicado a la plaza Mayor y su entorno. Como en los restantes libros de la serie, seleccionábamos los edificios más sobresalientes, atendiendo a dos criterios rectores: la potencia arquitectónica y las aportaciones relacionadas con la época estudiada. Así, el convento de San José de Carmelitas Descalzas, la iglesia parroquial de San Pedro, el colegio de Jesuitas, el convento de Mercedarios Calzados, el Seminario de San Julián y la casa del Corregidor. Esta última se encuentra ya en la cuesta que desciende hacia el sector extramuros, pero la incluimos por ser un centro de poder concordante con los de la cumbre urbana, como la catedral y las casas consistoriales, y por su actualidad patrimonial de entonces al encontrarse recién restaurado cuando el libro iba a salir a la luz.

Centrados ya en el presente volumen, el capítulo primero analiza el antiguo convento de Franciscanos Descalzos de San Pedro de Alcántara, advocación de San Lorenzo Mártir. Ubicado al pie de las rocas en el lado de la hoz del Júcar, configura con la cercana ermita de la Virgen de las Angustias un bellísimo rincón de la ciudad, mitad edificado y mitad natural. Afectado por el proceso desamortizador del siglo XIX y por una inexplicable mutilación avanzada la centuria siguiente, preserva todavía un notable interés no solo paisajístico sino también arquitectónico, para entender el proceso evolutivo del arte local.

Establecemos tres fases en el desarrollo físico del inmueble. La primera corresponde a la segunda mitad del siglo XVI y a la figura de don Marco de Parada, arcediano de Alarcón y canónigo de Cuenca. Este personaje, uno de los eclesiásticos más relevantes de su época como promotor de arquitecturas, adquiere a mediados del siglo XVI un terreno inmediato a la recién horadada puerta rupestre que aún subsiste, en el que edifica una verdadera villa suburbana de recreo al estilo del Renacimiento. En ella dispone incluso una *ménagerie* o casa de fieras, con animales salvajes en cautividad entre los que contaban osos. Hacia 1570, don Marco proyecta fundar allí un convento masculino, refrendando ese deseo en una

cláusula de codicilo testamentario fechada en noviembre de 1578. La fundación Parada propiamente dicha nace casi de inmediato en la década siguiente por un sobrino del arcediano, del mismo nombre y primer patrono por designación de su tío. Son los franciscanos descalzos provenientes del monasterio de San Bernardino de Madrid los que ocupan, como convento, la casa edificada por don Marco.

La segunda fase arranca de 1608, cuando los franciscanos aceptan la propuesta de don Gerónimo Venero y Leyva, entonces abad de la Sey y canónigo de Cuenca, y posteriormente arzobispo de Monreale (Sicilia), para erigir una iglesia de nueva planta anexa a la casa primitiva, y otras dependencias que superaran la estrechez que padecían hasta ese momento. Leyva aporta a partir de 1608 el dinero necesario para ello. El templo ha llegado en buena medida hasta la actualidad, aprovechado como vivienda particular. En 1609 constan ya contratos de obra con Juan García Lillo, y en 1610 con Diego López, carpintero y albañil. Quedaría concluido a finales de dicho año. En cualquier caso, una carta de pago otorgada por los religiosos franciscanos a don Gerónimo el 15 de marzo de 1617, por un total de 12.305 ducados, incluye todas las dependencias financiadas por el arzobispo de Monreale, que se habían ido edificando en fecha posterior a la iglesia.

A mediados del siglo XVIII tiene efecto la tercera fase constructiva del convento, que ha dejado como elementos importantes dos portadas de sillería, la del templo y la de la clausura. La más original es la primera, que se integra en el grupo de portadas verdaderamente barrocas de la ciudad, de gran potencia y relevado de sus miembros.

El capítulo segundo estudia la ermita de la Virgen de las Angustias, que comparte algunos dilemas históricos con el vecino convento de Franciscanos Descalzos. Nuestra interpretación del edificio trata de ordenar los datos que ha generado, en la literatura local, una devoción tan arraigada entre los conquenses, casi siempre sin el

apoyo de referencias documentales concretas. De tal modo, rechazamos que su origen se remonte a lo más profundo de la Edad Media, o que anteceda en el tiempo al convento franciscano. Bien al contrario, la ermita que predominaba en la zona era la de San Bartolomé, que le daba su nombre tanto a la puerta rupestre que permite el acceso a la ciudad, como a la empinada cuesta que baja al río Júcar.

La ermita de las Angustias es más tardía que el convento. Serían los propios religiosos los que instituyeran su culto y un ámbito arquitectónico para acogerlo, parece que ubicado inicialmente dentro de la clausura. Todo apunta a que años más tarde, a mediados del siglo XVII, promueven un pequeño santuario exterior al cercado de su cenobio. Su dependencia entonces sería absoluta en relación con el convento. Pero es en el siglo XVIII cuando tiene lugar la gran renovación del oratorio, con el protagonismo del obispo don Juan de Lancáster, tras asumir el cargo de hermano mayor de la cofradía e implementarse la proyección social de la advocación mariana. En 1724, el hermano Fernando de Santa Teresa diseña una importante ampliación del inmueble preexistente que afecta al crucero con la cúpula, la cabecera y otras secciones; esto es, la mayor parte del edificio actual.

La portada, una de las más relevantes del Barroco conquense a pesar de su pequeñez, es tres decenios posterior. Destaca su sentido ascensional y el fuerte relevado de los dos cuerpos superiores. De gran interés documental es la inscripción del remate de la espadaña, donde consta el año 1758. En lo que respecta a su autoría, no nos convence la atribución habitual a José Martín por parte de los estudiosos. A título de hipótesis, encontramos más concordancias con los modelos derivados de fray Vicente Sevilla y la portada de la capilla del Seminario.

El capítulo tercero corresponde a la iglesia de San Miguel, uno de los hitos urbanos básicos en el paisaje de la hoz del río Júcar. Es una de las primitivas parroquiales conquenses,

erigidas tras la conquista de la ciudad en 1177. Nace como templo de una nave y ábside semicircular con un tramo recto delante, fabricado todo ello con aparejo de mampostería. A mediados del siglo XVI se recrece el ábside y el presbiterio queda cubierto con una cúpula encasetonada, probablemente de Esteban Jamete. La nave única inicial recibe después, tal vez en el mismo siglo XVI y desde luego antes de 1565, en que Van den Wyngaerde la documenta en su vista de *Cuenca desde el oeste*, la ampliación de una nave colateral anexa en el lado del Evangelio.

En la sexta década del siglo XVIII, su interior experimenta una profunda renovación en clave barroca y con leves apuntes ornamentales de estilo rococó. Es un caso más de la transformación radical que impone el Setecientos a ámbitos internos antiguos, respetando la caja de muros que sigue siendo la antigua. En San Miguel, las techumbres de madera primitivas pasan a ser bóvedas, de cañón con lunetos en la nave principal y de aristas en la colateral. Una moderada ornamentación rococó solo es perceptible en la nave mayor, quedando la otra en total despojamiento. La reforma se ha atribuido a José Martín, por esa obsesión nacida con Chueca Goitia de que todo lo que tenga que ver con la rocalla le pertenece. En nuestro criterio, no hay argumento alguno que lo demuestre. El concepto conservador y simple de la solución arquitectónica aplicada hacia 1755 nada tiene que ver con el maestro turolense, y el diseño de los detalles ornamentales tampoco es indicativa. Optamos por atribuirlo a fray Vicente Sevilla, al que el obispo Flórez Osorio le encomienda la restauración de numerosos templos conquenses. El diseño de los elementos decorativos concuerda con los de la iglesia de Santa Cruz, que es obra suya documentada.

Tras la destrucción de su patrimonio mueble durante la Guerra Civil, la iglesia de San Miguel sufre una intensa puesta en valor que ha transformado parte de su fisonomía.

El capítulo cuarto trata de la presencia barroca en el convento dominico de San Pablo. Este edificio cuenta entre

los monumentos en verdad sobresalientes de Cuenca, tanto por ofrecer una potente escenografía en el paisaje de la hoz del río Huécar como por contener un muestrario evolutivo de calidad desde el estilo gótico al barroco. Siguiendo con la metodología que hemos elegido a lo largo de todos los volúmenes de la serie, el capítulo comienza con los orígenes del convento, las primeras coyunturas edificatorias y los maestros que las hicieron posible: la iglesia, el claustro y otras dependencias. Incluimos con cierta amplitud el análisis personal efectuado hace años de la primera portada de la iglesia, que solo la vista de *Cuenca desde la hoz del Huécar* de Van den Wyngaerde ha permitido conocer, porque es el mejor contraste posible con la fachada del siglo XVIII. Esta última se ha convertido, a pesar de los academicistas de su tiempo, en un icono visual del cañón del Huécar, en el centro de ese mágico escenario urbano-natural que se revela al atravesar el pasadizo de las casas Colgadas. Y hablamos de una de las panorámicas más impactantes que pueden ofrecer las ciudades de la vieja Europa.

La portada es monumental y de una originalidad extrema. En nuestro criterio, ninguna otra de la ciudad puede compararse con ella. No menos interesante que su diseño tan geométrico es la iconografía que muestra, con el primer cuerpo dedicado a la orden dominica y el segundo a la Inquisición, tan vinculada con el convento a través del cabildo de san Pedro Mártir. Su fecha de realización hay que situarla en la década de los cincuenta del siglo XVIII, que es cuando se tabica el claustro, aunque en este caso conste una fecha concreta, 1753, rotulada en la puerta nordeste. El cerramiento representa uno de los ejemplos más interesantes de las secuelas climáticas sobre los monumentos conquenses, como reacción defensiva ante los rigores de la denominada Pequeña Edad del Hielo.

La antigua sacristía, ahora bar del parador de Turismo, es otro de los espacios barrocos del convento de San Pablo. La estructura de muros debe de ser la del siglo XVI, al que pertenece asimismo la portada plateresca de acceso.

La techumbre original, seguramente un bello alfarje de madera en su color como los de la sala capitular y el refectorio, se oculta a mediados del Setecientos con una bóveda esquinada plana que decoran rocallas y medallones con pinturas. Es probable que la colocación de esta bóveda tuviera también que ver con la climatología adversa de aquel tiempo. Creemos que su anónimo autor puede ser José Martín, al que desde luego se le debe la traza de la capilla de la Virgen del Rosario de la iglesia. Típicamente suyo es el concepto espacial del interior, en el más puro barroco dinámico, con la cúpula elíptica y los muros cóncavos que la soportan. El efecto de contracción y dilatación es de lo más borrominesco del catálogo del arquitecto turolense, aunque sorprende el grosor excesivo del entablamento.

El capítulo quinto estudia la iglesia de Santa Cruz, más maltratada por la acción humana que por la del tiempo. La absurda decisión, tomada en la segunda mitad del siglo XX, de despojar de tejas la cubierta, traería aparejado el hundimiento de la bóveda del siglo XVIII. Queda así dañada de modo irreparable una de las mejores realizaciones barrocas de la ciudad y de su trazador, fray Vicente Sevilla. Solo gracias a Fernando Chueca Goitia, y a su notable artículo de 1944 sobre la arquitectura conquense dieciochesca, podemos imaginar cómo era el interior a partir de sus descripciones y de algunas fotografías.

No conserva nada de la primera época fundacional. El templo medieval experimenta una renovación radical en el curso del siglo XVI, interviniendo maestros como Sebastián de Arnani y Juanes de Mendizábal el Viejo. Mas la renovación definitiva tiene lugar desde 1568 con trata de Francisco de Goycoa. Las condiciones redactadas por este arquitecto en febrero de 1570, para que las ejecutara en obra el cantero Juanes de Mendizábal el Mozo, y el plazo convenido de tres años, indican que era un proyecto de envergadura. De este inmueble renacentista perdura la caja de muros, la portada y el campanario. El

altísimo muro de la cabecera, que da al Huécar, es uno de los elementos arquitectónicos más sobresalientes del paisaje. No entendemos que se permita que la hiedra lo vaya cubriendo progresivamente, con riesgo para su conservación y ocultando los posibles daños que haya debajo, evidentes en la parte descubierta.

En 1755 y 1756 conoce la iglesia de Santa Cruz una profunda remodelación interior con trazas de fray Vicente Sevilla. Conservándose los muros perimetrales, una bóveda de piedra de toba sustituye la techumbre de madera del siglo XVI, y toda la nave recibe una envoltura dieciochesca con decoración rococó. Coetáneos como el párroco Turón de Miranda elogian el resultado, al adjetivar la reforma como “un vaso de iglesia de los más agradables”. La pérdida de casi todo ello es uno de los episodios más lamentables sufridos por el patrimonio local, porque constituía un verdadero documento de la evolución de Sevilla hacia la rocalla, por influjo de la labor de José Martín en San Felipe Neri, apenas tres años antes.

El capítulo sexto atiende precisamente al Oratorio de San Felipe Neri. Este edificio continúa siendo, en la actualidad, uno de los más notables del patrimonio barroco conquense. Magníficamente articulado en sus volúmenes exteriores, como uno de los hitos urbanos en verdad definitorios vista la ciudad desde el llano, comprende la iglesia superior, el oratorio bajo o iglesia de la Divina Pastora, y las estancias conventuales. La fundación y el proceso constructivo quedan estrechamente ligados a los hermanos Álvaro e Isidro Carvajal y Lancáster, ambos canónigos de la catedral y el segundo, con posterioridad, obispo de la diócesis.

El fermento de la presencia filipense en Cuenca surge según avanza la década de los treinta del siglo XVIII. De él participan los hermanos Carvajal desde el principio, con su apoyo económico y con el entusiasmo de los conversos. La Congregación se funda el 14 de septiembre de 1738, ocupando inicialmente una vivienda normal de localización por ahora ignorada. Seis meses después se trasladan a un

inmueble completamente nuevo, “comprado” por don Álvaro, que todavía se conserva en la parte superior de la calle de los Caballeros, al pie de los dos templos superpuestos de San Felipe Neri. Pensamos que se construye para el fin previsto, y que su edificación comenzaría antes del acto fundacional, al que impulsaría como prueba de la voluntad de los patronos. La bendición de la “iglesia de prestado”, radicada en una estancia de cierta extensión de la casa, es de 25 de marzo de 1739. Los Carvajal se trasladan a vivir con los padres de la Congregación.

La necesidad de edificar un espacio devocional de mayor empaque queda patente en 1740, con planta elaborada por Felipe Bernardo Mateo y con petición de espacio público a las autoridades locales. Cuando tienen lugar las exequias por don Álvaro los días 21 y 24 de noviembre de 1749, el oratorio parvo o iglesia baja, con advocación de la Divina Pastora, se encuentra completamente edificado y amoblado, y en proceso constructivo la iglesia principal o superior, con la anexa capilla de la Virgen de la Luz. Bernardo Mateo consta no solo como tracista, sino como director de la obra del oratorio bajo en los primeros años cuarenta. Pero aunque este tuviera que tener en cuenta desde el principio la asimismo prevista iglesia superior, nos caben serias dudas, en el estado actual de los conocimientos, de que concibiera el ámbito de arriba tal como ha llegado a nosotros. Son tan evidentes las diferencias entre ambos, que parece casi obligada la intervención de otro arquitecto.

Apremiados casi a encontrar un nombre, proponemos a título de hipótesis el de fray Vicente Sevilla, pendientes de lo que puedan confirmar las investigaciones futuras. Si este arquitecto, tan protegido por el obispo Flórez Osorio, fuera el autor de las trazas del templo superior con las estancias que lo envuelven, sería sin duda una de sus obras principales. Pero lo que en absoluto podría haber concebido nunca es el novedosísimo ciclo decorativo y mueble, en las más puras y detonantes formas rocalla. Aunque el turolense no sea el trazador de la iglesia,

acaba por convertirse en el creador principal de esta obra maestra de la arquitectura dieciochesca, cumbre del estilo rococó en tierras de Cuenca.

El capítulo séptimo examina la iglesia de El Salvador. Es uno de los templos más antiguos y notables de la ciudad, aunque con escasa fortuna historiográfica durante mucho tiempo y con importantes errores en su interpretación como monumento. Baste observar la cronología que se le asigna en la placa cerámica de la fachada, siglos XVIII y XIX, que son, paradójicamente, dos centurias que nada relevante aportan al edificio.

Su origen es equivalente al de las más antiguas parroquiales de Cuenca, y queda documentado ya en el siglo XIII. Según la hipótesis que planteamos, en su primera fase constructiva, del primer tercio de esa centuria, tendría una sola nave en concordancia con otros ejemplos como San Pedro o San Miguel. A finales de ese mismo siglo se ampliaría con una nave colateral en el costado meridional, fabricándose una nueva portada de acceso que sería la aparecida en 2006 bajo el revoco que la ocultaba. En el último decenio del siglo XVI, se inicia un gran proyecto de reconstrucción de la iglesia en el estilo del último Renacimiento, el de la Contrarreforma. Aunque la cubierta abovedada en cañón con lunetos cierra su espaciosa y única nave a mediados del siglo XVII, no es una iglesia barroca. Es mucho más, si entendemos que templos del citado estilo hay muchos en Cuenca, pero como el de El Salvador y expresado con su rotundidad no hay ninguno.

En el conocimiento del proceso constructivo cuenta, como referente documental de extraordinaria importancia, todo lo que afecta a la capilla del cabildo de Nuestra Señora de la Soledad, que en 1603 obtiene el recinto funerario de la familia Moya para convertirlo en sede de sus imágenes pasionistas. Como la suya, todas las capillas preexistentes debían someterse al proceso rector según el proyecto de regularización, según los ideales de la Contrarreforma, puesto en marcha a finales del siglo precedente. El primer

barroco únicamente aporta matices muy limitados, quizá el de subrayar un tanto el sentido ascensional, en un planteamiento que sigue siendo renacentista. La portada representa otro de ellos.

El cabildo de Nuestra Señora de la Soledad promueve en el tercer cuarto del mismo siglo XVII una ampliación de su sencilla capilla inicial, diferenciándola de las restantes de la iglesia y, lo que adquiere una gran importancia en la evolución de la arquitectura barroca en Cuenca, dando lugar a una novedosa coyuntura estilística que atribuimos al arquitecto madrileño José de Arroyo. El proyecto duplica la superficie anterior con otro tramo, cubierto con cúpula sobre pechinas y linterna. La decoración de vegetales estilizados, puramente abstracta en su geometrismo, los capiteles y los modillones, introducen soluciones absolutamente novedosas y de gran belleza de diseño en la línea del barroco pleno. Sin duda alguna, la capilla de la Soledad, a pesar de su pequeñez, es la joya arquitectónica de la parroquial de El Salvador y uno de los referentes del patrimonio edificado conquense.

El capítulo octavo analiza el pósito de la puerta del Postigo. Este edificio, con el palacio episcopal, el seminario, las casas consistoriales, la casa del Corregidor y algún otro, es una de las muestras más importantes de la arquitectura civil de Cuenca. De modo contradictorio, ha merecido poca atención de los estudiosos, unido este hecho a determinadas apreciaciones que, a nuestro juicio, carecen de base. Su conocimiento exige evocar los antecedentes con otro inmueble, de igual función, que se construye en la década de los sesenta del siglo XVI en el Campo de San Francisco. En alguna referencia documental de esta época se ha cimentado el que, a nuestro juicio, es el mayor error interpretativo sobre el pósito que sigue vigente en la actualidad. Apenas concluido el alhorí del Campo de San Francisco, las autoridades municipales habrían encargado supuestamente al maestro Pedro López de la Vaca la construcción de otro al lado de la puerta del Postigo

que, remodelado en el siglo XVIII, sería el existente en la actualidad.

Por nuestra parte, renovamos en el texto las discrepancias manifestadas desde hace muchos años sobre esta línea interpretativa. En nuestro criterio, el pósito se erige por entero de nueva planta en el siglo XVIII, sin que resulte creíble ninguna referencia documental de los siglos anteriores. La preocupación por edificar un nuevo edificio con este fin surge una y otra vez en las sesiones de la Ciudad desde las dos últimas décadas del siglo XVII al menos. En cualquier caso, solo un acuerdo de 23 de noviembre de 1751 determina de manera taxativa la erección de una casa sobre la puerta del Postigo para guardar el trigo. Su edificación es inmediata. En 6 de noviembre de 1753, el corregidor informa a los regidores que el maestro de obras José Rubio, encargado de las obras, había entregado las llaves tras su conclusión.

La estructura completamente abovedada en los dos pisos superpuestos responde a su función, y es única en toda la arquitectura civil conquense. Por otra parte, la fachada es igualmente relevante, con las rocallas que enmarcan los tres escudos y las ventanas en un fondo de sillares simulados con el pincel.

El capítulo noveno trata del monasterio de la Inmaculada Concepción de la Puerta de Valencia. Según los objetivos propuestos en el proyecto *Cuenca ciudad barroca*, la sección fundamental de análisis es la iglesia. Trazada a mediados del siglo XVIII por José Martín de Aldehuela en su tan creativo concepto espacial del barroco dinámico, constituye uno de los monumentos más notables del patrimonio conquense. Pero como en tantas otras ocasiones, no podemos aislar el templo del conjunto monástico al que pertenece, carente por cierto de análisis previo en su conformación física, como tampoco olvidar la propia historia del cenobio. Hay que remontarse pues al momento fundacional del entorno del año 1500, así como tener presente la personalidad del fundador Alvar Pérez de Montemayor y de algunos patronos que le suceden.

Parte de las estancias conventuales pertenecen a esta fase primigenia, así como los escudos todavía subsistentes y otros elementos. Proponemos al lector un paseo virtual por el interior de la clausura, que consideramos tan sugestivo como inédito. Como es lógico, la gran renovación dieciochesca de la iglesia merece un apartado específico. Es la tercera de las que traza José Martín en la ciudad de Cuenca y, además, es una de sus obras mejor documentadas. La escritura correspondiente lleva fecha de 1768, encomendándose la construcción al propio José Martín y a otros dos maestros, Agustín López y Pedro Merino Torre. La confluencia de estos tres nombres ha originado dudas en algunos estudiosos sobre la paternidad de las trazas. Nos ocupamos de este asunto en el texto y exponemos nuestra opinión, categórica, en el sentido de que pertenecen a José Martín como único autor. Las restantes páginas del capítulo atienden a los valores arquitectónicos y espaciales del templo.

El capítulo décimo reflexiona sobre la iglesia y el hospital de Santiago, tan antiguo como la ciudad cristiana misma. Con la iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón, componen el hito arquitectónico más importante del sector urbano extramuros. Ofrecen su mejor imagen contemplados desde la denominada curva de la Audiencia, con la armoniosa fusión de dos secciones separadas cronológicamente por más de cien años: la fachada este del hospital y la cabecera monumentalizada, a manera de fachada, de la iglesia. Ninguna casualidad hay en ello, porque obtener ese efecto escenográfico se encuentra desde el primer momento en la mente de sus creadores. Todavía mantiene hoy su porte, a pesar de los masivos bloques de casas que alzan por delante sus fachadas hacia el parque del río Huécar. Las fotografías de hacia 1900 atestiguan el empaque con que, todavía en esa fecha, dominaban sus volúmenes las huertas de la Albuhera.

Las dos fases mencionadas, la del cuarto oriental y la del templo, corresponden a las dos centurias, el XVII y el XVIII, que aquí nos interesan particularmente, mas no

puede quedar en el olvido todo aquello que corresponde a los orígenes del inmueble y a la intervención del siglo XVI, de la que queda como muestra más relevante el patio. En cualquier caso, no es comparable en alcance arquitectónico con las dos posteriores. En la fachada oriental, la modestia de los materiales que la definen no puede ocultar su importancia en el proceso evolutivo de la arquitectura conquense. La traza Francisco de Mora antes de noviembre de 1608, con fajas horizontales de piedra para separar los pisos y balcones de hierro estrictamente simétricos respecto de la calle-portada central. El arquitecto del rey, que es uno de los grandes creadores de la fachada balconada post-herreriana en la arquitectura española de hacia 1600, introduce en Cuenca un modelo, con porte casi palaciego, que alcanzará un dilatado recorrido hasta llegar al siglo XX. Pronto seguirá sus pautas el palacio episcopal, aunque sin el rigor en la simetría de la fachada hospitalario, descentrado el portal de acceso hacia el lado izquierdo.

La misma trascendencia encontramos en la iglesia reconstruida de nueva planta, como queda dicho, con diseños elaborados por José Martín de Aldehuela en 1763. La cabecera, que mira asimismo hacia la ciudad, se acopla de modo armonioso a la fachada de Mora, generando un escenario ya barroco de gran eficacia visual. El interior es de gran belleza, dominado por el movimiento en un ritmo continuo de líneas curvas. Planteamos en el capítulo la conexión estilística con la sacristía de los Caballeros de Santiago, anexa a la iglesia del convento madrileño de las Comendadoras, y con esta misma, a la que también le debe algo Francisco de Moradillo al diseñar la capilla. Al pie de esa fachada oriental se genera una pequeña plaza, que podría convertirse en uno de los más sugestivos espacios urbanos de Cuenca, sin la acumulación de coches aparcados que ahora la atestan y sin las feas traseras de las casas de la calle Calderón de la Barca que hasta ella llegan. Tampoco se olvide que desde este punto ofrece la ciudad alta una de sus más bellas perspectivas.

Por último, el capítulo undécimo estudia la iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón, una de las verdaderas joyas del patrimonio edificado conquense. Fabricada en su estado actual entre 1760 y 1764, con planos de José Martín, funde las advocaciones de la Virgen de la Luz y San Antonio Abad, como producto de un largo y complejo proceso histórico. Quedan entonces unificados, en un mismo ámbito arquitectónico, edificios de origen medieval colindantes pero diferenciados: la ermita de Nuestra Señora del Puente (de la Luz desde el siglo XVIII) y la iglesia del hospital de los Antonianos. Las dos puertas existentes en la fachada actual ofrecen testimonio de esas dos construcciones originarias. Si la fundación del hospital es anterior a 1352, la ermita la precedería cronológicamente.

De las coyunturas edificatorias anteriores al templo de José Martín, pervive la portada de la izquierda, plateresca, como vestigio in situ de la fase constructiva del comendador fray Cristóbal Agustín de Montalvo. Cabe datarla hacia 1529-1530, y no puede ser identificada con la que los antonianos encargan en 1523 al cantero Gil Martínez Parejano, que era para su centro asistencial y no para la ermita.

Adentrados ya en las centurias del Barroco, el comendador fray Antonio de Ciales promueve hacia 1735-1750 la erección de una nueva capilla a la Virgen que todavía mantiene el nombre del Puente. Lo más llamativo es que, recién terminadas las obras, los antonianos plantean un nuevo y definitivo proyecto arquitectónico, unificador de los dos templos existentes. Encargado José Martín como ya sabemos de las trazas, inaugura con esta nueva iglesia un grupo de magníficos espacios dinámicos, concordantes con el Barroco más creativo tanto de España como del resto de Europa. Obra maestra arquitectónica y cabeza de serie, la iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón es, después de la catedral, el monumento conquense más estudiado y valorado por los especialistas. Aunque perdidos los altares originarios, y en espera de una merecida restauración, sus bóvedas permanecen tapizadas por un rico programa

iconográfico dedicado a la Virgen de la Luz y a San Antón, en un ciclo pictórico de gran amplitud. Ofrece por primera vez los rasgos estilísticos distintivos del turolense, como son los muros planos y no excesivamente articulados del exterior, en contraste con los espacios interiores rebosantes de movimiento, un verdadero frenesí curvilíneo.

Nuestro deseo es que con el presente libro, en unión con los anteriores, hayamos sido capaces de proyectar una nueva mirada sobre la arquitectura barroca conquense. Esta esmerada edición ha sido posible por el interés del Consorcio de la Ciudad de Cuenca, integrado por el Ayuntamiento, la Diputación Provincial, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y el Gobierno de España. La colaboración con la Universidad de Castilla-La Mancha ha completado el círculo. Nuestro reconocimiento a las autoridades y representantes de dichas instituciones, cuyos nombres y los de sus equipos constan en la página de créditos. Hacemos extensivo el agradecimiento a todas las personas que de una y otra manera han ayudado en su desarrollo: las comunidades y responsables de las iglesias, conventos y capillas visitadas; los propietarios de distintos edificios que nos han permitido su visita; los responsables de los archivos consultados; el personal de la Universidad de Castilla-La Mancha; los propietarios de material fotográfico aquí utilizado y los autores de las fotografías mismas. Aunque constan en el listado de créditos y, cuando ha lugar, en determinadas páginas de la obra, esperamos de su generosidad que nos permitan no reiterar aquí sus nombres, porque si algo sentiríamos es dejar en el olvido a algunos.

Pedro Miguel Ibáñez Martínez



1

CONVENTO DE FRANCISCANOS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA, ADVOCACIÓN DE SAN LORENZO MÁRTIR

1.1. DON MARCO DE PARADA Y LA PRIMERA ETAPA DEL CONVENTO DE SAN LORENZO (1550-1608)

El antiguo convento de Franciscanos Descalzos de San Pedro de Alcántara, con advocación de San Lorenzo Mártir, se encuentra ubicado en uno de los parajes más bellos de la ciudad. Con la cercana ermita de la Virgen de las Angustias, y a partir de las respectivas portadas, compone un conjunto barroco sencillo pero sumamente sugestivo, al amparo de los imponentes acan-

tilados calizos que sustentan el centro histórico¹. La Desamortización y sus lógicas secuelas no podían sino afectar gravemente al edificio originario, pero lo que subsiste posee un gran interés no solo paisajístico sino también histórico y arquitectónico en el contexto del patrimonio local. En el estado actual de los conocimientos, cabe deducir tres fases en la historia del inmueble. La primera tiene lugar desde 1578, con la fundación inicial del convento por don Marco de Parada, arcediano de Alarcón y canónigo de Cuenca, sobre una casa y huerta que poseía desde mediados de la centuria en la cuesta de San Bartolomé. La segunda, a partir de 1608, tiene como protagonista a don Gerónimo Venero y Leyva, de la orden de caballería de Santiago, abad de la Sey, canónigo de Cuenca y posteriormente arzobispo de Monreale en Sicilia. Es una verdadera refundación que desvela el proceso constructivo propiamente dicho del edificio, según lo conocemos por antiguas fotografías y por las secciones constructivas que han llegado hasta la actualidad. Fundación y refundación dan lugar a un interesante conflicto de patronazgo entre los Parada y los Venero. La tercera, a mediados del siglo XVIII, tiene que ver sobre todo con un proceso de renovación de las portadas y del mobiliario artístico en clave del barroco pleno. Después solo constan acontecimientos negativos. Arrancan estos en el entorno de 1836, con el proceso desamortizador que da lugar a la pérdida del patrimonio mueble y con el declive físico del inmueble hasta quedar en el estado en que hoy se encuentra, tras una mutilación poco entendible avanzado ya el siglo XX.

Estas fases corresponden al convento franciscano en sí mismo, pero hay que tener presente todo un proceso urbanizador y constructivo que afecta al completo rincón de los Descalzos, o de las Angustias si se quiere, y al conjunto edificado que lo define. En

este sentido, se producen una serie de pasos sucesivos e interrelacionados que, en discrepancia con lo expuesto habitualmente en los textos publicados sobre el tema, avanzamos acto seguido:

- Establecimiento del acceso al lugar a mediados del siglo XVI, con la apertura de la puerta rupestre que antes no existía y el escalerón correspondiente.
- Adquisición inmediata por parte del arcediano Parada del terreno que baja hacia el Júcar, y edificación de una casa principal de recreo.
- Hacia 1570, proyecto de don Marco de Parada para fundar un convento en su casa de recreo destinado, con advocación de san Lorenzo, bien a los capuchinos de Italia, a los franciscanos descalzos de San Bernardino de Madrid o a los carmelitas descalzos. Una cláusula de codicilo testamentario, fechada en noviembre de 1578, refrenda esa voluntad fundacional.
- La fundación Parada propiamente dicha tiene efecto de inmediato, ya en la década de los ochenta, por un sobrino del arcediano, llamado de la misma forma y primer patrono por designación de su tío. Los religiosos que ocupan el convento, establecidos en la casa preexistente, son los franciscanos descalzos procedentes del monasterio madrileño de San Bernardino.
- En 1608, la comunidad acepta la propuesta efectuada por don Gerónimo de Venero y Leyva para, solucionando la falta de espacio, erigir un edificio de nueva planta con su iglesia correspondiente y las dependencias necesarias. Tras la fundación Parada, se produce pues la refundación Venero, la definitiva.
- En el siglo XVII, es cuando se edifica la primera ermita de la Virgen de las Angustias con una arquitectura modesta que, en la centuria siguiente, alcanza el aspecto con el que ha llegado a la actualidad.

1 Dimos a conocer un avance de estas páginas y de las correspondientes a la ermita de la Virgen de las Angustias en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2020.

1. CONVENTO DE FRANCISCANOS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA, ADVOCACIÓN DE SAN LORENZO MÁRTIR

- La urbanización de la placeta a la que dan los dos edificios emblemáticos, el convento y la ermita, se somete a este proceso constructivo.

Centrados en el convento de San Lorenzo, la primera etapa, como queda dicho, corresponde a la segunda mitad del siglo XVI y primeros años del siguiente, y queda estrechamente vinculada con la familia Parada a través del conocido don Marco, arcediano de Alarcón y canónigo de Cuenca, personaje especialmente relevante de la época. Discrepando del nombre que le adjudican los autores de las dos últimas centurias, el de Marcos, le llamamos Marco porque es como él se hace nombrar en su tiempo y como consta en los documentos conocidos². Es el clérigo que celebra la misa delante de Felipe II, en la catedral, cuando el monarca visita Cuenca el 1 de mayo de 1564. Señor de la villa de Huelves, era hijo de Alonso Méndez de Parada³. Su fundación más célebre es la del monasterio de Jesús y María de Huete, completamente acabado en 1576 y cuya magnífica estructura arquitectónica todavía subsiste. En él se encuentra enterrado, tras su fallecimiento en 1578. Como detalle curioso, don Marco se lleva para fundarlo a cuatro religiosas profesas del monasterio de San Pedro (Justinianas) de Cuenca⁴.

Lo primero que hay que definir como punto de partida es la adquisición por el arcediano del terreno en cuestión, donde de inmediato edifica una morada en verdad principal. Requisito imprescindible para ello sería la apertura de una nueva puerta urbana, la de San Bartolomé, básica en

todo este proceso. Las publicaciones locales vinculan desde siempre el convento con la cercana ermita de la Virgen de las Angustias. Comentaremos algunas cosas en el capítulo dedicado a dicha ermita, pero no cabe obviar aquí lo que toca a los Franciscanos Descalzos. Se asegura que los religiosos fundan el convento porque ya existe en el lugar la ermita de las Angustias, y que se habilita la bajada desde la ciudad taladrando la roca con un paso⁵. Pero la cuesta luego denominada de las Angustias tiene realidad años antes, tanto de la fundación del convento como incluso de la compra por el arcediano Parada de la huerta donde habría de ubicarse. Aunque ofrezca una fuerte pendiente, el acceso que ha llegado hasta nuestros días integra el paraje al pie de los acantilados con la ciudad alta, a escasos minutos de la plaza Mayor. Si este paso no existiera, sería un sector tan próximo físicamente como remoto a la vez, por el dificultoso rodeo que habría que dar para llegar, bajando hasta la orilla del Júcar bien por la cuesta de San Miguel, también denominada de la Buharda, o por la de San Juan, para volver a ascender por la cuesta de San Bartolomé.

Ya en los años cincuenta consta documentalmente el pintoresco escalerón con revueltas así como la puerta rupestre. Se ha dicho en alguna ocasión que esta entrada se abre en 1668, lo que no concuerda con los datos de que disponemos. Hemos seleccionado un documento de fecha próxima para probarlo. En 1557, don Juan Pérez de Cabrera y Anaya solicita que le den a censo un terreno situado junto a la casa de Fuensalida. Corresponde a un rincón

2 Derivado de la forma latina original, Marcus, “consagrado a Marte”, Marco es la variante italiana como Marcos es la española. Habida cuenta del carácter aguerrido del personaje, del que da muestras en sus empresas arquitectónicas y en algunos episodios de su vida, el nombre estuvo bien elegido.

3 AMOR CALZAS, J. J., 1904, p. 103.

4 (Ayuntamiento de Huete (Cuenca), “Libro del monasterio de Ihesus y su bendita Madre”, s. f.). También poseía el patronato del monasterio de Nuestra Señora de la Merced de Huete, cuya capilla mayor había fundado el licenciado Luis Méndez de Parada, consejero de los Reyes Católicos. (AMOR CALZAS, J. J., 1904, p. 103).

5 ÁLVAREZ CHIRVECHES, M., 1957, s. p.



Convento y huerta de los Franciscanos Descalzos hacia 1900, según fotografía de Ricardo Zomeño

que baja hasta la hoz del Júcar e incluye las peñas que asoman encima, en la primera vuelta de dicho camino: “un solar que es en una rinconada de unas peñas junto a la puerta que hizo Villafañe en la peña que nombran horadada, que baxan a la hoz de Xúcar”. Debe de referirse al licenciado Villafañe, juez de residencia y justicia mayor de Cuenca y Huete citado en numerosos documentos entre

1548 y 1550. En esos años centrales del siglo XVI es cuando se abriría la puerta rupestre. La casa mencionada es la de Julián de Fuensalida, que en 1561 seguía poseyendo “unas casas y un corral y huerta que son en esta çibdad al muro de ella que sale a la ermita de San Bartolomé”⁶. Se situarían seguramente al final de la calle de Pilares, allí donde comienza la bajada y a la derecha. El “muro”, de

6 A. H. P. C., Clero-Cat. 2/4, f. 99 v.

1. CONVENTO DE FRANCISCANOS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA, ADVOCACIÓN DE SAN LORENZO MÁRTIR

pura roca, sería el gran peñasco en cuya base se abre la citada puerta.

En el hueco de esa peña horadada artificialmente se sitúa efectivamente una de las antiguas puertas de la ciudad, que para ningún visitante de Cuenca, del pasado o del presente, pasa inadvertida por su originalidad⁷. Por ella se accedía a la ermita de San Bartolomé y a la ribera del río Júcar, no a la ermita de las Angustias que entonces no existía. Como analizaremos en el capítulo siguiente, la ermita nunca se nombra en los documentos del siglo XVI y anteriores. Mateo López recoge con el número 39 esa entrada de la ciudad como “postigo de los Descalzos” en su plano de hacia 1800, así como la propia ermita de San Bartolomé, todavía conservada en su tiempo, como queda dicho en alto sobre la roca emplazada justamente enfrente del puente asimismo denominado como de los Descalzos. En la documentación del monasterio franciscano, corresponda a la fase Parada o a la de Venero, en ningún momento se menciona en su proximidad la ermita de la Virgen de las Angustias y sí la de San Bartolomé⁸. También queda documentada la existencia del camino real que partía desde la antedicha puerta rupestre y que pasaba “pegado”⁹ al convento, en la zona adquirida por don Gerónimo para edificar la iglesia.

Desconocemos la situación precedente desde el punto de vista topográfico, tras los muretes que se alzan al fondo

de la cuesta como separación de la huerta del convento, pero resulta difícilmente explicable un enlace que no sea a través de la peña. En cualquier caso, la protección de la ciudad tendría que haber exigido otra puerta, y no cabe pensar en ello mientras no se pruebe documentalmente su existencia. Lo que sí nos queda claro es que la nueva ruta urbana da lugar a la adquisición del terreno por don Marco y el subsiguiente proyecto edificatorio. No nos imaginamos al personaje bajando y subiendo fatigosas cuestas desde su casa de la calle entonces denominada de la Zapatería Vieja y luego del Conde, por tener también allí su casa-palacio los condes de Priego entre los números 9 y 15¹⁰. Ahora se conoce como de Severo Catalina. La morada que habita Parada es el actual número 17, colindante con la pintoresca callejuela en acodo y bajo una sucesión de pontidos que enlaza con el barrio de San Miguel. En el compuesto edificado de los condes de Priego, el número 15 había pertenecido antes al chantre don García de Villarreal, cuya hija doña Estefanía de Villarreal¹¹ casa con don Luis Carrillo de Mendoza, sexto conde de Priego. Esta estrecha vía urbana de la antigua Cuenca era un lugar cotizado en aquel tiempo, por su inmediata cercanía a la plaza Mayor y por las traseras que gozaban de las bellas perspectivas paisajísticas de la hoz del Júcar.

Lo que edifica don Marco extramuros de la puerta de San Bartolomé es una villa suburbana, una casa de recreo

7 Citemos como ejemplo a Antonio Ponz: “Fuera de una de las puertas de Cuenca, que no hay otra tan natural, pues no es más que una peña agujereada, está situada encima de un terrible derrumbadero que va a parar al Júcar, la iglesia y convento de los padres Descalzos de San Pedro de Alcántara”. (PONZ, A., 1772-1794, p. 269).

8 A mediados del siglo XIX, esta ermita ya se encontraba en ruinas, como acredita Muñoz y Soliva: “los cimientos de su capilla mayor se ven hoy en el camino”. (MUÑOZ Y SOLIVA, T., 1860, p. 157).

9 Así se expresan los religiosos en una carta de pago otorgada en 15 de marzo de 1617, que tendremos oportunidad de estudiar más adelante.

10 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2007, p. 159 y nn. 88 y 89.

11 Que había tenido con Catalina de Albiz.

en el más puro estilo de vida del Renacimiento. Contamos por fortuna con una imagen histórica del edificio, porque aparece bosquejado en un detalle de la vista de *Cuenca desde el oeste*, realizada por Anton van den Wyngaerde en 1565¹². La construye durante la década de los cincuenta. En testamento otorgado en 1557, el cantero Juan de Palacios alude a la obra que le había hecho al arcediano en ella: paredes, ventanas y el quebramiento de una roca molesta situada fuera de la huerta¹³.

En la panorámica de 1565, un resquicio entre la ladera del cerro de San Antón y los acantilados de la hoz del Júcar permite al maestro flamenco la observación de la casa de recreo prácticamente recién construida. De buen tamaño, forma cúbica y cubierta a cuatro vertientes, se encuentra rodeada por un muro. En el dibujo preparatorio conservado en Londres, parece abrirse una puerta en arco en dicho muro, que se prolonga hacia la derecha hasta conectar con las rocas. La identificación con la puerta de San Bartolomé, que alguna vez se ha propuesto, es errónea para el citado vano, que corresponde al cercado de la casa. La puerta de San Bartolomé no puede contemplarse desde el hospital de Santiago, donde Van den Wyngaerde instala su mirador de trabajo; y, además, no es obra de fábrica sino un rompimiento en la roca madre. Tampoco cabe confusión alguna con la ermita de la Virgen de las Angustias, porque entonces no existía como probaremos a lo largo de este capítulo y en el dedicado a dicho oratorio. Un pequeño rasgueo de arbolado apunta a su condición de huerta-jardín, aunque los bancales actuales quedan enmascarados en el breve tramo de pendiente que permite visualizar el encuadre de la panorámica.

En febrero de 1576 se fecha un conflicto de intereses entre don Marco y los religiosos de la Compañía de Jesús, que acababan de edificar su colegio en la calle de San Pedro

y al que pertenecía una huerta situada en la actual Ronda del Júcar. Dicha huerta dominaba los acantilados sobre el rincón de los Descalzos y, por ende, sobre la propiedad del arcediano. Las autoridades concejiles acababan de conceder a los jesuitas una porción de terreno al pie de las rocas, que se califica como “egido y lleco”, es decir común y sin roturar, y el arcediano Parada se considera perjudicado por tal medida. Su representante Antonio de Valdés expone los agravios ante la Ciudad: “... es notorio el hedificio y casa principal que a hecho y hedificado el dicho mi parte fuera de las puertas principales que dizen Sanct Bartolomé, extramuros de esta çibdad”. Por esa puerta y esa parte discurre el camino que va a la hoz del Júcar, los molinos y otras partes del obispado.

El procurador Antonio de Valdés argumenta asimismo los beneficios para la ciudad de las obras promovidas por don Marco y del proyecto que tenía en preparación. En un terreno abrupto de peñas y barrancos, inútil para cualquier aprovechamiento, proyecta edificar a sus expensas “una yglesia principal y de gran devoción, todo en seruicio de Dios nuestro Señor y en gran bien de esta çibdad y nobleza de ella”. Con grandes gastos, ha allanado y derribado peñas y barrancos, y prosigue en tal tarea para preparar el solar destinado a dicha iglesia. Encontrándose en este empeño, los hermanos de la Compañía pretenden la posesión “de la demás tierra que es hazia la parte de arriba de la çibdad, lleco y concegil, a fin de lo ocupar e impedir el dicho camino real; y lo que es peor es querer ympedir a mi parte su hedificio, o a lo menos con la dicha su pretensión hazerse gran daño”. Tiempo atrás se había concedido el ejido al canónigo Pedro del Pozo, ya difunto, y un juez real lo había anulado declarándola como lleco destinado al paso común. Por ello solicita que no se les conceda, para que el arcediano pueda erigir la iglesia y allanar dicho camino.

12 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1991, pp. 380 y 381.

13 Trascrito en ROKISKI, M. L., 1988-1989, II, pp. 325 y 326.

1. CONVENTO DE FRANCISCANOS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA,
ADVOCACIÓN DE SAN LORENZO MÁRTIR



Plano de Mateo López (c. 1800), detalle con el Convento de Franciscanos Descalzos (19), la ermita de las Angustias (38) y la ermita de San Bartolomé (39)

Leída esta demanda en sesión de 14 de febrero de 1576, la debaten y votan los regidores, con pronunciamientos mayoritarios en contra de Parada. El licenciado Muñoz, teniente de guarda mayor por el marqués de Cañete, apoya la entrega del ejido a los jesuitas porque no perjudica

a nadie y deja anchura para el camino que sale por esa parte. Es muy áspero y pendiente, y por donde de ordinario se vacía tierra e inmundicias, tanto de la propia Compañía como de otras procedencias, “y a la Çibdad le paresció que convenía darle dueño para que hiziese





Hoz del Júcar, con el convento en el centro de la imagen y su huerta al pie de las rocas



Puerta de San Bartolomé desde el interior de la ciudad

pared y rescibiese aquellas ynmundicias que no corriese al camino que está abajo”. Además, si el arcediano lo hubiese solicitado antes, se le habría dado.

Regidores como Alonso Álvarez de Alcalá y Bartolomé del Pozo apoyan estos argumentos. Andrés Páez recuerda que al arcediano ya se le había dado el terreno en que

al presente hace un camino; que lo dado después a la Compañía es para un corral, y que lo de Parada “es para una iglesia que a de hazer según dize”. Francisco del Castillo es prácticamente la única voz favorable al demandante. Ya se le había quitado al canónigo Pedro del Pozo el censo perpetuo sobre el lleco, adjudicándolo a la Ciudad. La Compañía, que ya ha edificado su colegio, lo pide para hacer un corral donde tener aves; y ese corral cae frente “a un templo e iglesia y convento de religiosos que hedifica el dicho arcediano para este efecto”. Manifiesta por tanto que no se debe dar a los jesuitas, en beneficio del “ornato del dicho templo y monesterio que se hedifica”¹⁴. Pero la postura de Francisco del Castillo no encuentra eco entre sus compañeros de concejo. De inmediato otro regidor, Miguel Muñoz, refuerza los argumentos favorables a los oponentes de Parada. Lo que se les ha entregado es un terreno inútil y desaprovechado, unas peñas y riscos que caen debajo de las vertientes de los propios teatinos. Cercando ese ejido saldrá beneficiada la senda allí existente, que en ese momento se está transformando en un camino muy ancho, porque quedará libre de las basuras que se echan. Otras de sus afirmaciones las trascribimos literalmente, por su interés para el conocimiento del paraje en ese momento:

“... el dicho pedazo de tierra no es en perjuzio de persona alguna, y que si el arcediano de Alarcón contradize esto en darles este pedazo de tierra a la Compañía de Jesús es por su ynterese propio y no por perjuzio alguno que le venga a él ni a otro particular. Porque allí cerca él tiene una casa de placer adonde cría animales como çieruos, osos y corços, y jaulas de pájaros; y porque dando el dicho pedazo se le quita una salida que tiene para las aves y pavos de que en la dicha su casa cría [*Tachado*: “y una corte de puercos y en el dicho pedazo de lleco que se le da”]. Y por esto el di-

14 A. M. C., Actas 1574-1577, Leg. 256, ff. 307 v.-311 r.

1. CONVENTO DE FRANCISCANOS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA, ADVOCACIÓN DE SAN LORENZO MÁRTIR

cho arcediano lo contradize. Y que el dicho arcediano no tiene yglesia ninguna ni templo alguno, sino casa de placer y recreación como dicho tiene. Y que si caso en tiempo venidero hiziere templo en la dicha casa, el dicho pedazo de tierra que se les da a los de la Compañía no le haze estorvo alguno, porque entre el dicho pedazo de tierra y su casa ay una plazeta de ancho de doçientos pies de ancho poco más o menos. La qual dicha plaza ve que está entre la dicha su casa y pedazo de tierra que se les da es camino real y que para entrar a la çibdad por una puerta que se dize de San Bartolomé, la qual está pegada con la misma plazeta. Y que esto él lo ha visto muchas vezes por vista de ojos...”¹⁵.

El pasaje que alude a los animales que don Marco de Parada tiene en su casa de San Bartolomé es particularmente interesante. Hay un punto de crítica soterrada del regidor Muñoz a una situación que probablemente no entendía y que consideraría excéntrica. El arcediano cría animales como ciervos, corzos y osos, y tiene jaulas de pájaros que cabe interpretar como receptáculos de buen tamaño con aves exóticas o rapaces, las que no pueden estar sueltas como sí lo están esas otras aves y pavos que parece que aprovechaban los residuos comestibles del vertedero. Don Marco queda retratado como un personaje refinado en su villa suburbana, a tono con los usos de la aristocracia renacentista. Lo que Miguel Muñoz está describiendo es una *ménagerie* o casa de fieras, con animales salvajes en cautividad, que tiene su origen en las cortes medievales y que se difunde, durante el Renacimiento, entre los ricos patricios y los clérigos cultos y asimismo adinerados. Situadas estas *ménageries* con sus jaulas en los jardines de los palacios y villas de recreo, constituían un modo de acreditar un estatus económico y un rasgo de diferenciación social. Imaginamos, por ejemplo, los comentarios de asombro y curiosidad que los



Van den Wyngaerde. Cuenca desde el oeste (1565), detalle con la casa y huerta de Marco de Parada

osos del arcediano generarían entre los conquenses. Los osos son habituales en las más famosas *ménageries* de la Edad Media y la Edad Moderna, desde la del emperador Carlomagno a la del palacio de Versalles, pasando por la de los monarcas ingleses en la Torre de Londres o la de los Medici en Florencia.

El documento ofrece asimismo pistas sobre el estado del paraje en ese momento. El terreno cedido a los jesuitas se encontraba evidentemente al pie de los acantilados, más o menos desde la vertical del puentecillo alto de la huerta del colegio, situada entre las rocas, hacia el sector de la fuente que hoy existe. Estaba en cuesta, y la senda discurría por debajo; de ahí la utilidad de cerrarlo con un muro para impedir que las basuras rodaran hasta el camino y estorbaran el tránsito. Los jesuitas volcaban sus desperdicios desde arriba. La placeta en terraza que hoy vemos es de origen posterior, edificadas el convento definitivo y después la ermita de la Virgen de las Angustias.

15 A. M. C., Actas 1574-1577, Leg. 256, f. 310.

Cabe imaginar el mencionado camino surgiendo derecho desde la puerta de San Bartolomé y enlazando con la vía que rodea la cabecera de la iglesia franciscana (entonces aún no edificada); a la derecha quedaría el vertedero. La referencia a peñas y riscos al pie de las vertientes de los teatinos no apunta a los acantilados mismos, sino a rocas desgajadas en tiempos pasados y luego demolidas. Por otra parte, la mención a que “agora se hace camino muy ancho” resulta bien indicativa de lo novedosas que eran entonces todas las actuaciones urbanas efectuadas en la zona, a partir de esa nueva puerta de San Bartolomé.

Mateo López ya menciona que don Marco de Parada, fallecido en 1578, deja una casa y huerta para la fundación del convento, y que esta se efectúa en 1581¹⁶. La interpretación dada a estas primeras noticias debe ser matizada, porque ha originado en ocasiones errores como creer que la fundación estricta se produce en 1578. Importa en tal sentido localizar y recoger con detalle el documento en cuestión de dicho año. Se trata de una cláusula de codicilo que dispone el clérigo ante el escribano Pedro de Valenzuela, el 28 de noviembre de 1578¹⁷. El escribano especifica que ha desempeñado su oficio en la casa que posee Parada cerca de la ermita de San Bartolomé, encontrándose su cliente enfermo en la cama pero lúcido de mente. La cláusula es la siguiente:

“Yten dixo que mandava y mandó la casa y güerta y cercados que está junto a señor San Bartolomé para monesterio del glorioso señor san Francisco, debaxo de la advocación de señor san Laurencio, de los capuchinos de Ytalia; y si ellos no vinieren y acetaren lo mandó a los frayles de señor San Bernardino de Madrid; y que

si ellos no aceptaren lo manda a carmelitas descalços. Y a los que aceptaren se les gaste en poner la casa en relixión ducientos ducados, porque ellos no tienen sino pobreça. Y el que fuere patrón del dicho monesterio de Güete a de ser asimismo patrón de este que instituye, y si ninguno de los susodichos no aceptaren quede para el dicho monesterio de Güete la dicha casa y güerta y cercados”¹⁸.

En ese momento, lo único que queda evidente es la voluntad de llevar a cabo la fundación en la propiedad, casa y huerta de la bajada a San Bartolomé, que se especifica, además de los doscientos ducados anejos. Ni siquiera se sabe qué comunidad ocuparía el cenobio, quedando abierta incluso la posibilidad de que no acabara de llegar a término. En cualquier caso, el arcedianio debe ser considerado el fundador de hecho del convento, aunque hubiera que esperar algo de tiempo para que se cumplieran las condiciones establecidas en el codicilo de 1578. Además, el debate de 1576 deja claro el propósito de don Marco, desde “ciertos años” atrás, de edificar una iglesia “principal y de gran devoción”, y así lo ha comunicado ya a la máxima autoridad municipal. Otra cosa es el estado en que se encontraba el proyecto. Cuando Valdés comenta “el dicho mi parte, consiguiendo el hazer la dicha yglesia y obra”, no utiliza el verbo de forma literal, porque ese templo ni siquiera se había iniciado. “Consiguiendo” vendría a traducirse por “esforzándose” en levantar una iglesia, haciendo allanar el sitio donde iría dicho edificio.

Llevar a la práctica la fundación le corresponde a otro Marco de Parada, sobrino del arcedianio y primer

16 LÓPEZ, M., c. 1800, p. 323.

17 El testamento como tal se había redactado ante el escribano Ginés de Gumiel.

18 Deja como cabezaleros al maestrescuela y canónigo don Juan de Rojas, a Gaspar Méndez de Pereda y a los padres Pedro García y Juan Sánchez. Entre los testigos consta el cantero Miguel de Cuacola. (A. C. C., “Reclamación de los Parada sobre el patronazgo del convento”, VIII, Sección de Obras Pías, Leg. 282, exp. 1.2, ff. 60 v.-63 r.).

1. CONVENTO DE FRANCISCANOS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA, ADVOCACIÓN DE SAN LORENZO MÁRTIR



Convento hacia 1900. El núcleo saliente de la derecha sería la casa de recreo de don Marco Parada

patrono por designación de su tío. Solo en ese contexto encaja la fecha de 1581 proporcionada por Mateo López. Las noticias que conocemos sobre la primera etapa del cenobio, la de los Parada, no son muy abundantes y provienen de manera particular del largo pleito entablado por sus miembros por los derechos de patronazgo que consideraban vulnerados ante los cambios acaecidos a partir de 1608. Iremos analizando dicho asunto en

distintos momentos, pero interesa ya deducir algunos puntos que proporcionen luz sobre el lapso transcurrido entre 1578 y 1608.

En lo que toca a la comunidad que ocuparía el convento, el fundador dispone que esa casa que deja hecha para monasterio se dé en primer lugar a los capuchinos de Italia. Al no haber obtenido los capuchinos licencia real para fundar en España, se entrega a los religiosos



Acantilado con la huerta de los Jesuitas arriba, y abajo el terreno disputado por don Marco de Parada

de San Bernardino de Madrid, de franciscanos descalzos, siguientes en las preferencias testamentarias. El inmueble inicial no era muy grande, solo apto para un número relativamente reducido de frailes (quizá la idea del fundador), y no ocupaba más que una parte de la superficie total

que documentan fotografías antiguas del edificio. Ello no impide que, ya antes de iniciarse la segunda coyuntura edificatoria en 1608, lo habitaran al menos quince religiosos. En lo que se refiere a la casa convertida en convento por los Parada, argumenta la parte de los Venero:

“Metiéronse en ella algunos de los religiosos del dicho monasterio de San Vernardino, y por ser la casa de poca uiuenda estaba con indecencia el Santísimo en un aposento estrecho de ella”. Es decir, la capilla o iglesia inicial se encontraba ubicada en una estancia de limitadas dimensiones. La realidad del convento franciscano fundado por Parada es un hecho, como prueban estos y otros documentos, Así, en 9 de marzo de 1606, doña María de Cabrera dona trece ducados a los frailes franciscanos descalzos “de limosna para las cosas más necesarias a la dicha casa”¹⁹.

Por otra parte, además de su superficie relativamente reducida, el primer convento quedaba fuera de los límites del que, pocos años más tarde, se convertiría en el núcleo principal del mismo: iglesia, sacristía, capítulo y cuarto de casa pegado al templo. Toda esa sección se edifica en terreno no de Parada, sino comprado después por Venero y concedido por la ciudad para ese fin. Como afirman los argumentos favorables a don Gerónimo como único patrono de la iglesia, “porque está edificada en propio suelo distinto y separado del que dio el dicho arcediano y a costa del dicho arzobispo”²⁰. Hay que recordar que había doscientos pies de ancho, 55,72 metros, desde la casa de don Marco hasta el ejido en discusión con los jesuitas. Si analizamos las imágenes fotográficas existentes, de cierta antigüedad, quedan claramente delimitados esos ámbitos debidos a Venero en el compacto bloque formado por la iglesia y el cuerpo directamente adosado a la misma por el noroeste.

19 Cit. en MOYA PINEDO, 1977a, p. 69.

20 A. C. C., “Reclamación de los Parada sobre el patronazgo del convento”, VIII, Sección de Obras Pías, Leg. 282, exp. 1.2, ff. 2 r.-3 v.

1. CONVENTO DE FRANCISCANOS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA, ADVOCACIÓN DE SAN LORENZO MÁRTIR



Escudo de Parada, superviviente de la primera fase constructiva del convento

Contrastando fotos y documentos, el convento de los Parada coincidiría en gran medida con el cuerpo más saliente hacia la cuesta de enlace con el fondo de la hoz del Júcar, según muestran las fotografías antiguas. Es el edificio que dibuja Van den Wyngaerde, en 1565, en su vista de *Cuenca desde el oeste*, incluido el cercado de cierre. La casa de placer del arcediano, integrada después en el complejo monástico, ha perdurado hasta mediados del siglo XX, en que un poco afortunada intervención en el edificio genera la demolición de esta y otras partes del conjunto. Como señal de patronazgo y fundación, los Parada ponen una cruz de piedra delante del edificio, al igual que su escudo de armas en la puerta del monasterio

y en otras partes, y un letrero indicativo²¹. En un rincón del jardín actual puede verse un escudo de Parada muy mutilado, con las tres fajas de rigor.

1.2. DON GERÓNIMO VENERO Y LEYVA Y EL CONVENTO DEFINITIVO (1608-1617)

El arcediano Parada dona la casa-convento y la extensa huerta murada que, formando bancales, baja hasta la ribera misma del río, estableciendo en esa propiedad una primera fundación religiosa que, con sus limitaciones espaciales, perdura durante algo más de un cuarto de siglo. En una fase casi inmediata, don Gerónimo Venero y Leyva proporciona entre 1608 y 1610 la financiación necesaria para que la iglesia y buena parte del convento de Franciscanos Descalzos, manteniendo la advocación de san Lorenzo Mártir, adquiera la realidad física que en buena medida ha pervivido hasta la actualidad. Nos encontramos en la segunda coyuntura histórica antes mencionada.

El primer documento conocido es de 4 de julio de 1608, con una licencia emitida en Madrid por fray Andrés de Ocaña, ministro provincial de la orden. En ella, fray Andrés otorga poder a fray Buenaventura de los Reyes, predicador y guardián del convento, para que formalice las escrituras necesarias. En la licencia se dice que está tratado que Venero “funde la iglesia de nuestro conuento de Santo Laurencio... y que tenga su entierro en la capilla mayor, y que ninguna otra persona se pueda enterrar en ella”²².

El día 13 de julio de 1608, ante el escribano Diego de Molina, don Gerónimo dispone las cláusulas fundacionales en el mismo monasterio de la orden de San Francisco, de menores descalzos. Declara tener mucha devoción y

21 A. C. C., “Reclamación de los Parada sobre el patronazgo del convento”, VIII, Sección de Obras Pías, Leg. 282, exp. 1.2, ff. 3 r. y 5 v.

22 MOYA PINEDO, J., 2002, p. 18.



Convento hacia 1900, según fotografía de Ricardo Zomeño

voluntad al guardián y religiosos de dicho monasterio, y se obliga a pagar mil quinientos ducados para la edificación de una nueva iglesia: quinientos de contado, quinientos para el día de Carnestolendas del año 1609 y los otros quinientos para el domingo de la Trinidad de ese mismo año. Y si no bastara esa cantidad para acabar la iglesia, se compromete a financiar asimismo el resto. Son muy ilustrativas las referencias a los espacios exiguos del edificio entonces existente:

“... e respecto de tener en el dicho monesterio al presente iglesia muy pequeña, y ser nezesario el sitio de ella para la abitación de los dichos religiosos por la mucha falta que tienen de casa en que poder abitar, y para que la tengan e iglesia conpetente en que celebrar los diuinos ofiçios en su continua oración, quiere hazer

al dicho monasterio nueva iglesia en la forma, y con la traza, y en el sitio que está comunicado e tratado con el dicho monesterio, y a costa del dicho señor don Gerónimo...”²³.

Las condiciones establecidas por el comitente son muy minuciosas. La iglesia se edificará en el sitio que estaba tratado, y tendrá 72 pies de larga con la capilla mayor (20 metros), 24 de ancha (6,46 metros) y 28 pies de ancha la capilla mayor (8 metros). La obra será de cantería, y las bóvedas de piedra. En la capilla mayor se pondrán tres altares, el mayor y dos colaterales, y se construirán sacristía y tránsito para el servicio de dicha capilla²⁴. En el lado del Evangelio de esta última se hará un arco con un hueco embebido en la pared para sepultura de Venero, y en el arco un escudo de piedra con sus armas, así como un rótulo que indique que él es el fundador de la iglesia y que se encuentra enterrado en ella. Otros escudos de la misma traza se colocarán en las puertas principales de la iglesia. Nadie más podrá enterrarse allí, salvo él y los patronos que deje designados.

También dispone que no se podrá quitar el arco, como tampoco los escudos susodichos²⁵, aunque no acabase sepultado en la iglesia de los Franciscanos Descalzos sino en otro lugar. Menciona al respecto dos posibilidades alternativas: enterrarse en el monasterio de San Francisco de Valladolid, en la capilla de don Andrés de Venero y Leiva, del Consejo de su Majestad en el real de Indias y capitán general que fue del reino nuevo de Granada con Felipe II, y de doña María de Hondegardo, su mujer; o hacerlo en la merindad de Trasmiera, en la Junta de las Siete Villas junto a Laredo, en el enterramiento de sus abuelos. En

23 A. C. C., *Fundación del monesterio de San Lorenzo de los Descalzos de Cuenca, otorgada por don Gerónimo de Venero y Leyba, y por el guardián y frayles del dicho convento con liçençia de su prouinçial*, VIII, Sección de Obras Pías, Leg. 282, exp. 1, ff. 1 y 2.

24 En la cual se pondrá una reja de pino nueva, pintada con el color que le pareciere al comitente.

25 Y si el convento se mudase a otro lugar, los frailes estarán obligados a llevarse sus restos.

1. CONVENTO DE FRANCISCANOS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA, ADVOCACIÓN DE SAN LORENZO MÁRTIR



Plano de Mediamarca (1874), detalle con la placeta de las Angustias y el convento y huerta de los Descalzos en la parte inferior de la imagen

1601, una vez fallecidos sus padres Andrés²⁶ y María²⁷, y como testamentarios, los hermanos Carlos y Gerónimo de Venero hacen efectiva una de las fundaciones establecidas

por aquellos. Su padre Andrés había nacido en el lugar de Celadilla de Sotobrín, en la provincia de Burgos, y su abuelo Pedro Díaz de Venero en el lugar de Castillo,

26 El 1 de julio de 1576.

27 El 22 de enero de 1595.

término municipal de Arnüero, en Cantabria. Pedro había casado con María Sanz de Horna en Celadilla²⁸. De gran interés es la cláusula que determina que don Gerónimo podrá edificar dos aposentos en la parte más cómoda, para recogerse en ellos en Semana Santa, en otros tiempos de devoción y cuando a él le pareciere, “y si quisiera residir en ellos para morir lo pueda hacer, pues dichos aposentos se han de hacer a su costa”²⁹.

El siguiente hito cronológico conocido es de 28 de febrero de 1609, firmado en Cuenca entre don Gerónimo Venero y Juan García Lillo, vecino de Tembleque y residente en la citada ciudad. Lillo se compromete a realizar a partir de primeros de abril la obra de la iglesia, el tránsito donde se ha de hacer sacristía y el capítulo (sala capitular) del monasterio de los Descalzos, así de cantería como de carpintería, y los tejados. Los plazos se cumplen de manera razonable, porque el 22 de marzo de 1610 se firma otra obligación entre el comitente por una parte y Diego López por otra. Éste, carpintero y albañil, presenta como sus fiadores al escultor Juan del Villar y al maestro de cantería Alejandro Escala. Un pasaje de la escritura señala que López “se a encargado de hacer cierta obra de yeso en la iglesia nueva que en el dicho monasterio se ha hecho”. Comenzará su labor el 15 de abril y la dará acabada el 15 de julio de ese mismo año, por precio de 2.250 reales³⁰.

Unas condiciones anejas demuestran que la iglesia se encontraba recientemente terminada en la estructura de muros, y detallan con pormenor lo que faltaba por

rematar. Tanto la nave como la capilla mayor, con su media naranja, se cubrirán con bóvedas de ladrillo o yesones. Un entablamento con friso, arquitrabe, cornisa y faja donde se rotulará un letrero en negro recorrerá la iglesia, la capilla mayor y la “capilleta”³¹. Esta capilleta remite sin duda al arcosolio sepulcral de Venero. Se dispondrán asimismo tres fajas de arriba abajo de la iglesia, “con su facción de pilastra del ancho que la obra pidiere”. Cabe interpretar que se refiere a la nave, articulada en su bóveda y muros con tres fajas, en la parte de las paredes simulando pilastras. Se estipulan asimismo seis fajas en la media naranja, “hasta la subida”, que cargarán sobre un bocelón. Con este motivo decorativo y barato de las fajas, molduras anchas y de poco vuelo de yeso, se formará un arco fingido enfrente del arco del enterramiento de Venero. Asimismo irá fingida una ventana situada en el lado noroeste, enfrente de la ventana real que iluminaba la capilla mayor. Téngase en cuenta que ese costado de la iglesia quedaba tapado por las dependencias conventuales, y no podía abrirse en él vano alguno. Donde sí se abrían luces era hacia el atrio.

Otras disposiciones atienden a jaharrar y enlucir la iglesia, capilla mayor y capilletas; solar toda la iglesia, capilla mayor y capilleta de yeso, ladrillo y almagra, así como el coro; asentar el falcón de hierro, las dos ventanas y puertas de la calle, reja de la capilla mayor y reja del coro; abrir dos espejos³² “en la de la ventana del coro”; los confesonarios que han de ser arqueados, etcétera. No pueden quedar olvidados los emblemas fundacionales y del patronazgo: los

28 GONZÁLEZ ECHEGARAY, C., 1972, p. 29.

29 A. C. C., *Fundación del monesterio de San Lorenzo de los Descalzos de Cuenca, otorgada por don Gerónimo de Venero y Leyba, y por el guardián y frailes del dicho convento con licencia de su prouinçial*, VIII, Sección de Obras Pías, Leg. 282, exp. 1, ff. 3-7 r.

30 MOYA PINEDO, J., 2002a, p. 18.

31 “Nicho o hueco capaz, hecho en forma de Capilla pequeña, con su remate o coronación, que le sirve de adorno”. (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1726-1739, entrada “CAPILLETA”).

32 Espejo como vano de forma oval o circular.

1. CONVENTO DE FRANCISCANOS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA, ADVOCACIÓN DE SAN LORENZO MÁRTIR

escudos de armas de don Gerónimo Venero. Cuatro serán de yeso a cargo de López, y otros dos de piedra. Se ubicarán en la entrada de la iglesia, encima de la puerta del templo por dentro, enfrente de este último, en el arco del enterramiento de Venero, enfrente de este último, y debajo de la ventana con una piedra. No resulta difícil interpretar que los dos escudos de piedra irían al exterior, uno en la portada y el otro debajo de la ventana de la capilla mayor. Por su parte, los cuatro escudos de yeso irían al interior, y simétricos: dos en la nave y dos en la capilla mayor, la de la media naranja, estos últimos en el arcosolio del sepulcro de don Gerónimo y en el arco fingido de enfrente. El mismo objetivo ensalzador del patronazgo tendrían los dos rótulos de pintura negra, entiendo que en esas “dos piedras” en que habrían de labrar el rótulo que les diesen.

Los plazos se cumplen escrupulosamente. El 5 de noviembre de 1610, don Gerónimo, ya arzobispo electo de Monreale, comparece ante el escribano Diego de Molina y afirma que ha edificado la iglesia y monasterio de San Lorenzo de los frailes descalzos de San Francisco; y que, en su testamento, ha nombrado como sucesor en el patronazgo, tras su muerte, al cabildo de la catedral de Cuenca, con dos mil ducados que le manda para dos



Convento de Franciscanos Descalzos, con la puerta de San Bartolomé al fondo

aniversarios y otras cosas. El patrono se elegirá por suertes cada dos años, y percibirá veinte ducados anuales por su dedicación. De gran interés descriptivo es la cláusula que dispone que durante esos dos años, “goce e tenga el quarto de los Descalços con la ventana a la iglesia que su Ylustrísima dexó para sí, e pueda vivir en él el tiempo que le pareciere”. Y si falleciese durante ese período, pueda ser enterrado si fuera su deseo en la iglesia del convento.

El patrono deberá vigilar el estado de conservación de los escudos

de armas y rótulos de la memoria del fundador; y si fuere necesario, rehacerlos. De importancia es la vinculación que don Gerónimo establece entre el convento y otra de sus fundaciones: el teatro de comedias y colegio de niños de la doctrina de Cuenca³³. Alojados en un mismo inmueble, teatro y colegio se encontraban ubicados en la proximidad de la iglesia parroquial de San Esteban. El canónigo que ostentase el patronazgo tendrá derecho, durante su ejercicio como

33 Sobre esta última fundación, véase MUELAS HERRAIZ, M., 2016.

tal, a un aposento de balde en el corral del patio del teatro, en la segunda orden. Por otra parte, un día al mes deberán ir en procesión los niños acogidos y su rector desde su casa del teatro hasta la iglesia de San Lorenzo de los Descalzos, con otras obligaciones de culto anejas³⁴. De vuelta a la escritura de nombramiento de patrón del convento, don Gerónimo establece distintos aniversarios, incluidos los que deberán celebrarse por el alma del papa Gregorio XIII, a quien había servido de camarero secreto, y por la de sus propios padres, Andrés Venero y Leyva y María de Hondegardo³⁵.

El desarrollo constructivo del convento de los Descalzos discurre en paralelo con las protestas y requerimientos de los primeros patronos, los Parada, según lo que ya avanzamos en páginas anteriores. Uno de los más tempranos lo presenta en el convento mismo, el 22 de octubre de 1610, Alonso de Parada y Peralta, vecino de Huete, que se acredita como patrono del monasterio de Jesús de dicha población alcarreña y del de San Lorenzo de Cuenca. Tras recordar la fundación efectuada por el arcediano don Marco de Parada, subraya que este dejó puestos sus escudos de armas encima de la puerta de dicho monasterio y en otras partes del inmueble, y que por esa razón los religiosos están obligados a mantenerlos y no a quitarlos como al presente se encuentran. Es la reclamación más limitada. Por eso, una especie de resumen aclaratorio en la portadilla del expediente indica que el objetivo de los demandantes quedaba reducido al asunto del mantenimiento de las armas: “Adviértese que, según este requerimiento, que

no piden estos Paradas la iglesia nueva, ni sacristía, ni capítulo, ni el cuarto del patrón que está arrimado a la iglesia, por ser notorio estar edificado en sitio que compró el señor don Jerónimo de Uenero y lo que la ciudad dio. Solo pide que buelban las armas de los Paradas en el sitio viejo que tenían”³⁶.

Pero en otras ocasiones la demanda es más ambiciosa. Es muy representativa la petición efectuada ante el consejo real en febrero de 1611 por Marcos de Parada, como patrón de las memorias del arcediano. Se recuerda en ella que el patronazgo lo había gozado la familia desde hacía treinta y tres años, que el arcediano puso una cruz de piedra delante del convento, además de sus armas, y que los religiosos al construir iglesia nueva la habían echado en los cimientos, causando gran escándalo en Cuenca. Y todo ello pese a las cartas que se intercambiaban. Solicita que vuelva la cruz a su sitio al igual que los escudos y el rótulo, y que el Santísimo Sacramento retorne al lugar en que se encontraba. De este pleito inacabable, que al final poco reportaría a los querellantes, seleccionamos los pasajes que proporcionan alguna información sobre el monasterio. Se quejan los patronos Parada de que cuando se edificaba la iglesia nueva se les iba entreteniendo con cartas, y que pensaban que era para tenerla mejor pero no para que dejase de ser de su patronazgo. La respuesta de los franciscanos se repite una y otra vez, como esta de 1620, descartando las peticiones de retorno al antiguo patronazgo:

“... por ser la casa [la de la fundación del arcediano Parada] de poca uiuenda, estaba con indecencia

34 MUELAS HERRAIZ, M., 2016, pp. 213 y 228.

35 En otra cláusula se refiere a “la recreación que tiene en el lugar de Noales, con las tierras, casas, güerta e lo demás a ello anexo”. (A. C. C., “Escritura de nombramiento de patrón del conuento de los Descalços... a favor de los señores deán y cauildo...”. VIII, Obras Pías, Leg. 282, exp. 1.3, s. f.).

36 A. C. C., “Requerimiento de Alonso de Parada hecho al guardián de los Descalços de Cuenca. 1610”, VIII, Obras Pías, Leg. 282, exp. 1.2, f. 31.

1. CONVENTO DE FRANCISCANOS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA,
ADVOCACIÓN DE SAN LORENZO MÁRTIR



Cabecera de la iglesia de Franciscanos Descalzos

el Santísimo en un aposento estrecho de ella. Por lo qual, en un sitio que dio la ciudad al señor arzobispo de Monreal, labró una muy buena iglesia, demás de otras muchas obras que hizo en el sitio que dio el dicho

arcediano... haziéndole capaz de abitación y gastando más de doze mil ducados... y haviéndole dado este ser al dicho conuento y estando el Santísimo con la decencia que conuiene, pretende el dicho don Marco que los



Fachada principal de la iglesia franciscana, con el atrio delante

dichos religiosos buelban el Santísimo a la parte donde antes solía estar, por decir a de ser patrón único del dicho conuento...”³⁷.

En este horizonte conflictivo sobre los derechos de patronazgo, cualquier documento emitido por el convento subraya que las nuevas edificaciones se encontraban fuera del terreno cedido por el arcediano en 1578. Sucede así con la carta de pago otorgada por los religiosos a don Gerónimo de Venero el 15 de marzo de 1617. La comunidad ha crecido con respecto a la fase anterior. Comparecen ante el escribano Diego de Molina, el guardián y el predicador del convento acompañados por otros nueve religiosos, en representación de todos los del convento. El compromiso financiero inicial de mil quinientos ducados se había ampliado hasta un monto total de 12.305 ducados y dos reales. El contenido es de gran interés porque describe los más importantes espacios edificados:

“... el dicho señor don Gerónimo no solo a edificado la iglesia desde sus fundamentos y acauándola perfetamente, sino también un quarto junto a ella donde está la sacristía, capítulo, y otro aposento para la ospedería, y la escalera que suben al coro, todo lo qual edificó en sitio fuera de la casa que antes teníamos, y donde era llecos³⁸ y camino real pegado al dicho conuento... de cal y canto desde sus fundamentos, y hizo las enfermerías alta y baxa, refitorios, cocinas, celdas, y blanqueó toda la casa y entrada de la portería, poniéndolo en la perfección que oy está, y... en todo ello a gastado doze mil trezientos y cinco ducados y dos reales...”.

Reconocen que todo ha sido pagado por Venero como patrón y fundador de la iglesia, y que con la cantidad inicial de mil quinientos ducados no se habían podido acabar más que los cimientos, siendo preciso pasar de los doce mil para concluirlo todo. Subrayan que tanto la

37 A. C. C., “Reclamación de los Parada sobre el patronazgo del convento”, VIII, Obras Pías, Leg. 282, exp. 1.2, ff. 3, 21, 22 y 23 r.

38 “Campos que no se labran y no rompidos...”. (COVARRUBIAS, S. D., 1611, entrada “Llecos”).

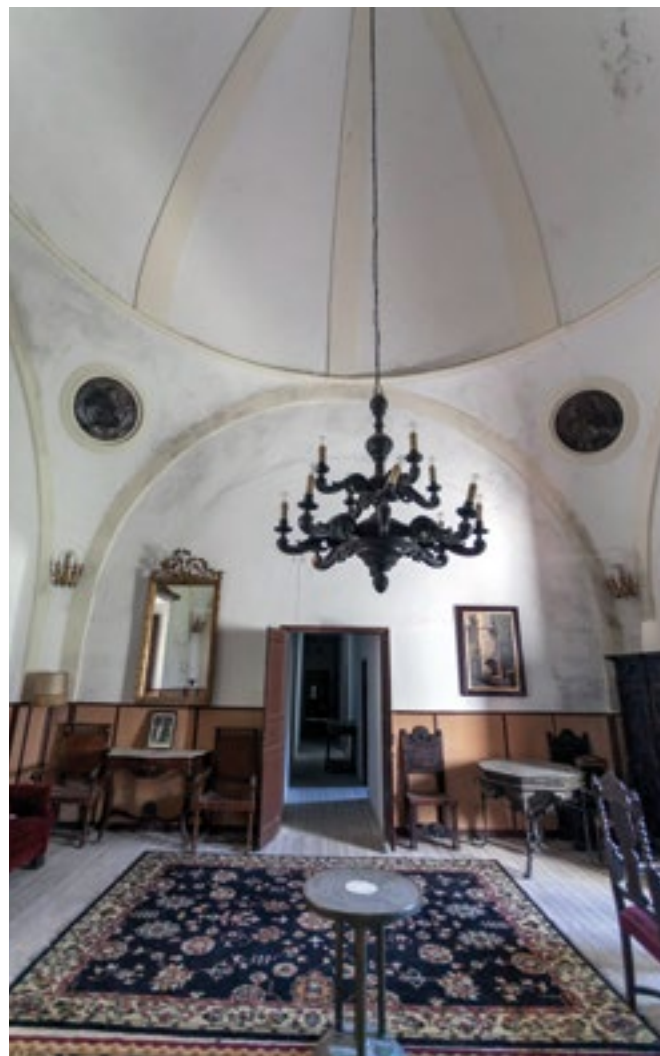
1. CONVENTO DE FRANCISCANOS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA, ADVOCACIÓN DE SAN LORENZO MÁRTIR

iglesia como el cuarto ubicado junto a ella se encuentran “en sitio yermo y camino real, y fuera de la casa vieja que antes tenían”³⁹.

Electo desde años antes, don Gerónimo Venero y Leyva es designado formalmente, por el rey, arzobispo de Monreale en 1619. Él mismo lo comunica al cabildo catedralicio de Cuenca desde Madrid en carta de 29 de agosto de 1619⁴⁰. Desde este momento le representan en lo que toca a las fundaciones conquenses sus sucesores en el patronazgo, incluido su hermano el canónigo Carlos Venero. Para nuestro propósito de análisis del convento, interesa menos entrar en los detalles de la rentas de la memoria fundada por el arzobispo de Monreale⁴¹, o en los pequeños reparos efectuados a lo largo del tiempo en el edificio, desde los de 1649 que afectaron a la cornisa, a los de 1801 en la estructura lignaria de la media naranja de la capilla mayor.

La iglesia recoge toda la austeridad y el rigorismo franciscano primitivo. Ni siquiera le es comparable la sobriedad y la desnudez del convento de las Carmelitas Descalzas. Como el mismo paraje donde se funda el convento, tan cerca y a la vez tan lejos de la ciudad, es el lugar idóneo para desarrollar los ideales de espiritualidad, ascetismo, retiro y vida eremítica que buscaban sus moradores. Ni es barroca ni camina hacia el Barroco; pertenece a su época, despojada hasta el extremo la austeridad post-herreriana.

Al margen de su estado de conservación actual, la iglesia y el convento de los Franciscanos Descalzos constituyen un hito básico en la evolución de la arquitectura de la ciudad de Cuenca. Introduce el modelo templario de las órdenes reformadas, que muy poco tiempo después encontramos



Cúpula de la iglesia de Franciscanos Descalzos

39 A. C. C., “Carta de pago otorgada por el convento... a 15 de marzo de 1617 años”, VIII, Obras Pías, Leg. 282, exp. 1.1, ff. 9-12 r.

40 A. C. C., VIII, Obras Pías, Leg. 282, exp. 1.4, s. f.

41 A. C. C., VIII, Obras Pías, Leg. 282, exp. 1.17.



Bóveda de cañón de la cabecera de Franciscanos Descalzos

en la iglesia del convento de las Carmelitas Descalzas: nave única abovedada, con escasos y pequeños vanos por encima de la cornisa, y capilla mayor con testero plano y cubierta con cúpula sobre pechinas. Queda clara la prelación

de los Descalzos respecto de las Carmelitas. Si la iglesia franciscana se erige desde 1608 a 1610 en lo esencial, la carmelita es posterior: las religiosas se mudan al “sitio y huerta” de Covarrubias en 1608, pero hasta 1617 no se tiene seguridad de la existencia de trazas para la iglesia, que en cualquier caso no se inicia hasta dos años después, finalizándose en 1646.

Se constata por cierto una notable similitud en el plano con respecto al convento de las Carmelitas Descalzas: larga fachada sin ventanas correspondiente a las celdas, quiebro en ángulo recto con una fachada corta donde se encuentra la entrada al zaguán del convento, y otro quiebro de fachada similar pero en dirección opuesta donde se abre la portada de la iglesia. En las Carmelitas, el templo se dispone en perpendicular a esta última fachada, y en los Franciscanos Descalzos en paralelo. En ambos casos, las dependencias conventuales abren sus ventanas hacia las hoces respectivas, la del Huécar y la del Júcar.

En las pechinas de la media naranja se conservan cuatro tondos pintados sobre lienzo y adheridos a la pared, con sus molduras circulares de yeso. Muestran a *San Antonio de Padua, Santiago, San Juan Bautista y San Juan Evangelista*. La presencia del apóstol viene justificada por la condición de Venero como miembro de la Orden de Caballería de Santiago. Cabe fechar las pinturas en el primer cuarto del siglo XVII. No alcanzan excesiva calidad, aunque quizá sea mejor la del Bautista. La de Santiago es la peor conservada.

Los escudos de armas del fundador, repartidos entre el interior y el exterior del templo, encontraban su referente básico en el sepulcro monumental de don Gerónimo Venero y Leyva, situado en el muro del lado del Evangelio de la capilla Mayor. Ponz menciona el “bulto y lucillo” del fundador, con una inscripción que se habría quitado pocos años antes de su estancia en Cuenca. Dicha lápida se había colocado en el suelo a la salida desde la sacristía de la iglesia, y el rótulo estaba

1. CONVENTO DE FRANCISCANOS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA, ADVOCACIÓN DE SAN LORENZO MÁRTIR



Calvario de los franciscanos descalzos en plena hoz del Júcar

ya medio borrado⁴². Estos datos, unidos a la información que proporcionan las condiciones de la obra, indican que el sepulcro de Venero consistía en un arcosolio con el escudo sobre el arco, y dentro de este la estatua yacente sobre el lucillo o sarcófago, con la lápida y su inscripción en el fondo. El único problema es que se convierte al final en un cenotafio vacío, erigido por los patronos antes del fallecimiento de don Gerónimo, ocupado como

sabemos en empresas de mayor alcance. El arzobispo de Monreale acaba por elegir la opción de enterrarse en la capilla de sus progenitores, la de santa Catalina, ubicada en el monasterio de San Francisco de Valladolid. Es su hermano Carlos el que la reedifica en 1613 y dispone, además del suyo propio, los enterramientos de sus padres y de sus hermanos. La capilla de Santa Catalina provenía de la rama materna, con antigüedad que se remontaba

42 PONZ, A., 1772-1794, p. 323.

a principios del siglo XIV, y ya era denominada en 1514 como de los Hondegardos. Desaparecido este edificio, el cabildo traslada a la capilla de san José de la catedral vallisoletana los sepulcros de los Venero y Leyva, entre los que sobresalen los bultos orantes del padre y la madre de don Gerónimo, atribuidos al escultor Francisco del Rincón y de principios del siglo XVII⁴³.

El contrato de García Lillo de 1609 incluye la obra de la iglesia y del tránsito donde se había de hacer sacristía y capítulo. Quiere decir que en el entorno de esa fecha estaba prevista la edificación de tan importantes espacios monásticos, además de la del propio templo. La carta de pago de los más de doce mil ducados que les reconocen los franciscanos a don Gerónimo Venero certifica que, antes de esa fecha de comienzos de 1617, ya se habían concluido las numerosas dependencias del complejo, incluido el que imaginamos amplio “cuarto del patrón”, pegado a la iglesia y con ventana propia abierta a la capilla mayor. Fotografías de hacia 1900 muestran en aparente buen estado de conservación el conjunto monástico, con dos secciones unidas pero de diferente configuración: un bloque compacto al sur y al oeste de la iglesia, y un ala prolongada a lo largo de la cuesta de las Angustias hasta llegar a la altura de la puerta rupestre. A primera vista no advertimos la existencia del claustro aunque sí de patios abiertos, alguno en terraza como el que se alza delante de la mencionada ala de celdas. Justo en el ángulo de unión entre las dos secciones edificadas, se observa un largo mirador de madera de la tradición popular conquense, orientado al sol como una especie de galería de convalecientes. Asoma también una espadaña-campanario en el muro oeste de la iglesia. Un cuerpo a cuatro aguas podría ser el lucernario de la escalera principal.

1.3. DEL IMPULSO BARROCO DIECIOCHESCO AL OCASO DECIMONÓNICO Y LA SITUACIÓN ACTUAL

A mediados del siglo XVIII se produce una tercera coyuntura histórica de relieve en el convento, especialmente visible en las dos portadas de sillería que abren al atrio: la de la iglesia y la del convento propiamente dicho. Se ha dado a conocer una noticia documental, de 12 de agosto de 1779, extraída del testamento del maestro Lorenzo Santa María. En dicha cláusula, declara que tiene cuenta pendiente con el arquitecto Fernando López “sobre la obra de los Descalzos que hicimos juntos”, de la que quedó bastante piedra de sillería de derribos, y dispone el reparto entre ellos de la venta de dicha piedra⁴⁴. Desconocemos realmente en qué consistió dicha obra, y quizá no sea suficiente la noticia de archivo para asignarle a cualquiera de ellos, sin otros argumentos añadidos, la traza de dichas portadas.

Ambas pertenecen a la misma época pero, aunque comparten una similar sillería almohadillada, son muy diferentes en traza y concepto. La del convento es más plana y con menos carácter. Adintelada, se remata con una hornacina también almohadillada y hoy desprovista de la imagen que en su día debió de albergar. Dos espejos lobulados flanquean la puerta a la altura del dintel siguiendo una traza a lo fray Vicente Sevilla. La de la iglesia alcanza mayor originalidad, potencia y relevado. Gruesas pilastras abocinadas de orden toscano, con aparejo almohadillado como queda dicho, soportan un arco de medio punto y encierran el verdadero vano de la puerta que es adintelado. Dintel y arco generan un tímpano semicircular, hoy desnudo del relieve esculpido que en origen contendría. Flanquean las pilastras por el exterior dos molduras en vertical, que se quiebran y terminan

43 GONZÁLEZ ECHEGARAY, C., 1972, pp. 24-28.

44 LÓPEZ DE ATALAYA, A. M., 1994, p. 134.



Portada de la iglesia de Franciscanos Descalzos



Detalle de la portada de la iglesia de Franciscanos Descalzos

enroscadas en su parte inferior. Lo más singular es la cornisa festoneada con aristas vivas que trasdosan el arco y muerden casi por completo su rosca. Es el elemento de mayor originalidad, antes que las tan repetidas pirámides laterales. En el eje de la cornisa, la parte horizontal de la misma parece reclamar la existencia de una pieza hoy desaparecida.

Argumentando semejanzas, algún autor⁴⁵ ha relacionado esta portada con la de la cercana ermita de la Virgen de las Angustias, considerándolas del mismo maestro. El componente verdaderamente caracterizador que concuerda en ambas es el de las molduras en quiebro y con volutas que flanquean las pilastras, pero el resto es distinto. La de los Franciscanos Descalzos introduce los sillares almohadillados que vemos en otras edificaciones coetáneas, no solo

religiosas sino también civiles como la casa de los Cerdán de Landa, entre otras. Por otra parte, la potente volumetría evoca, entre otros ejemplos, la portada de la iglesia de San Pablo. Al igual que sucede con la del citado monasterio dominico, su mayor semejanza (pensando solo en el coronamiento) se produce⁴⁶ con un grupo de portadas andaluzas, como la del antiguo hospital de San Juan de Dios de Linares (véanse los remates de los balconcillos laterales). Constituyen ejemplos de máximo capricho y barroquismo, de los que tanto irritaban a los intolerantes academicistas de la época.

La renovación de las portadas afectaría asimismo al mobiliario de la iglesia. Ponz menciona en 1773 algunos santos de escultura en los altares, de mano de Luis Salvador Carmona, y varias pinturas de época anterior en la sacristía: *San Francisco desnudo sobre ascuas* que atribuye al boloñés Carlo Cignani, *San Francisco en éxtasis con un ángel que toca la lira*, a la manera de Guercino, y una buena copia del *Noli me tangere* de Baroccio en el testero de la citada sacristía⁴⁷. No alude al altar mayor de la iglesia, donde el inventario de 20 de febrero de 1836 reseña “un cuadro grande en el medio”, y, además, cuatro altares laterales y seis confesonarios embutidos en la pared. El citado inventario describe además el convento como compuesto de iglesia, celdas, claustro y demás oficinas; la torre con una campana, etcétera. Como recogemos en páginas anteriores, los religiosos que se nombran son veintisiete, pero los días del cenobio de los franciscanos descalzos estaban contados tras dos siglos y medio de existencia.

El proceso desamortizador del segundo cuarto del siglo XIX no podía sino afectar negativamente a la conservación patrimonial del convento de Franciscanos Descalzos.

45 LUZ LAMARCA, R. DE, 1987, p. 59.

46 Como ya observara Kubler para San Pablo.

47 PONZ, A., 1772-1794, p. 269.

1. CONVENTO DE FRANCISCANOS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA, ADVOCACIÓN DE SAN LORENZO MÁRTIR

Lo que nos interesa ahora particularmente es lo que queda de la coyuntura constructiva de principios del siglo XVII, y los añadidos posteriores, y valorar su significado en el evolución de la arquitectura de la ciudad de Cuenca. El muro actual con ventanas que mira hacia el Júcar corresponde al de la iglesia transformada en casa, desaparecidas por esa parte las construcciones conventuales anejas. Un forjado divide el antiguo templo en dos plantas, tabicadas a su vez para formar habitaciones.

Ha desaparecido la bóveda de la nave, pero se conserva intacta la cúpula sobre pechinas de la capilla mayor, generando un original salón en la planta superior. Es el elemento arquitectónico de mayor interés de la coyuntura de 1608-1610, a la que corresponden asimismo la caja de muros de la nave y la cabecera en su integridad. Las fajas que, apoyadas sobre bocel circular, dividen en gajos la media naranja son ocho en vez de las seis de las condiciones, seguramente porque ofrecen una mayor lógica desde el punto de vista de la geometría. En cualquier caso, la capilla mayor ha sufrido en lo que ahora es planta alta transformaciones considerables. Si desde el arranque de las pechinas hacia arriba su configuración es la primitiva, desde las mismas hacia abajo los cambios son drásticos. Ha desaparecido por completo el entablamento del que nacían justamente las pechinas y que recorría también la nave. La adaptación del templo para uso doméstico ha llevado a ello. La ventana actual que da al atrio es moderna y corta precisamente la trayectoria que en su día tuvo el entablamento. Para adaptar ese hueco de luces al piso del nuevo salón, se tapió la ventana primitiva que abría por encima de la cornisa y que aún puede verse desde el exterior. Una puerta deja paso en el lado norte a una estancia abovedada con medio cañón⁴⁸, también con forjado intermedio y cuyo suelo se encontraría antiguamente al nivel del de la capilla mayor.



Portada del convento de Franciscanos Descalzos

Como apuntamos en páginas anteriores, el convento de Franciscanos Descalzos llega al primer cuarto del siglo XX con sus volúmenes edificados aparentemente intactos. Luego tiene efecto la demolición de casi todas las dependencias monásticas que envolvían la iglesia por el oeste y por el sur. Parece que esto pudo tener lugar en la época en que el cardenal Pedro Segura era propietario del inmueble y pasaba largas temporadas veraniegas

48 Es donde el cardenal Segura instala su oratorio en la primera mitad del siglo XX, según puede todavía comprobarse.

Falsa fachada hacia el oeste del edificio, tras la demolición de las dependencias conventuales en el siglo XX



1. CONVENTO DE FRANCISCANOS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA, ADVOCACIÓN DE SAN LORENZO MÁRTIR

en el lugar, ya desde la década de los veinte de la citada centuria cuando era obispo de Coria. Del ala de celdas en paralelo a la cuesta de las Angustias solo queda una parte de la planta baja y el muro de cierre hacia dicha calle. Es posible que el atrio se remodelara en el tiempo de las dos portadas subsistentes de mediados del siglo XVIII. En ese momento se ha fechado la sugestiva cruz atrial, tan popular y que tantos avatares ha sufrido en su

conservación física⁴⁹, aunque a finales del siglo XVI, en la primera fase del inmueble correspondiente al arcediano Parada y a sus sucesores en el patronazgo, ya existía una cruz de piedra en el exterior del convento. El atrio, ahora cerrado con rejas, antes se encontraba abierto. El arco de acceso actual se construiría probablemente en la tercera década del siglo XX.

49 LÓPEZ DE ATALAYA, A. M., 1998, p.589.



2

ERMITA DE LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS

2.1. LOS ORÍGENES DE LA ERMITA DE LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS, EN EL SIGLO XVII

Hemos avanzado algunos datos de este edificio en el capítulo antecedente, dedicado al convento de Franciscanos Descalzos de San Lorenzo de Alcántara. La ermita de la Virgen de las Angustias es el ejemplo más notable del grupo de las ermitas conservadas en la ciudad. El paraje natural que la rodea constituye un valor añadido de gran atractivo, como sucede con tantos inmuebles similares de Cuenca (San Julián el Tranquilo, San Isidro y otros). También es un ejemplo más de tantos monumentos religiosos de la ciudad, que ahora se muestran sumamente desnaturalizados con relación a su aspecto original. La Guerra Civil traería aparejada la destrucción de sus retablos, incluida la imagen titular de la Virgen de las Angustias, y de otros componentes artísticos que le prestaban su aire dieciochesco, como el púlpito de hierro o las dos tribunas que flanqueaban el altar mayor, en los muros laterales del presbiterio. La información fotográfica anterior a 1936 tampoco recoge todos los elementos del interior del templo, pero sí deja ver la delicada decoración que revestía tanto los muros como los arcos y pilares del crucero, incluidos



Detalle de la portada de la ermita de las Angustias

aséptica y uniforme que ahora lo envuelve todo. Ello no quiere decir que ese revestimiento decorativo fuese el original, porque más parece del siglo XIX.

Resulta contradictorio que un edificio tan conocido y visitado del centro histórico conquense, por la devoción de las gentes hacia la imagen que alberga y por la sugestión del sitio, ofrezca tantas lagunas en su conocimiento. Además, bastantes aspectos que tienen que ver con el inmueble se ven envueltos en un embrollo historiográfico considerable, tanto en lo que afecta a su origen como a sus vínculos con el cercano convento de Franciscanos Descalzos, la urbanización del entorno y la autoría del edificio actual. Los estudiosos que tratan de la ermita reproducen y asumen datos tomados básicamente de escritores locales de mediados del siglo XX. Sin embargo, al día de la fecha, no conocemos las fuentes documentales que respalden la mayor parte de esas noticias, que en sí mismas se antojan incompatibles respecto de otras sí fundamentadas en los archivos. Nuestra postura al respecto va a ser crítica y discrepante en tanto no aparezcan datos fiables que la contradigan, proponiendo una mirada diferente sobre todos estos asuntos y las novedades de archivo últimamente aportadas.

El deseo de los devotos de proporcionarle a la imagen y devoción de la

Virgen de las Angustias, y por ende a la propia ermita que la acoge, un origen lo más antiguo posible y homologable con otras advocaciones marianas de la ciudad, ha llevado a anticipar la fecha de inicio a finales del siglo XII¹. La idea de que ya existiría el santuario en el siglo XIV es la más consolidada, incluso entre los estudiosos del edificio². Se asume mayoritariamente que el santuario se encontraba en los terrenos luego ocupados por el convento de Franciscanos Descalzos, antes de su llegada; que los religiosos trazan la ruta urbana que baja desde la plaza Mayor, horadando la roca que se interpone en ese camino, y otros extremos.

En el epígrafe dedicado al convento de San Lorenzo Mártir tratamos de los aspectos más relevantes que, en este pensamiento mítico sobre la ermita, tocaban también al cenobio franciscano. Y ahora corresponde considerarlos de nuevo, porque afectan al conocimiento del oratorio. La afirmación de que existe ya en la Edad Media un santuario dedicado a la Virgen, en la circunscripción del que luego sería convento de Descalzos, es meramente voluntarista y debe ser rechazada



Cuesta de las Angustias

con las pruebas documentales que hemos aportado. Los datos de archivo conocidos apuntan precisamente a lo contrario, en tanto que no mencionan para nada su existencia física cuando sí nombran continuamente la ermita de San Bartolomé, que desde el punto de vista devocional era sin duda menos relevante.

La bajada más antigua al río Júcar desde la zona neurálgica ayuntamiento-catedral era la que, en áspero recorrido, alcanzaba la puerta de la Buharda a través de la cuesta de San Miguel³. En la vista de *Cuenca desde el oeste* (1565), Anton van den Wyngaerde bosqueja un camino que pasa a la derecha de la citada parro-

1 Véase el estado de la cuestión en BUENDÍA ALGARRA, M., 2007, pp. 22 y 23.

2 ÁLVAREZ CHIRVECHES, M., 1957, s. p. y 1960, p. 10; BARRIO MOYA, J. L., 1991, p. 335; MORA PASTOR, J., 2005, p. 110; CAMACHO MARTÍNEZ, R., 2014, p. 89, etcétera.

3 Véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2001, pp. 372 y 373.





Plaza y ermita de las Angustias

quial y desciende hacia el fondo de la hoz. Una ordenanza municipal de 1513 prohibía a los hombres molestar a las mozas que bajaban a lavar al río. Los importunos solían apostarse “en la questa que va desde Santibañez⁴ al río Júcar... y en la questa que va desde la plaza de la Picota asta la puerta de la Buharda”. Creemos que esta última alude a la bajada desde San Miguel y al camino dibujado en 1565, que recogía el flujo de los dos accesos al barrio ya mencionados (desde la plaza del ayuntamiento o del Rollo y desde la plaza de la catedral o de Santa María). Esa callejuela mitad urbana y mitad campestre tenía fin en la puerta de la Buharda, en la proximidad del paraje ahora conocido como Recreo Peral. Al margen de que pudiera proteger el paso del río, su finalidad sería la de permitir a los conquenses el acceso al agua con seguridad.

Dejando aparte el más alejado de la cuesta de San Juan por la puerta del mismo nombre, existe otro itinerario de trazado posterior para bajar al Júcar desde el sector susodicho, que ya mencionamos al tratar del convento de Franciscanos Descalzos. Lo permite el paso horadado en la gran roca colindante con el convento, esa “puerta que hizo Villafañe”. Entre otros ejemplos que pudiéramos aportar, a este trayecto urbano alude sin duda un alquiler de casas efectuado en 1561 por el pintor Bernardo de Oviedo. Estaban situadas “en la esquina de como bajan a Júcar para yr por San Bartolomé”. Esa peculiar puerta naturalizada, que primero se denomina de San Bartolomé y después de los Descalzos, genera una bajada alternativa más larga que la de San Miguel y, por tanto, menos abrupta en sus desniveles. El cantero Juanes de Zuloeta trabaja en esa nueva

entrada a Cuenca en 1550: el 21 de julio, solicita a los miembros del concejo que le paguen las mejoras que había llevado a cabo en la puerta nueva de San Bartolomé, no recogidas en el contrato⁵. La fecha es concordante con la que avanzábamos en el capítulo precedente, entre 1548 y 1550, años en que aparece documentado el licenciado Villafañe, juez de residencia y justicia mayor de Cuenca.

Todos los documentos conocidos apuntan siempre a la ermita de San Bartolomé como referente de localización de la bajada a la hoz del Júcar por ese lado. Si hubiera existido en la zona una ermita de la Virgen de las Angustias, se hubiera mencionado con preferencia. Téngase en cuenta que la ermita de San Bartolomé no parece haber contado entre las ermitas conquenses más importantes, como sí lo fueron las de la Virgen del Puente, San Roque, San Julián el Tranquilo o la misma de las Angustias una vez fundada. Por eso desaparece por entero en el curso del siglo XIX. El párroco de San Nicolás de Bari, en 1787, dice escuetamente que debajo de la ermita de la Virgen de las Angustias hay otra de San Bartolomé Apóstol⁶. Como queda dicho, Mateo López la localiza en su plano de hacia 1800 con el número 39, justo en línea con el puente de Carballido⁷. Unas décadas después, Muñoz y Soliva la da como desaparecida: “estuvo debajo de la huerta de los descaltos, y sobre el puente de Carballido. Los cimientos de su capilla mayor se ven hoy en el camino”⁸. El solar (y tal vez algún mampuesto) puede adivinarse hoy subiendo desde el Recreo Peral y unos metros antes de llegar al aparcamiento, como un ensanche a la izquierda de la carretera.

4 Desde la puerta de la muralla colindante con la iglesia de San Juan o Santibañez.

5 Doc. cit. en ROKISKI, M. L., 1989, p. 325.

6 LÓPEZ, T., 1787, f. 35 vº.

7 Hoy denominado de los Descalzos, con una estructura renovada.

8 MUÑOZ Y SOLIVA, T., 1860, p. 157.

Es muy revelador que el nombre asignado a la nueva puerta, horadada en la roca en 1550, fuera el de San Bartolomé. En el debate establecido entre don Marco de Parada y el colegio de la Compañía, menciona el procurador Antonio de Valdés en su defensa de la posición del clérigo, “el hedificio y casa principal que a hecho y hedificado el dicho mi parte fuera de las puertas principales que dizen Sanct Bartolomé”⁹. En la descripción del ejido cuya posesión disputa el arcediano, no consta mención alguna a una ermita de la Virgen de las Angustias que existiera en ese lugar. Tanto o más revelador es el codicilo de 28 de noviembre de 1578, donde el arcediano da luz jurídica a la fundación de un convento en su villa de las vertientes de la hoz del Júcar. El escribano que recoge el codicilo escribe: “estando dentro de la casa que [don Marco] tiene cerca de San Bartolomé”; y la cláusula especifica “que mandava la casa y güerta y cercados que está junto a señor San Bartelomé, para monesterio del glorioso señor san Francisco”¹⁰.

A tenor de lo dicho, resulta imposible de aceptar que existiera una ermita de la Virgen de las Angustias



Interior desde el crucero a la entrada

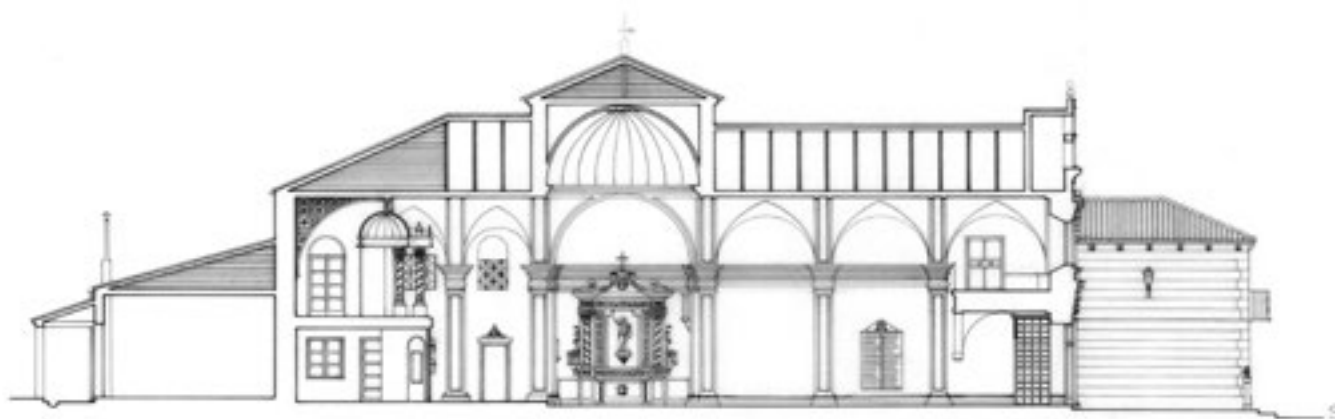
antes de la llegada de los franciscanos descalzos. El redactor del “Protocolo historial” del convento, en un epígrafe dedicado expresamente a la ermita, escribe que cuando se fabrica la iglesia franciscana había una ermita con una imagen de dicha advocación dentro de la clausura monástica, hacia la huerta¹¹. De ahí se ha deducido que la ermita era anterior al convento, pero como vamos viendo los hechos son otros. Aunque seguimos sin co-

nocer las fuentes primarias, damos fiabilidad de modo provisional a algunas afirmaciones del “Protocolo”, cuando resulten posibles y en tanto no aparezcan otras que las contradigan. Pero nuestras deducciones son diferentes a las que suelen proponerse. Como no queremos rechazarlo todo, resulta creíble que los franciscanos hubieran podido erigir una pequeña capilla dentro de su clausura, dedicada a esta advocación, después

9 A. M. C., Actas 1574-1577, Leg. 256, f. 308 r.

10 A. C. C., “Reclamación de los Parada sobre el patronazgo del convento”, VIII, Sección de Obras Pías, Leg. 282, exp. 1.2, ff. 61 r.

11 Cit. en BUENDÍA ALGARRA, M., 2007, p. 113.



Sección longitudinal

de establecerse en 1581 en la casa y huerta cedidas por don Marco de Parada. Cuando Venero financia, a partir de 1608, la construcción de nueva planta de una iglesia y dependencias monásticas adyacentes, la ermita podría haber existido como anterior al templo, pero no al propio convento que la precede en el tiempo. Después podría haber sucedido lo que recoge el “Protocolo” sobre la devoción popular generada por la imagen, y cómo la comunidad habría decidido sacarla fuera de los límites de su monasterio y edificar una ermita en lugar próximo. Aceptémoslo como verosímil y con las reservas ya expuestas.

Siguiendo con el “Protocolo”, los religiosos habrían solicitado un sitio al dueño de las tierras próximas a su convento, habrían obtenido las licencias necesarias tanto de las autoridades municipales como de las religiosas, y con limosnas “fabricaron una Hermita pequeña donde colocaron a la devotísima imagen... Allanaron el sitio y plantaron árboles”. Sería la primera intervención urbana en la zona para generar una plaza, antecesora de la actual.

El aumento de la devoción les induce a formar una cofradía. Esta pequeña ermita ya exterior dependía en todo del convento: el guardián del mismo era el hermano mayor de la cofradía y las juntas tenían lugar en el aula del cenobio. En la fiesta de la Virgen se llevaba la imagen a la iglesia, y las procesiones de los franciscanos iban hacia la ermita¹². Se han difundido otras noticias, sin precisar la fuente una vez más, lo que constituye un problema. Las recogemos aquí con las cautelas antedichas. Antes de entrar en ellas, hay que subrayar que la ermita exterior solo habría podido construirse en su sitio actual después de erigirse la iglesia de los franciscanos descalzos a partir de 1608, y nunca antes. También es cierto que tal extremo no contradice por sí mismo la posible veracidad de otras noticias de su vida.

En el “Protocolo” se recoge la “Fundación de la Vía Sacra y hermita de Nuestra Señora de las Angustias de este convento”, con una anotación firmada por fray José de San Antonio: en septiembre de 1658 se ponen las cruces comenzando desde la casa del doctor Vallejo hasta

12 Cit. en BUENDÍA ALGARRA, M., 2007, pp. 113 y 114.

el camino que va a la Moratilla, “y Nuestra Señora se colocó en su Hermita el día de su Purísima Concepción en el mismo año”. Asiste lo más granado de la ciudad a su colocación, y todo se hace con limosnas y con licencia del ayuntamiento, del obispado y del dueño del sitio de la ermita. Sigue otra noticia, algunos años más tardía, en un epígrafe titulado “Rehedificación de la Hermita de Nuestra Señora de las Angustias que hizo Juan Díaz Moreno en la forma que hoy está”. Dice que a 21 de noviembre de 1664 se reedifica la ermita de las Angustias por el citado Díaz Moreno, vecino de Cuenca, a costa suya y de las limosnas de otros devotos, y que se concluye el 14 de agosto de 1665. La imagen se coloca el día siguiente, de la Asunción, con la asistencia de canónigos, franciscanos y gran número de fieles. También recoge cambios en la vía sacra: ahora comienza en el convento y prosigue por el camino de la Moratilla. Recuerda que es obispo en ese momento don Francisco “de Cerrate” (*sic* por Zárate) y Terán, y lleva fecha de 3 de abril de 1668 y firmas de varios frailes¹³.

Cabe deducir, si estas noticias son correctas, que es en 1658 cuando se inaugura la primera ermita exterior al convento y en su sitio actual, y que también se establece una vía sacra, con sus cruces, enlazando con el camino que parte desde detrás de la ermita y continúa a media ladera de la hoz del Júcar. En el rincón de la plaza arbolada, a la derecha del hastial de la ermita, se conserva un monolito con su cruz correspondiente a dicha vía sacra. Podría entenderse que ese oratorio era de escasa prestancia y de circunstancias, y que por ello se reedifica o se amplía en 1664-1665, colocándose la imagen el 15 de agosto de ese último año. No parece

haber causa para señalar el año 1668 como el de la inauguración de la nueva capilla, como alguna vez se ha sugerido¹⁴. En 1668 es cuando se redacta la anotación, pero parece quedar claro que es en 1665 cuando se coloca la imagen en la ermita recién terminada¹⁵.

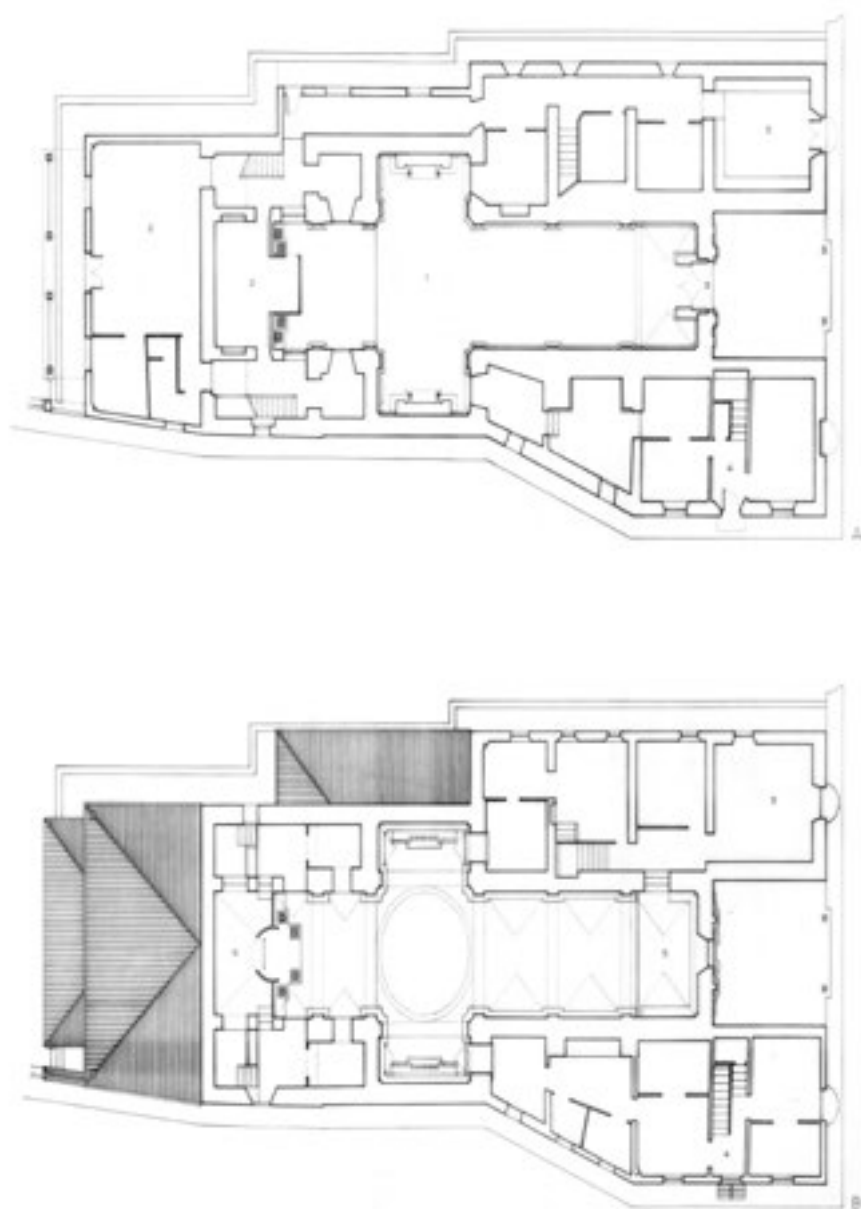
2.2. LA GRAN RENOVACIÓN DEL SIGLO XVIII

El “Protocolo historial” del convento de San Lorenzo Mártir destaca que, en esta fase de mediados del siglo XVII, la ermita era pequeña y no contaba con santero ni con casa donde éste pudiera vivir. Y dice que así transcurren las cosas hasta que el duque de Abrantes, obispo de Cuenca, se hace hermano mayor de la cofradía que años antes se había formado, ante cuyo ejemplo se inscriben en ella muchos caballeros eclesiásticos y seculares, y comienza la novedad de llevar la imagen en procesión a la iglesia del convento de la Merced para celebrar su fiesta y octava. Un pasaje del texto adquiere un gran interés: “Por consiguiente pensaron los Hermanos el darle extensión a la Hermita fabricando casa para el santero y una casa capaz de celebrar los Hermanos sus Juntas, lo que ejecutaron a costa de sus propios caudales. Ya que tenían todas las conveniencias que necesitaban, se acabó la dependencia de este Convento...”. Menciona asimismo que el fraile Felipe del Romeral, confesor del obispo (cabe imaginar que se refiere a Abrantes), observando el deterioro de las cruces de la vía sacra encarga otras nuevas en Arcos de la Cantera, y “una más y de especial labor que es la que está colocada en el pórtico de nuestra iglesia”. La colocación de esta última corre por cuenta del convento; las de la vía sacra, a cargo de la hermandad de la

13 Cit. en ÁLVAREZ CHIRVECHES, M., 1960, pp. 13 y 14; y BUENDÍA ALGARRA, M., 2007, pp. 111 y 112.

14 ÁLVAREZ CHIRVECHES, M., 1960, p. 17.

15 Don Francisco de Zárate y Terán es obispo de Cuenca de 1664 a 1679. En eso no hay contradicción alguna.



Plantas baja y primera

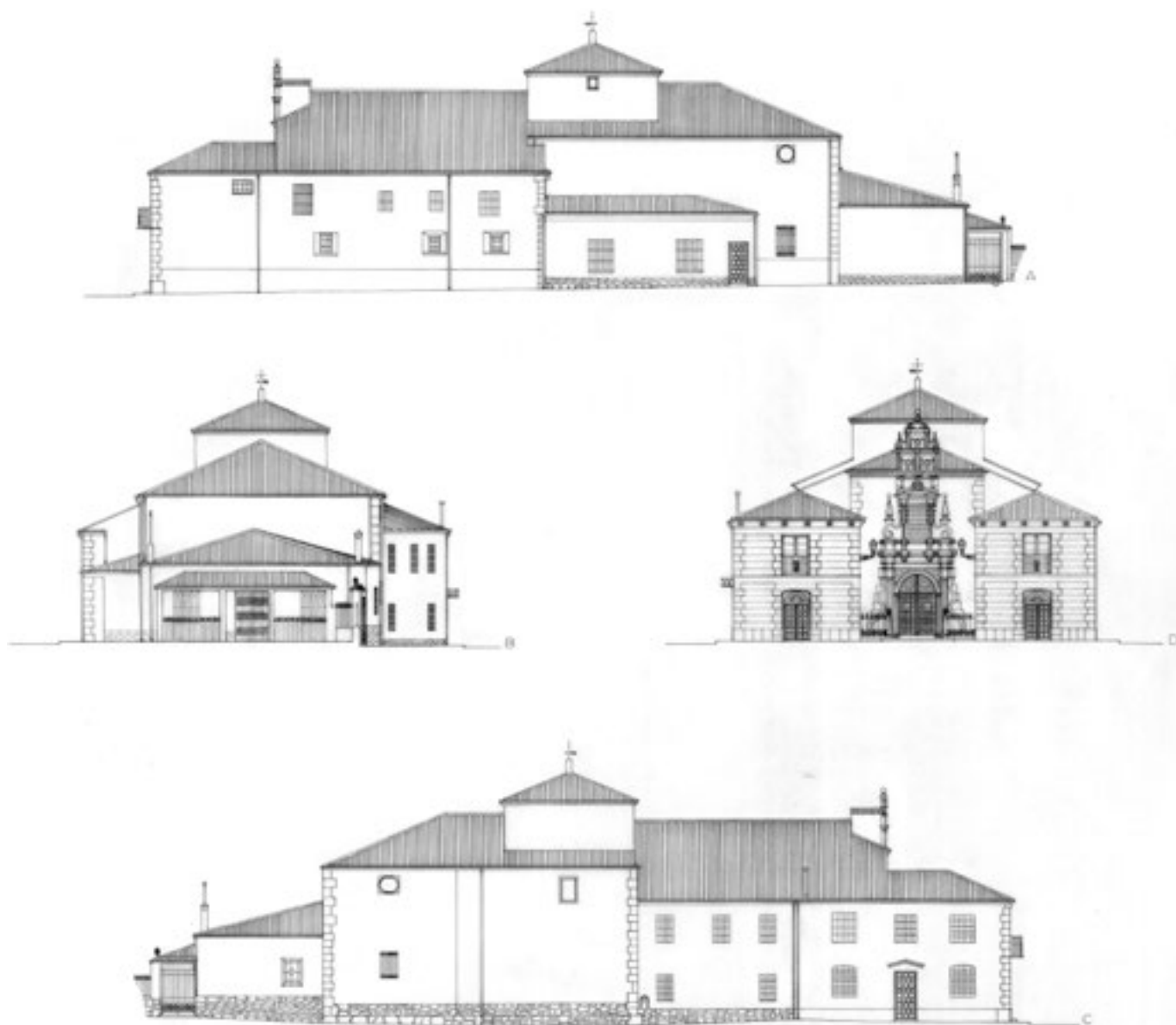
Virgen de las Angustias; “y el formar la plazuela del Calvario y los asientos de aquellas peñas gastó muy buenos reales Don Miguel Vergaz, comensal de este convento”¹⁶. Este es el esquema histórico básico, sin confirmación precisa de archivo pero creíble, para deducir del mismo las hipótesis o certidumbres que correspondan.

Lo dicho sobre la vía sacra, o vía crucis, demuestra las vinculaciones entre ermita y convento. La hermandad de las Angustias sufragó las cruces del camino del Calvario. En el muro del edificio se ve incrustada todavía una de las estaciones del recorrido, además de la citada anteriormente en el rincón derecho de la plaza. La preocupación por el estado del camino es una preocupación que persiste en el tiempo. En sesión del concejo de 18 de agosto de 1761, la hermandad de Nuestra Señora de las Angustias, sita en su ermita inmediata al convento de Franciscanos Descalzos, solicita licencia para dos caleras. Dice que de tiempo inmemorial posee la cuesta que, desde el jardín de la misma ermita, sigue hasta la vertiente de aguas de la muralla del castillo¹⁷. La ha tenido arrendada “por sola la obligación de quitar las piedras o gasones que de la

16 Cit. en BUENDÍA ALGARRA, M., 2007, p. 115 y 116.

17 Que “comúnmente llaman la Caua”.

2. ERMITA DE LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS



Alzados: lateral derecho, posterior, anterior y lateral izquierdo

misma cuesta han caído al camino que va al Vía Crucis y a la Huerta de Uña”, para la seguridad de los transeúntes. Y en ese momento, don José Ortiz, presbítero asistente en la misma ermita, dispone cercar el terreno con una gruesa tapia de piedra seca para evitar los problemas y que permanezca expedito el camino¹⁸.

Este vía crucis del convento de San Lorenzo de Cuenca, ahora olvidado y con la mayor parte de los monolitos indicadores de las catorce paradas o estaciones derribados o simplemente desaparecidos, es uno de los más sugestivos que puedan encontrarse. Una estrecha senda, colgada sobre las abruptas vertientes del cerro de San Cristóbal, sale de la ciudad en tortuoso recorrido hasta llegar al Calvario que sufraga Miguel Vergaz en la época del obispo Abrantes. Se pueden imaginar, los Viernes Santos, las comitivas de frailes¹⁹ y devotos meditando sobre la pasión de Cristo por tan sorprendente paraje natural. El Calvario se encuentra mejor conservado que el resto. De carácter rupestre, alza las cruces sobre rocas en las que se han excavado bancos.

Los autores locales han dado la fecha del día de la Virgen de los Dolores de 1756 para la finalización de las obras de la ermita actual, uniéndola de alguna manera, y con no poca ambigüedad, al nombre de José Martín de Aldehuela²⁰. Los estudiosos de este arquitecto han valorado de manera diversa todos estos datos, fechando

la mayoría el inmueble que hoy vemos bien a finales del siglo XVII; concretando en 1664 o en el siglo XVIII, pero sin aportar argumentos²¹. En cuanto a la portada, obviamente del Setecientos por su traza, se asigna con casi total unanimidad a José Martín²².

Es muy relevante en el campo historiográfico, para el conocimiento de este oratorio mariano, la reciente publicación efectuada por Ana María López de Atalaya sobre la escritura de fianza y contrato de obra, fechada en 11 de diciembre de 1724, que aporta la autoría del trazador, el hermano Fernando de Santa Teresa, y la del maestro de cantería que asume la edificación, Juan Antonio Sánchez. Existía una construcción anterior, que debía ser demolida y modificada. El 22 de noviembre de 1763, don José Ortiz, presbítero y capellán de la hermandad de la Virgen de las Angustias de Abajo, solicita permiso al ayuntamiento para obrar en la ermita y alargar su espacio “para que sus devotos puedan estar con mayor comodidad de que concurren a las funciones de Nuestra Madre Santísima”. La autora del artículo opina que las dos alas a ambos lados de la portada podrían pertenecer a esta segunda etapa. Lo mismo sucedería con las dos tribunas laterales del piso alto frente al altar mayor, que permitirían a los fieles acceder a ese nivel y seguir desde el mismo las ceremonias. Plantea asimismo como hipótesis la autoría

18 Las autoridades municipales conceden la licencia. (A. M. C., Libro de Capitulares 1760-1762 (1761), Leg. 337, ff. 33 v. y 34 r.

19 Parece ser que los franciscanos son los que instituyen este ejercicio piadoso del vía crucis, ya que eran los guardianes de los Santos Lugares desde 1342. En 1686, el papa Inocencio XI concede a las estaciones de los templos franciscanos las indulgencias que tenían los lugares de Tierra Santa, indulgencias que papas sucesivos extenderán a todos los fieles que efectuaran ese camino de meditación, y no solo a los miembros de la orden.

20 SANZ SERRANO, A., 1950, pp. 3 y 4, y 1960, p. 120; ÁLVAREZ CHIRVECHES, 1957, s. p., y 1960, pp. 16 y 17;

21 LUZ LAMARCA, R. DE, 1987, p. 51; BARRIO MOYA, J. L., 1991, p. 336; ROKISKI, M. L., 1995, p. 303; MORA PASTOR, J., 2005, p. 112; CAMACHO MARTÍNEZ, R., 2014, pp. 89 y 90, etcétera.

22 LUZ LAMARCA, R. DE, 1987, p. 51; BARRIO MOYA, J. L., 1991, p. 336; MORA PASTOR, J., 2005, p. 112, y CAMACHO MARTÍNEZ, R., 2014, pp. 89 y 90.



Nave, crucero y capilla mayor

de Felipe Bernardo Mateo sobre la portada, y la de José Martín (entre otros nombres) para la intervención de los años sesenta²³.

Proponemos acto seguido nuestra opinión respecto de todas las informaciones y pareceres precedentes,

partiendo de la descripción del edificio tal como hoy lo vemos. La iglesia tiene planta de cruz latina, de una nave con coro en alto a los pies, crucero marcado en planta y profundo presbiterio con camarín detrás del retablo, al que se accede por ambos lados detrás del altar. La nave,

23 LÓPEZ DE ATALAYA, A. M.,



Pechina con *San José con el Niño*

de tres tramos separados por arcos fajones, se cubre con bóveda de cañón con lunetos, al igual que los brazos del crucero, así como con una cúpula sobre pechinas en el

centro del mismo. La capilla mayor muestra dos estrechos tramos cubiertos con bóvedas de lunetos. La sacristía se encuentra en la cabecera del templo. A los lados, dos cuerpos anexos flanquean tanto el atrio como la nave. Ambos poseen puertas de entrada en el frontal de la fachada, y acceso interior por otras dos puertas situadas en los muros meridionales del crucero. Se han calificado como viviendas del capellán y del sacristán. Opinaremos después al respecto.

Los elementos arquitectónicos son de gran sencillez en su estado actual, con pilastras de orden toscano y cornisas de molduras lisas, pero fotografías de hacia 1900 revelan una mayor ornamentación y contraste cromático de paredes y bóvedas, de difícil análisis por la poca información que proporcionan las imágenes. El desarrollo de la cornisa en los dos muros meridionales del crucero queda cortado de modo anómalo para dejar sitio a dos balconillos rematados en medio punto, que permiten asomarse desde la planta superior de las secciones anexas antes mencionadas.

Las cuatro pechinas de la cúpula van adornadas con otras tantas pinturas sobre lienzo adosadas a la arquitectura. Han llegado a atribuirse con notoria exageración a Palomino²⁴. En realidad, corresponden a un pintor anónimo del siglo XVIII de no excesivas dotes. *San José con el Niño* ocupa la pechina del lado del Evangelio, próxima a la capilla mayor. Sostiene al Niño sobre sus rodillas. El fondo es de arquitectura fingida, con columnas corintias, entablamento y frontón roto, entre nubes con querubines. Al otro lado, el de la Epístola, se ve el *Tránsito de san Julián*. Acompañada de doncellas y querubines, la Virgen le ofrece la palma al santo, arrodillado a sus pies y vestido de pontifical. Una columnata corintia asoma en el ángulo superior derecho, en tanto que, en primer término, un ángel

24 ÁLVAREZ CHIRVECHES, M., 1960, p. 18.

sostiene la emblemática cestilla de mimbre en la mano. *San Antonio de Padua* ocupa el triángulo esférico del lado del Evangelio inmediato a la nave. Con hábito franciscano, imberbe y joven como de costumbre, sujeta en sus brazos al Niño. A la derecha, un ángel sostiene en su mano izquierda las azucenas que distinguen al santo. Como en los otros casos, el fondo es de arquitectura. La última pechina por citar, la del lado de la Epístola cerca de la nave, muestra a *Santa Teresa de Jesús*. En posición sedente, con el crucifijo apoyado en las rodillas, viste el hábito carmelitano de las descalzas. Un ángel le ha disparado desde lo alto, con un arco, la flecha clavada en su pecho que alude al conocido asunto iconográfico del éxtasis de la santa narrado por ella misma. De la portada tratamos más adelante.

Todo parece indicar que don Juan de Lancaster, duque de Abrantes y grande de España, es un personaje decisivo en la configuración de la ermita tal y como ha llegado a la actualidad. Toma posesión de la mitra de Cuenca el 15 de agosto de 1721 por Íñigo Fernández Velasco, deán de la catedral, y fallece en el sitio de San Ildefonso de La Granja el 31 de octubre de 1733, encontrándose en la Corte. El obispo Lancaster pasaría buena parte de su prelatura al servicio real y fuera de Cuenca. El rey le encomienda el oficio de patriarca de las Indias en ausencia del cardenal Borja, y tras el óbito de este último le confiere en propiedad el cargo el 28 de agosto de 1733. Tal vez sea este el motivo de que Muñoz y Soliva no encuentre en su pontificado hechos dignos de mención²⁵. Pero el “Protocolo historial” del convento de San Lorenzo Mártir deja bien patente la relevancia de Abrantes en la pequeña historia de la ermita de la Virgen de las Angustias, según recogen algunas noticias



Pechina con *San Antonio de Padua*

del citado escrito mencionadas anteriormente. Sin duda confirma lo dicho el que el retrato del obispo presidiera en siglos pasados el lado derecho del altar mayor²⁶.

25 MUÑOZ Y SOLIVA, T., 1860, p. 335.

26 MUÑOZ Y SOLIVA, T., 1860, p. 359.



Pechina con *Tránsito de san Julián*



Pechina con *Santa Teresa de Jesús*

La ermita anterior a este pontificado se describe como pequeña y sin espacios arquitectónicos complementarios. Al convertirse don Juan de Lancaster en hermano mayor de la cofradía, se implementa de modo considerable la proyección social de esta advocación mariana, aumentando lógicamente los recursos económicos disponibles. Si antes del siglo XVIII habían llevado los frailes la iniciativa, los cofrades toman ahora el relevo. A su propia costa le dan “extensión” a la ermita, es decir la hacen más grande, y construyen casa para el santero y dependencias para reunirse y tener sus juntas. La del sacristán, o mejor santero, resulta evidente por las noticias documentales anteriormente mencionadas, sobre el impulso dado a la ermita y a la devoción en tiempos del obispo don Juan de Lancaster, y como le dieron “extensión”

al edificio con casa para el santero y dependencias para reunirse los cofrades. Necesitarían precisamente estancias reservadas para sus juntas, que estarían en la otra sección de los anexos. Lo que el “Protocolo” está describiendo es la mayor parte del conjunto arquitectónico actual, en concordancia con el contrato de obra de diciembre de 1724 y con la prelatuza del obispo duque de Abrantes, que había tomado posesión de la diócesis tres años antes.

Existe efectivamente una ermita anterior, que queda atestiguada en distintos documentos como el que seleccionamos a renglón seguido. El 19 de enero de 1700, se solicita a las autoridades municipales la reparación de los pretils del camino que baja al convento de San Lorenzo. Su deterioro los hace muy peligrosos tanto para los frailes “como para los devotos que acuden a

dicho conuento y a la hermita de Nuestra Señora de las Angustias que está ymediata a él”²⁷. Esta ermita no se demuele por entero en 1724 para alzar en su lugar una nueva, sino que se aprovecha parte de la misma. Por ello, lo que se adjudica a Juan Antonio Sánchez es “la obra de cantería y albañilería que se ha de hacer en el hermita de Nuestra Señora de las Angustias”. Nuestra interpretación del documento²⁸ intenta delimitar lo nuevo y lo que se conserva del edificio anterior. El plazo de un año para entregar la obra, a finales de diciembre de 1725, resulta coherente con el limitado volumen previsto. En sus condiciones, Fernando de Santa Teresa había estimado un coste de 16.203 reales, pero el remate definitivo en Juan Antonio Sánchez es de 12.600 reales.

Es toda la cabecera, desde el crucero, lo que se reedifica enteramente. Por eso se habla de “la capilla que se plantea de nuevo, que es un cruzero con sus colaterales y presviterio con una sacristía y camarín, y en encima una sala correspondiente arriba, como se manifiesta en la planta y perfil”. Se desmontará esa parte, que es donde se encuentra la anterior capilla de la Virgen, con el cuerpo de la sacristía, sacando los cimientos dos varas más hacia el exterior (167,16 centímetros), pero manteniendo el nivel del suelo de la ermita existente en ese momento. Allanado el sitio, se abrirán las zanjas de los cimientos con una profundidad de seis pies (167,16 centímetros), que es donde se calcula que está la roca madre, y con una anchura de cuatro pies (111,44 centímetros). Desde el suelo de la capilla subirán las paredes con tres pies de grosor (83,58 centímetros), “excepto los testers de colaterales Presviterio y las paredes de Camarín y

sacristía, que subirán con tres quartas y media” (73,50 centímetros). Sacristía y camarín cubrirán con cielo raso, y la sala de arriba de vigas o bovedillas; y la altura de estos espacios será de trece pies y medio (376,11 centímetros), enrasando sus paredes en total con las de la capilla mayor.

El crucero, con su cúpula, recibe lógicamente una atención especial en las condiciones. Los cuatro arcos torales serán de ladrillo y con dos pies de rosca (55,72 centímetros). Se levantará encima el cuadrado para la media naranja, con paredes de dos pies de grueso y con esquinas de ladrillo o de piedra franca para aligerarlo al máximo. Centrá la cúpula o media naranja un florón de yeso tallado, desde el que bajarán las fajas hasta enlazar con la cornisa. El anillo de la base de la cúpula, completo en su arquitectura dórica, tendrá arquitrabe, friso y cornisa con sus dentellones²⁹. La concordancia de todo ello con el estado actual es absoluta. El material de las pechinas será de gasones, con sus dos primeros tercios macizos y el restante de una tercia de grosor.

Lo que la documentación califica como el “cuarto de ermita”, que identificamos con la nave, conserva en gran medida los muros del edificio del siglo XVII. Parece que su cubierta era de madera. Las instrucciones de obra determinan que se deberá desmontar el tejado “hasta los calicantos”, aprovechando las vigas para los techos de la sacristía y el camarín. Las paredes de este “cuerpo de la iglesia que oi tiene la hermita” se levantarán hasta dejarlas en correspondencia con las de la obra nueva. Sobre ellas, se alzarán bóvedas con lunetos, abriendo en estos últimos las ventanas que decidiesen los miembros de la hermandad, y otra ventana en el frontis (fachada)

27 “que se hagan dichos pretiles para obiar el... peligro que ai de que vajando de noche algunas personas o los relijosos quando an de asistir algún enfermo, subzeda la desgrazia de caer y matarse”. La Ciudad acuerda que se hagan los reparos. (A. M. C., Libro de Capitulares 1700, Leg. 305, ff. 16 v. y 17 r.).

28 Trascrito en LÓPEZ DE ATALAYA, A. M., 2018, pp. 62-67.

29 Incorporaba, como se indica en el documento, un perfil aparte que incluía asimismo la cornisa del cuerpo de la iglesia.



Crucero y capilla mayor

que ilumine el coro. No existen hoy ventanas en los lunetos, porque lo impiden los pisos superiores de las dos alas edificadas en paralelo a la ermita. Este hecho es muy revelador, porque demuestra que en 1724 no estaban previstas esas envolturas superiores. Sí subsiste la ventana del frontispicio que proporciona luz al coro alto, situado en los pies del templo. Sorprende un tanto que una cláusula prevea la cubierta abovedada con cinco “cuerpos”, que

interpretamos como tramos, cuando en la realidad actual son tres. O se modifica esta condición en el curso de los trabajos, o se incluyen en la suma los dos tramos de la capilla mayor. Sobre la espadaña apuntaremos alguna cosa al tratar de la fachada.

Otro pasaje alude a la casa del santero, que si creemos lo que afirma el “Protocolo” correspondería a esta reconstrucción de la época del obispo duque de Abrantes,

ya que antes parece que no existía. Lo que especifica el documento de 11 de diciembre de 1724 es que el maestro, Juan Antonio Sánchez, hará un acceso desde la casa del santero a la sacristía, el camarín y la sala de arriba, colocando su escalera donde más convenga. Para ello, hará un pasadizo desde la vivienda del santero, sacando una vara de calicanto sobre la superficie de la tierra con dos pies de grosor; y desde ese punto arriba, de tabiques. El análisis de la planta del conjunto edificado ubica este pasillo en el costado oriental, el de los acantilados, y demuestra por tanto que la casa del santero estaba en ese lado y no en el que asoma sobre la cuesta que baja al río Júcar.

La portada es una de las más notables del Barroco conquense, de gran sentido ascensional en sus tres cuerpos y potente relevado de los miembros arquitectónicos que la componen. El primer cuerpo es el que más se vincula con la tradición local, anterior en varias décadas. Abre arco de medio punto entre pilastras cajeadas de orden toscano, que soportan un entablamento de lisas superficies solo animadas por dos ménsulas de placas recortadas. Nada diremos de la hornacina excavada en el centro que aloja una Piedad, porque corresponde a una torpe intervención, casi ridícula en sus resultados, posterior al momento en que se realiza la portada. El nicho está toscamente picado (no tallado) en la cantería original, como una ocurrencia poco explicable en una portada tan bella en sus formas geométricas y exenta de elementos figurativos. El arco descarga en las pilastras menores, también cajeadas, que sirven de jambas. Todo concuerda estilísticamente con las portadas conquenses de hacia 1700, del convento de la Merced al palacio episcopal. Es interesante la forma en que las molduras del arco se quiebran en ángulo a derecha e izquierda antes de alcanzar el remate de las jambas, en la forma en que solía hacerlo medio siglo antes fray

Domingo Ruiz. La calidad de la traza queda evidente asimismo en las traspilastras, que entorpecen a su vez la tentación de suponer para este primer cuerpo de la portada una cronología anterior a la que parece tener. En la parte superior nacen rectas y, de inmediato, se abren en molduras mixtilíneas que terminan en sendas volutas enroscadas sobre el suelo. Las vemos en otros edificios de la ciudad, y de manera particular en la portada de la vecina iglesia de Franciscanos Descalzos, aunque con menor finura en el diseño, como una secuela algo más tardía en nuestro criterio.

El segundo cuerpo ofrece un fuerte relevado de sus miembros, acorde con las portadas de agresivo trazado del barroco conquense de mediados del siglo XVIII, de la capilla del Seminario a la iglesia de San Pablo. Arranca del entablamento superior del primer cuerpo, y se dispone en torno a la ventana rectangular que ilumina el coro alto de la ermita. Flanquean el vano dos estípites con función de pilastras, cuyos remates se triplican en altura a manera de peldaños que ascienden al entablamento de este segundo cuerpo. Sendas bolas se sitúan en los ejes de los estípites, y entre ambas un espejo liso de piedra, enmarcado por movidos tallos vegetales estilizados que se enroscan sobre sí mismos, característicos de la decoración barroca. Al igual que sucede en el cuerpo inferior, las traspilastras se transforman tras un primer tramo vertical en volutas de intenso claroscuro, sobre las que descansan pirámides con caras cajeadas. Numerosos autores mencionan la existencia del escudo del obispo Flórez Osorio sobre el entablamento de la ventana³⁰, lo que no consigo entender porque el fondo es liso.

Los efectos de sorpresa y originalidad buscados por el arquitecto prosiguen en el tercer cuerpo, constituido por la espadaña. Simula descansar sobre tres ménsulas a manera de recipientes gallonados. La sección inferior

30 ÁLVAREZ CHIRVECHES, M., 1960, p. 17; BARRIO MOYA, J. L., 1991, p. 336; MORA, J., 205, p. 105, etcétera.

Portada



de la espadaña se compone de dos vanos de medio punto, con otras tantas campanas, entre tres pilastras cajeadas armónicas con las de la puerta de entrada. La sección alta abre un solo hueco con una campana, también entre pilastras cajeadas, con traspilastras que se convierten en su mitad inferior en volutas similares a las del segundo cuerpo. Una bola corona el remate mixtilíneo. La cara frontal de este remate ofrece una información fundamental para la datación de la portada, en la que nadie parece haber reparado. Un letrero inciso con cierto desgarbo dice: “AÑO DE 1758 a 5³¹ DE MAYO”. Se ha asegurado que las dos campanas de las troneras bajas van fechadas en 1729, y la de arriba en 1797³²; extremo que no hemos podido comprobar. El contrato de obra y fianzas de 1724 preveía una espadaña de tres troneras, pero evidentemente no puede ser la misma, tanto por el estilo arquitectónico impropio de los años veinte como porque las condiciones apuntan a características divergentes. Serían de piedra labrada los extremos y los arcos con sus jambas, pero los “cajones de en medio” serían de mampostería fingida como ladrillo. Salvo error de apreciación, toda la espadaña fechada en 1758 es de piedra.

Lo que no se le puede negar a esta portada es su originalidad y su bizarra belleza. El sentido ascensional es típicamente barroco. La supuesta arbitrariedad es solo aparente. Todo está estudiado al detalle y nada hay fuera de su sitio, con el perfecto ensamblaje entre las secciones: las volutas en ritmo decreciente, los estípites que conectan en vertical con las dos ménsulas de placas recortadas o la espadaña, que funde la traza del primer cuerpo con las aletas con pirámides del segundo. Su anónimo artífice acredita de forma fehaciente su talento. Dicho queda



Espadaña

que los estudiosos piensan en José Martín de Aldehuela como su autor. Según esta tendencia interpretativa, correspondería a la primera etapa del maestro turolense,

31 Creemos que es un 5, aunque la incisión en la piedra no queda totalmente clara vista desde abajo.

32 BUENDÍA ALGARRA, M., 2007, p. 148.



Detalle de la portada, con la ventana del coro

en la línea del barroco tradicional que se advertiría en otras obras suyas³³. Por nuestra parte, no encontramos suficientes argumentos para apoyar la tesis de José Martín. Las verdaderas concordancias se constatan, tanto en el concepto como en detalles puntuales, con los modelos de portadas que introduce en Cuenca fray Vicente Sevilla, a partir de la capilla del Seminario.

Uno de los elementos que singularizan el oratorio de la Virgen de las Angustias en el catálogo arquitectónico con quense es el compás que encuadra la fachada. El *Diccionario de Autoridades* describe “compás” como “el espacio o ámbito enlosado, que regularmente suele haver (*sic*) ante las puertas de las iglesias, que comúnmente se llama Atrio ò Lonja”³⁴. Aquí lo tomamos en el sentido de atrio regularizado por dos pequeñas alas edificadas laterales y anexas al templo, sea este de convento o ermita, como

es el caso. Dichas edificaciones, que siguen el eje de la fachada de la iglesia y que conectan en ángulo recto con los lados del plano de la misma, forman un patio que puede estar cerrado con una verja. En el caso de la ermita de las Angustias, las alas corresponden a los cuerpos delanteros de las dos secciones envolventes antes mencionadas. Este tipo de atrio lo emplea ya Francisco de Mora en la iglesia del convento de San José de Ávila (1507), y parece que lo introducirían otros maestros del ámbito carmelitano. Casi de inmediato lo utiliza fray Alberto de la Madre de Dios en la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid (1611).

Según lo apuntado anteriormente, su aparición como espacio regularizado y simétrico quizá tuviera que ver con ese “alargamiento” deseado en 1763, pero no olvidemos que la casa del santero ya existía entonces. Si se piensa que sería de planta baja, según la apertura de ventanas en la bóveda de la nave que propone el contrato de 1724, quedaría una vivienda de apenas tres pequeñas habitaciones. En cuanto a los balconillos rematados en medio punto que abren al crucero, frente a la capilla de la Virgen, nacen de un torpe rompimiento de las cornisas que recorren la iglesia y han debido definirse tal como las vemos ahora en un momento posterior.

El proyecto urbanístico de la plaza de las Angustias es uno de los más interesantes de la Cuenca barroca, con el de la plaza Mayor y algún otro. Incluimos el trazado de la bajada-cuesta de comunicación con la ciudad porque, si bien pertenece en principio al siglo XVI al igual que la puerta horadada en la roca, es más que probable que su configuración actual de calzada ancha y muros en quiebro corresponda a los siglos del Barroco. Ello no obsta para que se haya restaurado en infinidad de ocasiones. Desde luego, no era una pendiente con una senda zigzagueante. Como

33 CAMACHOMARTÍNEZ, R., 2014, pp. 89 y 90.

34 DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1726-1739, entrada “Compás”.



Detalle de la portada

ya hemos comentado a partir de un documento de 19 de enero de 1700, el camino descansaba en pretilos que se encontraban ya en muy mal estado. Parece que los franciscanos del convento de San Lorenzo tenían a su cargo el cuidado del escalerón. El 3 de octubre de 1750, los religiosos se quejan a las autoridades municipales de que,

habiéndolo empedrado a su costa y tenerlo barrido, las casas vecinas lo han convertido en su vertedero particular. Vacían allí los desagües del convento de las Angélicas y de la casa del regidor don Juan Cerdán, en la que vive el deán de la catedral. Tres días después, la Ciudad informa sobre la eliminación del vertedero, aunque advierte que la com-

posición del camino de acceso le corresponde ejecutarla al convento³⁵.

La plaza significa la regularización urbana entre el atrio de los Descalzos y el de la propia ermita, englobando los dos edificios. Se trata de un proyecto puramente barroco, porque como hemos comprobado no existía antes del siglo XVIII, y muy vinculado además con las características topográficas de Cuenca, en tan estrecha relación siempre con la naturaleza. La plaza, muy naturalizada, limita al norte con la propia ermita, al sur con el convento de Franciscanos Descalzos, al este con los acantilados que sustentan la ciudad y al oeste con los derrumbaderos que caen al río Júcar. Don Antonio José López, cura de San Nicolás, la describe el 3 de abril de 1787 en un estado muy similar al actual: “A este convento [Descalzos] sigue un atrio con plantío de unos álamos negros muy lozanos y hermosos, en el que se halla una ermita...”³⁶.

El “Protocolo historial” de los franciscanos recoge cómo los religiosos construyen en el siglo XVII la primitiva ermita extramuros del convento, y continúa luego: “Allanaron el sitio y plantaron árboles”. Las procesiones de la comunidad se dirigían hacia la ermita, “supliendo la estrechez de nuestro convento lo espacioso y frondoso de la plazuela”³⁷. Como ya hemos visto, lo que existía con anterioridad en esa zona era el camino real que bajaba hacia San Bartolomé y el propio río Júcar, el ejido que se cede a los jesuitas en 1576 y terrenos como esos llecos, campos todos que no se labran, que compra Venero para edificar la iglesia y otras dependencias de los Descalzos.

La confusión existente sobre las distintas imágenes conocidas de la Virgen de las Angustias no es uno de los problemas menores que podemos encontrarnos. Debe tenerse en cuenta que se fundan dos ermitas extramuros de la ciudad con la misma advocación, la de arriba y la de abajo, con sus representaciones escultóricas titulares, y que existen además otras imágenes importantes, con su culto correspondiente, en iglesias intramuros como la de los Jesuitas y la de San Felipe Neri. Por ello hay que ser especialmente cuidadosos al tratar de este tema, máxime cuando se produce en momentos determinados el trasvase de uno a otro edificio. Trataremos de aclarar los problemas hasta donde sea posible.

La ermita de las Angustias de arriba queda bien descrita por don José Rodríguez Páramo, cura de la parroquia de San Pedro, el 25 de abril de 1787. Se encontraba emplazada a unos doscientos cincuenta metros de la última casa del barrio del Castillo, camino adelante de la hoz del Huécar. La califica como de poco mérito y de patronato particular, de la casa y familia de los Dávila, patronos a su vez de la capilla de San Marcos de la iglesia de San Pedro³⁸. Proporciona otros datos sobre la cofradía allí fundada conocida como “de las Angustias de arriba”, que ahora tampoco importan demasiado. Lo que interesa deducir es que su proyección social y devota no es comparable ni de lejos a la ermita cercana al convento de los Franciscanos Descalzos. Como certifica Muñoz y Soliva, a mediados del siglo XIX ya se encontraba en ruinas: “Quedan sus paredes en el principio de los caminos de San Gerónimo y de Buenache de la Sierra”³⁹. Eso explica su desaparición actual hasta los cimientos, y el vigor devocional de la otra.

35 A. M. C., Libro de Capitulares 1750-1753 (1750), Leg. 334, f. 59.

36 LÓPEZ, T., 1787, f. 35 r.

37 Cit. en BUENDÍA ALGARRA, M., 2007, p.114.

38 LÓPEZ, T., 1787, f. 50.

39 MUÑOZ Y SOLIVA, T., 1860, p. 157.

2. ERMITA DE LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS



Retablo antiguo de la Virgen de las Angustias, hacia 1900, según fotografía de J.M. Zomeño



Capilla mayor y retablo renovado a mediados del siglo XX

Existe una estampa, fechada en 1751, que representa a la Virgen de las Angustias con indulgencias del obispo Flórez Osorio⁴⁰. A tenor de lo dicho en el párrafo anterior, cabría suponer que representa a la de abajo, pero también se debe advertir que la representación de la estampa es

muy distinta a la imagen destruida en 1936. La Virgen proyecta en el aire su brazo izquierdo en ademán dolorido, en vez de coger la mano izquierda de Cristo. También se producen claras diferencias en la posición del cuerpo del yacente: en el grabado, extiende su brazo derecho a lo largo

40 Lleva un texto anexo: “Vº [Verdadero] Rº [Retrato] de la Milagrosa Ymagen de Nuestra Señora de las Angustias que se venera en la Ciudad de Cuenca extramuros de ella. Año de 1751”. Una cartela superior indica que don José Flórez Osorio, obispo de Cuenca, concede cuarenta días de indulgencia a los que rezaren un Ave maría delante de la imagen.

del cuerpo, en vez de dejarlo caer en vertical hacia el suelo; vuelve el rostro frontalmente hacia el espectador, en vez de inclinarlo en escorzo hacia atrás; y flexiona las piernas en paralelo, sin cruzarlas, en lugar de pasar la pierna izquierda sobre la derecha como sucede en la talla destruida. Aún con la prudencia que exige una obra conocida solo por un medio gráfico tan insuficiente, la imagen de 1751 nos parece menos evolucionada estilísticamente que la otra. Podría ser la que el cura de San Nicolás califica en 1787 como “una imagen muy peregrina”⁴¹ de Nuestra Señora de los Dolores” venerada en la ermita próxima a los Franciscanos Descalzos⁴².

El retablo de la estampa es asimismo muy diferente al destruido en 1936. Concuerda absolutamente con las trazas características de mediados del siglo XVIII: dobles columnas, frontón roto y ático de líneas movidas con copete mixtilíneo. Lo que más sorprende son las dimensiones relativas que pueden deducirse. O la talla era de un tamaño reducido al extremo, lo que carecería de sentido, o nunca cabría en el oratorio actual. Podría interpretarse en todo caso como una escenografía fantaseada para presentar la imagen a los devotos.

Resulta asimismo de interés analizar el retablo que llega hasta la cuarta década del siglo XX. No se corresponde en su traza con los altares dieciochescos del último barroco y el rococó. Ofrece una estructura ortogonal de formas horizontales y verticales, con el grupo escultórico cobijado en un camarín abierto tras un arco de medio punto, en clara voluntad de discrepancia con altares barrocos como el de la estampa. En su insipidez y supuesta corrección,

refleja muy bien el gusto de los academicistas del último tercio del siglo XVIII que, como Antonio Ponz, abominaban de los “excesos” barrocos y propugnaban esta clase de diseños monótonos y yertos, incapaces de provocar una respuesta emocional entre los devotos. Si la talla de 1936 es diferente a la del grabado de 1751, y el retablo también destruido parece ser de finales del siglo XVIII o principios del siguiente, podría haber sido hecha por ese Salvador Carmona que se ha mencionado en algunas publicaciones sobre el tema. Gloria Martínez escribe que la imagen destruida se hace en 1790 y que era una obra maestra de Salvador Carmona, como se asegura en un devocionario impreso en 1803, donde al pie de una litografía con la imagen de las Angustias se dice “Carmona scult. 1790”.⁴³

El problema es que los “Salvador Carmona” eran cuatro. El más importante de ellos era Luis, escultor de cámara del rey y tío de los hermanos José, Juan Antonio y Manuel. Manuel era grabador, al igual que Juan Antonio, aunque este practica algo la escultura en sus comienzos. El verdadero heredero de su tío es José, que sigue su estilo hasta tal punto, que muchas obras atribuidas a Luis son en realidad de su sobrino⁴⁴. El problema es que José Salvador Carmona fallece en 1783, lo que invalidaría su nombre si se toma la fecha de 1790 como de ejecución de la obra citada, y no como propia del grabado. En definitiva, son tantos los interrogantes no resueltos que estas noticias deben ser dejadas en suspenso en tanto no se tengan datos más sólidos.

41 “Cosa peregrina, cosa rara” (COVARRUBIAS, S. DE, 1611, entrada “Peregrina”); “... extraño, raro, especial en su línea, ò pocas veces visto” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1726-1739, entrada “Pergrino”⁹.

42 LÓPEZ, T., 1787, f. 35 r.

43 MARTÍNEZ, G., 1968, p.3.

44 Como la excelente serie escultórica del monasterio de San Miguel de las Victorias de Priego.



3

IGLESIA DE SAN MIGUEL

3.1. LA IGLESIA Y EL BARRIO DE SAN MIGUEL ANTES DEL BARROCO

Ningún estudio dedicado a la iglesia parroquial de San Miguel¹¹ puede soslayar los estrechos vínculos que mantiene con las abruptas pendientes de la hoz del Júcar, con el barrio en que se ubica y con el recinto amurallado de la ciudad en ese sector, según lo que expondremos en las páginas que siguen. Pocas iglesias conquenses alcanzan la potencia visual que adquiere en la cornisa edificada que asoma al citado río, en cuyo paisaje incorpora un hito arquitectónico de primer orden. De compleja evolución histórica, tras la destrucción de su patrimonio artístico durante la Guerra Civil es sometida a una intensa restauración a mediados del siglo XX. Este proceso reconstructor ha cambiado en gran medida y para siempre su fisonomía, tanto interior como exteriormente, de manera particular en la zona occidental. Referentes imprescindibles para su conocimiento son, pues, las antiguas fotografías existentes, las dos panorámicas de la ciudad dibujadas desde el oeste, en 1565, por Anton van den

11 Declarada Bien de Interés Cultural por decreto de 26 de junio de 2001.



A. Van den Wyngaerde. *Cuenca desde el oeste* (1565), detalle con San Miguel



Llanes y Massa, *Cuenca desde el hospital de Santiago* (1773), detalle con San Miguel

Wyngaerde, y la realizada en 1773 por Juan de Llanes y Massa desde el hospital de Santiago. En cuanto al barrio de San Miguel, colgado sobre las vertiginosas cuevas que descienden hacia el Júcar, es todavía uno de los de mayor personalidad urbana del centro histórico de Cuenca, a pesar de las pérdidas de tejido edificado que ha sufrido.

Las referencias bibliográficas son escasas y de limitada extensión. Tras algunas citas meramente descriptivas, que irán surgiendo a lo largo del capítulo, Fernando Chueca Goitia es el primer autor en efectuar una propuesta atributiva sobre la iglesia, en su magnífico artículo dedicado al arquitecto turolense José Martín de Aldehuela. Incluye el edificio en un apartado que titula “Renovación en estilo rococó de las iglesias de Cuenca”, entre otros casos adjudicados a este maestro. Menciona el sencillo orden de pilastras corintias del interior y los pequeños toques de rocalla en los arcos fajones, los vértices de los lunetos y el centro de las bóvedas. No olvida vincular con agudeza la cúpula de casetones del presbiterio con la del arco de Jamete de la catedral². La atribución a José Martín ha encontrado algún eco entre los autores posteriores, con anotaciones sobre el trabajo del cantero Pedro de Yrizar en la capilla mayor de la iglesia (1562), y la atribución al mismo Jamete del retablo principal de la misma³. Por nuestra parte, hemos tratado sobre la evolución del templo en el contexto del barrio a partir de las citadas panorámicas, además de proponer el nombre del arquitecto fray Vicente Sevilla como artífice de la renovación dieciochesca con elementos decorativos de estilo rococó⁴.

En la vista de *Cuenca desde el oeste* aparece la imagen más antigua de la iglesia de San Miguel, aunque es una de las pocas parroquias conquenses a las que no acompaña

2 CHUECA GOITIA, F., 1944, p. 16.

3 ROKISKI, M. L., 1986, pp. 155 y 221.

4 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1991, pp. 367-371; y 2011, p. 235.

rótulo alguno, tanto en el dibujo preparatorio como en la vista acabada. En cualquier caso, el artista no podía omitir su inclusión en la panorámica, y el detalle constituye un verdadero incunabulo del aspecto exterior del templo hasta ese momento de 1565. Hay que decir que la perspectiva de la iglesia es más correcta en el estudio inicial que en la panorámica definitiva. En el primero, como corrobora la documentación gráfica posterior, la torre aparece rematando el cuerpo occidental de la fábrica, enrasada con el muro de cierre. También concuerda el escalonamiento de éste hacia la izquierda, en dos niveles. En la base del esquinazo, un sencillo trazo rectangular alude a un torreón cilíndrico que ha llegado hasta el presente y que da pie a especulaciones sobre la antigua muralla. El volumen de la derecha, que en apariencia brota desde el propio campanario, no es sino una dependencia agregada a la cabecera y situada mucho más atrás. El efecto es producto de un error óptico provocado por la perspectiva. La vista definitiva ofrece una imagen algo más confusa, porque al diseño anterior se agrega, en la zona izquierda, una edificación con tejado a dos aguas que antes no aparece y que resulta más difícil de explicar. En ambas hojas, el cuerpo de campanas parece sugerir, en vez de los vanos en arco tan reiterados en el tiempo, un sencillo tejado a cuatro aguas sobre pies derechos de madera.

A primera vista, el cubo esquinero situado en los mismos fundamentos de San Miguel parece reforzar la creencia de que todas las iglesias parroquiales de la ciudad se fundan, tras la conquista cristiana, junto o sobre las murallas para favorecer su defensa. Convertida en axioma irrefutable, su difusión en la literatura local es muy antigua. Rizo es uno de los que la recogen con mayor contundencia, asociada por cierto con otro tópico de amplia aceptación como es el de los tres recintos amurallados de Cuenca

erigidos en sucesión cronológica: “El rey don Alonso... usó de una industria digna de tan gran Príncipe, que fue alrededor de la ciudad, arrimadas con los mismos muros, mandó edificar y erigir las Parroquias de la ciudad, para que desde allí se guardase, y velase, con la asistencia de los Christianos, que acudía a ellas”⁵. Lo dice intercalado con su afirmación de que el mismo Alfonso VIII erige la segunda muralla, la que se evidenciaría a su juicio enfrente de la cárcel⁶.

No vamos a entrar ahora en el tema de las tres murallas. Dejando a un lado la catedral de Santa María-parroquia de Santiago y el caso específico de San Miguel, las únicas iglesias parroquiales que cumplirían la supuesta voluntad del monarca serían las de San Juan, Santa Cruz y San Esteban. El resto queda claramente desvinculado de los muros: San Pedro, San Nicolás, San Gil, El Salvador, San Vicente, Santo Domingo, San Martín, San Andrés y Santa María de Gracia (esta última de fecha posterior como se sabe). De nada valdría la observación de que se encuentran más o menos cercanas al circuito amurallado porque, en una ciudad pequeña como es Cuenca, todo se encuentra cerca de cualquier parte.

En el estado actual de los conocimientos, y mientras no se aporten pruebas documentadas de otros referentes defensivos próximos, el cubo esquinero de San Miguel es para nosotros un enigma. Como queda dicho, lo identificamos hace muchos años al estudiar la vista de la ciudad desde el oeste, realizada en 1565 por Van den Wyngaerde. Tanto en el dibujo preparatorio como en la panorámica definitiva pasaría inadvertido, de no estar atentos y conocer su existencia por otros documentos gráficos posteriores. Pese a la lejanía del punto de observación, el paisajista flamenco no deja de percibirlo y lo recoge en la pieza preparatoria aunque sea de manera

5 MÁRTIR RIZO, J. P., 1629, p. 50.

6 Aludiría a la torre de la Queda.



M. López, Plano de Cuenca, detalle con el barrio de San Miguel y el río Júcar

sucinta, con un leve sombreado de rayas en la parte derecha⁷.

Varias casas ocupan el terreno situado ante el templo. Identificamos una de ellas con la que construye el carpintero Cebrián de León el Viejo, en 1556, para el cantor Alonso Guilarte. Según el concierto de 26 de febrero de ese año, tendría tres pisos y un camaranchón, y aprovecharía un solar ubicado en los “estribos” de la iglesia de San Miguel⁸. En la panorámica de 1773 tomada desde el hospital de Santiago, Juan de Llanes y Massa ya no recoge parte de esa manzana y deja a la vista lo que ahora vemos como un muro de contención de la iglesia con cinco sólidos contrafuertes. Alguna vez han sido identificados como restos de cubos de muralla, y así parece interpretarlos gráficamente Llanes en

su obra. Pero fotografías de finales del siglo XIX corroboran que son los estribos mencionados en el contrato de la casa de Guilarte y no torres defensivas.

Parece que sí tendría tal carácter el mencionado cubo de la izquierda y resulta evidente que la primitiva muralla tendría que cerrar también la ciudad por ese lado. El problema, como avanzábamos en párrafos anteriores, es encontrarle una continuidad según el estado actual de los conocimientos. Una propuesta efectuada es la de prolongar una línea de muralla desde el Alcázar bordeando la Ante-plaza, por las traseras de las casas que dan a la calle hoy denominada de Severo Catalina. Las casas apoyarían sobre la antigua cerca, y el arco apuntado que abre paso a un callejón en acodo, que asciende hasta la citada calle, sería, aunque restaurado, una antigua puerta de la muralla o postigo de San Miguel. La línea defensiva bajaría luego hacia la parroquial, rodeándola casi por completo y discurriendo hacia el norte⁹.

Quedan dudas que deberán ser aclaradas, incluida la identificación del creído postigo de San Miguel. No parece que pueda encontrarse apoyo documental alguno, para probar el significado del cubo esquinero, en una descripción efectuada en 1787 que dimos a conocer hace muchos años. La escribe don Manuel Andrés López, cura titular de la parroquia, el 14 de abril de dicho año. Merece la pena recogerla en buena parte, omitiendo algunos extremos por no alargarla demasiado:

“Su feligresía comprehende al presente sesenta casas situadas al contorno de dicha yglesia, y ocupan un descenso o falda del cerro sobre que está fundada la ciudad. Goza de una hermosísima y agradable vista azia el poniente, descubriéndose por la hondonada las

⁷ En la vista definitiva queda como un simple rectángulo a línea.

⁸ Doc. cit. en ROKISKI, M. L., 1989, p. 361.

⁹ MUÑOZ, M. y DOMÍNGUEZ, S. D., 2011, pp. 166-178.

corrientes del río Júcar y una deliciosa arboleda con la huerta del Barco que produce las mejores guindas... Sus confines son: la feligresía de San Nicolás por la parte del norte; la de Santhiago¹⁰ por la parte del saliente, y la de Santa María¹¹ por el medio día; por el poniente, los restos de la muralla que sigue por el final de dicha falda sobre que está situada dicha feligresía”¹².

En nuestro criterio, el párroco López no alude al cubo esquinero asociado con la iglesia. Delimita el perímetro de su circunscripción parroquial y especifica los confines: al norte, este y sur, las respectivas feligresías de San Nicolás, Santiago y Santa María de Gracia; y al oeste, los vestigios de la muralla situados en la parte baja de la cuesta donde radica su propia feligresía. Sería incorrecto interpretar que cita restos de muralla al pie de la iglesia, y que estos siguen por la parte baja. De ser así, dejaría fuera de su demarcación las casas entonces existentes en cota inferior a la del templo¹³, lo que resultaría absurdo. La realidad histórica de esa línea baja de murallas, en la mayor proximidad a las aguas del Júcar, queda atestiguada por diversos documentos escritos y por los vestigios materiales aún visibles. Pero en este punto es preciso introducir algunos datos sobre el barrio¹⁴.

Justamente debajo del palacio denominado Nuevo de los marqueses de Cañete, un despeñadero inhabitable se prolonga por debajo de la plaza-mirador situada detrás del edificio del ayuntamiento. Las curvas de nivel se suavizan después de bajar las escaleras hacia la iglesia.

Ahí encontramos plataformas modernas que deben de corresponder ya a solares antiguos. Como apuntamos con anterioridad, bajo las fachadas oeste y sur de San Miguel había casas, localizadas documentalmente y en las diversas vistas de Van den Wyngaerde y Llanes, además de en el plano de Mateo López. En las fotografías de hacia 1900 ya han desaparecido en su mayor parte.

Se conserva intacto el potente alineamiento que corre a lo largo de la Zapatería Vieja, donde abren sus portadas de acceso, y cuyas traseras dan al río Júcar. Pero de ahí abajo nada queda, como un vigoroso compuesto de casas ensambladas que se situaba de frente a la fachada principal del templo. Con los edificios aún conservados, conformaban una calle en fuerte pendiente que embocaba hacia San Miguel, para luego torcer a la izquierda y descender hacia la puerta de la Buharda. En algunos momentos recibe el curioso nombre, muy valenciano por cierto, de “carrer de Xúcar”. Lo encontramos, por ejemplo, en un documento de 27 de abril de 1554, correspondiente a la casa del clérigo Bartolomé Manzano y que tenía fachada a la plaza Mayor. Por las espaldas daba a “una calle que llaman Carrer de Xúcar, por donde baxan de la plaça Mayor a la puerta de la Habuarda”¹⁵. Por los mismos años, la casa en que vive cierto Enrique de Orozco es ya de las inexistentes hoy: “en la calle que dizen carer de Xúcar... aledaños por... arriba un solar de casas de Francisco Rodilla..., e por abaxo casas de Juan de Madrid, e por las espaldas las vertientes de la dicha casa que van a dar a la puerta de la Baharda, que se llama la huerta

10 Recordemos que es la de la catedral de Santa María-parroquia de Santiago.

11 Santa María de Gracia, en el barrio del Alcázar.

12 T. LÓPEZ, 1787, f. 40.

13 Las vemos asimismo bien especificadas en el plano de Mateo López, de hacia 1800.

14 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2001, pp. 372 y 373.

15 A. H. P. C., Clero-cat. 17/1, ff. 212 v. y 213 r. Otro documento reseña la calle de las traseras de esa misma casa como la que va a San Miguel. (A. H. P. C., Clero-Cat. 16/15, f. 9 v.).



Barrio de San Miguel

que hera de las casas de Juan Manzano, e por delante la calle pública”¹⁶.

Se constatan asimismo numerosos edificios desaparecidos en la calle de San Miguel, que corre por detrás del ábside románico, y en la de las Armas, paralela a la anterior

y bajo las traseras de la calle de Pilares. El de San Miguel es, pues, uno de los antiguos barrios de Cuenca que más tejido urbano ha perdido, al igual que les sucede a otros dos distritos tan entrañables como los de San Martín y Santa María de Gracia. Solo con la imaginación podemos

16 A. H. P. C., Clero/Cat. 2/4, f. 147 r.

reconstruir el aspecto original de este barrio en cuesta hacia la hoz del Júcar, y justificar el número de vecinos que tenía. Tomás González da para San Miguel 174 vecinos, la parroquia más populosa de las ubicadas en la parte más alta de la ciudad¹⁷. Solo las parroquias de la mitad de la vertiente que baja hacia el llano la superaban claramente, porque su jurisdicción parroquial comprendía asimismo el ensanche extramuros.

Puede resultar complicado caracterizar un barrio a lo largo de los siglos, pero tienen su interés los apuntes de un momento concreto. La collación de San Miguel durante los siglos XIV y XV parece quedar al margen de los núcleos más activos de la ciudad¹⁸, con niveles de subsistencia medios y sin áreas dedicadas a transacciones comerciales. El caserío no alcanza valores estimables, aunque en la Zapatería Vieja aquellos aumentarían de modo apreciable. En el siglo XV particularmente, poseería una población media de caballeros en alza y un número de pecheros bajo¹⁹. Resultan asimismo muy interesantes los cuadros que aporta Díaz Medina sobre la estructura socio-profesional de Cuenca en 1587²⁰.

Cabe deducir algunas ideas sobre las propuestas de estos autores. Los barrios históricos como el de San Miguel no constituyen, pese a su pequeñez, unidades urbanas indivisibles. En el que nos ocupa, y al igual que sucede con el de San Martín por ejemplo, cuentan mucho las

diferencias entre el sector más alto y el más bajo. Parece que centralidad y topografía son factores decisivos en la ecuación. De un listado bastante extenso de profesiones y circunstancias vitales, algunos grupos son muy reveladores para caracterizar el barrio. Destaca el de los eclesiásticos, compartiendo alojamientos con los distritos de San Pedro, indudablemente el de mayor peso, y San Martín. Sin duda cuenta la proximidad de todos ellos al primer templo de la diócesis. Incluye a dos canónigos, uno de ellos el maestrescuela de la catedral. En años inmediatos, conocemos nombres tan significados como don Marco de Parada y don García de Villarreal morando en la Zapatería Vieja. Constan asimismo nueve clérigos; el maestro de capilla de la catedral; dos racioneros; un beneficiado; el secretario del deán del cabildo; cuatro receptores de la audiencia episcopal; así como un cantor de la iglesia²¹.

Al igual que el clero de mayor relevancia, imaginamos que los tres regidores anotados vivirían en la Zapatería Vieja²². Conocemos los nombres de algunos de ellos morando en esa calle en el curso de la segunda mitad del siglo XVI y principios del siguiente, como el conde de Priego, Pedro Chico de Guzmán, Velázquez de Cuéllar, Lorenzo Cataneo y algún otro. Por otra parte, la ubicación de casas patricias en todo el sector alto de la ciudad, incluida la parte más noble del barrio de San Miguel,

17 San Pedro, 112; San Nicolás, 60; Santa María de Gracia, 162; San Martín, 160; catedral-Santiago, 82; Santa Cruz, 166; y San Gil, 137. (GONZÁLEZ, T., 1829, p. 240).

18 Entre los que constarían los barrios vecinos de San Nicolás, Santa María la Mayor y Santa María de Gracia.

19 SÁNCHEZ BENITO, J. M., 1994, p. 50; y GUERRERO NAVARRETE, Y. y SÁNCHEZ BENITO, J. M., 1994, p. 25.

20 DÍAZ MEDINA, A., 1983, pp. 39-53.

21 No podemos evitar el recuerdo de Alonso Guilarte, que encarga la edificación de una casa junto a los “estribos” de la iglesia parroquial.

22 De un total de veinte, siete constan en San Pedro, y los de San Miguel siguen en número.

debe de explicar asimismo el grupo de servidores: nueve lacayos²³, siete escuderos y cuatro criados.

El enlace entre las plazas “mayores”, unificadas en un momento concreto, y la parroquial de San Miguel se producía entonces, como hoy, a través de dos accesos principales y angostos, que tajaban el compacto murallón construido que enseña la panorámica de 1565 y que ha llegado hasta nuestros días. Desde el sector de la antigua plaza del Rollo o de la Picota, un estrecho callejón arrancaba en la actual Ante-plaza y bajaba en un primer tramo hasta la casa de la Moneda; luego, empalmaba con otro tramo perpendicular hasta la iglesia. Vemos descrito ese itinerario en numerosos documentos; por ejemplo, además de los citados anteriormente, en la casa de cierto Pedro Enrique el Viejo²⁴.

En el sector correspondiente a la catedral, la calle de enlace sale de la Zapatería Vieja, hoy Severo Catalina, y deja a la derecha la calle de las Armas, para acceder después a la iglesia (actual de José Torres Mena). Traza más compleja y sugestiva tiene el estrecho callejón en acodo antes mencionado, con salida inferior por el arco apuntado neogótico producto de las renovaciones puntuales que, en la década de los cincuenta del siglo XX, experimenta el centro histórico de Cuenca en busca de efectos pintorescos.

Tanto en el dibujo preparatorio de la vista de la ciudad desde occidente como en la vista definitiva, Van den Wyngaerde bosqueja un camino que pasa a la derecha de la iglesia parroquial y desciende en dirección al río

Júcar. Ninguna glosa mejor para la imagen que evocar alguna referencia documental de la época, ya apuntada en el capítulo dedicado a la ermita de la Virgen de las Angustias. Una ordenanza municipal, de 1513, prohíbe a los hombres molestar a las mozas que bajaban a lavar al río. Ellos solían apostarse en la puerta de San Juan y “en la queta que va desde Santibañez al río Júcar... y en la queta que va desde la plaza de la Picota asta la puerta de la Buharda”. Se ha identificado esta última rampa con la que bajaría desde el pie del barrio del Alcázar (El Carmen) hasta unirse con el camino de la puerta de San Juan²⁵. Por nuestra parte, creemos que alude a la cuesta de San Miguel y al camino dibujado en 1565, que recogía el flujo de los dos accesos al barrio ya mencionados (desde el Rollo y desde Santa María-Zapatería Vieja). Por allí bajaban las mozas de servicio a lavar al río, porque era uno de los itinerarios de acceso a la ciudad a través de una callejuela mitad urbana y mitad campestre, que tenía su fin en el paraje ahora conocido como Recreo Peral.

Era una vía de origen medieval, que el concejo mandaba limpiar de vez en cuando (por ejemplo, en 1526). La calleja terminaba en la puerta de la Buharda, que ofrece un interés historiográfico indudable. Algunos autores llegan a suponerla anterior a la conquista cristiana de la ciudad, estimando que el nombre procedería del árabe Burdz, torre de defensa²⁶. Otros consideran que era una construcción fortificada compuesta de puerta y torre, situada en la ribera del Júcar junto al puente del mismo nombre y fuera del recinto amurallado. Su principal

23 El más elevado de un total de 16.

24 “casas de Pedro Enrique el Viejo, que son baxo de la plaça el Rollo a la parte de Xúcar, en la callejuela que baja a Júcar y a la casa de la Moneda que es al presente, que tiene por aledaños de una parte casas de Juan de Madrid, escriuano, y de la parte de abajo la calle que va a Sant Miguel”. (A. H. N., Clero, Libro 3417, f. 36 v.).

25 CORDENTE, H., 1991, p. 154.

26 REDONDO, E. y MARTÍNEZ, G., 1959, p. 6.

3. IGLESIA DE SAN MIGUEL



El río Júcar y la antigua ubicación de la puerta de la Buharda

función sería la de proteger ese paso sobre el cauce. A partir de ahí, se subirían las cuestas que llevaban bien a la puerta de San Juan o a los posibles portillos de San Miguel y San Nicolás. Existen documentos sobre ella al menos desde el siglo XIV. Una fuerte avenida del Júcar la afectaría gravemente en 1468, arrastrando el muro y la torre, y habría tenido que ser reconstruida²⁷.

Ante lo complejo de interpretar los parajes urbanos de Cuenca en tan remotos tiempos, con criterios que pueden ser divergentes, resulta siempre meritorio el esfuerzo de todos y así hay que reconocerlo. Ello no impide que nosotros mantengamos el nuestro, ya esbozado hace años. No parece muy factible la posibilidad de que la puerta de la Buharda estuviera separada del circuito murado propiamente dicho. Era una de las diversas entradas que se reforzaban cuidadosamente cuando la ciudad debía ser aislada del exterior, por ejemplo ante la amenaza de una epidemia. Ello carecería de objeto si no formara parte de una estructura de cierre continuada. Y no se olvide la gran superficie de terreno ganado para la ciudad con un mínimo esfuerzo constructivo, a la que después nos referiremos. Desde luego, encima de la Buharda existían huertos y solares. Así, en un documento de 1553 que registra “hum solar ençima del Abuharda y de la puerta que dizen de la dicha Buharda... el qual era huerto de antes”²⁸.

Nos interesa la denominación dada a la puerta como de la Buharda. Covarrubias registra en su Tesoro la entrada “buhardas” con el significado que ha llegado a la actualidad: “las ventanillas que ponen levantadas en los tejados”²⁹. Me parece particularmente sugestiva para el

debate la incluida por José Almirante y Torroella en su *Diccionario militar...*, de 1869³⁰. Buharda sería, antiguamente, un corredor o andamio corrido, para proteger a los defensores, que coronaba los muros defensivos antes de la difusión de los matacanes. Hay que entender que era de madera, con tornapuntas e incluso con un tejadillo a dos aguas. Otras voces anticuadas serían las de buhedera o buhera, como troneras o defensas dispuestas en las puertas de entrada para protegerlas.

Según creemos, la puerta de la Buharda debe ser ubicada en la zona del Recreo Peral y al pie de la cuesta de San Miguel, allí donde lo permite una abertura en los acantilados descendentes. Estaría un poco más allá de la fuentequilla existente y a la altura de donde se inicia progresivamente el escalerón que sube a la puerta de San Juan. En ese sitio hay una tapia con una puerta, que evidentemente nada tiene que ver con la antigua, pero a la derecha se conservan algunos restos que parecen más auténticos, con los fundamentos de lo que podrían haber sido muros defensivos. Se encuentra a pocos metros del cauce del río, pero no en la ribera propiamente dicha. Por ello, y con los peñascos protectores que se alzan aguas arriba, no creemos que una crecida del Júcar pudiera llevarse en su ímpetu el muro, la puerta y la torre.

Trenchs Odena recoge el párrafo correspondiente al *Necrologio-obituario* de la catedral de Cuenca, sobre la famosa crecida del 13 de marzo de 1468, domingo: “... creció el río Xúcar, se levó el molino de los nuevos todo, que no quedó en él sino una rueda y el establo, y levó la puerta de la buardilla con todo el muro y torre fasta la casa y un

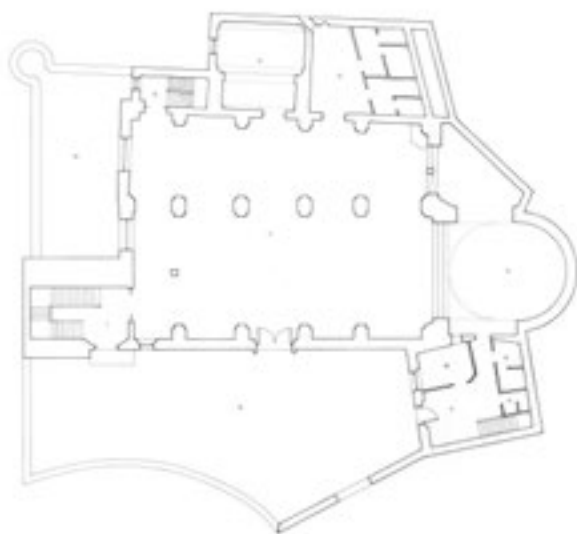
27 SÁNCHEZ BENITO, J.M., 1994, p. 37; y 1997, p. 49.

28 A. H. N., Clero, Libro 3417, f. 80 r.

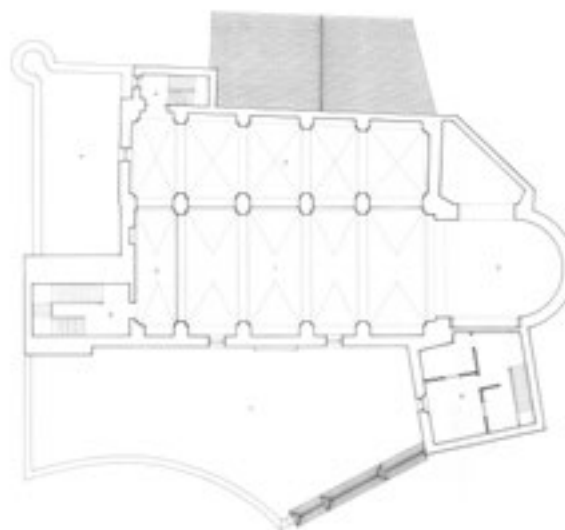
29 COVARRUBIAS, Entrada “BÚHO 2”.

30 ALMIRANTE, J., 1869, p. 183.

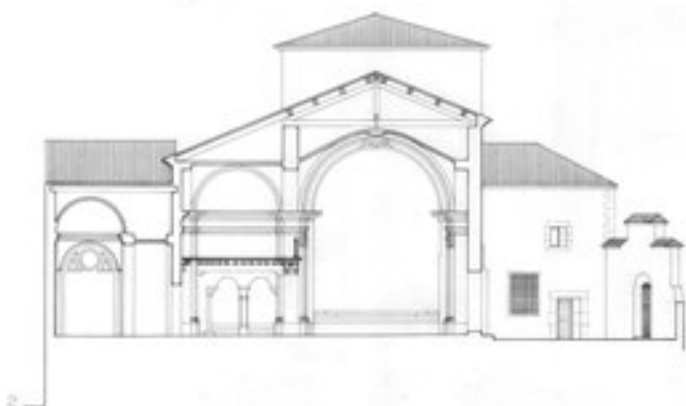
3. IGLESIA DE SAN MIGUEL



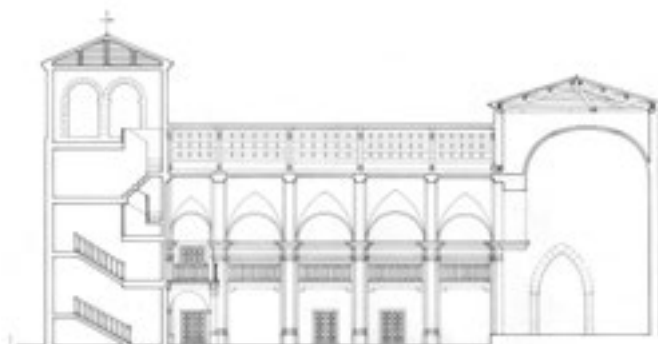
San Miguel, planta baja



San Miguel, planta superior



San Miguel, sección transversal



San Miguel, sección longitudinal

tinte que estava debaxo del molino de la meytad, lo qual fue una cosa terrible que non avía memoria de otras...”³¹. Todo es interpretable, y en nuestro caso estimamos que el pasaje documental remite a las estructuras de un molino y a su entorno inmediato, y no a la muralla de la ciudad.

La aludida línea defensiva superior no habría explotado las ventajas topográficas del lugar, con los potentes acantilados que existen por delante y un terreno interpuesto relativamente amplio y fácil de urbanizar, así como ventajoso para ganar espacio en una ciudad tan constreñida entre las dos gargantas fluviales y tan necesitada del mismo. Por el contrario, la línea defensiva inmediata al Júcar sí que aprovecha con un mínimo costo lo que ofrece la naturaleza. El desarrollo urbano del barrio, donde tantas casas han desaparecido en el entorno de la iglesia, aprovechaba precisamente la parte donde la cuesta se suaviza más, en dirección a la puerta de la Buharda. Más hacia la vertiente del convento de la Merced, se convierte en un verdadero precipicio imposible de urbanizar. Es donde se encuentra el desagadero del barrio, bajo un crestón rocoso entre este sector y la cuesta igualmente abrupta del Seminario.

La puerta de la Buharda se cita como “la puerta nueva” de Cuenca en documentos del siglo XV. Así, en una escritura de venta de Juan de Alcalá a favor de Juan Hurtado de Mendoza, fechada en 1461, de un solar de casas en el Alcázar: “El qual dicho solar ha por aledaños... de la otra parte el vertedero que sale e está encima de la puerta nueva de la dicha ciudad, que es e está de frente del río de Júcar”³².

San Miguel es una de las primitivas iglesias conquenses, erigida tras la conquista de la ciudad en 1177. Era entonces templo de una nave y ábside semicircular, se-



Ábside

31 TRENCHS ODENA, J., 1982, p. 355.

32 *Certificación otorgada por don Fernando de la Brena, contador y escribano de la casa y estados del marqués de Fuentesol y Cañete, dada en Madrid el 11 de octubre de 1759, sobre una escritura de venta a favor de Juan Hurtado de Mendoza, fechada el 15 de octubre de 1461.* (A. H. P. C., Desamortización, Mercedarios de Cuenca, n°. 6, exp. 6/5, s. f.).

ros y el movimiento de la cúpula, que carece de pechinas en el fondo. Tendría un tramo recto delante. Los antiguos canecillos del exterior han sido comparados con los que muestran las cornisas más antiguas de la catedral, lo que ha llevado a fechar la iglesia a finales del siglo XII³³. Concordante con la llamada arquitectura de la repoblación, refleja una tipología humilde, con estructura simplificada y ornamentación reducida a mínimos. Como suele ser habitual en el territorio, el aparejo es de mampostería. La techumbre de la nave sería un forjado de madera.

La nave única inicial recibe más tarde, tal vez antes del mismo siglo XVI y desde luego con anterioridad a 1565, como prueba la vista de Van den Wyngaerde, la ampliación de una nave colateral anexa más corta, baja y estrecha, en el lado del Evangelio. En la capital del territorio, estas iglesias de nave única pronto se revelarían insuficientes para satisfacer las aspiraciones devotas y de ostentación social de familias con la suficiente capacidad económica para erigir no solo altares propios, sino incluso capillas. De ahí la necesidad de ampliar alguna nave más, como en los casos citados. En la citada panorámica, la fachada de poniente de la iglesia, con su característica traza escalonada desde la torre y hacia la izquierda, es exactamente la misma que perdura hasta las drásticas modificaciones del tercer cuarto del siglo XX. Esas dependencias colindantes con el campanario, y en su mismo plano de rasante, corresponderían a capillas ubicadas a los pies de las dos naves, que quedaban retranqueadas en el mismo punto de contacto con la torre. Pero lo importante es subrayar que la nave lateral ya existía en 1565.

También altera el presbiterio del templo, a mediados del siglo XVI, la cúpula ovalada de casetones que recrece el ábside. Se acepta generalmente la autoría de Esteban Ja-



Pechina de la cúpula

mete, según la intuición inicial de Chueca Goitia. La cúpula descansa sobre dos pechinas en el entronque con el arco triunfal; en el lado contrario no existen, ya que le sirve de base el propio ábside románico. Adorna su centro un relieve de San Miguel alzando su espada sobre el demonio, con forma humana mezclada con algunos atributos

33 MONEDERO BERMEJO, M. A., 1982, pp. 153 y 154.





Cúpula

de dragón, que tiene a sus pies. El arcángel lleva vestimenta militar a la romana y manto, indumentaria que adopta su iconografía en el Renacimiento. Los anillos concéntricos de la cúpula ofrecen una decoración variada. El primero de ellos contiene cabezas de angelotes rodeando el medallón central. El siguiente es de casetones propiamente geométricos, y los restantes alternan rosetas y conchas. Las dos pechinas son asimismo de bella factura. El tema principal es un disco avenerado con una rosa en el centro. Ocupan las enjutas de cada pechina cabezas de querubines.

3.2. EL SIGLO XVIII Y LAS ALTERACIONES CONTEMPORÁNEAS

En la sexta década del siglo XVIII, el interior de la iglesia de San Miguel experimenta una profunda renovación en clave barroca y con leves apuntes rococó. Es un ejemplo más, entre otros, de una transformación drástica de los templos conquenses en la época del Barroco. Aunque la envoltura de muros de muchos de estos inmuebles religiosos siguen siendo los primitivos, los interiores cambian en grado sumo. Lo comprobamos en las iglesias de Santa Cruz, Santo Domingo de Silos, las Angélicas y otras³⁴.

Las que antes serían techumbres de madera pasan a ser, en la nave principal de San Miguel, una bóveda de cañón con lunetos, dividida en cinco tramos por arcos fajones; la nave colateral se cubre con cinco tramos de bóvedas de arista. Los pilares cruciformes que dividen las dos naves muestran capiteles corintios, adornados cada uno de ellos con una cabeza de querubín en la cara que da a la nave principal. Eso no sucede en la cara que da a la nave lateral, revelando una curiosa disimetría entre ambas. El mismo fenómeno se constata con la moderada decoración de

rocallas que puntean el intradós de los arcos fajones, tanto en las claves como a la altura de los riñones; las aristas de los lunetos y el centro de las bóvedas de la nave mayor. En la colateral no encontramos ni capiteles corintios ni decoración alguna, en un despojamiento absoluto.

Los pilares intermedios, con arcos de medio punto encima, corresponden sin duda a esta fase barroca, obligados para recibir las nuevas techumbres abovedadas. Los muros de las naves ofrecen la misma disimetría antes mencionada. El del lado de la Epístola alza pilastras con capiteles corintios semejantes a los que ornan los pilares que tienen enfrentados, así como los arcos superiores correspondientes a los lunetos, algunos con ventanas. El muro del lado del Evangelio ofrece el mismo despojamiento que la nave que cierra en su parte norte. El forjado que divide esta última en toda su superficie es producto de la rehabilitación del edificio promovida a mediados del siglo XX, cuando se destina a usos culturales. Sobre la clave del arco triunfal, destaca un relieve con dos ángeles de cuerpo entero y cabezas de querubines que muestran, entre algún adorno de rocalla, las siglas “QCD” (Quién como Dios).

En el muro del Evangelio de la nave lateral, con puerta de entrada hacia la mitad aproximada del mismo, se conserva una de las antiguas capillas de la iglesia. Sobre el vano de acceso cuelga un relieve de indudable interés. Representa a Cristo crucificado y, en la base, a dos ángeles arrodillados que sostienen con ambas manos un escudo con la inscripción “AÑO DE 1755”. En nuestro criterio, esta fecha nada tiene que ver con el estilo de las figuras y los elementos ornamentales del fondo contra el que se recorta el Crucificado. Corresponden al gótico hispano-flamenco y, si proceden como sería lógico de la propia iglesia de San Miguel, sería un elemento reaprovechado. El indicado rótulo habría sustituido a lo que contuviera en origen el

34 La otra línea de intervención en ese período es la de reconstruir edificios antiguos con una nueva planta, tanto interior como exteriormente. Ejemplos al respecto son San Pedro y San Gil, esta última deducible a partir de testimonios de la época.



Costado meridional de la nave

campo del escudo. Un fecha por cierto, la de 1755, muy adecuada para el momento en que suponemos que se llevaría a cabo la renovación barroca. Esta capilla formaba parte de un cuerpo edificado que alzaba encima un piso con balcón al oeste, en la misma orientación que el óculo que da luz a aquella, y un camaranchón encima. Todo ello le confería exteriormente aspecto de casa particular

y no de arquitectura religiosa. La reforma de hacia 1960 elimina toda la parte alta. Perdura la cúpula sobre pechinas, ahora toda blanqueada y con modificaciones, pero sí se muestra en piedra el entablamento de orden dórico con triglifos y metopas.

De esa misma época data el forjado completamente nuevo del coro situado en alto a los pies de la iglesia. De



Capitel

lo antiguo queda una columna toscana de sostén y una viga maestra de la primera mitad del siglo XVI. Giménez de Aguilar cita en 1923 la existencia en la iglesia de un “artesonado mudéjar ricamente decorado”³⁵, que dos décadas después ya cita en pasado Chueca Goitia³⁶.

Como hemos apuntado al inicio del capítulo, la renovación dieciochesca se ha atribuido al arquitecto José Martín por los elementos ornamentales de rocalla presentes en las bóvedas de la nave principal. Por nuestra

parte, discrepamos de esa opinión. Los detalles rococó no bastan para adjudicarle una obra posterior al oratorio de San Felipe Neri, donde el turolense había dejado lo mejor de su inventiva en lo que tiene que ver con dicho estilo decorativo. Finalizado el oratorio un poco antes, hacia 1753, provocaría sin duda expectación y asombro en la Cuenca artística de aquel momento. Pero en San Miguel no encontramos argumentos a favor de este maestro, ni en lo ornamental ni en lo arquitectónico. Lo rococó queda reducido a pequeños fragmentos un tanto repetitivos y en absoluto evocadores de la explosión estética de la iglesia filipense. Y el concepto conservador y simple de la solución arquitectónica nada tiene que ver con José Martín.

En nuestro criterio, manifestado en distintas ocasiones desde hace años³⁷, cabe atribuir la renovación de San Miguel al arquitecto fray Vicente Sevilla. Su protector, el obispo don José Flórez Osorio, pondría sin duda en sus manos la reforma de numerosas iglesias conquenses durante los años cincuenta del siglo XVIII³⁸. La de Santa Cruz está documentada en 1755, pero le adjudicamos otras aún no confirmadas por los archivos como las de San Pedro, Santo Domingo de Silos, San Gil y San Miguel. Santo Domingo y San Miguel comparten con Santa Cruz el aprovechar la caja de muros antigua para recibir una reforma interior que, como escribe el párroco de Santa Cruz, habría significado hermosearla “con

35 GIMÉNEZ DE AGUILAR, J., 1923, p. 146.

36 “tuvo un hermoso artesonado mudéjar”. (CHUECA GOITIA, F., 1944, p. 16).

37 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2011, pp. 176, 180 y 232-236.

38 El fenómeno reconstructor alcanzaría dimensiones casi globales en la ciudad, fueran promovidas o no por dicho prelado bajo las trazas de su arquitecto de cámara. Es el caso de la cabecera de la iglesia de los Jesuitas, edificada a partir de 1745. Buena parte de ellas compartirían otro destino menos grato, con las demoliciones generalizadas de la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XX. Un acuerdo del concejo de 17 de junio de 1895 encarga al arquitecto municipal “la demolición de la bóveda y media naranja que se hallan ruinosas en la iglesia que fue de Jesuitas”. (A. M. C., Leg. 1869, exp. 6, s. f.)

bóveda y blanqueo de yeso al estilo moderno”³⁹. Esas justamente son las palabras que le dedica el cura de Santo Domingo de Silos a su iglesia⁴⁰.

En todas ellas, excepción hecha de la espléndida rotonda de San Pedro, advertimos en fray Vicente a un arquitecto conservador en exceso y apegado a lo tradicional. Le resultan ajenos los modelos del barroco dinámico que desde, el crisol madrileño, se iban extendiendo por diversas tierras españolas. Hay que esperar en ese sentido al magnífico catálogo de espacios internos, del máximo atrevimiento y creatividad, que deja en Cuenca unos años después José Martín de Aldehuela en iglesias como San Antón, Santiago y la Concepción Franciscana, además de en capillas como la de la Virgen del Pilar de la catedral y la de la Virgen del Rosario en el monasterio de San Pablo. Mientras llega ese momento, Sevilla genera con su sello personal un tanto anquilosado todo un período de la arquitectura conquense. Ese modelo conservador es el que vemos en San Miguel: planta cajón de muros rectos, ya que no modifica en lo más mínimo la traza al definir el espacio interno; techumbre con bóvedas de cañón y aristas; y una decoración que tiende a la sobriedad, incluyendo el uso que hace de la ro-

39 LÓPEZ, T., 1787, f. 37.

40 LÓPEZ, T., 1787, f. 54 r.



Portada



Coronamiento de retablo renacentista conservado en la iglesia de San Miguel

calla. La capilla del Seminario es el ejemplo más antiguo que deja en Cuenca.

La disposición de los adornos en la bóveda de la nave principal de San Miguel concuerda, en todo, con los de la iglesia de Santa Cruz, que como queda dicho es obra suya documentada. Las cabezas de querubines de los capiteles no aparecen en la capilla del seminario, y representan una incorporación de fray Vicente a su catálogo en los años centrales de los años cincuenta, con el influjo inequívoco de los bellísimos capiteles en madera que José Martín introduce en la capilla de la Virgen de la Luz del oratorio de San Felipe Neri. Eso sí, sin la delicadeza y la creatividad del arquitecto turolense.

Los vínculos incontestables del espacio interno de San Miguel con otras realizaciones documentadas de Sevilla, puestos de relieve en los párrafos anteriores, no los encontramos tan evidentes en la portada de la iglesia. De dos cuerpos, solo el inferior corresponde al siglo XVIII. El coronamiento aprovecha los elementos de la portada preexistente: en el centro una hornacina avenerada entre dobles pilastras jónicas, con una curiosa retícula geométrica

y plana. Las dos pirámides superiores son una añadido del Setecientos. Otras dos hornacinas, separadas del remate central, también son aprovechadas de la portada del siglo XVI, aunque su anómala disposición, desestructurada con respecto al resto, parece indicar la colocación aleatoria de fragmentos removidos.

Un arco de medio punto entre pilastras toscanas define el cuerpo inferior, completamente almohadillado, incluido el friso del entablamento. Concuerda, precisamente por su almohadillado, con otras portadas de los años cincuenta: las de la iglesia y la portería del convento de Franciscanos Descalzos; la de la casa Cerdán de Landa de la placeta de San Nicolás, la del patio exterior del palacio episcopal, que corresponde en nuestro criterio a la curia y cárcel de corona; y la de la casa de los condes de Cervera frente a la puerta de San Juan (hoy reaprovechada en el moderno palacio de Justicia).

Estamos convencidos de la autoría de fray Vicente sobre el interior de la iglesia de San Miguel, pero la portada parece exigir una mayor prudencia en el estado actual de los conocimientos, por las diferencias que ofrece respecto a otras que sí tenemos claro que le pertenecen, desde la documentada capilla del Seminario a la atribuida de la iglesia de San Pedro. Salvo que estuviera dotado de un grado de versatilidad en la traza de los hastiales de la que por ahora no hay constancia. Hay que tener en cuenta que Sevilla interviene en el interior de San Miguel, no en la caja de muros que es preexistente y que se mantiene. Vinculamos con este arquitecto un modelo de portada barroca de gran relevado y originalidad, nacido en la citada capilla del seminario (1746), y este del almohadillado tiende a lo plano y a una traza diferente. Si se puede reprochar a la historiografía pasada la atribución a José Martín de todas las iglesias dieciochescas de Cuenca, no podemos caer en el mismo error adjudicando a fray Vicente Sevilla todas las portadas de esa época; al menos, hasta que surjan pruebas irrefutables. Ni rechazar su nombre ni aceptarlo sin más; solo hay que esperar a poseer más datos.



Exterior lado sur, antes y después de la restauración de mediados del siglo XX

Avanzábamos al comienzo del capítulo que la iglesia parroquial de San Miguel sufre, a mediados del siglo XX, una restauración bastante radical que le ha otorgado su aspecto actual⁴¹. No dudamos de que alguna clase de intervención era entonces necesaria pero, al implicar la supresión de las dependencias escalonadas del cuerpo occidental, entre otras, se merece más de un reproche. La iglesia pierde entonces elementos históricos centenarios, en pro de una dudosa reconstrucción en estilo. Desconcierta más que la criticable actuación tuviera efecto en una época preocupada por la mejor preservación de la ciudad antigua. Pero eso demuestra que las mejores intenciones no son suficientes, si no van acompañadas por una buena información histórica y el debate subsiguiente que esta debe generar.

La memoria de actividades previas contiene la filosofía de fondo, cuando alude a la “supresión de diversas depen-

dencias que afean y desfiguran las líneas generales del templo”. Por la misma razón se demuelen “un par de casas aisladas, que afean el conjunto”, sirviendo sus solares de terrazas para la contemplación del paisaje⁴². Esas casas son las que las fotografías antiguas recogen a la derecha de la iglesia. Resulta paradójico que quienes estaban preocupados por evitar la ruina de la ciudad alta, contribuyeran a su modo a la extinción definitiva de tejido urbano. Por unas causas o por otras la manzana superior, que con gran profundidad de solares sale desde el eje Zapatería Vieja-Pilares, queda desde entonces como el primer alineamiento urbano sobre los derrumbaderos del Júcar. Pueden reconocerse sin esfuerzo los cuatro o cinco inmuebles más altos que ascienden hacia las traseras del ayuntamiento y que constituyen espléndidas muestras de la arquitectura popular conquense.

41 El autor de la misma es el arquitecto Fernando Chueca Goitia, a partir de 1959.

42 ANÓNIMO, 1959, pp. 26 y 27.



Exterior lado norte, antes y después de la restauración de mediados del siglo XX

Esas dependencias que supuestamente “afean y desfiguran” la estampa de la iglesia de San Miguel, dotaban de gracia y articulación al conjunto, con el escalonamiento de tejados desde la torre al cubo esquinero. Lo mismo sucede con la extirpación de cualquier elemento de arquitectura popular integrado en el bloque de la parroquial, como los existentes en el costado norte, que constituían rasgos de la más pura tradición medieval. Si antes convivían revocos, talochados y humilde mampostería, se iguala todo con el mismo aparejo, en un deseo de homogeneidad y pulcritud que rompe con la evolución del edificio, al tiempo que le hace perder autenticidad y sugestión histórica. Las partes eliminadas en la fachada oeste debían de corresponder a capillas, de profundidad equivalente al gro-

sor de la torre. El cuerpo de campanas de esta experimenta asimismo cambios significativos, aunque parece que respeta los dos vanos semicirculares por cada cara. Son un añadido posterior a 1565, ya que la panorámica muestra una sencilla cubierta a cuatro aguas sobre soportes tal vez de madera. La panorámica de Llanes y Massa sí recoge dichos vanos, incluso con uno de ellos tapiado en el lado oeste, y así continúa hasta mediados del siglo XX.

La antigua iglesia de San Miguel no tenía nada que ver con el aséptico y vacío ámbito de nuestros días, que solo cobra vida en contados días del año, sea por conciertos o por otros eventos. Presidía sus dos naves el que califican los testigos como un hermoso retablo⁴³ escultórico del siglo XVI, destruido en la guerra. Destacaban entre

43 Cirac lo valora como “el mejor de las iglesias de la ciudad”. (CIRAC ESTOPAÑÁN, S., 1947, p. 168). Cristóbal de Castro, autor de un mediocre catálogo artístico de la provincia, lo reseña como “hermoso retablo ojival, con tallas y esculturas de mérito, pero todo ello resentido del tiempo y de la incuria”. (CASTRO, C. DE, c. 1921, f. 54). Ya es mucho, teniendo en cuenta el tono de menosprecio que aplica a otras muestras patrimoniales de la ciudad.

sus tallas la efigie del arcángel titular del templo y la Asunción⁴⁴. En la época, se tiene noticia de la existencia de un retablo dedicado a San Miguel por el contrato entre Hernando de Arenas y el canónigo Barreda para hacer la reja de la capilla de la Asunción de la catedral. La traza era de Esteban Jamete, y en un cláusula se dice: “se a de poner en la dicha reja, en medio de la coronación, la asunción de nuestra señora conforme a como está en la del retablo del señor San Miguel con sus ángeles entera de todo relieve al natural con sus espaldas e media luna a los pies”. A partir de este dato, se ha supuesto que dicho retablo sería obra de Jamete, y que tal vez se haría para la iglesia de San Miguel de Cuenca⁴⁵.

Hace años propusimos una interpretación alternativa⁴⁶, y la mantenemos ahora en su integridad. Entendemos que el lenguaje del documento va referido a un retablo de la misma catedral, donde consta documentalmente la existencia de una capilla dedicada a San Miguel. Fundada dicha capilla en el siglo XV por el chanter don Nuño Álvarez Osorio, se encontraba situada al comienzo de la nave de la Piedad⁴⁷. Desaparece a comienzos del siglo XX, a raíz de la nueva fachada catedralicia trazada por el arquitecto Vicente Lampérez, y restan solamente de ella el sepulcro del arcediano don Gómez del Vallo y una imagen de San Miguel. El mencionado

retablo de San Miguel era de alabastro y con imágenes de bulto: en el centro, la Virgen; a los lados san Miguel y san Juan Bautista, y en el coronamiento la Natividad⁴⁸. Sería sustituido por otro en el siglo XVIII, según cierta noticia publicada por Jesús Bermejo⁴⁹. La elipsis contenida en el pasaje “conforme a como está en la del retablo de señor san Miguel” da pie a pensar que se refiere a la reja de la capilla donde se encontraba dicho retablo, y no a este último. Si nuestra conjetura es correcta, lo que especificaría el documento es que la Virgen y los ángeles no tuviesen solo una visión delantera, sino el mismo acabado en la otra cara de la reja.

Con relación al desaparecido retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel, queremos reseñar la existencia, en el coro situado a los pies del edificio, del coronamiento de un retablo plateresco. Mide 275 centímetros en la cornisa inferior⁵⁰, lo que trasladado a dimensiones absolutas daría un altar de indudable porte para el fondo absidal del presbiterio. Ofrece tres encasamientos. El del centro es rectangular, como destinado a un relieve de cierta amplitud. Lo adorna una talla femenina asimismo de mediados del siglo XVI, que podría representar tanto a una Virgen como a una santa, porque no conserva atributo identificador alguno. Los encasamientos laterales son estrechas hornacinas coronadas con veneras, ideales para conte-

44 En 1787, el cura de San Miguel recuerda que los titulares de la parroquia “son el dicho santo archángel san Miguel y Nuestra Señora en el misterio de su Asunción, cuías ymágenes están colocadas en el altar maior”. (LÓPEZ, T., 1787, f. 40 r.).

45 ROKISKI, M. L., 1986, p. 155.

46 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1994, pp. 172 y 174.

47 LÓPEZ, M., c. 1800, p. 298.

48 A. C. C., Obras Pías, Libro 88, *Libro de visitas de la capilla de san Miguel e ymbentario de alhajas*, f. 1 r.

49 En Capitulares de 1741 se encarga un retablo a Francisco Vallejo, maestro escultor, para la capilla de San Miguel; en el contexto de las obras de renovación de la capilla que llegarán hasta 1750. (BERMEJO, J., 1976, p. 78).

50 El ancho del remate del retablo de Valdecabras es de unos 240 centímetros, y el conjunto es bastante grande.



Detalle del retablo de la Virgen de la Leche

ner imágenes individuales. Desconocemos su procedencia, al igual que cualquier fotografía que documente el altar principal de San Miguel, pero el estilo del pleno Renacimiento y el que se guarde en la misma iglesia,

pasando casi inadvertido en un lugar secundario como un vestigio que hay que conservar en algún sitio, no deja de resultar intrigante. Desde luego, la talla susodicha nada tiene que ver con la Virgen de la Asunción.

Otro altar de gran significado, aunque solo sea por la calidad del personaje que lo encarga, es el que adornaba la tumba del célebre platero Francisco Becerril. Se lo encarga, según el testamento que redacta el 23 de enero de 1572, a su amigo el pintor Gonzalo Gómez⁵¹. Los Becerril tenían un fuerte arraigo en la parroquial de San Miguel. Juan Becerril, hermano de Francisco, llega a ser cura de la misma. Francisco Becerril y su esposa Luisa Álvarez, aunque viven en la Pellejería, fundan un patronazgo en 1558 y dotan un altar para su enterramiento en San Miguel⁵². Se encontraba situado a la parte del Evangelio, junto a la reja de la capilla de Hernando de Cuéllar⁵³. Imaginamos que alude al muro norte de la nave colateral, con el altar y el retablo adosados a la pared, sin capilla propiamente dicha. Sí la tendría el mencionado Hernando de Cuéllar, un adinerado personaje de la época, con la correspondiente reja que sirve de referencia.

Según parece, varios cuadros de Andrés de Vargas sufrirían la misma suerte que el retablo del altar mayor. Así, *Cristo en el Monte Calvario* y la *Virgen de la Soledad* en

51 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1995, p. 207.

52 Allí se entierran otros miembros del artista, como sus padres.

53 LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., 2011, pp. 106, 117 y 120.

los postes laterales de entrada al presbiterio; y en otro altar *San Roque*, que el párroco Manuel Andrés López califica como “insigne pintura” en su declaración del 14 de abril de 1787⁵⁴.

Pudieron ser salvadas varias piezas espléndidas por un traslado previo a la catedral: sepulcro del caballero santiaguista Antelo, ahora en el Museo Diocesano, y su retablo anejo de la Virgen de la Leche, que se muestra en la sacristía de la catedral. A este retablo, entre otros, alude sin duda Giménez de Aguilar cuando, a principios de siglo, daba cuenta de cómo se habían depositado en la planta baja del palacio episcopal “unos retablos y estatuas

procedentes de S. Miguel; aquéllos con pinturas primitivas”⁵⁵. La estatua del fundador se exhibe en la exposición celebrada en Cuenca en 1956, con el núm. 51 del catálogo. Tanto en la escultura, como en el guardapolvo del retablo de la Virgen, aparece el mismo escudo del fundador, terciado: castillo en diestro, león rampante en siniestro, y en la punta un brazo con espada; en la bordura veneras, cruces de Santiago y la divisa “Onor no teme peligro”⁵⁶. Nos detenemos en este sugestivo conjunto escultórico y pictórico, de hacia 1500, para subrayar el vacío que presentan hoy los antiguos templos conquenses, e imaginar lo que sería su visita con el patrimonio artístico original.

54 LÓPEZ, T., 1787, f. 40 r.

55 GIMÉNEZ DE AGUILAR, J., s.a., p. 36.

56 ANGULO IÑÍGUEZ, D., 1956, p. 35.



4

CONVENTO DE SAN PABLO

4.1. LA GRAN PORTADA BARROCA Y LOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS

El antiguo convento dominico de San Pablo es uno de los monumentos más importantes de Cuenca, tanto por su ubicación escenográfica en el contexto natural de la hoz del Huécar como por su propia diversidad arquitectónica, con muestras relevantes de distintas etapas desde el último gótico al barroco¹. Analizaremos fundamentalmente cuatro de mediados del siglo XVIII, pero no trazadas por un solo arquitecto: la portada de la iglesia, la capilla de la Virgen del Rosario, la ornamentación de la sacristía-sala capitular y el cerramiento del claustro. Las intervenciones barrocas se yuxtaponen al inmueble original, por lo que resulta imprescindible estudiarlas en su contexto histórico y evolutivo.

Resumimos algunos datos de la historia del edificio². Su celebridad viene de muy antiguo, asociada indisolublemente al gran

1 Declarado Bien de Interés Cultural según decreto de 31 de octubre de 2006.

2 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2006, pp. 154-166.



Portada

puede de piedra que le proporciona acceso desde la ciudad alta entre los siglos XVI y XIX, y al generoso mecenazgo del canónigo Juan del Pozo, que lo funda en 1523. También se conocen desde hace mucho los nombres de los principales arquitectos del monasterio, Juan y Pedro de Alviz; así como la conflictiva tasación de 1538, donde intervienen con sus peritajes los maestros Diego de Tiedra, Rodrigo Vélez, Francisco de Luna y Antonio Flórez³. Quadrado, basándose en este documento, subraya que Pedro de Alviz traza y construye el convento, y su hermano Juan la iglesia⁴. Algunos datos de archivo fechados en 1533 confirman que lo fundamental de la obra del templo se hallaba concluido en ese momento, y cómo se satisfacían otras necesidades. Uno de ellos remite a la ornamentación de azulejos del altar mayor que se compromete a realizar Juan Pulido, vecino de Somorrostro y habitante en Cuenca. Las condiciones van datadas el 21 de enero de 1533, según la muestra que había presentado a don Juan del Pozo. Los azulejos cubrirán todo el altar mayor y dos antepechos anejos. La fecha de entrega queda fijada para finales de junio de dicho año.

3 LÓPEZ, M., c. 1800, p. 321.

4 QUADRADO, J. M. y DE LA FUENTE, V., 1853 y 1886, p. 296, n. 1.

Las dependencias conventuales de mayor importancia surgen a partir de 1533, en torno a un patio cuadrangular de arquerías de medio punto sobre columnas. Intervienen los carpinteros Juan y Pedro Sánchez. En dos pisos con corredores abiertos al patio, la planta baja albergaba en el lado norte las salas más importantes (como puede todavía hoy comprobarse) con un zaguán con escalera de acceso al piso superior, la sacristía y la sala capitular. En el ala este del nivel inferior destaca asimismo una gran estancia destinada a refectorio (que en un principio parece que se pensaba ubicar en el cuarto de la entrada). Completaban la planta baja la portería y diversos servicios del convento. La planta alta contenía las celdas de los frailes, la librería y otras piezas. Las caballerizas y las cámaras para mozos y acemileros suplementaban las necesidades conventuales. En 1525, el maestro Pedro de Oñate contrata y traza la portada de la iglesia, para la que el imaginero Elmo de Horn se compromete en 1532 a tallar varias esculturas: la Asunción de María con el fundador Juan del Pozo arrodillado a sus pies, en el tímpano; y las imágenes de San Pablo, Santo Domingo y Santo Tomás en sendas hornacinas superiores⁵.

El templo ofrece los caracteres correspondientes al tipo de iglesia popularizado en la época de los Reyes Católicos, como una alternativa respecto de las grandes catedrales: nave única con capillas entre contrafuertes, coro en alto a los pies, crucero que no sobrepasa la línea de aquéllas y capilla mayor rectangular. Destaca la monumentalidad de la citada capilla mayor en su unión con el crucero. De siempre se ha valorado esta iglesia dominica como segun-



A. van den Wyngaerde. *Cuenca desde la hoz del Huécar* (1565), detalle con San Pablo

do monumento de la ciudad. El cura Celedonio Romero califica en 1787 la iglesia de San Pablo como “de célebre capacidad y arquitectura”⁶. Las bóvedas estrelladas, que sustentan gruesos pilares cilíndricos, manifiestan asimismo los rasgos de época.

El mejor documento para saber cómo era el convento originario tras su edificación en el siglo XVI es la vista de *Cuenca desde la hoz del Huécar*, realizada por Anton van den Wyngaerde en 1565. Ello se debe a su ubicación en los primeros términos de la panorámica, justo delante del lugar desde donde el artista flamenco traza su obra. El monas-

5 ROKISKI, M. L., 1986, pp. 90-97; 1988-1989, I, pp. 163-171, y 1995, pp. 121-124.

6 Don Celedonio Francisco Javier Romero, cura de San Martín, al describir en 1787 el distrito de su parroquia subraya la importancia del convento y de su iglesia: “sobre las rocas de esta hoz del río Huécar se deja ver el edificio... de un convento... de Santo Domingo de Guzmán, advocación de San Pablo, extramuros de la ciudad, cuya yglesia es de célebre capacidad y arquitectura... tiene estudios generales por fundación particular, que en el año de mil seiscientos quarenta y siete hizo Doña María Rodríguez de Cortinas y Chavarría, de una cátedra de Filosofía y dos de Theología”. (LÓPEZ, T., 1787, f. 34).



Bóvedas góticas de la iglesia

terio aparece parcialmente oculto por los acantilados del cerro de la Cruz, aunque quedan bien a la vista tanto la iglesia, con su hastial iluminado por el sol de la tarde, como parte de las dependencias conventuales. Nos interesa de manera particular la primera fachada de la iglesia, anterior a la actual construida en el siglo XVIII, como punto de contraste con la que ahora vemos. De forma rectangular, certifica su autenticidad con el respaldo de un insólito documento gráfico perteneciente al siglo XVII: el fondo paisajístico del lienzo *San Julián de Cuenca* de Eugenio Cajés, conservado

en la colección Stirling-Maxwell de Glasgow. Ofrece la mejor representación del monasterio de San Pablo homologable con la vista de 1565.

Esta portada representaba una secuela tardía del gótico Reyes Católicos o Isabelino, y la muestra más monumental del estilo en tierras de Cuenca. Basándonos en el módulo conocido de la doble puerta de entrada, calculamos una altura total próxima a los veinte metros para la portada estricta de molduras y sillaría, un poco por encima del ventanal del coro. Su compleja estructura abocinada en estratos sucesivos de

arcos, le prestaría una atractiva articulación superadora de las diferentes portadas de traza simple conservadas en la diócesis: parroquial de San Clemente, convento dominico de Carboneras de Guadazaón, colegiata de Belmonte, parroquial de Carrascosa del Campo y otras. Las dimensiones de conjunto de todas ellas serían netamente inferiores.

Poseía dos vanos geminados de entrada, cubiertos por arcos carpaneles como docenas de ejemplos del estilo. El rasgo horizontal que los corona no es otra cosa que el entablamento moldurado que pide el contrato de 1525. Ejemplos ilustrativos próximos de cómo quedaría la doble entrada los encontramos en la citada iglesia del convento de Carboneras de Guadazaón y en la puerta de los Perdones de la colegiata de San Bartolomé de Belmonte. Si la primera ha perdido la mayor parte de dicho entablamento-imposta, la segunda lo conserva completo. En esta última, resulta muy sugestivo como referencia comparativa el amplificado tímpano, aunque aparezca encerrado en un arco apuntado y no escarzano. La solitaria escultura del patrono belmonteño queda reemplazada, en la iglesia de San Pablo, por el que suponemos altorrelieve de don Juan del Pozo adorando a la Virgen de la Asunción rodeada de ángeles. Hay que recordar el fervor asuncionista del emprendedor canónigo.

Las arcuaciones paralelas por encima del tímpano corresponden sin duda al escarzano y al sobrearco que se exigen en el contrato, cargando sobre los pies derechos correspondientes moldurados con baquetones. El trazo horizontal que los remata no es otra cosa que el entablamento que sirve de base al cuerpo de la chambrana, y sobre el que se abren tres hornacinas con esculturas. Recordemos que la del centro representaba a San Pablo, titular del convento. De las otras dos, la de la izquierda estaría ocupada por Santo Domingo de Guzmán y la de la derecha por Santo Tomás de Aquino. La chambrana, que adopta la tan frecuente forma de arco conopial, nace de los pilares-contrafuerte “esmortidos” que, con grueso saliente de un pie, flanqueaban la portada hasta el remate final de pináculos y el alfiz del coronamiento. Todo ello resulta inequívoco en la panorámica de van den Wyngaerde, así como la ventana de ojo redondo que iluminaba el coro. Una espadaña se situaba en perpendicular a la fachada, con su garita anexa.

La portada antigua perduraría hasta mediados del siglo XVIII, como demuestran las representaciones pictóricas dedicadas a san Julián. Bien por el mal estado de una obra ya tres veces centenaria o por lo que fuera, se decide entonces renovarla. El resultado es la muestra barroca



Fachada de la iglesia desde el puente de San Pablo



Detalles de la portada



probablemente más espectacular que puede ofrecer el monasterio dominico, y la más original y creativa de todas las portadas de Cuenca.

La fachada de la iglesia compone un rectángulo flanqueado por dos pilastras jónicas cajeadas, divididas a su vez por una moldura en dos partes superpuestas, que soportan el entablamento de cierre en la zona superior. La portada propiamente dicha se inserta dentro del rectángulo en toda su altura, invadiendo incluso el entablamento. Queda dividida en dos cuerpos, en torno a los vanos correspondientes a la puerta de acceso y a la ventana de iluminación del coro. El estricto concepto geométrico de la

traza queda ya bien atestiguada en el primer cuerpo. Como un embrión de pórtico, dos columnas laterales y exentas de orden jónico soportan el correspondiente entablamento, muy potente y con ménsulas ornamentadas bajo la cornisa. Los fustes quedan divididos en una sección inferior con gruesas acanaladuras en espiral, y otra superior con guirnaldas florales entrecruzadas en torno al núcleo acanalado en vertical. Tras las columnas, pilastras cajeadas siguen los quiebrros del entablamento, transformadas las exteriores en una larga y sutil moldura decorativa que se enrosca en la parte superior y, tras un tramo recto descendente, finaliza

en una gran voluta que descansa en los pedestales. Otras dos volutas flanquean los citados pedestales.

El grosor y relevado se acentúa en la sección central de este primer cuerpo, donde se abre la puerta de acceso con arco de medio punto sobre jambas apilastradas. Configuran el arco verdaderas arquivoltas descompuestas en múltiples baquetillas, como un homenaje a la antigua portada del gótico isabelino. Lo más sorprendente son los dos bocelos paralelos que envuelven el arco y que en el larguero superior se quiebran hacia abajo, formando escalones hasta tocar con la rosca en la zona de la clave, y encerrando a su vez un

gran escudo de la orden dominica. La fantasía en el diseño no presupone arbitrariedad alguna. El espesor del doble dintel colgante se resuelve lateralmente como una suerte de entablamento vertical, en tanto que la base armoniza con las baquetillas del arco. Como un factor más de originalidad, el escudo rompe el entablamento en toda su altura. Entre ondulantes formas geométricas y florales, el rosario emblemático de gruesas cuentas surge de una cabeza alada de querubín y desciende envolviendo el *lilium*, la cruz flor-delisada de los dominicos. Formas en “s” y “c” de difuso estilo rococó adornan las enjutas.

Los elementos del segundo cuerpo muestran caracteres tan geométricos e inventivos como los del primero, sujetos asimismo a las cantidades de dos y cuatro imperantes en la traza del conjunto. La ventana rectangular que da luz al coro alto de la iglesia centra este segundo cuerpo, moldurada con boces semejantes a los del primero. Aunque el eje de la portada mira hacia el puente de San Pablo, que es el único punto desde donde se puede tener una visión frontal de la misma debido al estrechamiento del espacio inmediato a la entrada, no se puede entender la idea del arquitecto y la propia riqueza de elementos que la componen si no se contempla lateralmente. En mi



Detalles de la portada

criterio, esa es la verdadera razón del espesor de sus componentes. El efecto de plasticidad desde el puente podría haberse logrado igualmente con un relevado menor, pero el autor de la traza tendría presente que el acceso a la iglesia es obligadamente lateral, y reforzaría precisamente ese punto de vista con una riqueza de componentes que no se perciben desde otro lado.

El segundo cuerpo es como un templete de tres calles, rehundida la central de la ventana y más salientes las laterales. Estas últimas se muestran como dos torres, tanto más profundas que anchas. En visión frontal, cada una de ellas ofrece una



superficie intermedia cajeadada, a la que flanquean dos estrechas pilastras también cajeadas con voluta superior a manera de capitel y otra de mayor tamaño en la base, apoyada sobre el correspondiente pedestal. Las caras laterales adosan pilastras no muy diferentes a las anteriores, aunque las volutas son de mayor tamaño. La tercera de ellas sirve de base para una aguja piramidal adosada a la pared, con detalles en la traza que evocan la portada de la ermita de las Angustias. Sorprendente, original y simpático resulta el perro dominicano sentado sobre un pedestal de ocho caras ante la ventana, con collar al cuello y hebilla para atar la correa. La cornisa



Contrafuerte con pináculo

apoya sobre canecillos pareados, y sirve de plataforma para el coronamiento, flanqueado por dos grandes jarrones. Dos pilastras cajeadas y un entablamento recto encierran el escudo de la Inquisición. Enmarcado por un bocel mixtilíneo, el escudo muestra la cruz en el centro; a la derecha la espada, que simboliza el trato que merecen los herejes; y a la izquierda la rama de olivo, como signo

de la reconciliación con los arrepentidos. El remate se compone de un jarrón similar a los anteriores entre dos pirámides.

No debe olvidarse el contrafuerte situado en el ángulo suroeste de la fachada, que corresponde al mismo proyecto. Queda adosado al flanco del hastial y baja hasta encontrar la roca madre, como el resto de la iglesia. De paramentos almohadillados, que penetran breve trecho en el muro de contención del atrio del templo, lo corona una aguja piramidal semejante a las del segundo cuerpo de la portada. La espadaña resulta discordante en tamaño y ejecución con el resto. Es de dos vanos sobre pilares lisos, pilastras laterales que imitan con tosquedad a las del segundo cuerpo y frontón en arco de círculo, con jarrón en el centro y pináculos bulbosos en los lados.

La iconografía de la portada ofrece un gran interés, con el primer cuerpo dedicado a la orden dominica, el segundo a la Inquisición y el perro como enlace entre ambas. Contrariamente a lo que en algunas ocasiones se ha afirmado, santo Domingo de Guzmán no goza de especial protagonismo en el desarrollo iconográfico, más allá de su condición de fundador de la orden y de que en origen se incorporen a su imagen símbolos presentes en la portada, como el rosario o el perro. Pero si se analizan bien, estos aparecen con un significado global representando a la comunidad y no al fundador de manera privativa. El perro no va asociado con la antorcha, como es usual en las representaciones de santo Domingo, al que no está dedicado el convento. El comitente don Juan del Pozo decide en su momento dedicarlo a san Pablo. El animal encarna a la comunidad entera. El papa Gregorio IX encomienda a los dominicos la persecución de los herejes en su bula *Ille Humanu Gerneris*, y por sus logros en esta empresa reciben pronto el sobrenombre de “Domini Canes”, los canes del Señor. Lo mismo sucede con el rosario, pero de ello hablaremos en el espacio dedicado a la capilla de esta advocación existente en la iglesia.

Más explicación merece ahora el escudo de la Inquisición, colocado en lugar tan preeminente como el coronamiento de la portada. Los cronistas de la orden dominica de la Edad Moderna proclaman la alta estima que sus conventos profesaban hacia la Inquisición y hacia los frailes que detentaban cargos inquisitoriales en todos sus niveles, muy numerosos. Los lazos entre ambas instituciones eran tan estrechos que los cabildos de San Pedro Mártir, privativos de los miembros y personas allegadas a la Inquisición, se alojaban habitualmente en los conventos dominicos. Lo mismo sucedía en el de San Pablo. Pedro Mártir, en origen Pedro de Verona (1205-1252), es un religioso dominico con un activo protagonismo contra la herejía, en las tierras del norte de Italia, en los comienzos de la Inquisición. Su asesinato por sus contrarios ideológicos origina un culto especialmente intenso por parte de los cabildos o hermandades que adoptan su nombre. Los integraban todas las personas, tanto clérigos como seglares, que constituían el Santo Oficio, definiendo un grupo de no escaso relieve dentro de la sociedad de la época.

En la iglesia de San Pablo, la primera capilla desde la entrada, situada entre los contrafuertes de la iglesia, era denominada *de los inquisidores*. Se trataba de la sede del mencionado cabildo, como recogía una inscripción existente en su reja de cierre: “Esta reja hizo y dotó el cabildo de S. Pedro Mártir, siendo inquisidores de su tribunal los Sres. D. Miguel López de Vitoria, D. Francisco Esteban del Vado y D. Juan Vallejo. A. 1657”⁷. Queda clara la causa de la presencia del escudo de la Inquisición en la portada del templo. Mateo López menciona la existencia en la iglesia, entre otras piezas, de una buena escultura en madera de San Pedro Mártir y la dedicada a Santo Domingo, que tam-

bién elogia, y que se habrían realizado a finales del siglo XVIII en Madrid⁸. Además de presidir el altar correspondiente, sería utilizada para las procesiones que celebraría el cabildo. La capilla se encuentra hoy vacía, en su sencillez gótica primigenia, aunque una ventana cuadrilobulada en el testero, muy semejante a las que aún se conservan en el cerramiento del claustro fechado en 1753, atestigua una intervención de mediados del siglo XVIII.

En distintas ocasiones nos hemos referido al juicio lapidario que inspira al academicista Antonio Ponz la portada, que contempla en 1773 unos años después de ser terminada. Pero merece la pena recogerlo completo en este punto de nuestro análisis:

“Pasado el puente, se llega inmediatamente a la iglesia del convento de San Pablo. Si usted viera la fachada que últimamente le han hecho, creo que echaría a correr muy lejos de ella. No sé cómo el canónigo Pozo no escapa de su sepulcro por no estar en paraje adonde se entra por tan monstruosa puerta. Con decirle a usted que es mucho más ridícula y mastina que la del Carmen Descalzo en esa corte, y que se quedan atrás, en lo desatinado, la del Hospicio, la de San Sebastián, la del cuartel de Guardias de Corps y otras que, mientras duren, serán el oprobio de las artes y la vergüenza de los lugares públicos en donde existen, me parece que digo lo que es.// Mejor partido que picarla y dejar la puerta lisa y llana no se podía tomar; porque, al fin, los que la viesan argüirían de pobreza, y no de delirio y total falta de conocimiento en los que la ordenaron y costearon”⁹.

No hace falta volver a insistir en el juicio que hoy debe merecer esta clase de invectivas estéticas atrabiliarias y

7 GIMÉNEZ DE AGUILAR, J., 1923, p. 156.

8 LÓPEZ, M., c. 1800, p. 321.

9 PONZ, A., 1772-1794, p. 271.

C. W. von Eideck. El puente de Cuenca. detalle. Leipziger Museum



fundamentalistas, que tanto prodigaron los academicistas del siglo XVIII y sus herederos en épocas posteriores. Pero si de algo no se podría acusar nunca al autor de la portada de la iglesia de San Pablo es de “total falta de conocimiento” en su diseño. Basta la descripción que hemos efectuado para entender el rigor geométrico y el cálculo que la preside. Pero es tanta su audacia proyectiva y su libertad creadora que solo puede entenderse, en plenitud, con la mentalidad dominante en el arte contemporáneo desde finales del siglo XIX. La originalidad de la traza alcanza un grado tal que no puede vincularse, salvo en aspectos parciales, con otras portadas de dentro o de fuera de Cuenca. Tal vez sea la más bella de todas.

Se atribuye generalmente a José Martín de Aldehuela¹⁰, datándose hacia 1753 por la fecha inscrita en el cerramiento del claustro, o hacia 1756-1757 por afinidad con la portada de la ermita de las Angustias. En mi criterio, no se ha probado de modo convincente la atribución a José Martín. No existen argumentos documentales o formales que la respalden. Nada puede encontrarse tampoco en el catálogo seguro del arquitecto turolense con semejante traza, potencia y relevado de los miembros que la componen.

Georges Kubler, uno de los mejores conocedores de la arquitectura barroca española, llega a relacionarla hace muchos años con círculos estilísticos andaluces. Como punto de partida, su teoría ofrece un gran interés. Considera la de San Pablo como acaso la portada más sorprendente de todas las derivadas del estilo de Diego Antonio Díaz, arquitecto sevillano que marca su impronta en el arte barroco andaluz. Díaz sería uno de los protagonistas del cambio, en el segundo cuarto del siglo XVIII, desde las

molduras vegetales a tracerías caligráficas de puras líneas geométricas, abstractas. Se impone el bocelón de tres cuartos como marco de puertas y ventanas. Su innovación más notable sería la transformación del tímpano de las puertas entre el arco principal y el dintel, que se conectarían por deformaciones en un solo campo de fuerza. También vincula lo conquense con el círculo de tracistas y decoradores de poblaciones jienenses como Linares o Andújar, relacionados con la escuela granadina de escayolistas de la cartuja: “Más allá de la Andalucía alta, obras de estilo relacionado con éste se encuentran en Córdoba... e incluso hasta Cuenca, donde la portada de la iglesia de San Pablo muestra un relieve de profundidad excepcional”¹¹.

Como marco general, la propuesta interpretativa del campo de fuerza unificado de Kubler debe aceptarse, pero sin que la concordancia sea completa, precisamente por la profundidad del relieve y por la conexión concreta que se establece entre el marco rectangular superior, a manera de alfiz, y su desplome a través del enorme pinjante sobre la clave del arco de la puerta de entrada. Más que a las portadas propiamente dichas de Diego Antonio Díaz, de la de Santa Rosalía de Sevilla a la de Umbrete, evoca a la de la iglesia del hospital de San Juan de Dios de Linares. Sin ser idéntico su diseño, tienen en común el deseo de acentuar la volumetría de los miembros arquitectónicos y el desmesurado pinjante, en capas sobrepuestas, que se descuelga desde el bocel superior y alcanza el arco de la puerta. El resto es diferente, y sus autores sin duda también. Otra concordancia curiosa del hastial de Linares radica en el remate de las ventanas altas, con curiosas ondas de aristas vivas, que pueden compararse con las de la portada del convento de Franciscanos Descalzos de Cuenca.

10 Rodrigo de Luz es el primer autor en proponer la autoría del turolense para esta portada, vinculándola con la de la ermita de la Virgen de las Angustias (LUZ LAMARCA, R. DE, 1987, p. 80). Después le han seguido otros: MORA PASTOR, J., 2005, pp. 113 y 114; CAMACHO MARTÍNEZ, R., 2014, p. 92, etcétera.

11 KUBLER, G., 1957, pp. 152, 155 y 298.

Con los datos actuales, no resulta fácil imaginar un nombre concreto como autor, solo establecer la existencia de un grupo de trazas potentes en el relevado y originales que englobaría de manera particular las portadas de San Pablo, la ermita de las Angustias y el convento de Franciscanos Descalzos. De tener que buscar alguna clase de concordancias, aunque sea en los detalles, antes que en José Martín hay que pensar en fray Vicente Sevilla y en sus dos portadas del Seminario de San Julián. Las aportaciones futuras que puedan ofrecer los archivos confirmarán, o rechazarán, que se le pueda considerar el trazador de ese grupo tan singular e imaginativo.

La espadaña de San Pablo, como queda dicho, resulta en nuestro criterio posterior y de un maestro diferente al de la portada. No tiene la finura del corte de la piedra que atestigua esta última, ni la complejidad de su diseño. La fachada primitiva del siglo XVI tenía una espadaña, también de dos vanos, emplazada en perpendicular sobre el primer tramo del muro sudeste de la iglesia. Tenía caseta de campanero, como la tenía la espadaña de la fachada dieciochesca según atestiguan las fotografías antiguas. La imagen más antigua de la fachada dominica ofrece algunos interrogantes. Se encuentra en dos cuadros pintados por el militar y pintor bávaro Carl Wilhem von Heideck en el primer cuarto del siglo XIX, sobre apuntes tomados durante la campaña napoleónica en España¹². Titulados *El puente de Cuenca en España*, ofrecen sendas panorámicas de la cornisa edificada de la hoz del Huécar. Un arco del puente sirve de encuadre al convento de San Pablo, que ofrece un detalle sorprendente: dos estatuas de bulto redondo de buen tamaño situadas

sobre las pilastras laterales de la fachada. La cuestión estriba en el punto de credibilidad que cabe otorgar a los diseños del bávaro. En 1866, una fotografía de Rufino Navarro muestra la fachada dominica tal y como la vemos ahora.

4.2. EL CERRAMIENTO DEL CLAUSTRO Y LA SACRISTÍA

El siglo XVIII muestra una relevante proclividad a tabicar las galerías abiertas de los patios y claustros de las centurias anteriores, en nuestro criterio más por necesidad que por moda. Los ejemplos son muy numerosos fuera y dentro de la provincia de Cuenca. Corresponden a coyunturas particularmente extremas de la denominada Pequeña Edad del Hielo por los climatólogos¹³. El caso más notable es el del claustro de la catedral, que altera para siempre la estética de una obra tan importante trazada por Juan de Herrera. El convento de San Pablo también se ve afectado por esta práctica, aunque los tabicones no tenían la nobleza de materiales de la catedral. Cuando el inmueble se rehabilita para instalar un parador de turismo en 1993, se demuelen los cerramientos, quedando solo dos arcos tabicados con puertas de salida adinteladas desde las pandas nordeste y sudeste, y sendas ventanas cuadrilobuladas en la parte superior. En la clave de la puerta nordeste consta la fecha de 1753¹⁴ dentro de un espejo de piedra flanqueado por pequeñas volutas, que más arriba adoptan forma mixtilínea y soportan los que interpretamos como dos árboles dentro de dos pozos, armas del canónigo fundador del convento.

12 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2006, pp. 104-115.

13 Véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2019.

14 Hay constancia documental de los rigores del clima en esos momentos. En sesión de 12 de marzo de 1754, las autoridades municipales acuerdan la celebración de una misa a la Virgen de la Luz, vulgo del Puente, para impetrar su protección por la falta de agua “y los excesivos hielos que se han experimentado, con tanto rigor que se han visto helados ya juntos los dos ríos Júcar y Huécar”. (Trascrito en MOYA PINEDO, J., 1977, p. 362).



Claustro del convento de San Pablo

Se ha sugerido la autoría de José Martín de Aldehuela para este cerramiento, así como para la sacristía dentro de un proyecto de renovación barroca del convento¹⁵. Por

nuestra parte y en lo que se refiere al claustro, vistos los escasos restos decorativos conservados y el diseño de los dos ventanales, pensamos más en fray Vicente Sevilla. En el ca-

15 CAMACHO MARTÍNEZ, R., 2014, p.92.



Cerramiento dieciochesco del claustro del siglo XVI

tálogo documentado del turolense no hay un solo óculo cuadrilobulado de brazos iguales, adoptando por el contrario una forma elíptica.

Es muy sugestiva en su espíritu dieciochesco la antigua sacristía, rehabilitada con buen gusto para instalar en ella el bar del parador. Consta su ubicación en este lugar desde el primer momento, en la cuarta década del siglo XVI, con puerta de acceso desde un zaguán que a su vez da al claustro. Se cubriría, como los otros espacios nobles de la planta baja, con bello alfarje de madera sin policromar como es usual en las techumbres ya renacentistas,



Cerramiento con la fecha de 1753

pero con decoración tallada. Podemos imaginar su aspecto en la colindante antigua sala capitular y en el refectorio. A mediados del siglo XVIII se promovió una importante reforma de la cubierta, aunque conservando la interesante portada plateresca original, de estuco, que da paso a la estancia. La techa una bóveda esquifada plana, muy adecuada para cubrir espacios rectangulares. El alfarje original debe de encontrarse tras ella.

La bóveda se encuentra compartimentada geométricamente y con aplicación de estucos, tanto en las molduras de bocel triplicadas que

encierran los campos como en las delicadas rocallas que animan puntualmente las superficies. En la parte plana, un gran recuadro rectangular moldurado, dividido a su vez en dos menores, enmarca dentro de ellos otros tantos medallones con pinturas. El más próximo a la entrada representa a *Santo Domingo de Guzmán*, con la estrella en el hábito dominico (túnica blanca y capa negra cruzada en el pecho), arrodillado sobre nubes y contemplando el monograma de María; en primer término asoma el perro con la antorcha encendida en la boca y apoyado en la bola del mundo. El más interior muestra a *San Francisco recibiendo los estigmas* en un escenario rocoso, con la cruz en primer plano.

Un tercer medallón pintado se encuentra en el faldón de la entrada, con la imagen de *San Vicente Ferrer*. No es la de santo Domingo de Guzmán que alguna vez se ha propuesto, que se localiza en otro punto de la estancia según acabamos de ver. Identifican al santo sus atributos iconográficos característicos que son, además de la vestimenta de los predicadores, el rostro joven e imberbe; la cabeza tonsurada; el libro que sostiene en su mano izquierda y la mano derecha levantada al cielo, apuntando con el índice a una filacteria rotulada con el acostumbrado lema vicentino: "TIMETE DEUM [ET DATE ILLI HONOREM]" ("Temed a Dios [y dadle



Sacristía

honor]”)¹⁶. En los faldones laterales de la bóveda esquifada se abren tres lunetos a cada lado, los de la parte izquierda según la entrada aptos para recibir ventanas, pues dan a las traseras del convento que caen sobre la hoz del río



Sacristía

Huécar; los del otro lado se encuentran macizados, pues dan a la pando del claustro colindante, y se justifican por necesidades puramente compositivas.

Como queda dicho, se ha atribuido la decoración a José Martín de Aldehuela hacia 1753, que es la fecha inscrita en el cerramiento del claustro. Si en lo que toca a dicho cerramiento hemos manifestado que no parece obra del turolense, el caso de la sacristía parece diferente, aunque atrasando la cronología una decena de años. La decoración en estuco de rocallas, con otros motivos de estilo rococó, cuenta entre las de mayor delicadeza, y cuidado de ejecución de todo el arte dieciochesco en Cuenca. Lo más parecido a la sacristía de los dominicos es la de la iglesia de las Petras, aunque no posee la mayor calidad al menos en su estado actual. En el estudio dedicado a este último edificio, atribuimos el trazado ornamental de la sacristía de las Petras a José Martín¹⁷.

16 En el suelo reposa una mitra, que alude a que el papa Benedicto XIII le ofreció en 1394 obispados y distinciones que san Vicente Ferrer rechazó.

17 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2018, p. 235.



Nave de la iglesia de San Pablo y embocadura de la capilla de la Virgen del Rosario

4.3. CAPILLA DE LA VIRGEN DEL ROSARIO

La capilla de la Virgen del Rosario, inmediata al transepto en el lado del Evangelio, es la única que por su tamaño y formas rompe por completo con la traza originaria de

la iglesia. Se ha apuntado que dicha advocación habría podido ser objeto de culto en este lugar, en una ermita o capilla, antes de la construcción del convento por el canónigo Pozo¹⁸. Pero lo lógico es pensar que son los dominicos los que la aportan al instalarse en su monasterio. Evoca-

¹⁸ ROKISKI, M. L., 1995, p. 124.

mos aquí el gran rosario pétreo labrado en la portada de la iglesia. Los predicadores son los máximos publicistas de la devoción a la Virgen del Rosario, desde los propios hechos milagrosos atribuidos a su fundador Domingo de Guzmán, cuando la Virgen entrega al santo un rosario, le enseña a recitarlo y le pide que lo predique por todo el mundo¹⁹. Los “frailes de María” extienden y definen el culto más que ninguna otra orden religiosa, a través de un proceso que conoce momentos álgidos como, entre otros, el protagonizado por Alain de la Roche en el tercer cuarto del siglo XV²⁰, o el de los papas Pío V (también dominico) y Gregorio XIII que, tras la batalla de Lepanto (1571), fundamentan la institución de la fiesta de la Virgen del Rosario (1573).

El convento de San Pablo surge en su día sobre un hocino. En el inventario de los títulos del monasterio dominico, consta la escritura de venta otorgada por Gaspar Quijada al canónigo Diego Manrique por 50.100 maravedíes. La propiedad pagaba censo desde 1492 al menos a la mesa capitular, que el 16 de mayo de 1523 efectúa²¹ cesión del mismo al convento, con las escrituras “*del hocino y huertas sobre que se fundó*”²². Ninguna referencia existe sobre la

hipotética existencia de una ermita en ese lugar. La que sí consta en el siglo XVI es la realidad de una capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia, ocupando además el lugar más prestigioso fuera del altar mayor. El 7 de febrero de 1594, el ensamblador Diego de Alarcón se obliga con el cabildo de Nuestra Señora del Rosario a ejecutar una reja y una puerta de paso para dicha capilla, por 440 reales²³.

Distintos autores repiten que es “quemada” en 1936, lo que resulta exagerado si va más allá de la destrucción de su patrimonio mueble original. Desde luego no incluye dato alguno del retablo principal aunque Antonio Ponz, que visita San Pablo en 1773, anota que en la capilla de Nuestra Señora del Rosario había visto “cuatro o cinco cuadros del pintor conquesense Andrés de Vargas”, mencionando a continuación: “es bueno el altar y pintura de Santo Domingo en Soriano”²⁴. Entendemos que ese altar nada tenía que ver con la capilla, en cuyo retablo y camarín se alojaría una imagen de la Virgen titular del recinto²⁵.

Se ha escrito que cierta doña Luisa de Villanueva financió la renovación de la fachada y la reedificación de la capilla de la Virgen del Rosario²⁶, pero el coste global se

19 Según la tradición, se le apareció en 1208 en una capilla del monasterio de Prouilhe (Francia).

20 Prior de los dominicos de Colonia, Alain de la Roche estableció la forma que hoy tiene el rosario y fundó en 1475 la primera cofradía de dicha advocación, a la que progresivamente siguieron otras muchas.

21 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2018, p.235.

22 A. H. P. C., Desamortización, n° 772, “Ymbentariode los títulos... de San Pablo, 1821, s. f. (IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2006, pp. 164 y 183-185).

23 A. H. P. C., Gabriel de Valenzuela, 1594, n° 518 (antiguo 511), ff. 124 y 125.

24 PONZ, A., 1772-1794, p. 271. Giménez de Aguilar confirma en 1923 lo referente a los cuadros de Vargas, destacando que se encuentran “muy destrozados”. (GIMÉNEZ DE AGUILAR, J., 1923, pp. 154 y 156).

25 Se encontraría en otro lugar de la iglesia. Giménez de Aguilar menciona a la derecha del presbiterio un buen altar con tablas pintadas del siglo XVI. (GIMÉNEZ DE AGUILAR, J., 1923, p. 154). Pero no tenemos más datos para identificarlo con esa pintura de *Santo Domingo en Soriano*

26 LUZLAMARCA, R., 1987, pp. 79 y 80.



Exterior de la capilla de la Virgen del Rosario y a la derecha, más remetida, la capilla de San Pedro Mártir

antoja excesivo para un único comitente. Los Villanueva debían de tener capilla propia en la iglesia de San Pablo, que podría haber sido la primera del lado de la Epístola junto al crucero, enfrente de la del Rosario. Sabemos de la existencia allí de un enterramiento del siglo XVI, el del clérigo Alonso de Villanueva, presidido por un cuadro del *Martirio de san Juan Evangelista*²⁷. La pintura se conserva actualmente en el depósito diocesano. Es de modesto tamaño y, aunque puede ser atribuida a Martín Gómez el Viejo con ayuda de su taller²⁸, no acredita nada sobre la solvencia económica de la familia.

La observación de los muros exteriores de la capilla parece revelar en el aparejo de los muros la mayor entidad del nuevo proyecto respecto del primero. La antigua habría sido más corta, aunque algo mayor que la colindante de San Pedro Mártir. Al reedificarla a mediados del siglo XVIII, se avanza en lo posible sobre el suelo firme de las rocas de base. Vista desde el interior de la iglesia, el ancho es el mismo que antes porque venía impuesto por el tramo equivalente al de las demás capillas. Lo más probable es que la antigua bóveda gótica permanezca oculta bajo la barroca.

La autoría de la capilla, nunca puesta en duda por sus caracteres estilísticos, se ha visto refrendada desde el punto de vista documental por el testimonio irrefutable del arquitecto Mateo López en la solicitud que dirige en 1784 a la Academia de San Fernando. Afirma López en dicha solicitud, convertida en fuente documental directa, que había dirigido como aparejador la capilla del Rosario en la iglesia de los dominicos, según las trazas de José Martín²⁹. Hay que subrayar una vez más que esta es la única prueba de archivo que certifica su autoría sobre la citada obra.

27 Se cita en GIMÉNEZ DE AGUILAR, J., 1923, p. 154.

28 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1994, pp. 201 y 202.

29 Doc. cit. en CAMACHO MARTÍNEZ, R., 2006, p. 59.



Bóvedas de la capilla de la Virgen del Rosario

Fernando Chueca, cuando trata del grupo de las pequeñas capillas de traza aldehuesca, “verdaderos templos en miniatura” como él las califica, estudia en primer lugar la capilla de la Venerable Orden Tercera situada en el antiguo monasterio de San Francisco, que considera réplica en pe-

queño de la iglesia de San Antón (c. 1760-1764). Después analiza la capilla de la Virgen del Rosario, “uno de los más graciosos conjuntos del maestro”, que representaría un paso evolutivo hacia el italianismo, y donde apenas podría verse ya el más ligero toque de rocalla³⁰. Otros estudiosos

30 CHUECA GOITIA, F., 1944, p. 23.



Primer tramo de la capilla

han dado fechas concretas, como la de 1770³¹ y la del entorno de 1764³². Como resumen inicial del sucinto análisis que dedicamos a este reducido y magnífico espacio arquitectóni-

co, vamos a transcribir algunas de las frases que le dedicara Chueca³³.

Para entendernos en el análisis, distinguimos entre vestíbulo, nave y ábside-camarín (otra opción podría

haber sido la de nave, crucero y ábside-camarín). Por la configuración del templo, con nave única y capillas de cierta altura entre contrafuertes, la de la Virgen del Rosario carece de portada propiamente dicha. Sí quedaba aislada del resto por una verja, como la tenía la colindante capilla de San Pedro Mártir. Lo que habría hecho el arquitecto turo-lense, en la parte correspondiente a la capilla antigua, es envolver la estructura gótica con una máscara dieciochesca, y actuar con plena libertad en el resto del recinto.

En el intradós del arco gótico, José Martín adosa otro arco de medio punto que apoya sobre dos pilastras corintias cajeadas, como lo son todos los elementos que articulan los muros y las bóvedas del recinto. Los capiteles cuadrangulares se adornan con querubines entre las volutas, en la cara que da al intradós del arco. A manera de pilar compuesto, estas

31 MORA PASTOR, J., 2005, p. 154.

32 CAMACHO MARTÍNEZ, R., 2014, p. 135.

33 Como otras que hemos recogido de él en ocasiones anteriores, servirán asimismo de homenaje al que ha sido el mejor intérprete de la obra de José Martín en Cuenca: "... en su conjunto forma un templecito en miniatura, con su tramo de nave, su espacio oval con cúpula... y con su correspondiente camarín. Esta capilla, con respecto a San Antón y a la V. O. T. representa un paso más en el camino franco hacia el italianismo. Apenas puede verse ya el más ligero toque de rocalla. Los capiteles son compuestos o derivados de este orden, según el gusto personal, simplificando las hojas y colocando entre las volutas unas cabezas de querubines. Las pilastras de ángulo, cajeadas, encierran unos haces de bastones, como fascios, enlazados por cintas, de un marcado carácter Luis XVI... La cornisa del espacio elíptico se interrumpe al llegar a la nave, se empina y termina con una cabecita de querubín, algo parecido a lo que vimos en la silla episcopal del coro catedralicio... Esta capillita... es uno de los más graciosos conjuntos del maestro". (CHUECA GOITIA, F., 1944, p. 23).

pilastras forman un bloque con las columnas compuestas sobre cuyos capiteles descansan las aristas de los lunetos abiertos en la bóveda de cañón que cubre el primer tramo de la capilla, el que hemos dado en denominar como vestíbulo³⁴. Sendas traspilastras compuestas reciben los dos arcos ciegos laterales que justifican los lunetos. Como es lógico, la organización es semejante al otro lado de este espacio, con lo que quedan cuatro columnas y otras tantas pilastras y traspilastras bajo una bóveda de cañón con lunetos, en el centro de la cual se encuentra un medallón mixtilíneo apoyado sobre cuatro querubines de estuco. Como una constante para todo el recinto, en lo que respecta a los soportes, los capiteles con querubines solo aparecen en las pilastras; ninguna columna los lleva.

En el ámbito de la cúpula ovalada, que se sitúa transversalmente respecto al eje entrada-altar, las columnas angulares desempeñan una función similar a las del vestíbulo. Son asimismo cuatro y de fuste igualmente liso, emplazadas en la embocadura de comunicación con el tramo del vestíbulo y con el camarín. Dos se adosan a pilastras que soportan el arco de medio punto de enlace entre los dos espacios, y las otras a pilastras que sostienen el arco de enlace con el camarín. Como ya sabemos, los querubines adornan los capiteles compuestos de las pilastras pero no así los de las columnas.

La embocadura del camarín, como el interior del mismo, se ve muy mal por la existencia de un retablo-baldaquín moderno que dificulta la observación. Las pilastras próximas ofrecen algunas particularidades de interés respecto a las otras dispersas por la capilla: se adornan con querubines en las dos caras visibles de los capiteles, y las caras que miran hacia el intradós muestran una ménsula debajo de estos últimos, porque el grosor de la pilastra se adelgaza en un tercio. Creemos que este tipo de

ménsula interpreta libremente las volutas del compuesto antes que las del jónico, como sucede con el diseño de las pseudo-pechinas de la cúpula. La inspiración debe de venir, en formato menor, de las que González Velázquez había dispuesto en el soto-coro de la iglesia de las Petras, incluidos los pequeños tacos situados debajo. La ménsula enlaza con el remate en voluta de una estrecha pilastra situada a su lado y pegada ya a las jambas del vano del camarín. El arco superior tiende a ser de herradura, apoyado sobre dos entablamentos laterales y una sección de muro debajo. Debajo de las impostas, las jambas se expanden hacia afuera bajo ménsulas para ampliar el vano. La bóveda del camarín parece vaída, con tres ventanas en los tres paños del ábside, de las que la central es trilobulada.

El alzado de los muros cóncavos del ámbito elíptico, que son los lados menores del óvalo, compone en cada uno tres secciones verticales o calles. Estas calles quedan delimitadas por las columnas compuestas antes mencionadas y por dos pilastras interiores de singular traza. No conocemos otras semejantes en el catálogo de José Martín. Son pilastras con columnas de tipo fascas dobladas e incrustadas en el núcleo de aquellas. En curioso juego visual, se cruzan dos cintas que nacen en el lazo situado bajo el capitel y envuelven los dos fustes gemelos de cada pilastra, apareciendo y reapareciendo en uno y en otro. Los capiteles de las pilastras son angulares y derivados del corintio, con un querubín de adorno. Chueca les encuentra un acentuado carácter Luis XVI³⁵. Ocupan las tres citadas calles de cada lado, y sobre una suerte de zócalos, otros tantos recuadros rectangulares coronados, tras un quiebro, en arco semicircular. Encuadres similares los emplea el turolense en otros interiores arquitectónicos y en retablos desde sus trazas

34 Y que Chueca denomina como nave.

35 CHUECA GOITIA, F., 1944, p. 23.

para la iglesia de San Antón, seguramente derivados de los altares diseñados por Ventura Rodríguez para las Petras. El central, más alto y con dos querubines en la clave, alcanza casi el entablamento. La moldura se incurva en la base para dejar hueco a un medallón circular con el escudo dominico. Los laterales suben menos y, tras una faja moldurada, ceden la zona superior a dos cartelas de evocación rococó con letras del lema mariano desglosado en partes. Una fotografía dada a conocer por Chueca en su artículo de 1944 revela la existencia, en ese momento, de un púlpito de hierro ahora desaparecido. Se encontraba situado a media altura del muro del lado del Evangelio, junto a la embocadura del arco de separación entre el vestíbulo y la nave elíptica, en la mejor ubicación para ser visto y escuchado el predicador por todo el público asistente a los actos.

El entablamento, que solo es parcialmente ovalado, ofrece un grosor exagerado, como si el arquitecto quisiera emular la potencia de la portada, y ofrece múltiples entrantes y salientes. Carece de dentellones, lo cual constituye un caso más bien raro en el catálogo de Aldehuela. Sí se despliega una estrecha cinta decorativa, como la que rodea zigzagueante el tercio bajo de la cúpula por encima de los lunetos. El entablamento se corta sobre las columnas que flanquean el arco de comunicación con el vestíbulo, y la cornisa se yergue sobre sí misma con dos querubines en la delantera a modo de mascarón de proa (que derivan de la iglesia de las Petras trazada por González Velázquez)³⁶. La elevación de la cornisa es similar a la de la iglesia del hospital de Santiago. La cúpula se articula en torno a un espejo ovalado central con decoración pictórica, del que salen en cuatro direcciones parejas de fajas como pilastras cajeadas. Cada una de ellas se adorna con un querubín en la parte superior y con hojas en la inferior.

Los cuatro lunetos que penetran en la bóveda definen un movido trazado mixtilíneo, de lo más borrominesco del arquitecto turolense, en un puro juego dinámico de curva y contra-curva, de contracción y dilatación. Los segmentos cóncavos descansan sobre los arcos de los lunetos, y los convexos sobre cuatro pseudo-pechinas. Estas últimas son como rúbricas de su autor, que las introduce en la mayor parte de sus arquitecturas pero siempre con variantes creativas. Un querubín aparece como sentado en la cornisa de cada una. Dos potentes volutas enfrentadas descienden hacia la base, enmarcando símbolos pintados marianos y sirviendo de fondo para bustos de querubines que apoyan sobre la cornisa del entablamento. De los cuatro bustos de querubines, se conservan bien los dos del lado del camarín; los otros se encuentran casi perdidos. El diseño de las volutas enfrentadas lo empleará José Martín en otros edificios, como en las pechinas de la cúpula de la iglesia de las Concepcionistas Franciscanas, con un concepto menos agresivo pero respondiendo a la misma idea. Otros buenos ejemplos son los de la antesala capítular de la catedral, con mayor sentido geométrico de placas recortadas. Las ventanas en la bóveda de la capilla del Rosario no son todas trilobuladas, solo la situada encima del arco del camarín, que es además la única adornada con un querubín en la parte superior; las otras evocan sobre todo a las de la iglesia de San Antón.

El programa iconográfico de la capilla queda deslucido por la potencia de la arquitectura, pero naturalmente existe. Exalta, como no podía ser de otra manera, a la Virgen del Rosario, acompañada por algunos símbolos de la orden de predicadores y del propio santo Domingo de Guzmán. Como suele ser habitual en las creaciones de José Martín, los querubines aparecen representados en múltiples lugares, bien pintados o en estuco. Los encontramos en los capiteles de las pilastras corintias, en la clave de la rosca del arco de en-

36 Chueca recuerda las cabecitas de querubines de la silla episcopal del coro catedralicio. (CHUECA GOITIA, F., 1944, p. 23).



Cúpula



Vista parcial

trada y en las bóvedas del recinto. El centro de la bóveda de la que hemos dado en denominar vestíbulo lo ocupa un rosario pintado de cuentas blancas, que interrelaciona cuatro escenas asimismo de pincel. En la parte superior, según se contempla desde la entrada, aparecen dos ángeles de cuerpo entero, que sostienen entre ambos tres coronas. Es el asunto iconográfico de la triple corona de María: después de su Asunción, recibe de la Trinidad la corona de la potestad, la sabiduría y el amor. A ambos lados del rosario y en la parte inferior se encuentran tres medallones sostenidos por ángeles,

con contenidos alusivos sin duda a los misterios del rosario: la *Anunciación*, representando a los gozosos; la *Virgen dolorosa* con la espada clavada en el pecho, representando según cabe suponer a los misterios dolorosos; y la *Asunción* de los misterios gloriosos. Las pinturas, de no excesiva calidad, tampoco se ven favorecidas por su mal estado de conservación. El mejor pasaje es el de los dos ángeles dolientes de cuerpo entero, que sostienen el medallón de la *Virgen dolorosa*. Con los apuntes de naturaleza que los rodea, recogen bien el espíritu dieciochesco.

La nave ovalada incorpora símbolos dominicos junto a los dedicados a María. El escudo de la orden se muestra en los cuatro puntos cardinales: en alto, sobre los arcos de comunicación con el vestíbulo y el camarín; y en situación más baja, en los medallones de las calles centrales de los muros elípticos. Vemos la cruz foliada, con una flor de lis en cada extremo, pintada con los colores blanco y negro de su hábito, configurándose la tan repetida estrella de ocho puntas a manera de rosa de los vientos. La paloma del Espíritu Santo, sobre el triángulo equilátero de la Trinidad y acompañada por querubines, todo de pincel, ocupa el espejo de la bóveda.

Sobre las cuatro calles laterales de los muros se disponen otras tantas cartelas de traza rocalla muy simplificada, que en la suma de todas ofrece la salutación mariana: en el lado del Evangelio “A” y “VE”, y en el de la Epístola “MA” y “RI” (se entiende que el nombre se completaba enlazando de nuevo con la “A” del Evangelio). Las pseudo-peechinas completan con su decoración pictórica el programa iconográfico. Las dos inmediatas al arco de enlace con el vestíbulo van ornadas con el mismo tema: globo con estrellas dentro y del que salen rayos; asociadas con la Virgen del Rosario, las estrellas simbolizarían los siete sacramentos de la Iglesia. Las otras dos, próximas al camarín,

llevan como fondo el sol y la luna. En los mencionados lunetos, pueden verse el perro con la antorcha en la boca junto al globo terráqueo con la cruz, y el libro con azucenas, atributos de santo Domingo de Guzmán.

En nuestro criterio, hay que ser precavidos al basarse en los elementos ornamentales para datar edificios de cronología incierta. Resulta obvio que la capilla de la Virgen del Rosario deriva de las aportaciones estructurales y espaciales de la iglesia de los antonianos. Pero, como buen creador sin prejuicios, José Martín maneja con libertad repertorios decorativos variados. El mismo Fernando Chueca se ve confundido por este hecho, y le concede al madrileño Moradillo la iglesia de Santiago, “por ser demasiado sobria y académica” frente a “la profusa y exuberante iglesia de San Antón”³⁷. Sin embargo, los dos templos son realizaciones documentadas de José Martín y prácticamente coetáneas: Santiago se traza en 1763, aún no finalizado San Antón. En 1765 recibe pagos el arquitecto por su intervención en el retablo mayor de la sacristía de la catedral de Cuenca, de lo más puramente rococó de toda su carrera. De vernos forzados a dar una



Detalle

fecha aproximada, podría pensarse en un momento inmediatamente anterior a la iglesia del convento de la Concepción Franciscana (iniciada en 1768), con la que ofrece por cierto claras concomitancias.

37 CHUECA GOITIA, F., 1944, p.



5

IGLESIA DE SANTA CRUZ

5.1. ASPECTOS GENERALES

En el estado actual de la iglesia de Santa Cruz, lo barroco como tal tiene una presencia bastante limitada en el inmueble, enmascarados los elementos supervivientes de una historia compleja y accidentada tras sucesivas restauraciones. Sin embargo, no puede soslayarse su importancia real en este inventario de arquitecturas que vamos desarrollando en los sucesivos volúmenes de *Cuenca, ciudad barroca*. Es todo un hito, aunque en buena medida de carácter ya inmaterial, de la evolución de la arquitectura del siglo XVIII en Cuenca y del catálogo de su artífice, el arquitecto fray Vicente Sevilla, al constituirse en una de sus escasas iglesias documentadas. Por otra parte, su aparición escenográfica en el paisaje de la hoz del Huécar aporta valores nada desdeñables. La potencia casi militar de sus austeros paredones de mampostería, a plomo sobre el antiguo y ya desaparecido postigo de San Martín, impone su masa en la cornisa edificada del citado río.

Las referencias historiográficas sobre el edificio mismo son relativamente recientes, como si la arquitectura propiamente dicha no hubiera sido capaz de motivar comentario alguno durante casi dos centurias, desde la gran renovación que experimenta a mediados del siglo XVIII. Ponz, Mateo López y otros apenas dejan breves apuntes sobre algunas obras de arte

alojadas entre los muros de la iglesia. Hay que esperar a Fernando Chueca Goitia y a su notable artículo de 1944 sobre la arquitectura dieciochesca conquense, publicado en la revista *Arte Español*, para que Santa Cruz encuentre una primera propuesta analítica y atributiva de carácter más riguroso. Le atribuye a José Martín de Aldehuela su restauración, basándose en la decoración de rocalla y en que, según su criterio, este arquitecto era el preferido del obispo Flórez Osorio para las numerosas obras que promueve en la ciudad. Aunque ninguna de las dos afirmaciones puede aceptarse en el estado actual de los conocimientos, ello no desmerece el interés de su análisis.

La gran aportación de Chueca deriva de que proporciona datos sobre un monumento que, de manera casi absurda, ha perdido gran parte de los valores que lo singularizaban dentro del catálogo arquitectónico de Cuenca. Por eso adquieren tanto interés sus descripciones, la planta de la iglesia y un par de fotografías del interior que, a pesar de tener una calidad relativa y ser en blanco y negro, resultan imprescindibles para entender cómo era, una vez que ha desaparecido por completo la cubierta dieciochesca. En el ábside, en un trozo de la cornisa del lado del Evangelio, recoge la fecha de 1756. Describe una gran nave en forma de salón, con seis tramos y ábside poligonal. El maestro que él considera su autor, José Martín, habría conservado del edificio anterior los muros perimetrales, la fachada y alguna capilla como la de don Luis Valle de la Cerda, “conformando a su gusto el interior... según el tipo característicamente levantino”. La decoración de rocalla, que él adjetiva como graciosa y menuda, dominaba en los capiteles, en la pintura de los frisos, en los arcos fajones de la bóveda y en los vértices de los lunetos, extendiéndose con mayor profusión en la bóveda del ábside, en la que aparecían figuras de ángeles¹.

No es José Martín el autor de la renovación dieciochesca, sino fray Vicente Sevilla según aporta la historiografía posterior. Manuel de Santa María es el responsable de las obras. El 22 de febrero de 1755, Manuel redacta carta de obligación y fianza como principal responsable de las mismas, apoyado como fiadores por su hijo Lorenzo y otros dos maestros de albañilería y cantería, Fernando Checa y Tomás de Ribera. La finalidad planteada es abovedar la iglesia con la contribución económica de un devoto. Se estipula un pago de 25.500 reales de vellón, de los que Manuel de Santa María entregará 306 reales a Sevilla por la planta y condiciones que deberán seguirse. Tras desmontar la techumbre de madera preexistente, las tablas adecuadas servirán para hacer las puertas principales del templo. Ocupará su lugar una bóveda, fabricada con piedra de toba para aligerar el peso. No correrá a cargo de Manuel “el ejecutar la obra de talla expresada en la planta”, que el cura y el beneficiado de Santa Cruz encargarán al maestro que ellos decidan. Manuel de Santa María solo queda obligado a dar la madera para los andamios cuando se haga dicha talla.

El 7 de agosto de 1756, los hermanos Lorenzo y Clemente de Santa María reconocen haber recibido 40.729 reales de vellón de manos del beneficiado de la iglesia, por las obras que su difunto padre Manuel había realizado en Santa Cruz. Es interesante desglosar las partidas de esa cantidad total. 25.500 reales corresponden a los trabajos de albañilería y cantería, “con sus pilastras, bóvedas y tejados”. 10.750 reales son por los reparos efectuados en las capillas del Santo Sepulcro y de don Diego Hernández de Parada; en el presbiterio; en la escalera del coro; en el campanario y en las dos salas nuevas fabricadas sobre la sacristía y la referida capilla Parada. Y los 4.479 reales restantes pagan diversas mejoras, como el blanqueo de cuatro capillas; “recuadros del apostolado”; cielos rasos debajo del coro; tribuna para

1 CHUECA GOITIA, F., 1944, p. 16 y lám. II, figs. 7 y 8.

el órgano y otros. En la misma aportación historiográfica se considera que la iglesia habría sido incendiada durante la Guerra Civil, perdiéndose retablos, imágenes y toda su bella decoración dieciochesca, y produciéndose asimismo el hundimiento de su bóveda².

Aunque lo más relevante para el conocimiento arquitectónico de la iglesia que llega al siglo XX sean las referencias documentales anteriores, interesa asimismo desde el punto de vista constructivo un variado paquete documental que se ha dado a conocer sobre el siglo XVI. Como sucede con lo referente al siglo XVIII, ofrecemos a continuación un resumen para, en el epígrafe siguiente, proponer nuestra interpretación personal al respecto.

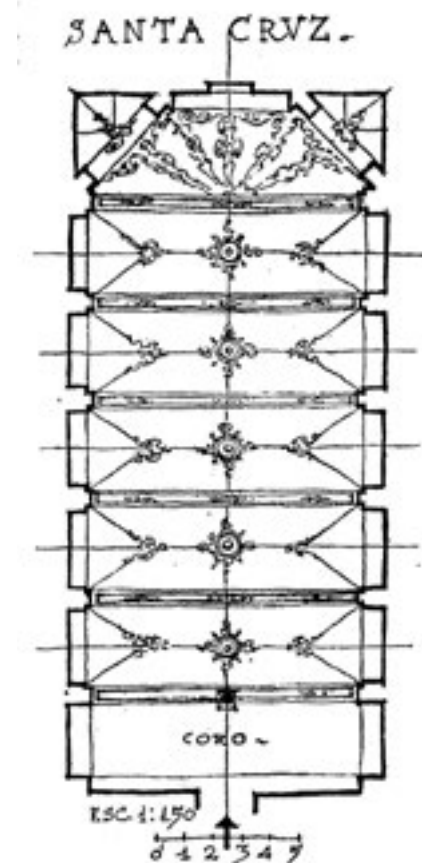
En 1539, el cantero Sebastián de Arnani recibe el encargo de construir el campanario, que es tasado dos años más tarde. Consta también la intervención de Juanes de Mendizábal el Viejo, que habría iniciado la reforma del templo, estando al frente de las obras entre 1554 y 1557. Pero la remodelación decisiva se produce a partir de 1568 con traza de Francisco de Goycoa, al que el obispo Bernardo de Fresneda encarga la remodelación de la iglesia medieval. Goycoa propone en 1570 a Juanes de Mendizábal el Joven como encargado de la construcción, con el pláacet del



Traseras de la iglesia hacia el postigo de San Martín

obispo Fresneda, impulsor de las reformas. La primera fase tiene como objeto la cabecera, con la capilla mayor y la sacristía, emplazada debajo de aquella. Una cláusula indica a Mendizábal que no derribe la “torre vieja”, desde el nivel del suelo de la iglesia hacia abajo. Al fallecer Goycoa en 1571, Pedro de la Vaca modifica su proyecto dándole mayor anchura a la nave. Cobra 510 maravedíes por su traza.

Mendizábal el Joven realiza las obras entre 1570 y 1581: muros perimetrales y arcos entre contrafuertes,



Planta según Chueca, 1944

tes, a los que adosa unas columnas de orden dórico, que en el siglo XVIII son reemplazados por pilastras. La poca solidez de esos muros habría causado en la segunda mitad del siglo XX el derrumbe de las bóvedas que, en 1755,

2 BARRIO MOYA, J. L., 1991, pp. 314-318, y “Documentos”, pp. 268-270.



Bóveda de Santa Cruz en 1944

sustituyen al artesonado de madera renacentista; artesonado, por cierto, encargado a varios maestros de carpintería y a los entalladores Gaspar de Berriote y Villanueva. En 1581, el albañil Alonso de Torres recibe el encargo de estucar el retablo mayor y el sagrario. No falta una referencia a la capilla que Lucas Valle tenía en Santa Cruz, cuya sacristía se edifica en sitio cedido por el vecino estudio de Santa Catalina, previo pago de 24 ducados convenido en 3 de marzo de 1606³.

En lo que tiene que ver con el contexto urbano de la iglesia de Santa Cruz, su ubicación no deja de resultar sorprendente, casi aislada entonces en la cuesta que finaliza en el río Huécar y en posición mucho más baja que su feligresía. Las otras parroquiales conquenses quedan mucho más abrigadas por las viviendas de sus devotos. El párroco Turón de Miranda describe su circunscripción parroquial en 1787, cuando la gran renovación dieciochesca había fina-

lizado no demasiados años antes. Limita hacia levante con la parroquia de Santa María; hacia occidente, con San Gil; por el norte con la calle principal de la ciudad; y hacia el sur, “con un camino que baja al río Huécar”. Detalla a continuación algunos hitos destacables dentro del barrio, que cuenta con sesenta casas: “Por la parte occidental se halla la casa Pretoria, y debajo de ella la real cárcel, obras modernas de mampostería, sin que se advierta otra cosa de particular más que el crecido número de presos que por lo común se advierte”. No olvida mencionar, contiguo a la iglesia por la parte meridional, el colegio de Santa Catalina, tan vinculado a ella durante siglos⁴.

A primera vista podría sorprender la definición de los límites, pero solo si tenemos en cuenta el templo propiamente dicho. Mas el cura Turón pensaba en términos más amplios, los que afectaban a la parroquia en su conjunto, de punta a punta. La referencia a Santa María, que sería la catedral, sí debe de ser una confusión con San Martín, que efectivamente se sitúa al este si subimos calle arriba de la Pellejería hasta al menos el cruce con la antigua Zapatería, ahora denominada Mosén Diego de Valera.

3 ROKISKI, M. L., 1986, pp. 172 y 182; 1988-1989, I, pp. 147-151; 1995, pp. 112-114; y 2017, pp. 351 y 501, n. 139.

4 LÓPEZ, T., 1787, f. 37 r.

Desde ese punto, al norte limita exactamente con la Correría, esa “calle principal de la ciudad” en el tramo que desemboca en la Ante-plaza⁵. La parroquial de San Gil, al oeste, queda justificada bajando las casas de la Pellejería hasta la curva que forma la calle poco antes de llegar al oratorio de San Felipe Neri. Finalmente, el camino que baja hacia el fondo de la hoz del Huécar, que no es otro que la cuesta de Santa Catalina, queda efectivamente al sur.

En la cota de la iglesia solo se encuentra el colegio de Santa Catalina, un interesante edificio dieciochesco frontero a la fachada principal del templo y las traseras de algunos edificios cuyas puertas principales daban a la Pellejería. Entre ellos se encontraba el compuesto arquitectónico conocido habitualmente como casa del Corregidor, que además de la cárcel real alojaba en su planta baja las carnicerías reales. Estas últimas solo tenían acceso precisamente por Santa Catalina. Parroquial y colegio son los únicos edificios que hacen calle con los fronteros; el resto de la estrecha vía que, como calle de Santa Catalina, acaba por descender en desmesurada pendiente al río Huécar, solo tiene fachadas en un lado, siendo camino panorámico en el otro. Para asistir al culto, los fieles debían des-



Detalle del interior de Santa Cruz en 1944

cender desde la calle a la que daban sus puertas principales una pendiente tan áspera como la anteriormente citada, salvo que descendieran por el interior de sus propios inmuebles y aprovecharan las puertas falsas o traseras, si disponían de ellas.

El contexto socio-económico de los parroquianos resulta de interés de cara a la definición física y patrimonial de los inmuebles religiosos. En el caso de Santa Cruz, como en otros, resulta lógico pensar que la evolución de los tiempos llegue a impedir man-

tener un mismo modelo a lo largo de los siglos. En la Baja Edad Media, los estudiosos han puesto de relieve los datos escasos y contradictorios que afectan a esta collación. En el siglo XIV destacaría la extrema pobreza en el sector agropecuario, quizá relacionada con una población escasa. En el siglo XV, constaría un número de pecheros considerable y un número medio de caballeros que llegará a alto a finales de la centuria. La población artesanal iría enriqueciéndose a lo largo de ese período, mejorando su

5 La misma Pellejería formaba parte de ese eje urbano fundamental para el acceso a la parte alta desde el llano



M. López. Plano de Cuenca, detalle con Santa Cruz y su entorno urbano

condición social. Sin embargo, no habría noticias de transacciones comerciales en ese espacio⁶.

Desde luego, artesanos los había en la circunscripción de Santa Cruz, como los plateros, radicados en la Pellejería y con prolongación en el tramo de la Correría. Se han dado distintas noticias al respecto, sobre todo ya del siglo XVI. Son cofrades del Santísimo Sacramento, la cofradía más importante de la iglesia de Santa Cruz, donde desean ser enterrados. Su estatus económico les permite en algunos

casos erigir altares e incluso capillas, como sucede con Juan de la Plata, que el 21 de enero de 1504 contrata al yesero Diego de Bolaños para que realice una obra de albañilería en la capilla que De la Plata posee en Santa Cruz⁷.

Puede resultar orientativo el que la calle de la Pellejería constituye uno de los tramos del eje viario más importante de la ciudad. Solo a través de ella podía accederse a la plaza Mayor y el resto de la ciudad alta, con la relativa comodidad que podía permitir una topografía tan complicada como es la de Cuenca. Todo pasaba ante las puertas y ventanas de los parroquianos de Santa Cruz. La potencia de los edificios resulta bien indicativa del desahogo económico de muchos de sus moradores, así como de la verdadera riqueza de algunos de ellos⁸. Sucede con la gran casa-palacio levantada por doña Quiteria Salomarde, rica ganadera y viuda del regidor Sancha y Ayala, en tiempos cercanos a la renovación barroca diseñada por fray Vicente Sevilla (hoy se la conoce como de Clemente de Aróstegui). Con la colindante casa del Corregidor, compone un notable conjunto dieciochesco de arquitectura civil. La sobrina y heredera de Quiteria, Ana Josefa Salomarde, habita el inmueble en 1785, cuando redacta testamento el 10 de enero de dicho año. En una de las cláusulas dispone que a su entierro asista el cabildo del Santísimo Sacramento de la iglesia parroquial de Santa Cruz, de la que es feligresa⁹.

En Santa Cruz radicaba la cofradía gremial de los carniceros conquenses, con advocación del mártir egipcio

6 GUERRERO NAVARRETE, Y. y SÁNCHEZ BENITO, J. M., 1994, pp. 25 y 26; y SÁNCHEZ BENITO, J. M., 1994, p. 47; y 1997, p. 24.

7 LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., 1998, pp. 18, 25, y 61-64. Resultan de gran interés los datos que proporciona dicha estudiosa sobre los problemas con el Santo Oficio de Juan de la Plata, descendiente de judíos practicantes y condenado incluso él mismo por judaizante.

8 No era una parroquia muy poblada. Tomás González le otorga 166 vecinos en 1587. (GONZÁLEZ, T., 1829, p. 240).

9 Sobre esta morada véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2021, pp. 318-334.



Santa Cruz y Santa Catalina en 1858



Santa Cruz y Santa Catalina a mediados del siglo XX

San Julián “basilense”¹⁰. Las razones parecen claras, si pensamos en la ubicación de las carnicerías reales a escasos metros, en los bajos del compuesto arquitectónico hoy conocido como casa del Corregidor¹¹.

Como queda dicho, la parroquial de Santa Cruz solo contaba con casas del gran eje viario de la Pellejería, con fachadas de tres plantas a un lado y el doble o más al otro. Una áspera bajada unía ayer como lo hace hoy la Pellejería con la iglesia, salvando la empinada vertiente, aprovechada en parte como vertedero. A la parroquial de Santa Cruz pertenecerían viviendas que daban a los

holladeros de San Martín, como la perteneciente al platero Francisco Becerril, heredada de su padre Álvaro de Becerril. Quedaba ubicada “en la dicha calle de la Correría al fin de ella y entrada de la Pellejería”, y por detrás tenía fachada a los citados holladeros de San Martín¹². Otras ya daban por las espaldas a los holladeros de Santa Cruz, como la de cierta Mari García¹³. La casa de Juan de Huesca el Mozo en la Pellejería lindaba por detrás con “las vertientes al Estudio”¹⁴. Las casas de Alonso de la Torre en la Pellejería limitaban por arriba con las de los herederos del platero Alonso Álvarez, por abajo con

10 JIMÉNEZ MONTESERÍN, M., 1999, p. 354.

11 Para este edificio véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2021, pp. 318-334.

12 A. H. P. C., Clero-Cat., 16/15, f. 28 v.

13 A. H. P. C., Clero-Cat., 16/15, f. 32 r.

14 A. H. P. C., Clero-Cat., 16/15, f. 32 r.

las del licenciado Diego Manuel, “y por las espaldas un corral... y la calle que baxan al estudio”¹⁵. Tanto el paraje urbano como esta y otras propiedades resultan aún hoy fácilmente reconocibles.

Por vecindad, el devenir del estudio de Santa Catalina está estrechamente vinculado con la iglesia de Santa Cruz. Lo demuestra ya en 1565 el detalle trazado por Anton van den Wyngaerde en su vista de *Cuenca desde la hoz del Huécar*¹⁶, a la izquierda de la torre del templo y adosado a ella. Don Juan Pérez de Cabrera, protonotario apostólico y arcediano de Toledo, funda el colegio en la segunda década del siglo XVI¹⁷. Colindante con la parroquial en la fachada sur de esta, el colegio queda delimitado por la calle a la que da nombre y por las pendientes de la hoz del Huécar, alcanzando la esquina del compuesto casas pretorias- cárcel real. Sus edificios en acodo delimitaban un gran patio trapezoidal separado de la calle por un muro¹⁸.

Las fechas dadas para el nacimiento del centro, 1515 y 1517, provocan cierta confusión, aunque entendemos que ambas son válidas. 1515 aludiría al impulso firme del proyecto y las actuaciones iniciales, mientras que 1517 aseguraría los fundamentos jurídicos. En este punto entra en juego el antiguo postigo de Santa Cruz, que evidentemente debía de encontrarse no muy alejado de la iglesia. Las actas municipales de 1516 recogen una disposición sobre limpieza de los adarves sobre el Huécar, con la necesidad de abrir un postigo nuevo y cerrar el antiguo, situado junto al colegio de Santa Catalina¹⁹.

El lenguaje del documento es reiterativo y confuso en algún pasaje, por lo que hay que interpretarlo. El concejo encarga efectivamente retirar la basura del adarve del sector de Santa Cruz. Se ha limpiado una parte y el resto, en peligro de hundimiento, exige la apertura de otro postigo y cerrar el existente que además, al encontrarse junto al estudio de Santa Catalina, ocasiona mucho daño porque por él pasan muchas mozas que bajan al río.

La referencia al estudio introduce una variable un tanto sorprendente, y más aún al especificarse que el arcediano de Toledo, fundador del mismo, se compromete a financiar el nuevo postigo, con su arco correspondiente. Ese “mucho daño” ¿se sustancia en el peligro físico para las mozas, tiene que ver con la vecindad de los colegiales o hay otra razón añadida detrás de todo ello vinculada con el proceso mismo de edificación del centro educativo? En nuestro criterio, predomina lo último. Creemos que no hay que dejarse engañar por alguna expresión contenida en el documento, como que el arcediano “hizo” el colegio. La fecha de 1517 remite a la fundación del mayorazgo de Pérez de Cabrera, en la que se incluye la dotación del colegio de Santa Catalina que había fundado en Cuenca²⁰. El acta de 1516 no solo tendría como objetivo limpiar de basura el adarve en esa zona, o evitar problemas futuros entre los colegiales y las lavanderas del Huécar. Sobre todo, atendería a la definición de un centro en proceso constructivo que tiene necesidad de espacio. El primitivo postigo de Santa Cruz quedaría dentro de la parcela que

15 A. H. P. C., Clero-Cat., 16/15, f. 30 v.

16 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2006, pp. 225-229.

17 PINEL Y MONROY, F., 1677, pp. 302 y 303.

18 Hemos tratado del estudio de Santa Catalina, relacionado con el Seminario de San Julián, en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2021, pp. 241-250.

19 Doc. transcrito en ROKISKI, M. L., 1988-1989, II, pp. 169 y 170.

20 Cit. en SANZ Y DÍAZ, C., 1965, p. 95, doc. 875 y 876.

precisaba el estudio, y resultaba necesario trasladarlo a otro punto para que el proyecto pudiera cerrarse de modo conveniente. Un albañal en el postigo cerrado permitiría la salida de aguas de las calles de la ciudad hacia la hoz.

La consecuencia más importante que cabe deducir es que el nacimiento del estudio de Santa Catalina lleva aparejada la urbanización de un sector urbano anteriormente en precario. Aquí existía antes el postigo de Santa Cruz, próximo a la iglesia y dentro del solar luego ocupado por el colegio, y una bajada al fondo de la hoz. Además de restaurar el adarve, era preciso trasladar el portillo a otro sitio. Por eso se compromete a pagar las obras el patrono del colegio. Desde hace muchos años hemos defendido que ese nuevo sitio se encuentra junto a las antiguas carnicerías de la ciudad ahora en ruinas, en el Matadero Viejo, justo en el arranque de la bajada de Santa Catalina²¹.

Existe una interesante referencia documental sobre una antigua puerta de la ciudad, que se ha vinculado con el pasadizo en pendiente con varios tramos de escalones que, entre las puertas de Valencia y del Postigo, cruza bajo las casas. Es popularmente conocido como el Túnel. Es una noticia de 1582: cerrada la ciudad por amenaza de contagio, un criado del inquisidor Cortés rompe para entrar “una puerta desta ciudad que ay como salen del río de Güecar por debaxo de la hermita de San Agustín y hacia las casas de Juan de Moya... está en una callejuela extraordinaria... junto a unos muladares que este testigo nunca... la ha visto cerrada porque no... va nadie por ella si no es a un molino y a unas casillas de San Agustín...”²².

Por nuestra parte, vinculamos la descripción de tan enigmática puerta con la ermita de San Agustín (Cristo del Amparo) y con las casas de Juan de Moya, que estaban en la calle de los Tiradores y no en la proximidad del Túnel. Habla



Bajada desde la antigua Pellejería a Santa Cruz

también de una callejuela “extraordinaria” junto a unos basureros, y que la circulación era muy escasa. Nada de esto concuerda con el paraje anterior, y sí el nuevo portillo de Santa Cruz. La fuerte pendiente hacia el Huécar de la

21 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2001, pp. 283 y 319, n. 18; y 2006, pp. 224 y 225.

22 CORDENTE, H., 1989, p. 190.

cuesta de Santa Catalina justificaría lo de extraordinaria y la existencia del muladar. La bajada a ese molino y casillas de San Agustín se efectuaría normalmente por el acceso más cómodo y transitado de la puerta de Valencia, con solo girar luego medio centenar de metros hacia la izquierda. Por completo secundario, el nuevo postigo de Santa Cruz únicamente se controlaría con un cierre provisional en ocasiones tan excepcionales como la citada epidemia de peste.

5.2. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO. DEL MEDIEVO AL SIGLO XVIII

De la primera iglesia de Santa Cruz, contando con que sea tan antigua como las otras doce parroquiales con distritos adjudicados tras la conquista cristiana de 1177, lo ignoramos todo. Hay que aceptar que formara parte del grupo inicial de trece parroquias de la ciudad, al que se añade en 1403 la de Santa María la Nueva, denominada de Gracia a partir de 1489. No conserva restos visibles de esa época, al contrario que otras como San Miguel, San Pedro, San Nicolás y la ermita de San Pantaleón. Entendemos que el vestigio más antiguo se encuentra en el muro del Evangelio, en el segundo tramo desde la entrada y pegado a la vertical del coro



A. van den Wyngaerde. *Cuenca desde la hoz del Huécar* (1565), detalle con la iglesia de Santa Cruz

alto. Se trata de un arco de canteoría de medio punto, configurado por un bocel que apoya sobre sendas columnillas laterales. Solo la parte derecha se puede observar en su integridad, ya que la izquierda queda parcialmente oculta tras el coro alto de nuevo cuño. El capitel visible se encuentra muy deteriorado. El arco corresponde al último gótico del entorno de 1500, aunque estas formas penetran en el mismo siglo XVI. En el contexto arquitectónico de la ciudad, son muy representativos distintos vanos de la girola catedralicia, hasta que los desplazan ya en la tercera década de la centuria las formas plate-

rescas. Aunque con los datos actuales no se pueda asegurar su pertenencia a la capilla de Juan de la Plata, sí que resulta concordante en la fecha.

Pero quizá sea el momento de analizar la más antigua imagen existente de la iglesia de Santa Cruz, que como siempre queda contenida en una de las dos panorámicas de la ciudad elaboradas en 1565 por el gran paisajista urbano Anton van den Wyngaerde. A la derecha del estudio de Santa Catalina, vemos un edificio de compleja articulación que, aunque no lleva letrero alusivo, debe ser identificado sin duda alguna con esta parroquia. El maestro flamenco

no representa un único bloque compacto similar al actual. En primer término, la que sin duda es una torre es el elemento de unión entre el estudio y la parroquia. Queda adelantada respecto a tres volúmenes en aumento progresivo hacia el oeste tanto en anchura como en altura, que parecen corresponder con la capilla mayor y con la nave del templo.

El edificio que retrata el artista flamenco debía de ser en su mayor parte prácticamente el medieval. Los primeros constructores de Santa Cruz, forzados por la difícil topografía, remiten la cabecera de la iglesia con respecto a su situación posterior para evitar la baja cota de los cimientos. Obtienen con ello un edificio más corto y más estrecho, cubierto desde un principio con armadura de madera. Van den Wyngaerde realiza su panorámica tres años antes de que Goycoa iniciara el gran proyecto renovador del templo. El torreón adelantado es esa “torre vieja” aludida en las condiciones de 1570, con la exigencia de que Mendizábal el Mozo no la derribe desde la cota del suelo de la iglesia hacia abajo, porque conviene al proyecto puesto en marcha. Es interesante comprobar que se conserva actualmente tal y como precisan las condiciones, desde el nivel precisado, como el vestigio probablemente más antiguo del edificio medieval. Lo marca el pequeño entrante del cuerpo alto, que se levanta en la segunda mitad del siglo XVI y que aloja en su interior la capilla de los Valle, a la que luego nos referiremos.

Van den Wyngaerde representa otra torre adosada a la iglesia, esta vez en la zona de la fachada. Es muy esbelta y con cubierta a cuatro aguas, como suele ser habitual. Su ubicación nos genera bastantes dudas, a la derecha de la fachada según se contempla situados frente a ella, que es justamente donde se sitúa la portada. La torre actual se encuentra realmente en la otra esquina. Recuérdese que Sebastián de Arnani recibe el encargo en 1539 de construir el campanario, que es tasado en 1541.

Por otra parte, desconocemos el alcance de las obras de cantería que pudiera haber hecho Juanes de Mendizábal el Viejo entre 1554 y 1557, cuando se encontraba al frente de las mismas. Más precisas son las noticias del proyecto de Francisco de Goycoa, promovido por el obispo fray Bernardo de Fresneda en 1568, que da lugar a un considerable aumento del estrecho edificio primitivo. El prelado encomienda a Goycoa que, conforme a la planta de “esta otra parte”, elija al maestro que lleve a cabo la obra de la capilla mayor, la cabecera y la sacristía de la iglesia. En ese momento, pues, es cuando se establece la modificación de la cabecera articulada que representa Van den Wyngaerde. Lo de “esta otra parte” alude, en nuestro criterio, a una sección definida en planta que no es la totalidad, y exige la existencia de la otra no incluida. Habría que definir hasta qué punto ya se había actuado en ella, pero que se hizo es seguro, según lo que indican las condiciones de 1570.

Como queda recogido en las referencias historiográficas, el 15 de febrero de 1570 Francisco de Goycoa redacta unas condiciones para que las ejecute el cantero Juanes de Mendizábal el Mozo, al que el propio Goycoa ha elegido para encargarse de las obras. Que eran de envergadura lo demuestra el plazo previsto de tres años. Resulta evidente que es parte de un plan ya iniciado en una primera fase al menos, cuando se determina que lo contratado ahora seguirá lo ya realizado hasta el presente en alturas, anchuras y gruesos, por lo que sobra añadir pormenor alguno al respecto. Desde luego, en esa fecha la iglesia le debe dinero a Mendizábal por obra ya realizada. La parte concertada el 15 de febrero de 1570 incluye cinco arcos perpiaños con sus pilares y estribos correspondientes. Arcos y pilares serán bien labrados, del orden dórico y en sillería; y los estribos y enjutas de los arcos serán de mampostería. El número de arcos, y el que se califiquen como perpiaños, obliga a situarlos como soportes de la techumbre de madera de la nave. A este respecto, queremos introducir una cuestión a título de hipótesis.



Iglesia de Santa Cruz en 1892

Tras el desmoronamiento de la bóveda barroca a mediados del siglo XIX, como consecuencia de una desdichada política patrimonial, algunas fotografías aéreas dejan ver el esqueleto de cinco arcos perpiaños al aire, habiendo caído ya uno más intercalado entre los otros. Si acaso no

eran los del siglo XVI sino producto de la reforma de fray Vicente Sevilla, al menos pueden dar una idea de lo que serían los otros.

La advertencia de que Mendizábal el Mozo estaba obligado a erigir una obra sólida y duradera, porque la iglesia



Santa Cruz y Santa Catalina a mediados del siglo XX

de Santa Cruz es muy principal y no cuenta con muchos medios, no apunta a que sea un edificio más o menos importante desde el punto de vista cualitativo entre los parroquiales de la ciudad, sino a su tamaño físico, preexistente como tal ya en la Edad Media y en el Quinientos en curso de

reconstrucción. Conocemos infinidad de ejemplos de aplicación de este calificativo en la documentación de aquel tiempo, como cuando se mencionan tantas “casas principales”. Basta comparar Santa Cruz con San Miguel, San Martín, San Nicolás y otras parroquiales, para entenderlo.

El problema es que al ser un inmueble grande exigía un mayor coste para reformarlo, sin que su tamaño se viera acompañado por unos recursos de fábrica concordantes.

Conservándose en lo esencial la torre primitiva, la nueva cabecera avanza hasta la línea de la misma. Para



Puerta de la capilla Clara

ello, era preciso buscar suelo firme en cota más baja, en concordancia con las mejores esencias arquitectónicas de Cuenca. Surge así un murallón altísimo como cierre hacia el este, esa “pared... que avía fecho en el altar mayor” Mendizábal el Joven, según una anotación posterior pero que debe remitir al entorno de 1570. Recuerda la cabecera de la iglesia de las Carmelitas Descalzas, erigida unas décadas más tarde. Los volúmenes geométricos y secos son propios del estilo de la época de Felipe II, con un hermanamiento completo con edificios coetáneos como el del Santo Oficio. La iglesia se elevaría de forma apreciable.

En las cuentas de fábrica de Santa Cruz correspondientes a 1575, un pago a Mendizábal menciona “la pared que... avía fecho en el altar mayor”; constan asimismo distintas partidas por derribar arcos de cantería preexistentes²³, labrar madera y cubrir la parte ejecutada hasta entonces de la iglesia. Los elementos reseñados indican el carácter de artesanado renacentista que poseía la techumbre: florones grandes y pequeños, piña de la rueda (todo ello dorado por Bernardo de Oviedo) y artesones de las dos pechinas del altar mayor. El cuerpo de la nave quedaba dividido por cinco arcos perpiaños, que apoyaban sobre contrafuertes. La segunda fase atendería en el curso de la década de los setenta al cuerpo de la iglesia, con arcos y pilares de orden dórico, y estribos y enjutas de los arcos de mampostería.

Comentábamos antes que la parte alta de la torre vieja se demuele hasta llegar al suelo del templo. De ahí arriba, como prolongación del antiguo campanario, se construye una de las capillas más significadas, la denominada en otros tiempos Clara por la abundancia de luz que recibía. Constan como fundadores en el siglo XV Juan Sánchez del Valle y su esposa Juana Muñoz, según la lápida aún existente en el muro de la entrada: “ESTA CAPILLA

23 Que deben de ser los “dos arcos viejos de piedra” citados en las condiciones de 1507, cuyas piezas son consideradas como inaprovechables (si acaso para mampostería). La alusión a que los dueños debían deshacerlos y vender los materiales, indica que correspondían a capillas privadas y no a la estructura del templo antiguo.

DEL S[EÑOR] S[AN] IVAN [BAV]TISTA EDIFICARON
FVNDARON I DOTARON LOS S[EÑORES] IVAN SANCHEZ
DE MAYDRIT Y IVANA MVÑOZ DE CASTBLANQVE SV
MUGER NATVRALES DE LA CIAD DE TERVEL DEL REYNO
DE ARAGON Y VEZINOS DESTA CIAD DE CVENCA EN EL
AÑO DE MIL Y QVATROCIENTOS Y ONZE”.

Se encuentra en el costado meridional del templo, con puerta de sillería en arco de medio punto sobre pilastras cajeadas de orden toscano, que se abre en el muro de la Epístola del presbiterio. Tiene tres arcosolios en el resto de las paredes y bóveda baída, construida en ladrillo bajo el revoco y separada de los anteriores por una faja de piedra. Se observa alguna ventana hoy tapiada, con marco de piedra, y en las fotos anteriores a las últimas restauraciones lo que parece un medallón en un lado de la bóveda. En el arcosolio central, frente a la entrada, una lápida va dedicada al más ilustre descendiente aquí enterrado, don Luis Valle de la Cerda, del Consejo Real y contador mayor, como precisa la inscripción: “AQVI YAZE LVIS VALLE DE LA CERDA DEL CONSEJO DEL REY DON PHILIPPE 2 Y 3, SV CONTADOR MAYOR DE LAS TRES GRACIAS Y SV SECRETARIO DE LA ZIFRA. MVRIO EN VALLADOLID A XXV DE JULIO DE MDCVI AÑOS”.

Entre los objetos que albergaba en el pasado, consta como célebre un relicario de ébano y marfil, que todavía registra Giménez de Aguilar en 1923 como lo más notable de la iglesia²⁴. El párroco Turón de Miranda lo considera “digno de la mayor memoria”, enumerando de paso distintas donaciones de reliquias a la catedral por parte de algunos miembros del linaje. El mismo Luis Valle de la Cerda dona a la catedral de Cuenca “dos cabezas de las Once Mil Vírgenes” y el brazo de San Acacio, como anota Turón.



Lápida de don Luis Valle en la capilla Clara

Deben de ser esos “dos preciosos bustos grecorromanos pertenecientes a las Vírgenes de Colonia”, que Jesús Bermejo ubica en el primer arco de la sacristía, a la derecha²⁵. Pedro Valle del Carro efectúa otras donaciones en solemne procesión celebrada el 25 de abril de 1631²⁶.

A esta capilla podría aludir el pago efectuado a Pedro de la Vaca de 510 maravedíes, por haber dado una traza en 1571 que era más ancha que la de Goycoa, y por la

24 GIMÉNEZ DE AGUILAR, J., 1923, p. 147.

25 BERMEJO, J., 1977, p. 305.

26 Reliquias de los mártires San Pompeyano y San Mauricio. (LÓPEZ, T., f. 37 r.). Véase también BERMEJO, J., 1977, pp. 304-305.



Capilla del costado meridional

ocupación que había tenido “en la diferencia de la capilla de los Madrides”. El fundador Juan Sánchez se apellida asimismo “de Maydrit”, que es la primera denominación documental de esta ciudad en 1126. “Diferencia”, como controversia, parece apuntar a un problema de diferenciación de espacios entre el templo y la capilla, un “partir la diferencia” del habla popular. La capilla existiría en ese mismo lugar desde su fundación. Basta con observar la anomalía de la planta de la iglesia en el costado sur de la cabecera para imaginarse que explica un problema de espacio, resuelto con intervención de Pedro de la Vaca en 1571. De ahí, según nuestro criterio, la conservación de la parte baja de la torre vieja, que sería el fundamento del nuevo recinto privado. En cuanto a esa traza más “ancha” que la de Goycoa, no tenemos claro que aluda a ensanchar la nave porque, según las condiciones del 15 de febrero de 1570, Mendizábal el Mozo tenía que ajustarse a lo ya fabricado en alturas, anchuras y gruesos. Y aún más, ¿pueden justificar esos 510 maravedíes que se le pagan a De la Vaca el cambio drástico que se ha pretendido en las trazas de Goycoa? Se trata de una cantidad casi ridícula, inferior al jornal de dos días de maestros de su nivel²⁷.

El linaje Valle de Madrid poseía otra capilla en Santa Cruz. Alonso Valle de Madrid, propietario de la misma, denuncia en 1593 la construcción de un corredor en la casa del racionero Notario, porque quitaba luz a la tribuna de la iglesia y perjudicaba asimismo a su capilla. La base legal de la denuncia radica en la conocida pragmática real que prohibía tales irregularidades: “y por provisión que esta ciudad tiene, que ningún oficial ni otra ninguna persona no pueda hacer ni edificar, en las calles públicas de esta ciudad, pasadiços ni saledizos, corredores ni balcones ni otros edificios ningunos que salgan a las dichas calles

27 Por ejemplo, el pintor Bartolomé Matarana que, en la decoración del monumento de la catedral (1579-1580), percibe 8 reales diarios de sueldo. (IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1993, p. 71).

fuera de la pared”²⁸. La máxima angostura del callejón que rodea el edificio por la zona de los pies origina más de un pleito contra los vecinos que construían corredores ilegales sobre la vía pública, afectando en este caso a las luces de la tribuna y de una capilla del templo. La capilla Valle de Madrid no podría ubicarse nunca en el costado sur de la iglesia, porque ahí se encontraba el estudio de Santa Catalina y tampoco existe una calle pública. Solo podría situarse en el costado norte y próxima al campanario, que es donde se estrecha la calle hasta el extremo de explicar el contencioso de 1593.

Otra capilla medianamente conservada, tan interesante como la de Luis Valle de la Cerda, se encuentra a la derecha misma de la entrada, en el lado de la Epístola. Bastante restaurada, tiene una cubierta rectangular a manera de falsa bóveda ovalada, con una curiosa decoración geométrica, una retícula encadenada en disminución progresiva hacia el centro, para crear sensación de profundidad. Recuerda la capilla de los Orea en la iglesia de Las Pedroñeras. El medallón central representa el jarrón de azucenas emblemático de la Virgen, con sendas veneras en los dos extremos del óvalo en que aquél se incrusta.

La portada de la iglesia, renacentista, queda absolutamente descentrada respecto del eje de la nave, seguramente para aprovechar el espacio más amplio posible antes de que la calle se estreche. Muestra un arco de medio punto apoyado sobre pilastras cajeadas. Dos pilastras jónicas sobre pedestales la flanquean, con discos y medios discos en su interior. Una inscripción en el friso del entablamento, con capitales romanas, proclama la advocación del templo: “O CRUX AVE SPES VNICA” (“Salve, oh Cruz, nuestra única esperanza”). El tema iconográfico campea en el coronamiento, con hornacina avenerada en el centro, hoy vacía, y dos cruces en los recuadros laterales

acompañadas por discos. Representaría un Calvario. Hay que anotar la fuerte restauración sufrida por esta portada hace unas décadas, que afecta a la reposición de buena parte de las pilastras laterales del cuerpo principal y, de manera llamativa, a la cornisa. Esta ha desaparecido en las imágenes fotográficas anteriores a la mencionada restauración, y su lugar lo ocupa una faja con volutas ahondadas en la piedra. Por proponer una hipótesis, podría ser que esta faja ornamentada proviniera de la renovación de fray Vicente Sevilla. El óculo dieciochesco en lo más alto marca bien el eje real. Las fotos antiguas permiten ver una ventana rectangular tapiada sobre el coronamiento de la puerta, que entendemos que iluminaría el coro alto antes de la reforma de Sevilla.

Fray Vicente Sevilla mantiene la caja de muros y redefine estilísticamente el interior, cubriendo con bóveda la nave y aplicando pilastras y ornamentación dieciochesca, además de reparar elementos preexistentes y agregar alguna dependencia menor. Como ya hemos visto en el apartado anterior, Chueca Goitia observa esta circunstancia en 1944, aunque atribuye la reforma a José Martín de Aldehuela y no a Sevilla: “debió de conservar solo la fachada, los muros perimetrales y alguna capilla (capilla-enterramiento de D. Luis Valle de la Cerda)”²⁹. La referencia ahora al “campanario” ya no apunta al viejo, que pierde desde Goycoa su función, pasando entonces a ser una sección más de la cabecera con la capilla Valle de la Cerda en su parte superior. Alude sin duda al nuevo campanario alzado en la segunda mitad del siglo XVI, en la parte occidental del templo y no al este, y que es objeto de reparos en el siglo XVIII.

En 1787, describe muy bien esta evolución histórica don Manuel María Turón de Miranda, responsable de Santa Cruz: “El edificio de esta parroquial por lo externo es una

28 A. H. P. C., Judiciales, Jud. 91-5, s. f.

29 CHUECA GOITIA, F., 1944 p. 16.

LAS VERTIENTES Y EL LLANO, DE LOS DESCALZOS A SAN ANTÓN



Portada en la actualidad



Portada antes de la restauración

mampostería que ella misma publica su antigüedad, y por lo interno se hermoseó a costa del Ilustrísimo Señor Flórez, digno obispo de Cuenca, con bóveda y blanqueo de yeso al estilo moderno, resultando un vaso de iglesia de los más agradables”³⁰.

Manuel de Santa María contrata en febrero de 1755 la estructura arquitectónica trazada por Sevilla. No incluye la “talla” de la nave; esto es, el revestimiento propiamente dicho de yesería. Es el proceso de trabajo habitual, como vemos por ejemplo en la iglesia del hospital de Santiago. Primero se edifica la parte estructural, el alma o esqueleto del edificio: muros, pilastras, bóvedas y cubierta de teja; todo ello en bruto, como descarnado. Es por lo que Manuel percibe 25.500 reales. Le corresponden además 10.750 reales por los reparos efectuados en las capillas del Santo Sepulcro y de Diego Hernández de Parada; como también en el presbiterio, escalera del coro, campanario y, lo que ofrece particular interés, en esas dos salas nuevas fabricadas sobre la sacristía y la capilla Parada. Esas dos salas nos situarían en el costado norte del templo, que es el único donde las fotografías antiguas dejan ver



Coronamiento de la portada en la actualidad

dos plantas superpuestas al menos. Diego Hernández de Parada, regidor y dueño de un molino de papel y otros bienes, es un personaje bien localizado en el siglo XVI que vivía en la Pellejería³¹.

Parece que en algún momento la sacristía queda ubicada en nivel inferior a la capilla mayor. Podemos localizar este ámbito a partir de la escale-

ra que descende desde el presbiterio, ocupando una planta de la torre vieja situada por debajo de la capilla Valle de la Cerda. En un recoveco de escasa altura se abre una ventana a nivel del suelo, la más baja y la única abierta de la serie de vanos superpuestos en la parte izquierda del murallón de la cabecera, según se observa desde la hoz del Huécar. Está a punto de ser ta-

30 LÓPEZ, T., 1787, f. 37 r.

31 Poseía otras casas en la misma calle, como las denominadas “de la pastelería”. Las vende a un pastelero llamado Álvaro de Mata, promoviendo en 1567 un interesante pleito contra el naciente cabildo de Nuestra Señora de la Soledad. (IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2007, pp. 80-84 y 179-182).



Vestigios arquitectónicos en el costado norte

pada por la inoportuna hiedra que, poco a poco y de modo incomprensible, está haciendo desaparecer el edificio.

Esta sacristía se traslada posteriormente, antes de 1755 desde luego, a la cota de la iglesia, en el costado norte y muy próxima al presbiterio como parece lógico.

En la foto de Hauser y Menet, de 1892, se puede ubicar en el primer término de dicho cuerpo septentrional. Ofrece dos curiosas edificaciones agregadas de pequeño tamaño, que en nuestro criterio permitiría la comunicación entre sacristía y presbiterio. Recuerda elementos similares como el voladizo que permitía al obispo Pimentel la contemplación de la capilla de la Virgen del Sagrario desde sus estancias del palacio episcopal³². Por las mismas razones, la capilla de Hernández de Parada también se encontraría en ese anexo norte, con el piso superior con ventanas. Actualmente todo esto ha desaparecido casi por completo. Por la puerta gótica aludida anteriormente se penetra ahora en una zona muy modernizada, que ha dejado un espacio expositivo de nuevo cuño y una terraza panorámica, con algún vestigio arquitectónico como un nicho de sillería que acoge ahora la taza de la pila bautismal, depositada en el suelo.

Los “recuadros del apostolado” mencionados en la documentación podrían ser los que muestran las escasas fotografías antiguas conocidas, anteriores al derrumbe de las bóvedas. Poseen marcos de estuco en relieve con fascas atados con cintas, aunque nada puede adivinarse de los temas que contenían. Todo ello, con los frisos pintados del entablamento, las rocallas y los bellos capiteles, nos permiten imaginar un interior dieciochesco, polícromo y alegre que no concuerda mucho con la línea de austeridad que transmiten otras realizaciones de Sevilla. En una secuencia que ha perdido amplios fragmentos en los últimos tiempos se distinguen, en tonos ocre y verdosos, rocallas, cestas con flores y niños sentados, más *putti* que angelotes. Enfrente justo de la fachada de la iglesia se alza un interesante edificio contemporáneo de la renovación barroca de la parroquia, del que desconocemos el grado de protección que posee, si es que tiene alguno. Sin haber encontrado datos históricos sobre el mismo, y en espera de más información,

32 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2018, pp. 309-312.

podría ser la casa curato de Santa Cruz. En origen, su fachada se encontraba pintada en tonos ocres a juzgar por los vestigios que perduran.

La misma parroquial de San Pedro que le atribuimos tendría, según los pocos vestigios policromos que se conservan, un aspecto jocundo y colorido con escasos parentescos con el actual. Salvando las distancias oportunas, el santuario de Consolación, en la Manchuela conquense, puede resultar un buen término de comparación. Fray Vicente Sevilla presenta las trazas de la ermita iniestense en septiembre de 1752³³, aunque las obras se prolongan a lo largo de esa década y hasta el 20 de octubre de 1765 no se bendice el edificio, tras haber trasladado la imagen de la Virgen titular el mes anterior. Para entonces, fray Vicente ya no consta en Cuenca y no llega, por tanto, a ver su obra concluida. Las partidas para la pintura de la iglesia son bastante posteriores, aunque el arquitecto podía haber dejado previsto que el interior recibiera una máscara pictórica tan típicamente dieciochesca como la que adorna sus muros y bóvedas. En el caso de Santa Cruz de Cuenca, la impresión que transmiten las fotos antiguas del interior, a pesar de ser en blanco y negro y no muy buenas, van en esa línea estética de Consolación. Ello constituye un argumento más en una de las preocupaciones que nos han movido en el curso de los años: poner de relieve la idea de un patrimonio arquitectónico de Cuenca más valioso de lo que algunos han pretendido, junto al amargo convencimiento de lo mucho que esta ciudad ha perdido en el curso de los últimos dos siglos.

El problema de estas arquitecturas fabricadas con materiales humildes, yeso, madera y pintura, es que si se pierde el artificio decorativo queda desvirtuado el efecto.



Óculo con decoración de rocallas

Pero constituye un error exigir materiales nobles para considerar los edificios históricos como monumentos. De llevarlo a la práctica, quedarían fuera páginas espléndidas de la historia del arte, desde el arte musulmán al mudéjar o las iglesias dieciochescas centroeuropeas.

Ponz localiza en el templo un retablillo de pincel de san Julián de principios del siglo XVI, con cuatro pinturas de su vida³⁴, pero sería del patrono de Cuenca y no de san Julián Basilense, vinculado con los carniceros. También menciona una buena pintura algo posterior del altar de San Ildefonso, en la capilla fundada por don Alonso Páez de Castro, así como otro retablo de los santos Jacinto y Diego³⁵. Mateo López, que ya avanza que la renovación

33 Sobre este santuario, véase CRUCES RODRÍGUEZ, A., 1992.

34 PONZ, A., 1774, p. 267. Cabe identificarlo con el descrito por el padre Alcázar. (ALCÁZAR, B., 1692, p. 456).

35 Nos preguntamos si su radicación original estaba en la capilla de los Hernández de Parada.



Capiteles dieciochescos

de la iglesia se remonta a los tiempos del obispo Flórez Osorio, la describe como de mediana capacidad con hornacinas en los lados. Califica como “arreglados” sus pequeños altares antiguos y alguno moderno, con buenas pinturas, y da noticia del retablo del altar mayor: “se acaba de poner nuevo el Mayor, de limpia y arreglada arquitectura en madera”³⁶.

El retablo de los santos Diego y Jacinto se conserva en la capilla Honda de la catedral de Cuenca. Creemos ver en esta obra la mano del pintor genovés Bartolomé Matarana, referida especialmente a la tabla de San Diego y a la propia traza del retablo. A principios de siglo Giménez de Aguilar ya la cita en la capilla Honda, donde hoy

se encuentra³⁷. De pertenecer a Matarana, el retablo de los Santos Diego y Jacinto sería una de las últimas obras pintadas por el artista en Cuenca, de hacia 1595-1596. Recordemos que por estas fechas, 2 de enero de 1595, Bartolomé Matarana se concertaba para pintar el arca del Sacramento, con ejecución del escultor Juan del Villar, para la misma iglesia de Santa Cruz. La importancia de esta pieza sería considerable, a tono con la pujanza del cabildo del Santísimo Sacramento radicado en la parroquial, como prueba la extensa serie de pagos entre 1596 y 1601. Cabe también detenerse en el propio diseño del retablo. Su traza presenta grandes concomitancias con varios retablos que sabemos diseñados por Matarana para la capilla del Colegio de Corpus Christi. Podría ser un argumento más para atribuir la obra al pintor italiano³⁸.

Nada de todo esto, incluido otro retablo, el de María Auxiliadora, que asimismo acaba en la catedral³⁹, queda hoy en el edificio, convertido en un centro expositivo tras los riesgos de conservación sufridos en la segunda mitad del siglo XX. Pero debemos salir al paso de determinados lugares comunes sobre la historia más o menos reciente de Santa Cruz. Por una parte, cierta línea historiográfica otorga a la guerra de Sucesión capacidad destructora absoluta sobre las iglesias conquenses. La difunde Chueca Goitia en su estudio, por otra parte notable, de la arquitectura dieciochesca de Cuenca: “Después de la guerra de Sucesión debieron de quedar las parroquias e iglesias de Cuenca deshechas por los estragos de las soldadescas austriacas e inglesas”⁴⁰. Podría aceptarse en casos concretos, pero no para la globalidad de los templos. Además, varias décadas

36 LÓPEZ, M., c. 1800, pp. 319 y 320.

37 GIMENEZ DE AGUILAR, J., s.a., p. 20.

38 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1995, pp. 74, 75, 103 y 104.

39 BERMEJO DÍEZ, J., 1976, p. 166.

40 CHUECA GOITIA, F., 1944, p. 15.

constituyen demasiado tiempo para demorar las renovaciones, por escasa capacidad económica que concedamos a la ciudad durante la primera mitad del siglo XVIII. Desde luego, la preservación del mobiliario y de la estructura completa del Renacimiento en 1755 prueba que, en el caso de Santa Cruz, no existe destrucción alguna. Lo que sí se produce, como en tantos edificios conquenses coetáneos, es una voluntad de *aggiornamento*, como bien demuestra el párroco Turón en 1787.

Por otra parte, se ha dicho que el templo es incendiado durante la guerra Civil, así como que la fragilidad de los muros del Quinientos ocasionan el hundimiento de la bóveda. Sobre lo primero, ignoramos qué habría podido ser destruido en la última contienda civil española, pero el hecho cierto es que algunas de las piezas citadas por

los autores antiguos, como el retablo de San Jacinto y San Diego, se conservan en la catedral. Además, las fotos inmediatamente posteriores a 1939 muestran sin daños la estructura y decoración arquitectónicas del siglo XVIII. En lo que se refiere a la razón aducida para el hundimiento de la bóveda en la segunda mitad del siglo XX, hay que recordar que lo que se derrumba es la bóveda misma y no los muros. Las causas reales son bien conocidas. La supresión del culto en la iglesia en la posguerra implica un cambio de propiedad del edificio y nefastas consecuencias: el despojo de las tejas de la cubierta y el abandono del inmueble a las inclemencias meteorológicas. Así se daña de modo irreparable una de las mejores realizaciones arquitectónicas de Cuenca.



6

ORATORIO DE SAN FELIPE NERI

6.1. ASPECTOS GENERALES E HISTORIOGRÁFICOS

Construida a mediados del siglo XVIII, y a pesar de las alteraciones sufridas por el paso del tiempo y la acción humana, la antigua sede de la Congregación de Padres del Oratorio de San Felipe Neri, en su conjunto, continúa siendo una de las joyas arquitectónicas del patrimonio conquense. Hay que subrayar la idea de totalidad y no centrarse únicamente en la iglesia principal, que es lo que han hecho de siempre los estudios especializados. Son dos templos superpuestos y las dependencias conventuales anexas a lo largo de las calles de Caballeros y de la Madre de Dios. Para la persona que busque arquitectura en estado puro, observar cómo se han resuelto los problemas impuestos por una topografía más que complicada, olvidando la exigencia popular de que un monumento deba construirse con materiales suntuosos, el análisis del Oratorio conquense es una experiencia fascinante. La fundación tiene lugar el 14 de septiembre de 1738 en un reducido círculo de afectos a los preceptos espirituales del santo florentino, con el patrocinio entusiasta de los hermanos don Álvaro y don Isidro Carvajal y Lancaster. Don Álvaro era canónigo de Cuenca y arcediano de

Moya, así como sumiller de cortina de su Majestad y electo (aunque renuncia dos veces) para la mitra de Jaén. Por su parte, don Isidro era canónigo y luego llega a ser obispo de Cuenca. Lo deja bien patente en declaración de 14 de abril de 1787 Juan Antonio de Eguiluz, cura de San Gil, a cuyo distrito parroquial pertenecía el Oratorio.

“Y también la Congregación de Padres del Oratorio de San Phelipe Neri,... tubo su principio en 11 de septiembre de 1738, y dispusieron la fundación a su costa y expensas el ylustísimo señor don Ysidro Caruajal y Lancáster, canónigo que entonces era de la santa yglesia de esta ciudad, y después su obispo y prelado de ella, y el señor don Álvaro Caruajal y Lancáster, su hermano, arcediano de Moya y canónigo de la misma santa yglesia, y sumiller de cortina de Su Majestad, electo también para la mitra de Jaén, que renunció; ambos eclesiásticos de virtud exemplar y de la esclarecida casa de los excelentísimos duques de Abrantes y Linares¹.

Declarado Bien de Interés Cultural², la importancia artística del Oratorio de San Felipe Neri tiene que ver con el hecho de constituir, en lo que se refiere a la arquitectura religiosa, una de las muestras más características existentes en España del estilo rococó en su más auténtica definición ambiental y decorativa. Representa además, según lo apuntado en párrafos anteriores, uno de los hitos urbanos más característicos del paisaje conquense, sin el que no podrían entenderse las vistas de la ciudad desde el sur y desde el oeste. Edificio complejo y magníficamente compuesto en sus volúmenes exteriores, comprende la iglesia-oratorio principal con la anexa capilla de Nuestra Señora de la

Luz (en nuestros días denominada de las Angustias), el oratorio bajo o “parvo” (que todos los autores describen erróneamente como cripta) y amplias dependencias conventuales³. Desde el punto de vista constructivo, San Felipe Neri se erige en varias fases diferenciadas, que como después veremos señalan con bastante precisión las solicitudes de espacio físico al concejo en 1740, 1747 y alguna fecha más. Y es que el análisis de los planos del conjunto filipense trasluce muy bien la lucha tenaz por la conquista de ámbitos arquitectónicos, en ese vertiginoso derrumbadero en el que los Carvajal ubican su fundación⁴.

La planta sótano comprende algunas dependencias secundarias al sur del templo y en el nivel inferior del ala conventual de la calle de Caballeros; el resto lo ocupa la roca madre y los cimientos sobre los que se asienta el núcleo principal de las dos iglesias superpuestas. Hay que anticipar ya la importancia de este cuerpo edificado de la calle de Caballeros, una casa en el sentido estricto del término, porque es el punto de partida de la fundación filipense. No hay que olvidar que en la calle hoy llamada de la Madre de Dios existe otro edificio similar al anterior, que incide asimismo en perpendicular con el bloque devocional abierto al público, las dos iglesias superpuestas, aunque su construcción es más tardía. Entre ambos queda un espacio abierto, de jardín, perteneciente al mismo conjunto.

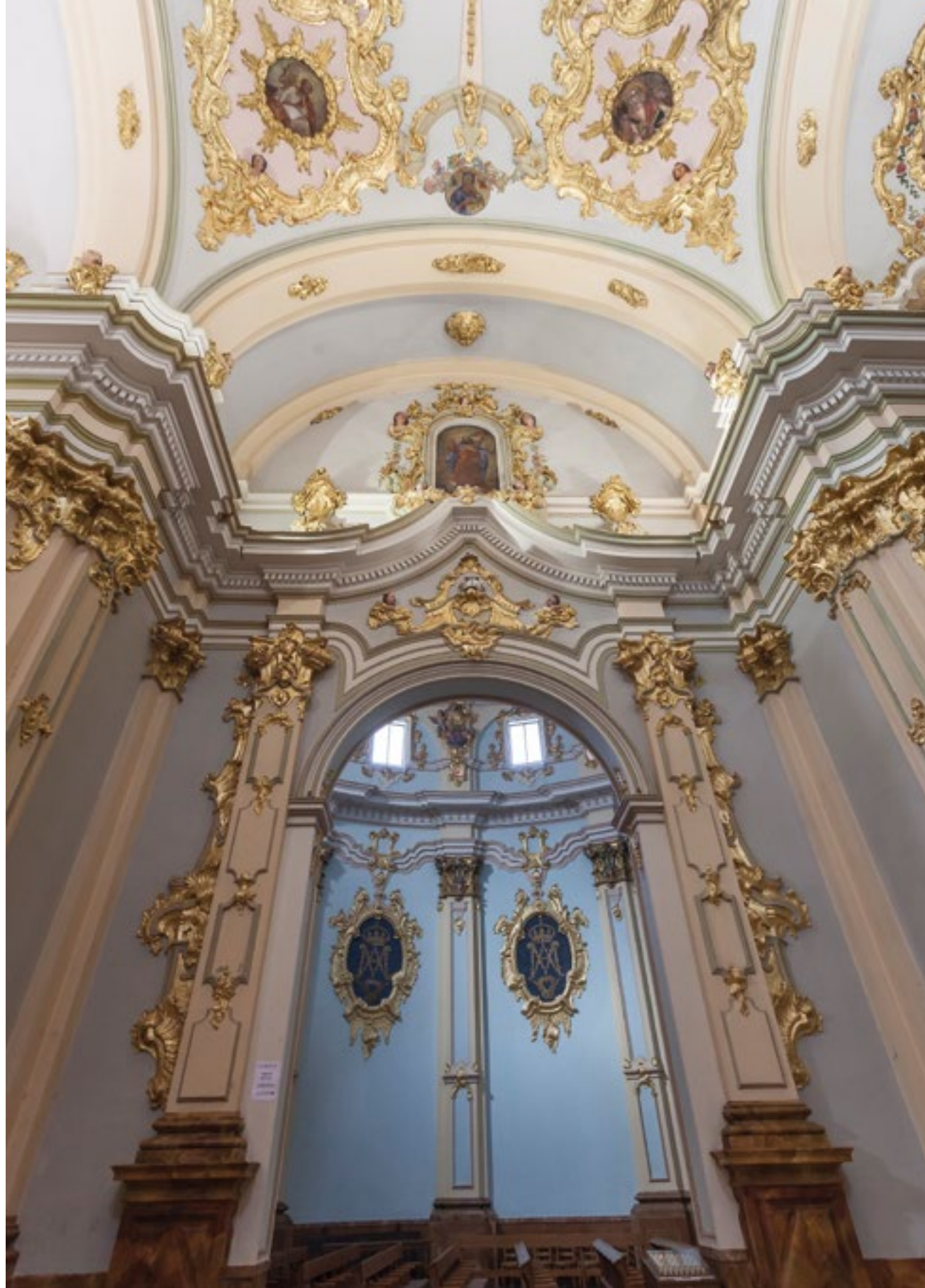
La planta baja corresponde al suelo del oratorio parvo o iglesia de la Divina Pastora, que no cripta, con entrada al templo por una portada de sillería erigida en complicada ubicación en la calle de los Caballeros, tras atravesar una cancela de hierro colocada posteriormente y un patinillo

1 LÓPEZ, T., 1787, f. 39 v.

2 Decreto de 16 de julio de 2002.

3 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2005, pp. 53-68.

4 Seguiremos las denominaciones otorgadas a cada uno de los planos de San Felipe Neri por el equipo que los elabora en 1993: la arquitecto María del Rosario Ibáñez Genís y la delineante María del Carmen Lahiguera.



Crucero hacia la capilla de la Virgen de la Luz



Iglesias superpuestas y ala de la calle de Caballeros

irregular que hace las funciones de atrio. El análisis de este oratorio bajo deja bien patente los caracteres distintivos respecto de la iglesia superior, tanto en lo que se refiere al diseño espacial y arquitectónico como al decorativo. Sigue en planta el modelo del piso superior, con nave única y cierre poligonal a los pies, donde abre la susodicha portada. La cubierta en este caso es de cañón rebajado, con lunetos, en tramos separados por arcos fajones.

El entablamento, con cornisas de dentellones y sobre pilastras cajeadas de orden toscano, se quiebra hacia

arriba en los huecos de los lunetos, recuadrando en marco rectangular tribunas balconadas tapiadas interiormente. Las dos más alejadas del altar en el lado de la Epístola parecen quedar justificadas por la ubicación de ese muro contra la roca madre donde se asienta la ciudad, al encontrarse el piso del oratorio bajo a un nivel muy inferior al de la calle de Caballeros. Pero la tercera, inmediata al altar, sí desempeñaba en tiempos su función. Las tribunas del lado del Evangelio tienen detrás las dependencias del convento filipense, y serían practicables antiguamente las

dos más próximas al altar; la tercera se encuentra embutida en el grueso murallón de los cimientos de la iglesia superior. El muro de la capilla mayor ofrece el motivo palladiano de arco entre dinteles, como contraste con los vanos rectangulares del balconaje. Tras la pared del altar se encuentra la sacristía, y ya en el límite septentrional del complejo filipense la entrada principal al convento por una portada adintelada de piedra que da al callejón de los Artículos. Aquí estaba la portería, un ámbito abovedado al que se abre un ventanal interior con vidriera que ilumina la sacristía del oratorio parvo. Hay otra entrada próxima mucho menos cuidada, quizá de servicio.

Diversos espacios aprovechan los huecos que permiten los gruesos cimientos en murallón de la iglesia superior y los fundamentos de la capilla de la Virgen de la Luz. Las dos alas perpendiculares albergan amplias salas y otras dependencias. La amplia caja de la escalera nace en este nivel, centrada en la planta del edificio.

La planta primera, que todavía incluye la iglesia de la Divina Pastora en su zona alta, ofrece como elementos más significativos las dos tribunas del lado del Evangelio inmediatas al altar mayor, que en su tiempo como hemos dicho quedaban abiertas y accesibles desde el interior del convento, y el nivel correspon-

diente al ala de la calle de Caballeros, que alberga un buen número de celdas para los religiosos. A pesar de ser más modernas, siguen el antiguo tipo conventual de pequeños habitáculos contiguos y separados por tabiques de poco más de dos metros que no llegan al techo, las “camarillas”⁵. Aunque se hayan podido producir modificaciones tras los dos siglos y medio transcurridos desde su construcción, aquí radican celdas y espacios habitables desde el momento mismo del establecimiento de los padres filipenses. Es lógico por otra parte, porque este sector meridional es el más soleado. En el ala norte solo queda una terraza. Poseen notable interés constructivo las potentes estructuras abovedadas de este nivel, ubicadas bajo la capilla de la Virgen de la Luz y necesarias para soportarla. Se accede a ellas desde el vestíbulo de la portería del callejón de los Artículos. Arranca a la derecha una escalera que enlaza con un largo pasillo abovedado en medio cañón que se adentra en el convento. Todas las estancias y tránsitos se cubren con bóvedas, algunas en perpendicular al eje longitudinal de la capilla elíptica, en la mejor tradición romana del contrarresto.

La planta segunda alcanza ya el nivel de la iglesia alta y la capilla anexa de la Virgen de la Luz. El templo es de una nave cubierta con bóveda de cañón con lunetos, con tramos separados por arcos fajones que apoyan sobre pilastras cajeadas, y una bóveda vaída en el amplio crucero. La cabecera del templo llega hasta el muro norte, que da a la calle de los Artículos, por encima de la sacristía del oratorio parvo y del vestíbulo colindante. La capilla elíptica abre su entrada al crucero, con el eje mayor paralelo al de la propia iglesia. La sacristía aprovecha el espacio que queda entre el presbiterio y la capilla, a la que a su vez envuelve exteriormente hacia el oeste un estrecho bloque rectangular donde se ubican el pasillo

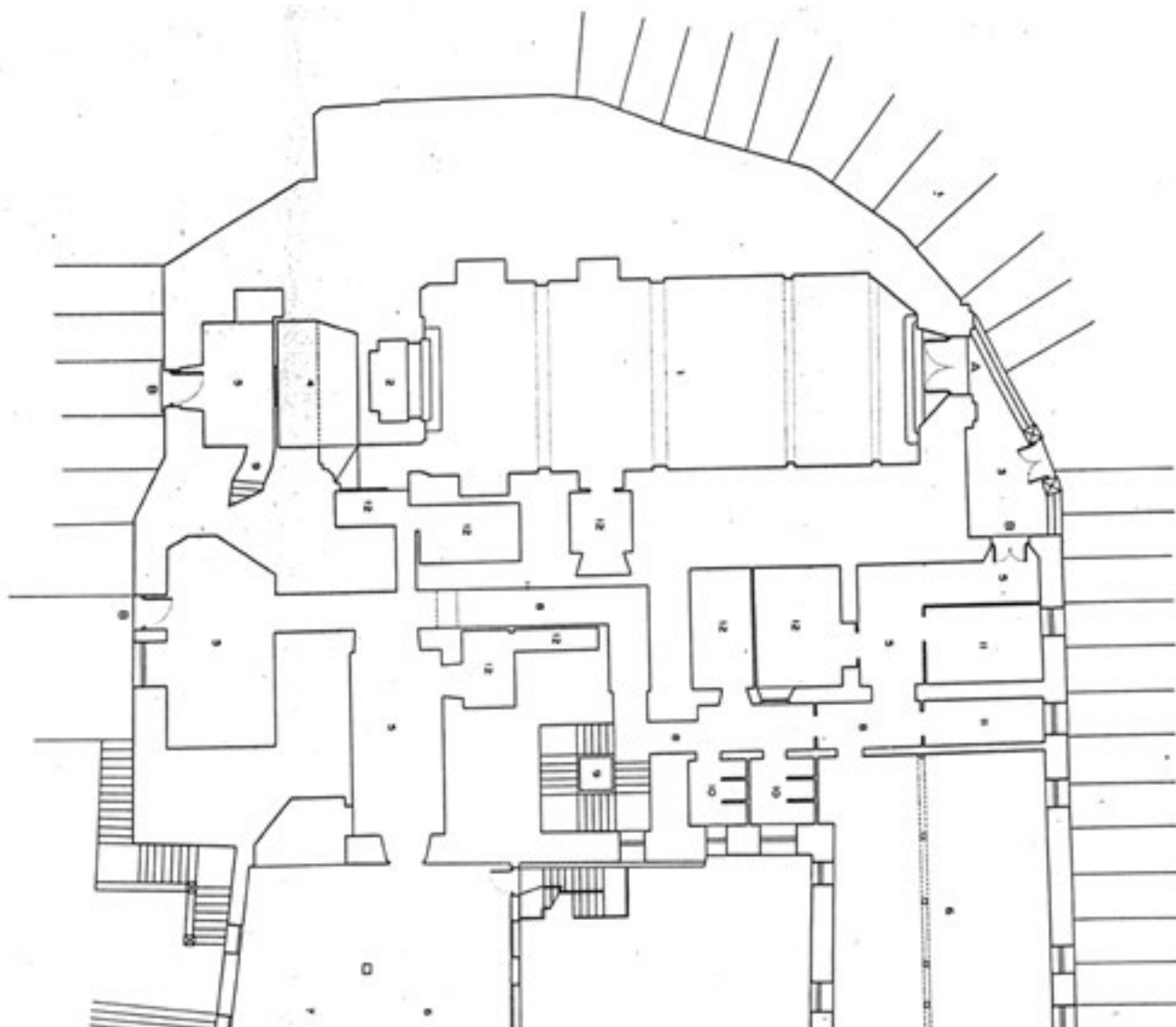


Planta sótano

de comunicación con el sector sur del convento, donde volvemos a encontrar celdas, y la caja de escalera que recorre de abajo arriba todo el complejo.

La planta tercera incluye una espaciosa sala ubicada sobre la sacristía, la galería de arcos que le presta uno de

⁵ “El aposento pequeño”. AUTORIDADES, Entrada “CAMARILLA”.



Planta baja con el oratorio parvo

sus caracteres distintivos al conjunto filipense dentro del paisaje de la ciudad, y las partes altas del templo con las cinco tribunas practicables que contienen: dos en el lado de la Epístola, a las que se sube por una escalera desde los pies de la nave, y tres en el lado del Evangelio accesibles desde la prolongación de la galería antes mencionada. En lo tocante al convento, este nivel corresponde a los tejados del sector meridional.

En numerosas ocasiones hemos subrayado el valor histórico de las dos panorámicas de la ciudad realizadas en 1773, con toda pulcritud y rigor, por Juan de Llanes y Massa. Constituyen un verdadero documento gráfico de la Cuenca barroca recién edificada o, en edificios puntuales, todavía en proceso constructivo. El Oratorio de San Felipe Neri es el único inmueble relacionado con José Martín que aparece en ambas vistas urbanas. Es de lamentar que su lejanía respecto del primer plano no permita al artista más que una relativa precisión en el detalle, aunque la información que aporta resulta de interés en cualquier caso. De las dos piezas, el fragmento de San Felipe que Llanes toma desde el convento de San Francisco, “por el sur” según anota en la hoja, es el más fiel a la realidad. Deja ver todos los volúmenes característicos, desde la nave de la iglesia principal a la capilla de la Virgen de la Luz, pasando por el ala propiamente conventual que, conteniendo las celdas de los religiosos, encaja en perpendicular con los pies del templo.

Por el contrario, la imagen del inmueble trazada desde el hospital de Santiago ofrece descuidos de cierta consideración al abrir vanos en el cuerpo superior de la capilla elíptica, de los que no tenemos otra constancia gráfica y que el mismo Llanes no recoge en su vista desde San Francisco. Tampoco resulta preciso el despiece del cuerpo exterior poligonal de la capilla e inverosímiles los numerosos vanos que abre en la sección inferior. Es como si el autor, tal vez engañado por la distancia o en un momento de cansancio visual, hubiese confundido los vanos de



Alzado con el ala de Caballeros a la derecha

la galería que envuelve el núcleo de la capilla con los del propio cimborrio. Reclama asimismo nuestra atención el edificio similar al de la calle de Caballeros, pero ubicado al norte del conjunto y con fachada hacia la que actualmente es calle de la Madre de Dios. Hoy desprovisto de sus pisos superiores y muy transformado el resto, mostraba entonces planta rectangular y tejado a dos aguas, y se ensamblaba en perpendicular con la fachada trasera de la capilla de la Virgen de la Luz a la altura de las ventanas de la galería. La fotografía panorámica de Cuenca tomada por Navarro en 1866 lo deja ver con toda claridad, como el resto de un oratorio idéntico en todo al que dibuja Llanes casi un siglo antes. Y varias décadas después sigue inalterado en las fotografías de Zomeño de hacia 1900.



Llanes y Massa, *Cuenca desde el hospital de Santiago* (1773), detalle de San Felipe Neri

Centrados en las propuestas de la historiografía, las hipótesis más antiguas, aceptadas por la mayor parte de los estudiosos, prestan relevancia en el proceso constructivo a José Martín de Aldehuela. La referencia básica de donde arrancan todas las demás procede de Ceán Bermúdez, en

el segundo cuarto del siglo XIX. Conviene precisar en qué contexto, porque no faltan las imprecisiones al mencionar este asunto. Ceán Bermúdez, en su “Apéndice” y no en las “adiciones” como a veces se apunta, a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*



Llanes y Massa, *Cuenca desde San Francisco* (1773), detalle con San Felipe Neri

de Llaguno, le dedica el capítulo XLVI a José Martín con un elogio manifiesto, al calificarlo como “Uno de los arquitectos prácticos más acreditados de su tiempo”. Eugenio Llaguno había interrumpido en 1731 su historia de los arquitectos españoles desde el Renacimiento. Tras

acabar Ceán sus “notas, adiciones y documentos” a dichas *Noticias* de Llaguno, le solicitan desde las Academias de la Historia y de San Fernando la prosecución del estudio de los arquitectos hasta alcanzar su propia época, y así nace el “Apéndice” como un agregado final. En el prólogo,



Oratorio parvo, detalle con una tribuna

se advierte que Ceán Bermúdez ha dividido su parte de cosecha propia “en tantos capítulos, cuantos fueron los arquitectos modernos de mérito que halló en sus apuntaciones, refiriendo las obras más señaladas de cada uno, sus estudios, su respectivo mérito y estilo”⁶.

Los datos que proporciona Ceán sobre los primeros años de la carrera profesional de José Martín siguen constituyendo fuente inapreciable para la reconstrucción de una etapa inicial basada en escasísimos datos documentales. Asegura que el turolense es inicialmente discípulo de José Corbinos y que se perfecciona con Francisco de Moyo en el reino de Aragón. Una vez examinado como maestro de obras, “se puso á su cuidado y dirección la iglesia y colegio de los jesuitas de Teruel, que concluyó

con acierto, y le dio nombre en aquella tierra”. Luego le llama a Cuenca don Isidro Carvajal “para acabar la iglesia de S. Felipe Neri, que se construía en aquella ciudad á sus expensas”. Al igual que sucediera en Teruel, el éxito alcanzado por esta última obra le proporcionaría en la ciudad castellana otros encargos, que a partir de lo recogido por Ceán configura un primer catálogo conquense del arquitecto⁷. Quadrado le adjudica directamente al turolense en 1853 un nutrido grupo de iglesias de la ciudad: “tomando casi todas la figura rotonda o elíptica, son debidas al arquitecto D. José Martín de la Aldehuela” San Antón, Santiago, Concepción Francisca, las Petras y San Felipe⁸.

Como bien se sabe, el verdadero descubridor moderno de José Martín es Fernando Chueca Goitia, tras un viaje que realiza a Cuenca en la lejana fecha del 31 de octubre de 1943. Entonces se le revela a este estudioso de la arquitectura española una serie edificada dieciochesca que él adjetiva con entusiasmo de “única por su originalidad y coherencia”. El paso del tiempo, que tanto incide en la renovación del conocimiento científico, ha afectado a algunas de sus atribuciones, pero ello no disminuye las aportaciones de fondo. Chueca efectúa un análisis histórico, estético y espacial tan brillante que todavía hoy mantiene en buena medida su vigencia. Referido en concreto a la iglesia de San Felipe Neri, la estima como la obra maestra de su primera época, la del período rocalla influido por el barroco afrancesado levantino. En base a lo apuntado por Ceán, duda en cualquier caso sobre qué parte de la planta pueda corresponderle, aunque opina que el cierre poligonal de los pies imitaría un tipo de ábside característicamente levantino. Esta idea será

6 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 1829, pp. 221 y 222.

7 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 1829, pp. 296 y 297.

8 QUADRADO, J. M. y DE LA FUENTE, V., 1853 y 1886, p. 272.

recogida por otros estudiosos. Valora de manera especial el significado de la decoración del templo por su fecundidad y fantástica belleza, como desarrollo lógico y superación del ciclo ornamental de la iglesia del seminario de Teruel, obra anterior del arquitecto⁹. En este mismo período encabezado por San Felipe Neri, Chueca cataloga otras iglesias como las de San Pedro, Santa Cruz y San Miguel, además de la sillería de coro de la catedral. Lo incluye todo en un epígrafe que denomina “Renovación en estilo rococó de las iglesias de Cuenca”¹⁰.

Si la fecha habitualmente elegida como hipótesis para la llegada de José Martín a Cuenca ha girado casi siempre en torno a 1750, adquiere gran interés historiográfico una solicitud de los filipenses al ayuntamiento, con fecha de 16 de diciembre de 1747, para ampliar su Oratorio a costa de terreno público. El objetivo perseguido con la ampliación era construir una capilla a Nuestra Señora de la Luz, patrona de los religiosos. El permiso del concejo lleva fecha de 16 de marzo de 1748. Al sacar a la luz estos reveladores datos documentales considera Barrio Moya que, en el momento de hacerse cargo José Martín de las obras de San Felipe Neri, la iglesia se encontraría solamente en los cimientos, porque la planta y la decoración son características de la primera época del arquitecto, muy vinculada todavía al barroco levantino¹¹. La referencia

de 1747 a la ampliación y a la capilla de la Virgen de la Luz, con su planta elíptica que sería supuestamente la primera en aparecer en Cuenca, se considera pues un hito cronológico para la llegada a esta ciudad del arquitecto turolense¹². Por otra parte, se ha renovado la antigua sugerencia de Chueca, en el sentido de que por el brazo del crucero opuesto al arco de la mencionada capilla se encontraba la entrada al templo¹³. Pensando que José Martín toma en 1748 la dirección de las obras, habría introducido un cambio radical en la orientación de la iglesia al trasladar el presbiterio a donde se pensaba ubicar inicialmente la cabecera, y viceversa. La traza de un amplio crucero realzaría la visión de la capilla, al situarse el arco de acceso al fondo de esa especie de nave complementaria y en el mismo eje de la imaginada portada primitiva de la iglesia¹⁴.

Discrepa de la tesis tradicional, que asocia la fecha de 1747-1748 con el arribo de José Martín y su toma de responsabilidades respecto a la iglesia filipense, la propuesta crítica planteada en 1994 por Ana María López de Atalaya, de gran interés para el debate. Sitúa el nacimiento de José Martín el día 16 de enero de 1724, en el pueblo turolense de Manzanera, cuando algunos estudiosos han estimado fechas de lo más variadas¹⁵. En base a las capitulaciones matrimoniales entre el maestro y su primera

9 CHUECA GOITIA, F., 1944, pp. 12-15.

10 CHUECA GOITIA, F., 1944, pp. 15-18.

11 BARRIO MOYA, J. L., 1991, pp. 325-333 y “Documentos, pp. 271-275.

12 ROKISKI, M. L., 1995, p. 258; CAMACHO MARTÍNEZ, R., 2014, p. 87.

13 CHUECA GOITIA, F., 1944, p. 13 y planta.

14 ROKISKI, M. L., 1995, p. 258; y 2017, p. 281.

15 Ceán la data en 1730. Curiosamente, al anotar que José Martín fallece en Málaga en 1802, proporciona su edad exacta: 78 años. (CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 1829, p. 298).



Bóveda del crucero

esposa María Antonia Esteban, fechadas en Teruel el 17 de diciembre de 1752¹⁶, da a conocer la siguiente partida entre los bienes aportados por José Martín: “espero de la obra de Cuenca me queden extrahídas las expensas Ocho-cientas Libras”. Sin embargo, opina que el arquitecto no trabaja en Cuenca en años anteriores a 1761¹⁷. Rechaza lo afirmado por Ceán y otros autores, sobre que el turolense llega a Cuenca llamado por el obispo don Isidro Carvajal y Lancáster para finalizar la iglesia de San Felipe Neri, por dos razones: don Isidro solo alcanza el episcopado en 1760, y existen noticias de archivo que testimonian el comienzo de las obras con dos décadas de antelación.

En tal sentido, actas municipales del 20 de febrero de 1740 recogen una solicitud de los filipenses para construir una iglesia más grande. Acompañaba el memorial enviado a las autoridades locales una planta trazada por Felipe Bernardo Mateo. La citada autora opina que no pudo demorarse tanto la construcción del edificio, y que si la planta es de Mateo, y no consta documentalmente vínculo alguno de José Martín con San Felipe Neri, cabe dudar de que hiciese algo en esta iglesia. Si trabaja en ella, sería con encargos menores, posiblemente relacionados con la carpintería o el diseño de retablos o muebles¹⁸. Limita por tanto a un papel secundario la posible intervención de José Martín, marginándolo por entero del proceso constructivo y del extenso repertorio ornamental propiamente arquitectónico. En otras ocasiones se ha sugerido el nombre del arquitecto Bartolomé Ignacio Sánchez, hermano precisamente de la Congregación de San Felipe Neri y luego maestro mayor de obras del obispado, como autor de la traza¹⁹.

En espera de más aportes documentales sobre los maestros de la segunda mitad del siglo XVIII, de los que queda mucho por saber, la autoría de las dos iglesias del Oratorio sigue sin quedar resuelta por los archivos, en particular el templo superior. En cualquier caso, son muchas las cuestiones de interés que se pueden analizar en base a los datos existentes. En los apartados sucesivos proponemos nuestro criterio personal al respecto.

6.2. EL PROCESO CONSTRUCTIVO DEL ORATORIO DESDE LA FUNDACIÓN A LA FASE DEL ORATORIO PARVO O IGLESIA BAJA, CON ADVOCACIÓN DE LA DIVINA PASTORA

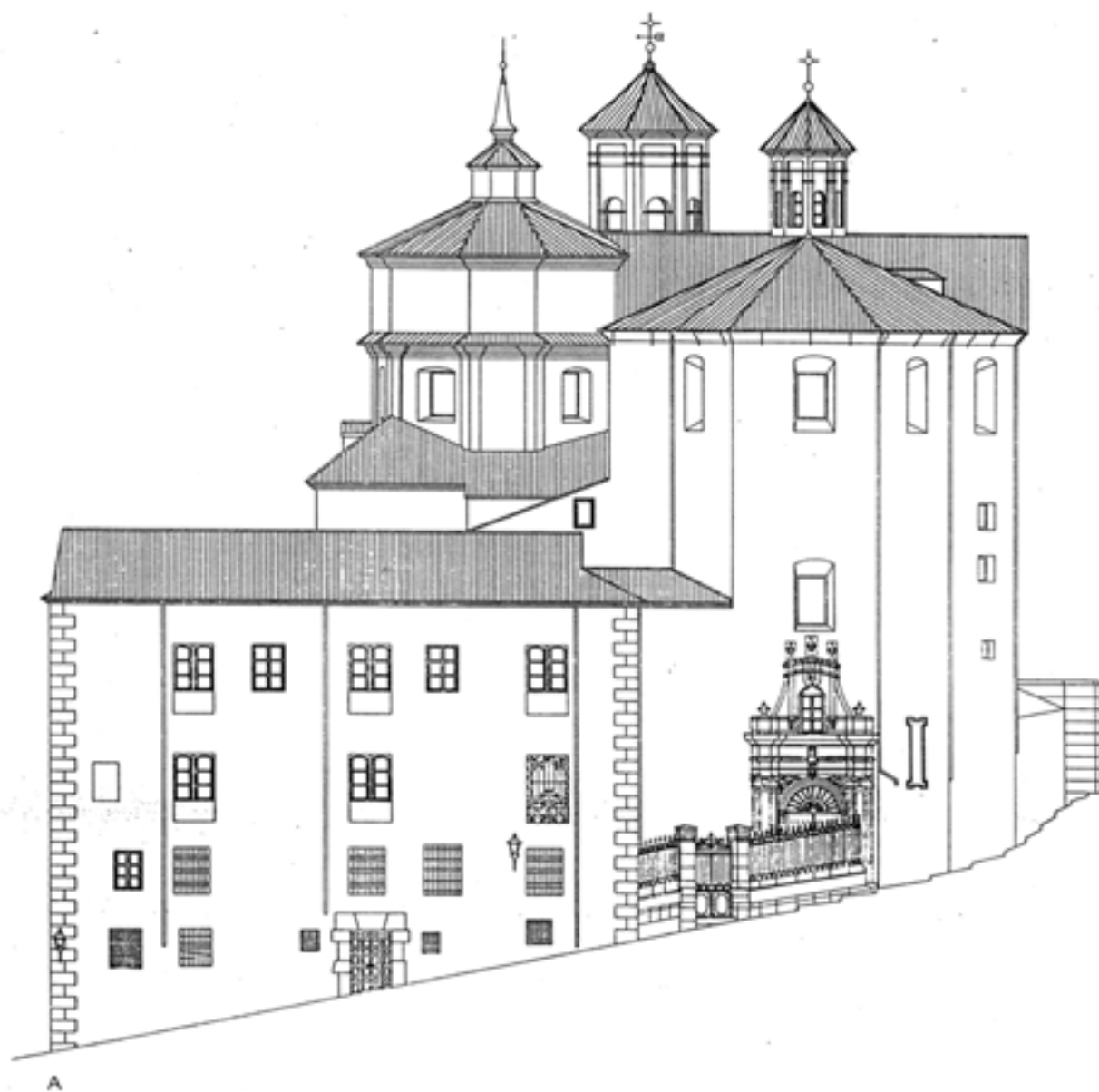
Si caben algunos interrogantes sobre la autoría de las secciones del Oratorio de San Felipe Neri, no sucede lo propio con las circunstancias fundacionales de la Congregación. Contamos para ello con fuentes tan creíbles como los dos libros publicados en Valencia, en 1750, con ocasión de las exequias celebradas en Cuenca por don Álvaro Carvajal y Lancaster a finales de octubre de 1749. El personaje había fallecido casi cuatro meses antes, el 30 de junio de ese mismo año. Son fiables al extremo porque ofrecen información de primera mano, expresada por protagonistas de los hechos que conducen al nacimiento de los oratorianos de Cuenca. Estos dos libros son *Reconocida, respetosa, y obligada gratitud, que a la gloriosa inmarcesible memoria del venerable ilustrísimo*

16 Dadas a conocer por Andrés Llordén. (LLORDÉN, A., 1962, p. 202).

17 LÓPEZ DE ATALAYA, A. M., 1994, p. 133 y 137.

18 LÓPEZ DE ATALAYA, A. M., 1994, p. 132.

19 MORA PASTOR, J., 2005, p. 99.



Alzado a la calle de Caballeros

*señor don Álvaro Carvajal y Lancaster... tributó en afectuosas exequias... la ciudad de Cuenca...*²⁰; y *Parentación fúnebre, que en las honras que el día 24 de Noviembre de 1749 hizo la Congregación del Oratorio de S. Felipe Neri de la Ciudad de Cuenca, a su venerable fundador el SR. DN. Álvaro Carvajal y Lancaster...*²¹. Conceden estos textos el máximo protagonismo a don Álvaro en la fundación, aunque su hermano don Isidro aparezca a su lado. No sabemos qué parte le correspondería al hecho de ser el sujeto de las honras fúnebres.

Nace don Álvaro el 18 de mayo de 1682, hijo de don Bernardino de Carvajal y doña Josefa de Lancaster, radicados en Cáceres, condes de la Enjarada y señores de San Juan de las Encinillas, entre otros títulos. Engendran doce hijos, entre los que queremos destacar, además de Álvaro e Isidro, a don José de Carvajal y Lancaster, por su alcance político y por lo que tiene que ver con el propio Oratorio conquense: ministro de Estado; gobernador del Consejo Real de Indias; presidente de la Real Junta de Comercio y Moneda, y superintendente general de Estafetas dentro y fuera del Reino. A él le está dedicada la obra *Reconocida...*²².

Don Álvaro llega en 1730 a Cuenca, donde su tío don Juan de Lancaster, duque de Abrantes, gozaba de la prelatura de la diócesis. Con su hermano Isidro, viven en el palacio episcopal a la sombra de su pariente. De ahí les viene a ambos la carrera eclesiástica que desarrollan en

Cuenca²³. Tras el fallecimiento de don Juan de Lancaster en 1733, los hermanos Carvajal se trasladan a una casa propia. Los acompaña el doctor Julián García Malo, que también había morado en el palacio episcopal como “maestro de pajes”, que procedía de Valencia y que traba gran amistad con don Álvaro. A través de García Malo se establece la conexión con los filipenses. Había estudiado en Valencia, y su director espiritual había sido el doctor Teodoro Aviñó (o Aviño), presbítero de la Congregación de la capital levantina. Como cura párroco que ya era de San Miguel, García Malo le encarga una imagen de san Felipe Neri a Aviñó, que este mismo lleva personalmente a Cuenca. La colocan en la capilla de Santa Cruz de la iglesia de San Miguel, con fiestas solemnes de tres días. Juntos los cuatro, tratan sobre la Congregación, aunque parece que en ese momento los Carvajal no disponían de medios económicos suficientes para iniciar el proceso fundacional. El padre Aviñó retorna a Valencia, aunque con el encargo de procurar una copia de la Virgen de la Luz que tenían los filipenses valencianos en su oratorio parvo. La obra se envía a Cuenca, colocándose en la citada capilla de la parroquial de San Miguel²⁴.

En agosto de 1738, el padre Teodoro Aviñó viaja de nuevo a Cuenca y encuentra a don Álvaro muy enfermo en su casa por una epidemia que sufría la ciudad. Dispone una novena a la Virgen de la Luz en San Miguel, y predica todas las tardes invocando su favor. El día 13 de septiem-

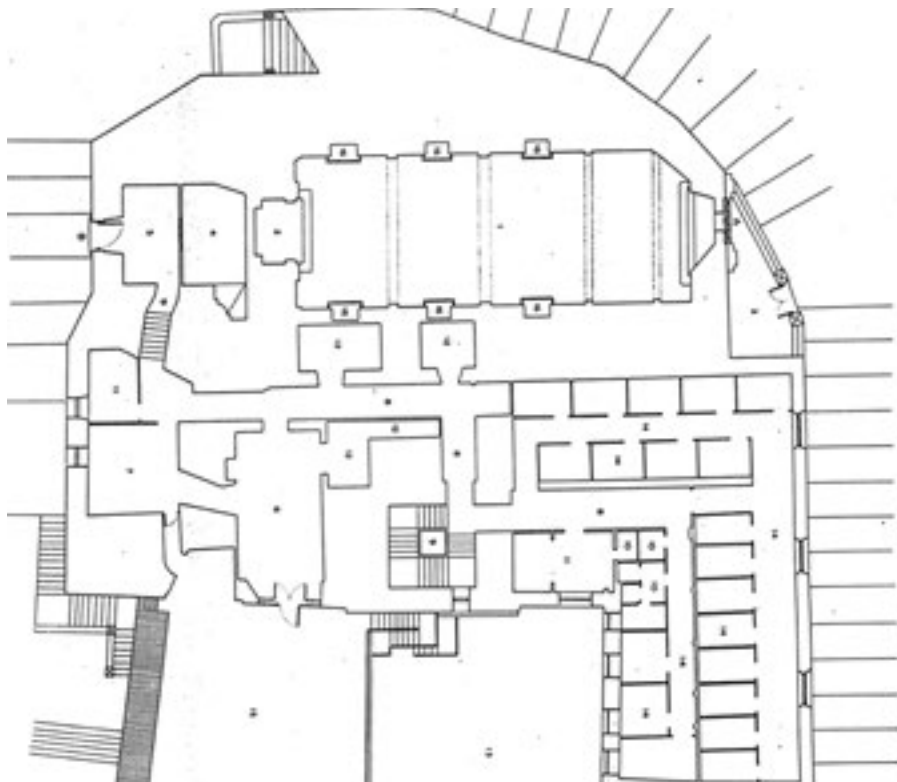
20 En adelante citado como RECONOCIDA, 1750.

21 En adelante citado como PARENTACIÓN, 1750.

22 Otros hijos son don Juan de Carvajal y Lancaster, duque de Abrantes; duque de Linares; conde de la Enjarada; marqués de Valdefuentes; teniente general de los ejércitos reales, etcétera (fallece en 1747); y don Nicolás de Carvajal y Lancaster, marqués de Sarriá; coronel del Regimiento de Guardias Españolas y teniente general; caballero de Calatrava y comendador de Valdepeñas. A él le está dedicada la obra *Parentación...* (PARENTACIÓN, 1750, pp. XXVIII y XXIX).

23 Don Isidro es designado canónigo por su tío en 1728. Luego llegará a obispo de la misma diócesis.

24 PARENTACIÓN, 1750, p. XXXVII.



Planta con del oratorio parvo y del ala conventual de Caballeros, con camarillas

bre, Aviñó visita al obispo Flórez Osorio para despedirse, porque el mes de licencia se cumplía. Le manifiesta su desilusión por tener que marcharse sin haber conseguido sus objetivos en

lo espiritual, y el prelado da licencia para que se comenzasen a practicar en San Miguel los ejercicios de la Congregación. Responden de inmediato el doctor García Malo y los padres Car-

los Pérez Albendea, Antonio Carabaño y Alonso López Mayordomo. Así se funda la Congregación el domingo 14 de septiembre de 1738 y, tras celebrar la primera misa, se procede a la elección de prepósito, que recae en García Malo. Juntos estos cuatro padres en San Miguel, y dirigidos por Aviñó que había conseguido prorrogar su estancia, comienzan su labor²⁵. Este personaje alcanzaría notable ascendiente en Cuenca en relación con el Oratorio. El 20 de septiembre de 1740, las autoridades locales acuerdan escribir al arzobispo de Valencia y al prepósito del Oratorio de San Felipe Neri allí existente, “para que permitan que vuelva al de esta ciudad el padre don Theodoro Aviñó, por la grande falta que haze en la nueva fundación de esta congregación”²⁶.

La primera sede era una vivienda normal, de localización ignorada. Don Álvaro sufragaba la comida y los restantes gastos necesarios. Ocupan después “la Casa en que al presente moran. Compróla el señor don Álvaro, nueva, nueva, sin estrenar... la dispuso con iglesia y aposentos para los padres, reservando los precisos para sí, su hermano y sus sirvientes”²⁷. El texto se refiere sin duda al edificio que, desde

25 PARENTACIÓN, 1750, pp. XXXVIII y XXXIX.

26 A. M. C., Libro de Capitulares 1738-1740 (1740), Leg. 331, f. 58 v.

27 PARENTACIÓN, 1750, pp. XLI y XLII.

el atrio de la iglesia de la Divina Pastora, sigue cuesta abajo de la calle de los Caballeros. Lo de que la compra nueva quiere decir que la construye para el fin propuesto. Es una casa de las llamadas entonces principales, perfectamente conservada. Tiene cuatro plantas, fachada talochada, puerta adintelada de piedra ligeramente asimétrica y ventanas rectangulares asimismo enmarcadas en sillería. En el costado superior, se abre otra puerta al atrio de la iglesia de la Divina Pastora, que accede directamente a la segunda planta. Los planos elaborados en 1993 muestran en ese piso una amplia sala de reunión, y celdas en los dos últimos pisos. En la planta baja se encontrarían las dependencias de servicio.

Los hermanos Carvajal se trasladan a vivir con los filipenses de inmediato. Un buen referente cronológico para la ocupación del edificio de Caballeros es el de 25 de marzo de 1739 cuando, por comisión del obispo Flórez Osorio, don Isidro bendice la iglesia en la nueva casa y se celebra en ella la primera misa. Hay que subrayar que sería lo que suele conocerse como “iglesia de prestado”, usual en los primeros momentos de los cenobios de aquel tiempo. Los religiosos ocupan un primer edificio con las estancias precisas para su vida material, y acomodan la iglesia en una sala espaciosa para difundir socialmente su proyecto espiritual. Quizá se encontrara en esa “sala de reunión” de la primera planta, con acceso desde la calle a través de la puerta antes reseñada en el atrio del oratorio bajo.

Para soslayar la prohibición que tenían los filipenses de convivir con otras personas en su casa, aunque fuesen prelados, don Álvaro ingenia que siguiera constando como suya, pero donándola inter vivos a la Congregación al designarla su universal heredera. Asimismo, como era muy devoto del misterio de la Santísima Trinidad, destaca el texto de la *Parentación* que en esa primera iglesia solo había tres altares: el mayor, de dicha advocación; el de la



Dependencias conventuales desde el patio interior

Virgen de la Luz, “a quien nombró la Congregación como única Patrona suya, como a fundadora que había sido, Luz y Guía de toda ella”; y el tercero a san Felipe Neri²⁸. Estos tres altares, aunque posteriormente se vean acompañados por otros, serán siempre los más importantes y con la ubicación más privilegiada.

28 PARENTACIÓN, 1750, pp. XLII y XLIII.



Camarillas en el ala de Caballeros

La repercusión devocional de los filipenses en la ciudad sería inmediata, resultando insuficiente la sencilla capilla de prestado. Ello explica la necesidad de edificar un templo propiamente dicho y de mayor capacidad, independiente de la casa fundacional, que revela el memorial enviado por la Congregación a las autoridades municipales, y que estas analizan el 20 de febrero de 1740. Este y algún otro documento complementario, recogidos en el apartado historiográfico, no remiten, en contra de lo que ha solido apuntarse, ni a que los filipenses pidieran sin más licencia al ayuntamiento para construir una iglesia según planta elaborada por Felipe Bernardo Mateo, ni a que buscaran edificar una iglesia más grande de la que hubieran previsto inicialmente en ese mismo lugar.

Lo que pretenden es encajar el perímetro de la iglesia que necesitan en el plano de la ciudad misma, lo que exige demoler algunas casas y modificar parcialmente el trazado de ciertas calles colindantes. Eso es lo que motiva su solicitud de licencia a los munícipes, en la que dejan muy claro que las vías públicas no van a sufrir mengua alguna; antes bien, ganarán incluso algo de espacio. Su anhelo es erigir “la fábrica de un competente templo, en que los fieles, sin la incomodidad de la presente restricción, tengan el alivio de la asistencia a oír la diuina palabra, y reciuir los demás efectos de este santo instituto”²⁹. Es, pues, una iglesia de nueva planta, en un solar propio y sin dependencia alguna con otra anterior. La “presente restricción” aludiría a la pequeña capilla de prestado alojada en el inmueble de la calle de Caballeros, que debería encontrar una solución alternativa:

“... el medio único y necesario de su aumento es el arbitrio de erección de iglesia, y que su acomodada situación se fije sobre el plan³⁰ que tiene origen desde la puerta y pared frontera del oratorio y ángulo que, mirando al oriente, haze salida a la calle real de Caualleros, y termina por la del poniente a la que baja a señor san Andrés, quedando ésta en la misma entidad y ser que anteriormente tenía, y la calle que baja a San Gil con equivalente de otra igual y por partes mayor, y todo el distrito³¹ con ciento y veinte y cinco pies de longitud, cinquenta y tres de latitud y aumento de quatro por el lado del cruzero, que más específicamente instruye la planta que presentan”³².

El “distrito” o perímetro del templo tendría, según lo dicho, 34,82 metros de largo y 14,76 metros de ancho.

29 A. M. C., Libro de capitulares 1738-1740 (1740), Leg. 331, f. 13 r.

30 “Lo mismo que plano...”. (AUTORIDADES, Entrada “PLAN”).

31 “La extensión... de alguna Provincia, y generalmente qualquier espacio de tierra. (AUTORIDADES, Entrada “DISTRITO”).

32 A. M. C., Libro de capitulares 1738-1740 (1740), Leg. 331, f. 13 r.

Concuerda con el oratorio parvo, pero no así con la iglesia superior cuyas medidas, aún sin contar la capilla elíptica, son notoriamente mayores. Constituye un buen motivo de reflexión sobre el alcance del proyecto de 1740 y sobre la necesidad de ampliar el terreno, posteriormente, cuando se pretenda erigir la iglesia de San Felipe Neri tal y como la vemos ahora.

Tras estudiar el memorial, la Ciudad acuerda el nombramiento de comisarios que estudien el asunto con asesoramiento de Juan Gómez, maestro de obras titular de Cuenca. El 23 de febrero de 1740, Julián Cerdán y Juan de Avellaneda informan a sus compañeros regidores sobre la comisión recibida, incluyéndose la declaración redactada por Juan Gómez dos días antes. Gómez ha reconocido y medido la planta trazada por Felipe Bernardo Mateo, como maestro mayor de obras del obispado, “para la yglesia que solizita fabricar para los reverendos padres de San Phelipe Neri”, entre las calles que llaman de Cordoneros, San Andrés y Caballeros. A tenor del informe, todos los miembros del consistorio aprueban los cambios viarios solicitados y otorgan la licencia. Comentamos acto seguido algunos extremos de la documentación.

Cordoneros nos sitúa en la vía situada ante la fachada principal de la iglesia superior tal como la vemos ahora. En aquel tiempo, el paraje era diferente, mucho más angosto, porque el ensanche actual pertenece ya a principios del siglo XX, cuando se demuelen las casas fronterizas y se amplía desmesuradamente el espacio público. Ahí se unen las calles hoy denominadas de Alfonso VIII y de Andrés de Cabrera. Es curioso que Mateo López no recoja la denominación de Cordoneros en su plano, quedando más cercano a los hechos³³, y sí lo haga Mediamarca en el suyo de 1874. Gómez se detiene en esta calle, que de los 26 pies (7,24 metros) que entonces tiene de ancha



Oratorio parvo hacia el altar mayor

pasará a 35 (9,75 metros), por ceder los filipenses en su beneficio 9 pies procedentes de una casa adquirida para la fábrica de la iglesia. Comenta asimismo: “Y según dicha traza y medidas, venziendo de parte de dichos reverendos padres las casillas que oy se reconocen con bastante amenaza de ruina con los interesados en ellas...”. Al mismo asunto se refiere en la votación el regidor Julián Cerdán: “en vista de la declarazión del maestro... en que manifiesta quedar... el frontis principal de la calle de los Cordoneros más fortificado, hermoso y adornado; y si algún perjuizio puede seguirse a los interesados en las calles donde tropieza el nuevo edificio, lo han de venger y subsanar dichos padres”³⁴.

Queda claro que en esa parte existían viviendas, por cierto en mal estado, que deberían ser demolidas y sus solares integrados en el proyecto. Los padres tendrían

33 Las nombra como calles de la Cárcel y de San Juan.

34 A. M. C., Libro de capitulares 1738-1740 (1740), Leg. 331, f. 15.



Oratorio parvo hacia la entrada

que tratar con sus dueños el adquirirlas. De ahí lo de “venciendo” y “vencer”, en el sentido de convencer. La irregularidad del alineamiento quedaría subsanada con el frente de la iglesia, lo que explica el contento del regidor Julián Cerdán, aunque hay que observar algo al respecto. La iglesia de la Divina Pastora se encuentra soterrada respecto de la cota de la calle, y entonces todavía más porque el nivel de ésta era superior. Quiere decirse que las trazas de Felipe Bernardo Mateo no apuntarían solo al oratorio parvo, sino a la iglesia alta, fuese o no la construida definitivamente.

Las indicaciones sobre el sector de la calle de Caballeros incluyen el punto de partida de la iglesia en “la puerta y pared frontera del oratorio”, que formando ángulo hace el este deja salida hacia la citada calle. Puede comprobarse en la actualidad la exactitud del plano, con el atrio triangular, la puerta lateral del oratorio y la portada del

templo. Las cinco varas reseñadas para la calle coinciden con la anchura que puede constatarse hoy, aunque el tramo más estrecho que rodea los pies del edificio hasta desembocar en Alfonso VIII no llega a los nueve pies indicados en la relación del maestro Juan Gómez.

La iglesia baja se conserva bastante bien, aunque necesitada de urgente restauración, que tampoco sería tan gravosa en lo económico. Quizá sea el templo más olvidado de la ciudad, en la que tantos proyectos de rehabilitación de monumentos se han llevado a cabo durante las últimas décadas. Las referencias de archivo permiten reconstruir su estado originario y su mobiliario. Resultan de particular interés las descripciones de las exequias por don Álvaro de Carvajal, que tienen lugar entre los días 21 y 24 de noviembre de 1749, con interesantes anotaciones sobre el espacio interno. Desde luego, en ese momento ya se encontraba completamente edificado y amoblado, y en curso de construcción la iglesia superior. Se elige por ello como el ámbito natural para acoger las exequias del personaje, fallecido como queda dicho el 30 de junio de ese año a consecuencia de la grave epidemia que asolaba la ciudad desde varios meses antes. Los conquenses sacan en procesión la imagen de la antiquísima Virgen del Puente, que ya ha recibido la advocación moderna de la Luz, y recorren con ella las calles para procurar alivio de sus males. Al regreso, introducen la imagen en la iglesia del Oratorio, que solo puede ser la inferior, donde se veneraba otra representación mariana del mismo título. Años después se repetirá una situación parecida aunque en otro escenario. El 13 de diciembre de 1758, la Ciudad acuerda que se saque en procesión la Virgen de la Luz (del Puente), y que a la bajada se quede en San Felipe Neri³⁵. En ese momento ya estaba edificada la capilla elíptica.

Las dos publicaciones de 1750 dan cuenta detenida sobre las características del túmulo. No vamos a detenernos

35 A. M. C., LIBRO de capitulares 1757-1758 (1758), f. 83 v.

en sus elementos arquitectónicos, emblemáticos y ornamentales, salvo en aquellos datos que apunten al propio ámbito del templo. Ocupaba toda la altura de las bóvedas, que no llegan a alcanzar los siete metros. Emplazado ante la capilla mayor, en lo que pudiera llamarse crucero, los cuatro arcos abiertos en su estructura quedaban orientados hacia el altar principal, las dos capillas situadas a los lados y la propia nave en dirección a la entrada. La *Parentación* ofrece la reseña más completa, revestida incluso de cierta teatralidad al desarrollarla como una visita virtual previa a las exequias mismas: “antes que entre la gente y nos atropelle”.

Menciona el cancel, con un *epicedio* colocado en la puerta derecha y otra elegía en la izquierda. Como a tres varas del umbral (2,50 metros), otro emblema adorna el respaldo del coro. Ya dentro, dos pilas benditas a los lados ofrecen sendas tarjetas con jeroglíficos sobre ellas. Vuelve la vista atrás, y cita tres jeroglíficos que cuelgan sobre el barandado del coro³⁶.

El coro ha desaparecido por completo, pero podemos imaginarlo. Llegaría hasta donde se interrumpe la cornisa de la nave con un corte limpio. La cota del forjado queda asimismo bien definida por la puerta tapiada aún perceptible en el lado del Evangelio. Debería comunicar con las dependencias de los religiosos. Los elementos decorativos de la zona del coro en los vértices de los lunetos, aunque reducidos, son diferentes a los del resto de las bóvedas, pero no son rocallas. Concuerdan bastante con los de la techumbre de la capilla del Seminario, obra documentada de fray Vicente Sevilla de mediados de la década de los cuarenta. Es un indicio, entre otros muchos, para la hipótesis que plantearemos sobre la posible intervención de este arquitecto en determinadas fases constructivas del Oratorio de San Felipe Neri.



Oratorio parvo, con el espacio del coro desaparecido

El cronista de la *Parentación* continúa su recorrido nave adelante y se fija en el túmulo, ubicado en “la capilla mayor, donde forman cruzero la de nuestra Señora de la Luz y la del Patriarca San Felipe”. No es grande pero sí vistoso, simétrico y bien proporcionado. La altura del sitio no le permite tener más de 24 pies escasos (6,72 metros), rozando prácticamente la bóveda. Esa “capilla mayor-cruzero” no es sino el primer tramo de la cubierta, situado ante el ábside plano que cobijaba el altar principal de la iglesia, con un arco de medio punto enmarcado por pilastras cajeadas y un pequeño tramo de medio cañón. El túmulo se alza sobre un zócalo a manera de pedestal, de dos pies de alto, que lo iguala con el pavimento del presbiterio³⁷. Al día siguiente, 24 de octubre, se había convocado a los devotos a las nueve de la mañana para la

36 PARENTACIÓN, 1750, pp. LIX-LXX.

37 PARENTACIÓN, 1750, pp. LXXVIII y LXXIX.

Atrio y portada del oratorio parvo



misa y el sermón. Pero mucho antes “ya no cabía la gente, ni aún en el Atrio, o en la calle... Lleno el Templo, lleno el Atrio, llena la Plazuela allí adjunta: llena la entrada de abaxo, los tránsitos, y Tribunas de arriba”³⁸.

Comentaremos estos párrafos. La verja hoy existente constriñe la portada, y el acceso mismo al interior, en un grado inimaginable, y no creemos que en su origen hubiera algo parecido. Pero en cualquier caso hablamos de un atrio reducidísimo, en el que pocas personas podrían situarse. Parece que el texto remite a un atrio de mayor capacidad y a una plazuela anexa, aunque esta podría haber ocupado el espacio público en la intersección de la bajada a San Gil con la calle de Caballeros. La extensión del “distrito” solicitado en el memorial que la Congregación presenta, el 20 de febrero de 1740, introduce otro interrogante. Su longitud era de 34,82 metros y llegaba hasta la calle que bajaba a la iglesia de San Andrés, hoy callejón de los Artículos: “termina por la del poniente a la [calle] que baja a señor San Andrés, quedando ésta en la misma entidad y ser que anteriormente tenía”. Mas hay que tener en cuenta que la parcela actual de las dos iglesias de San Felipe Neri supera esa longitud en una decena de metros. La única respuesta que se nos ocurre, aunque pueda parecer demasiado rupturista con el pensamiento consolidado, es que la fachada actual del oratorio parvo quedase más retranqueada en la primera fase de su construcción, durante los primeros años cuarenta, generando un atrio espacioso y abierto a la calle de Caballeros.

En la *Parentación* se citan asimismo dos capillas junto al altar mayor. Ahora aparecen como capillas-hornacina, pero antiguamente alcanzaban mayor profundidad, como se comprueba en la del segundo tramo, en el lado del Evangelio. La primera de ese costado albergaba la

Virgen de la Luz, como demuestra una certificación de 18 de enero de 1772, del secretario del cabildo catedralicio, sobre el traslado del cuerpo del obispo don Isidro Carvajal y Lancaster³⁹, fallecido justamente un año antes. El 17 de enero de 1772, a las nueve de la noche, se exhuma y entrega el cuerpo del prelado al prepósito y demás padres de la Congregación, tras abrir la bóveda sepulcral de la capilla Covarrubias, donde se encontraba. Los filipenses lo trasladan a hombros, directamente y sin pompa alguna, “a la iglesia de la citada Congregación, y en la última tribuna contra el Altar maior del Oratorio Parbo, a la sinistra de su entrada, donde hay un espacio que antes sirvió de Capilla, y en donde estuvo colocada nuestra Señora de la Luz, quedó puesto”.

Como hemos visto en páginas anteriores, la Congregación había nombrado a la Virgen de la Luz como patrona y fundadora. Antes de la fundación de 1738, el naciente grupo filipense de Cuenca ya encarga al doctor Teodoro Aviñó una imagen que tomara como modelo la que tenía en su oratorio parvo la Congregación de San Felipe Neri de Valencia, pintada seguramente. Una vez en Cuenca, se coloca en la capilla de Santa Cruz de la iglesia de San Miguel, donde acompaña a la imagen de san Felipe que ya se encontraba allí. Una vez finalizado el oratorio parvo conquense, ambas representaciones pasarían al templo recién construido, la Virgen de la Luz en su capilla del lado del Evangelio y la de san Felipe en la suya de la Epístola. Y posteriormente, tras la edificación de la iglesia superior, los tres altares del oratorio bajo se trasladan a ella con la misma disposición que tenían, aunque adaptados a los nuevos espacios más monumentales, ornamentados y escenográficos.

La devoción a la Virgen de la Luz nace en Palermo en la tercera década del siglo XVIII, en una historia bien

38 PARENTACIÓN, 1750, p. CXIII.

39 He tenido conocimiento de este certificado por cortesía de don Manuel Martínez Moset, rector de San Felipe Neri.



Portada del oratorio parvo

conocida que implica a un sacerdote jesuita llamado Genovesi y a una devota visionaria. El resultado es una composición pictórica muy difundida en Europa y América durante la época. Vestida con manto blanco y manto azul, sostiene en su brazo izquierdo al Niño y con la mano derecha levanta por la muñeca a un alma, personificada por un joven, salvándolo así del pecado y evitando que sea tragado por el monstruo que asoma en el ángulo inferior izquierdo. En la parte derecha, un ángel ofrece

un canasto de corazones al Niño. El apoyo de los Jesuitas a este culto, que difundieron por el continente americano, llevaría tras la expulsión que sufren en 1767 a problemas de censura y oposición, junto al culto al Sagrado Corazón.

No sabemos si la capilla de san Felipe Neri, en el lado de la Epístola y por tanto contra la roca madre de la vertiente de base, alcanzaba en el oratorio parvo la misma profundidad que la de la Virgen de la Luz. Dicen los cronistas filipenses de las exequias de

don Álvaro que la gente llenaba los tránsitos y las tribunas. De las tres visibles en ese lado de la Epístola, era practicable la situada precisamente sobre la capilla de san Felipe. Se accedía a ella por una estrecha escalera de medio caracol, ahora en muy mal estado, desde un estrecho espacio a mano derecha según se entra en la sacristía. Si desde esa tribuna continuaba un tránsito a las otras dos tribunas de ese lado, es algo que no podemos saber de momento.

Una vez que el retablo de la Trinidad es trasladado a la iglesia superior, la Divina Pastora ocupa su lugar en el altar mayor del oratorio parvo. En los listados de Desamortización de 1836 y 1837, consta en “la iglesia baja u oratorio” el altar mayor con un cuadro de la Divina Pastora, otro de san Felipe en lienzo y otro de san Bartolomé⁴⁰.

Vicente Calatayud, presbítero de la Congregación de Valencia, que firma el plácet de la *Parentación* en 6 de enero de 1750, subraya cómo don Álvaro Carvajal había reconocido inspiración en Dios para su fundación conquense, “la que reconocía igualmente a los silvos amorosos de María Santísima, como Pastora benignísima, a quién dedicó el Oratorio Parvo: así como tenía ya la Congregación patrocinada de María Santísima

40 A. H. P. C., Desamortización, n° 69, Congregación de San Felipe Neri.

con el agradable título de la Luz”⁴¹. La advocación de la Divina Pastora es asimismo dieciochesca. Su origen se encuentra en Sevilla, cuando el fraile Isidoro tiene una visión de la Virgen vestida de pastora y rodeada de ovejas. Le solicita entonces al pintor Alonso Miguel de Tovar un cuadro, describiéndole los pormenores a representar. Existen muchas piezas de esta advocación, que sigue gozando de mucha devoción en regiones como Andalucía. Las hay de carácter escultórico, aunque el origen pictórico parece evidente. El Museo del Prado guarda una buena versión, que cataloga hacia 1732 y atribuye al mismísimo Tovar.

En el retablo de la Magdalena de la catedral de Cuenca, conservado en la capilla de los Apóstoles, puede verse un grabado de la Divina Pastora adherido de forma tosca sobre la madera en la parte correspondiente al sagrario. El texto del grabado deja muy claro el asunto que tratamos: “La Divina Pastora de las Almas María Santísima, Señora Nuestra, venérase por titular en el Oratorio parvo de la Congregación de San Phelipe Neri de la ciudad de Cuenca. El Ilustrísimo Señor Don Joseph de Flórez y Osorio, obispo de dicha ciudad, concede 40 días de Indulgencia rezando una Ave María”. La referencia a Flórez Osorio no alcanza mayor precisión para la data porque su episcopado (1738-1759) cubre todo el proceso constructivo del inmueble filipense. El autor del grabado es Juan Bernabé Palomino (Córdoba, 1692-Madrid, 1777)⁴². Ofrece una versión no coincidente con la más difundida que recoge el lienzo del

Museo del Prado. Entre los bienes inventariados en 1836 tras la desamortización, además del cuadro del altar mayor del oratorio parvo, el listado localiza en la sacristía otro cuadro de la misma advocación y calificado de grande⁴³. Imaginamos que eran distintos, ya que aparecen en la misma relación.

El cura Juan Antonio de Eguiluz, cura de San Gil a cuya jurisdicción parroquial pertenecían los filipenses, deja muy claro con sus palabras el sentido de capilla pública y no de cripta del oratorio pequeño, unos años después de finalizado el inmueble: “la Congregación de Padres del Oratorio de San Phelipe Neri, cuia casa, e iglesia son asimismo nuevas, y está de mui especial decencia y adorno, teniendo debajo de ella una capilla pública, que sirve de oratorio parvo”. También registra la presencia de unos siete u ocho padres sacerdotes en esa época⁴⁴.

Esta iglesia de la Divina Pastora se construye durante los primeros años de la década de los cuarenta, no sin algún desliz en las mediciones del solar que se iba ocupando. Es lo que sucede en octubre de 1741, cuando la Ciudad frena las obras y obliga a que estas no excedan del terreno que consta en las trazas aceptadas⁴⁵. El denunciante inicial es el regidor Fernando de Herrera, al exponer ante sus compañeros de consistorio que la fábrica de la iglesia no se ejecutaba con arreglo a la traza de Felipe Bernardo Mateo y los acuerdos adoptados año y medio antes. El 23 de ese mes de octubre de 1741, cumpliendo el acuerdo adoptado en el ayuntamiento anterior, del día 17, los capitulares

41 PARENTACIÓN, 1750, s. p.

42 Sobrino de Antonio Palomino, trabaja un tiempo en el taller madrileño de su tío. En 1752 es elegido primer director de grabado en dulce en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ostentaba el cargo de “Grabador de Cámara de su Majestad”.

43 A. H. P. C., Desamortización, n° 69, Congregación de San Felipe Neri.

44 LÓPEZ, T., 1787, f. 39 v.

45 A. M. C., Libro de capitulares 1741-1746 (1741), Leg. 332, 17-31 de octubre de 1741. Agradezco a la investigadora Ana María López de Atalaya el conocimiento de esta referencia documental.



Virgen de la Luz

analizan la documentación pertinente y votan al respecto.

El regidor Herrera establece los puntos básicos de su denuncia, con una convicción tan tajante que le lleva incluso a amenazar con llevar el asunto a otras instancias, caso de que no se resolviera según su criterio. Alude a dos pasajes urbanos conflictivos, el de la calle de Cordoneros y el de la bajada a San Andrés. Afirma que la planta de la iglesia en ejecución es distinta y perjudicial para la ciudadanía, por dejar sumamente estrechas las calles. La que baja a Caballeros queda tan estrecha que no caben las andas de las imágenes de las procesiones que antes la transitaban ni los “vayantes” de los entierros que pretenden bajar a las parroquias. Ahora era preciso dar un gran rodeo por la calle del Peso. En lo tocante a la calle de Cordoneros, la afección para el tráfico urbano ha sido tanto más grave. La construcción ha penetrado más de una vara en la vía pública con una suerte de “cubo”, dificultando al extremo el cruce de los coches y pudiendo generar disputas entre los cocheros. Pide asimismo que se ordene al maestro Mateo que no continúe con los calicantos de la calle que baja a la de Caballeros, hasta que no se reconozcan la situación de la misma tanto el maestro de la Ciudad como el hermano Fernando de Santa Teresa; o, en vez de este último, el que fuera

del agrado del corregidor. Ambos peritos deberían declarar si queda con anchura suficiente para el paso de procesiones y entierros⁴⁶.

Hay regidores, como los comisarios Julián Cerdán y Juan de Avellaneda, designados en su momento para verificar la planta de Felipe Bernardo Mateo, que no encuentran tantos problemas en lo ya hecho, o incluso que los consideran un mal menor. Cerdán opina que cuando “se echaron las cuerdas” de la planta todo era correcto, y que esas mismas cuerdas “el día que se vendixo y puso la primera piedra, se vendixeron igualmente todas, y enarboló el estandarte de la fe en el sitio que demostraba el presbiterio, a vista, rexis-tro y aprobación de algunos caualleros capitulares y más de mil y quinientas personas”. Todo está de acuerdo con la planta concedida inicialmente, aunque el borde o pared de la zona de la calle de San Andrés no se había especificado en esa planta. En cualquier caso, ha revisado ahora cómo queda y, aunque da una vuelta de medio arco hacia Cordoneros, que es el reparo que se pone para el tráfico de vehículos, si esta se sacara a cuerda causaría un problema mayor en la calle que baja a San Andrés⁴⁷.

El día 31 de octubre, el corregidor don Pablo de Cárdenas informa que, según el ayuntamiento antecedente, había hecho tirar las líneas correspondientes a la planta de la iglesia del Oratorio de San Felipe Neri, habiendo facilitado que la calle de Cordoneros quedase con el espacio y disposición que tenía, “a cuio fin hizo demoler el borde que se hauía construido y fabricar otro arreglado a las declaraciones del hermano Fernando de Santa teresa y Juan Gerónimo Gómez, maestros de obras”. La Ciudad agradece al corregidor su celo⁴⁸. Exponemos a continuación algunos comentarios a lo dicho.

Resulta curioso cómo Herrera introduce como perito a su protegido el hermano carmelita fray Fernando de Santa Teresa. Propone su nombre al corregidor Cárdenas y, al final, consigue que informe sobre la cuestión junto a Gómez, el maestro de obras de Cuenca. Dicho arquitecto carmelita es el que construye a finales de los años veinte la casa de doña Quiteria Antonia Salonde, que en tiempos de esta ganadera debía de acoger a toda su parentela. El regidor con vocación de muñidor estaba casado precisamente con Ana Josefa Salonde, sobrina y heredera de doña Quiteria⁴⁹.

El tramo de calle que baja desde la vía principal a la de Caballeros, rodeando los pies de las dos iglesias superpuestas del Oratorio, poco cambiaría con las protestas de Herrera, porque en la actualidad su parte más estrecha ni siquiera alcanza los 2,50 metros indicados en la traza de Felipe Bernardo Mateo.

Lo que más sorprende es que se produjera un conflicto en el sector Cordoneros-San Andrés por el famoso “cubo” o saliente hacia la primera calle citada, porque la planta del oratorio parvo, que es lo que se estaba construyendo como objetivo prioritario en ese momento es más reducida que la de la iglesia superior. El presbiterio queda a cierta distancia de la calle de Cordoneros. La única explicación que se nos ocurre es que Felipe Bernardo Mateo pretendiera ya, con ese “borde” o “pretil” mencionado, efectuar una reserva preventiva del conjunto, aunque solo fuera para establecer los límites absolutos que alcanzaría así mismo la iglesia superior.

La iglesia de la Divina Pastora, de planta cajón y muros rectos, evidencia una edificación de no excesivos vuelos que

46 A. M. C., Libro de capitulares 1741-1746 (1741), Leg. 332, f. 77.

47 A. M. C., Libro de capitulares 1741-1746 (1741), Leg. 332, f. 76 v.

48 A. M. C., Libro de capitulares 1741-1746 (1741), Leg. 332, f. 80 r.

49 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2021, pp. 318-334.



Estampa de la Divina Pastora, con indulgencias del obispo Flórez Osorio

podemos asociar al tracista inicial Felipe Bernardo Mateo. El componente ornamental se reduce a mínimos y pasa casi inadvertido: aislados y reducidos elementos geométricos en los vértices de los lunetos y en las claves de los arcos fajones. Es un ejemplo clarificador, como lo son la mayor parte de los espacios interiores documentados de fray Vicente Sevilla o que podemos atribuirle: capilla del seminario, Santa Cruz, Santo Domingo de Silos, San Miguel y otros. Representan un limitado barroquismo dentro de la arquitectura conquense, con anterioridad a las aportaciones de Ventura Rodríguez, Alejandro González Velázquez y José Martín de Aldehuela. Si no se entiende este hecho diferencial que afecta antes que nada al espacio interno de los edificios, difícilmente podremos explicar la secuencia evolutiva de la arquitectura dieciochesca de Cuenca. Predominan en los mencionados inmuebles de esta suerte de proto-barroco conquense, si lo entendemos en lo espacial, los muros lisos y las formas ortogonales, todo ello simplificado al máximo.

Son tan patentes las diferencias entre las partes del conjunto filipense, que consideramos complicado de mantener cualquier esfuerzo probatorio de que el autor del oratorio bajo fuera el único artífice de todo el templo. El cierre poligonal de los pies que Chueca vincula, quizá en una de sus

afirmaciones menos felices, con un tipo de ábside levantino y con el concepto arquitectónico de José Martín⁵⁰, marca a su vez la planta de la iglesia superior, lo que es un dato que no debe ser olvidado. Si la hubiera previsto ya Felipe Bernardo Mateo habría que rectificar algunas creencias muy repetidas, pero en un edificio tan insuficientemente conocido caben otras alternativas. Véase por ejemplo el forzado encaje de los tramos de acceso al oratorio bajo, lo que tal vez podría indicar una modificación en la traza a lo largo del proceso constructivo.

La única portada de sillería del edificio se encuentra precisamente en el oratorio bajo. Consta de arco de medio punto entre pilastras cajeadas de orden compuesto, y ventana hornacina en el coronamiento. Ofrece otro interrogante de interés para nuestro propósito, porque concuerda con el modelo que introduce en Cuenca fray Vicente Sevilla. Chueca, que la califica por cierto como “pobre, tosca y desmañada”, la atribuye a José Martín y considera que el turolense la mejora en la portada de San Pedro, que en su criterio sería asimismo de este arquitecto⁵¹. Por nuestra parte, ya hemos atribuido estas y otras portadas a creaciones de Sevilla tan bien documentadas como la de la capilla del Seminario. Compárense, por ejemplo, los cuerpos superiores de la portada lateral del Seminario y la del oratorio parvo.

6.3. LA FASE DE LA IGLESIA SUPERIOR ANTES DE LA INTERVENCIÓN DE JOSÉ MARTÍN

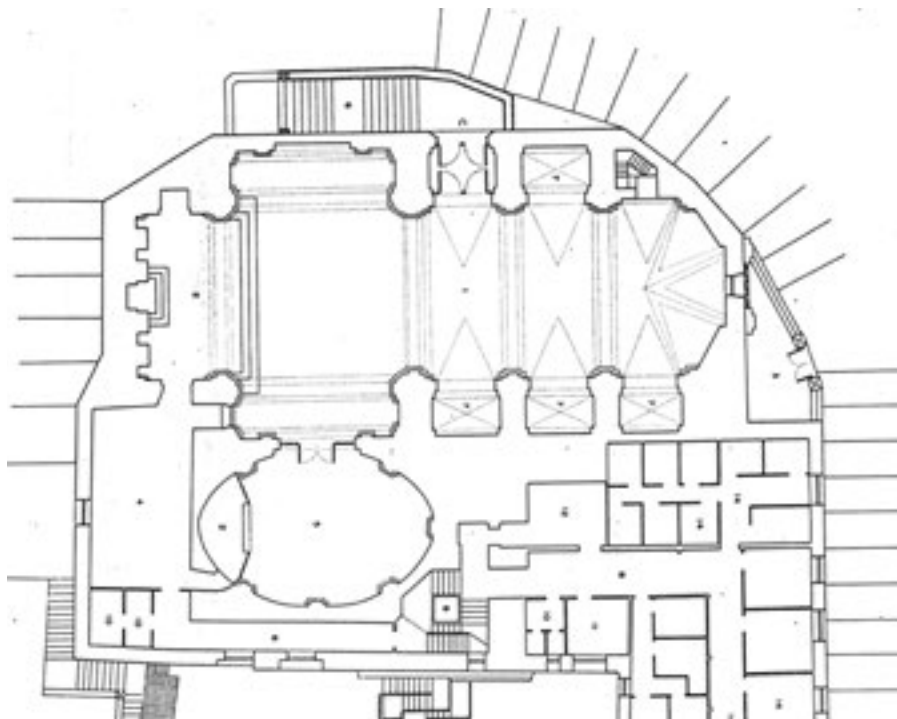
Tratamos de un inmueble que, en contra de lo más usual en otras arquitecturas coetáneas, tarda bastante en concluirse. Por evocar algunos ejemplos comparativos de templos cuencenses vinculados por cierto con el

arquitecto aragonés, la iglesia de San Antón se techa en cuatro años; la de Santiago, en apenas tres años, y la de las Concepcionistas Franciscanas en menos de tres años. Debe ser tenida asimismo en cuenta la difícil topografía del solar donde se ubica el edificio. Hablar de edificaciones en el casco intramuros de Cuenca es hacerlo de problemas generados por la topografía y de cómo han sido resueltos. Si analizamos la cuestión estructural, comprobamos cómo la iglesia alta demuestra las esencias constructivas de una ciudad de tan enrevesados derrumbaderos naturales como es Cuenca. Ello constituye uno de los máximos valores del conjunto urbano y del propio Oratorio globalmente considerado, ya que se acomoda con audacia a la acusada pendiente que afecta al centro histórico en esa zona. De tal modo, los suelos de la iglesia y de la capilla de la Virgen de la Luz se elevan muchos metros por encima de la rasante de la calle del Peso, en la parte posterior del edificio. Las estancias conventuales adquieren así relevancia en ese sector meridional, actuando como peculiares contrafuertes. Lo mismo sucede con la propia capilla de la Virgen de la Luz.

Durante los diez años siguientes a la voluntad fundacional de 1738, y tras el asentamiento en la casa de la calle de Caballeros, el Oratorio conquense conoce los dos episodios de ampliación más importantes de su historia. El primero, en febrero de 1740, con una primera solicitud al concejo para edificar un templo más grande que la capilla provisional de prestado alojada en una sala de dicha casona; esto es, el oratorio parvo. El segundo, en diciembre de 1747, con una nueva petición de terreno público para construir la capilla de la Virgen de la Luz, patrona de los filipenses. Desconocemos hasta dónde habían llegado las obras antes de marzo de 1748, en que el ayuntamiento de Cuenca concede a los filipenses terrenos

50 CHUECA GOITIA, F., 1944, p.14.

51 CHUECA GOITIA, F., 1944, p. 15.



Planta de la iglesia superior con la capilla de la Virgen de la Luz

colindantes para ampliar el oratorio y erigir capilla a su patrona la Virgen de la Luz. La misma traza de la iglesia superior ya no tiene mucho que ver con la inferior, pese a que se reitere la cornisa de dentellones. Cabe pensar, pues, en la intervención de otro maestro. En contra de lo que alguna vez se ha afirmado, Ceán Bermúdez limita el papel de José Martín a una

fase avanzada del edificio: don Isidro Carvájal le habría llamado “para acabar” la iglesia que hacía construir a su costa⁵². El mismo Chueca plantea la duda sobre qué parte de la planta podría ser original del turolense. Ciertamente es que autores posteriores han acabado por otorgársela por entero a Martín, lo que según lo escrito anteriormente resulta imposible.

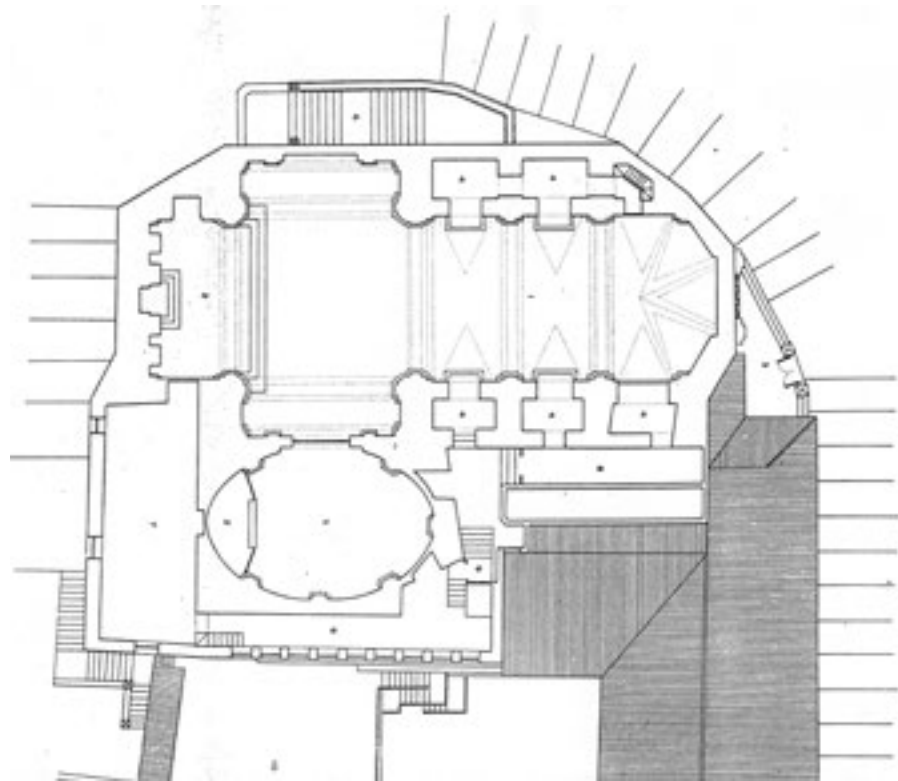
Hay que rechazar de forma categórica que en diciembre de 1747, cuando los filipenses solicitan terreno hacia la vecina parroquial de San Andrés para agregar la capilla de su patrona, la iglesia propiamente dicha estuviera ya rematada; y no solo porque la cabecera y la capilla constituyan un todo armónico desde el punto de vista del espacio y de las estructuras. Ofrecen buenos testimonios probatorios las crónicas de finales de 1749 sobre las exequias de don Álvaro de Carvajal y Lancaster. En la *Parentación*, al describirse el túmulo instalado en el oratorio parvo, un párrafo anexo es muy clarificador: “Reduciase, por precisión, a 24 pies escasos de altura; por no tenerla mayor la Iglesia que oy sirve de interina; hasta que se concluya, la ya principiada del gran Padre San Felipe Neri, que empezó el Sr. D. Álvaro, y aún el fuego de su zelo arde”. Consta asimismo que, hasta su fallecimiento, pasaban de cincuenta mil los ducados gastados por don Álvaro de sus rentas eclesiásticas y sus legítimas⁵³. En cuanto al texto de *Reconocida*, ofrece otro pasaje de interés: “En el medio de el arco de la fachada principal [del túmulo] había una Imagen en que se manifestaban unos sólidos cimientos de mármoles,

52 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 1829, p. 297.

53 PARENTACIÓN, 1750, pp. XLII y LXXVIII.

y jaspes, y sobre ellos un blandón⁵⁴ de oro con una antorcha esparciendo resplandores, y al lado siniestro de el Escudo salía un brazo, que con un capuz intentava sus luces, con este lema sobrepuesto: *Qui bene coepit, habet*, aludiendo a los principios de la capilla de nuestra Señora de la Luz, y felicidad de sus progresos; simbolizando también, que el ocaso de el Señor Don Álvaro no pudo anochecer sus lucimientos...”⁵⁵.

Los párrafos mencionados dejan claras varias cosas. Por un lado, que la cantidad gastada por don Álvaro en el Oratorio hasta el momento de su muerte, 50.000 ducados, que son 550.000 reales, es sumamente alta aunque parte de ella fuera destinada al sostenimiento material de la comunidad filipense durante los diez años transcurridos desde la fundación. Pensemos que el coste de la iglesia del hospital de Santiago sería, unos años después, de 136.200 reales. Por otra parte, que en octubre de 1749 la iglesia superior se encuentra en obras, y que en ese proceso constructivo se incluye la capilla de la Virgen de la Luz. Según el cronista, el *qui bene*



Planta de la iglesia superior al nivel de las tribunas

*coepit, habet*⁵⁶, rotulado en el túmulo, remitía simbólicamente a los inicios y progresos edificatorios de la capilla de la Virgen de la Luz; y que ni siquiera

el fallecimiento del fundador podría oscurecer sus lucimientos futuros⁵⁷. Iglesia y capilla responden a un proyecto unitario que se desarrolla sin-

54 Hachero o candelero.

55 RECONOCIDA, 1750, s. p.

56 Que cabe traducir como “El que lo comenzó bien, tiene”.

57 “La aceptación, esplendor, lustre y aplauso que se adquiere en qualquier cosa que se dice o hace con acierto y general autoridad”. (AUTORIDADES, Entrada “Lucimiento”).



Alzado al Callejón de los Artículos

crónicamente. Por tanto, en nuestro criterio, no cabe pensar que se edifica primero la iglesia y que luego se añade la capilla.

Hay que analizar aquí el documento ya mencionado en el apartado de

la historiografía cuando, en sesión de 16 de diciembre de 1747, los municipales estudian una petición de los padres de la Congregación solicitando terreno para fundar la capilla de su patrona la Virgen de la Luz, “ha-

cia la parte que mira a la parrochia y sacristía del señor San Andrés”. Los maestros de obras encargados de reconocer el terreno e informar sobre el asunto son Juan Gerónimo Gómez, maestro titular de obras de la ciudad, y Domingo Velasco, maestros de albañilería y cantería. Estudian el “mapa de la obra de dicha Congregación” o “diseño o planta de terreno que para este fin hemos pedido”, y fechan su informe el 12 de enero de 1748.

Gómez y Velasco tratan sobre cuestiones diferentes aunque interrelacionadas, y vamos a dar nuestra opinión sobre las mismas. Escriben que los padres van a subsanar con su proyecto lo que debería competer a las autoridades, “vía de gobierno municipal” según las reales órdenes; esto es, el que las calles sean lo más rectas posible y no existan rincones. Nada tiene que ver con la imposición de nuevos conceptos urbanísticos. Es solo un argumento favorable al proyecto, que conviene asimismo al concejo para justificar la cesión de terreno público. Lo que interesaba a las autoridades era apoyar todo aquello que favoreciera la compactación de una ciudad en la que avatares socioeconómicos negativos, surgidos en las décadas precedentes, habían ido descosiendo parte del tejido urbano. Con la misma motivación podían decidir una cosa o la contra-

ria, como evidencia la construcción del nuevo convento de Carmelitas Descalzos. La calle del Concejo queda cortada entonces en fondo de saco, provocando las protestas inútiles de vecinos perjudicados por tal medida⁵⁸.

La cesión de terreno a los filipenses en 1748 remite al Callejón de los Artículos y a la traza del testero del edificio, con la cabecera de la iglesia y la capilla de la Virgen de la Luz. Esa es la calle que se va a estrechar, y a la que apunta el párrafo del informe “somos de sentir que respecto de ser tan poco o ningún comercio, y de no subir ni bajar por ella carruage alguno”. Sería suficiente entonces el espacio de tres varas (2,50 metros) que ofrecen dejar por la parte más angosta, y esa es la medida de la embocadura superior de la vía en la esquina del templo. Más abajo, la calle se ensancha hasta algo menos de cuatro metros y luego topa con el testero de la sacristía de San Andrés, que la divide en dos vías distintas. La de la derecha, que sigue llevando el nombre de Artículos, es tan angosta que nunca habría admitido el paso de carruajes. Por ella discurría el surtidero o desagüe que cita el informe hacia la parte de la fachada principal de la iglesia parroquial.



Oratorio desde la calle de la Madre de Dios

58 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2019, p. 204.



Callejón de los Artículos

La callejuela de la izquierda, denominada entonces de San Andrés pero que incluía asimismo el tramo más amplio y superior de Artículos, bajaba directamente a la iglesia de El Salvador. Se califica como impracticable por su excesiva pendiente, convertida en “lugar común”⁵⁹ y expuesta a “riesgos” y “maldades” por lo escondido de su trazado. Queda claro que alude al tramo existente a partir de la angostura entre la sacristía de San Andrés y el esquinazo inferior de la cabecera de San Felipe Neri. En la situación actual, más abajo se ensancha en la calle hoy denominada de la Madre de Dios, con escaleras, producto de una reforma urbanística de mediados del siglo XX⁶⁰. Para evitar los inconvenientes citados, Gómez y Velasco proponen que se cierre dicho tramo de la calle de San Andrés, construyendo dos arcos de vara en cuadro con sus rejas y cerraduras correspondientes, para no interrumpir el curso de las aguas que desaguarían por ese surtidero. El coste correría a cuenta de la Congregación.

El informe autoriza también, para obtener más ensanche para el proyecto filipense, “dos volados o repisos que han de salir al piso de dicha capilla”. Constaban en el diseño que se les había proporcionado, lo que demuestra que eran verdaderas trazas con plantas y alzados. Gómez y Velasco no encuentran inconveniente alguno en permitirlos, porque quedaban a más de veinte pies de altura (más de 5,57 metros). Esos voladizos no llegan a erigirse en la realidad pero el ensanche se consigue, porque quedan amortizados en la pared que baja hasta el pavimento de

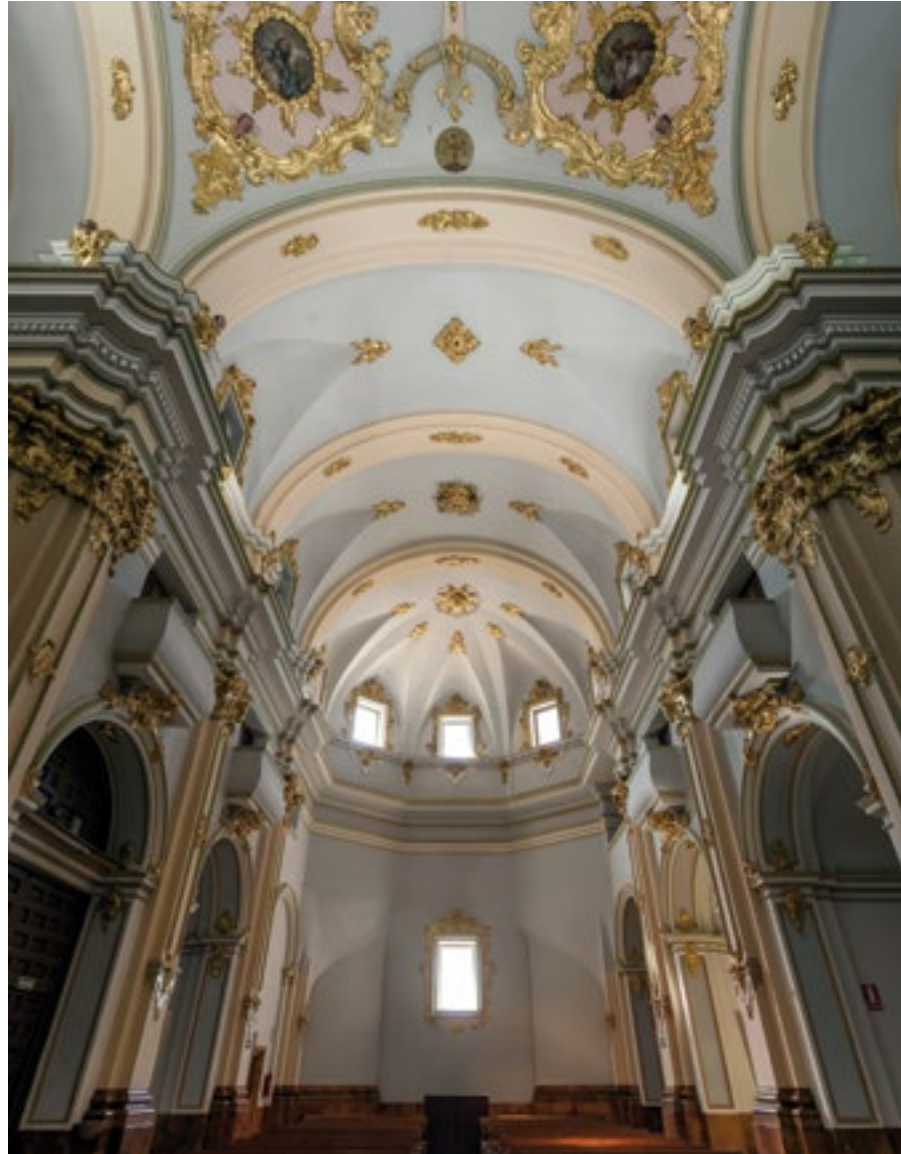
59 “El sitio destinado para exonerar y descargar el vientre”. (AUTORIDADES, Entrada “Lugar común”).

60 El escudo encajado en la fachada que hace frente a las escaleras es del obispo don Pedro García de Galarza (Bonilla, 1538-Coria, 1603). La garza, con las alas extendidas y las patas en el agua, es parte importante del escudo del prelado, así como el lema EX ALTO y la banda con el rótulo AVE MARÍA. Lo vemos igualmente en el convento-hospital del Padre Eterno de Bonilla, el pueblo alcarreño donde nace García de Galarza. Nada tiene que ver este escudo con el edificio filipense. Su colocación se entiende en el proceso de puesta en valor de las calles del centro histórico de Cuenca, que se lleva a cabo por las autoridades municipales en la década de los años cincuenta del siglo XX. En cualquier caso, representa un falso histórico. Las mejores intenciones no siempre van acompañadas por las mejores decisiones.

la calle. Basta con observar el quiebro que hace el testero de la iglesia para comprobarlo. Corresponde a la sacristía de la iglesia, situada por delante de la capilla de la Virgen de la Luz según observamos el plano desde el Callejón de los Artículos.

La edificación de la sacristía de San Andrés había supuesto años antes una primera modificación en este sector urbano. El 21 de agosto de agosto de 1732, las autoridades acceden a lo solicitado por Gerónimo de Morales y Jaraba, el cura párroco, un sitio para hacer una sacristía “cogiendo para ello la calle pública que desde la plazuela que dizen de San Andrés vaja a la de San Salvador y parte de un solar inmediato muy antiguo”. No originaba perjuicio alguno, sino que daba adorno y quedaba corriente el curso de las calles con mayor aseo y hermosura. La Ciudad concede el terreno pedido para la sacristía, “cogiendo la mencionada calle por la parte que corresponde al lado de la Epístola y la de dicho solar”⁶¹.

Esa plazuela no podría ser la situada frente a la portada del templo, porque no es ahí a donde remite el documento y donde da la sacristía. Se trata de un espacio más pequeño situado en la cabecera. Ahí se encuentra la sacristía, y desde ese punto se explica



Nave de la iglesia superior

61 A. M. C., Libro de capitulares 1732-1734 (1732), Leg. 329, f. 66 r.



Pasillo abovedado bajo la capilla de la Virgen de la Luz

la calle que baja directamente a la iglesia parroquial de El Salvador.

Como vamos viendo a lo largo del capítulo, el Oratorio conquense ocupa paulatinamente en el siglo XVIII la mayor parte de la manzana situada entre las calles hoy

denominadas de Andrés de Cabrera, Caballeros, Capellán Moreno y calle de la Madre de Dios, con el anexo superior del Callejón de los Artículos. Situado en la pronunciada falda montañosa que baja desde la plaza Mayor hasta el río Huécar y el llano, su terreno de base se caracteriza por un profundo desnivel. Salvo en alguna referencia indirecta, desconocemos los detalles concretos de las casas y solares que engulle en toda su extensión, aunque sí resulta patente la relativa facilidad con que las distintas comunidades religiosas podían edificar, desde finales del siglo XVII y durante la primera mitad del siguiente, dentro del sector urbano, lo que hubiera sido imposible doscientos años antes. Las numerosas casas de gran antigüedad y decrepitas, o simples solares arruinados, les permitían contar con terreno barato y con la aquiescencia de las autoridades locales, deseosas de reparar y darle continuidad a un tejido urbano deshilachado por el paso del tiempo y la crisis de la ciudad.

Los Carvajal y Lancaster adquirirían casas y solares en la década de los treinta para hacer realidad su fundación, aunque hasta la fecha no hayan salido a la luz los términos puntuales. Adentrados ya en los años sesenta, sí existe una adquisición concreta llevada a término por los filipenses⁶². En nuestro criterio no afecta al núcleo arquitectónico más sustancial del Oratorio, las dos iglesias y la capilla de la Virgen de la Luz, que ya se encontraban edificadas desde una docena de años antes, pero sí informa sobre la edificación del ala conventual de la calle de la Madre de Dios, así como sobre algunos aspectos topográficos del inmueble y del entorno urbano en que se sitúa.

La casa, que se vende a los padres en 1 de septiembre de 1764⁶³, formaba parte del mayorazgo fundado por Julián de Guadalajara en 1554, que en la fecha de la transacción

62 A. H. P. C., Cristóbal Girón, n° 1487/2, s. f. Agradezco a la investigadora Ana María López de Atalaya la referencia de archivo.

63 El día anterior, el padre Antonio Martín, prepósito de la Congregación, había satisfecho los 2.700 reales convenidos por los maestros tasadores elegidos por las partes, José Martín y Felipe Bernardo Mateo.

pertenece a Juan Francisco de Cuenca Ochoa y Jaraba, residente en la villa de Lillo⁶⁴. El inmueble se califica como pequeño y se encontraba a espaldas de la iglesia parroquial de San Andrés, “en la calle que hoy se halla tapiada”. Lindaba por delante con dicha calle, por abajo con casas de Juan Manuel Urban y por arriba, así como por las espaldas, con la Congregación de San Felipe Neri. Desde años atrás su estado era muy deficiente y sin aprovechamiento de inquilino, “por no haver quien la avite por los motivos de haver cortado la calle para hacer sacristía la dicha parrochia de San Andrés y el adelantamiento de la obra de la Congregación de San Phelipe Neri”. La amenaza de ruina le venía a la edificación por encontrarse debajo de las aguas vertientes de la iglesia de San Felipe.

Solo podemos entender los extremos de este documento si tenemos en cuenta el plano de la zona, el proceso constructivo tanto del Oratorio como de la iglesia de San Andrés, y cómo afecta al paraje urbano situado al sudoeste del complejo filipense. Hay que reiterar que, desde los primeros años cincuenta, queda concluso el núcleo propiamente devocional del Oratorio, el que ofrece



Fachada a la calle de Alfonso VIII

sus mejores perspectivas desde el sector extramuros: el cubo de base con su graciosa galería superior, coronado por el cimborrio de la capilla de la Virgen de la Luz, y detrás la nave de la iglesia superior.

La casa del mayorazgo Guadalajara se encontraba a las espaldas de la iglesia de San Andrés; es decir, fuera de ese núcleo descrito, en lo que ahora

es calle de la Madre de Dios. La aprovecharían los filipenses como parte del solar sobre el que levantan, avanzados los años sesenta, el ala perpendicular al citado cubo de la capilla de la Virgen de la Luz, y paralela al otro cuerpo de la calle de Caballeros. Las panorámicas de Llanes y Massa, de 1773, dan cuenta de que ya se encuentra construido ese último anexo. Las fotografías del

64 Actúa como su apoderado Ignacio Romero y Moya, vecino de Cuenca y uno de los cuatro notarios mayores de su Audiencia Episcopal.

siglo XIX muestran con claridad la sección, con cubierta a dos aguas que invade parte de la galería mencionada.

Retomamos el tema de la posible autoría de la iglesia de San Felipe Neri y la capilla de la Virgen de la Luz. ¿En qué punto se encontraban las obras de la iglesia superior a finales de 1747? Aún cuando el terreno solicitado entonces fuera el del ángulo sudoeste, si es que no incluía algo más de la calle, en el esquinazo mismo se sitúa la sacristía del templo. La capilla de la Virgen de la Luz queda más remetida hacia el sur. Sin la seguridad de contar con toda la parcela necesaria para el crucero, la cabecera, la capilla de la Virgen de la Luz y la sacristía, resulta difícil pensar que se hubieran puesto en marcha las obras de la nave con unas trazas definitivas. Todo ello nos lleva a establecer la hipótesis de que esas trazas se elaboran en 1747, iniciándose las obras en el año siguiente, iglesia y capilla unidas. Con ocasión de las exequias de don Álvaro de Carvajal y Lancaster, en octubre de 1749, no se especifica el momento exacto del proceso constructivo; únicamente, que se trabajaba en la iglesia y en la capilla.

Si, con la información actual, no hemos encontrado razones para dudar de que Felipe Bernardo Mateo sea el autor de la Divina Pastora, otra cosa es si mantenemos su nombre para la iglesia alta. Este arquitecto gozaba de suficiente prestigio en Cuenca para las nuevas casas

consistoriales en 1759-1760⁶⁵. También es cierto que esa idea de cerrar por completo la plaza Mayor con un edificio, que dejara por abajo paso con arcos, venía de muy atrás⁶⁶. Aunque el proyecto no fructificase entonces por falta de medios, queda muy claro en 1685, cuando se acuerda cerrar el espacio público con dos arcos que sustentaran un mirador contiguo al edificio municipal. Se retoma en 1725 también sin medios económicos para llevarlo a cabo, por lo que habrá que esperar varias décadas para que ese anhelo pudiera cumplirse⁶⁷.

Planteadas quedan las diferencias entre los dos templos superpuestos. Descartado Mateo, hay que hacer lo propio con José Martín incluso como autor de la capilla. No se conoce prueba alguna de que el turolense trabajara en Cuenca en 1748, y el argumento de que la cúpula elíptica la habría introducido él en la arquitectura cuencana no se sostiene. Por citar un ejemplo, es elíptica la cúpula que cubre el crucero de la iglesia de la Merced de Cuenca, que consta como finalizada en septiembre de 1714. Habría que pensar en otro arquitecto, un excelente trazador sin duda por lo que revela el templo filipense y el resto del edificio con el que queda estrechamente vinculado. Las formas arquitectónicas de la nave concuerdan en un grado suficiente con las de fray Vicente Sevilla, el maestro de mayor ascendiente en Cuenca a finales de los años

65 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M., 2018, pp. 151-157.

66 El antiguo del siglo XVI no tenía las dependencias necesarias, pero sobre todo, lo que más avergonzaba a las autoridades locales era no poder asistir a las funciones públicas celebradas en la plaza en igualdad de condiciones con los ministros de la Inquisición y del cabildo catedralicio.

67 En sesión del 11 de agosto de 1725 cuando se exponen las obras más urgentes para la ciudad, se menciona este proyecto del mirador planteado en 1685: "... se determinó por el ayuntamiento... levantar dos arcos que zerrasen la plaza, contiguos a las casas de ayuntamiento, fabricando encima de ellos un corredor o mirador... aunque sin duda por falta de medios no se executó. Y aunque por lo mismo oy no se podrá hacer, estimula la precisión a buscar los más prontos arbitrios... para... que se fabriquen los referidos arcos con el valcón, entrando en las dos casa que hacen frente de las de ayuntamiento, y edificando en ellas una sala para las juntas y ayuntamientos del verano, y enzima otra para archivar los papeles pertenezientes a las escribanías numerarias..." . A.M.C., Libro de capitulares 1725, Leg. 323, f. 80).

6. ORATORIO DE SAN FELIPE NERI



Oratorio de San Felipe Neri desde la torre de El Salvador



Oratorio de San Felipe Neri en 1866, según fotografía de Navarro



Oratorio de San Felipe Neri hacia 1900, según fotografía de Navarro

cuarenta, aunque el mayor argumento favorable lo encontramos en la portada del oratorio parvo, según lo planteado en páginas anteriores.

Aparte estaría la envoltura ornamental rococó, de la que en ningún caso puede despojarse a José Martín. Si Sevilla fuera el autor de las trazas del Oratorio, convertiría este edificio en su obra maestra, junto con la iglesia de San Pedro que ya le hemos atribuido⁶⁸. Pero la ornamentación queda fuera de su estilo en ese momento preciso. Resultaría curioso, de pertenecerle los planos de San Felipe Neri, la confluencia entre estos dos maestros en una misma obra a principios de los años cincuenta. En trance de concluirse la iglesia superior en su armazón arquitectónica, a don Isidro Carvajal, patrono del Oratorio tras el fallecimiento de su hermano, no le valdría el estilo decorativo de Sevilla tan austero y seco en sus formas hasta entonces.

De la manera que fuese, conocería las aportaciones de José Martín en su tierra natal y decidiría encargarle la finalización del edificio.

Hemos escrito en diversas ocasiones sobre cómo el catálogo de fray Vicente muestra un antes y un después, en el apartado decorativo, del primer paso por Cuenca de José Martín en el entorno de 1752, para envolver el interior de San Felipe Neri con una resplandeciente máscara rococó, que incluía el amoblamiento con retablos, púlpitos y tribunas. Alguien podría argumentar que, en los volúmenes precedentes de esta serie de *Cuenca, ciudad barroca* y en otras publicaciones, hemos adjudicado a Sevilla edificios con una decoración rococó de evidente rotundidad y amplitud, de la documentada iglesia de Santa Cruz a la atribuida de San Pedro. Pero todo se explica en función de los tiempos. Ambas

68 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2021, pp. 122-126.

obras ofrecen fechas avanzadas ya en la década de los cincuenta, cuando la inauguración de San Felipe hacia 1753 habría supuesto un acontecimiento memorable para los conquenses.

Según nuestra teoría de la arquitectura conquense, el Seminario de San Julián propone un ejemplo muy evidente de lo dicho. Patrocinado por el obispo don José Flórez Osorio (1738-1759), y documentada la autoría de fray Vicente, se edifica en tres fases: la primera, entre 1742 y 1746; la segunda, en la década de los cincuenta; y la tercera ya en los sesenta, “desaparecido” el arquitecto de Cuenca, fallecido el prelado y con don Isidro Carvajal, precisamente, como sucesor suyo al frente de la diócesis. Todo ello plantea un dilema historiográfico, acentuado por las diferencias decorativas entre la primera y la última fase. Compárese la capilla y la escalera principal, de la primera etapa reseñada, con los techos de la biblioteca y la escalera secundaria, de la tercera. En estos últimos triunfa la rocalla, cosa que no sucede en la primera fase. Lo más fácil sería pensar que todas estas circunstancias juntas apuntan a José Martín como responsable de la tercera fase pero, en nuestro criterio, hay que mantener la autoría de Sevilla para todo el conjunto del Seminario. Y ello, aunque cuando se concluye ya podría haber fallecido o simplemente

haber abandonado Cuenca, tras la desaparición de su protector Flórez Osorio⁶⁹.

En 11 de octubre de 1759 (en vida aún del obispo fundador), don Bernardo de la Brena, contador y escribano de los estados del marqués de Cañete, expide una certificación sobre el solar “que oy pareze pertenece al convento de la Merzed”. Adquirido este solar, servirá para la edificación de la tercera fase del Seminario. Sucede lo mismo con las casas de mayorazgos pertenecientes a don Marcos Girón de Zúñiga y don Juan Benito de Betancourt⁷⁰. Consta documentalmente que el 11 de septiembre de 1759, la reina gobernadora ordena al corregidor de Cuenca que informe al Consejo de Cámara sobre esas propiedades de los mayorazgos citados⁷¹. La licencia real para la venta de las dos casas lleva fecha de 8 de junio de 1760. El autor de la tasación, de 14.670 reales, no podía ser sino Sevilla: “las mencionadas dos casas justipreciadas y valoradas ambas por fray Vizente Sevilla, maestro maior de obras de este obispado”⁷². José Saiz, como mayordomo de las rentas del Seminario, se obliga a pagar esa cantidad “para dilatar y ensanchar sus havitaziones”, tras los pregones públicos exigidos y el remate de rigor⁷³. Todo ello demuestra, una vez más, que el proceso constructivo último del Seminario, con el nuevo patio y la fachada

69 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2021, pp. 290 y 291.

70 Las dos casas, de fábrica antigua, formaban realmente un continuo y se les concedía, de cara a los mayorazgos, la misma extensión y valor. La parte de Betancourt quedaba en la zona donde luego se levanta la fachada principal del seminario: “linda por una parte con casa de mayorazgo que posehe don Marcos Girón...; por delante la calle pública; por otra parte la plazuela del convento de religiosos de Nuestra Señora de las Mercedes; y por las espaldas con la cuesta que vaxa al río Xúcar”. La parte de Girón lindaba con la de Betancourt, la calle real [se refiere a la que se adentra en el barrio del Alcázar], el colegio Seminario de San Julián [se refiere a la primera fase del edificio] y la cuesta al río Júcar. (A. H. P. C., Francisco Antonio Villardolalla, 1759-1761, n° 1312, ff. 349 r. y 359 v.)

71 A. H. P. C., Francisco Antonio Villardolalla, 1759-1761, n° 1312, f. 363 r.

72 A. H. P. C., Francisco Antonio Villardolalla, 1759-1761, n° 1312, ff. 349 v. y 350 r.

73 El remate es de 31 de agosto de 1760, y el mayordomo satisface el pago el 3 de septiembre. El protocolo notarial de compra va fechado el 6 de septiembre de 1760.

principal, nace en la época del obispo Flórez con trazas de fray Vicente Sevilla. La lentitud de los trámites burocráticos hará que las obras concluyan años después.

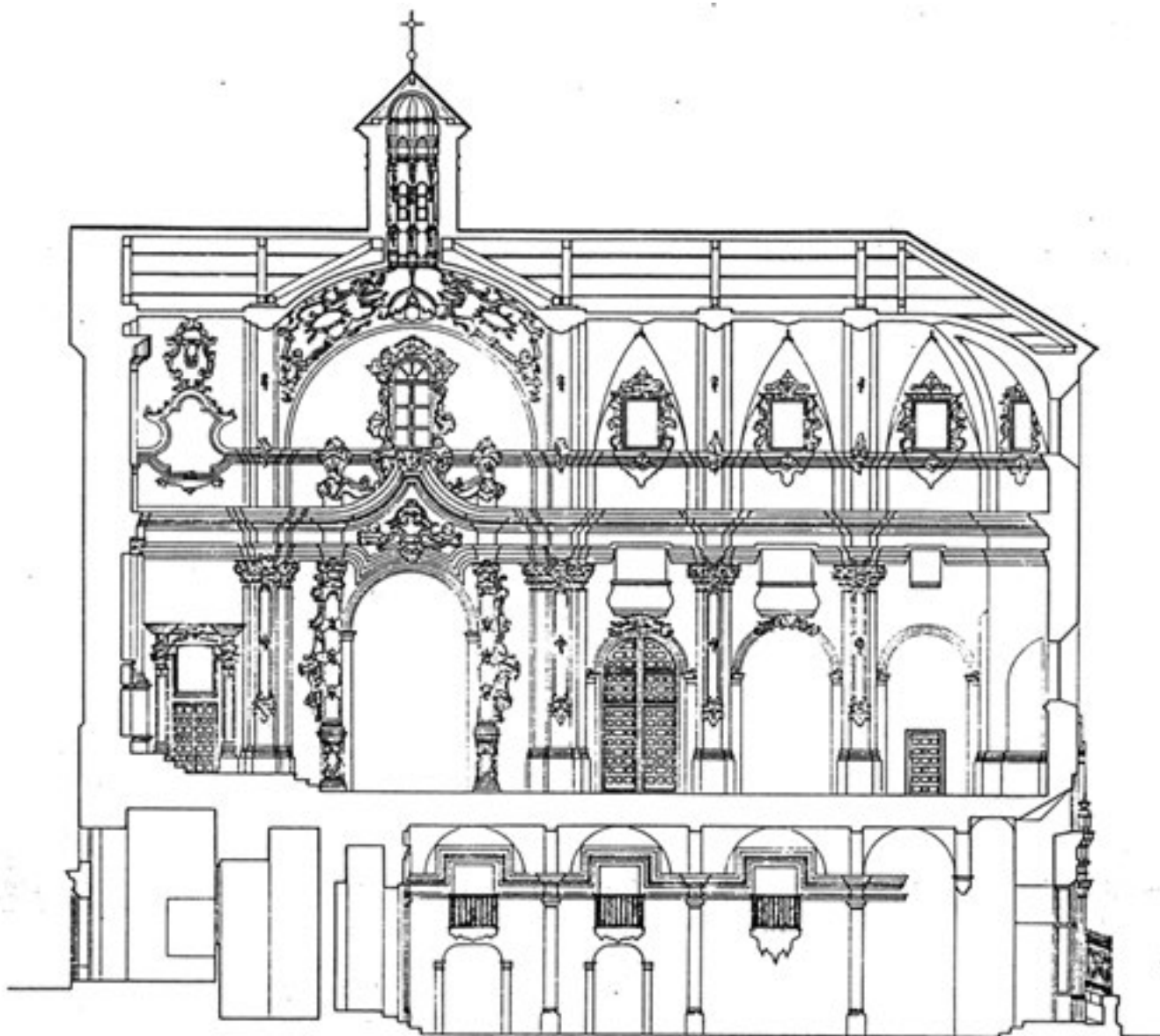
6.4. JOSÉ MARTÍN EN LA IGLESIA SUPERIOR DEL ORATORIO DE SAN FELIPE NERI

Como hemos podido comprobar en el apartado anterior, no sin polémica y sin duda con interrogantes todavía no resueltos tanto en relación con el proceso edificatorio del inmueble como con los autores del mismo, el arribo de José Martín a Cuenca queda estrechamente vinculado con la iglesia de San Felipe Neri. Debe concederse a Ceán Bermúdez todo su valor como fuente secundaria tanto en lo que se refiere a la llegada del arquitecto turolense a la ciudad castellana en el umbral de los años cincuenta, como en que aquella se explica por el Oratorio filipense. Rechazar su testimonio porque califique en esa coyuntura a don Isidro Carvajal y Lancáster como obispo de Cuenca, cuando solo lo fue a partir de 24 de agosto de 1760, en que toma posesión de su diócesis, quizá sea forzar demasiado las cosas. Ceán escribe en fecha muy posterior a los hechos, y al citar al comitente lo inviste por probable respeto del mayor cargo que alcanza en su carrera eclesiástica, pero ello no desautoriza el contenido principal. Hay que conocer la metodología de esta clase de investigadores ilustrados y la época en que escriben. Aunque pudiera cometer algún error aislado, Ceán no se inventaba las cosas y, sin duda, fundamentaría su estudio en documentos y testimonios fiables. Si otros extremos de lo que recoge sobre José Martín en Cuenca son ciertos, nada induce a dudar de lo relativo a San Felipe Neri, cuando además coinciden otros datos externos.

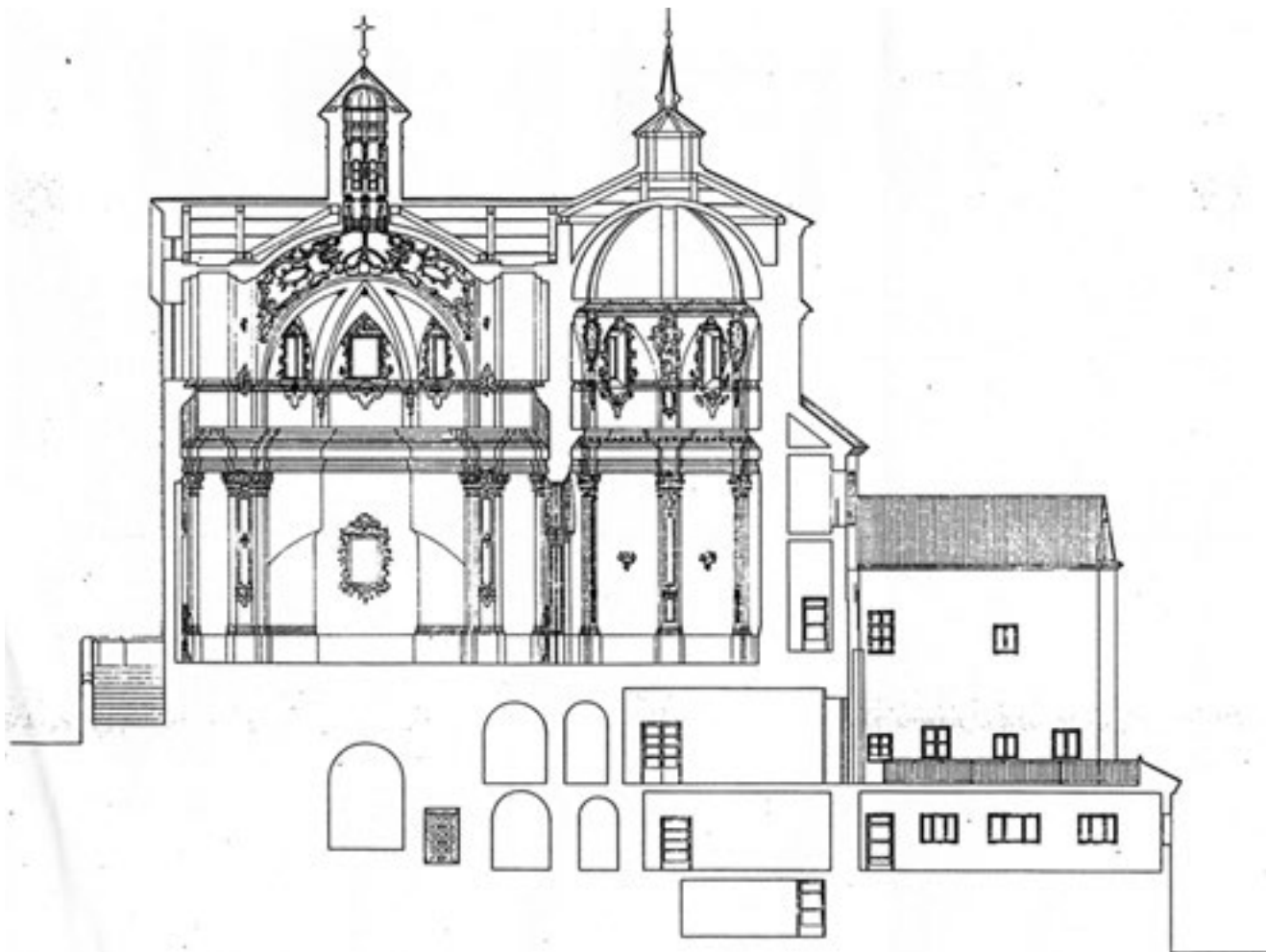
La fecha en torno a 1750 que se ha propuesto como hipótesis por ciertos estudiosos recibe apoyatura en los archivos. Según lo expuesto, las capitulaciones matrimoniales entre el arquitecto y María Antonia Esteban, fechadas en diciembre de 1752 en Teruel, incluyen 800 libras que debería percibir “de la obra de Cuenca”. Algunas noticias documentales sobre una de las pinturas que adornaban el retablo mayor, la *Trinidad* de Francisco Preciado, podrían evidenciar de modo indirecto que la iglesia filipense de Cuenca se encontraba en esa fecha en avanzado proceso de realización. Los datos los recoge Cándido de la Cruz Alcañiz en su tesis doctoral sobre el pintor sevillano⁷⁴. En torno al mes de noviembre de 1752 el ministro de estado José de Carvajal, hermano de los fundadores del Oratorio, encarga una pintura a Preciado que probablemente no es otra que la *Trinidad* del encasamento principal del destruido altar mayor, sobre el que más adelante volveremos. Pintada en Roma, la obra llega a España a través de Génova en el verano de 1753. El 27 de septiembre de ese año, Preciado escribe al ministro Carvajal, comunicándole que ya ha recibido la cantidad de cien escudos por su trabajo.

Parece evidente que, a finales de 1752, el proceso constructivo de San Felipe Neri atendía ya a la etapa de ornamentar y amoblar el edificio. La petición de José de Carvajal trasluce plazos establecidos y cierta prisa en la recepción del cuadro. En una carta a Juan de la Riva Amador, su intermediario en Roma para transmitir el encargo al artista, fechada el 28 de diciembre del citado año, el ministro de estado le solicita que transmita a Preciado lo siguiente: “que quedo muy contento de que se encargue del quadro para el tiempo que le necesito”. En otra misiva de Juan de la Riva al ministro, datada el 15 de febrero de 1753, le comunica: “Preciado, después

74 CRUZ ALCANIZ, C. DE LA, *Francisco Preciado de la Vega (1712-1789), un pintor sevillano entre España e Italia*. Tesis Doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha.



Sección longitudinal de San Felipe Neri y el oratorio parvo, superpuestos



Sección transversal de la iglesia de San Felipe Neri

de haver echo ya todo el vozeto para el cuadro, ha comenzado el que debe embiar, que no teniendo falta de salud, no la habrá en que esté para quando V. E.xa se le manda, en España”.⁷⁵

Como queda dicho, cuando José Martín firma las capitulaciones con María Antonia Esteban se encuentra, según parece, a punto de cumplir 29 años. En ese momento, y adjudicándole al turolense la preparación y

75 CRUZ ALCÁÑIZ, C. DE LA, *Francisco Preciado de la Vega...*, op. cit., ff. 86, 631, 733, 734, 738, 741 y 743.

experiencia arquitectónica previas que cada uno quiera, no era ya precisamente un adolescente en formación. Lo que sí queda claro es que recibe encargos en Cuenca antes de 1760, en ese año mencionado de 1752 y su entorno cronológico, aunque el resto de la década de los cincuenta, los pasara donde los pasara, sigue siendo en buena medida una incógnita en el conocimiento de la trayectoria del maestro.

La unidad estilística entre la ornamentación parietal y el antiguo mobiliario de la iglesia superior de San Felipe indican que una misma mano diseñó en su totalidad el conjunto decorativo. Limitar la participación de José Martín en San Felipe Neri, que incluso se llega a poner en duda, a la de una especie de artesano ebanista capaz solo de elaborar muebles, representa una hipótesis tan radical como adjudicarle todas las construcciones realizadas en Cuenca durante la segunda mitad del siglo XVIII. Ceán asegura que Isidro Carvajal le reclama para “acabar” la iglesia, y ello significa sin duda algo más que amoblar un edificio ya construido. Algunos estudiosos aceptan que sea suya al menos la capilla de Nuestra Señora de la Luz. En nuestro criterio, y con los datos expuestos en el apartado anterior, la traza de la capilla elíptica no puede ser desvinculada de la del crucero. Y desde luego, carece de base imaginar que se hubiera producido un cambio de orientación del templo superior y de la portada de acceso en el curso de las obras; portada que se ha querido situar en el brazo del crucero opuesto a la capilla de la Virgen de la Luz.

Al margen de que el concepto decorativo rococó sea el mismo, el efecto espacial obtenido entre ambas unidades, capilla y crucero, priva de carácter a la propia nave del templo y es, bajo nuestro punto de vista, el más bello de toda la arquitectura barroca conquense desde su comienzo hasta principios de los años cincuenta del siglo XVIII. Si se debe a Sevilla, sube en muchos enteros su apreciación como arquitecto. Después, José Martín de Aldehuela idea

el bellissimo ciclo ornamental rococó del interior, incluidos quiebros de cornisas y molduras. Desde luego, su desarrollo en muros y bóvedas exige un estado previo de la estructura reducida a su mínima expresión. Los componentes de estuco se agregaban una vez terminada la armazón propiamente arquitectónica, como vemos por ejemplo en las condiciones de la iglesia del hospital de Santiago. Resalta igualmente el peso del componente decorativo sobre el efecto general que causa el monumento. Por ello, aún en el supuesto de que Aldehuela no trazara personalmente ninguna sección del mismo, acaba por convertirse en el artífice máximo de esta obra maestra de la arquitectura dieciochesca española.

El análisis de Chueca Goitia sobre la decoración del templo filipense resulta hoy tan impecable como en el momento en que la formula. Se fundamenta, inicialmente, en el testimonio de Ceán sobre la participación de nuestro arquitecto en la terminación de dos iglesias, la de los Jesuitas de Teruel y la de San Felipe de Cuenca. La opinión de Chueca es que Aldehuela se forma siendo muy joven con los artífices que trazan y construyen dicha obra turolense. Allí cuajaría su primer estilo, que califica como rocalla y afrancesado, que desarrolla luego en Cuenca en obras completamente personales como San Felipe Neri. Quedan manifiestos en el templo jesuítico los rasgos que amplificará poco después en el oratorio filipense. Así, la importancia que cobra la decoración adventicia y recortada, a base sobre todo de rocallas. La abundancia mural de decoraciones enmarcadas en forma de cornucopia justificaría la denominación otorgada por Lampérez a la iglesia turolense como de “estilo cornucopia”. Es una decoración anti-tectónica, pero que no llega a perturbar las líneas básicas de la arquitectura. Dentro de la misma destacan los capiteles por su interés y originalidad, “adulteración disparatada del corintio”, donde los elementos originarios se rompen y enroscan



Bóvedas de la iglesia de San Felipe Neri

como cuernos en direcciones opuestas⁷⁶. También merecen su atención las pequeñas tribunas de panzudas celosías, marca casi distintiva de José Martín que repitió en otras obras⁷⁷.

Queda mucho por saber de la etapa turolense de este maestro, anterior a su arribo a Cuenca para “acabar” el oratorio de los filipenses. Le ataña una noticia documental de 22 de abril de 1747 entre los responsables de la iglesia de San Juan de Teruel y varios maestros, para ejecutar el retablo mayor de la misma. Los artistas son Francisco Moya, escultor; Pedro Villa, carpintero; Francisco Salesa, maestro alarife, y José Martín, calificado como oficial escultor⁷⁸. Este Moya quizá no sería otro que ese “Francisco de Moya” con el que, según Ceán Bermúdez, se perfeccionaría Aldehuela tras ser discípulo de Corbinos. Dejando a salvo los matices evolutivos y los problemas a resolver en la formación turolense de Aldehuela, quedan patentes para nosotros, por el rasgueado del cascarón interno y por la concordancia ornamental, los vínculos entre los Jesuitas de Teruel y San Felipe Neri de Cuenca. Merece la pena que recojamos con literalidad la descripción que la iglesia conquense le inspira a Fernando Chueca⁷⁹:

“La decoración arquitectónica de este templo es realmente sorprendente por su fecundidad y fantástica belleza. Es el desarrollo lógico de la decoración “cornucopia” del Seminario de Teruel; pero lo que allí era timidez, detalle menudo y anquilosamiento, aquí se

ha convertido ya en valentía, largueza y movilidad de formas. Aquella falta de amplitud en la onda rítmica de la arquitectura que echábamos de ver en Teruel, ha desaparecido en el desarrollo majestuoso y flexible del interior de San Felipe Neri... todo el detalle es pura rocalla, más fantástica que la del más atrevido decorador francés. El juego ondulante de esta composición amplia y bien trabada indica ya una maestría y un dominio del lenguaje decorativo que no podemos encontrar en la obra anterior del turolense... Los frentes interiores del crucero, con sus grandes arcos flanqueados de pilastras, encima de los cuales la cornisa del templo se empina puntiaguda, mientras el arquitrabe baja hasta besar la arquivolta del arco, forman otra composición magistral, sin par ni parecido en obras españolas de la época. Tendríamos que dejar volar nuestra fantasía en busca de las caprichosas extravagancias de la arquitectura del sur de Alemania o del Danubio, o quizá más lejos, para llegar hasta los esplendores zaristas, donde la cortesanía francesa se fatiga de riqueza bárbara y se disuelve en orientales delirios”⁸⁰.

Según dicho autor, los capiteles evocan los de Teruel, pero agudizando esa flexibilidad formal antes calificada como “caótica”. Sobre las pilastras del crucero, los vasos de rocalla remitirían como tantos otros elementos al arte francés, y consolidarían el verdadero origen de los capiteles. Cabe imaginar lo que el espacio interior

76 Subraya Chueca que solo en la arquitectura alemana podrían encontrarse capiteles similares (los Asann, Johan Seiz, Michael Fischer, etcétera); su origen debe de estar los vasos imaginados por Oppenordt y Meissonnier para la decoración de jardines e interiores.

77 CHUECA GOITIA, F., 1944, pp. 10-12.

78 GIMENO PICAZO, A. M., 1995, p. 197.

79 Es una manera de homenajear a este estudioso, del que tanto tomamos todos los que después de él escribimos sobre la materia, y no siempre citándolo como fuente.

80 CHUECA GOITIA, F., 1944, p. 14.



Bóvedas del crucero de la iglesia de San Felipe Neri

ganaría en belleza si, en 1936, no hubiera desaparecido el mobiliario original del siglo XVIII, desde los retablos a los púlpitos, los confesonarios y las tribunas panzudas, todo ello diseñado sin duda por José Martín.

La forma elíptica de la capilla de la Virgen de la Luz anticipa los numerosos ejemplos existentes en la producción global de José Martín en Cuenca: San Antón, capilla del Pilar de la catedral, Concepcionistas Franciscanas, capilla de la Virgen del Rosario en San Pablo y capilla, destruida, de la Venerable Orden Tercera en San Francisco. Pero ya hemos puesto en duda de que él la concibiera, y hemos subrayado que existen antecedentes en la arquitectura conquenses. Los elementos decorativos son tan abundantes como los del crucero, del apilastrado corintio a los capiteles de madera dorada, las cornucopias y la pléyade de querubines con flores y lemas marianos. El lienzo decorado de la cúpula resulta singular en la arquitectura conquense, aunque en el momento presente oscurece en exceso el espléndido efecto espacial de la capilla. El motivo es que se encuentra ennegrecido por efecto de humos. Su limpieza y restauración es una de las tareas que más urgen, dentro de la puesta en valor del patrimonio de la ciudad. El centro lo ocupa un florón elíptico, de madera tallada, con querubines en color carne y palmas doradas. Surgen del mismo ocho nervios que dividen la cúpula en otros tantos campos, ocupados por grandes cornucopias con el anagrama de María. Numerosos angelotes bullen entre nubes en el resto de la superficie

disponible, entre un fondo estrellado ahora invisible por la suciedad que lo cubre.

Cuando Fernando Chueca visita la ciudad en los primeros años cuarenta del siglo XX, sueña con la recuperación del cromatismo de San Felipe Neri, entonces ennegrecido por el humo y pintado “con oros de triste purpurina”⁸¹: “Este interior, cuidadosamente restaurado, pintado con los colores atrevidos a la vez que suaves, aporcelanados y delicuescentes de su estilo, produciría un mágico y encantador golpe de vista”⁸². La restauración promovida entre 1987 y 1992 por el rector del templo, Manuel Martínez Moset, complacería con toda seguridad sus deseos, cuando reclamaba un mágico efecto visual con colores tan atrevidos como suaves. Tras una rehabilitación que sigue siendo única en la arquitectura barroca conquense, aquel edificio de aspecto lamentable que Chueca conoce se ofrece ahora, a juicio de quien esto escribe, como uno de los más atractivos del centro histórico de Cuenca.

En lo que se refiere al mobiliario original perdido, completaba uno de los más suntuosos ambientes dieciochescos del arte español. Recordemos que en 1787, apenas concluido el Oratorio, el párroco Eguiluz califica la iglesia de “muy especial decencia y adorno”. Los hermanos Carvajal, que conciben el Oratorio como panteón personal, se vuelcan hasta donde les es posible en su embellecimiento. El inventario de desamortización del 4 de mayo de 1836⁸³,

81 Sufrió una mediocre restauración en 1922, como testimonia Giménez de Aguilar al describir el inmueble filipense: “oratorio barroco de estilo valenciano, cuyos adornos de mazonería dorada –profusamente repartidos en las pilastras, cornisas, bóvedas y ventanas– han sido pintarrajeados en 1922.

Llaguno y Amirola (sic) dice que para acabar la obra –de algún colaborador de Rovira-Brocadel– vino *el gran Arquitecto práctico D. José Martín de Aldeguela*.

Púlpitos, altares, tribunas y cajonerías son también gallarda muestra del estilo rococó”. (GIMÉNEZ DE AGUILAR, J., 1923, pp. 147 y 148).

82 CHUECA GOITIA, F., 1944, p. 14.

83 A. H. P. C., Desamortización, nº 69, Congregación de San Felipe Neri.



Cupulino del crucero

describe con bastante detalle el patrimonio mueble superviviente en esa fecha. Tras el altar mayor, y en el lugar ahora ocupado por una realización moderna de dudosa estética, se alzaba un grandioso y bellissimo retablo dedicado a la Trinidad⁸⁴. Algunas viejas fotografías en blanco y negro han conservado su memoria. Las más conocidas, tomadas en la década de los veinte del pasado siglo, corresponden a la época en que los redentoristas ocupaban el

edificio. Tanto el presbiterio como el altar mayor aparecen ornados por elementos florales y colgaduras, lo que acredita una celebración festiva. El panel central del retablo permanece tapado tras un añadido con la Virgen del Perpetuo Socorro, cuyo culto apreciaban de modo singular los redentoristas.

Se trataba de un retablo de pincel de grandes dimensiones, de unos 14 metros de alto por unos 7,5 de ancho, que ocupaba por completo el testero plano de la iglesia. Antonio Ponz, antes de 1774, recoge los asuntos pictóricos de la calle central y sus autores⁸⁵: la *Santísima Trinidad* de Francisco Preciado⁸⁶, aproximadamente de 3,60 x 1,75 metros; y la *Asunción de la Virgen* de Antonio Velázquez⁸⁷, aproximadamente de 2,25 x 1,70 metros⁸⁸. En las calles laterales destacan las representaciones de san Francisco de Sales y san Carlos Borromeo. La traza de la mazonería corresponde sin duda al propio José Martín, y de ahí su perfecta integración en el ambiente arquitectónico y ornamental del edificio. Significa un hito dentro del catálogo retablero conquense, al introducir en toda su pureza la fase plenamente rococó. Si la cabecera de San Felipe es todavía muy rica desde el punto de vista decorativo, la presencia de esta gran estructura dorada y ondulante la llevaría al límite de la suntuosidad.

El listado de desamortización recoge otros dos retablos de buen tamaño, dedicados a San Felipe Neri⁸⁹ y Nuestra

84 Véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1999, pp. 182-185.

85 PONZ, A., 1772-1794, p. 268.

86 El pintor sevillano Francisco Preciado de la Vega (1712-1789), al que nos hemos referido en páginas anteriores. Vivió muchos años en Roma, con los pensionados de la Real Academia de San Fernando, y en dicha ciudad pintó el lienzo de Cuenca.

87 El pintor madrileño Antonio González Velázquez (1723-1794).

88 Recordemos una vez más que don José de Carvajal y Lancáster, hermano de los fundadores, asumía responsabilidades sobre los artistas españoles pensionados en Roma

89 Con un alfombra al pie.

Señora de la Luz⁹⁰, que ocupaban respectivamente el arco triunfal ciego del crucero en el lado de la Epístola, y la capilla elíptica frontera. Además de los altares citados, otros tres más pequeños de Nuestra Señora de los Dolores, San José y San Julián, adornaban las capillas de la nave. En el catálogo del escultor Isidro Carnicero Leguina (1736-1804), también pensionado en Roma y perteneciente al círculo artístico del ministro Carvajal, cuenta una escultura de la Piedad realizada para San Felipe Neri de Cuenca⁹¹, que cabe identificar con el altar de la Virgen de los Dolores ya mencionado.

Una antigua tarjeta postal reproduce una talla de la *Piedad* con el texto “Cuenca. Iglesia de San Felipe: Nuestra Señora de las Angustias”. El fragmento de mazonería que se deja ver en el encuadre, con entalladura dieciochesca y cabezas de querubines, concuerda estilísticamente con la del retablo mayor. Nos queda la duda de si sería la de Carnicero Leguina, pero también podría corresponder a otra imagen del



Capiteles de un machón del crucero

mismo asunto célebre en su tiempo en la ciudad y proveniente del colegio de la Compañía. Al referirse en 1860 a obras salidas de los Jesuitas de Cuenca, Muñoz y Soliva escribe: “La (estatua) de Nuestra Señora con el cadáver de su Santísimo Hijo en el

regazo, también de mucho mérito, se guarda en la iglesia de San Felipe Neri”⁹². Sería la que Mateo López localiza a finales del siglo XVIII en el extinto colegio jesuítico de la calle de San Pedro, dando el nombre de Jaime Bort como el de su artífice⁹³.

90 Con una alfombra al pie y un reloj de campanillas en el lado de la Epístola.

91 MARTÍNEZ IBÁÑEZ, M. A., 1989, p. 413.

92 MUNOZ Y SOLIVA, T., 1860, p. 116.

93 “... en dicha iglesia existen la estatua de San Ignacio en su altar mayor, que la trabaxó en Madrid don Manuel Álvarez, y la de Nuestra Señora con Jesucristo muerto en su regazo, que la hizo Jaime de Bort: una y otra escultura de mucho mérito”. (LÓPEZ, M., c. 1800a, p. 13).





Cúpula de la capilla de la Virgen de la Luz

6. ORATORIO DE SAN FELIPE NERI



Detalle de la cúpula de la Virgen de la Luz

Desde los primeros tiempos de la iglesia de San Felipe Neri, coexisten dos altares dedicados respectivamente a la Virgen de las Angustias y a la Virgen de la Luz. La situación persiste hasta el proceso desamortizador del siglo XIX. Cuando en 1842 llegan a Cuenca los comisionados gubernamentales para deshacer los retablos de las iglesias conventuales conquenses y aprovechar como materiales en bruto el oro y la madera de los mismos⁹⁴, se detallan los seis altares correspondientes al templo filipense: el mayor de la Trinidad; el de Nuestra Señora de la Luz; el de san Felipe Neri; el de Nuestra Señora de las Angustias; el de san José y el de san Julián⁹⁵. Como puede comprobarse son dos retablos diferentes, el de la

Virgen de la Luz en la capilla elíptica y el de la Virgen de las Angustias en una capilla lateral de la nave. Para este último altar realiza una talla de dicha advocación el escultor Isidro Carnicero Leguina⁹⁶. Isidro cuenta entre los pensionados en Roma, donde traba amistad con Preciado de la Vega. En este contexto, se puede entender que su catálogo incluyera una escultura de “La Piedad” destinada al Oratorio de San Felipe Neri de Cuenca⁹⁷.

Las advocaciones e iconografías de la Virgen de la Luz y de la Virgen de las Angustias incorporan rasgos diferenciales bien evidentes. Y en lo que afecta a las obras artísticas primitivas de la iglesia, indican una preferencia de los Carvajal hacia las manifestaciones específicamente pictóricas. Lo prueban los temas del altar mayor y el nutrido grupo de pinturas que atesoraba la iglesia. Precisamente, en 1836 se cita un lienzo grande de Nuestra Señora de la Luz en la sacristía, no parece que procedente de su retablo en la capilla elíptica, porque este se califica en ese mismo momento como completo. Acompañaban a este cuadro en la misma sacristía otros lienzos de la Divina Pastora, San Felipe Neri, Jesús Nazareno, el Corazón de Jesús y sendos retratos de los hermanos Carvajal y Lancaster. En el oratorio pequeño o iglesia baja, dejando aparte el altar mayor con un lienzo de la Divina Pastora, se citan otros dos cuadros, de San Felipe y San Bartolomé.

No menos relevantes para definir el ambiente eran los dos llamativos pulpitos dorados, el coro con su órgano, las tribunas y los siete confesonarios pintados, que relacionamos con el número de padres filipenses que habitaban al

94 Nos hemos referido a este lamentable episodio patrimonial en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2021, pp. 237-239.

95 A. M. C., Leg. 1198, exp. 5, s. f.

96 Tan vinculado también con las responsabilidades artísticas de don José Carvajal y Lancaster, como hijo que era de Alejandro Carnicero, al que el ministro reclama en 1750 a la Corte para elaborar varias estatuas de los reyes godos para el palacio real.

97 MARTÍNEZ IBÁÑEZ, M. A., 1989, p. 413.



Lienzo pintado de la cúpula



Detalle de la capilla

principio el Oratorio⁹⁸. Cuando se efectúa el inventario de 1836, ya habían desaparecido importantes pinturas localizadas en San Felipe en la época de los fundadores. Lo certifica Antonio Ponz, al catalogar a un lado del presbiterio un cuadro de Nuestra Señora del Carmen de Antonio Palomino, y en la sacristía dos cuadros de la Natividad y

la Santísima Trinidad que atribuye a Alonso Cano (“de lo bueno de este profesor”), así como otra excelente pintura de San Antonio Abad⁹⁹.

¿Cuál es el significado de la fase “aldehyuesca” del oratorio filipense respecto del rococó conquense? No interesa ahora la discusión teórica sobre lo neoclásico,

98 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2005, pp. 63-65.

99 PONZ, A., 1772-1794, p. 268.

aplicado indiscriminadamente a lo que casi siempre sigue siendo barroco, pero sí la que afecta al rococó. La cuestión debe ser resuelta desde el análisis mismo de la coyuntura histórica y estilística, sin prejuicios hacia uno u otro lado. Por otra parte, el problema debe ser sustanciado en dos líneas complementarias pero distintas: la ornamentación arquitectónica propiamente dicha y la de los retablos y otra clase de mobiliario.

Ya hemos expuesto nuestra postura personal, coincidente con las de Ceán, Chueca y otros estudiosos, sobre la responsabilidad de José Martín en la finalización de la iglesia de San Felipe Neri de Cuenca. Ese acabamiento del inmueble significa que como mínimo, y en tanto no se pruebe otra clase de aportación específicamente arquitectónica, que parece hartamente improbable, es el autor de la entera ornamentación mural de la iglesia superior y de todo su mobiliario. Tanto por el concepto ornamental como por la propia riqueza decorativa, San Felipe Neri representa un caso absolutamente excepcional dentro de la diócesis de Cuenca. Constituye una explosión rococó que carece de antecedentes en el territorio y que se explica como una continuación lógica de la iglesia turolense de los Jesuitas. El estadio estético

filipense es una aportación exógena promovida sin duda por don Isidro Carvajal y Lancaster, fallecido ya su hermano. Le movería un deseo de *aggiornamento* de su templo con algo nuevo que habría visto en la propia Teruel o en otra parte, y que era muy distinto de lo que le podían ofrecer hacia 1750 los maestros de las fases anteriores. Concordaría con la afirmación de Ceán ya expuesta, de que don Isidro llama al turolense a Cuenca “para acabar la iglesia de S. Felipe Neri, que se construía en aquella ciudad a sus expensas”.

Jaime Bort trabaja en Cuenca como maestro del obispado, y como maestro y fontanero de la ciudad hasta 1736, en que marcha a Murcia. Pero nada se puede reseñar de él en espacios arquitectónicos específicamente ornados a lo rococó que interese a nuestro debate. Se ha dicho que tal vez a través de Bort llegara a Cuenca el rococó levantino, y que quizá influyera posteriormente en José Martín. Se ha amplificado en exceso la presencia de lo rococó en las arquitecturas de Bort, cuando fue especialmente sutil y comedido en su empleo, muy lejos del extremo nivel rocalla que representa el Oratorio conquense. Otra cosa sería su labor como retablero, aunque en lo que toca a la producción conquense deben ser clarificados determinados aspectos.



Detalle de la capilla

El maestro castellanense traza distintos retablos para la diócesis: a principios de los años treinta el del Santo Rostro de Honrubia, en 1732 el de los Jesuitas de Huete, en 1740 el de la capilla de la Asunción de los Jesuitas de Cuenca y en 1741 el de San Miguel de la catedral¹⁰⁰. Solo se conserva el altar de la ermita del Santo Rostro de Honrubia, pero se ajusta por completo a la tradición del retablo castizo “churrigueresco”, por la ornamentación y por las columnas salomónicas. En 1741, Pedro Fernández monta el

100 LÓPEZ DE ATALAYA, A. M., 1994, pp. 253 y 631-633.



Detalle de la capilla



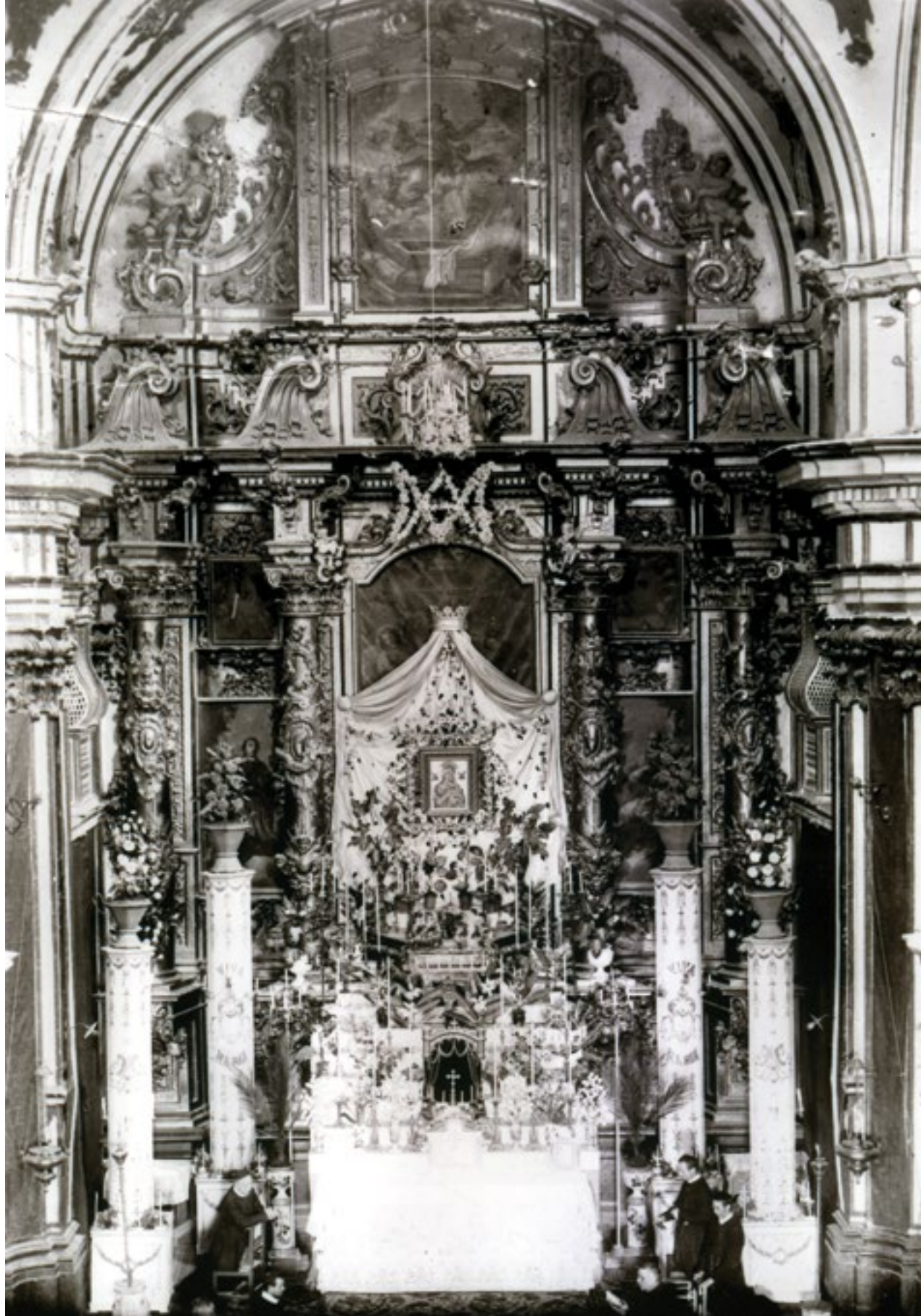
Detalle de la capilla

retablo de Nuestra Señora de los Remedios en la colegiata de Belmonte¹⁰¹. Fernández era aparejador de Bort en la obra de la fachada de la catedral de Murcia, que concluye cuando su maestro se traslada a Madrid en 1749. Se trata de un retablo rococó, pero distinto. Importa poco que el encargo se produjera cuando Jaime Bort se encontraba ya en Murcia. Sus motivos concuerdan con los que ornan los pedestales de las columnas de la fachada de la catedral de Murcia, y divergen por entero de los del oratorio de San Felipe Neri de Cuenca.

Sin perjuicio de que otros maestros también pudieran cultivar sus formas, José Martín representa la cumbre del estilo rococó en la ciudad de Cuenca. La fuerza que en su formación alcanzarían esas formas le lleva a cultivarlas largamente, alcanzando fechas tan tardías como los últimos años setenta, poco antes de trasladarse a Málaga.

Por eso hay que prevenir contra el error de suponer que las etapas estilísticas se suceden en su producción con cortes tajantes y sin interferencias. En 1760 traza la iglesia de San Antón, que constituye la primera prueba conocida del influjo de Ventura Rodríguez sobre el turolense. Tras ese templo se despliega la más espléndida producción de Martín, con notorio influjo italiano a través de Ventura y otros maestros de la arquitectura madrileña. Pues bien, en 1776 seguía ejecutando piezas muebles y decoraciones puntuales del más puro estilo rococó. La amplia serie de este estilo llevada a cabo en el primer templo del obispado indica bien a las claras quién era José Martín para sus coetáneos y qué representaba para ellos, y nos previene contra la idea de que cualquiera podía hacer las mismas cosas en cualquier momento.

101 ANDÚJAR ORTEGA, L., 1995, p. 253.



Retablo mayor desaparecido



7

IGLESIA DE EL SALVADOR

7.1. ENTRE EL MEDIEVO Y EL RENACIMIENTO

El Salvador es una de las iglesias parroquiales más antiguas e importantes de la ciudad de Cuenca. Aunque recibe la declaración de BIC según decreto de 16 de julio de 2002, su aspecto arquitectónico un tanto abstruso, así como la ubicación en la parte baja del centro histórico, ha hecho recaer sobre los orígenes del edificio diversos tópicos y errores de comprensión que deben ser refutados. El descubrimiento de la portada medieval en junio de 2006, bajo los revocos de la fachada, ha aportado dos importantes beneficios: reforzar la impugnación de algunos de esos tópicos, e incrementar la puesta en valor de un monumento menos insustancial y más valioso de lo que siempre se ha creído. Ese ha sido un objetivo personal desde hace muchos años¹. Importa subrayar, asimismo, que la evolución del inmueble en los siglos de la Edad Moderna va estrechamente ligada con el desarrollo histórico del cabildo de Nuestra Señora de la Soledad y con los espacios físicos que este genera, y que lo albergan, dentro del templo.

1 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2007, pp. 87-115; y 2010, pp. 7-83. Parte de los textos que siguen proceden de esas publicaciones.

Unos azulejos identificadores incrustados junto a la portada, que indican la cronología “Siglos XVIII-XIX”, resultan sumamente ilustrativos de la banalidad de los conocimientos difundidos durante tantos años. Ninguna de esas dos centurias aporta nada significativo al edificio. Los siglos fundamentales en la evolución constructiva de El Salvador, como habrá ocasión de demostrar en el curso del capítulo, son los siguientes: XIII, XVI, XVII y XX. Sorprende asimismo la escasa huella dejada por esta parroquial en los eruditos de otros tiempos y en la literatura dedicada a la ciudad. Por mencionar algún ejemplo, citaremos los pareceres de Antonio Ponz y Mateo López, dos estudiosos de cierto relieve que dedican amplios textos a la descripción de Cuenca y de su patrimonio histórico-artístico. El académico sanfernandino Ponz, que visita Cuenca en 1773 y publica al año siguiente sus impresiones en el tomo tercero del monumental *Viaje de España*, ignora por completo la arquitectura de la iglesia² y se limita a elogiar algunos altares como los de la Concepción, San Gregorio y San Juan Bautista³. De modo sorprendente, no le complace un interior despojado y racionalista que en principio debería ir acorde con su concepto académico, y que serviría como contrapunto a las numerosas iglesias conventuales de la ciudad marcadas por el barroco dinámico y ornamentado que tanto odiaba.

Unos años después, el arquitecto conquense Mateo López escribe sus conocidas *Memorias históricas de Cuenca*

y su *obispado*, en las que se muestra claramente deudor de los juicios de Ponz. Lo mismo cabe decir de su indiferencia ante el inmueble que nos ocupa: “El Salvador; es iglesia de una nave, bastante espaciosa y desahogada; solo hay en ella digno de notarse algún altarcito antiguo de buena arquitectura; además de la nave tiene una orden de capillas por cada lado, pero sin cosa notable”⁴.

Las guías urbanas constituyen un buen referente de lo que las ciudades saben de sí mismas. En lo que toca a El Salvador, y al igual que sucede con los azulejos de la fachada, solo apuntan al desconocimiento de un edificio que se contempla como insustancial y carente de valores históricos y patrimoniales. Es un ejemplo más de esos monumentos conquenses silenciosos y mudos, completamente olvidados, de los que hemos escrito en otro lugar⁵. Debido a lo anteriormente expuesto y a lo escueto de sus comentarios, no nos extenderemos en el análisis de tales publicaciones divulgativas. Mas ¿qué sucede con la literatura especializada en historia y arquitectura? Sobre las edificaciones de Cuenca existen varias monografías que han tratado de las épocas renacentista y barroca, y deben ser tomadas por tanto como punto de partida para cualquier análisis. Otra cosa es que manifestemos a continuación nuestra discrepancia con determinadas aseveraciones en ellas contenidas.

Así, se ha considerado que la iglesia de El Salvador surge en la Baja Edad Media⁶, por efecto de la gran

2 Cuando atiende a la descripción de portadas de otros edificios religiosos próximos como San Andrés, San Gil, etc.

3 PONZ, A., 1774, p. 267.

4 LÓPEZ, M., c. 1900, p. 317.

5 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2002b, pp. 155-186.

6 La adscripción de los períodos históricos a una cronología no siempre resulta coincidente en los distintos autores. En este caso, interpretamos que con Baja Edad Media se alude a los siglos XIV y XV, porque incluir los siglos anteriores supondría alcanzar la conquista misma de Cuenca y los primeros tiempos de la repoblación cristiana. Ello iría en contra de la propia hipótesis planteada, la de la tardía creación de El Salvador por el progresivo crecimiento de la población aunado al desarrollo de la industria textil.



Cúpula de la capilla de la Soledad



Iglesia del Salvador

afluencia de gentes atraídas por el desarrollo de la industria textil. Tras los daños sufridos durante la Guerra Civil, se habría reedificado casi por entero, conservándose de lo antiguo la gran bóveda que cubre la nave, a la que apunta un documento del 3 de septiembre de 1656. En esa fecha, los maestros albañiles Pedro García

y Juan Martínez⁷ contratan la construcción de la bóveda de la nave de El Salvador, según traza que había ejecutado Juan del Pontón, veedor general de las obras del obispado. Los comitentes son Mateo Carnero y Montoya y Pedro González de Argandoña, regidores de Cuenca y priostes del cabildo de Nuestra Se-

ñora de la Soledad. Además de edificar la bóveda, los albañiles harán otras obras menores. La cantidad estipulada es de 4.400 reales de vellón (los materiales corren por cuenta de los maestros), y el plazo de entrega se fija para el día de San Andrés del mismo año⁸.

Otra propuesta historiográfica asevera que El Salvador medieval era un templo de nave única cubierta con armadura de madera y con capillas entre contrafuertes según la tradición levantina, y que se erige efectivamente en la Baja Edad Media, cuando la ciudad se expande supuestamente hacia al suroeste debido al aumento de la población⁹. Considera además que a lo largo del siglo XVI se efectúan diversas obras en la fábrica gótica, siendo las más importantes las llevadas a cabo a finales de la centuria con participación de los maestros de cantería Pedro de la Vaca el Viejo, Mendizábal el Viejo, Toribio de la Haza y otros. Destacaría la labor del carpintero Diego Gil, que en 1592 habría cubierto la iglesia con una nueva armadura de madera, así como la sacristía y dos capillas recientemente construidas (según transcurría el

⁷ Eran suegro y yerno respectivamente.

⁸ BARRIO MOYA, J. L., 1991, pp. 231-235 y "Documentos", doc. 27, pp. 122-126.

⁹ Esta propuesta, coincidente en casi todo con la anterior, deja más claro que ésta última piensa en los siglos XIV y XV como el momento de erección de la iglesia.

siglo XVI el edificio habría sido recrecido con capillas a ambos lados de la nave). En cualquier caso, la obra de mayor envergadura y que más afectaría a la estructura del templo correspondería ya a 1656, con la modificación de la cubierta¹⁰.

Hemos discrepado, en las publicaciones personales anteriormente citadas, de esas afirmaciones, tanto en lo que toca al templo medieval como a las reformas sufridas con posterioridad, y a lo largo del estudio seguiremos profundizando en los problemas. Adelantemos como extracto de nuestras divergencias las siguientes:

- La iglesia de El Salvador nace en la Plena¹¹ y no en la Baja Edad Media.
- El edificio del Medievo no despliega una nave sino al menos dos, y ya entonces posee capillas laterales.
- Lo contratado por el carpintero Gil no es exactamente lo que se afirma, cubrir la iglesia con una nueva armadura de madera.
- Ningún documento conocido del siglo XVI menciona obra nueva alguna añadida a la fábrica gótica.
- La gran reforma estructural del inmueble tiene lugar a partir del último decenio del siglo XVI y no en el tercer cuarto de la centuria siguiente. Es una iglesia de nueva traza y del último Renacimiento, que se va edificando poco a poco hasta recibir la cubierta abovedada a mediados del siglo XVII.

La primera imagen de la iglesia, que durante tantos siglos ha sido nombrada como San Salvador, aparece en la vista de *Cuenca desde el oeste*, trazada en 1565 por el pintor flamenco Anton van den Wyngaerde. En dicho año, en la época del pleno Renacimiento, conservaba una fábrica todavía medieval, de tamaño más reducido con seguridad que el actual. Ese hecho, unido a la carencia de



Nave de El Salvador

una torre esbelta hasta principios del siglo XX, dificulta su localización en la panorámica. Durante siglos, el campanario, ubicado a los pies del templo, no llega a rebasar nunca la cubierta de la nave. Así lo recoge Juan de Llanes y Massa en 1773, en su vista de Cuenca desde el hospital de Santiago, y así es como lo muestran las viejas

10 ROKISKI, M. L., 1986, p. 179; 1989, pp. 89, 217, 264, 269 y 351; y 1995, p. 213.

11 Según lo expuesto con anterioridad, ubicamos la Plena Edad Media en los siglos XI-XIII, y la Baja Edad Media en los siglos XIV-XV.



A. van den Wyngaerde. *Cuenca desde el oeste* (1565), detalle con El Salvador

fotografías anteriores a la reconstrucción de comienzos del siglo XX. En el denso tejido urbano que dibuja Van den Wyngaerde, solo es posible identificar la iglesia con un edificio que abre una hilera de ventanas debajo de la cornisa del tejado y que, aparentemente, alza una torre más baja en la parte derecha. Más adelante ampliaremos esta cuestión.

No disponemos de elementos comparativos entre la fábrica dibujada por el maestro flamenco¹² y la actual. Es un hecho irrefutable que desde finales del siglo XVI, y hasta mediados del siguiente, experimenta una profunda intervención que otorga al cuerpo de la iglesia

la fisonomía con que hoy la contemplamos. Como hemos comentado, prolifera en la historiografía local el tópico de que esta parroquia nace en la Baja Edad Media, en fecha tardía respecto de las más antiguas de la ciudad, como supuesta consecuencia de la llegada de nuevos pobladores atraídos por el desarrollo de la industria textil. Pero hay que afirmar que su origen es prácticamente coetáneo al de las más primitivas parroquiales conquenses y, desde luego, bastante anterior a la primera referencia documental hasta ahora publicada: en 1265, el obispo don Pedro Lorenzo redacta carta de cambio de la media tercia que posee en la iglesia de San Salvador de Cuenca¹³.

Alguna vez se ha apuntado la hipótesis de que el establecimiento de las trece parroquias conquenses más antiguas¹⁴ tendría lugar en fecha temprana, tras la conquista de la ciudad en 1177. Y ello sucedería como consecuencia tanto de las propias demandas espirituales, como del necesario encuadramiento social y administrativo, en colaciones parroquiales, de los pobladores que iban arribando a Cuenca. Se ha propuesto para ello la fecha de principios del siglo XIII o, como muy tarde, la de mediados de dicha centuria¹⁵. En este sentido, el archivero catedralicio Antonio Chacón me comunica verbalmente la existencia de algún dato documental sobre El Salvador, anterior en varias décadas a la mencionada carta de cambio de 1265.

Al margen de lo comentado, el error de fondo de la tesis restrictiva consiste, a nuestro juicio, en imaginar una Cuenca cristiana de los siglos XII-XIII estéril en lo económico y encumbrada en las parroquias altas, que descende después poco a poco las vertientes del cerro de

12 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2003, pp. 312-314.

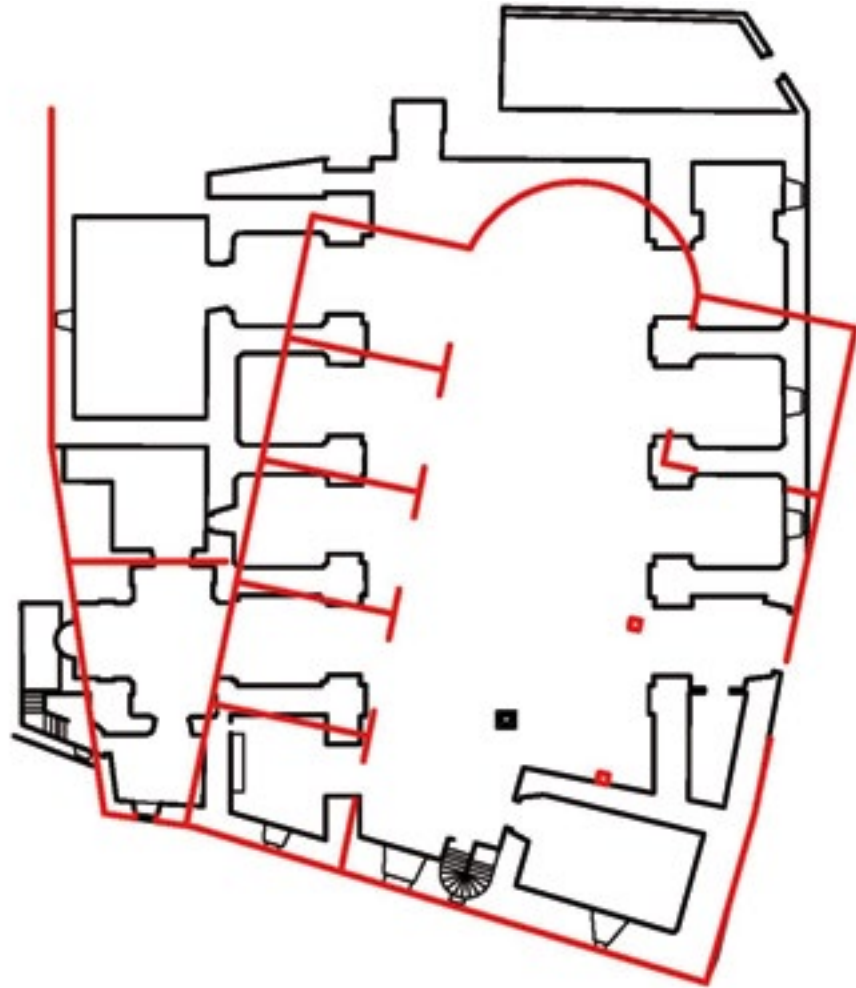
13 Citado en SANZ Y DÍAZ, C., 1965, p. 20.

14 La de Santa María la Nueva fue instituida mucho más tarde, ya en 1403.

15 DÍAZ IBÁÑEZ, J., 2003, p. 255.

San Cristóbal a impulsos del propio crecimiento demográfico. El mencionado tópico desconoce la realidad de una Cuenca productiva pleno-medieval que no se encastilla en lo alto, sino que saca provecho de la parte llana a lo largo de los ríos Júcar y Huécar. Esto sucede ya en época musulmana, con infraestructuras que hereda la ciudad de Alfonso VIII en el momento mismo de la conquista.

Al estudiar hace muchos años la vista de *Cuenca desde el oeste*, reconstruíamos el paisaje extramuros de la ciudad para entender la imagen, percibiendo claros fundamentos en los primeros tiempos históricos. En la Baja Edad Media, ya queda bien patente la trascendencia del espinazo viario de la Carretería, que conectaba los diversos caminos reales de acceso con las tres puertas principales de la muralla denominadas de Huete, del Postigo y de Valencia. Pero la solera histórica de la Carretería como vía de enlace sería tanta como la de la propia urbe, porque era el único itinerario posible al pie de los cerrillos de poniente, desmontados en el tercer cuarto del siglo XX para dejar espacio a las urbanizaciones que rodean la actual calle de Princesa Zaida, y al margen de las huertas de la Albuhera. Tanto esta calle como sus alrededores acogerían desde fecha temprana instalaciones y depósitos relacionados con el tráfico mercantil, cuyos



Hipótesis sobre la iglesia de El Salvador en la Edad Media

productos no podían ser subidos a la cumbre urbana en las carretas que los traían, debido a las dificultades orográficas.

Resulta evidente asimismo la existencia de instalaciones molineras a lo largo de los ríos Júcar, Huécar y Moscas, con la realidad de la presa de la



Portada del siglo XIII

Albuhera a la sombra misma del puente de San Antón, y el productivo caz que de ella todavía surge, aunque ahora asociado a la central hidroeléctrica allí ubicada. Añadamos el desembarcadero de maderadas del Sargal y la extensa alfombra hortícola a lo largo de los mencionados ríos, y tendremos uno de los núcleos productivos más importantes de la economía local. Son sin duda los musulmanes los que fundamentan en esta parte baja los aprovechamientos hidráulicos, tanto industriales como agrarios, que durante siglos le confieren una fuerte personalidad económica y una población nada desdeñable. También podría ayudar esto a entender la temprana ubicación de parroquiales en la zona inferior de la cuesta intramuros¹⁶, como el propio El Salvador, con antigüedad equivalente a las de la parte alta.

La colación denominada de San Salvador baja entonces hacia el río Huécar encajada entre las de Santo Domingo de Silos y San Vicente. Incluye el convento de Nuestra Señora de la Contemplación (Benedictinas) y la misma puerta del Postigo. Cruzada esta y el puente sobre el Huécar, prolonga su distrito por la calle del Agua hasta la plaza Nueva de la Carretería (hoy denominada de la Constitución). Salta luego los cerrillos hasta la ribera del Júcar. Es suyo el trecho de la Carretería entre la citada plaza y el recodo de la calle Ancha (José Cobo-plaza de la Hispanidad), donde entra en contacto con la feligresía de San Esteban. Como mínimo, dos tercios de su vecindario habitaban fuera de las murallas. Los 516 vecinos que tiene en 1587¹⁷, convierten a esta parroquial en la segunda más poblada de la ciudad, y explica sus dimensiones comparadas con las de la mayor parte de las otras circunscripciones.

Los vestigios arquitectónicos sacados a la luz en 2006 confirman con pruebas materiales lo que ya permitían

16 Su jurisdicción saltaba el Huécar y alcanzaba un notable desarrollo extramuros. Era el caso de El Salvador, San Esteban, Santo Domingo y San Juan Bautista.

17 GONZÁLEZ, T., 1829, p. 240



Capitel con grifos



Capitel con arpías

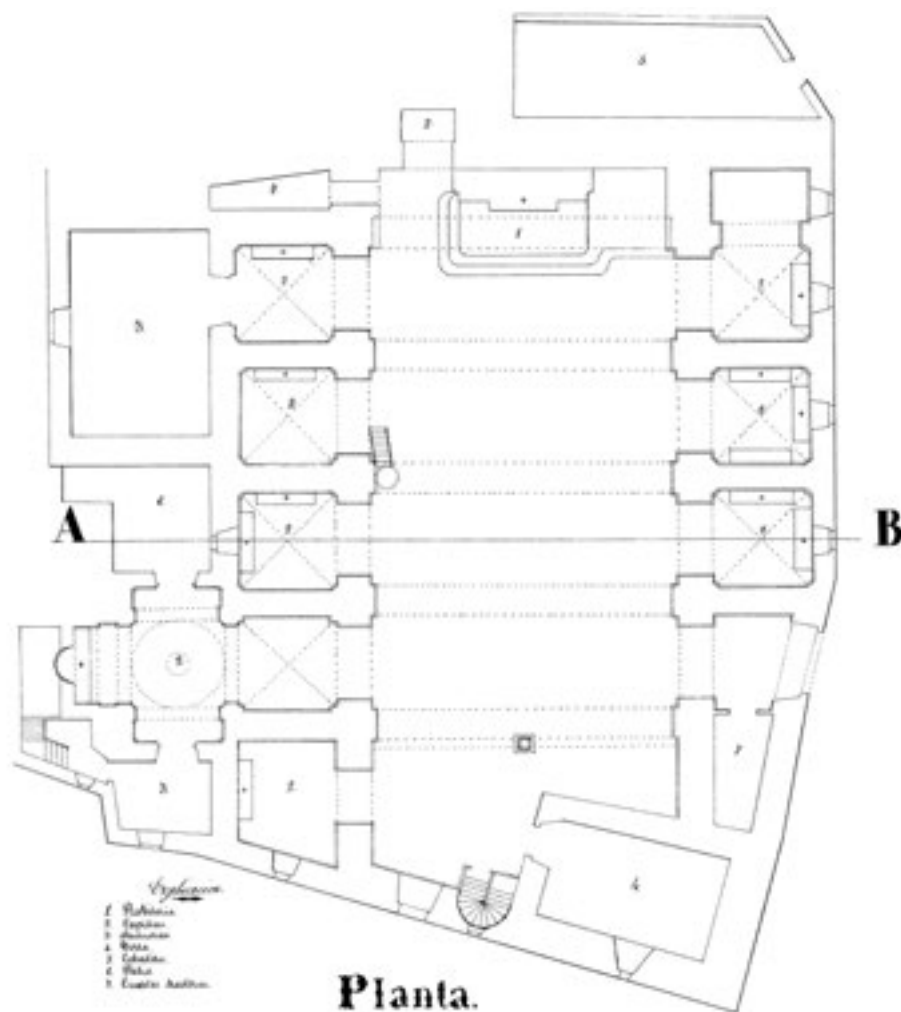
asegurar las noticias de archivo, y es que la fundación del templo corresponde a la Plena y no a la Baja Edad Media. Los restos descubiertos pertenecen a la antigua portada principal de acceso al edificio originario, que en ningún caso es la primera que tendría el inmueble. Estas portadas quedaban emplazadas habitualmente en el muro orientado hacia el sur, como es el caso, en el lado izquierdo de la actual portada barroca según se contempla desde la calle. Abocinada y con arcos apuntados, conserva casi en su integridad dos arquivoltas y algún capitel de carácter figurativo. Aunque haya surgido bajo el revoco, en el curso de las obras de puesta en valor de los exteriores, cierto párroco nombrado Domingo Rubio ya menciona en 1787 que la puerta antigua de la iglesia se encontraba hacia el mediodía y tapiada, lo que demuestra que se tenía clara su existencia: “La puerta antigua de la mencionada parroquia se registra tapiada a el mediodía, y a su mano derecha a el fin,

está la antigua hermita del hospital de Nuestra Señora de la Esperanza y Todos Santos, célebre por la devoción...”¹⁸.

Las afirmaciones de que El Salvador tendría en origen una sola nave y de que la flanqueaban capillas entre contrafuertes, según la tradición levantina, carecen de pruebas sólidas. A finales del siglo XVI, con planta proveniente de la Edad Media, conocemos la existencia de dos naves al menos: la principal de la iglesia, donde se encontraba el altar mayor, y otra más en el costado meridional. El 27 de abril de 1594, la notable familia de los Luna denuncia ante el provisor del obispado la intención de los responsables eclesiásticos de El Salvador de derribar su capilla familiar en dicha iglesia.

La de los Luna era sin duda una capilla importante. Edificada toda de cantería, la cubría una techumbre de madera labrada, comunicaba con dos amplios vanos a las naves del templo y poseía dos portadas, calificada una de ellas

18 LÓPEZ, T., 1787, f. 44 v.



Planta en 1863, según Trigueros

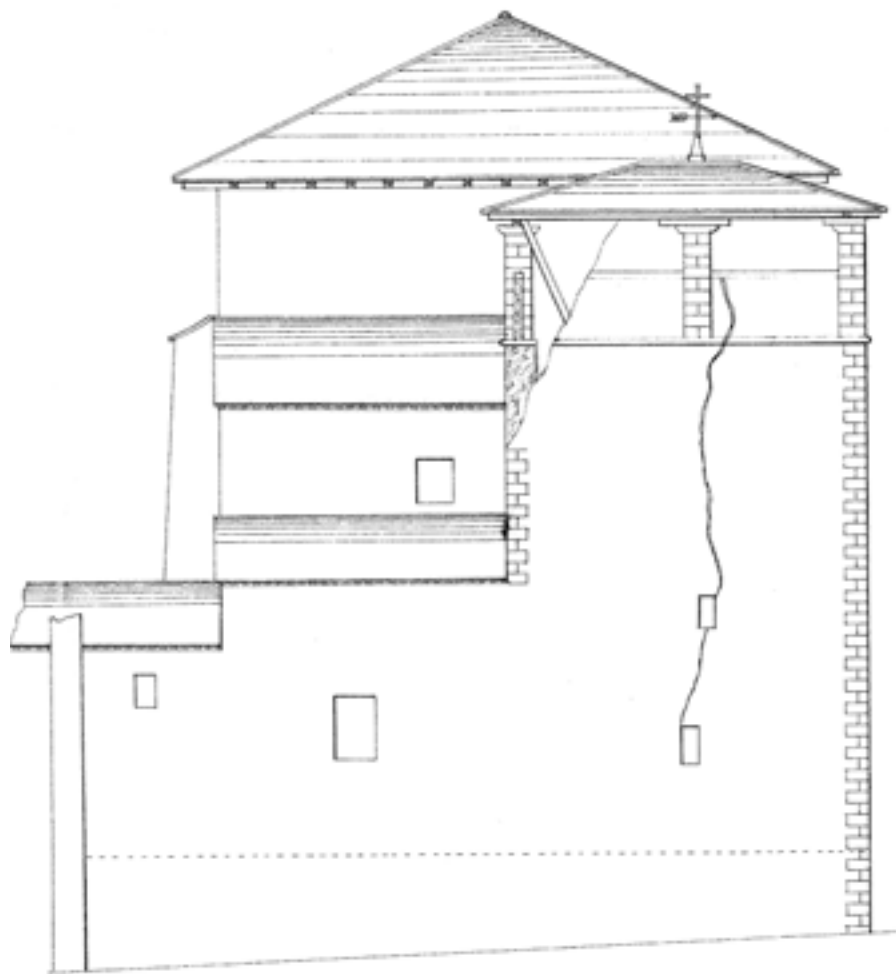
al menos como monumental. La ubicación exacta de este recinto, según proporcionan los documentos conocidos, aporta datos impagables sobre la planta del templo en aquella época: “capilla... con dos puertas principales, la una que cay al altar mayor al lado de la Epístola, y la otra a una naue que es la puerta principal que hagora tiene por donde se entra de ordinario a la dicha capilla”. En esa nave colateral se situaba asimismo la puerta principal de la iglesia¹⁹. Su emplazamiento en la cabecera del templo, cerrando la nave lateral donde se encontraba la portada de acceso y con otro vano enrejado que daba hacia el altar mayor, evoca la capilla de los Caballeros de la catedral. Las dos verjas se califican como muy buenas.

El proyecto, en el que nos detendremos en el apartado siguiente, buscaba cerrar el arco lateral, que era por donde los Luna entraban ordinariamente en su recinto, para transformar en capillas privadas dicha nave del lado de la Epístola. La respuesta negativa de los propietarios subraya la importancia de la portada que sería preciso sacrificar con la obra: “se... hecha a perder la dicha capilla y se le quita la autoridad que tiene y el aprouechamiento de la puerta principal del harco que es de mucha consideración e ynterese por ser de tanta calidad y

19 A. H. P. C., Gabriel Ruiz, 1594, n° 381, ff. 605 r. y 609 r.

antigüedad”²⁰. En el siglo XIV, consta ya el dato documental de alguna otra capilla privada como la de don Sancho López Moreno, dedicada a San Antonio Abad, según testimonio del 18 de marzo de 1376²¹.

Ningún dato de archivo confirma hasta la fecha la hipotética existencia de una tercera nave en el costado norte. Ante la disyuntiva de si el edificio medieval llega a tener dos o tres naves, nos inclinamos por la primera posibilidad. Sucede con la iglesia de San Miguel, ensanchada la nave principal con otra colateral en el costado norte de la primitiva. También era el caso de la hoy denominada San Pantaleón y antes ermita de San Juan, que desplegaba una nave colateral en la que hoy es calle del Obispo Guerra Campos. Con la superficie disponible, en el costado norte existían varias capillas complicadas de ubicar en un templo de tres naves y con “corral” anexo, salvo que hubieran invadido el propio espacio abierto o la nave lateral de ese lado. Una de las capillas septentrionales era la de los Moya, en cuyo solar se reedifica más tarde la capilla del cabildo de Nuestra Señora de la Soledad. De la capilla de los Rajas solo sabemos que debía de encontrarse al oeste de la de los Moya, a los pies del templo. Subrayamos de nuevo la ubi-

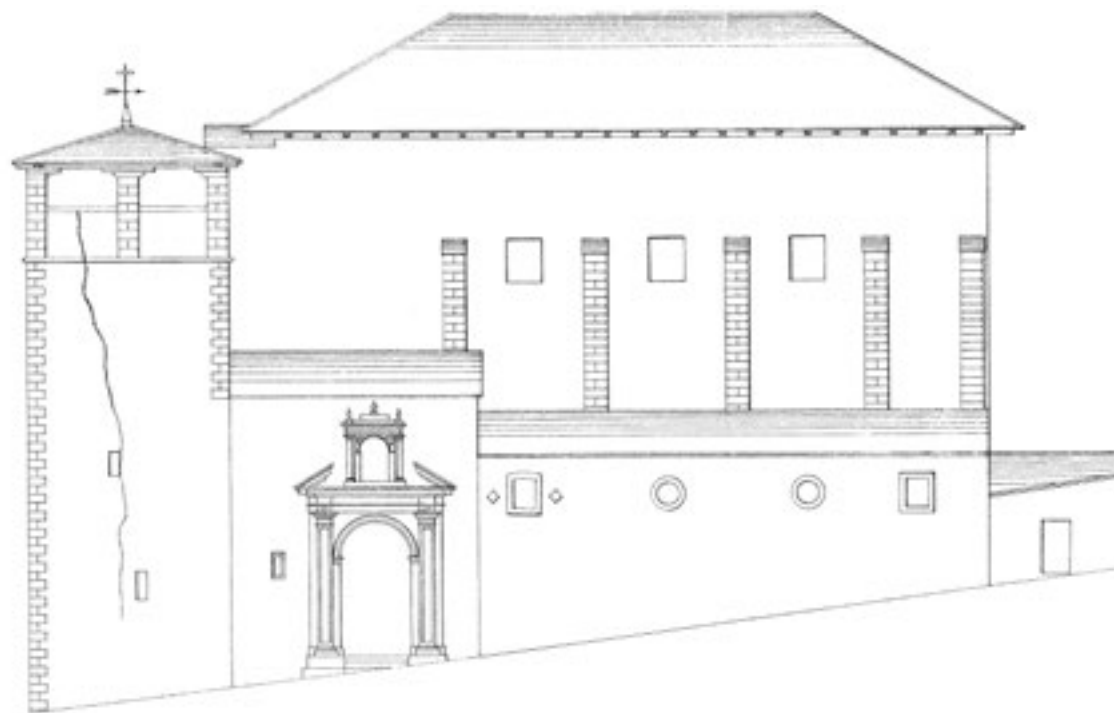


Fachada del Oeste.

Antigua fachada oeste en 1863, según Trigueros

20 A. H. P. C., 1594, n° 381, f. 605 r.

21 Citado en SANZY DÍAZ, C., 1965, p. 62.



Fachada del Sur.

*Plano 11 de Plano de 1863
El arquitecto
El Obediente
Juan José Trigueros*

Antigua fachada sur, en 1863, según Trigueros

cación en ese costado norte del “corral” de la iglesia, probable vestigio del cementerio medieval.

Con los datos expuestos, suponemos para El Salvador de la Edad Media un desarrollo edificatorio en dos fases.

En la etapa inicial, del primer tercio del siglo XIII como muy tarde, la iglesia constaría de una sola nave al estilo de tantas otras de las denominadas para entendernos “de repoblación”²², con un ancho entre 8 y 9 metros²³.

²² Con ejemplos tanto en la propia ciudad como en la provincia.

²³ Como San Martín de Cuenca, Arcas, Valdeolivas, etcétera.

Durante el último tercio de esa centuria se habría añadido otra nave en el lado de la Epístola. Otras iglesias de la ciudad conocen esta clase de ampliaciones. La nueva nave de El Salvador tendría unos 5 metros de anchura, según las medidas conocidas documentalmente de la capilla de la familia Luna²⁴, que cerraba dicha nave en la cabecera del templo y junto al altar mayor. Por ello, era preciso erigir una nueva portada acorde con la nueva conformación de la fábrica, que no sería otra que la aparecida en 2006.

Llama la atención la irregularidad de la planta actual de El Salvador. En nuestra opinión, es la resultante de las transformaciones producidas a lo largo del tiempo respecto del templo primitivo. Creemos que la portada gótica señala precisamente la dirección del muro meridional antiguo, al igual que la pared de la placeta de la capilla de la Esperanza marca el poniente. Por el contrario, la nave y las capillas actuales divergen de modo bien palpable hacia el este, si se toma la referencia del eje originario. Creemos que el muro sur penetraba antes en el espacio público que une la placeta de El Salvador con la calle de Solera. Resulta factible, incluso, que el ángulo obtuso que quiebra la manzana de casas fronterizas al templo refleje precisamente un viario antiguo modificado por los cambios experimentados por el propio edificio. De lo que no cabe duda alguna es de la diferente orientación de la portada gótica y de los pies del templo respecto del eje longitudinal de la nave hoy existente.

La conservación de los restos arquitectónicos emergidos en 2006 resulta más que sorprendente, porque quedan ubicados entre dos reformas posteriores del inmueble que podrían haberlos eliminado. Una de ellas tiene lugar a mediados del siglo XVII al edificarse justo al lado, y según las previsiones de la planta trazada a finales de la centuria anterior, la portada del primer barroco hoy todavía en uso. Precisamente, esta portada muerde las jambas de la

entrada gótica en su parte derecha, así como los hombros o parte inferior de las arquivoltas de ese mismo lado. La habría destruido por completo de abrirse en el mismo lugar y no un poco más a la derecha de la antigua. La otra reforma se produce en 1903-1905 cuando, según proyecto del arquitecto Luis López de Arce, se edifican a los pies del templo una nueva torre de campanas y el cierre del coro actual.

El aparejo que rodea el vano apuntado gótico es de sillería, generando el que imaginamos como un cuerpo de portada según los usos de la época. Este cuerpo se encontraría en origen levemente adelantado respecto del muro sur del templo. En este sentido, resulta muy ilustrativo el final de los sillares poco más arriba de la clave del arco, todos igualados en horizontal, a falta de la cornisa que remataría dicho cuerpo.

Los vestigios descubiertos poseen un gran interés histórico y arquitectónico dentro del patrimonio de la ciudad de Cuenca. Los capiteles figurativos refuerzan esa importancia, porque no son habituales en el entorno. Se conservan tres de ellos, dos *in situ*. Su tamaño es de unos veinte centímetros de alto. De los dos que aún ornamentan la portada antigua, el correspondiente a la arquivolta exterior aparece machacado e irreconocible, aunque aún se percibe algún fragmento de hoja. El capitel de la arquivolta interior se mantiene relativamente bien conservado, con dos bestias aladas en posturas contrapuestas, enlazadas entre sí, como prolongación de sus colas, por los peciolos de sendas hojas de roble.

Por su parte, el capitel que ha quedado como pieza suelta ofrece un tamaño y una organización similar al mencionado, y procede sin duda de la parte destruida de la portada. De nuevo, dos seres alados y sobre dos patas aparecen ligados entre sí por los peciolos de una hoja de roble y otra de higuera, como apéndice de la parte posterior de sus cuerpos. La figura de la parte derecha

24 Tenía, según los datos documentales, una anchura de seis varas y una longitud de siete varas; esto es, 5 x 5,85 metros.



Llanes y Massa. *Cuenca desde San Francisco* (c.1773), detalle con El Salvador (letra K)

presenta destruida la zona correspondiente a la cabeza; pero la de la izquierda, mejor conservada, incorpora una testa humana envuelta en un tocado con forma de capuchón.

El tratamiento formal de estas hojas de roble e higuera armoniza en el estilo con la que comúnmente se denomina segunda flora gótica. Concuerdan con elementos decorati-

vos vegetales de la segunda fase constructiva de la catedral de Cuenca, la del cuerpo de las naves. Véase por ejemplo, la clave de la segunda bóveda cuatrimpartita de la nave del Evangelio de la catedral de Cuenca, contando desde el crucero (frente al altar de la Virgen de las Nieves), muestra un ser entre hojas que podría ser identificado también con un grifo, aunque su forma sea más estilizada que los de

El Salvador. Asimismo evocan la ornamentación de los ventanales más avanzados de la fachada este del palacio episcopal²⁵. El momento evolutivo de estos elementos ornamentales, sumados a la traza propiamente arquitectónica, queda bastante bien definido desde el punto de vista cronológico y, en nuestro criterio, ubica la portada en el siglo XIII avanzado. El hecho de que broten entremezclados con seres del bestiario fantástico es una prueba más de la persistencia de la tradición románica en este momento. Hablamos desde la perspectiva de la iconografía y no de las formas, porque en lo que toca a estas últimas no hay confusión posible. Aunque los dos capiteles siguen una disposición simétrica, nada tienen que ver con las leyes de rigurosa geometría que dominan la composición escultórica románica. Identificamos como grifos los dos seres alados del capital entero de la portada. En lo que respecta al capitel desgajado de la portada, consideramos como una arpía al mencionado ser alado con cabeza humana.

Como queda dicho, la única referencia gráfica anterior al gran proyecto renacentista de finales del Quinientos es la panorámica dibujada por Van den Wyngaerde en 1565. El problema es que la pieza del artista flamenco es una vista compuesta, y no resulta por tanto tan fiable en todos sus detalles como pueda serlo otra tomada desde un único punto de observación²⁶. El detalle concreto de El Salvador forma parte de un magma edificatorio trazado por el artista desde al menos dos observatorios diferentes. De hecho, Van den Wyngaerde comete errores de identificación en algunas de las torres parroquiales que dibuja en el sector de la pirámide edificada: asigna el nombre de “S Steuan” a la que en realidad es San Vicente, y el de “S Saluador” a la de San Esteban. Precisamente, el inmueble identificado

por nosotros como El Salvador no incorpora rótulo alguno y permanece anónimo en un amasijo de tejados, porque la citada carencia de campanario airoso confunde al pintor.

La cubierta de la fábrica medieval sería una techumbre de madera, y aunque no poseyera la altura de la actual sí habría sufrido algún sobrealzado en el curso del Medioevo. En este sentido, miramos con interés los planos del edificio trazados en 1863 por el arquitecto Juan José Trigueros, con motivo de un ambicioso proyecto reconstructor del templo a la postre, y afortunadamente, frustrado. La secuencia documental conocida parte de un oficio del alcalde de Cuenca, fechado el 11 de julio de 1862, en el que solicita al obispado que repare la torre de El Salvador²⁷. Trigueros, nombrado por la Junta diocesana de reparación de templos el 14 de agosto de ese mismo año, elabora el estudio correspondiente. El dossier incluye varios interesantes planos de la iglesia tal como se encuentra en ese mismo momento, y una drástica renovación de la misma con amplia información gráfica, pliego de condiciones y presupuesto. La “memoria descriptiva”, al igual que el resto de los documentos, va fechada el 12 de junio de 1863. La causa inicial era el estado ruinoso de la torre, pero se introducen de inmediato otros argumentos para defender un verdadero proyecto arquitectónico que pretendía alterar, de modo considerable, la fisonomía del edificio antiguo. Se califica éste, de modo lapidario, de forma, extensión y arquitecturas reducidas y pobres, indignas de una capital de provincia. Es de interés la referencia al campanario antiguo:

“La torre actual, construida en uno de los ángulos inferiores del edificio, es un cuerpo deforme por sus dimensiones y disposición, como se ve en el alzado y

25 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2002, pp. 149, 150 y 156.

26 Como por ejemplo la *Vista de Cuenca desde la hoz del Huécar*, originada en la misma campaña de 1565.

27 A. D. C., *Proyecto de obras de reparación de la yglesia parroquial del Salvador en Cuenca*. Curia Episcopal, Secretaría, 163 B/5, f. 1.



Panorámica de Cuenca en 1866 según fotografía de Navarro, detalle con El Salvador

planta, ocupando parte del espacio de la iglesia sin necesidad y encontrándose en un estado de inminente ruina, pues toda ella se halla hendida desde el cuerpo superior hasta los cimientos, y hundida en la primera parte dicha, según se indica en los planos”²⁸.

En el fondo de todo el plan de Trigueros²⁹ subyace una completa desconsideración hacia el valor patrimonial del edificio, basada en el simple

desconocimiento de su evolución histórica. En párrafos anteriores queda recogida la adjetivación negativa que otorga a la iglesia. Y vuelve a proclamarla al tratar de la adjudicación de las obras: “Ya he indicado que la arquitectura de este edificio es de ningún mérito, ni tampoco se encuentran en todo él bellezas artísticas que exijan el que la reparación proyectada se ejecute por Administración según para los casos contrarios se previene

por las disposiciones vigentes”³⁰. Una vez desechada la propuesta de este arquitecto, se procede a reparar los daños de esa torre supuestamente en ruina, sobre la que se había fraguado. La podemos ver remozada en fotografías de hacia 1900.

Tanto la planta, como dos dibujos de las fachadas meridional y occidental, recogen el cuerpo ya decrepito de los pies de la iglesia, con una torre más baja que la propia nave (y de planta no cuadrada sino rectangular, más ancha hacia el este que hacia el sur). Los vanos adintelados del cuerpo de campanas que recoge Trigueros coinciden con las fotografías de la segunda mitad del siglo XIX, pero no así con los que muestra la torre en la vista pintada por Juan de Llanes y Massa en 1773 desde el monasterio de San Francisco, que posee arcos de medio punto en cada una de las dos caras mencionadas. La torre dibujada en 1863 sufre una rotura bien notoria en su parte superior, lo que resulta asimismo perceptible en la foto de Navarro de 1866. Otras fotografías, ya de finales de la misma centuria, dejan ver alguna actuación de mejora sobre esos desperfectos, lo que tampoco impediría la inmediata demolición

28 A. D. C., “Proyecto de obras...”, doc. cit., f. 6.

29 Para un análisis más amplio, véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2010, pp. 54-60.

30 A. D. C., “Proyecto de obras...”, doc. cit., f. 7.

del campanario, en 1903, para cumplir el proyecto del arquitecto Luis López de Arce.

La sección de los pies de la iglesia que recogen Van den Wyngaerde, Llanes y Massa, Trigueros y los fotógrafos del último tercio del siglo XIX, sería la parte no afectada por la reforma del último Renacimiento. Dicha reforma se detiene, precisamente, allí donde el quiebro del eje del edificio medieval quedaba constreñido por las vías públicas, que impedían la prosecución del proyecto regularizador puesto en marcha a fines del siglo XVI. La amplitud del esfuerzo constructivo de la nueva fábrica convencería a sus responsables de la utilidad de aprovechar, de modo oportunista, esa parte occidental que debía de provenir de la Baja Edad Media. Según la planta de Trigueros, dicho sector contaba ya con un coro alto sobre un solo soporte central; no sobre dos como vemos en el actual, tras la reconstrucción de la torre y del propio coro por el arquitecto Arce a principios del siglo XX.

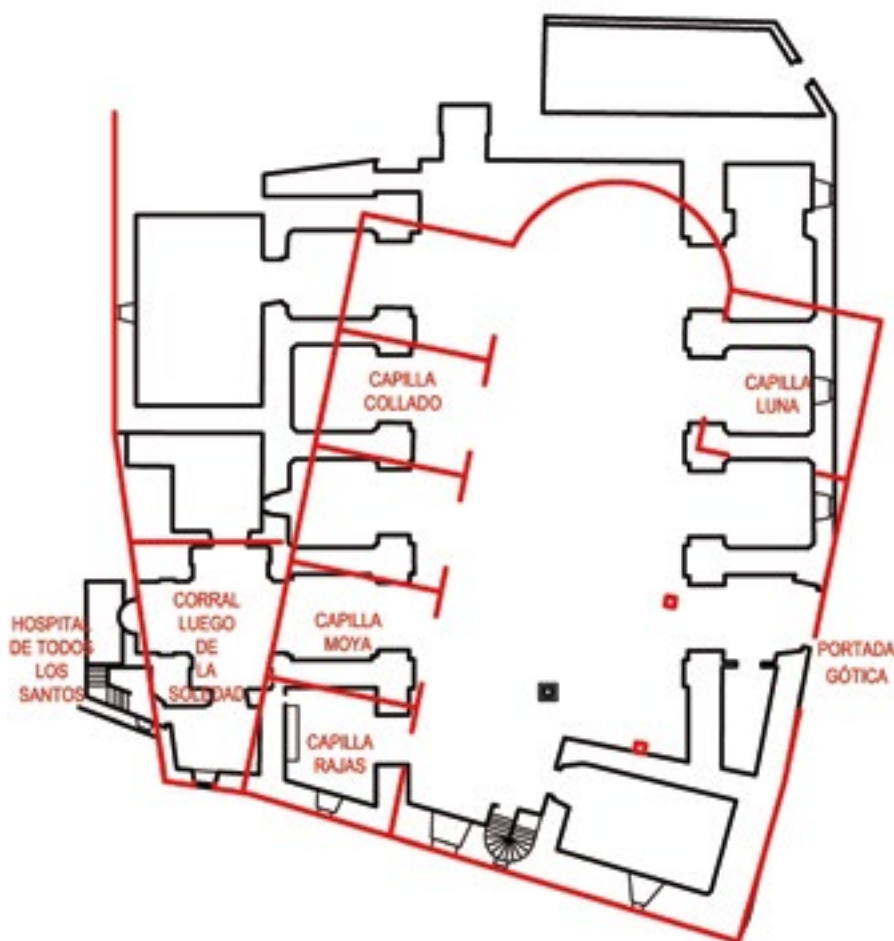
7.2. DEL MANIERISMO CONTRA-REFORMISTA AL PRIMER BARROCO

Llegados a este punto, es el momento de observar la planta actual de la iglesia de El Salvador, porque resulta imprescindible para localizar el gran proyecto arquitectónico iniciado a finales del Quinientos. Presenta nave única de unos doce metros de ancho y unos veintidós de largo hasta los pilares que soportan el coro. Se cubre con bóveda de cañón con lunetos, dividida en cuatro tramos por arcos fajones, a los que cabe añadir otro tramo más estrecho correspondiente al altar mayor. Flanquean la nave capillas cuadradas y profundas entre contrafuertes, cuatro en el costado norte y tres en el costado sur, cubiertas con bóvedas baídas. Nos referimos, como es obvio, a las trazadas en el proyecto original y unitario de finales del siglo XVI.

En las capillas correspondientes al costado norte, la primera junto al altar mayor sirve hoy únicamente como vestíbulo de entrada a la amplia sacristía rectangular. Cabe preguntarse si esta servidumbre de paso es de época contemporánea y si existiría en el pasado. La planta dibujada por Trigueros recoge un pasadizo cubierto con bóveda de cañón, con entrada, hoy tapiada, desde la proximidad del altar mayor, que se va estrechando progresivamente hacia la sacristía, en paralelo al citado vestíbulo-capilla. Desconocemos si en otro tiempo habría desempeñado esa función. La capilla edificada por el cabildo de Nuestra Señora de la Soledad experimenta una ampliación en la segunda mitad del siglo XVII. Existe además en la zona de los pies de este lado septentrional una capilla irregular, en un sector de complicada definición arquitectónica que queda al margen del citado proyecto renacentista, conservando según creemos su esquema medieval; luego, sufre una drástica renovación a principios del siglo XX.

Las tres capillas del costado sur conservan su planta originaria, con el matiz del pequeño tramo añadido a la capilla de los Luna, luego denominada del Sagrado Corazón, por imposición del contrato de obra que ya hemos mencionado. Una cuarta capilla resultaba imposible por el quiebro a partir de aquí de la planta general de la iglesia, y por la existencia de la portada de entrada al templo, primero la gótica y luego la barroca.

La evolución del cabildo de Nuestra Señora de la Soledad, radicado desde el tercer cuarto del siglo XVI en El Salvador, proporciona datos impagables sobre distintas coyunturas constructivas del templo. Hace muchos años analizamos con detalle el proceso. El 31 de mayo de 1602, los cofrades deciden adquirir de modo definitivo una capilla propia, y cumplir así las aspiraciones manifestadas tiempo atrás. El 22 de mayo de 1603, no aceptan la oferta del párroco para abrir dos arcos en el altar mayor de la iglesia, por cuarenta ducados, para alojar en ellos las imágenes propias del cabildo. Tras contemplar alguna



Planta medieval superpuesta a la renacentista, con la ubicación de las dos portadas y el movimiento de las capillas

cede su capilla familiar a cambio de mantener el derecho a ser enterrado en ella. Ese recinto, correspondiente a la fase anterior del templo, debería ser demolido y vuelto a construir según el nuevo planteamiento arquitectónico. Pocos años antes, el 17 de mayo de 1585, el pintor Juan Gómez contrata la policromía de un retablo nuevo, de talla y pincel, debido con toda seguridad al entallador Alonso Serrano. La comitente es Isabel de Moya, viuda de Rodrigo de Moya. La historia principal era de medio relieve, acompañada por varios tableros pintados en la predela y a los lados³¹. Ese retablo desaparecería de su ubicación original, para ser reemplazado por la imaginería propia del cabildo.

Por su parte, para favorecer la reconstrucción, el cura y los mayordomos de El Salvador entregan parte del “corral” de la iglesia, ubicado en el costado norte de la misma. Como veremos luego, la reedificación de la capilla de la Virgen de la Soledad genera a su vez dos pleitos de sumo interés para el conocimiento histórico de la propia iglesia. De momento, el compromiso inicial entre los representantes de la parroquia y los cofrades queda contenido en una

31 Juan Gómez renovaríase asimismo para Isabel de Moya la policromía de una imagen de santa Ana, ubicada asimismo en El Salvador pero fuera de la capilla familiar, y un cuadro de altar para la morada de dicha comitente. (IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1990, pp. 185-187; y 1995, pp. 227 y 228).

concordia³² firmada el 3 de agosto de 1603³³. El primer capítulo resume el compromiso a que han llegado las partes, tras una coyuntura previa de desacuerdos:

“Primeramente, el dicho Francisco de Santander, mayordomo de la dicha fábrica de San Saluador, en nombre de ella, vende y robra a el dicho cauildo de la Soledad el corral que la dicha yglesia tiene a las espaldas de ella, desde la pared de calicanto que cae a la entrada y corral del cauildo de Todos Santos y hasta la pared de la dicha cofadría, que todo cae a las espaldas de la dicha capilla y capilla de los Rajas sita en la dicha yglesia..., por ochenta ducados..., por haçerle comodidad e porque çesen pleitos, y que el dicho cauildo de la Soledad se quede en la dicha iglesia de San Saluador para siempre sin que se pueda mudar a otra ninguna parte”

Resulta patente que las partes habían mantenido conflictos previos entre ellas, y que el cabildo había amenazado con trasladarse a la frontera parroquia de San Vicente, situada a menos de un centenar de metros, si no se cumplían sus aspira-



Capillas del costado norte, con la de Moya-Soledad a la izquierda

ciones de poseer un ámbito propio. Los responsables de El Salvador se comprometen a edificar a su costa la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en el solar de la donada por Juan de Moya, una vez derribada la antigua. Pero como en ese momento la parroquia “no tiene comodidad de haçerla”, le pide al cabildo que la

edifique por sí mismo, garantizándole la ayuda de costa de 180 ducados, en los que se incluyen los ochenta ducados del “corral”. Queda también especificado que la nueva capilla deberá ser de la misma forma y traza que las otras capillas del templo. Cuando la obra del recinto de la Soledad alcance la altura de “la uóueda de ella

32 Concordia trascrita en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2007, Anexo documental, Documento 4. (Para los otros documentos mencionados a continuación, véanse los distintos apartados de dicho Anexo).

33 A. D. C., *Joan de Setièn Benero, maestro de cantería, contra el cabildo de la Soledad e yglesia de señor San Salvador*. Curia Episcopal, Audiencia, Leg. 816, exp. 1629, s. f.



Capilla de la Soledad, con el tramo primitivo y la nave de la iglesia al fondo

y cinta que hacen las demás capillas sobre el arco principal y entrada de ellas”, la parroquia construirá sin demora, desde dicha cinta, la pared y pilares de la propia nave hasta llegar al tejado de la iglesia. De esa manera, el cabildo podrá construir “el edificio que a de hazer en la pared del dicho corral que compra y sobre su capilla”.

Resulta obvio por todo lo dicho que la edificación de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad debía acomodarse al propio proceso constructivo de la fábrica de la parroquial, en plena renovación desde finales del siglo XVI. El responsable de las obras del templo es entonces el maestro de cantería Juan Fernández de la Serna, al que los cofrades encargan las trazas de su recinto. El 5 de noviembre de 1603, el maestro firma las condiciones de la obra de la Soledad por el precio de 3.500 reales y los materiales de derribo de la antigua capilla de los Moya. Serán “los despojos de piedra, madera e teja de la dicha capilla, eçeto las rejas y altar y cajones de ella”. Queda patente que el recinto familiar de los Moya tenía cierta envergadura y un mobiliario artístico relevante. El nuevo espacio se acomodaría en todo a “la forma e traça que la iglesia lleva en su edificio”, y el plazo de entrega queda fijado para finales de mayo de 1604.

Tras efectuar el 9 de diciembre una baja de seiscientos reales a la postura del propio Fernández de la Serna, el maestro de cantería Juan de Setién Venero obtiene el remate definitivo de la obra el 12 de diciembre de 1603, debiendo concluir las obras a últimos del mes de abril de 1604. Setién Venero se compromete además a realizar “una puerta en la dicha capilla a la parte de abajo, que sea de tres pies e medio de ancho, de piedra labrada, que salga al corral que tiene comprado el dicho cabildo a las espaldas de la dicha capilla”³⁴. Cabe suponer que dicho espacio bajo hacia el “corral” no era otra cosa que la sala de reuniones de los cofrades.

Discrepábamos en páginas anteriores de que la iglesia de El Salvador experimentara a finales del siglo XVI limitadas reformas en su fábrica gótica, y que fuera en el tercer cuarto de la centuria siguiente cuando tuviera lugar un profundo cambio de las estructuras. La auténtica metamorfosis del templo tiene lugar a partir de la última década del siglo XVI, y el manido dato de archivo de 1656 sobre la bóveda no alude más que al remate de un proceso constructivo iniciado con muchas décadas de antelación. Lo que se proyecta a finales del Quinientos es una reedificación drástica de la fábrica de El Salvador, con cambios absolutos tanto en la planta como en la estructura, y con un apreciable giro hacia el este del eje del templo. De una iglesia gótica de dos naves al menos y de notable irregularidad, con varias capillas laterales en el costado norte más una en el sur, se pasa a otra de única y amplia nave con capillas entre contrafuertes.

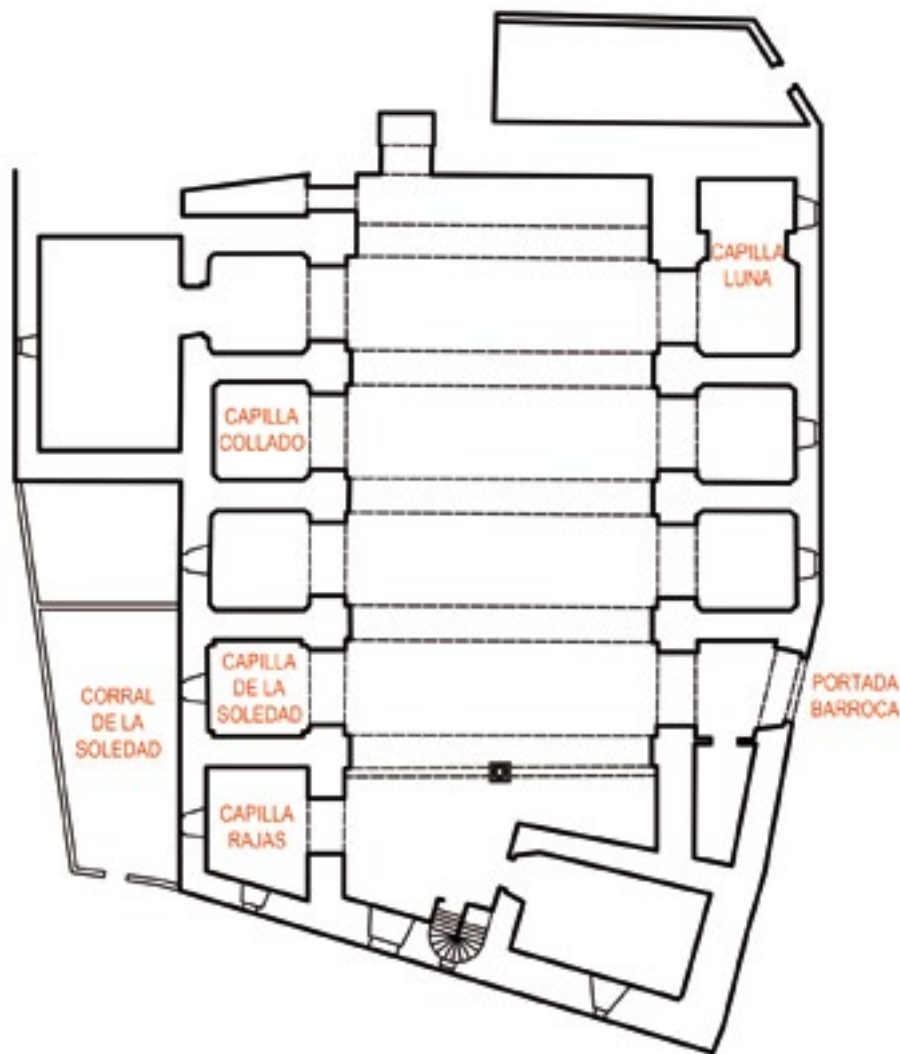
La anterior asimetría, producto al menos de una recomposición del inmueble primitivo, queda superada por un proyecto parcialmente regularizador en concordancia con los ideales de la Contrarreforma. Simplifica una tipología muy divulgada por la orden jesuítica, con la



Cabecera con el retablo mayor

gran nave como salón de visibilidad perfecta para los actos litúrgicos y la difusión de la fe católica. Propios de la coyuntura edificatoria de ese momento concreto son los volúmenes geométricos simplificados al máximo, la austeridad ornamental y los muros planos de escasa articulación. La traza de El Salvador pos-medieval corresponde al siglo XVI y refleja el espíritu arquitectónico de su época. No es una iglesia barroca, tanto más por su arquitectura como por la cronología, por lo que urge abandonar esa errónea calificación, tan extendida. Ello no impide que el Barroco haya dejado huellas importantes, fuera sobre todo del cuerpo del templo. La portada es barroca, y particularmente la notable capilla de la Soledad, una realización espléndida del Barroco pleno, como más adelante analizaremos con detalle. Incluso, la edificación de la cubierta abovedada de la nave prestaría, a nuestro juicio, un matiz espacial diferente al primer

34 A. D. C., *Don Pedro de Tamayo... contra el cabildo de Nuestra Señora de la Soledad y sus mayordomos*. Curia Episcopal, Audiencia, Leg. 807, exp. 1449, s. f.



Planta tras la reconstrucción renacentista y antes de las transformaciones del siglo XX

concepto renacentista, aunque estuviera prevista desde el principio.

No sabemos por el momento el nombre del autor del proyecto de la iglesia. El 13 de enero de 1593, el cantero Pedro de la Vaca declara que juntamente con Martín de Mendiábal, Toribio de la Haza y Pedro de la Viña, están obligados a “haçer y acauar de todo punto la obra de cantería de la yglesia de señor San Salvador”³⁵. De todos ellos, al que imaginamos más capaz de trazar la iglesia es a Pedro de la Vaca el Viejo, autor de la parroquial de Cañaveras. Sin embargo, nos parece que el concepto arquitectónico de El Salvador va un poco más allá del punto evolutivo en que se queda este maestro. De todo lo conocido en Cuenca, con lo que más concuerda es con la producción del arquitecto milanés Andrea Rodi. Diera él o no las trazas, estas se ven influidas por sus arquitecturas³⁶.

El proyecto de El Salvador, con la tipología más o menos matizada de la Contrarreforma, representa un ejemplo singular en la arquitectura conquense. Comenzaría muy avanzada la década de los ochenta del Quinientos, en el entorno de 1590. La obligación del carpintero Diego Gil de Ahedo, que va fechada el 3 de

35 A. H. P. C, Diego Gaitán, 1593, n° 694, f. 18 r.

36 Rodi, que conoce la cárcel en su última etapa de Cuenca, parece que queda libre en 1588 y abandona la ciudad.

agosto de 1592,³⁷ marca una primera fase constructiva a punto de ser concluida. En ningún pasaje del documento se dice que el encargo al citado carpintero implique cubrir toda la iglesia con una nueva armadura de madera. Tampoco lo habrían permitido los 50 ducados estipulados y tanto más el breve plazo previsto³⁸, de apenas mes y medio de duración³⁹. Puede valer como término de comparación el encargo efectuado por el monasterio de San Francisco de Cuenca, el 9 de marzo de 1579, al también carpintero Pedro Ruiz de la Llana. La obra consistía en alargar el artesonado de la iglesia unos 6 metros hasta un muro nuevo de cierre que se concluía por entonces, incluido el tejado de protección correspondiente. El plazo de entrega se fija para finales de septiembre, casi siete meses después y con posibilidad de ampliarlo un mes más, por el precio de 150 ducados. Para un mejor entendimiento del problema, transcribimos los puntos básicos del contrato de 1592:

- “me obligo de hacer el texado de la yglesia... que está por haçer desde la capilla de Juan del Collado... hasta la pared nueva del altar mayor que se a hecho agora”. Para ello recibirá de Luis Serrano, cura de El Salvador, los materiales (madera, clavazón y teja) necesarios para la obra.

- “ansimismo me obligo de cubrir de madera y texa la dicha pared nueva del altar mayor, que buеле media vara el texado de la dicha pared ençima del texado prinçipal de la dicha yglesia”.

- “ansimismo haré un cubertiço de madera que se me diere en la pared del altar mayor, que tome todo el ancho del dicho altar de tal manera que esté cubierto”.

- “ansimismo tengo de haçer los texados de las dos capillas y sacristía que nueuamente se an hecho y están por cubrir”⁴⁰.

Nuestras conclusiones sobre el encargo asumido por Gil de Ahedo son muy diferentes a las que alguna vez se han propuesto. La obra adjudicada a este maestro carpintero no apunta en ningún caso a una techumbre de madera como cerramiento de la supuesta nave gótica. Lo que se cubre es obra nueva y no antigua, y tan solo afecta a un pequeño sector del templo. La “pared nueva del altar mayor” que se menciona en el documento no es otra cosa que el paredón recto de la cabecera que hoy vemos, tan del gusto de la época y del círculo arquitectónico en que nace, al que se pone circunstancialmente un tejado de protección ya que, al quedar dicho muro más elevado que el resto del edificio preexistente, debe sobresalir media vara para evacuar las aguas.

Todas estas noticias de archivo solo resultan entendibles en un proceso edificatorio enteramente renovador y homogéneo que va definiendo, con cierta lentitud en los trabajos, una iglesia renacentista sobre la medieval progresivamente demolida. Las obras se iniciarían por la cabecera, con el elevado muro que la cierra, y por las dos capillas y la sacristía mencionadas en la documentación, todas ellas ubicadas en el costado norte y en la proximidad del altar mayor. El paredón plano quedaría por detrás de la antigua cabecera medieval y, al igual que los ámbitos colaterales recién erigidos, desviado hacia el nordeste respecto del eje primitivo. Ello explicaría ese “texado... que está por haçer desde la capilla de Juan del Collado... hasta la pared nueva del altar mayor que se a hecho agora”.

37 A. H. P. C, Diego Gaitán, 1592, n° 693, f. 404.

38 Que incluía por lo demás otras obras.

39 Desde el 3 de agosto al día de San Miguel de septiembre.

40 A. H. P. C., Diego Gaitán, 1592, n° 693, f. 404 r.



Costado meridional, con la capilla Luna a la izquierda

Para acometer el sector oriental del nuevo templo, resultaba imprescindible llegar a un acuerdo con la familia Luna, cuya antigua y hermosa capilla impedía la prosecución del proyecto. Si en el epígrafe anterior recurriamos a un documento del 27 de abril de 1594 para imaginar cómo era El Salvador del Medievo y de buena parte del siglo XVI, otro documento, ahora del 9 de mayo de ese año, resulta básico para entender la exacta coyuntura de la iglesia a finales del Quinientos. Anteriormente nos hemos limitado a comentar la ubicación de esa capilla junto al antiguo altar mayor, en el lado de la Epístola, y la necesidad de cerrar su portada principal que abría a la crujía meridional del templo, con

el propósito de aprovechar el espacio un tanto inutilizado de esa nave para incrustar otras dos capillas privadas en beneficio de la parroquial. Añadimos ahora que el asunto era de mayor consideración. La capilla de los Luna obstaculizaba sin duda la nueva planta pretendida para la iglesia, ya iniciada en el costado nordeste, y era preciso derribarla. Es una prueba más de que resultaba imposible adaptar lo viejo a lo nuevo, y que se buscaba una estética arquitectónica unitaria, por notable que fuese la belleza de recintos preexistentes como el de los Luna.

Numerosos clérigos y maestros canteros defienden la necesidad de demoler la capilla de esta familia: “para el hornato de la dicha yglesia e aprouechamiento de ella”; “porque de açerse lo contrario sería contra la traça con que está començada a fabricar”; “se podrá fabricar la obra de la... yglesia conforme a la traça, e no se cumpliendo no se puede proseguir ni feneçer conforme a ella”⁴¹.

La parroquia corre con los gastos de reedificación en el mismo lugar privilegiado que antes ocupaba, junto al altar mayor, pero ahora según la nueva planta en desarrollo. Cláusulas como “el hueco del harco de la portada a de ser conforme a las demás capillas” y “la dicha capilla ha de ser conforme a las demás capillas”, certifican la uniformidad arquitectónica buscada en todo el espacio de El Salvador. La superficie de la nueva capilla será equivalente a la de la antigua (recordemos que tenía 5 x 5,85 metros), y aún queda ampliada hasta el paredón nuevo de la cabecera del templo, para compensar a los Luna por la pérdida del vano que antes abría a la mencionada nave lateral⁴². El plano actual de la iglesia demuestra esa ampliación del ámbito Luna hasta la cabecera⁴³, así como la existencia de las dos

41 A. H. P. C., Gabriel Ruiz, 1594, n° 381, ff. 604 v.-608 r.

42 A. H. P. C., Gabriel Ruiz, 1594, n° 381, f. 605 v.

43 La capilla antes de los Luna es denominada en el siglo XX del Sagrado Corazón de Jesús, y conserva algunas pinturas murales ejecutadas en 1951 por Víctor de la Vega.

capillas colindantes que alcanzan la portada de acceso al templo. Se comprende asimismo la lógica de dicha portada barroca en el sitio exacto que hoy ocupa, justo a continuación de las tres capillas del costado sur, y el porqué del macizado de la portada gótica.

Una de las cláusulas del concierto entre el cura de El Salvador y los hermanos Luna, de 4 de mayo de 1594, precisa que la reja no puede sobresalir hacia la nave y debe quedar como la que está ya colocada en la capilla de Juan del Collado. Esta ya se encontraba reconstruida en esa fecha según la nueva traza, y también contaría entre las más sobresalientes de la fase anterior. Cuando el carpintero Diego Gil de Ahedo contrata el 3 de agosto de 1592 la obra de parte del tejado de El Salvador, se delimita su labor “desde la capilla de Juan del Collado... hasta la pared nueva del altar mayor que se a hecho agora”. La capilla de los Collado pertenece sin duda a la primera sección fabricada en el proyecto que hemos denominado como contra-reformista. Al igual que sucede con la de los Moya, renuevan sus altares pocos años antes del gran proyecto del nuevo templo.

Del retablo de Collado, si la hipótesis que planteamos hace años es correcta⁴⁴, se conservan parte de



Nueva capilla de Luna, con el espacio cedido en 1594

las pinturas que lo adornaban. Son dos alas laterales con cuatro tablas en total rematadas en arco de medio punto y mostrando a san Bartolomé, san Juan Bautista, los santos Cosme y Damián, y san Sebastián. Formaban parte de un retablo ejecutado hacia 1575, de buen tamaño, todo él de pincel, acreditando un conjunto acorde con una capilla importante. Se han perdido: el coronamiento con Cristo en la cruz acompañado por la Virgen y san Juan; el tablero princi-

pal con la Inmaculada Concepción a la que corona la Trinidad; y las pinturas de la predela. Lo elogia Ponz en su visita a El Salvador: “El de la Concepción... tiene muy buenas cosas, y son preciosos sus adornos”⁴⁵.

Las dos capillas que gana la iglesia a costa de la portada de la de los Luna ya se encontraban edificadas en 1595. La colindante la funda el clérigo Francisco de Torres con la advocación de san Gregorio. Le cuesta 330 ducados, más otros veinte

44 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1995, pp. 190-194.

45 PONZ, A., 1774, p. 267.



Interior hacia los pies de la iglesia

ducados por hacer el arco para el altar y el correspondiente retablo y otros cincuenta para la bóveda sepulcral propia y de sus parientes. Por el otro lado lindaba con la de Martín Infante⁴⁶. En mi criterio, el retablo de san Gregorio⁴⁷ es el que menciona Ponz como más tardío que el de los Collado, como de buena arquitectura, al igual que el de san Juan Bautista⁴⁸.

Todo lo dicho para las capillas de los Luna y de Nuestra Señora de la Soledad apunta en la misma dirección: la supeditación de ambos ámbitos a la traza general de una fábrica en proceso de reedificación, y la absoluta

concordancia en formas arquitectónicas y dimensiones con las otras capillas: “por quanto en mi el dicho Juan de Sitién se a rematado la obra de la capilla que a de hacer el cabildo de Nuestra Señora de la Soledad... nos obligamos de hacer la dicha capilla en la yglesia de San Salvador... de la forma e de la traça ancho, largo y alto que están echas las demás capillas de la dicha yglesia, guardando la traça e forma que lleba el edificio de ella”⁴⁹.

Tanto la gran nave única del templo como las colindantes capillas privadas debían ser erigidas estrechamente unidas, y de ese hecho se derivan luego notables dificultades de cobro para el constructor del recinto de de Nuestra Señora de la Soledad, el maestro Setién Venero. El límite superior de obra de la capilla de la Soledad quedaba fijado como hemos visto en la cinta, desaparecida en la actualidad, que corría en horizontal sobre los arcos de entrada a las capillas, mas en la práctica resultaba imposible edificar una sección del conjunto sin sobrepasar los límites laterales, favoreciendo así a los ámbitos colindantes aún no renovados. De tal manera, Setién argumenta que “era imposible hazer una capilla entera auiendo de ir encadenada y continuada con otras, de forma que tuviese la obra trabazón sin que se obra-se algo en utilidad de la que se seguía”.⁵⁰

Como dijimos antes, el edificio proyectado concuerda en numerosos rasgos con la arquitectura promovida en el círculo de Andrea Rodi. Ello no impide que posea asimismo caracteres distintivos, derivados de su propia historia y las

46 ROKISKI, M. L., 2017, pp. 345 y 500, n. 128.

47 Nos preguntamos si no será el que actualmente se conserva en la antesacristía de la catedral.

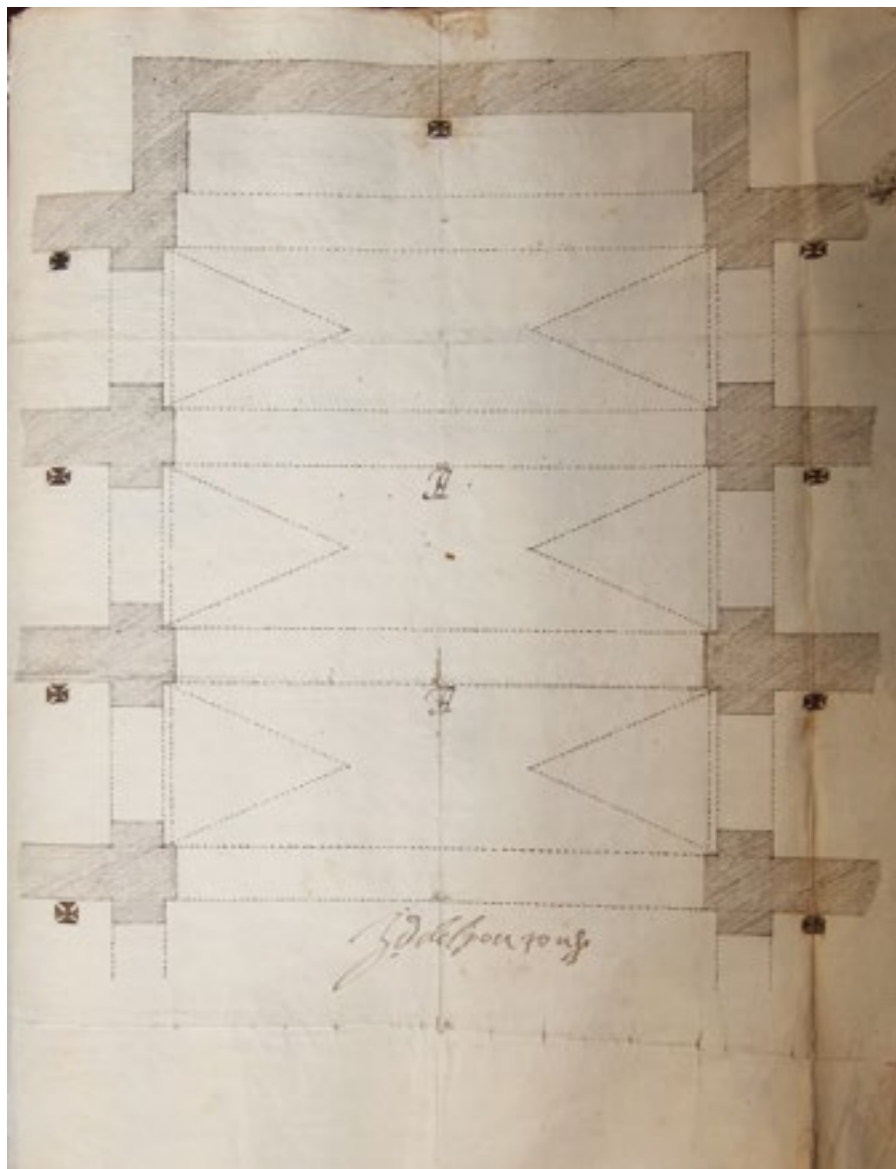
48 PONZ, A., 1774, p. 267.

49 Archivo Diocesano de Cuenca, *Don Pedro de Tamayo... contra el cabildo de Nuestra Señora de la Soledad y sus mayordomos*. Curia Episcopal, Audiencia, Leg. 807, exp. 1449, s. f..

50 A. D. C., *Año de 1609. Joan de Setién Venero, maestro de cantería, contra el cabildo de la Soledad e yglesia de señor San Salvador de esta ciudad*. Curia Episcopal, Audiencia, Leg. 816, exp. 1629, s. f. Escrito de Setién Venero del 20 de marzo de 1610. (IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2007, Anexo documental, documento 7, 7.4).

necesidades que se pretenden cubrir. Se renunciaría desde el principio a obtener una completa regularización de la planta, por la imposibilidad de ajustarla a un callejero estrecho y tortuoso en la zona de los pies. Sí se logra en la mayor parte de la iglesia, a partir del gran testero recto que cubre todo el ancho del edificio como sucede en la capilla del Espíritu Santo de la catedral, en las iglesias de San Pedro y San Francisco de la villa de San Lorenzo de la Parrilla, y en la parroquial de Horcajada de la Torre, con alguna otra que pudiera citarse. Por las paredes de todas ellas corre esa cinta descrita en la documentación de El Salvador, que en época posterior sería eliminada como referente horizontal de la articulación de los muros. Lo más probable es que sucediera en el momento de abovedarse la nave.

Al contrario que en las otras edificaciones mencionadas, El Salvador se proyecta sin crucero desde el principio, sea con cúpula sobre pechinas o con bóveda baída. Se busca sacar el máximo partido a la superficie disponible, generando el mayor número posible de capillas, las cuales venían condicionadas por una propiedad preexistente al margen de las nuevas que se crean en el costado meridional. Las capillas cubren con bóvedas baídas. La bóveda de cañón con lunetos de la nave estaría prevista ya en



Traza de la bóveda de El Salvador por Juan del Pontón (1656)



Bóveda de la nave de El Salvador

el proyecto inicial, aunque se construyera a mediados del siglo XVII. Bóvedas de cañón y baídas son comunes en los edificios del círculo de Rodi, como lo son las cintas descritas en la documentación de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad.

Queda claro que el primer barroco solo introduce limitados cambios en un plan edificatorio renacentista. Cuentan entre ellos la desnuda portada, que con su severidad de líneas se acomoda muy bien al espíritu del edificio y, en nuestro criterio, la supresión de la cinta que corría a lo largo de los muros, acentuando así los ritmos verticales hoy dominantes. Discrepamos una vez más de quienes suponen que la iglesia de El Salvador experimenta a mediados del siglo XVII una reforma decisiva, y consideramos que la actuación de 1656 supone únicamente la conclusión del ambicioso proyecto iniciado a finales del siglo XVI.

La radicación del cabildo de Nuestra Señora de la Soledad en El Salvador será determinante para el desarrollo del edificio mismo, complementando la actividad de la propia fábrica parroquial encargada de esa responsabilidad. Prueban la vitalidad económica de que gozaba, en el tercer cuarto del siglo XVII, una serie de reformas emprendidas bajo el patrocinio de los cofrades de la Soledad. Una de ellas implica la financiación que aportan al cerramiento de la gran nave con la bóveda de cañón actual, que remata esa transformación completa del templo iniciada a finales del siglo XVI. Según el interesante documento aportado por Barrio Moya, y que citamos en los párrafos dedicados a la historiografía, los maestros albañiles Pedro García y Juan Martínez contratan el 3 de septiembre de 1656 la construcción de la bóveda de la nave de El Salvador, según traza de Juan del Pontón, veedor general de las obras del obispado. Constan como comitentes don Mateo Carnerero y Montoya y don Pedro González de Argandoña, regidores de Cuenca y priores de la Soledad. Además de edificar la bóveda, los albañiles deben enlucir de yeso la capilla de Nuestra Señora de la Soledad y el arco de la capilla de don Alejandro Justiniano, regidor también de Cuenca y caballero del hábito de Santiago. La cantidad estipulada es de 4.400 reales de vellón, los materiales corren por cuenta de los maestros y el plazo de entrega se fija para el día de san Andrés del mismo año.



Portada barroca

Estas y otras cuestiones exigen una revisión en profundidad. Si planteábamos más arriba nuestra discrepancia de que El Salvador experimentara a mediados del siglo XVII una reforma decisiva, y considerábamos que la actuación de 1656 supone únicamente el remate del gran proyecto iniciado a finales del siglo XVI, tampoco estamos de acuerdo en que los albañiles García y Martínez

contrataran el 3 de abril de dicho año toda la bóveda. En tal sentido, proponemos una interpretación divergente del documento. Lo que los mencionados regidores y priostes del cabildo de la Soledad se comprometen a financiar a su costa es “la vóveda de la dicha yglesia parrochial, conforme a la traça que a echo Juan del Pontón..., haciendo dos arcos hasta la letra A primera que muestra la dicha traça,



M. López. Plano de Cuenca, detalle con el barrio de El Salvador



Plano de Mediamarca (1874), detalle con el barrio y la iglesia de El Salvador (en el número 28)

de yeso con piedra de toba los arcos y vóveda y sus juntas, llenando los arcos conforme al arte”⁵¹.

El documento no afirma que los dos priostes sufraguen toda la bóveda de la nave, que cabalga sobre cuatro grandes arcos fajones, sino únicamente dos arcos y el tramo de bóveda comprendido entre ellos. Ello cuadra mejor al tiempo previsto de ejecución, menos de tres meses, y al reducido precio estipulado de 4.400 reales (que incluye otras labores y los materiales puestos de su cuenta por los albañiles). Esa es la causa de que el contrato localice los dos arcos “hasta la letra A primera que muestra la dicha traza”. El diseño de Pontón no recoge toda la planta del templo, solo la cabecera

recta y los tres tramos contiguos, faltando precisamente el tramo comprendido entre la portada de acceso a la iglesia y la capilla de Nuestra Señora de la Soledad. En realidad, hay dos letras A escritas en el dibujo, pero interpretamos que la aludida es la de más abajo. En un proyecto unitario de cubrición de la nave de la iglesia, lo que sufragan los priostes Carnerero y González de Argandoña⁵² es un tramo. Ello no obsta para que el patrocinio del cabildo incluyera con otras fases la bóveda entera.

Interpretamos esa “primera” letra A con la registrada en la parte inferior de la traza de Pontón, que correspondería al tercer tramo de capillas vista la planta general del tem-

51 Trascrito en BARRIO MOYA, J. L., 1990, pp. 231-235 y “Documentos”, pp. 122-126.

52 El capitán Pedro González de Argandoña es un interesante personaje de la época. A comienzos de la séptima década del siglo XVII, adquiere la antigua casa de Covarrubias, mal llamada de la Demandadera, a los herederos del escritor, en concreto a don Francisco de Alarcón, maestrescuela y canónigo de la catedral de Cuenca, y luego titular de varias sedes episcopales españolas. (IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2021, pp. 71 y 72). El capitán González de Argandoña, que sería marino, consta asimismo en la historia del santuario de Consolación de Iniesta como mayordomo, fundador de una capellanía y generoso donante, en agradecimiento a la Virgen por los diversos naufragios de los que se había salvado. (Véase CRUCES RODRÍGUEZ, A., 1992, pp. 53, 55, 76, 77, 109 y 296).

plo desde la cabecera. Todo indica que la cubrición abovedada de la iglesia parte de la cabecera, y que en la citada fecha de 1656 debía de encontrarse en el punto recogido en el proyecto financiado por los priostes de Nuestra Señora de la Soledad. Cabe señalar, por cierto, que la capilla del mencionado cabildo abre su portada no en ese tercer tramo sino en el cuarto. Parece obvio que Pontón delimita exactamente la bóveda en proceso de construcción, que es lo único que le preocupa, olvidándose del resto. Por ello se centra en los tramos de nave entre los contrafuertes, sin precisar el resto del edificio ya completado, como las capillas. Queda así cortado artificialmente el muro cabecero en el ancho exacto de la nave, sin su prolongación lógica hacia la sacristía y hacia la capilla de los Luna.

Otras labores que asumen en su contrato de 1656 los albañiles, al margen de la bóveda del templo, es “enlucir de yeso la capilla donde está en la dicha yglesia nuestra señora de la Soledad, y también el arco de la capilla que allí tiene don Alejandro Justiniano, cavallero del ávito de Santiago y regidor de esta dicha ciudad”. Desconocemos por el momento la ubicación de esa capilla de Justiniano.

La portada barroca corresponde sin duda al impulso edificatorio de mediados del siglo XVII, cuando culmina el cerramiento de la nave con la bóveda de cañón. Entonces dejaría de usarse la portada gótica, mutilándose su parte derecha para encajar el nuevo vano y macizándose el resto. Esta nueva portada, que será la definitiva, corresponde todavía al primer barroco. De traza sencilla y escaso resalte, abre arco de medio punto entre pilastras cajeadas de orden toscano. El frontón partido del coronamiento muestra remate de bolas herrerianas a los lados, y acoge en el centro una hornacina, también entre pilastras cajeadas, con una imagen moderna del titular de la iglesia.

7.3. LA NUEVA CONCORDIA DE 1664, LA AMPLIACIÓN DE LA CAPILLA DE LA VIRGEN DE LA SOLEDAD Y EL PLENO BARROCO

En la séptima década del siglo XVII tiene lugar un hito constructivo tanto de la iglesia de El Salvador como de la arquitectura barroca en Cuenca, y una vez más queda vinculado con los cofrades de Nuestra Señora de la Soledad. El 5 de marzo de 1664, ante el escribano Juan de Solana, se firma una nueva concordia entre el cabildo y la parroquia de El Salvador. La conocemos por un traslado de 1715 de la escritura de 1664, a petición de don Laurencio Carrillo de Mendoza, señor de la villa de Mochales y vecino de Cuenca, “preoste biejo que he sido del Ilustre cavildo de Nuestra Señora de la Soledad, sito en la Iglesia Parrochial de San Salvador de esta ciudad, en su capilla que a fabricado dicho cavildo a sus expensas de la misma advocación”⁵³. Representan al “Ilustre Cabildo y Congregación de Nuestra Señora de la Soledad” como mayordomos don Cristóbal Álvarez de Toledo Milán de Aragón, señor de Cervera, y don José Carrillo de Toledo, señor de La Parra y Valdeloso, además de regidor de Cuenca. Representan a El Salvador don Francisco de Buendía, cura de la iglesia, y el licenciado don Pedro de Iniesta, mayordomo de su fábrica. Mencionan que, desde tiempo inmemorial, el cabildo ha celebrado solemnes y costosas fiestas, así como “la procesión que se aze el Viernes Santo en la dicha parroquia para sí mismos y sin necesitar licencia de los señores curas que han sido”.

La mayor novedad radica en el acuerdo adoptado para favorecer el propósito, que sin duda ya existía con antelación, de edificar una nueva capilla, y en la donación efectuada por la iglesia de “cual quiera sitio que la dicha Congregación tubiere menester para ensanchar la capilla que confiesa es propia de Nuestra Señora de la Soledad,

53 Archivo del Muy Ilustre Cabildo de Caballeros y Escuderos de Cuenca. Datos comunicados textualmente por Manuel de Parada y Luca de Tena.



Capilla y nave de El Salvador

que está enfrente de la puerta principal de la dicha iglesia". Por su parte, la congregación recibe a los curas de la parroquia como hermanos y congregantes, con derecho a recibir enterramiento en la capilla y a elegir el sitio para ello, si fuese su deseo.

Hemos tenido conocimiento del texto completo de este traslado de 1715, y por tanto de la concordia de 1664, a través de una copia ya del siglo XX mecanografiada y firmada por el secretario, Rogelio Sanchiz, y por el prioste, Julio León⁵⁴. Dejando aparte asuntos ya sabidos, subrayo ahora tres aspectos concretos para comentarlos más adelante. El primero, tiene que ver con el propósito básico de edificar una capilla que acoja a la Virgen de la Soledad con la mayor dignidad y veneración posibles. El segundo aspecto atiende a que la congregación desea fabricar una sala, que además sirva como sacristía, donde celebrar sus reuniones. El tercero, en fin, pone de relieve los beneficios materiales que la congregación de la Soledad ha proyectado sobre el edificio de la parroquia: financiar la cubierta abovedada y el enlucido del templo; y que la nueva capilla redundará en un mayor adorno y lustre del mismo.

Que los cofrades inician de inmediato la ampliación de su recinto, en la segunda mitad de los años sesenta, lo demuestra el pleito de 1672 entre el cabildo y el colindante hospital de Todos los Santos⁵⁵. El 20 de septiembre de 1672, don Antonio Muñoz de Castilblanque, regidor perpetuo de Cuenca y mayordomo del muy ilustre cabildo de Nuestra Señora de la Soledad, presenta una petición ante el provisor, tras recibir un mandamiento del defensor de obras pías del obispado. Dicho mandamiento tiene que ver con el derribo pretendido por los cofrades de la Soledad de una escalera del hospicio de Todos los Santos, para

54 Se incluye en *Informe sobre el solemne pasado del Muy Ilustre Cabildo de Caballeros y Escuderos de Cuenca, que antes fue de Nuestra Señora de la Soledad...*, que nos ha enviado amablemente en un pdf su autor, Rodrigo de Luz Carretero.

55 Lo analizamos en detalle y transcribimos sus pasajes más importantes en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2007, pp. 106-110, y Anexo documental 9, pp. 194 y 195.

ampliar el espacio necesario en su capilla de El Salvador donde colocar el retablo de su imagen titular. Como en otras ocasiones dentro de estas páginas, nada nos parece más clarificador y necesario que la transcripción en el texto de un pasaje documental, con las razones esgrimidas por el mayordomo Muñoz de Castilblanque:

“Lo primero porque, como es notorio, el dicho cauillado a edificado una capilla y retablo suntuoso a Nuestra Señora, que todo a ynportado más de setenta mil reales, y se a echo a espensas de sus cofrades. Y porque para que esta obra quede con toda perfecçión respeto de que el nicho donde se a de colocar la ymagen, por estar de rodillas, tiene más de una vara de hueco, nezesita de entrarse la mayor de él dentro de las dichas casas del ospital de Todos Santos. Y si no queda en esta forma precisamente, se a de reconocer ynperfecçión en la obra de dicho retablo y capilla, porque bien a quedar el nicho mui apartado de él y sin proporzión al sitio donde deue estar; y porque de tomar la dicha escalera para este efecto no se le sigue el menor perjuicio a la dicha casa”⁵⁶.

El mayordomo subraya que la casa de Todos los Santos no sufrirá mengua apreciable, porque es muy espaciosa y el sitio a quitar muy reducido; y los gastos correrán por cuenta de los hermanos de la Soledad. Los argumentos tratan de contrarrestar las decisiones del defensor de obras pías del obispado, que defiende una posición contraria: la obra arruinará dos o tres aposentos del hospital y quebrantará el edificio; y el daño importará más de 500 ducados. En consecuencia, ordena a los priostes de la Soledad que no procedan a dicha obra.

El 28 de septiembre de 1672, Silvestre de Arroyo, teniente de maestro mayor de las obras del obispado, y el maestro de cantería Francisco de Velasco, afirman haber reconoci-

do “la capilla que se está fabricando para Nuestra Señora de la Soledad, y que respecto de que el retablo que se a de poner en ella necesita de más de vara y media de planta, no caue dentro del arco toral de dicha capilla”. Opinan que será preciso adentrarse dos varas en la escalera del hospicio, cambiándola de sitio. Los priostes de Todos los Santos aprueban la obra siempre que el hospital no sufra daños y que el cabildo de la Soledad pague todos los costes. Prosiguen las diligencias durante los meses siguientes. El 28 de mayo de 1673, los maestros de albañilería Francisco Velasco y Diego de Ramos reiteran la necesidad de adentrarse seis pies en la escalera del hospital para “el nicho de Nuestra Señora de la Soledad”, y estiman que rehacer esa escalera costará mil reales. El 12 de junio de ese mismo año, el provisor del obispado dispone que se haga la obra.

El pleito de 1672-1673 proporciona datos muy relevantes para el conocimiento de la capilla y, en definitiva, de la propia iglesia. Una vez más, queda patente que la imagen titular del cabildo en la iconografía de la capilla es la Virgen de la Soledad, aunque ahora pueda parecer insólito a algunos. Las discutidas alteraciones espaciales se promueven exclusivamente por ella misma: “para una obra tan piadosa y nezesaria para el mayor culto y reberenzia de Nuestra Señora”. Por otra parte, el cabildo había gastado hasta ese momento una cantidad superior a 70.000 reales en los nuevos y suntuosos capilla y retablo que había fabricado; todo ello, a punto de rematarse, una vez que se solucionara la pequeña ampliación hacia el hospital de Todos los Santos. Queda claro el objetivo esencial de la concordia firmada con la iglesia en 1664.

Comprobamos asimismo las ambiciones espaciales del cabildo, y es muy útil analizar la planta del templo trazada en 1863 por el arquitecto Juan José Trigueros. La capilla anterior, de principios de siglo, era equivalente a

56 A. D. C., *El defensor de las obras pías de este obispado contra el peostre y cauildo de Nuestra Señora de la Soledad, sito en la parrochial de Señor San Saluador de ella. Año 1672*. Curia Episcopal, Audiencia, 1047/20, s. f.





Capilla de la Soledad



Primer tramo de la capilla

las otras que hoy vemos en El Salvador. El primer tramo es el mismo construido en 1603-1604, dejando aparte las modificaciones de carácter ornamental que después analizaremos. La aportación de la década de los sesenta, que conserva este primer tramo, supone romper el testero de la

capilla y ampliarla algo más del doble con otro tramo cubierto con cúpula y linterna, eliminando así la igualdad de la serie de espacios entre contrafuertes que daban a la nave. La planta de Trigueros recoge no solo el nicho que se discute en 1672, sino también, con entrada por el muro del crucero

del lado del Evangelio, la sala-sacristía que deseaban los cofrades en 1664 para celebrar sus reuniones. Según dicha planta, parece que en algún momento se posibilita un acceso desde el exterior a través de una escalera.

En la cantidad de 70.000 reales quedarían incluidos los 9.000 que había costado la reja. Recordemos que el 3 de junio de 1669, José de Arroyo, maestro mayor de obras del obispado, firma carta de obligación por la reja que había concertado para la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, que se debería entregar menos de un año después a cambio del pago de 9.000 reales de vellón. Dividida en dos medias puertas, llevaba balaustrés y coronación de hierro, y lo demás de madera de nogal y de pino. Esa cantidad contemplaba la traza, los materiales y el pago al maestro encargado de elaborarla, según elección de Arroyo⁵⁷. La presencia de este notable arquitecto madrileño en Cuenca durante el tercer cuarto del siglo XVII, así como su vinculación contractual con los cofrades del cabildo de Nuestra Señora de la Soledad, nos ha llevado a atribuirle la ampliación de dicho ámbito pasionista de El Salvador⁵⁸.

Los argumentos positivos, asociados con la reja, eran varios. Por una

⁵⁷ Documento citado por BARRIO MOYA, J. L., 1991, p. 226.

⁵⁸ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2007, p. 111.

parte, que fuera el maestro mayor de obras del obispado y, seguramente, el arquitecto más prestigioso radicado en Cuenca a lo largo de esa década, con encargos tan relevantes como la casa de la Moneda, la fachada de la catedral y el túmulo funerario por el rey Felipe IV, entre otros. Por otra, que en 1669 se encontrara en el punto conclusivo la nueva capilla propuesta en la concordia de 1664, con un coste tan considerable como el de más de 70.000 reales. Finalmente, los vínculos fáciles de establecer entre los modillones y la ornamentación de la cúpula, tan movida y abultada, con formas vegetales muy estilizadas, con la decoración relevada y casi abstracta del cuerpo alto de la antigua fachada de la catedral de Cuenca, demolida por Vicente Lampérez a principios del siglo XX. En la cornisa del segundo cuerpo, correspondiente al rosetón, existían canes pareados similares en traza a los de la capilla de El Salvador. Lo mismo cabe decir de los motivos vegetales estilizados, tanto del coronamiento que sustentaba la estatua de San Julián como de las torrecillas octogonales que lo flanqueaban. Puesto que José de Arroyo consta en los archivos como responsable de las obras de la fachada de



Coronamiento de la antigua fachada de la catedral

la catedral de Cuenca, para la que elabora una traza del remate de “la portada”, lo más fácil era pensar en él como autor de la ornamentación de la cúpula de Nuestra Señora de la Soledad.

La atribución a Arroyo de la cornisa y el remate viene de antiguo, aunque asociada con creer a este arquitecto el autor de la fachada catedralicia en su totalidad⁵⁹, lo cual no puede aceptarse. En nuestra primera aproximación

a la capilla de la Soledad, si teníamos claro que el autor de la traza de la gran reforma de los años sesenta era José de Arroyo, en lo que corresponde a la ornamentación pensábamos que debían ser dilucidados algunos puntos dudosos. Nos sorprendía, por ejemplo, que esos elementos decorativos y geométricos no se observen, en su rotundidad plástica y tendencia a la abstracción, en todo el resto de la obra conocida del arquitecto fuera de Cuenca, de la

59 Considera que el follaje decorativo y los modillones se inspirarían en los retablos madrileños. (TOVAR MARTÍN, V., 1975, pp. 340-342).

capilla del hospital de la Venerable Orden Tercera a la del real hospicio de San Fernando, ambas en Madrid. Por otro lado, los problemas constructivos del hastial catedralicio, que alcanzan la época gótica, exigen durante los siglos XVII y XVIII numerosas actuaciones de consolidación y la concurrencia de diversos maestros. En ese embrollado contexto historiográfico, la exacta participación de Arroyo quedaba lejos de estar resuelta. Mi opinión de entonces era meramente provisional, centrado como estaba en un tema de investigación tan diferente como era el de los orígenes de la Semana Santa de Cuenca. Quedaba a la espera de nuevos datos de archivo que ampliaran los ya sabidos y, desde luego, de un análisis más detenido de la fachada barroca de la catedral.

La ocasión llegaría algunos años más tarde, al incluir un capítulo dedicado a la antigua fachada barroca en el primer volumen de la serie *Cuenca, ciudad barroca*, titulado *La plaza Mayor y su entorno arquitectónico*⁶⁰. En sus páginas exponíamos una hipótesis interpretativa personal. El proyecto encargado a Arroyo se desarrolla entre 1664 y 1668. El 24 de junio de ese último año, el hermano Francisco Bautista emite un informe para el cabildo, en el que define con rotundidad lo que José de Arroyo había construido de nueva planta: “he visto la obra de cantería de la delantera y torres que se han hecho de nuevo”. Que se le encarga un coronamiento lo demuestra el testimonio del capellán mayor ante el cabildo catedralicio el 8 de septiembre de 1666: “... convendría en la portada... hacerse un remate que la hermosee...”. En el maremágnum de declaraciones de maestros sobre esa fachada en continuo estado de precariedad, una de Bartolomé Ferrer, de 20 de octubre de 1704, indica que hay que reparar las quiebras

que se observan en la espadaña que corona el hastial, y que se prolongan por los lados del rosetón.

Una vez analizada toda la documentación existente, nuestra hipótesis de entonces, que mantenemos hoy en toda su integridad, adjudica a José de Arroyo, en la antigua fachada gótico-barroca demolida, las siguientes secciones: las torres, con pilastras pareadas y cajeadas flanqueando el vano central, tan similares a las de la casa de la Moneda, que es la primera obra del arquitecto en Cuenca; la recomposición del denominado “corredor de los Doce Pares”, sobre las puertas de acceso al templo, incluido el balconaje de hierro que discurre a lo ancho del mismo; la potente cornisa de modillones pareados, tan similares a los del entablamento de la iglesia de la Merced de Huete⁶¹, y las dos tarjas vegetales emplazadas en el centro de la cornisa y en el coronamiento con el escudo mariano de la catedral. Forman parte de la misma campaña que los modillones, porque el hueco que ocupa el elemento de la cornisa nunca podría estado reservado a ménsula alguna por los ritmos entre los pareados. Estimamos asimismo relevante para el conocimiento de la fachada la fecha de 1664, inscrita en un sillar de la parte alta, que Vicente Lampérez menciona sin entender muy bien su sentido y sin considerarla de importancia. Por nuestra parte, la consideramos de valor documental, ya que 1664 es el año en que Arroyo comienza su intervención en la fachada catedralicia.

Al igual que sucede con los modillones de la cornisa, la volumetría y el diseño de los elementos vegetales concuerdan, absolutamente, con la ornamentación de la capilla de la Soledad, y solo pueden deberse al mismo autor. Estos caracteres solo los encontramos en Cuenca, dentro de su producción documentada. Teniendo clara la

60 Sobre la fachada de la catedral de Cuenca, con las aportaciones documentales, las opiniones que han ido dando distintos autores y nuestra hipótesis personal sobre la misma, véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2018, pp. 237-271.

61 Sobre Arroyo en Huete y la Alcarria, véase GARCÍA MARTÍNEZ, J. L., 2015, ff. 273-291; y 2015a, pp. 207-218.



Pechinas de la cúpula

atribución a José de Arroyo de la reforma de la capilla, este episodio ornamental era lo que más nos desconcertaba. Era la nula conexión que podía establecerse, con respecto a otras obras suyas de carácter arquitectónico, en lo relativo a los elementos decorativos de tan potente relevado y casi abstractos. No podían valernos las débiles evocaciones

presentes en algunas portadas, que en absoluto muestran la rotundidad que observamos en El Salvador.

José de Arroyo es un arquitecto de desarrollo profesional bastante peculiar. No llega a alcanzar en el ámbito madrileño la proyección y el influjo de otros maestros coetáneos como fray Lorenzo de San Nicolás, Francisco



Detalle de una pechina

Bautista, los hermanos Manuel y José del Olmo, y otros. Por otra parte, casi todas sus obras contratadas las rematan otros maestros, por causas diversas o por su fallecimiento. Desde luego, la fase de Cuenca es una de las más interesantes de su carrera. En concreto, la capilla de la Soledad es una realización única en su catálogo por las proporciones armónicas, la traza de verdadero templo en miniatura; su singular y rica decoración; y haberse completado en tan pocos años, lo que permitiría su supervisión continua.

La capilla anterior de Nuestra Señora de la Soledad, edificada a principios del siglo XVII, sería idéntica a las otras que hoy pueden verse en El Salvador. El primer tramo conservaría justamente el espacio edificado en 1603-1604, con su bóveda baída. El proyecto de la década

de los sesenta de la misma centuria rompe el testero de la capilla y la duplica en superficie con otro tramo, en este caso cubierto con cúpula sobre pechinas y linterna, eliminando así la igualdad de la serie de espacios entre contrafuertes que daban a la nave de la iglesia.

La ornamentación de vegetales estilizados que puntean la bóveda baída del primer tramo explota en el crucero, sea en los capiteles de las pilastras cajeadas, en los modillones del entablamento y, todavía más, en las pechinas y el anillo de la cúpula. Su carácter movido y abultado, con formas que se retuercen en volutas y ondas con una definición abstracta y geométrica al extremo, es como queda dicho lo que más nos desconcertaba en nuestro primer acercamiento a este ámbito pasionista. No ofrecen correspondencia alguna con las arquitecturas adjudicadas a Arroyo en la Corte, sea la capilla del hospital de la Venerable Orden Tercera o la capilla del real hospicio de San Fernando⁶². Ni siquiera los modillones de los edificios madrileños citados se parecen a los que emplea en su etapa conquense, que constituyen una de las señas de identidad de esta fase. Alguna similitud puede constatare en la traza de la cúpula y la linterna, con fajas radialmente dispuestas y progresivamente adelgazadas hasta confluir en el anillo de base de la linterna. Anticipa alguna de las soluciones que más tarde empleará, por ejemplo, en la cúpula y linterna de la capilla del hospicio de San Fernando de Madrid, pero sin los detalles ornamentales de Cuenca.

El primer tramo ofrece una decoración relativamente reducida en la bóveda baída que lo cubre. Carece de entablamento propiamente dicho, sin arquitrabe ni friso, solo cornisa con dentículos. Las lisas paredes laterales de hoy iban recubiertas por entero en el pasado de tejidos precio-

62 La sacristía de la capilla propiamente dicha de la Venerable Orden Tercera es de Marcos López, no de Arroyo, que solo contrata las obras ateniéndose a las trazas de López.

sos, como refiere en 1787 el párroco de El Salvador, Domingo Rubio: “con colgaduras de damasco carmesí”⁶³. Podemos imaginar el efecto cromático en un recinto tan transformado, en lo que toca a su patrimonio mueble, en la época contemporánea, aunque su arquitectura se haya conservado bastante bien. El crucero concentra la ornamentación arquitectónica. El enlace entre las dos crujías resulta contrastado en exceso, aunque el despojamiento moderno de los muros ha debido de intensificar el efecto. Los muros planos del tramo exterior finalizan abruptamente en el estrecho perfil de los machones del crucero vistos desde ese lado. Y estos últimos ya cuentan con el entablamento completo, con abultados modillones, que circunda ese ámbito de la cúpula, además de los correspondientes capiteles.

Cada uno de los machones ofrece dos caras planas en ángulo recto, conectadas por una estrecha superficie achaflanada. Es en la parte superior de estas dos caras, y coronando pilastras cajeadas, donde lucen los motivos ornamentales más sugerentes y creativos de la caja de muros propiamente dicha. Aparentan seguir una composición compacta, pero en la realidad conforman dos partes bien diferenciadas.



Detalle con pechina y capitel

La superior no es otra cosa que el entablamento general del crucero, con el tipo de modillón utilizado por Arroyo en su período de Cuenca, sea aquí como en la cornisa de la fachada de la catedral o en el entablamento de la iglesia de Huete. La parte inferior es un capitel compuesto, con las volutas del jónico entre ovas y sobre tres ramilletes de

hojas que interpretan los acantos del corintio. Al yuxtaponer modillones y denticulos en el entablamento, Arroyo no sigue el precepto de Vitruvio de que se supriman los últimos cuando existen los primeros, como sí lo hacen otros arquitectos madrileños coetáneos de fray Lorenzo de San Nicolás o los hermanos Olmo, entre otros. Donde sí recoge

63 LÓPEZ, T., 1787, f. 44 r.



Capitel

esta recomendación canónica, años más tarde, es en las iglesias de Madrid que se le adjudican, como las capillas del hospital de la Venerable Orden Tercera y del hospicio de San Fernando.

Los modillones de la capilla de la Soledad, como el resto de la ornamentación, la convierten en un hito de la arquitectura conquense. Responden ya a un lenguaje plenamente barroco, del último tercio del siglo XVII, momento en que se consolida la nueva fase estilística en

nuestro país. Estos cambios, que se inician precisamente en Madrid y que luego se difunden a otros lugares, no se ven acompañados por modificaciones espaciales y estructurales concordantes, para los que habrá que esperar la entrada en la siguiente centuria. Por ahora, la decoración funciona como una máscara aplicada a interiores de gran sencillez y planitud de muros y trazas. En cualquier caso, queda patente la novedad evolutiva respecto de la capilla de la Virgen del Sagrario de la catedral, finalizada muy pocos años antes y que todavía se encuentra inmersa, en lo que toca a lo específicamente arquitectónico, en el primer barroco⁶⁴.

Como queda dicho, los modillones son propios de la escuela madrileña, y no solo por presentarse pareados. Parece ser que Pedro de la Torre, de origen precisamente conquense, es el primer maestro en utilizar los modillones pareados en el retablo de la iglesia de Santo Domingo de Pinto (1637). La incorporación de estos elementos a la arquitectura de la Corte, convertidos en uno de sus rasgos distintivos, no tardará muchos años en producirse. Francisco Bautista será uno de los promotores, como demuestra la colegiata de San Isidro de Madrid, consagrada en 1651. En los de Arroyo, el diseño canónico en “S” se logra con dos ornamentadas volutas superpuestas con un ritmo convexo-cóncavo. La traza general es muy similar a los que emplean otros arquitectos como, por ejemplo, fray Lorenzo de San Nicolás en las Calatravas, o Manuel del Olmo en las Góngoras, iglesias ambas de Madrid. Los de Arroyo no copian los de estos grandes arquitectos. Su concepto es más plástico y geométrico que los refinados en grado sumo de los hermanos Olmo. Quizá evidencia más el origen carpinteril que se suele apuntar para estas formas.

En el anillo de la cúpula de la Soledad sí aparecen modillones pareados, cuando en el entablamento de los

64 Solo los elementos decorativos adventicios, como los retablos y las pinturas correspondientes ya a una segunda fase estilística, le prestan aires del pleno barroco.

muros del crucero se encuentran individualizados. En los ángulos de este último dispone Arroyo un elemento decorativo coronando una pilastra esquinada en arista viva. Diferente a todo lo demás, no es otra cosa que un fragmento de capitel compuesto como los que vemos, completos, en las pilastras de los machones. Ofrece una voluta también esquinada, del jónico, con un ramillete simple del corintio. Hay que subrayar que no se trata de un modillón, sino que funciona como un nexo aislado entre los capiteles.

Cada pechina compone en realidad una unidad independiente y simétrica, aunque los motivos que rematan los arcos de base sirven de nexo con el conjunto ornamental y con la propia base de la cúpula sostenida por ménsulas pareadas. Las cuatro pechinas muestran como elemento decorativo una tarja rematada por una corona que alude a la Virgen de la Soledad, aunque el lema mariano que centraría el campo ha sido reemplazado modernamente por la venera del Cabildo de Caballeros y Escuderos.

En la capilla de la Soledad parece amplificarse la plástica ornamental manierista, que anticipa algunos de estos aspectos⁶⁵, aunque sin tender a las formas más naturalistas que se



Capitel y entablamento del crucero

van imponiendo en la segunda mitad de la centuria. Las magníficas yeserías de las bóvedas de Santa María la Blanca de Sevilla, de la primera mitad de la década de los sesenta del siglo XVII, son contemporáneas de las de la capilla de la Soledad. Muestran detalles similares a las de Cuenca pero, mezclados con ramilletes de hojas y frutas, se mitiga su tendencia geométrica y alcanzan un senti-

do más naturalista. Curiosamente, este tipo de componentes frutales, aunque de muy limitada extensión, sí aparecen en la cúpula de la capilla del real hospicio de San Fernando de Madrid. Si corresponden a la mano de Arroyo, se encuentran en los antípodas de lo conquense.

La vista de *Cuenca desde el hospital de Santiago* de Llanes y Massa, de 1773, incluye la primera representa-

65 En su biblioteca constaba Wendel Diettérin, por ejemplo, tan denostado por los academicistas dieciochescos por estimar nefasto su influjo sobre los maestros barrocos castizos.



Llanes y Massa. *Cuenca desde el hospital de Santiago*, detalle con El Salvador

ción gráfica que conocemos de la capilla de la Soledad en su estado definitivo. En la panorámica, los tejados circundantes dejan ver la cubierta de la cúpula, y sobre todo la linterna, al pie de la iglesia matriz.

En su ámbito de El Salvador, la imagen de la Virgen de la Soledad se encontraba puesta de rodillas, y por ello exigía un nicho superior a una vara de hueco. El documento desvela que era una imagen arrodillada al pie de la cruz, el modelo iconográfico vigente desde los orígenes de la cofradía. (“Nuestra Señora de la Soledad y de la Cruz”; como ya vimos, los co-

frades tratan en 1569 de la hechura de la primera imagen). El modelo es centroeuropeo y, en lo que toca a la iconografía genérica de la Soledad, suele destacarse la imagen de vestir realizada por Gaspar Becerra en 1565 para la reina Isabel de Valois, según un cuadro que ella misma había traído de Francia. Solo la cabeza y las manos estaban talladas y encarnadas; las ricas vestiduras de viuda española habían sido sugeridas por la condesa de Ureña a imitación de las que ella misma llevaba. Colocada ese mismo año en el convento de los Mínimos de la Victoria de Madrid, alcanza rápida notoriedad,

copiada con profusión tanto en imágenes de vestir como en pinturas.

El espacio arquitectónico de los cofrades de la Soledad de El Salvador presenta un valor añadido: es la única capilla de los pasos histórica conservada en la ciudad de Cuenca, una vez desaparecidas las que poseían el cabildo de la Vera Cruz en la ermita de San Roque y el de San Nicolás de Tolentino en el convento de San Agustín. Sorprende un tanto que el párroco de El Salvador, Domingo Rubio, no incluya dato alguno en 1787 sobre los cofrades y la capilla de los pasos del convento de San Agustín, que quedaba bajo su jurisdicción parroquial. Sí menciona por el contrario el recinto del cabildo de los caballeros de la Soledad, ubicado en su propia parroquia de El Salvador, en texto ya evocado páginas atrás: “su capilla construida y hermoseed a sus expensas con colgaduras de damasco carmesí”.

Del santuario de la Vera Cruz de la ermita de San Roque, o Sangre de Cristo, conocemos asimismo alguna sucinta descripción sobre la suntuosidad barroca que poseía. La redacta en 1787 Manuel Herrainz Briones, párroco de San Esteban: “ay las imágenes de varios pasos de la Pasión de Christo, que la más célebre de ellas es la de Jesús Nazareno con la cruz a cuestas, y también la de su Madre Dolorosa, colocadas en una suntuosa capilla de la hermita

que llaman de San Roque”⁶⁶. Quizá por emulación de los cofrades de la Soledad, o tanto más por el mal estado en que se encontraba el edificio de San Roque, el cabildo de la Sangre de Cristo reedifica en 1722 su capilla de los pasos, la que el párroco Briones elogia años más tarde. Solicita para ello licencia al concejo el 18 de julio de dicho año de 1722, que es concedida de inmediato por las autoridades municipales⁶⁷.

En la actualidad, las antiguas advocaciones del cabildo de la Soledad comparten su recinto con otras imágenes de hermandades de Semana Santa. En la nueva ordenación no se ha tenido en cuenta ni la historia del lugar, ni la lógica de la iconografía expuesta. Así, el Calvario del Cristo de la Agonía ocupa el sitio preferente, con Cristo en el Sepulcro a sus pies. La titular durante siglos, Nuestra Señora de la Soledad, ha sido relegada al colateral del lado de la Epístola. Nuestra Señora de la Amargura y San Juan Apóstol ocupan el colateral del lado del Evangelio, donde antes imaginamos que se encontraba la entrada a la sala de reuniones-sacristía.

Aunque ahora pudiese causar alguna sorpresa, la imagen más importante del cabildo desde el origen más remoto es la Virgen que justifica su título. Son numerosos los testimonios documentales que lo prueban: “la capilla... donde a de estar la Madre de Dios e demás ynsinias del dicho cauildo” (Capitulaciones de 1603); “la capilla...donde de presente está la ymajen de Nuestra Señora con mucha dezencia” (Reclamación de Pedro de Tamayo ante el provi-

sor, del 25 de octubre de 1607), y un larguísimo etcétera. El pleito entre Pedro Velázquez de Cuéllar, que en algún momento llega a ser regidor, y la capilla de música de la catedral, fechado en abril y mayo de 1650, es sumamente esclarecedor al respecto. Había contratado el acompañamiento de los músicos al paso de Cristo en el sepulcro, que iba a portar el citado personaje. Al frustrarse el desfile por razones que ahora no hacen al caso, se origina el conflicto entre las dos partes por el pago que debería efectuarse. Por encima de la anécdota, lo relevante es que, una vez más, la imagen emblemática del cabildo es la Virgen, cuando se asegura en el curso de los debates: “... el paso de Nuestra Señora de la Soledad, que es el más principal en la dicha procesión...”⁶⁸.

La reconstrucción ideal de la capilla en el pasado exige un retablo en el testero con las dos imágenes emblemáticas dispuestas en dos niveles: la Virgen de la Soledad en la hornacina principal, y Cristo en el sepulcro en la zona inferior. Este esquema responde al análisis de la documentación y de los ejemplos todavía conservados en la diócesis. Lo vemos en el retablo de Nuestra Señora de la Soledad de Palomares del Campo, del último tercio del siglo XVIII. La Virgen, de vestir, ocupa la hornacina central; adorna el coronamiento una pintura de Jesús con la caña; en el nicho acristalado del banco, reposa la talla de Cristo en el sepulcro.

Además de ir perdiendo su primitivo carácter penitencial, el cabildo de La Soledad de El Salvador alcanzaría en

66 LÓPEZ, T., 1787, f. 41.

67 “Este día el señor don Phelipe Velázquez, capitular de esta Ciudad y peostre del cauildo de la Sangre de Christo, suplicó a la Ciudad se sirva de darle su lizenia para la corta de quinientos pinos y para hazer una calera para la obra y reparos de la hermita de señor San Roque y fábrica de una capilla que se a de hazer a Jesús Naçareno Nuestro Señor, por hallarse la hermita con peligro de arruinarse como es notorio; en cuiu hermita está sito el cauildo de la Sangre de Christo; en lo qual se aumenta el maior culto y la devoción de los fieles; porque esperava que la Ciudad le favoreziese por ser para obra tan pía”. (A. M. C., Libro de Capitulares 1722, Leg 321, f. 89 v.).

68 A. D. C., Curia Episcopal, Audiencia, Leg. 982, exp. 5347, s.f.



Virgen de la Soledad

el curso del siglo XVII el carácter nobiliario que a nuestro entender no posee en sus comienzos. Tal vez, la ampliación de la capilla de 1664-1673 constituya un buen símbolo de la nueva coyuntura, con sus notables desembolsos económicos. El 18 de marzo de 1710, presenta escritura

de censo el licenciado don Juan de Pedrosa, capellán y cofrade “del cavildo de cavalleros de Nuestra Señora de la Soledad, sito en la parrochia de San Salvador”. Coincide este título con el otorgado por el párroco Domingo Rubio en 1787: “la célebre y venerable Hermandad de los Cavalleros distinguidos de esta Noble Ciudad, con la advocación de Nuestra [Señora] de la Soledad”.

7.4. ALGUNOS APUNTES SOBRE LAS TRANSFORMACIONES EXPERIMENTADAS POR LA IGLESIA DE EL SALVADOR EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA Y CONCLUSIONES

Los primeros años del siglo XX representan para El Salvador la coyuntura contemporánea de mayor interés edificatorio. El fracasado intento renovador de 1863 encuentra ahora una respuesta diferente, tal vez de mayor calidad y originalidad arquitectónica, con la nueva torre y el coro proyectados por el arquitecto Luis López de Arce, y construidos entre 1903 y 1905⁶⁹. El plan posee un exhaustivo registro documental que permite seguir paso a paso todo el proceso edificatorio⁷⁰. La torre alza tres cuerpos. El primer cuerpo es robusto y cuadrado. El aspecto austero de las dos caras visibles en su totalidad, la sur y la oeste, queda animado por dos estrechas ventanas casi saeteras y por el contraste de las texturas de la piedra como parte del juego estético. La cantería lisa de caliza blanca traza falsas pilastras a manera de placas recortadas, encerrando paramentos de rugosa piedra de tolmo. Los únicos elementos decorativos son una docena de tréboles grabados en el eje de las pilastras, bajo la cornisa. Muestran sendas

69 Véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2010, pp. 61-82.

70 A. D. C., *Documentos de data de la construcción de la torre del Salvador*. Curia Episcopal, Secretaría, 283/1.

inscripciones las caras sur⁷¹ y oeste⁷². El segundo cuerpo pasa del cuadrado a un octógono de lados desiguales. En realidad, cabría decir que los ángulos del cuadrado se encuentran fuertemente achaflanados. La cantería lisa de caliza blanca contrasta en este caso con una fábrica de ladrillo rojo recocho ordinario. Encontramos la caliza en las pilastras de ángulo chaflanadas, de sencillas molduras, en los ventanales y en las hiladas que animan a trechos el fondo rojizo de los ladrillos. Un ventanal domina cada una de las cuatro caras de la torre. Son ventanales geminados entre pilastras, con vanos estrechos que rematan en arco de mitra. Corona los ventanales un frontón triangular con moldura también en forma de arco de mitra, sobre cuyo vértice campea la cruz. Rombos encadenados ornamentan las pilastras, y cruces griegas el tímpano.

El tercer cuerpo es ya el de campanas. Los ventanales, uno por cara como en el segundo cuerpo, rematan asimismo en ángulo, aunque la cantería es lisa, sin la rica ornamentación de los otros. Para compensar, las pilastras achaflanadas no son sencillas sino que muestran rosetas ahondadas en la piedra. Estas rosetas, 180 en total según la documentación, corren por la moldura que cierra el tercer cuerpo. La cornisa se quiebra en ángulo en cada cara de la torre, manteniendo ese elemento compositivo hasta el final, y se adorna con bolas. Sobre los vanos de las campanas aparecen pequeñas ventanas exagonales. La torre remata en agudo chapitel.

La existencia de un coro alto antiguo a los pies de la iglesia queda atestiguada por la planta de Trigueros de 1863, así como por las menciones de López de Arce en el proceso de demolición de las partes que iban a ser



Arquivoltas de la portada gótica

reconstruidas⁷³. El nuevo coro es de gran austeridad, dividido en alto y bajo como el anteriormente existente. Dos pilares octogonales de caliza blanca y con capiteles de piedra de Novelda soportan el forjado del piso superior. El coro alto asoma a la nave por una falsa arquería de tres arcos, los laterales de medio punto y el central rebajado. En realidad, se trata de un sistema adintelado, con una estructura oculta de arcos de madera que sostienen dos columnas de hierro fundido. El proceso constructivo comenzaría en septiembre de 1903. En agosto de 1904, las obras afectan ya al segundo cuerpo de la torre y al tejado del coro⁷⁴. Durante el otoño de ese año, y el invierno y la primavera de 1905, se actúa en

71 “SE CONSTRUYÓ ESTA TORRE CON FONDOS DE FÁBRICA EN EL AÑO DE 1905”.

72 “A LA MAYOR HONRA Y GLORIA DE NUESTRO DIVINO SALVADOR”.

73 “Derribo de muros y zócalo del coro bajo viejo”, etc. (A. D. C., *Documentos de data...*, doc. cit., ff. 2 y 16).

74 A. D. C., *Documentos de data...*, doc. cit., f. 25.



Los dos tramos de la capilla de la Soledad

el tercer cuerpo y en el chapitel de la torre, así como en el interior del coro⁷⁵. Los trabajos de la torre y del coro concluyen en el mes de junio de 1905⁷⁶. La liquidación de López de Arce con el contratista Fontana lleva fecha del 17 de agosto de dicho año, para el total de las obras.

Se ha calificado la torre como neogótica con extrañas resonancias mudéjares, pero no advertimos carácter gótico en ningún elemento visible. En nuestro criterio la torre de El Salvador debería ser interpretada, como otros edificios conquenses del primer tercio del siglo XX, juzgados con frecuencia

como “eclecticos” o de estilos neo-medievales, en clave de un Modernismo local moderado y austero, merecedor de ser más estimado de lo que hasta la fecha ha sido.

Y llegamos al punto de las conclusiones, que exige más que nunca un edificio de tan compleja historia como la de El Salvador. Superando los errores historiográficos y la mirada indiferente que ha sufrido y sigue padeciendo⁷⁷ esta iglesia, hay que afirmar que cuenta entre los monumentos religiosos más antiguos y notables de Cuenca. Desde la portada del siglo XIII surgida hace unos años bajo el revoco de la fachada, hasta la airosa torre trazada por López de Arce en 1903, esta parroquial suma todo un catálogo de formas arquitectónicas góticas, renacentistas, barrocas y contemporáneas. Ni siquiera falta el hierro de la estructura de cubierta para completar un panorama constructivo de gran variedad e interés. Entre las iglesias de la ciudad, solo la catedral ofrece un uso tan continuado en las funciones que le son propias y una diversidad edificatoria semejante⁷⁸. El Salvador despliega una página completa de la historia de la ciudad,

75 A. D. C., *Documentos de data...*, doc. cit., ff. 35 y ss.

76 A. D. C., *Documentos de data...*, doc. cit., f. 51.

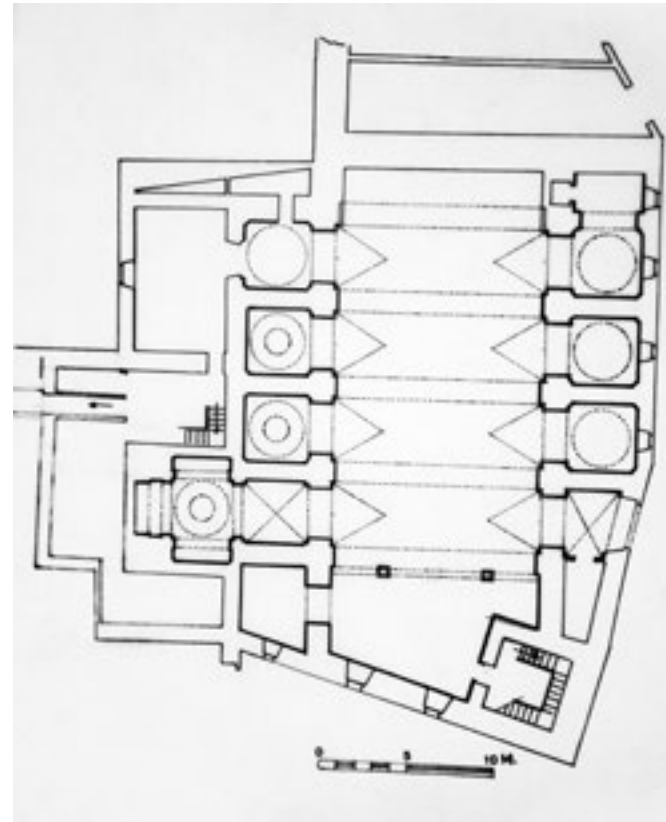
77 En una síntesis sobre la arquitectura de la ciudad de reciente aparición, solo merece una línea de texto.

78 Debería resultar innecesario advertir que tal aserto no comporta comparación alguna de carácter cualitativo

desde las primeras décadas de la conquista cristiana hasta el compuesto devoto de las cofradías de la Semana Santa de nuestro tiempo.

Proporciona asimismo todo un modelo, de carácter preventivo, sobre la protección del patrimonio y sobre la necesaria mirada que deben recibir buen número de monumentos conquenses, maltratados por el tiempo y por los hombres. Vaciados de su contenido mueble antiguo, y convertidos en arquitecturas mudas y aparentemente insustanciales, exigen un esfuerzo crítico añadido para entender sus valores auténticos y poder asegurar su adecuada preservación. Solo desde el esfuerzo investigador, y desde el análisis de la historia del arte y de la arquitectura, podrán evitarse los excesos de otras épocas. Hoy no podemos aceptar los juicios negativos o de simple indiferencia emitidos en el pasado por Ponz y Mateo López, entre otros; y, menos aún, proyectos irrespetuosos y mixtificadores como el de Trigueros de 1863, felizmente frustrado.

Con la portada gótica como referencia y la apoyatura de documentos más tardíos, hemos establecido la hipótesis de que la primera iglesia, erigida probablemente durante el primer tercio del siglo XIII, sería un edificio de nave única y tal vez con armadura de madera, del tipo que se ha dado en denominar “de la repoblación”. Esta portada no sería la primera que tuvo el templo. Sus rasgos estilísticos la ubican, según nuestro criterio, en el último tercio de dicha centuria, y ya no se localiza en la nave primigenia sino en una colateral adosada en el costado sur. Atestigua una necesidad de ampliar el espacio inicial muy sugestiva, tanto en relación con el crecimiento poblacional como con los esquemas estructurales del propio edificio. Queda claro asimismo el interés iconográfico de los capiteles conservados. Con los datos disponibles, son dos las fases constructivas que hemos deducido en el inmueble medieval: la inicial, y la casi inmediata ampliación con una nave lateral al menos, en el costado sur, así como con un circuito de capillas adosadas en distintas épocas. Así es como llega a finales del siglo XVI.



Planta actual de El Salvador

Hemos rechazado también, a lo largo de estas páginas, que El Salvador sea ese templo barroco, sin más, que afirman los estudios especializados sobre la arquitectura conquense. Tampoco aceptamos que refleje una evolución basada en la estructura que pudo tener la iglesia durante el Medioevo, porque sigue un proyecto reedificador completamente novedoso, tanto en la planta como en el concepto arquitectónico. Es tanta su novedad, que genera cambios en la orientación del eje del templo, lo que supondría precisamente el salvamento de la portada antigua.



Coro

Distintas referencias arquitectónicas y el análisis de la fábrica nos permiten afirmar que El Salvador constituye un notable ejemplo, dentro del panorama arquitectónico conquense, de una iglesia del Renacimiento final concordante con los ideales de la Contrarreforma. De un templo medieval de planta irregular, producto de varias ampliaciones, se pasa a otro de planta regularizada hasta donde lo permite el trazado viario. Las dos naves conocidas se transforman en una mucho más amplia, cubierta con bóveda de cañón y con capillas cuadradas entre contrafuertes. Aunque las obras penetraran en el siglo XVII, cerrándose la bóveda de cañón solo a mediados de dicha centuria, corresponde en sus formas depuradas a los postulados edificatorios católicos del último cuarto del siglo XVI, lo que certifica la documentación que hemos dado a conocer. En esas fechas, la mayor concordancia de espacio y de forma se produce con el círculo conquense del arquitecto milanés Andrea Rodi.

Es aquí donde probablemente radica el mayor interés arquitectónico del edificio, dentro del mapa de las iglesias bien parroquiales o conventuales del centro histórico de Cuenca. La tipología que representa, según la tesis razonada a lo largo del capítulo, llena una laguna existente en este amplio conjunto eclesial. De los pequeños templos de la repoblación cristiana, tras la conquista, quedan únicamente fragmentos o la pura ruina en San Martín, San Miguel y San Pantaleón. La catedral es una espléndida muestra de la época gótica, desde la fase más primitiva del estilo hasta la etapa final. Gran interés arquitectónico posee asimismo la iglesia del convento dominico de San Pablo, como ejemplo tardío de un tipo de iglesia especialmente divulgado en la época de los Reyes Católicos. En lo tocante al Renacimiento, las magníficas muestras que pueden admirarse en distintas capillas catedralicias no encuentran correlato similar fuera del primer templo de la diócesis. La extraña irregularidad de la planta y el mestizaje estilístico de San Andrés le impiden representar con plenitud los valores de la arquitectura renacentista. Por ello queda la iglesia de El Salvador, dentro de la cadena, como el eslabón perfecto de engarce con el sucesivo primer Barroco, al que corresponde la portada y, sobre todo, con esa joya del Barroco pleno que es la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, que atribuimos al arquitecto José de Arroyo como una pieza clave dentro de su catálogo.

La vocación pasionista de esta parroquial, basada en que desde finales del Quinientos cobija físicamente a dicho cabildo, se ha visto acrecentada con el arribo posterior del cabildo de San Nicolás de Tolentino, ya en el segundo cuarto del siglo XIX⁷⁹, y con otras cofradías de la moderna Semana Santa de Cuenca. Ello ha supuesto un valor añadido desde

79 Son hechos tan conocidos que no cabe apuntar nada más al respecto. El cabildo de San Nicolás de Tolentino se ubicaba antes en el convento de San Agustín, que pertenecía a la jurisdicción parroquial de El Salvador.



Detalle de la torre



Fachada principal de El Salvador

el punto de vista iconográfico y artístico⁸⁰, dejando aparte lo puramente devoto, para un templo que ha ido perdiendo su mobiliario más antiguo.

Reducido al papel el proyecto arquitectónico de Juan José Trigueros, el siglo XIX únicamente interesa a la fábrica de El Salvador por la armazón de hierro que, en 1895, reemplaza a

la madera en la cubierta de la nave⁸¹. La que sí representa una coyuntura constructiva de gran interés es la que afecta a la torre y el coro enteramente nuevos que, según traza del arquitecto Luis López de Arce, se levantan entre 1903 y 1905. De alguna manera se satisfacen así los anhelos renovadores de 1863, aunque con un proyecto más

respetuoso para el conjunto del edificio y de mayor capacidad innovadora que el de entonces. Destacamos de manera especial la torre modernista de piedra y ladrillo, desde ese momento entre los más importantes hitos urbanos conquenses y excelente broche de cierre para una historia que comienza hace ocho siglos.

80 Como los murales del pintor Víctor de la Vega en las capillas del Sagrado Corazón y de la hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno; o las puertas con relieves de bronce de la iglesia, encargadas por dicha cofradía al artista Miguel Zapata y colocadas en el año 2000.

81 Obra también de cierta envergadura es el retablo mayor del templo, renovado enteramente en 1893-1895 según traza del arquitecto Rafael Alfaro.



8

PÓSITO

8.1. ANTECEDENTES: EL ALHORÍ DEL CAMPO DE SAN FRANCISCO

El pósito es uno de los ejemplos de arquitectura civil más notables de Cuenca¹, aunque son escasos los textos que ha merecido y, a nuestro juicio, con algunos errores de apreciación que se han mantenido hasta hoy mismo. Incluyen la confusión en curiosa mezcolanza de términos como alhorí, alhóndiga, pósito y almudí. En lo que tiene que ver con el estado de la cuestión, seleccionaremos inicialmente algunas referencias para luego extendernos en el análisis y proponer nuestra interpretación personal al respecto.

Se han aportado datos documentales referentes a que, en 1568-1569, los hermanos Juan y Hernando de Palacios construyen el alhorí en el Campo de San Francisco, que en ese último año citado ya estaría en funcionamiento. Asimismo, los municipales conqueses habrían encargado en 1582 a Pedro López de la Vaca la erección de un nuevo alhorí al lado de la puerta del Postigo, dándose como factor positivo para esta ubicación que la casa del peso de la harina, levantada por el carpintero Juan Vélez en 1511, se encontrara en otra puerta de la muralla

1 BIC por decreto de 15 de enero de 2002.

del Huécar, la de Valencia. Este alhorí del Postigo, con su planta baja cubierta por dos grandes bóvedas de cañón y con muros de extraordinario grosor, especificados en las condiciones de López de la Vaca, y su piso alto también con bóvedas, sería remodelado en el siglo XVIII².

Estas y otras afirmaciones han encontrado eco posterior. Así, el pósito de la puerta del Postigo se habría construido en 1751 sobre estructuras preexistentes. Los dos sótanos con bóvedas de cañón corresponderían a antiguas carnicerías del siglo XVI. Como el exterior de esta parte baja no revela transición de fábrica alguna, cabría deducir que la edificación del alhorí aprovecha estos ámbitos, aunque engrosando de manera considerable sus muros³. El *Plan Especial* lo considera mercado de granos y lonja para transacciones de cereales, que se convertiría después en pósito real. Pedro López de la Vaca sería el autor de la parte más antigua y del portón de progenie renacentista. Esa evolución justificaría a juicio de sus redactores la calificación estilística otorgada al edificio, de Renacimiento y Rococó⁴. La última referencia seleccionada remite a las obras de restauración del denominado Almudí del Postigo, llevados a cabo en los primeros años del siglo actual, y de manera particular la puesta en valor de la fachada

principal en 2003⁵. Su policromía de arquitectura fingida y rocallas, con la técnica del enlucido de cal, le conferiría un valor singular a esta fachada. Se considera además que los tres escudos existentes en ella se habrían insertado con posterioridad a la realización del enlucido, ya que el cemento que los sustenta, cemento gris portland que comienza a utilizarse en el siglo XIX, se superpone a los sillares fingidos con la técnica de la cal⁶.

De algunas de estas cuestiones hemos planteado ya una opinión discrepante desde hace muchos años. Lo primero que hay que aclarar es que alhorí y alhóndiga son dos edificios diferentes y con distintos aprovechamientos, por lo que no deben ser confundidos. El primero es el granero o pósito municipal, que guarda una reserva de granos (sobre todo trigo) como emergencia para las épocas de escasez⁷. La segunda, es la casa destinada para la compra y venta corriente de trigo (y en determinados lugares, de otros productos). Nadie mejor podría corroborarlo que Sebastián de Covarrubias, que en su *Tesoro* introduce definiciones con todo el sabor de la época y con referencias expresas a los establecimientos de Cuenca. De tal manera, alfolí es el granero público para acopiar trigo y cebada: “En Cuenca alholí es la casa de la ciudad donde tienen recogido

2 ROKISKI, M. L., 1986, pp. 42, 43, 45 y 59, nn. 44, 45 y 46; 1988-1989. II, pp. 56-60, 103, 104, 106, 107, 330 y 411; y 1995, pp. 345, 348 y 349.

3 AA. VV., 2004, pp. 32 y 33.

4 ALONSO VELASCO, J. M., 2003, ficha 69, p. 258.

5 Restauradora Lola Torrero Ortiz.

6 Información recogida por M. J. Pérez, “La nueva cara del Almudí”. *El Día*, 7 de junio de 2003, pp. 14 y 15.

7 Es la obsesión de las autoridades para evitar la hambruna. Como en la escasez de trigo de 1570-1571, “por la mucha seca y piedra caída”, por la que en concejo acordó la compra de grano en las dos Castillas y en otros muchos lugares. (Cit. En MARTÍNEZ MARTÍNEZ, G., 1971, pp. 24-26).

el pan para proveerla con dar el trigo a deshazer o massar a panaderas”⁸. Por el contrario, alhóndiga es “la casa diputada para que los forasteros que vienen de la comarca a vender trigo a la ciudad lo metan allí”⁹. Queda claro que no significan lo mismo.

Si alhorí concuerda con pósito, alhóndiga hace lo propio con almudí. En el habla tradicional de Cuenca se ha mencionado el edificio de la puerta del Postigo como Almudí, y de alguna manera todavía perdura el nombre, muy sugestivo por cierto, en la actualidad. Covarrubias lo recoge en su *Tesoro* con mayor precisión que el posterior diccionario de Autoridades¹⁰. Como explica Muñoz y Soliva, en 1855 se establece un almudí en la plaza de toros y después se traslada a la antigua casa del

8 COVARRUBIAS, Entrada “Alholí”. La RAE describe pósito-alhorí como “Instituto de carácter municipal y de muy antiguo origen, destinado a mantener acopio de granos, principalmente de trigo, y prestarlos en condiciones módicas a los labradores y vecinos durante los meses de menos abundancia. / Casa en que se guarda el grano de dicho instituto”.

9 COVARRUBIAS, Entrada “Alhóndiga”. La RAE describe alhóndiga-almudí como “Casa pública destinada para la compra y venta del trigo”.

10 “Almudí. En Valencia es la casa del alhóndiga, a donde se vende y se mide todo el trigo que se trae de fuera”. (COVARRUBIAS, Entrada “Almud 3”).



Portada del pósito



Antiguo alhorí hacia 1920, según tarjeta postal

pósito, ubicada junto a la puerta del Postigo. El reglamento aprobado por la Diputación Provincial en agosto de 1856 ilustra, una vez más, sobre la función de los establecimientos de alhóndiga-almudí y la diferencia radical con los de alhorí-pósito: los vendedores de cereales estaban obligados a pagar cuatro maravedís por fanega y otros cuatro por depósito, caso de no haber encontrado com-

pradores y dejarlos en el local¹¹. Desde entonces cambia con toda lógica la denominación del antiguo pósito, una vez perdida sus antiguos usos y adoptados otros nuevos¹². En cualquier caso, explicable el nombre moderno de almudí por los nuevos usos que se le dieron, resulta inapropiado para definir el edificio desde el punto de vista de su génesis histórica.

Si el alhorí se construye en 1568-1570, en el año en que Anton van den Wyngaerde elabora sus dos espléndidas panorámicas de Cuenca, que es 1565, ya existe alhóndiga en el campo de San Francisco. Le correspondería alguno de los tejados que asoman en el extremo izquierdo de la larga manzana regularizada de la acera que mira al noroeste. El pósito ocupaba el solar luego usurpado por el denominado “edificio Vergel”; y sabemos que junto a él estaba la alhóndiga. Lo dejan muy claro los participantes en un importante debate originado a finales de la segunda década del siglo XVII, una curiosa controversia en la que se mezclan topografía, clima y arquitectura, de la que nos hemos ocupado en un estudio específico¹³. La polémica surge entre los partidarios de que el tribunal y las cárceles del Santo Oficio permanezcan en el edificio construido en el castillo medieval, y los que consideran que debe erigirse una nueva sede inquisitorial en el Campo de San Francisco. En ese momento, el edificio de la Inquisición no era un edificio terminado y por ello, desde la primera década

11 MUÑOZ Y SOLIVA, T., 1860, p. 551.

12 Como escribe Giménez de Aguilar: “El Almudí. Así llaman a un edificio de sólida construcción y aspecto de cárcel, cuyo primitivo destino fue el de almacén del Pósito... adornado de bellos escudos...”. (GIMÉNEZ DE AGUILAR, J., 1923, p. 172).

13 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2001a, pp. 87-91 y 95-98.

del siglo XVII, se había proyectado completarlo con una nueva fase constructiva. El gran arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios alcanza un papel esencial en el debate.

Los incondicionales del Campo tampoco defienden una opinión unánime. Por una parte están los detractores de que el inmueble quedara ubicado junto a la huerta del monasterio de San Francisco¹⁴. Argumentan, con fray Alberto al frente, que la proximidad y altura del alhorí privaría del sol a dicha sede. La humedad de las huertas colindantes causaría graves perjuicios y, además, sufriría las molestias derivadas de la cercanía tanto del alhorí como de la alhóndiga:

“Tanbién porque... teniendo en su delantera, casi al medio de ella, el alholí de la çiudad, edificio alto que le asombra y tapa un pedaço del mediodía, y en algunos meses del año de un gran concurso de carros y cabalgaduras que traen el trigo que en el dicho alholí se ençierra, y el que viene a benderse a la alhóndiga que está junto a él, y aunque es berdad que una pequeña parte sale a la plaça dicha, todo lo demás de la dicha delantera queda en calle particular de poca auctoridad y apacibilidad”¹⁵.

La otra propuesta edificatoria del Campo, con el maestro Juan Fernández de la Serna a la cabeza, valoraba el sitio de la casa denominada “del cabildo”, que debía de encontrarse en el sitio criticado por los oponentes. Lindaba con la huerta del convento de San Francisco, quedando la fábrica monástica al poniente, a unas cien varas de distancia. Lo que más elogia Fernández de la Serna, al argumentar su elección, es precisamente la abundancia de



M. López, Plano de Cuenca, detalle con el antiguo alhorí y el Campo de San Francisco

agua y el verdadero jardín que rodearía el nuevo Tribunal del Santo Oficio. Y es que, según sus palabras, “el dicho sitio es muy ameno y deleitoso a la vista, por las güertas que tiene tan cercanas, y en particular el verano, que está como un deleitoso jardín”¹⁶. Por otra parte, refuta como imaginario el perjuicio de los carros que llegaban a vender trigo a la alhóndiga, ya que esta se encontraba a más de cien varas de distancia.

El campo de San Francisco es, con la próxima calle de la Carretería, uno de los dos grandes ejes vertebradores del arrabal del llano, un vasto espacio donde se escenifican los

14 De haberse edificado, ocuparía el esquinazo entre las calles del General Fanjul y de las Torres, frente al Centro Cultural Aguirre.

15 Trascrito en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2001a, p. 96. (A. H. N., Cartas, Leg. 2480, n° 1, “*Cartas de la Inquisición de Cuenca al Consejo, años 1618-1619*”, s. f.)

16 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2001a, p. 90. (A.H.N., Leg. 2480, n° 1, s. f. Escrito del maestro de obras Juan Fernández de la Serna del 15 de diciembre de 1618), se



Mediamarca, Plano de Cuenca (1874), detalle con el antiguo alhorí entre el Campo de San Francisco y la glorieta del 15 de julio

más diversos actos lúdicos y de poder, sean celebraciones festivas, procesiones, ejecuciones, etcétera. Sustituía en numerosas ocasiones, con notoria ventaja, a una plaza Mayor contradictoriamente más pequeña. Su posición era estratégica, como superficie plana en suave cuesta hacia el ángulo meridional, elevada sobre el nivel de las huertas del río Huécar. Colindante

como queda dicho con la Carretería, constituía también paso obligado hacia la puerta de Valencia, acceso importante a la ciudad alta. Ha sido calificado como uno de los sectores urbanos más prósperos de la ciudad ya en el siglo XV¹⁷. En él quedaba ubicado un anejo del mercado semanal que tenía lugar los martes en la plaza de Santa María. La imposibilidad

que las pesadas carretas subieran a la parte alta, obliga al concejo a disponer extramuros puestos de venta para los productos que aquellas traían (cereales, vino y carbón, entre otros), con las mismas exenciones que el mercado franco.

Si eran numerosos los carros que transportaban el grano al alhorí y a la alhóndiga, lo mismo sucedía con el resto de los productos, que debían ser depositados en la parte baja por la imposibilidad de que los carruajes que los traían circularan por las calles estrechas y empinadas de la parte alta. Lo subrayan numerosos autores, como entre otros Sebastián de Covarrubias: "... por muy pocas [calles] pueden subir carros, y los que suben van reventando las bestias"¹⁸. El arquitecto fray Alberto de la Madre de Dios describe muy bien este paisaje al elogiar el compuesto Carretería-Campo de San Francisco: "es el lugar donde viene todos los bastimentos que entran en esta ciudad, que los traen en carros de la Mancha y otras partes, los cuales aunque quieran no pueden subir a donde está la Inquisición"¹⁹.

Se entiende pues la ubicación del alhorí, como la de la alhóndiga, en el Campo de San Francisco. Del edificio

17 GUERRERO, Y. y SÁNCHEZ BENITO, J.M., 1994, p. 18.

18 COVARRUBIAS, Entrada "Cuenca".

19 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2001, p.238.

conocemos el detalle de la panorámica de Llanes y Massa tomada desde el hospital de Santiago, de 1773, y algunas fotografías exteriores previas a su demolición en la década de los setenta del siglo XX. De planta cuadrada y tejado a cuatro aguas, coronado por el lucernario de la escalera situada exactamente en el centro, alcanzaba verdadero porte, aislado como estaba entre el Campo, otra plaza posterior y las dos calles que lo flanqueaban en dirección a la puerta de Valencia. La representación de Llanes y las fotografías coinciden por completo, demostrando que el inmueble llega a la época contemporánea en perfecto estado de conservación, lo que hace más doloroso aún su derribo.

Pese al material austero de sus exteriores, el revoco, acreditaba la armonía y la regularidad propias de la época filipina en que se construye. Tenía tres plantas y tres ventanas muy separadas entre sí en cada lado, debido al desarrollo espacial que alcanzaba. La portada dominaba la fachada principal, que miraba hacia el Campo, cubriendo el eje de los dos primeros pisos con un robusto portón de sillería rematado en arco de medio punto y arriba un compuesto de escudos de los que ahora daremos cuenta.



Llanes y Massa, *Cuenca desde el hospital de Santiago* (1773), detalle con el antiguo alhorí y el Campo de San Francisco

En esta fachada solo constaban tres ventanas en la planta superior, reduciéndose a una sola a cada lado de la portada. Del interior sabemos menos. Algunos autores han dejado sucintos comentarios de aspectos parciales del mismo. Muñoz y Soliva elogia la solidez, aunque su lectura de la inscripción de la portada es deficiente²⁰, con-

dicionando de modo sorprendente a toda una pléyade de estudiosos que la han copiado sin cotejar directamente los vestigios conservados. Giménez de Aguilar califica el edificio como “muy curiosa construcción y con techos de madera tallada”²¹. Rodrigo de Luz adjetiva la escalera como magnífica, con varios pisos de columnas toscanas y

20 “... la antigua casa de depósito y alhorí, es tan sólida que en doscientos noventa y dos años de existencia no ha dado indicio de quiebra”. (MUÑOZ Y SOLIVA, T., 1860, pp. 389 y 390).

21 GIMÉNEZ DE AGUILAR, J., 1923, p. 175.

un artesonado ochavado en el lucernario, que considera como mudéjar²².

Se conserva por fortuna el conjunto de blasones de la portada del alhorí, entre los más interesantes del patrimonio arquitectónico conquense²³. Sus dimensiones, según la colocación actual, son de 287 centímetros de alto; y de ancho, 188 centímetros en la zona correspondiente al escudo real y 255 centímetros en la parte inferior, que incluye el rótulo conmemorativo y el saliente de los escudos de la ciudad y del corregidor entonces vigente. Lleva fecha de 1569, con inscripción alusiva al rey Felipe II y al corregidor Alonso Ordóñez de Villaquirán:

“REINANDO EN LAS ESPAÑAS EL REY DON PHILIPPE / N[UEST]RO SEÑOR Y SIENDO CORRE / GIDOR POR SV MAGESTAD EN / ESTA CIVDAD EL ILL[UST]R[E] SEÑOR / AL[ONSO] ORDOÑEZ DE VILLAQVI / RAN CAVALLERO DE LA ORDEN / DE SANTIAGO. MANDO ESTA / CIVDAD HAZER ESTA CASA / DE DEPOSITO Y ALHOR / RI. AÑO 1569”.

El escudo real, de notorio mayor tamaño muestra en 1º y 4º Castilla y León; y en 2º y 3º Aragón, Navarra y Reino de Sicilia. Bajo 3º y 4º parece que se aloja la granada emblemática del reino de este nombre. Circunda el escudo el collar del Toisón de Oro, con alas de águila explayadas en el exterior. No aparece todavía referencia alguna a Portugal cuando, tras proclamarse Felipe II rey del país vecino en 1580, incorpora a sus armas los cinco escudetes puestos en cruz, con cinco bezantes puestos en sotuer en el interior de cada uno de ellos, y la bordura con siete castillos. El escudo de Cuenca representa, como no podía ser menos, el cáliz y la estrella de ocho puntas; el del corregidor, incorpora los roeles del apellido Ordóñez puestos en tres palos.

Resulta evidente que, en la primera mitad del siglo XVII, continuaba utilizándose el alhorí del Campo en su función primigenia. No era preciso, pues, edificar otro pósito en un lugar diferente. En este sentido, reconozco mi desconcierto ante la obra encargada en 1582 a Pedro López de la Vaca. Hemos buscado en vano el documento en el Archivo Municipal de Cuenca para cotejar los datos, sin encontrarlo²⁴. Por ello, en tanto que no podamos aclarar la cuestión o se aporten otras referencias más precisas, optamos por mantener el mayor escepticismo ante la posibilidad de que dicho maestro de cantería construyera un nuevo pósito junto a la puerta del Postigo. Hacía apenas diez años que se había puesto en funcionamiento en el Campo un costoso inmueble, de gran capacidad para el uso que se le otorgaba y con una estructura sólida al extremo. Y todavía es más ilusoria cualquier concordancia entre el documento de 1582 y la realidad observable en el edificio. Este es un punto nuclear en el estudio del pósito porque, como anotamos en el estado de la cuestión, pese a las dudas que genera ha fundamentado como algo indiscutible las opiniones de todos los autores.

Desde luego, si López de la Vaca hubiera fabricado algo en la zona del Postigo, nada tendría que ver con lo que el pósito revela en sus distintas secciones, incluida la portada. Como analizaremos en el epígrafe siguiente, el pósito que hoy vemos es una obra unitaria y absolutamente dieciochesca, sin rastro alguno de fases anteriores. Las condiciones asumidas en 1582 por el cantero López de la Vaca remiten, en nuestro criterio, a la parte de una edificación ya existente, no a un inmueble de nueva planta. El documento habla solo de “las tapias

22 LUZ LAMARCA, R. DE, 1987, p. 103.

23 Puede verse como decoración del portal del edificio “Vergel”, construido sobre la parcela del demolido alhorí.

24 El legajo 1518 corresponde en realidad al año de 1.553 y no al de 1582, que es el legajo 1.524. Consultados ambos, no hemos tenido la oportunidad de localizarlo.

que se han de hacer en el alhorí”. Todo corresponde a un piso bajo, y los espesores que han de alcanzar los distintos muros son los siguientes: las paredes exteriores, dos pies y medio (69,65 centímetros); y “los atajos de dentro”, o sea los tabiques interiores, dos pies (55,72 centímetros). Nada concuerda con la planta sótano del pósito del Postigo, cuyos muros llegan a triplicar el grosor de los previstos por López de la Vaca.

Otra cuestión básica atiende al aprovechamiento en el tiempo del alhorí del Campo de San Francisco como depósito de trigo. Comenzaremos mencionando un acuerdo municipal de 23 de noviembre de 1751. Trata, ahora sí sin posibilidad de error alguno, sobre la fundación de una casa destinada a pósito cerca de la puerta del Postigo, que es el que hoy conocemos. Algunas frases del documento van referidas al alhorí del Campo de San Francisco (más adelante analizaremos el resto del documento):

“Esto, por quanto la casa del alorí en la plaza del campo de San Francisco, que en lo antiguo se hizo con este destino y cuio caudal se consumió enteramente, fuera de servir como a seruido hasta aquí para recojer en ella los soldados de quintas y levas; y que si aora se pusiesen en ella los granos puede ocasionar muchos perjuicios, sobre que como al presente haia tropa en dicho alorí, se halla por su situación inutilizado de que le manden los aires, cuio defecto es gravemente perjudicial a los mismos granos”²⁵.

Unos años más tarde, se incide en la función de acuartelamiento en el curso de un debate, llevado hasta el Consejo de Castilla, entre el corregidor Núñez del Nero y los regidores conquenses, con la quiebra de las casas pretorias y la cárcel real al fondo. Los regidores exponen distintos reproches contra el gobernante. Tras la demolición que ellos consideran caprichosa y poco



Escudos del antiguo alhorí: de Felipe II, de la ciudad y del corregidor Alonso Ordóñez de Villaquirán

fundada, los presos habían sido agrupados en un estrecho espacio que, en el verano de 1762, podría haber originado un brote de epidemia por la fetidez originada:

“Yncomvenientes que pudieron y deuieron ser euitados huiendo extavlecido cárzeles espaciosas y fuertes en una casa que llaman el aloril, propia de esta Ciudad,

25 Asimismo se especifica que las caleras se hagan en los sitios más convenientes y que no ocasionen perjuicio alguno. (A. M. C., Libro de Capitulares 1750-1753 (1751), Leg. 334, f. 45 r.).



Escudo de Felipe II, procedente del antiguo alhorí

sin uso actual y ejercicio alguno, y en la que se custodian y guardan en tiempo de levas y quintas los marcados y señalados al servicio de Vuestra Alteza, aunque hayan sido hasta el número de ochenta, por lo capaz, dilatado y fuerte de su fábrica”²⁶.

En su escrito de réplica, Núñez del Nero argumenta que el edificio al que

llaman alhorí no resulta conveniente para albergar a los presos, “por ser obra solariega y quasi en despoblado, y no tener las diuisiones ni fortalezas correspondientes”. Es decir, no tendría los espacios tabicados precisos para celdas ni lo requisitos de seguridad de una cárcel. Causaría además gastos porque, en aquella zona que califica de “soledad”, el alcaide no se-

ría suficiente para vigilar a los presos y serían precisas otras personas para ayudarle²⁷.

La ubicación del alhorí en la parte llana de la ciudad y entre dos plazas, sobre todo la tan espaciosa del Campo de San Francisco, incidiría en su aprovechamiento como albergue militar probablemente ya desde el siglo XVII. El escrito mencionado del arquitecto fray Alberto de la Madre de Dios, de 11 de diciembre de 1618, demuestra el mantenimiento del edificio en sus usos originarios como granero tras el medio siglo transcurrido desde su construcción. Estos usos proseguirían pero, en algún momento que por ahora no podemos precisar con exactitud, se decide alojar en sus dependencias a los hombres reclutados para el servicio militar por el procedimiento de quintar y por las levas voluntarias y forzosas. Por lo que se deduce del documento de 1751, resultaba incompatible con el mantenimiento de las funciones del pósito. Así, se impone su función como cuartel y la radicación del alhorí de manera coyuntural en otros edificios, incluida la casa de la Moneda, situada bajo el puente de San Antón, en la segunda mitad del siglo XVIII. En esta misma centuria queda institucionalizado

26 A. M. C., Libro de Capitulares 1763-1764 (1763), Leg. 338, f. 107 r.

27 A. M. C., Libro de Capitulares 1763-1764 (1763), Leg. 338, f. 113 r.

como cuartel, como recuerda Muñoz y Soliva: “En 1767 se formó con naturales de esta capital y de su provincia el rejimiento de infantería que se denominó *Provincial de Cuenca*... y se le dio como cuartel la espaciosa casa cuadrada que da frente a la glorieta, que desde su construcción... servía de casa de depósito y de alfolí”²⁸.

8.2. EL PÓSITO DE LA PUERTA DEL POSTIGO

Es un edificio de planta rectangular, con un pequeño anexo cuadrado en la parte que da al río Huécar. La cubierta es de teja a tres vertientes, correspondientes a otras tantas fachadas. Posee dos pisos de altura desigual. El inferior, a manera de sótano, es notoriamente más bajo y corto, con dos bóvedas de medio cañón separadas por un grueso muro. La puerta de ingreso se abre en la fachada corta, en lo que ahora es una terraza panorámica con una extinta sala de exposiciones debajo, muy posterior al pósito propiamente dicho. El piso superior, el noble, ofrece una planta más compleja. La puerta se abre a la izquierda de la fachada principal, en la calle del Pósito. Da paso a un vestíbulo rectangular cubierto con bóveda de arista. Tiene dos puertas interiores. La frontal emboca con otro ámbito idéntico al zaguán y asimismo techado con bóveda de arista. Desde este último se accede a ese pequeño cuerpo adosado en la trasera del Huécar. De vuelta al zaguán, la puerta de la derecha deja paso a una gran sala dividida en dos naves por pilares cuadrados, con cuatro tramos de bóvedas de arista cada una de ellas.

El exterior del edificio ha cambiado asimismo muy poco respecto del estado original, según el detalle que muestra la panorámica de Llanes y Massa tomada desde el hospital

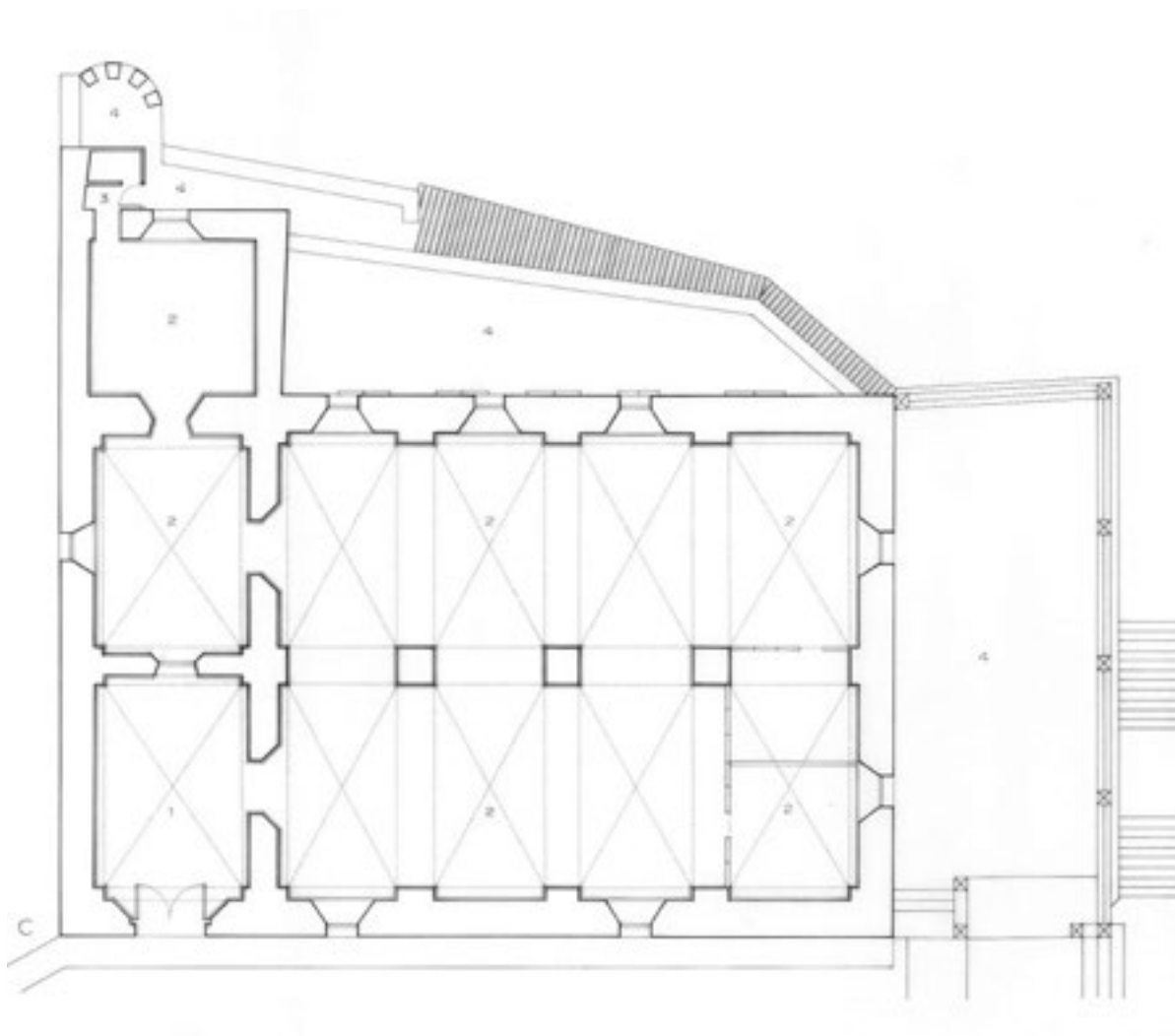
de Santiago. La fachada principal es la que concentra casi todo el interés. Casi toda ella, debido al desnivel hacia la derecha que va tomando la calle, muestra los vanos del piso noble. Solo dos ventanucos del zócalo, enrejados, dejan entrever la existencia del sótano. La puerta es de medio punto y almohadillada, tanto en el arco de dovelas alternadas como en las jambas que ofrecen una traza similar. Los restantes vanos de la fachada son dos ventanas rectangulares, con marcos de sillería y circundadas de rocallas policromas de pincel.

Los tres escudos que se reparten entre los vanos son quizá lo más interesante de todo el hastial, en cualquier caso de gran armonía en su configuración habida cuenta de la irregularidad de la calle. Sobre la puerta lucen las armas de la ciudad: cáliz sumado en una estrella. La estrella no es la canónica de ocho puntas, porque muestra seis, un buen tema para el debate entre los aficionados a estas cuestiones²⁹. Como detalle distintivo, que alude a la función del edificio, flanquean dos espigas de trigo el cáliz, que apoya a su vez sobre un costal por cuya boca se vierte el grano. Las armas de la ciudad quedan encerradas en un marco de rocalla en relieve. Subsisten restos de policromía a la derecha del escudo, muy borrosos ya, que invaden incluso alguna dovela del arco.

Domina el centro de la fachada del pósito el escudo real. Es el conocido como escudo abreviado de España, vigente desde Felipe V hasta 1868, con las armas de Castilla y León. En este punto conviene hacer un pequeño inciso que afecta a otros escudos de la ciudad. Los blasones reales de numerosos edificios conquenses, de las casas pretorias a las consistoriales conocen, de los Jesuitas al pósito, conocen un momento crítico cuando la invasión francesa. El nuevo régimen napoleónico de José Bonaparte

28 MUÑOZ Y SOLIVA, T., 1860, p. 385.

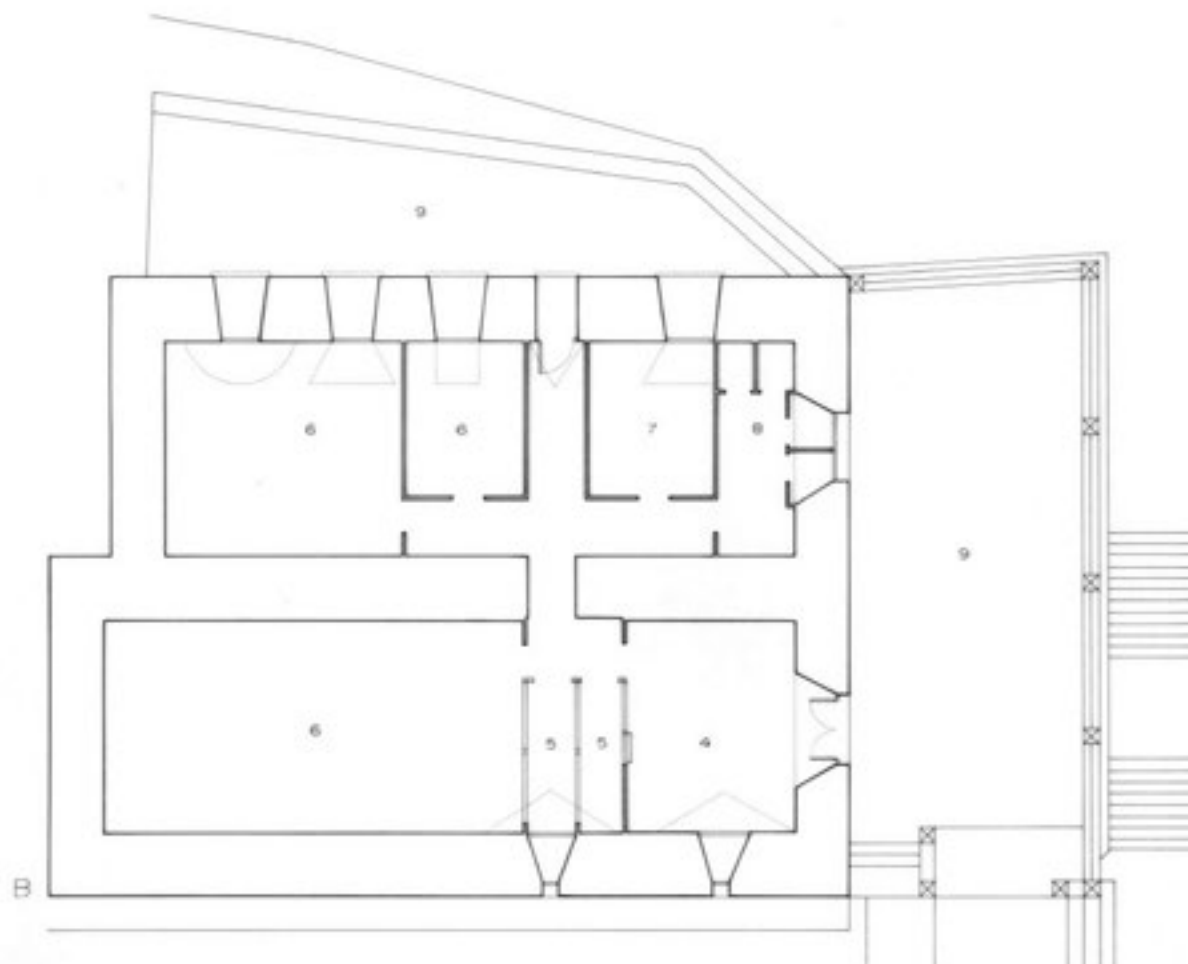
29 El escudo de Cuenca de la fachada de las casas consistoriales, casi coetáneo del pósito, contiene la estrella con las ocho puntas de rigor.



Planta del piso superior

no tolera la presencia en las fachadas de símbolos de la depuesta dinastía borbónica, y adopta medidas radicales al respecto. El prefecto Luis Saiz ordena que se borren de los edificios públicos que tengan armas reales las flores de lis de los Borbones, y en su lugar se ponga el águila de

José Napoleón. Mateo López, como arquitecto municipal, presenta un informe sobre los casos existentes, con esta mención concreta al pósito: “En el Pósito Real hay un escudo de Castilla y León, y en su medio las tres flores de lis de los Borbones”. Una anotación añadida entre paréntesis,

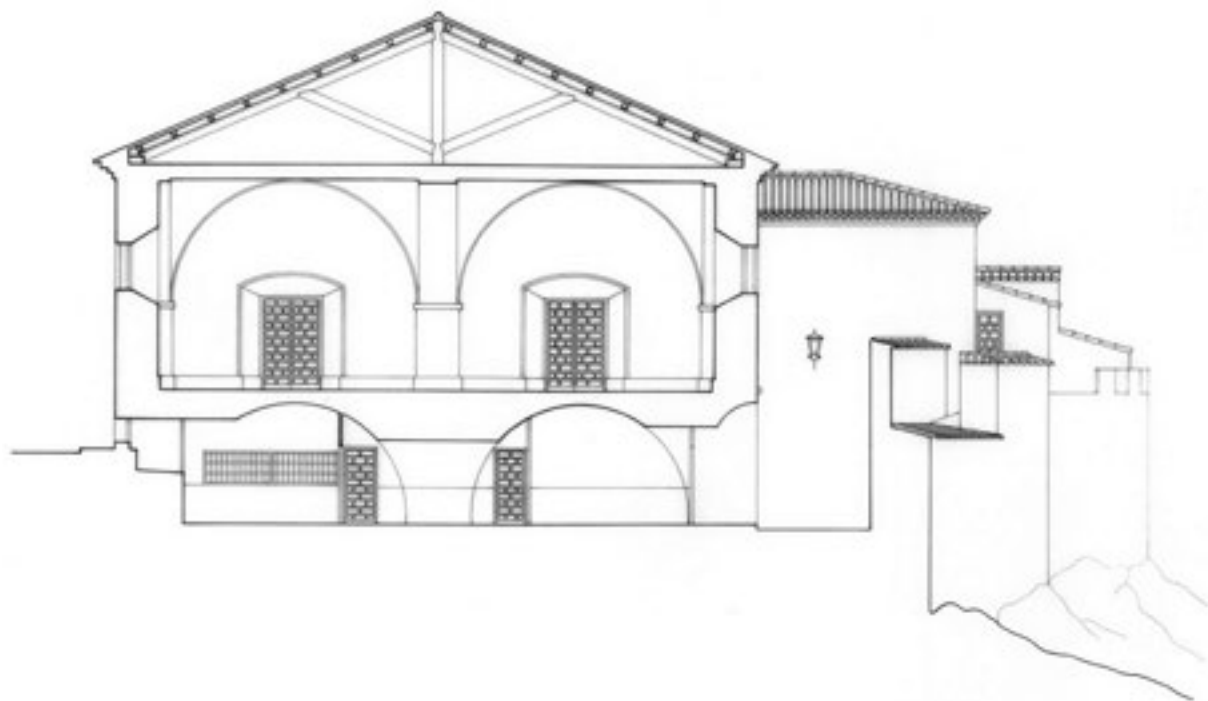


Planta del sótano

seguramente del propio prefecto, indica: “que se borren y pongan el águila”³⁰. Lo divertido del caso es que algunos de

los escudos citados en el informe, como los de las pretorias y las consistoriales, no pertenecen a Borbón alguno, sino

30 Las circunstancias del mandato del prefecto en 1812, y el informe del arquitecto municipal Mateo López, en MUÑOZ RAMÍREZ, J. L., 2007, pp. 167 y 168.



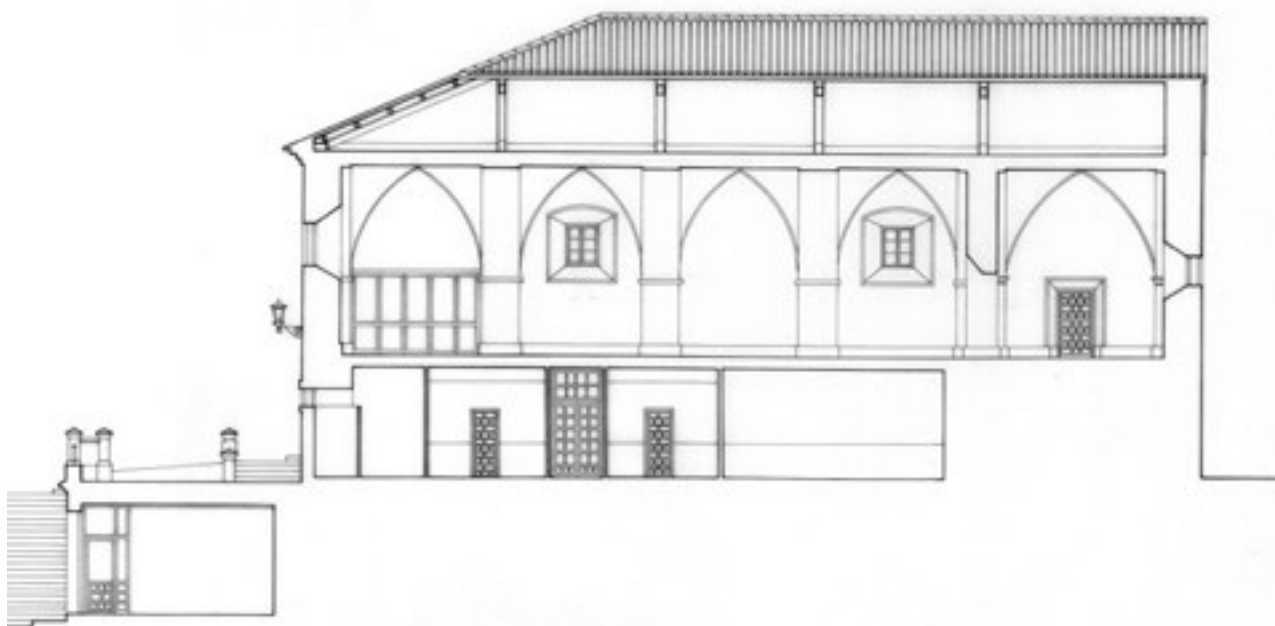
Sección transversal

a los Austrias. Como he escrito en algún otro lugar, la obsesión por las flores de lis borbónicas, en una suerte de “*damnatio memoriae*”, lleva a la nueva administración francesa a confundirse con las lises que caracterizan las armas del ducado de Borgoña: un sembrado de flores con su bordura componada, que nunca ocupa el centro como sí lo hacen las tres de los Borbones.

En la portada de la iglesia de los Jesuitas sí consta el escudo abreviado borbónico: corona real, escudos y leones, y el collar del Toisón de Oro. Tras la expulsión en 1767, la Corona elimina el escudo del fundador del colegio de la Compañía y lo sustituye por el suyo, como símbolo

de la apropiación que había efectuado. Luego, apenas tres decenios después, los Borbones serían a su vez víctimas propiciatorias de la dinastía napoleónica, que borra las lises presentes en el centro del escudo. Sucede lo propio en el del pósito, donde desaparecen las tres flores de lis borbónicas que centraban el escudo real, y se sustituye por el águila napoleónica, curiosamente todavía conservada. Ello lo convierte en un ejemplo único en el catálogo arquitectónico conquense, con el detalle añadido de la bandera francesa tricolor a los lados, de pincel.

El escudo de la derecha, cuartelado, corresponde al corregidor en cuyo mandato se edifica el pósito de la puerta



Sección longitudinal

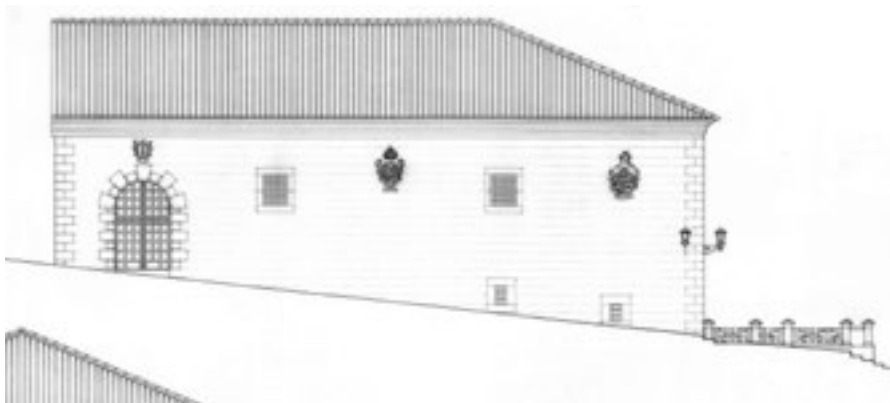
del Postigo: don Pedro de Quintana y Acevedo (1750-1755). De origen cántabro, era hijo de Pedro de Quintana y Barreda y de Antonia Ventura de Acevedo e Ibáñez. Antes había sido fiscal en la Audiencia de la Coruña y corregidor de Segovia. Dejamos para otra ocasión el análisis de todos los emblemas presentes en el escudo, en el resbaladizo y complejo terreno de los estudios genealógicos. Nos

basta por ahora la identificación de las armas maternas del corregidor: de Acevedo³¹ en 3º y de Ibáñez³² en 4º. Según parece, rodeaba el enmarcamiento una inscripción interior, de la que solo hemos podido distinguir las palabras “GRATIA PLENA”.

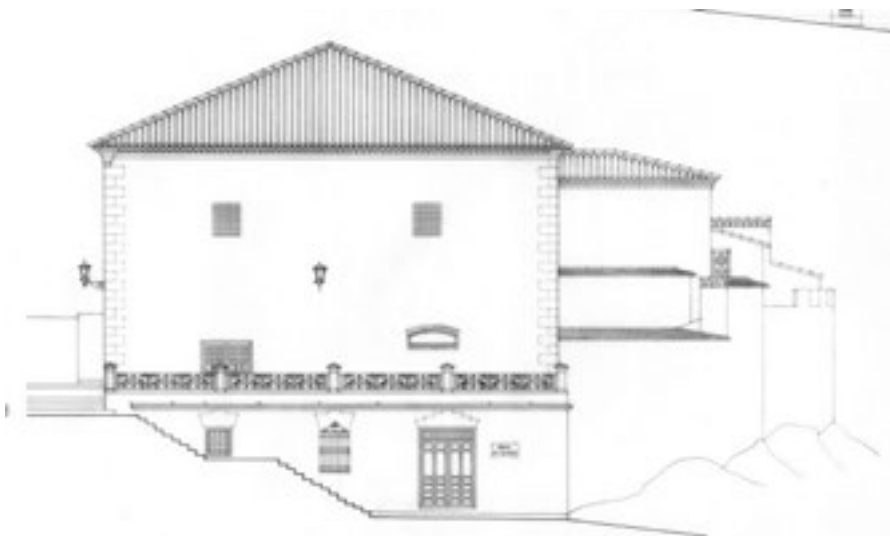
Resulta de interés detenernos en el entorno urbano del pósito. Sin adjuntarle rótulo identificador alguno, Van

31 Dos acebos y dos lobos.

32 Dos palos y un castillo sobre ondas de mar. (Esto último es lo que queremos interpretar, en el pósito, de una masa confusa vista desde abajo)



Alzado de la fachada principal



Alzado de la fachada lateral

den Wyngaerde representa en 1565 la puerta del Postigo³³ en su panorámica de *Cuenca desde el oeste* como una construcción rectangular sin almenas, con cubierta de teja al estilo de las casas circundantes. Muestra un arco de medio punto como acceso, un piso encima con dos vanos rectangulares y un cuerpo superior, ligeramente volado, con tres huecos a modo de galería bajo la techumbre. De ser fiel a la realidad, ofrecería no solo un estado anterior a la reedificación de que es objeto en 1579, sino una posición diferente en el plano urbano. El artista flamenco representa una puerta vista frontalmente desde un mirador en el cerrillo de San Agustín, y orientada hacia el mediodía. Ya analizamos en 1992³⁴, en nuestra primera aproximación al catálogo conquense de este artista, cómo se compone esta panorámica de fragmentos ensamblados a partir de distintos puntos de observación. Denominado como postigo de Santo Domingo en el siglo XIV, la flanqueaba al menos una torre en el siglo XV (derribada en 1483 por su mal estado)³⁵.

Lo que resulta menos creíble en la imagen de 1565 es el entorno que la rodea. Es probable que las dificul-

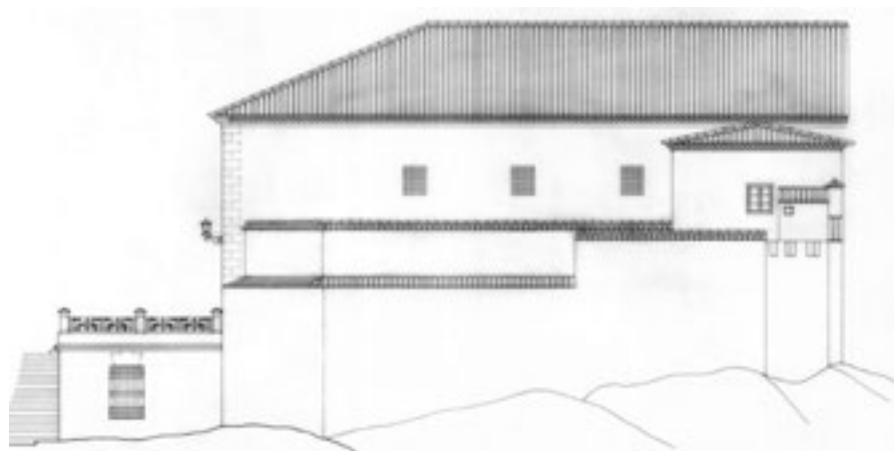
33 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1992a, p. 81; y 2001, pp. 285-288.

34 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1992a, pp. 78 y 79.

35 SÁNCHEZ BENITO, J. M., 1997, p. 46.

tades de análisis o las prisas condujeran a su autor a este efecto, que es bastante desafortunado. Falta cualquier indicación a la cuesta allí existente, al río Huécar y al puente que lo cruzaba. La puerta aparece en línea con las casas que siguen el cauce del río. Asimismo, se escamotea todo el espacio abierto entre la línea murada y las primeras casas de la calle del Agua, con el cauce en medio.

Llanes y Massa sí recoge en su vista de Cuenca tomada desde el hospital de Santiago, de 1773, la reedificación de 1579. Lo demuestra el que aún perdura, con su inscripción correspondiente, en la época en que escribe Muñoz y Soliva. Este autor transcribe el letrero pétreo incorporado en dicha reconstrucción, con la fecha mencionada de 1579 y con el apunte de que, reinando Felipe II y siendo corregidor el licenciado Antonio de Barrientos, las autoridades locales habían ordenado reedificar la puerta³⁶. En su detallada y rigurosa acuarela, Llanes enseña una puerta orientada de modo diferente, con fachada hacia el oeste. En principio, parece de menor envergadura que la de 1565, porque solo ofrece un arco de medio punto y un montante encima que contendría el escudo



Alzado de la fachada trasera



Fachadas principal y lateral



Pósito y paraje de la desaparecida puerta del Postigo en su estado actual

real y la inscripción recogida por Muñoz y Soliva. Eso no quiere decir que fuese pequeña. A tenor de las figurillas de su base, su flecha resulta

sumamente esbelta. El aparejo es de buena sillería en el muro, diferenciándose por su almohadillado el arco propiamente dicho. Tiene su gracia el

36 “Reinando la magestad del rey D. Philippe, nuestro señor, 2 de este nombre, los mui ilustres señores Cuenca, mandaron reedificar esta puerta, siendo corregidor de esta ciudad el mui ilustre señor licenciado Antonio de Varrientos, registrador mayor de Su Magestad Vº y regidor de Medina del campo. 1579”. (MUÑOZ Y SOLIVA, T., 1860, p. 390).



Llanes y Massa, *Cuenca desde el hospital de Santiago* (1773), detalle con la puerta del Postigo y el pósito

apunte de los dos sujetos que transportan una viga sobre sus hombros hacia la ciudad intramuros.

En la actualidad, la reconstrucción del sitio ofrece numerosas transformaciones. No solo ha desaparecido la puerta; también, las casas que la flanqueaban por la derecha hacia

la zona de la barbacana (ocupando buena parte de la terraza del Almu-dí y la escalera que sube hoy desde el puente). Para entender el paraje y el elemento defensivo mismo debemos acudir a las fuentes más fiables de los siglos XVIII y XIX, sean planos o escritos. Entre las de carácter escri-

to, sirva la descripción efectuada en 1785 por Domingo Rubio, párroco de San Salvador:

“Empezando a descender la calle [de la Esperanza]... siguiendo la misma a un recodo sobre la derecha, se encuentra la puerta del Postigo con sus puertas grandes y murallas... por ella a su izquierda principia el descenso por una cuesta pendiente a los arrabales de la Carretería, y por su bajo se advierte una puente de sillería y calicanto por el que transita el río Güécar, al final de la cuesta por un callejón estrecho está construido el molino... a la izquierda sigue otra calle corta y a sus espaldas acia el poniente se descubren unas cinco huertas...”³⁷.

La concordancia es absoluta con los planos de Mateo López (c. 1800) y de Mediamarca (1874), y con la citada acuarela de Llanes y Massa³⁸. La suma es adecuada para la recuperación histórica del lugar y, tal vez, la enmienda de las carencias de Van den Wyngaerde. Los planos citados, y sobre todo el de Mediamarca, propor-

37 LÓPEZ, T., 1787, f. 45 r.

38 Una vez redactado este capítulo ha llegado a mi conocimiento, desde el profesor Juan Zapata Alarcón y algún otro remitente, un conjunto de planos colgados en Internet que recogen proyectos defensivos de la ciudad en varias coyunturas del convulso siglo XIX. Una de las hojas, fechada en 1836, muestra una planta y un perfil de las medidas protectoras previstas para la zona de la puerta del Postigo. Al margen de las curiosidades que ofrece desde el punto de vista militar, no aporta nada nuevo al conocimiento de ese sector urbano que venimos poniendo de manifiesto desde hace muchos años, incluida la bajada en cuesta terraplenada que existía con anterioridad a la escalinata que ahora cubre el puente y alcanza la calle inferior.

cionan un buen callejero de la zona. Con ellos podremos caminar por el espacio oculto tras la barrera de casas. En la confluencia de las calles del Pósito y de Santo Domingo (luego llamada de las Tablas y hoy de González Francés), surgía una callejuela corta que llevaba a la puerta propiamente dicha del Postigo. Esta se situaba en perpendicular con la fachada de las casas situadas a su derecha según el sentido de la salida. En la parte izquierda quedaba cerrada por otra casa, hoy asimismo desaparecida e integrada en una pequeña manzana que se adosaba al antiguo circuito murado. En el plano actual, la manzana de casas ocuparía buena parte de la terraza que permite el paso al nivel inferior del pósito y de las escaleras que bajan pegada a la misma hacia el río.

El torreón semicilíndrico subsistente en la casa frontera, a veces denominado del Almudí en época moderna, quedaba sin duda separado por un tramo de lienzo de la puerta del Postigo. La perspectiva forzada de la panorámica de Llanes resulta engañosa. El torreón está ahí, con su cubierta por cierto de teja, pero no forma parte del Postigo. El origen de ambos elementos sería diferente desde el punto de vista cronológico: el torreón, de la cerca medieval; la puerta, del Renacimiento.



Llanes y Massa, Cuenca desde el convento de San Francisco, detalle con el pósito

to. La demolición de esta en 1890³⁹, caprichosa e innecesaria, constituye otro ejemplo más del desprecio hacia el patrimonio histórico, característico de la segunda mitad del siglo XIX y de las primeras décadas del siguiente.

En la otra panorámica de Llanes y Massa, la tomada desde el monasterio de San Francisco, asoman a la izquierda de los árboles situados delante del pósito las fachadas de esa pequeña manzana aludida y, más allá, el citado torreón. Queda evidente la distancia entre el cubo semicilín-

drico, por cierto con una galería de madera a su derecha, y la abertura del Postigo, que no vemos pero que quedaría enrasada con la casa cuyo tejado asoma por delante de la galería. La persistencia de los componentes del paraje urbano en la segunda mitad del siglo XIX permite recogerlo a fotógrafos como Rufino Navarro en 1866. La casa en la que se incrusta el torreón es la que todavía subsiste en la actualidad, con el nexo de la barandilla que se une desde el techo ya plano de aquél al balcón situado a su

39 TROITIÑO VINUESA, M. A., 1984, p. 366.



M. López, Plano de Cuenca, detalle con el entorno del pósito y la puerta del Postigo

derecha. Curiosamente, la casa que flanqueaba el Postigo hacia el exterior ha visto elevados dos pisos más. Visto el paraje desde el llano, la calzada, en cuesta, salía desde la puerta primero hacia la izquierda, para girar luego en curva hacia la derecha y empalmar con el puente. Coincidiría en la actualidad con las rampas que acompañan en un lateral a la citada escalera. Según la descripción del párroco Rubio y lo que la lógica impone, el puente no tenía los escalones actuales, sino una rampa prolongada para encontrar un gradiente menos violento.

El rasgo tal vez más característico de la muralla del Huécar es que poseía barbacana o antemuro, también almenado y de inferior altura, situado un poco por delante

de la defensa principal. Sánchez Benito ha aportado al respecto varios datos documentales del siglo XV, señalando la rareza de esta estructura en la Meseta Septentrional. Así, en 1469, el concejo ordenaba a los propietarios de viviendas situadas “ençima del adarue” que no arrojaran basuras a la barbacana. Otra noticia (1483) alude a dos tablas de carnicerías contiguas a la puerta del Postigo, que lindaban con la barbacana y que unos años después fueron trasladadas a un solar junto al Huécar y apoyadas sobre aquélla⁴⁰.

No menos demostrativas son otras referencias ya del siglo XVI. Por no alejarnos del citado paraje, podemos mencionar las condiciones para edificar la casa del peso de la harina (1511), que se encontraba aquí y no en la puerta de Valencia como ya analizamos hace muchos años⁴¹. Tendría veinticinco pies de longitud (6,96 metros) y de anchura lo que diera el espacio entre el adarve y la barbacana. La techumbre apoyaría sobre las almenas, tapiadas con yeso, y abriría dos puertas en la barrera misma (por las que pudiera entrar un rocín cargado): una hacia la puerta del Postigo y la otra hacia la puerta de Valencia. En Cuenca, se utilizaba el término barrera como sinónimo de barbacana. Iglesias Mantecón ya deja claro que este establecimiento se edifica en la puerta del Postigo en 1511, así como los antecedentes del siglo XV, en el mismo lugar⁴².

La intervención de hace años en las murallas de la Albuhera ha dejado a la vista numerosos restos del antemuro, confirmando las noticias de archivo. Van den Wyngaerde no la registra en la panorámica del oeste, mas sí parece aflorar en la vista de Llanes y Massa desde el hospital de Santiago, en las inmediaciones de la puerta

40 SÁNCHEZ BENITO, J. M., 1997, p. 43.

41 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2001, pp. 281, y 285-288

42 “El contrato de 14 de junio de 1420 para edificar una casa fuera de la Puerta del Postigo en que *se asiente el peso de la cibera y de la harina, que sea buena, con una cámara y enlucido todo*”. (IGLESIAS MANTECÓN, T., 1930, pp. 148 y 212)



Mediamarca, Plano de Cuenca (1874), detalle con el pósito y la puerta del Postigo



Escudo de Cuenca en la portada del pósito

del Postigo; incluso, con alguna casa ubicada en el mismo emplazamiento del primitivo peso de la harina. Todo el sector de la calle de los Tintes queda oculto en su parte baja a la observación, por lo que nada puede aportar al conocimiento de dicha estructura militar. Lo que sí queda claro es que la línea de almenas ha desaparecido por entero en 1565. Las viviendas rematan los muros tomándolos como basamento, en un paisaje urbano que no sería muy diferente al actual en cuanto a la impresión de conjunto.

En las traseras del pósito, los muros o tapias que dan al río Huécar constituyen una recomposición moderna sobre la primitiva muralla de la ciudad en ese tramo. En 1773, Llanes los representa completamente desmochados y erosionados en su panorámica desde el hospital de Santiago; y en 1866, Rufino Navarro los fotografía en el mismo estado. Mediamarca recoge en su plano de 1874

esa línea de muralla con toda claridad. El pósito queda exento por entero de la misma, rozando únicamente un cubo en el sector del anexo trasero⁴³. Esta torre, que ahora se presenta perfectamente definida en su configuración, solo alcanza en la vista de Llanes desde el hospital de Santiago el aspecto de una masa informe, sin definición aparente, en contraste con otros de la línea amurallada que discurre hasta la puerta de Huete. En la otra panorámica del mismo autor, la dibujada desde el convento de San Francisco, observamos en este punto una sorprendente falta a manera de algo inacabado, de un olvido en la realización. Es de lamentar porque la observación es frontal y por tanto inmejorable para recoger dicho elemento. En fotografías de Zomeño de hacia 1900 se constata ya la reforma completa de las tapias situadas detrás del pósito, como delata el color blanzuzco

43 De otro torreón próximo, situado asimismo en las traseras y hacia el oeste, ya no queda vestigio alguno.



Escudo abreviado borbónico con los añadidos napoleónicos

de un tramo que ha pasado a ser nuevo. La reforma afecta asimismo al cubo mencionado junto al anexo.

El pósito de la puerta del Postigo se edifica por entero a mediados del siglo XVIII, sin que se constate en la documentación referencia alguna a un antecedente en la zona. Como iremos viendo en las páginas que siguen, las autoridades locales deben erigir un inmueble alternativo al antiguo alhorí del siglo XVI situado en el Campo de San Francisco que, por razones variadas y aparentemente insólitas, ha acabado por acoger otros usos. Tratando del Setecientos, ya a comienzos de la centuria aflora esta preocupación, que se reproduce una y otra vez en las sesiones municipales⁴⁴, pero viene sin duda del último cuarto del siglo anterior. En sesión de 10 de mayo de 1721 se trata “sobre la nueva fundación de pósito”. El regidor Juan Cerdán de Landa entrega a la Ciudad una carta de Felipe Velázquez, capitular que se encuentra en la Corte, y un parecer sobre el tema de Cristóbal Cervantes, abogado de los Reales Consejos. La corporación acuerda que los caballeros comisarios encargados del asunto recopilen, en los libros capitulares, los acuerdos referidos al mismo desde el año 1680 en adelante y que se aporten en la sesión correspondiente para resolver al respecto⁴⁵.

La palabra fundación ya nos alerta sobre un edificio de nueva planta, y no sobre la reforma o ampliación de otro ya existente. El 11 de agosto de 1725 estudia la Ciudad un informe de Francisco Burillo, a instancia del corregidor don Sebastián de Layseca, sobre las obras más urgentes a ejecutar, y entre las mismas el pósito⁴⁶: “Lo décimo octauo es la fundación de un nuevo Pósito de trigo”. Lo hacía preciso la esterilidad de las cosechas de granos padecidas en

44 Formar pósito. (A. M. C., Libro de Capitulares 1701, Leg. 306, f. 122).

45 A. M. C., Libro de Capitulares 1721, Leg. 320, f. 52 r.

46 Ya en la sesión de 19 de junio del mismo año surge el pósito entre esas obras más necesarias, con las casas consistoriales, la cárcel pública y el patio de comedias. (A. M. C., Libro de Capitulares 1725, Leg. 323, ff. 60 v. y 61 r.).

1669, 1699 y 1709. El corregidor Layseca había puesto un especial interés, con diligencias ya practicadas, en llevar a término la fundación de una obra tan necesaria para la ciudad y los pobres⁴⁷.

Las sucesivas demoras finalizan en la etapa del corregidor don Pedro de Quintana y Acevedo. Un acuerdo de 23 de noviembre de 1751 dispone la fabricación de una casa sobre la puerta del Postigo⁴⁸, “para que sirva de Pósito donde se custodien los granos”. Interesa recoger un amplio pasaje del acuerdo, para añadir después los comentarios pertinentes:

“La qual [casa] se fabrique y construa a la parte de arriua de la puerta del Postigo. Esto, por quanto la casa del alorí en la plaza del campo de San Francisco se halla por su situación inutilizado... Y que los [granos] que existen en la real casa de la moneda, sobre ser por una permisión temporal del excelentísimo señor marqués de la Ensenada, están espuestos a perderse por la mucha humedad que les presta la proximidad de las aguas del río Júcar que la baten por el norte, y no menos la huerta de Santhiago inmediata a dicha real casa por el mediodía”. Para cuia construcción, regla y modo de su fábrica... dio comisión a dicho señor don Gaspara Dáuila con interbención del señor corregidor”⁴⁹.

No se trata de reconstruir o ampliar un edificio ya existente. Las reiteradas citas a la “fundación” de un nuevo pósito certifican el principio de algo inédito, que debe surgir sobre sus propios fundamentos y no aprovechar ningunos otros. En el mismo sentido, el que se detalle la ubicación del inmueble a la parte de arriba de la puerta del Postigo, intramuros de la ciudad, demuestra el interés de localizarlo en una parcela que anteriormente no



Escudo del corregidor Pedro Quintana y Acevedo

asumía esa función. De existir el antecedente de otro pósito en el mismo lugar, se habría mencionado sin duda como una construcción a reformar, especificándose lo viejo y lo nuevo. Por otra parte, la unidad de traza del edificio es absoluta, desde el nivel del sótano al tejado. No se reaprovecha nada preexistente. La potencia estructural de las dos bóvedas de cañón que lo conforman no puede aislarse, ni tendría sentido en sí misma, al margen del piso superior con el que aquéllas aparecen perfectamente trabadas. Lo que la Ciudad encomienda al regidor Dávila es que encargue las trazas para “la construcción, regla y modo” de la fábrica del pósito.

La edificación del pósito es inmediata. En sesión de 6 de noviembre de 1753, el corregidor informa a la Ciudad que José Rubio, maestro de obras a cuyo cargo había corrido la fábrica del pósito real, había entregado las llaves del edificio

47 Ya consta el nombramiento de dos comisarios para la resolución del asunto, Francisco del Castillo y Diego Maestra Polanco. (A. M. C., Libro de Capitulares 1725, Leg. 323, f.80 r.).

48 Cita asimismo las referencias de archivo ALIOD GASCÓN, J. L., 1997, pp. 26 y 27.

49 Asimismo se especifica que las caleras se hagan en los sitios más convenientes y que no ocasionen perjuicio alguno. (A. M. C., Libro de Capitulares 1750-1753 (1751), Leg. 334, f. 45 r.).



Interior con una de las dos naves del piso principal

por tener concluida toda la obra. Lo ponía en conocimiento del concejo para que se nombrasen maestros que reconocieran y dieran por bueno lo realizado. Un acuerdo dispone que Felipe Bernardo Mateo y Juan Gómez, maestros de obras, lleven a cabo el mencionado reconocimiento y declaren al respecto con asistencia del comisario Gaspar Dávila⁵⁰.

El tiempo de realización de algo menos de dos años, del 23 de noviembre de 1751 al 6 de noviembre de 1753, se adecuaba a un edificio de este tamaño y completamente nuevo en su traza, no a otro que se hubiera remodelado. El maestro de obras José Rubio es el constructor del pósito, aunque ello no implica que fuera el autor de las trazas. Por ahora, desconocemos su nombre.

Es curioso el episodio de invasión de ratones en el pósito algunos años después. El 15 de noviembre de 1757, el regidor Francisco Cerdán y Portillo informa a la Ciudad que “auiendo tanteado el coste que tendría el desmonte de la vóveda del Pósito de esta ciudad, sería de tres mil reales, y el embobedarla como hera preziso para quitar las muchas ratoneras que se descubren”. El concejo acuerda “que desde luego se quite el terreno que tiene y que, descubierto el peñasco, lo reconozca Juan Gómez, maestro de obras de esta Ciudad y declare el coste para tomar prouidenzia”⁵¹. El día 29 del mismo mes, Juan Gómez declara sobre el coste del desmonte de la bóveda y hacer de bovedillas el techo para eliminar las ratoneras⁵². El 7 de enero de 1758, se presenta una cuenta de gastos de 1.887 reales por “el desmonte y limpia de las bóvedas del pósito”, quedando de beneficio la piedra que ha salido⁵³. El asunto de las bóvedas no se cierra aquí, porque el 6 de febrero de 1759, Juan Gómez presenta dos posturas para componer el pósito y se elige la de rellenar y revocar las bóvedas⁵⁴.

Nos parecen de gran interés, por las fechas que manejamos de principios de los años cincuenta, las rocallas que aureolan los tres escudos y las dos ventanas de la fachada principal, unas de piedra y otras pintadas. Ello no convierte al edificio en una muestra de estilo rococó, como tampoco lo es del renacentista. Solo afecta a la fachada y a esos elementos sueltos que conviven con otros en una simbiosis típicamente dieciochesca, por ejemplo con el trampantojo de sillares pintados que encontramos asimismo en fachadas que no pasan de ser barrocas. Pero todo ello junto resulta relevante, desde el punto de vista de la evolución decorativa de carácter arquitectónico.

50 A. M. C., Libro de Capitulares 1750-1753 (1753), Leg. 334, f. 40 v.

51 A. M. C., Libro de Capitulares 1757-1759 (1757), Leg. 336, f. 114 v.

52 A. M. C., Libro de Capitulares 1757-1759 (1757), Leg. 336, ff. 115 v. y 116 r.

53 A. M. C., Libro de Capitulares 1757-1759 (1758), Leg. 336, f. 2 r.

54 A. M. C., Libro de Capitulares 1757-1759 (1759), Leg. 336, f. 8 v.

Por eso es la fachada más próxima al estilo rococó de las que existen en la ciudad, y por eso es tan importante que se conserve, aunque a algunos les haya parecido en algún momento que tampoco era para tanto⁵⁵.

La fecha de las rocallas, estrechamente amalgamadas con los escudos y en particular con el del promotor del edificio, el corregidor Quintana y Acevedo, no puede ir más allá de finales del año 1753, cuando se entregan al concejo las llaves de una obra completamente concluida. En ese momento, José Martín habría rematado, o estaría a punto de hacerlo, la llamativa envoltura decorativa de estilo rococó de la iglesia de San Felipe Neri⁵⁶. Referencias documentales precisan que, en diciembre de 1752, el arquitecto turolense cuenta con percibir una importante cantidad “de la obra de Cuenca”, que sin duda era el oratorio filipense. Su participación vendría de atrás porque, en noviembre de ese año, el pintor Francisco Preciado, radicado en Roma, recibe el encargo de un gran lienzo de la *Trinidad* destinado al retablo del altar mayor; pintura que llega a España desde la capital italiana en el verano de 1753, trasladándose después a Cuenca. Constituye una explosión rococó que carece de antecedentes en Cuenca, promovida sin duda por los comitentes del oratorio, los hermanos Carvajal y Lancáster, y sobre todo por Isidro, entonces canónigo y luego obispo.

En la fachada de San Felipe Neri, José Martín introduce una decoración en trampantojo pictórico ya prácticamente desaparecida, que incluye una portada ilusoria para la iglesia y sillares fingidos en todo el muro. Atribuirle la decoración exterior del pósito, estrictamente coetánea, no sería un disparate y puede plantearse como hipótesis. En



Ventana con rocallas pintadas

cualquier caso, nos vale la certeza de que San Felipe Neri supone a mediados del siglo XVIII todo un acontecimiento estético para los conquenses, que influye decisivamente en los maestros de su tiempo. La trayectoria de fray Vicente Sevilla, de una generación anterior por cierto, es una de las más reveladoras en este aspecto.

55 Algún día contaremos la amenaza sufrida en el momento de la rehabilitación del inmueble, cuando se inicia el ocultamiento bajo un revoco de los sillares fingidos. Solo la rápida reacción desde la Comisión Provincial de Patrimonio evitaría este atentado a dicho patrimonio arquitectónico y la vulgarización de la fachada, como parte del fenómeno de enmascaramiento que no ha podido ser evitado en otras arquitecturas de Cuenca.

56 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2011, pp. 162 y ss.



9

IGLESIA Y CONVENTO DE LAS CONCEPCIONISTAS FRANCISCANAS

9.1. LOS ORÍGENES Y LA FASE PRE-BARROCA

El monasterio de la Inmaculada Concepción¹ es uno de los dos conventos femeninos de la misma orden ubicados en Cuenca. El historiador Mártir Rizo precisa que el nombre de Concepción Francisca es necesario para diferenciarlo del de la Concepción Angélica: “La Concepción Francisca, llamada assi para diferenciarle de otro, que se dize la Concepcion Angelica. Es fundación de Alvaro Perez de Montemayor Canonigo de Toledo, por los años de mil y quinientos y siete. Las Religiosas deste Conuento son de loables costumbres, y vida”². Lo funda pues, en el entorno de 1500, Alvar Pérez de Montemayor, canónigo de la catedral de Toledo y miembro de una importante familia conquense, extramuros de

1 Declarado B.I.C. por decreto de 26 de junio de 2001.

2 MÁRTIR RIZO, J. P., 1629, p. 105.



Fachada del convento a la Puerta de Valencia, con el río Huécar

la ciudad y próximo a la puerta denominada de Valencia. Es el segundo convento promovido por la Orden de la Inmaculada Concepción, tras el que la fundadora santa Isabel de Silva erige en Toledo en 1489. La iglesia, trazada a mediados del siglo XVIII por el gran arquitecto José Martín en su característico concepto espacial del barroco dinámico, es una de las más notables realizaciones del patrimonio arquitectónico de Cuenca, pero es preciso conocer la evolución anterior del monasterio para entender su verdadero significado histórico. Distintos autores han ido aportando referencias de archivo de los primeros tiempos, que analizaremos desde un punto de vista cronológico.

El documento conocido más antiguo es un escrito fechado en Toledo el 24 de septiembre de 1498, que recoge la firme voluntad fundacional ya existente sobre el cenobio conquense³. Es una carta redactada por fray Juan de Tolosa, vicario y provincial de los frailes menores de observancia de la provincia franciscana de Castilla, donde otorga su apoyo a los dos peticionarios que se lo han solicitado para efectuar dicha fundación. Son estos Juan de Cabrera, protonotario y arcediano de Toledo, y Alvar Pérez de Montemayor, canónigo fabriquero del

3 SÁNCHEZ GIL, F. y SERRANO MOTA, M. A, 2003, pp. 413-419.

cabildo toledano. Ambos le han manifestado su determinación “de haser un monasterio de monjas de la orden de la Concepción de Nuestra Señora en la çibdad de Cuenca, donde ay mucha nesçesidad de él”. El padre Tolosa empeña su palabra en hacer los esfuerzos precisos para obtener la obligada licencia de las máximas autoridades que deben concederla.

Como puede comprobarse, no es la fundación propiamente dicha, sino el primer acto de un proceso que comienza y que sin duda fructifica en los años inmediatos; eso sí, con algunos cambios más que sustanciales respecto al propósito inicial. Lo demuestra una escritura de donación otorgada por don Alvar en Toledo el 14 de abril de 1501⁴. Si el documento de 1498 asocia a este personaje con Juan Pérez de Cabrera en el propósito de instituir un monasterio de monjas concepcionistas en Cuenca, el de 1501 certifica que don Alvar acomete el proyecto en solitario: “por quanto él hace una casa para Monasterio de Monjas de la Orden de la Santa Concepción de Nuestra Señora en la Ciudad de Cuenca, la cual placiendo a Dios Nuestro Señor, entiende acabar de hacer y edificar a sus expensas”. La donación incluye heredades en Chillarón y La Melgosa, y una huerta en la vega de Toledo, en la ribera del Tajo.

Queda claro que, en 1501, el monasterio conquense se encuentra en pleno proceso constructivo, y que Pérez de Cabrera ya no participa del mismo. Puede encontrarse una explicación en los importantes proyectos personales en que el arcediano Cabrera se encuentra inmerso en ese momento. Hermano de Andrés de Cabrera, primer marqués de Moya, ambos toman el acuerdo de erigir un convento de dominicos en Carboneras de Guadazaón, en tierras del marquesado de Moya. El arcediano edificaría el convento y su hermano lo dotaría. Las obras comienzan el 16 de julio de 1500. El 12 de mayo de 1504, el

padre general de la Orden recibe los títulos y escrituras de cesión del convento, con su patrimonio anexo. El arcediano de Toledo promueve en la misma ciudad de Cuenca a su costa, entre otras obras, la reedificación del monasterio de San Francisco y la fundación del colegio de Santa Catalina.

El 27 de abril de 1504 se redactan en el monasterio de San Juan de los reyes de Toledo las capitulaciones estipuladas entre Alvar Pérez de Montemayor y dos autoridades de la orden: el ya citado fray Juan de Tolosa, provincial de Castilla de los frailes Menores, y el padre fray Fernando de Molina, custodio de Murcia⁵. A estas alturas, los términos ya son muy claros. El monasterio será de la orden de la Concepción de Nuestra Señora, según el de Toledo. La madre abadesa será la de Santa Clara de Alcocer según el lapso que ella decidiese; esta religiosa llevará consigo tres o cuatro monjas. El fundador Alvar Pérez tendrá derecho a nombrar otras ocho monjas, que pasará a sus sucesores. Aportará cuarenta mil maravedíes de renta en pan y dinero, así como “todos los atavíos de ornamentos y libros y cálices... y con toda la casa acabada y huerta según la decencia de la Orden, y con toda la huerta y casa cercada”. Andrés Pérez, hermano del fundador, será el mayordomo del monasterio durante toda su vida. Al margen de las habituales contraprestaciones de misas a favor del fundador, queda estipulado que la capilla mayor del monasterio quedará reservada para enterramiento de Alvar Pérez y sus parientes. Como dato relevante, consta fray Ambrosio Montesino, franciscano y escritor, como el que registra por su mano las capitulaciones. Se acuerda además la presentación y recepción del monasterio en el capítulo a celebrar en Huete unos meses después, ya en verano.

Estas capitulaciones van insertas en la escritura definitiva de donación, fechada en 2 de octubre de 1504. La

4 Trascrita en REDONDO RUBIO, E., 1965a, p. 27.

5 Trascritas, como la escritura de cesión del monasterio ya concluido, en REDONDO RUBIO, E., 1965a, pp. 27-31.



Escudo episcopal de Cabrera

otorgan, ante el notario Alonso de la Cámara, fray Juan de Tolosa, provincial de la orden de San Francisco y Santa Clara de la Provincia de Castilla; fray Pedro de Ayala, custodio de Murcia; Isabel Narváez, abadesa que había sido del convento de Alcocer y ahora electa y confirmada para el de Cuenca; y lógicamente Alvar Pérez de Montemayor. El documento se redacta “en el claustro de la Iglesia nuevamente hecha y edificada de Nuestra Señora la Virgen Santa María de la Sacratísima Concepción que primero fue ermita dicha y llamada La Trinidad, extramuros de la Muy Noble y Leal Ciudad de Cuenca a do dicen la Puerta de Valencia”. Según el protocolo, encontrándose Tolosa, Ayala y la abadesa Narváez en dicho claustro se presenta ante ellos Alvar Pérez de Montemayor, canónigo y Obrero

de la catedral de Toledo, y declara que “a su costa y propias expensas había construido y edificado a fundamentis la dicha iglesia, claustro y casa a la dicha iglesia contiguo y circunvecino con todas las oficinas que le habían parecido necesarias”. Afirma su intención de hacer allí un monasterio de religiosas de la orden de la Santísima Concepción, según el de Toledo, ya que contaba con la licencia apostólica necesaria.

En este punto queremos interpolar algunas observaciones. La referencia a una antigua ermita allí existente, de la advocación de La Trinidad, ha llevado a diversos autores a pensar que dicha ermita sirve de iglesia del convento concepcionista⁶. Sin embargo, el fundador es taxativo: ha construido la iglesia “a fundamentis”, es decir, de nueva fábrica desde los cimientos. Y lo mismo sucede con el resto del monasterio, sin que en ningún momento se indique que queda algo por concluir. Todo ha sido a sus expensas, tanto la iglesia como el claustro y las dependencias monásticas en su torno. Asimismo, ha donado a las monjas las tierras necesarias para su sustento, incluyendo una huerta colindante a las espaldas del convento que, como el edificio, ha quedado cerrada por un muro. Es curiosa la ubicación que se da para el monasterio: “a do dicen la puerta de Valencia”. No se refiere a la puerta como tal, que se encuentra a escasa distancia al otro lado del río Huécar, sino al paraje de su entorno que toma su nombre de aquella y que se mantiene entre las gentes de hoy y en el callejero mismo, sobrepasado el medio milenio y cuando ha desaparecido esa entrada en la muralla: la Puerta de Valencia.

Prosiguiendo con la escritura de octubre de 1504, el fundador dona a la comunidad la iglesia, casa, claustro, oficinas y huerta con todas sus pertenencias, así como la aportación económica de censos y heredades en lugares que describe pormenorizadamente, haciendo dejación de sus derechos y transfiriéndolos a la orden

⁶ LÓPEZ, M., c. 1800, p. 328; MUÑOZ Y SOLIVA, T., 1860, p. 142, que reproduce literalmente el texto de López.

de la Concepción. Entre los bienes, como dato relevante para el entendimiento del paraje urbano definido en este momento, constan “ocho pares de casas nuevas que el dicho señor canónigo ha hecho edificar junto al monasterio de la Concepción con sus entradas y salidas según y en la manera que le pertenecen”.

Interesa ubicar al fundador don Alvar en el contexto social conquense⁷, para entender otros aspectos evolutivos del monasterio y de los sucesivos patronos. La historia comenzaría con Hernán Sánchez de Teruel, regidor de Cuenca y tesorero de la casa de la Moneda. Casa con Catalina Sánchez de Cañizares y redacta testamento en 1415. Serían los primeros de la familia en convertirse a la fe cristiana, fundando la capilla de Santa Catalina en la parroquial de Santa María la Nueva (luego denominada de Gracia)⁸, la antigua sinagoga del barrio judío del Alcázar. Uno de sus tres hijos es Juan Sánchez de Teruel, que casa con Blanca Sánchez y son los padres de Hernán Pérez de Teruel. Por su parte, Hernán Pérez de Teruel casa con Catalina Alonso de Montemayor. Catalina es hija de Juan Alonso de Montemayor, también de origen judeoconverso, que funda en 1426 la capilla de San Ildefonso en la parroquial de Santa María de Gracia. Procedentes de dicha capilla, se conservan actualmente en la catedral de Cuenca dos hermosos sepulcros góticos de miembros de la familia⁹. El matrimonio formado por Hernán y Catalina tiene siete hijos. Nos interesan particularmente tres de ellos. El primero es Alvar Pérez de Montemayor, nuestro canónigo de Toledo y fundador en 1504 del monasterio de la Inmaculada Concepción de Cuenca El segundo hijo es Juan Sánchez de Teruel. Lleva-



Escudo de Teruel y Montemayor en la fachada de la iglesia

ba los asuntos económicos a su hermano Alvar y, tras la muerte de este, se convierte en patrono del monasterio de la Puerta de Valencia, al que contribuye con una renta perpetua de dos mil maravedíes. Casado con Juana Ramírez de Cañizares, son padres de Juan Pérez de Teruel, en el que continuarán los patronatos de su progenitor en una coyuntura de la que nos ocuparemos posteriormente. Fallece en 1519. El tercer hijo es Andrés Pérez de Montemayor, al que don Alvar impone como mayordomo de por vida del monasterio conquense en las capitulaciones de abril de 1504.

⁷ Tendremos presente, en parte, un estudio de Girón Pascual publicado en la *Academia Costarricense de Ciencias Genealógicas*: GIRÓN PASCUAL, R., 2007, pp. 126-143.

⁸ Según el sepulcro de su bisnieto Diego Pérez de Montemayor, cura de San Andrés.

⁹ Los dos yacentes son: arriba, el fundador de la capilla, Juan Alonso de Montemayor; abajo, su nieto y homónimo Juan Alonso de Montemayor el Mozo (así calificado en la inscripción anexa para distinguirlo de su abuelo), que fallece a los 23 años en 1483. Son el abuelo materno y un primo hermano de don Alvar.



Ángel con escudo de Montemayor, procedente de Santa María de Gracia

Los acuerdos recogen asimismo, como contrapartida, que la capilla mayor de la iglesia concepcionista quede reservada para enterramiento de Alvar Pérez y sus parientes a perpetuidad. Un sepulcro monumental del canónigo, exento según imaginamos, presidía dicha capilla. Aún de estilo gótico, lo labra el entallador Diego de Flandes según encargo de 1508. Mostraba la efigie yacente de don Álvaro con un paje leyendo un libro a sus pies, cuatro escudos sostenidos por parejas de niños y la cama apoyada sobre seis leones. Pusimos de relieve su importancia hace muchos años¹⁰. El sepulcro ha desaparecido aunque, por las fechas y las características del encargo, correspondería al estilo hispano-flamenco. Por encima de

las apariencias y del ensueño paisajístico, esta es una evidencia más de las abismales desigualdades abiertas entre la honda Cuenca histórica de otros tiempos y la nuestra, con tantos monumentos vacíos de su patrimonio mueble. El que sí se conserva en el Museo Diocesano, según hemos ya mencionado, es el enterramiento de su hermano Diego Pérez de Montemayor, procedente de la desaparecida parroquial de Santa María de Gracia. Realizado a mediados de la década de los veinte, es obra muy distinta, correspondiente al Renacimiento inicial tanto en el bulto del personaje como en el arco triunfal plateresco que lo acoge.

El sepulcro de don Alvar reflejaba toda una iconografía de mecenazgo y poder, más abundante de lo que nos imaginamos en siglos pasados en la ciudad y ahora solo presente en algunas capillas de la catedral. Las parroquias y fundaciones religiosas solían quedar amparadas bajo el manto protector de algún linaje ilustre de la ciudad, cuyos miembros actuaban como mecenas. Traemos a colación el caso del convento de San Francisco por el protagonismo que adquiere en su reconstrucción Juan de Cabrera, que inicialmente se asocia con Alvar Pérez de Montemayor en el proyecto concepcionista. En el Quinientos, los franciscanos no sienten recelo alguno en que el pujante apellido de los Cabrera transforme la capilla mayor de su iglesia en panteón familiar. El mayor mecenas es Juan Pérez Cabrera, protonotario apostólico y luego arcediano de Toledo, que fallece en 1519. Era hermano de don Andrés de Cabrera, primer marqués de Moya; y los dos, hijos de Pedro López de Madrid y María Alonso de Cabrera, vecinos de Cuenca.

No vamos a extendernos en este asunto, remitiendo al lector a las páginas que le dedicamos hace años¹¹. La presencia de esta familia en San Francisco se remontaba al

10 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1991, pp. 56 y 57.

11 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2001, pp. 215-220.

siglo XIV. Las elevadas rentas de que disponía el arcediano Pérez de Cabrera explican las diversas fundaciones promovidas por él. Tras erigir una capilla en la catedral conquense, dedicada a San Andrés, y enterrar allí a sus padres, los traslada luego a la capilla mayor del convento de San Francisco, edificada a su costa al igual que la totalidad del edificio. Esta capilla, solo conocida por el inagotable repertorio documental de las panorámicas de Van den Wyngaerde, era una realización única entre las arquitecturas de la ciudad de Cuenca. El *Retrato del Buen Vasallo* recoge que los restos de ambos progenitores contaban con suntuosos sepulcros individuales de jaspe, el padre en el lado del Evangelio y la madre en el de la Epístola. Juan Pérez de Cabrera yacía en otra tumba esculpida con su efigie, de mármol, en el centro de la capilla¹².

En relación con esta familia, no podemos olvidar el propósito inicial del arcediano de asociarse con don Alvar en la fundación del convento concepcionista de la Puerta de Valencia y un sorprendente escudo emplazado en la sección central de la fachada. Salvo despiste por mi parte, nadie parece haber reparado en su existencia. Es de un obispo, y de fecha algo más avanzada que los dos escudos presentes en las dos fachadas de la iglesia, tanto la del frontispicio como la lateral. Estos, con las armas de Teruel y Montemayor como luego veremos, son de traza gótica y corresponden sin duda al momento de construcción del edificio. El otro, encerrado con una láurea o corona de laurel típicamente renacentista, muestra como figura heráldica un cuadrúpedo pasante que, como hipótesis, podría representar el emblema de los Cabrera. El único nombre que se nos ocurre ahora es el de don Francisco de Cabrera y Bobadilla, hijo de los primeros marqueses de Moya que, tras su paso por el cabildo toledano, es nombrado obispo

de Ciudad Rodrigo (1509) y de Salamanca (1511), falleciendo en 1529¹³.

Los otros dos escudos que todavía adornan los muros del edificio acreditan el linaje del fundador. De similar factura, ambos son partidos, en 1º armas de Montemayor: árbol arrancado con un oso pasante en su tronco y bordura de siete estrellas; en 2º, armas de Teruel: toro pasante y encima estrella de ocho puntas. Constituyen los testimonios iconográficos más antiguos que se conservan, con fecha límite de 1504, y pertenecen a la primitiva iglesia edificada por Alvar Pérez de Montemayor. Son pues elementos reaprovechados en la reconstrucción dieciochesca, manteniéndose uno de ellos en la fachada principal, a la izquierda de la portada, y trasladándose el otro a la fachada lateral que da al río Huécar. Creemos que flanquearían la primera portada, luego sustituida por la renacentista que hoy perdura.

En la capilla de santa Catalina de la iglesia de Santa María de Gracia, fundada por Hernán Sánchez de Teruel, adornaban las esquinas del recinto unos escudos asimismo pequeños, con estas mismas armas pero por separado. Da cuenta de los mismos una sugestiva descripción de 1628: “En los unos las armas de los del apellido Teruel de esta ciudad, que son un toro y una estrella encima y en los otros un árbol y un oso arrimado a él, que son las armas del apellido de Montemayor”. Deben de corresponder a la época de Diego Pérez de Montemayor, cura de San Andrés, que reedifica, antes de su fallecimiento en 1524, la capilla fundada en la centuria anterior por su bisabuelo Hernán.

Puede resultar de interés efectuar un pequeño inciso sobre este recinto de la desaparecida iglesia de Santa María de Gracia, que comparte el patronazgo del mismo linaje con el convento del río Huécar y que refleja una coyuntura

12 PINEL Y MONROY, F., 1677, pp. 13-22, 302 y 303. Parece que estas tumbas monumentales desaparecen en la reedificación barroca de la iglesia. (LÓPEZ, M., c.1800, p. 322).

13 No coincide en cualquier caso con el que muestra el sepulcro de este prelado en la catedral de Salamanca.



Lauda de Juan Pérez de Teruel, en la iglesia de Concepcionistas Franciscanas

muy próxima, tanto en lo constructivo como en lo estilístico. El 23 de abril de 1517, don Diego encarga al maestro Antonio Flórez la construcción de una “capilla” anexa a otra que el clé-

rigo posee en la citada iglesia. Consta que tendrá que derribar “todo lo viejo que ahora está hecho”, y apilar la madera resultante en el corral de la iglesia. Interpretamos que Flórez va a edificar un tramo con bóveda agregado a la capilla preexistente, tras derribar otra parte vieja¹⁴. Demolido el edificio a principios del siglo XX, se conservan algunos vestigios en dependencias del palacio episcopal que ahora acogen el Museo Diocesano. Entre ellos cuenta un arco con decoración de cardina, que debe de corresponder a la cláusula que alude a la “portada de muy buenas molduras, con sus follajes, segund que está en una traça hecha de la mano del dicho maestro Antonio”¹⁵. Otros vestigios concuerdan más con elementos ya mencionados en el convento de las Concepcionistas Franciscanas, como son los escudos. En las condiciones impuestas al maestro Antonio consta que la bóveda, con cinco claves¹⁶ adornadas con escudos de armas, moverá “sobre unas repisas [mén-

las] labradas con unos ángeles que portan asimismo escudos de armas como la otra¹⁷ está”¹⁸. En el vestíbulo del Museo Diocesano pueden verse algunos de estos ángeles con escudos, uno de Montemayor y otro de Teruel.

En la capilla de santa Catalina dispone don Diego su propio sepulcro, conservado en la misma estancia del Museo Diocesano de Cuenca, que en la parte superior se adorna con el escudo de los Teruel. Se han perdido las armas principales del personaje ubicadas en el frontal de este arcosolio funerario renacentista, aunque las conocemos por la mencionada descripción de 1628: “... en la mesa donde está el dicho bulto ay otro escudo de armas partido en tres cuarteles. El primero de las dichas de Teruel y el segundo de las de Montemayor y el tercero tiene una banda atravesada”. Como observa Pérez Ramírez en su magnífico artículo sobre la iglesia de Santa María de Gracia, son las mismas de la sepul-

14 Se fundará desde los cimientos, con paredes de mampostería y esquinas labradas como está la otra. Recibirá 45.000 maravedíes, debiendo acabar la obra en el plazo de diez meses.

15 La portada (“hastial”) será de sillería y muy bien labrada. Subirá con su arco moldurado hasta lo alto de la bóveda de la iglesia parroquial. Este dato es interesante porque indica que la capilla mayor al menos se encontraba abovedada. La ubicación de la capilla de santa Catalina era la más privilegiada de todas: en el presbiterio y en el lado del Evangelio.

16 Las cinco claves remiten a una bóveda de terceletes.

17 Se refiere al tramo antiguo al que se adosa lo nuevo.

18 A. D. C., Fondo Girón, Leg. 6, exp. 20, s. f.

tura de Juan Pérez de Teruel emplazada en la iglesia del convento de Concepcionistas Franciscanas de la Puerta de Valencia¹⁹.

Es una lauda situada actualmente en el suelo de la iglesia, al pie de la capilla-hornacina del lado de la Epístola. Antes se encontraba en las gradas de acceso al presbiterio. Desgastada por la erosión en buena parte de su superficie, se distingue bien el escudo y algún fragmento de la inscripción que contenía: "... TRIVNPHO DE... DO EL MVI MAGCO. SEÑOR IVAN PÉREZ DE TERVEL...".

La citada lauda sepulcral nos conduce a los patronos del monasterio tras la fundación de don Alvar. Hay que identificar al personaje del epitafio con don Juan Pérez de Teruel, que contrae matrimonio con Elvira González, sobrina del famoso bachiller Gonzalo González de Cañamares. Tienen doce hijos, varios de los cuales ostentan patronazgos de los progenitores y, como dato curioso, poseen y habitan las casas Colgadas edificadas por el bachiller y que éste había incluido en uno de ellos. El esposo otorga testamento en Cuenca el 16 de octubre de 1536, con noticias de gran interés sobre su descendencia²⁰. A su hijo Juan le corresponde la titularidad de los patronazgos, por lo que le pide que ayude al resto de sus hermanos. Dispone don Juan padre ser enterrado en el monasterio de la Concepción²¹, acompañado por el cabildo

de Caballeros y Escuderos. Ordena igualmente que, medio año después de su fallecimiento, se metan monjas en el monasterio mencionado sus hijas Mari y Catalina Pérez²².

Podemos deducir que Gonzalo González de Cañamares el Mozo, sería el mayor de los seis hijos varones de Elvira González y Juan Pérez de Teruel. Al dedicarse a la religión, quedaría fuera de los patronazgos de su progenitor. Estos pasan entonces al que imaginamos su segundo hijo, el citado Juan Pérez de Teruel y Montemayor, aunque en algunos documentos consultados se califica a este sujeto como hijo mayor de Juan Pérez de Teruel el Viejo²³. En el escrito con preguntas que el canónigo hace a los testigos, en el pleito que mantiene con su hermano Juan sobre la capilla y capellanía del bachiller²⁴, se califica a Juan Pérez como "hombre moço e no desposado"²⁵. Como su redacción debe de corresponder al entorno de 1545, podría indicar aparentemente que era más joven que su hermano Gonzalo, que en 1528 ya consta como canónigo y testamento del bachiller, y en 1534 como testamentario de su progenitor.

A otro de los hijos de Elvira González, Diego Pérez de Teruel, le corresponde la sucesión de los patronazgos paternos cuando se produce la muerte de su hermano Juan. Fallecido Diego tal vez en 1571, el siguiente en la sucesión es el canónigo que unas veces se hace nombrar como

19 Cit. en PÉREZ RAMÍREZ, D., 1982, p. 63.

20 Deja por herederos de sus bienes "al canónigo Gonçalo de Cañamares, e Juan Pérez, e Pedro de Cañamares, e Alonso, e Diego, e Martín, e a Corona Gonçález, e Ynés López, e Juana Ramírez, y Elvira Gonçález, e Mari Pérez, e Catalina Pérez, mis hijos e hijas, para que los partan por yguales partes".

21 Su padre se hizo enterrar, por el contrario, en la capilla de Santa Catalina de la iglesia de Santa María de Gracia. Como queda dicho, ambos patronazgos les pertenecían.

22 A. D. C., Fondo Girón, Leg. 6, exp. 25, s. f.

23 A. D. C., Fondo Girón, Leg. 28, exp. 39, s. f.

24 Capilla de Todos los Santos en la girola de la catedral de Cuenca.

25 A. D. C., Fondo Girón, Leg. 8, exp. 1 a 13, s. f.



A. van den Wyngaerde. *Cuenca desde la hoz del Huécar* (1565), detalle con el convento de las Concepcionistas Franciscanas

Alonso González de Cañamares, y otras como Alonso González Teruel y Cañamares. Alonso debe de nacer en 1526. Parece probado que Alonso González posee, entre otros, el vínculo fundado por Hernán Sánchez de Teruel en Santa María de Gracia, tras la muerte de su hermano Juan y como hijo asimismo de Juan Pérez de Teruel el Viejo²⁶. A principios de enero de 1572, recibe asimismo la posesión del patronazgo que ahora más nos interesa,

el del monasterio de la Inmaculada Concepción. El 4 de ese mes tienen lugar los autos de posesión, con todo el ritual de aquellos tiempos²⁷.

El doctor Juan Hernández de Chinchilla, regidor de Cuenca, hijo mayor de Diego Hernández de Chinchilla y Corona González, es el sucesor de los vínculos familiares tras la muerte de su madre a finales de la octava década del siglo XVI. Fallece el 5 de agosto de 1588 y es enterrado en la capilla de Santa María y Todos los Santos de la catedral. Su hijo y heredero Luis Antonio de Chinchilla Cañamares y Teruel ostenta el cargo de regidor, como tantos otros de sus antepasados. En su testamento, de 18 de febrero de 1605, dispone ser sepultado en la capilla mayor del monasterio de monjas de Nuestra Señora de la Concepción Francisca de Cuenca, del que lógicamente era patrono. Allí se encontraba ya sepultada su primera esposa, Catalina Román. Asimismo, manda que se gasten mil ducados en hacer un altar y una bóveda²⁸ en la capilla mayor de dicho monasterio. Declara que de su matrimonio con Ana Suárez tiene dos hijas, ambas menores de doce años: Escolástica e Isabel de Chinchilla. Aunque designa a sus dos hijas como herederas, la sucesora en los patronazgos será la mayor, Escolástica de Chinchilla²⁹. El retablo podría identificarse con el que, en 1612, labran los escultores Juan del Villar y Martín Fernández para la capilla mayor³⁰.

El casamiento de Escolástica con Francisco Girón de Zúñiga Robles, caballero nacido en Caravaca y alcalde de la Santa Hermandad de dicha población murciana,

26 A. D. C., Fondo Girón, Leg. 6, exp. 30, s. f.

27 A. D. C., Fondo Girón, Leg. 7, exp. 10, s. f.

28 Interpreto que no correspondiente a la techumbre del templo sino subterránea, de carácter funerario.

29 A. D. C., Fondo Girón, Leg. 10, exp. 12, f. 1 – 5 r.

30 Citado en ROKISKI, M. L., 1995, p. 290.

traslada su peripecia vital fuera de Cuenca³¹. Puede ser una buena ocasión para cerrar estos párrafos dedicados a los primeros patronos del convento de la Puerta de Valencia.

Como no podría ser de otra manera, la imagen más antigua del edificio la proporciona Van den Wyngaerde, con sus dos panorámicas de la ciudad de 1565. En lo que tiene que ver con la tomada desde el oeste, de poderse identificar el inmueble lo sería más en el dibujo preparatorio que en la vista acabada, menos clara en este paraje. Tal vez sea un doble tejado en diagonal, de mayor altura, entre las últimas casas de la calle de los Tintes. Podría corresponder a la iglesia. Otros cuerpos adosados en horizontal acogerían las dependencias monásticas. En la panorámica de la hoz del Huécar, la identificación parece más segura, aunque el edificio se muestre sesgado en demasía respecto del punto de vista principal del dibujo. Más allá de un supuesto segundo molino cauce abajo del de San Martín, asoma una cubierta a dos aguas apenas bosquejada y luego un edificio horizontal, que consideramos el convento de la Concepción Franciscana. El trazo nervioso del vano de acceso, en



Portada del siglo XVI

31 El historiador Girón Pascual le ha dedicado algunos estudios a estos linajes. (GIRÓN PASCUAL, R. M., 2002-2003, y 2007).



M. López. Plano de Cuenca, detalle con el convento de Concepcionistas Franciscanas (número 25) y su entorno urbano

medio punto y rematado por lo que parece un frontón triangular, evoca la portada de la iglesia todavía subsistente en la fachada barroca. De hacia 1540 y obra de Pedro de Alviz³², es el único elemento artístico superviviente del templo que representa Van den Wyngaerde, aunque reconstruida en las pilastras cajeadas laterales. Si

aceptamos que el detalle recogido por el maestro flamenco es relativamente fiel al antiguo edificio, mostraría la iglesia con su portada renacentista y parte del convento. Se distinguiría por su desarrollo en horizontal y la menor altura respecto del inmueble actual. Lo más probable es que su techumbre fuera de madera. El murallón de

calicanto que hoy vemos a lo largo de la calle de la Puerta de Valencia puede dar idea de la elevación originaria, exceptuando el piso superior luego añadido que se distingue por el revoco. La restauración de esta fachada es de hace una quincena de años, tras limpiar el calicanto originario de los inoportunos revocos modernos que tanto desvirtúan la esencia histórica de numerosos monumentos conquenses.

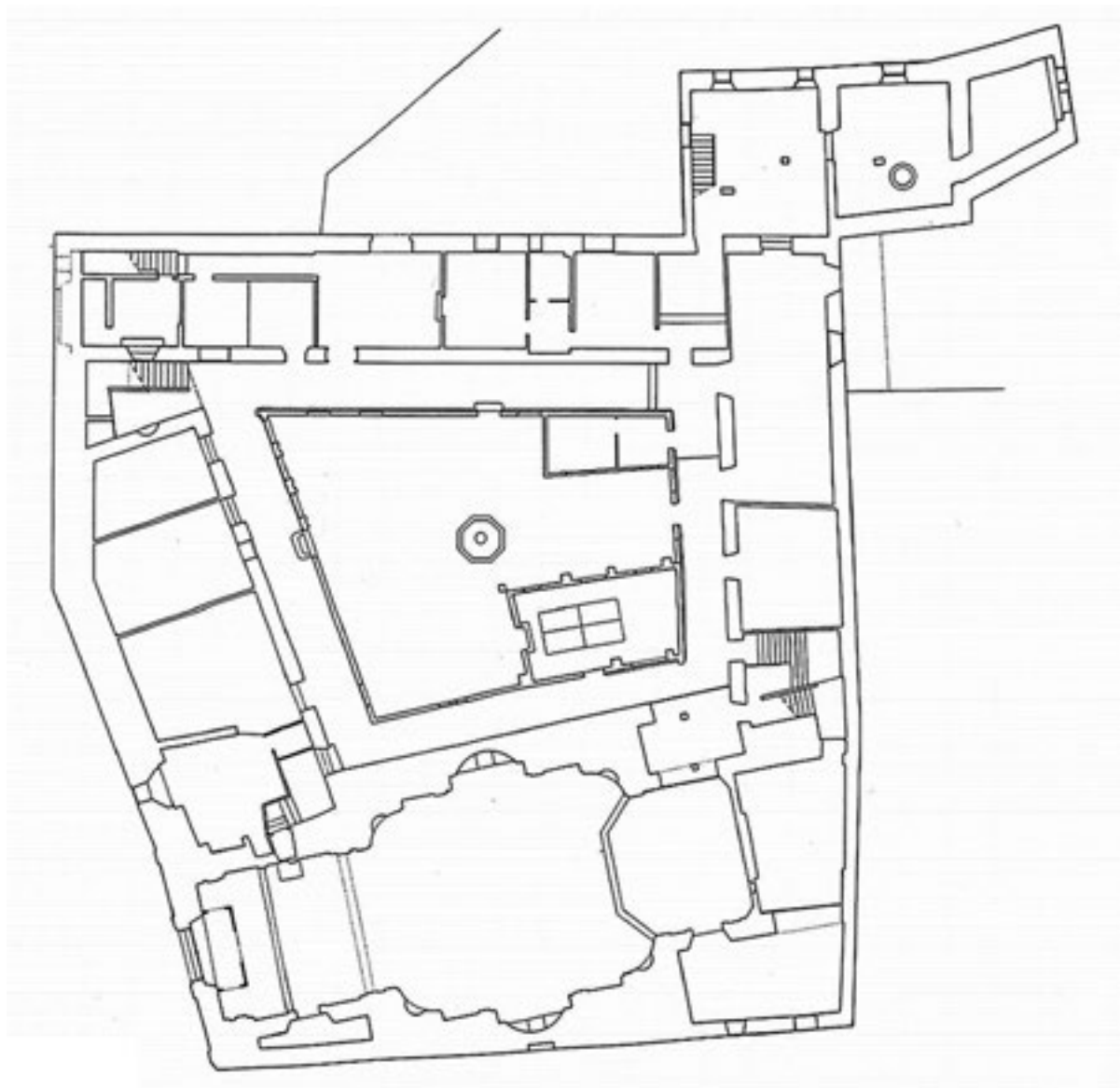
El grosor de este muro, que pasa con amplitud del metro y medio, le confiere aspecto casi militar y resulta bien indicativo de que don Álvaro habría querido construir una verdadera fortaleza protectora para sus concepcionistas. Aunque muy próximo a la antigua puerta de Valencia, el convento de la Concepción Franciscana se encuentra fuera de la muralla de la ciudad³³. Nace así como un verdadero castillo urbano. La abundancia de ventanas más modernas facilita sin duda la vida en el edificio, pero ha mixtificado en exceso lo que en tiempos sería un hermético e imponente murallón de calicanto.

Es importante dedicar algunos párrafos a la ocupación del espacio urbano por la voluntad fundacional de Alvar Pérez de Montemayor. A falta

32 Sobre la portada, véase ROKISKI, M. L., 1985, p. 103.

33 Sí se encontraba dentro de la ciudad amurallada el convento también femenino de Santa María de la Contemplación, de monjas benedictinas, fundado medio siglo antes.

9. IGLESIA Y CONVENTO DE LAS CONCEPCIONISTAS FRANCISCANAS



Planta baja del convento



Entrada antigua del convento



Puerta de doble hoja, en la entrada antigua del convento

de solar adecuado dentro de la ciudad alta, lo construye extramuros como queda dicho, pero tan próximo a la muralla y a la importante puerta de Valencia que sus moradoras podrían tener ayuda inmediata en caso de necesidad. Actualmente, muestra la fachada norte de la iglesia en la calle de los Tintes, con el río Huécar a escasos metros de distancia. La fachada principal del templo y la citada de mampostería del convento dan a la calle de la Puerta de Valencia. En el número 4 se abre la entrada a la portería y la clausura misma, con un arco en piedra de medio punto que no parece el original. Ya no es visible exteriormente desde ningún otro punto, ya que en el curso del tiempo ha quedado rodeado por casas de vecinos, tanto hacia la calle de las Torres, al sur, como hacia la calle de Maestro Pradas, al oeste.

El primer plano conocido de la zona es bastante tardío, trazado por Mateo López muy a principios del siglo XIX. Observamos cómo en la calle que discurre entre la puerta de Valencia y el Campo de San Francisco, que

ahora se denomina de la Puerta de Valencia en su primer tramo y de las Torres en el segundo, se despliegan hileras de casas en un solo alineamiento. Las traseras de las mismas dan a un extenso sector hortícola que, confinado asimismo por las casas de la calle de los Tintes, llega hasta la Puenseca, encrucijada donde desemboca el Huécar en el río principal, el Júcar. Solo en el vértice de unión de estas vías formaba el propio monasterio concepcionista un nudo edificado más extenso. Si esto sucede en los tiempos de López, trescientos años después de edificado el cenobio franciscano, cabe imaginar que en el último decenio del siglo XV la ocupación del espacio fuera más débil y que dejara incluso parcelas discontinuas sin edificar.

Decíamos anteriormente que la entrada a la portería y clausura del convento se encuentra hoy en el extremo izquierdo de la fachada de calicanto que da a la calle de la Puerta de Valencia. Su ubicación pertenece al siglo XX



Claustro bajo

avanzado, cuando se edifican nuevas las casas colindantes de la calle de los Herreros. El sugestivo arco de medio punto quizá sea también de época tardía, aunque armoniza bien con los orígenes de hacia 1500. La antigua se encontraba a cierta distancia. Según me cuentan las religiosas, existía una especie de callejón que entraba desde la inmediata curva de la calle de los Herreros, en lo que ahora es casa nueva con el número 2. Quedaba como una especie de compás formado, a la izquierda, por la casa

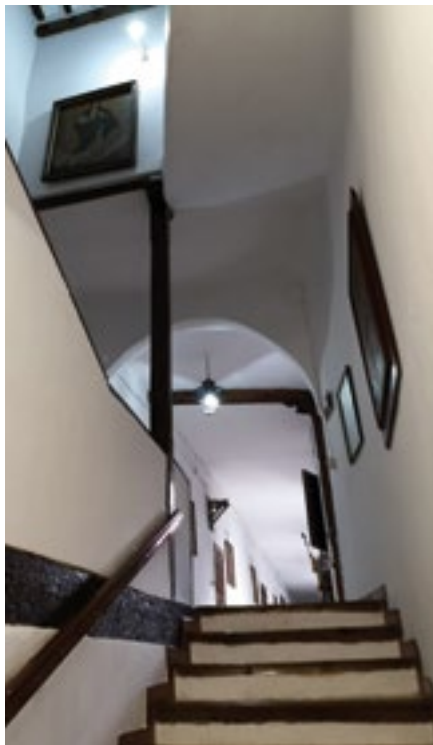
del capellán; al fondo, por la vivienda de la demandadera; y, a la derecha, por la pared sur del convento con el acceso a la portería. La puerta, con jambas de sillería, todavía subsiste aunque clausurada. Daba paso al zaguán-locutorio, donde aún puede verse la puerta interior de entrada al convento. Es muy fuerte, como corresponde a su función, con doble hoja de madera para abrir consecutivamente en direcciones opuestas. En dicho zaguán hay una reja grande en perpendicular con la puerta de doble



Pozo

hoja, pero su colocación es moderna, tabicando un espacio que no es original. La verdadera reja del locutorio antiguo, que permitía la comunicación verbal con el interior, es más pequeña y dispuesta a la derecha.

Si esta es claramente la portería del convento anterior a la del número 4 de la Puerta de Valencia, queremos apuntar un pequeño interrogante sobre una estancia colindante con los pies de la iglesia. Ofrece unas jambas de sillería descubiertas bajo el revoco no hace muchos años. Según las



Escalera



Patio

religiosas franciscanas, podría haber sido una entrada primitiva. Desde luego, su ubicación junto a la portada del templo tampoco contradice esta hipótesis, y la otra se encuentra excesivamente alejada y con enrevesado acceso desde la calle. Queda como un interrogante a resolver. No parece haber signos visibles al exterior, donde hay una pequeña ventana. El nivel de la estancia es mucho más bajo que el existente fuera. Lo que sí resulta bien

perceptible es el extraordinario grosor del muro en esta parte.

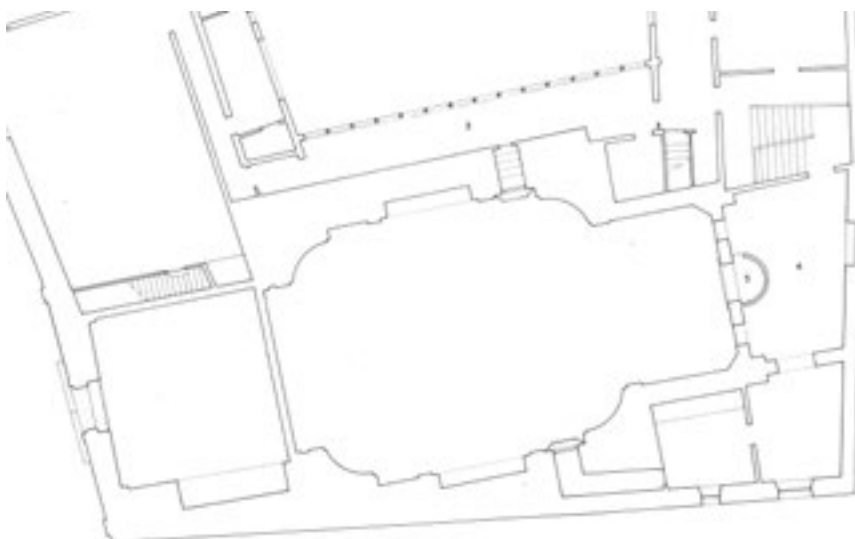
La antigua puerta doble da a la panda sur del claustro, que es de planta trapezoidal. Tiene pies derechos y zapatas de madera. Estos elementos deben de ser originales, al igual que las basas de piedra sobre las que apoyan. Las religiosas han quitado el yeso que recubría los pies derechos, aunque dejando el resto tabicado. Los balaustres de madera son modernos. En la misma

planta y en la zona sudoeste hay un cuerpo de fábrica adosado al núcleo en torno al patio trapezoidal. Una estancia aloja el pozo, con el brocal de sillería fabricado en dos piezas semicirculares y hacia abajo de mampostería. Cerca se ha colocado una reja del antiguo coro de las monjas.

En la confluencia en ángulo agudo de las pandas este y sur del patio, sale la embocadura de una antigua escalera de mamporlanes, muy bonita en



Planta de la iglesia a cota del suelo



Planta de la iglesia a cota del camarín

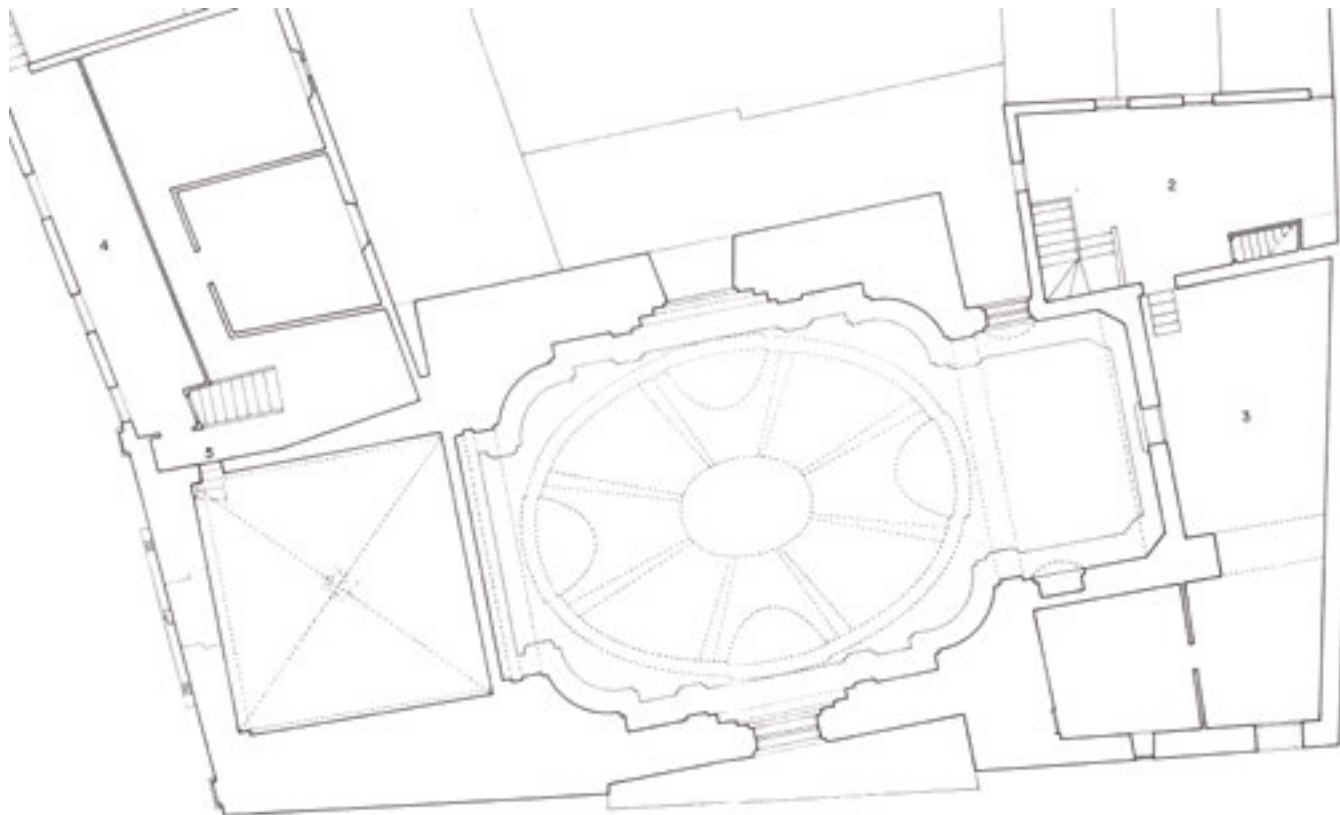
su sencilla traza tradicional, que sube al claustro alto. El número de religiosas en 1591 era de cuarenta³⁴, lo que coloca a las Concepcionistas Franciscanas a la cabeza de los monasterios femeninos de la ciudad.

9.2. JOSÉ MARTÍN Y LA GRAN RENOVACIÓN DIECIOCHESCA

La iglesia del convento de la Concepción Francisca es la tercera de las que traza José Martín en Cuenca, con pruebas de carácter documental además de las estilísticas. Empero, esos fundamentos de archivo han tardado más de dos siglos en aparecer pese a que, desde el mismo momento de su construcción, ya es citada de una u otra manera por varios autores. No sorprende en exceso que Antonio Ponz guarde completo mutismo sobre un templo de tanta calidad espacial, y dedique varias líneas a elogiar y describir la portadita plateresca, una más entre tantas, conservada en su fachada³⁵. Aunque no sea ya una de esas obras rococó tan denostadas en otras páginas del Viaje de España, el interior tan movido tampoco sería del gusto del irritable cronista. Sorprende más que Mateo López guarde silencio

³⁴ JIMÉNEZ MONTESERÍN, M., 1991, p. 258.

³⁵ PONZ, A., 1772-1794, p. 268.



Planta de la iglesia a cota del entablamento

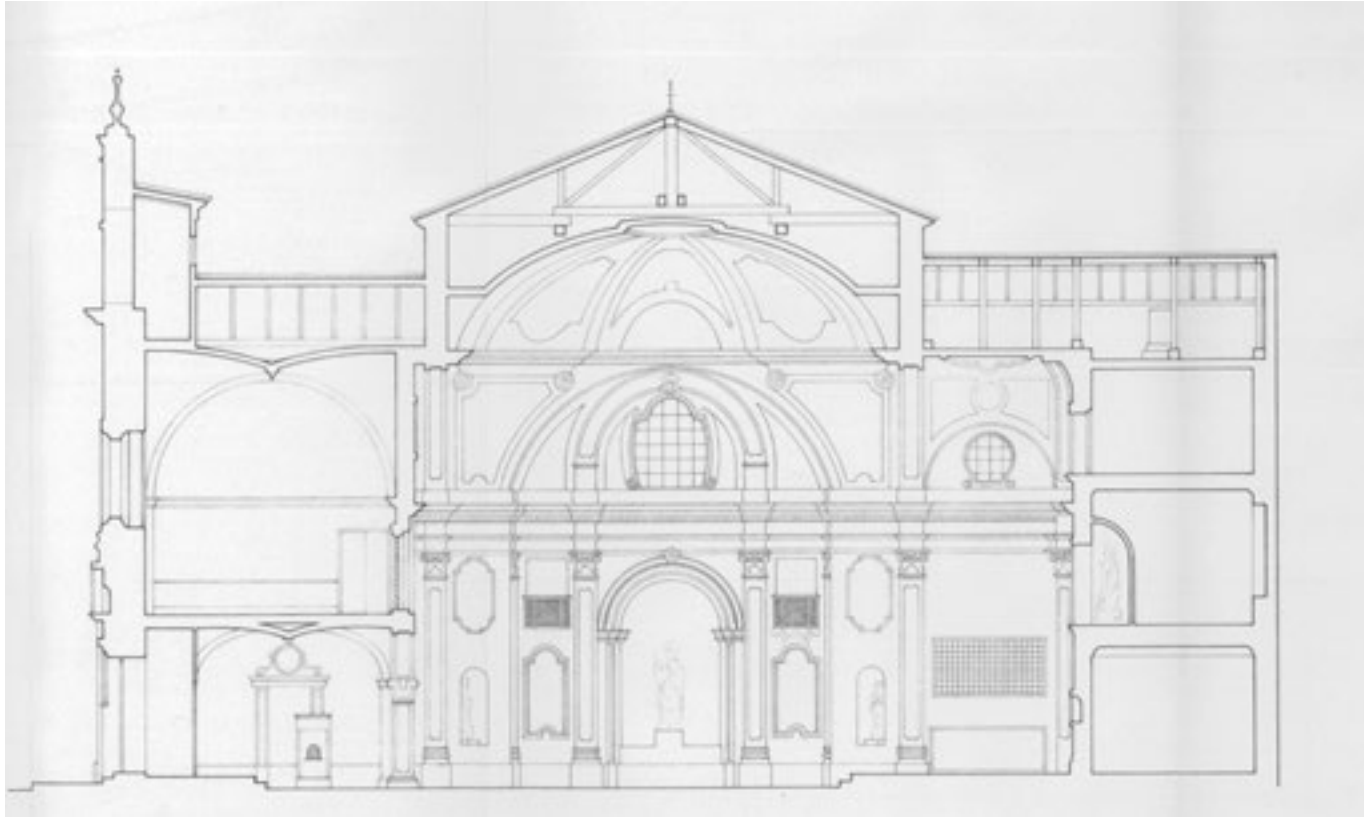
sobre el autor de una iglesia en cuya construcción él mismo había participado como aparejador, y que elogió incluso: “La iglesia es moderna –el cuerpo principal de figura elíptica, con buena ordenación- y no mal decorada; igualmente son nuevos los altares, de maderas imitadas a jaspes”³⁶. Hay que esperar un cuarto de siglo para que Ceán vincule el

nombre de José Martín con el templo de las concepcionistas conquenses³⁷.

Aún transcurriría más tiempo para que el edificio recibiera una estimación crítica adecuada a sus valores arquitectónicos, en el contexto de la producción del arquitecto turolense. La efectúa Fernando Chueca, aunque su análi-

36 LÓPEZ, M., c. 1800, p. 328.

37 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 1829, p. 297.

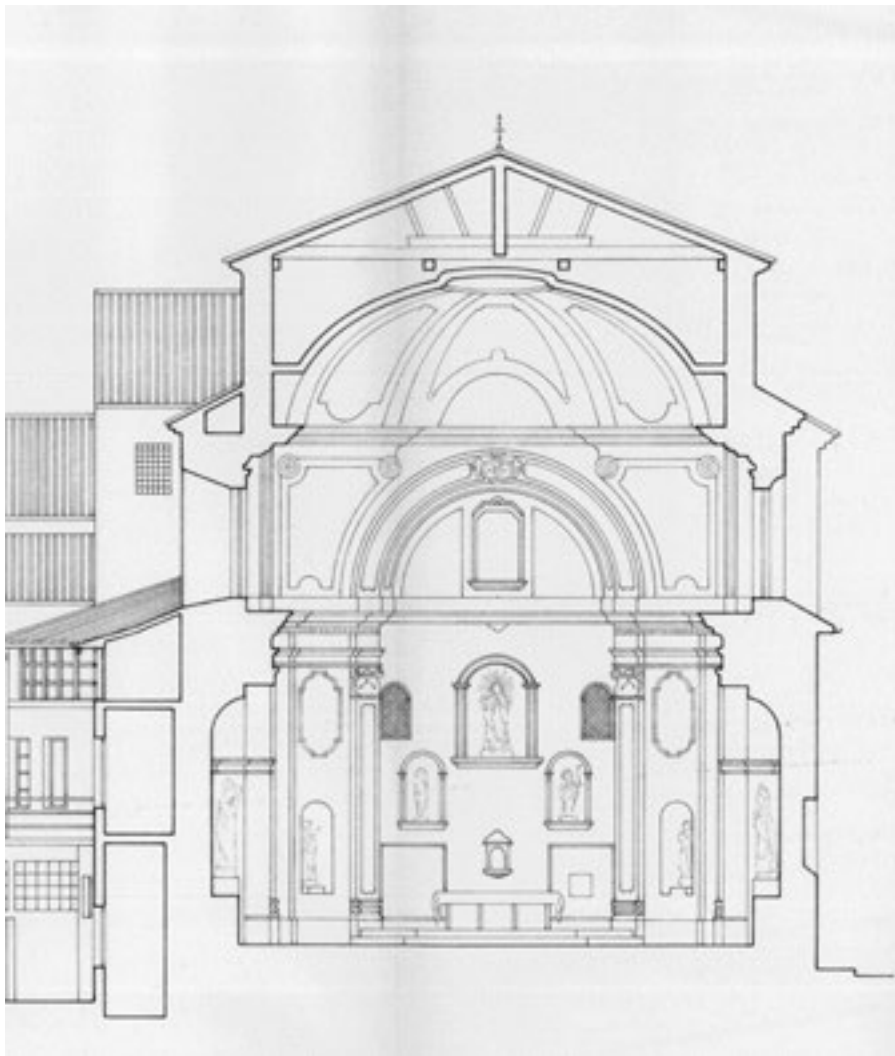


Sección longitudinal de la iglesia

sis deba ser hoy revisado a la luz de las nuevas aportaciones documentales. Chueca ubica el inmueble en el primer lugar cronológico del segundo estilo de José Martín, tras la etapa rocalla inicial. Lo considera incluso como de transición entre los dos estilos:

“Compónese el interior de un gran espacio elíptico cubierto con cúpula perforada por lunetos, un presbiterio de cabecera plana y un atrio, abajo el coro, a los pies. La composición es ya a la italiana, con un orden compuesto correctamente trazado; abundan

los recuadros en medio punto con curvatura de diámetro menor que la base de la parte recta, que tanto usaron Borromini, Fontana, Juvara, Rodríguez, etc.; las borrominescas cabezas de querubines... Existen en esta iglesia, como en todas las que vamos citando destruidas, tribunitas con celosía panzuda, recuerdo de sus primeras obras. Lo que hace, sobre todo, que coloquemos esta producción en un punto transitorio, es que el modelado de todos los elementos arquitectónicos es todavía muy suave, respondiendo aún al poco relieve



Sección transversal de la iglesia

y delicadeza de las primeras obras de su estilo rocalla”³⁸.

López de Atalaya ha dado a conocer las condiciones y alguna otra documentación relativa a la nueva iglesia de las Concepcionistas. El provincial de la orden y la abadesa habrían solicitado la participación de José Martín el 24 de septiembre de 1768 para que realizase, en colaboración con los asimismo maestros arquitectos Agustín López y Pedro Merino, la traza y las condiciones del nuevo templo que querían edificar. Ellos mismos se encargan de la construcción. Bartolomé Ignacio Sánchez, maestro mayor de obras del Obispado, y su teniente Juan Antonio Aguilar reconocen los cimientos en abril de 1769, aconsejando la profundización de los mismos y el fortalecimiento de los muros. En 1771, valoran el edificio ya terminado los maestros Lorenzo Santa María, por parte de la abadesa, y Esteban Velasco, por parte de los arquitectos de la obra. En opinión de dicha autora, la iglesia de las Concepcionistas Franciscanas constituiría un claro ejemplo de cómo se llevaban a cabo en Cuenca las edificaciones importantes, con la participación de los maestros mayores y la colaboración de varios profesionales³⁹.

38 CHUECA, F., 1944, pp. 18 y 19.

39 LÓPEZ DE ATALAYA, A. M., 1994, pp. 139 y 140.

Barrio Moya ha transcrito completa la documentación⁴⁰, cuya consulta nos servirá de referencia para el análisis. Las concepcionistas encargarían las trazas varios meses antes del 25 de septiembre de 1768, cuando se redactan ante notario las condiciones y la escritura correspondiente⁴¹. Como queda dicho, llevan las firmas de tres arquitectos, el propio José Martín, Agustín López y Pedro Merino Torre, estos dos últimos vecinos de Iniesta. Esta circunstancia plantea un problema interpretativo que exige ser aclarado, para elucidar si Aldehuela debe compartir o no la autoría de la traza del templo. De ser positiva la respuesta, sería la primera vez que tal hecho sucediera en su producción conquense. Realmente, la documentación no afirma en ningún momento que el provincial y la abadesa les encargaran a la vez a los tres el elaborar las plantas, sino que tratan al respecto con el turolense: “se me a mandado hiziese condiciones arregladas a trazas y perfiles”. De los tres, José Martín es siempre mencionado en primer lugar, lo que prueba el ascendiente de que gozaba respecto del nuevo edificio. El estudioso opina que la labor de los dos maestros de Iniesta, a



Sotacoro

los que se adjudica la obra por 75.000 reales en asociación con José Martín, habría consistido en realizar materialmente la iglesia según los planos de este último⁴².

Sobre estas referencias documentales y la base analítica de Fernando Chueca han girado las reflexiones posteriores sobre el edificio. De todas ellas, para cerrar estos párrafos

dedicados a la historiografía, quiero mencionar el vínculo que se ha establecido entre los capiteles-ménsula del sotacoro de la iglesia de la Concepción Franciscana y los existentes en el templo de las Petras⁴³.

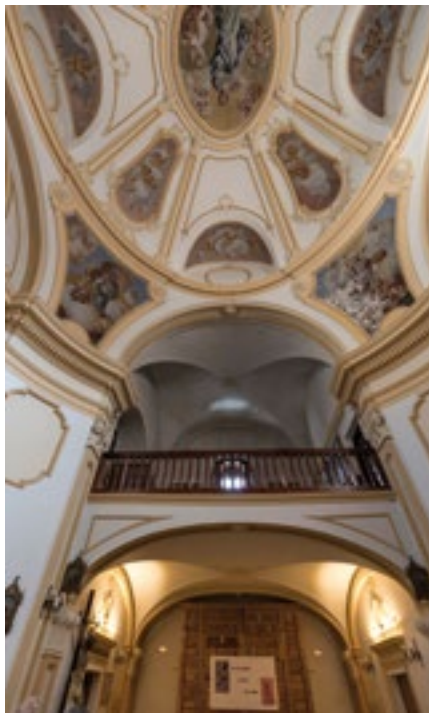
En lo que tiene que ver con nuestro criterio sobre la autoría de los diseños a partir solamente de la documentación reseñada, coincidimos en que

40 BARRIO MOYA, J. L., 1998, pp. 82-86.

41 Puede comprenderse fácilmente la absoluta imposibilidad de desarrollar esa labor desde cero en un día.

42 BARRIO MOYA, J. L., 1998, p. 72.

43 MORA PASTOR, J., 2005, p. 146.



Coro y sotacoro

pertenecen a José Martín aunque los tres recibieran la obra como socios coyunturales. Es posible que López y Merino colaboraran en las condiciones y precio, pero no en el resto. Siempre hemos tenido muy claro, por el concepto del espacio y las formas arquitectónicas, que el autor de la traza es el turolense en exclusividad.

Es el mismo caso de otros inmuebles religiosos en la misma línea, de la iglesia de Santiago a la de San Antón. La Concepción Francisca forma parte de un grupo reducido de edificios único en el panorama arquitectónico conuense, un panorama dominado cuantitativamente por su conservadurismo respecto del barroco más extremo desde el punto de vista espacial que aquellos encarnan.

Pero, para concluir de una vez por todas con cualquier posibilidad de debate, existe una prueba documental irrefutable de la autoría de José Martín sobre la iglesia de las Concepcionistas Franciscanas, y del papel secundario o simplemente nulo que representan sus dos socios en la cuestión propiamente creadora. Se trata de una petición del arquitecto conuense Mateo López a la Academia de San Fernando, redactada en 1784, para ser examinado y obtener el grado de arquitecto por dicha institución. Resulta curiosa la difusión de persona a persona que llega a alcanzar con rapidez este documento, una vez que es descubierto en el archivo correspondiente. En mi caso tengo conocimiento temprano del mismo por varias vías, e incluso es publicado más de una vez como inédito. En cualquier caso, el rigor exige

remitirse al primer autor que lo recoge por escrito⁴⁴.

La solicitud de López de 1784 es importantísima para el conocimiento de José Martín, por los datos que aporta. Tuve oportunidad de ponerlo de relieve hace una decena de años⁴⁵. En el currículum que aporta Mateo López, constan entre otros méritos los de haber dirigido en Cuenca como aparejador la nueva iglesia de la Concepción Francisca, la capilla del Rosario de la iglesia de San Pablo y la conclusión de la iglesia de San Antonio Abad, todas ellas según las trazas de José Martín. El propio turolense habría iniciado la construcción de la casa de Recogidas de Cuenca bajo los diseños de Mateo López, que es el que la termina. López, que se declara “vecino de Cuenca y profesor de arquitectura en ella”, especifica el desarrollo de su trayectoria profesional: en el año 1769 se le examina y aprueba en la misma Cuenca de la facultad de arquitecto; en 1771 es designado por el obispo teniente de veedor y de maestro mayor de las obras pías del obispado; y el intendente general de la provincia le nombra, “hace más de nueve años” (hacia 1774), maestro titular de las obras de dicha pro-

44 Doc. cit. en CAMACHO MARTÍNEZ, R., 2006, p. 59.

45 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2011, pp. 285-294. En el capítulo dedicado al convento de San Pablo en el presente volumen, tercero de la serie *Cuenca ciudad barroca*, ya hemos comentado lo referente a la capilla de la Virgen del Rosario.

vincia. Resulta de interés la transcripción literal del pasaje del documento que vincula sus nombres y sus obras⁴⁶:

“En el tiempo de su práctica, ha asistido y trabaxado personalmente en muchas obras, que han estado a cargo de su padre y otros compañeros... Ha dirigido como Aparexador la Capilla del Rosario, en la yglesia de Dominicos de aquella ciudad, y la nueba yglesia de las Religiosas de la Concepción de ella, ambas por los Diseños y disposición de Don Joseph Martín, otro facultativo de aquella ciudad. Ha tenido a su cargo y construido varias obras en dicha ciudad, como han sido la conclusión de la yglesia de San Antonio Abad, por los Diseños de dicho Martín, quien le havía principiado; la conclusión de la Casa de Recoixidas, que havía principiado el expresado Don Joseph Martín, por los Diseños del exponente...”.

Importa subrayar el pasaje alusivo a la iglesia franciscana de la Puerta de Valencia: “...ha asistido y trabaxado personalmente en muchas obras, que han estado a cargo de su padre y otros compañeros... Ha dirigido como Aparexador la Capilla del Rosario..., y la nueba yglesia de las Religiosas de la Concepción de ella, ambas por los Diseños y disposición de Don Joseph Martín...”. Una lectura apresurada del documento podría deducir que lo que hace López es confirmar lo que ya se sabía, que el arquitecto turoloense traza las iglesias de San Antón y la Concepción Franciscana, además de la capilla de la Virgen del Rosario. Pero una cosa es que es la autoría de José Martín sobre esas arquitecturas se pueda defender desde el punto de vista del espacio y de las formas, y otra muy distinta que lo certifique un documento de manera taxativa. Por eso subrayamos este hecho en la monografía dedicada a la iglesia de la Virgen de la Luz-San Antón.

Vale como fuente primaria para adjudicar en exclusividad las trazas de la iglesia franciscana al turoloense, ya que Mateo López ignora por completo a Agustín López y Pedro Merino.



Vista desde el coro

Además, la prueba se refuerza con los vínculos familiares que subrayamos a continuación. Nacido en 1750 en Iniesta, Mateo era precisamente hijo de Agustín López, con el que había aprendido según sus propias palabras. Si su padre hubiese colaborado en los diseños del templo de las Concepcionistas Franciscanas, lo último en lo que hubiera pensado es en arrebatarse el mérito de ser uno de sus creadores.

En otro orden de cosas, tampoco adivinamos en la iglesia concepcionista las manos de Bartolomé Ignacio Sánchez y Juan Antonio Aguilar, que supuestamente habrían reformado las trazas sobre la marcha. La intervención de estos maestros para revisar los cimientos el 22 de abril de 1769 no tiene nada de extraño, ni tampoco se produce mediada la obra. Solo habían transcurrido unos meses desde el comienzo del proceso constructivo, y éste se encontraba en la fase de cimentación. La inspección de los cimientos era una actuación corriente en el momento, aunque en las condiciones se había dejado a la voluntad (y pago suponemos) de las comitentes del nuevo templo. La cláusula quince

46 Según copia del documento transmitida por José Luis García Martínez, a quien se lo agradezco.



Vista desde el coro hacia el lado de la Epístola

establece el reconocimiento y tasación ineludibles de los trabajos al finalizarse el edificio, y añade que “si en este intermedio les pareciere a las madres el azer otro reconocimiento, puedan azerlo”. Recordemos como caso con-

trario, en el mismo catálogo de José Martín, la cláusula 24 de las condiciones de la iglesia de Santiago, que determina que el maestro en que se rematase la obra debería hacerse cargo, entre otros gastos, de “pagar al maestro que se llamase por su parte en los tres reconocimientos que se harán antes de concluida la obra... el primero después de haviertas las cajas de los cimientos..., el segundo se hará al plantear la nueva elección de vasamentos que este será en el pavimento de yglesia, y el tercero a la que esté la obra enmaderada para cubrirla; y más otro para entregar la obra como es costumbre en todas las obras”⁴⁷.

Lo único que revisan Sánchez y Aguilar en 1769 son los cimientos, algo casi obligado en los usos de la época. Su informe sobre fortalecer los fundamentos de la fábrica que se alzaría sobre aquellos venía dado por el estado real del subsuelo junto a un cauce fluvial, según habían ido profundizando. Se decide entonces un pequeño alargamiento en la planta de la iglesia de apenas tres metros⁴⁸, pero en ninguna parte se dice que los promotores de la idea fueran los dos maestros que inspeccionn la obra, y menos aún que se les deba modificación alguna de la traza de José Martín.

Las disposiciones puramente técnicas son similares a las de la iglesia de Santiago y otras construcciones de la época. Véanse por ejemplo los materiales a emplear y la forma de hacer arcos y bóvedas; estas últimas, media naranja, presbiterio y coro, “de ladrillo chapado y doblado de yesería y cascos de texa”. Se salvan del derribo de la obra vieja, por la parte de la calle de los Tintes, los medianiles del colindante estanco mayor y el muro de calicanto donde se han de hacer las sacristías. Una vez cerrado el armazón estructural de muros y bóvedas, llega el momento de delinear la máscara decorativa interna de perfiles, molduras y detalles ornamentales en talla de yesería: “cumplimentados que

47 Doc. cit. en BARRIO MOYA, J. L., 1991, p. 333.

48 Once pies y cuarto, que serían hoy 313,42 centímetros.

sean sus bóvedas, correrá toda la cornisa con su alquitrabe, pilastras, medias pilastras, entrepilastras, jambas, impostas, basas, junto con el moldado de puertas de sacristías, confesonarios y finalmente todo lo que demuestra el perfil, así de adorno como arquitectura”. Se especifican tres coros: el más amplio sobre el vestíbulo de entrada al templo, con bóveda de yesería y embaldosado, y otros dos superpuestos tras el altar mayor. Se prevé para el coro de abajo una cubierta de techo raso, y para el de arriba bóveda de yesería y piso embaldosado. Constan también dos sacristías, una para los capellanes y otra para las religiosas, y tres confesonarios.

Resultan de interés las referencias a la fachada de los pies de la iglesia, donde deberá insertarse la portada antigua, “limpiándola y completándola lo que tiene comida de salitre”. Ya entonces se documenta la enfermedad de la piedra que ha obligado a recomponer en varias ocasiones la parte baja de la portada, como ha sucedido no hace tantos años. Más que a las monjas, cabría atribuir a la vena historicista de este arquitecto la conservación de la portada renacentista, como se comprueba en alguna otra obra suya como San Antón. El frontis irá flanqueado de arriba abajo por dos esquinas de sillería, y encima se sentará la espadaña también de sillería. Lo restante de la fachada “se palustrará de cal y dará de color para su mayor hermosura, como también lo restante de todo su exterior se rebocará de cal a cara descubierta”. Las condiciones incluyen aspectos puramente cromáticos, aunque con mayor parquedad que en otros casos conocidos.

En todo el interior, alternaba el blanco con colores no especificados. Sabemos por Mateo López que los altares eran de madera imitando jaspes, sin duda en la línea de los retablos de José Martín influidos por el Transparente

de la catedral de Cuenca. Además del retablo del altar mayor, tendría otros dos de buen tamaño en los grandes nichos laterales de la nave, y probablemente otros cuatro pequeños en los machones de la cúpula.

Contamos con un interesantísimo documento gráfico de la renovación barroca del convento de las Concepcionistas, porque está realizado apenas dos años después de la finalización de la iglesia. Lo ofrece la vista de *Cuenca desde el convento de San Francisco*, de Juan de Llanes y Massa. El detalle correspondiente es inmejorable, con todas las traseras y la huerta del convento visto desde el sudoeste. El autor lo señala por dos veces con la Y mayúscula, una en el cimborrio⁴⁹ de la iglesia y la otra en el cuarto que da hacia la huerta, con mucho arbolado, en el primer término. Las casitas de la izquierda, pegadas al cuarto occidental, formarían parte del conjunto según confirma la propiedad actual. La huerta se prolonga hacia lo que ahora es calle de Maestro Pradas y el colegio Ramón y Cajal, pero sin ninguna construcción interpuesta.

Trataremos de identificar las diferentes secciones tomando como primera referencia la medianera con varias rejas grandes, y fuertemente iluminada, del edificio que tiene una especie de torre a la derecha y un tejado en pendiente hacia la izquierda. Nos referimos al que ocuparía el sitio del actual número 10 de la calle de las Torres.

A la izquierda de este inmueble, y en realidad bastante al fondo porque la perspectiva es engañosa, vemos el saliente ya referido en páginas precedentes, cuya planta baja aloja el pozo. Hacia la izquierda arranca el cuarto oeste, tras el que se encuentra el claustro. En la cubierta sobresale lo que parece un lucernario de escalera, aunque no la tenemos localizada en el edificio actual. Hay algunas ventanas dispersas en la fachada, todas con rejas, que persisten según fotografía del vuelo americano

49 Por cierto, en la parte izquierda de este elemento hay una laguna en el dibujo. Algo similar encontramos en algún otro fragmento de la panorámica, como sucede en el sector del pósito.



Capilla mayor

de 1959. Después, siempre hacia la izquierda, se alza el cimborrio de la cúpula barroca, con un pináculo hoy inexistente.

A partir de la fachada en sombra del saliente, las dependencias hacia la derecha quedan ocultas por el número 10 de la calle de las Torres. Por ahí se prolongaba la huerta, que quedaba separada de la citada calle por una tapia, como puede comprobarse todavía en el vuelo americano de 1959. Parte de ella desaparece en la segunda mitad del siglo XX bajo casas, y el resto continúa hoy como jardín que penetra, tras un angosto acodo inicial, hacia el fondo de saco donde se encuentra la entrada antigua a la clausu-

ra. En la zona de los tejados sí puede distinguirse el cuerpo elevado que remataba la fachada a la Puerta de Valencia en la zona del número 4, que es la entrada actual al convento. Muestra un pináculo muy dieciochesco en la línea con el de la cúpula de la iglesia, aunque asimismo desaparecido⁵⁰. En espera de confirmación con pruebas documentales, creemos que este altillo rectangular, con cubierta a cuatro aguas, podría formar parte de la renovación del siglo XVIII, como tal vez la totalidad de la planta revocada de dicha calle por encima del muro de mampostería. Se accede al mismo por otra escalera de mamperlones. Desde allí se contemplan hermosas vistas de la ciudad alta, con el cimborrio de la iglesia en primer término.

El espacio interior de la iglesia de las Concepcionistas Franciscanas es tan creativo y dinámico como el de las otras obras del grupo. Si San Antón supone el vagido maestro del despertar de José Martín como gran arquitecto⁵¹, la serie prosigue con edificios que nunca se repiten y que tampoco muestran flaquezas en la creatividad. La variedad de recursos espacio-formales es tan grande que le permiten inventar de continuo. De ahí la pequeña confusión de Chueca al ubicar el templo concepcionista como obra transitiva entre San Felipe y la iglesia de la Luz y San Antón, observando la composición del orden apilastrado ya a la italiana, y el escaso resalte del modelado de los elementos arquitectónicos. Tampoco prueba una depuración formal como signo evolutivo dentro de su catálogo. La capilla de la Virgen del Pilar, por ejemplo, es coetánea de la iglesia de la Puerta de Valencia y su concepto arquitectónico muy distinto, en la línea de la Virgen de la Luz-San Antón.

Resulta notable el efecto sorpresivo de transitar el vestíbulo de entrada, con su bóveda a tan baja altura, y sentirse inmersos en la dilatación curva de la nave longitudinal

⁵⁰ El largo tejado en horizontal que hay detrás corresponde a los números impares de la mencionada calle.

⁵¹ Hablamos en términos de presente historiográfico, dejando a salvo las nuevas aportaciones al conocimiento que se puedan producir en el futuro, y que obliguen a anticipar cronológicamente ese momento.

de planta y cúpula elípticas. Se genera así una doble visualización, bien longitudinal hacia el ámbito cuadrangular del presbiterio, o ascensional hacia la potente cúpula sobre pechinas, recorrida por molduras en estrella y medallas de movidos perfiles. Se prueba aquí, una vez más, el aprendizaje de José Martín en la arquitectura dieciochesca madrileña, incluidas algunas realizaciones de su admirado Ventura Rodríguez, como la de San Marcos por ejemplo. Pero en cualquier caso no cabe olvidar, desde la planta al concepto espacial, el ejemplo tan próximo de la iglesia de las Petras de Cuenca, trazada por Alejandro González Velázquez y en cuya construcción participa el mismo Martín.

El coro alto de los pies conforma un ámbito particularmente sugestivo. Las religiosas lo han puesto en valor con las mejores obras de su colección: pinturas de Correa de Vivar y García Salmerón, y otras piezas artísticas. Desde este verdadero salón se goza de una panorámica sumamente hermosa de la cúpula elíptica y del resto de la iglesia. En nuestra visita al convento hemos tenido oportunidad de disfrutar de otra vista general del templo desde el punto justamente contrario, en la cabecera. Ofrecemos una panorámica seguramente inédita desde el hueco que aloja el lienzo de *La Trinidad*, en la tercera planta de las dependencias subsidiarias de la iglesia. Ya en la planta baja



Llanes y Massa. *Cuenca desde San Francisco*, detalle con el convento de Concepcionistas Franciscanas

de estas dependencias, la sacristía de las monjas y la de la iglesia se encuentran ahora unidas, sin la pantalla de separación que antes tenían.

Contrasta con la calidad de la arquitectura el mediano valor del ciclo pictórico, lo que resulta habitual en la época. Preside el centro de la cúpula la *Inmaculada Concepción* como titular

del convento, rodeada de ángeles en las bovedillas de los lunetos y en las medallas radiales del despiece de la bóveda central. Las cuatro pechinas se dedican sobre todo a santos franciscanos: en la proximidad del presbiterio, *San Buenaventura* en el lado del Evangelio y *San Luis de Tolosa* en el de la Epístola; y en la proximidad



Bóveda de la capilla mayor



Tribuna

del coro, *San Antonio de Padua* en el lado de la Epístola y *San Miguel arcángel* en el lado del Evangelio. La bóveda de la capilla mayor muestra otras tres pinturas: *San Francisco* en el centro, y *Niño Jesús* y *San Juanito* en los lados. Cabe recordar asimismo *La Trinidad* en la parte más alta del testero, aunque se pinta a mediados del siglo XX. No entramos en el análisis de este ciclo pictórico, porque no corresponde a los objetivos aquí propuestos.

En lo que se refiere a cómo ha llegado la iglesia hasta nuestros días, comprobamos una vez más, dentro del patrimonio arquitectónico conquense, la dolorosa realidad de hermosas arquitecturas desvalorizadas respecto de la intención de sus creadores. Sucede lo propio con las anodinas tribunas actuales⁵². Chueca llega a verlas intactas en su visita a Cuenca de 1943, y reproduce alguna en el estudio publicado al año siguiente. Respondían al

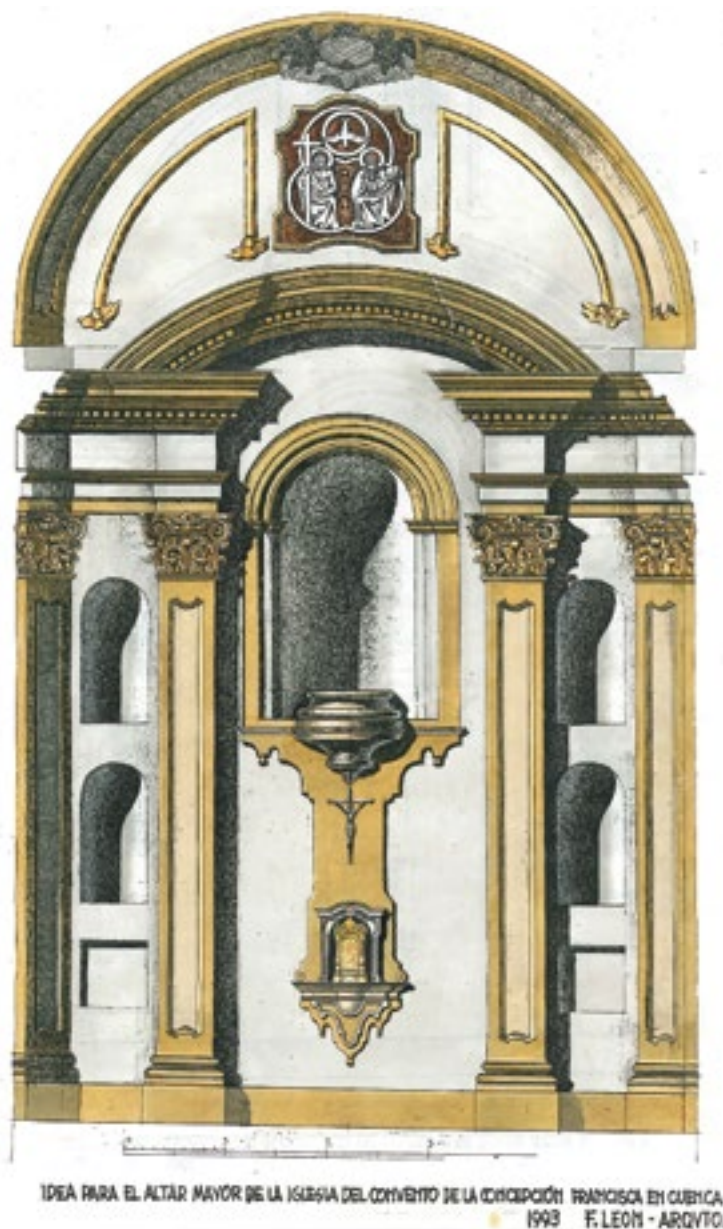
característico modelo de líneas movidas y panzudas impuesto por José Martín desde sus primeras obras, y ya no existen. Nos viene a la memoria el conocido pasquín *quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini*, escrito en la Roma del siglo XVII como crítica al expolio de los broncees del Panteón, ordenado por el papa Urbano VIII Barberini para destinarlos al baldaquino de Bernini. En el lastimoso transcurrir patrimonial de Cuenca, la historia interminable, encontramos argumentos con demasiada frecuencia para decir que lo que no se destruye en la guerra se desmantela en la posguerra.

Dejando aparte el mobiliario desaparecido de la nave elíptica, las transformaciones más importantes las ha experimentado la capilla mayor. Cabe lamentar desde luego la destrucción del retablo mayor, probablemente del tipo baldaquino como el de San Antón, que alcanzaría nota-

52 De las cuatro existentes en la nave elíptica, las dos más próximas a la capilla mayor eran practicables según los planos del edificio, aunque ahora se encuentren tapiadas. Por el contrario, las dos más cercanas al coro son fingidas.



Cúpula



Francisco León. Proyecto para el testero de la iglesia, 1993

bles dimensiones. En el día de hoy, el coro de la comunidad abre su reja en el muro norte del presbiterio, pero las condiciones de 1768 lo ubican en dos niveles tras el altar mayor. El de arriba se encontraba en la cota del camarín del retablo, en el que también se integrarían las dos celosías que muestran distintas imágenes gráficas y fotográficas anteriores a 1993. En ese año, el arquitecto Francisco León Meler lleva a cabo una amplia reforma del testero del templo que ha despistado a más de un estudioso de la arquitectura conquense, al desconocer que es obra reciente y no antigua.

Adjuntamos varios hermosos dibujos debidos a Francisco León, en los que el arquitecto define uno de los más interesantes proyectos de recreación arquitectónica desarrollados en Cuenca durante el siglo XX. En el paño de pared desnuda tras la desaparición del retablo mayor, traza un arco triunfal de tres calles sobre pilastras cajeadas y frontón curvo, aprovechando las pilastras angulares ya existentes en el presbiterio y añadiendo otras dos interiores. Prolonga para ello el entablamento de la iglesia, que se interrumpía precisamente sobre esas pilastras de ángulo para dejar espacio al gran retablo de las Concepcionistas. Los elementos del testero preexistente pertenecerían en su mayor parte a un arreglo efectuado tras la Guerra Civil. El nuevo proyecto agranda la hornaci-

na-camarín en la calle central, y traslada a las calles laterales las dos hornacinas más pequeñas situadas en nivel inferior. Al tiempo, convierte en nichos las dos celosías mencionadas. No se lleva a efecto la medalla mixtilínea prevista sobre el frontón. Pervive de lo antiguo un anagrama de María sostenido por ángeles en lo más alto del testero, cuyo diseño es muy similar al existente en el cupulino de la linterna de la iglesia de San Antón. Francisco León toma como referencia para su traza los arcos triunfales de los muros laterales de la nave de la iglesia antoniana.

La intrahistoria del convento puede tener detalles tan sorprendentes y entrañables como el enterramiento de una criada de las monjas, ubicado en la mismísima capilla mayor y en el lado de la Epístola⁵³.

53 La inscripción de la lauda dice lo siguiente: AQVI YACE JOSEFA ANTONIA LUIS CRIADA QVE FUE DESTE MONASTERIO MVRIO A 11 DE MAIO DE 1781.



10

IGLESIA Y HOSPITAL DE SANTIAGO

10.1. LOS TIEMPOS FUNDACIONALES Y LAS PRIMERAS COYUNTURAS DEL EDIFICIO

Declarado B. I. C. según decreto de 28 de enero de 2003, el hospital de Santiago forma parte de la más auténtica urdimbre histórica de Cuenca. Nace al tiempo que la propia ciudad cristiana y en una admirable trayectoria, tal vez sin parangón posible, ha prolongado ininterrumpidamente su actividad asistencial durante más de ocho centurias. Existe suficiente información sobre las principales etapas edificatorias, aunque a veces se traslada al gran público de forma incompleta. La placa cerámica colocada en la puerta principal indica los siglos XVI y XVIII como su época de construcción, olvidando el siglo XVII que es tan importante como los indicados.

Como no podría ser de otra forma, encontramos la primera imagen de este monumento en las vistas de Anton van den Wyngaerde, de 1565. En su Cuenca desde el oeste, el maestro flamenco considera el centro asistencial santiaguista, sobre todo, como un hito referencial en la planimetría del paisaje urbano. Lo observa igual que el topógrafo un vértice geodésico. Además de contar entre los inmuebles notables del callejero conquense,



Patio del siglo XVI

es para él una baliza orientadora y un observatorio al tiempo. Según analizamos hace años con detalle al estudiar la panorámica¹, Van den Wyngaerde instala su taller en una de las salas de la antigua fachada oriental. Desde allí estructura buena parte de ese complejo rompecabezas que es la vista de

Cuenca desde el oeste. Queda patente su importancia localizadora por la insistencia del artista en rotular su nombre en las diferentes fases del trabajo. En el boceto de encuadre (Londres 16v.), apenas rasguñado, no falta la anotación “hospitol S Yago” sobre un edificio invisible señalado con sim-

ple trazo. En el estudio preparatorio (Londres 16r.), se añade al nombre una dirección: “aca sta S Yago hospitaal”. Finalmente, en la vista acabada (Viena 2) sobran las indicaciones y permanece escueto el título: “hospitaal de S^o Yago”. Dejaremos para más adelante la descripción de las fábricas, comprobadas las variantes constatables entre el estudio preparatorio y la vista acabada. Y es que en pocos fragmentos de la panorámica desde el oeste divergen tanto las dos hojas que de ella existen.

La Orden de Santiago germina en el reino leonés en 1170, unos años antes de la conquista de Cuenca, para defender la fe cristiana frente al Islam. Por ello, actúa al principio en Extremadura, que era la frontera de dicho reino con los musulmanes (“freires de Cáceres”). La presión almohade en tierras extremeñas (1174) conduce a los “freires” a la pérdida de sus bienes. Ello les fuerza a intensificar su labor en el reino de Castilla, donde ya habían recibido donaciones de Alfonso VIII. Ese mismo año, el rey castellano les entregaba entre otras propiedades el castillo y la villa de Uclés. En lógica contrapartida, los santiaguistas colaboran tres años más tarde en la conquista de Cuenca².

1 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2001, pp. 152-160.

2 Véase MARTÍN, J. L., 1974, pp. 3-19.

Unos días después de la toma de Cuenca, Alfonso VIII efectúa una amplia donación a la Orden³. Sobre ese sólido fundamento económico, los santiaguistas constituyen una encomienda dependiente de Uclés, que refuerzan con otros legados y diversas compras⁴. La cercanía a la frontera con los musulmanes convence al rey de la necesidad de fundar un hospital consagrado a la redención de cautivos cristianos. Elige a la Orden de Santiago para su tutela. Participan decisivamente en su financiación Tello Pérez y Pedro Gutiérrez con sus respectivas esposas, según escritura del 13 de marzo de 1182. José Luis Martín ha subrayado que no son estos nobles, sino Alfonso VIII, el verdadero fundador. Los aludidos entregan todas sus propiedades en Cuenca y su término “ad opus hospitalis captivorum quod es in ipso Ordine [Santiago] statutum”, calificando al rey como “fundator et gubernator” del hospital⁵. Otra creencia muy extendida es que la institución aprovecha unas casas incluidas en la donación de Pérez y Gutiérrez⁶. Sin embargo, no hemos encontrado el argumento documental que lo pruebe. La escritura de 1182 no concreta la naturaleza de los bienes transferidos.

La pérdida de las funciones primigenias de redención de cautivos, según la frontera quedaba cada vez más lejos, supone la crisis para el establecimiento y su reconversión en centro asistencial de enfermos pobres⁷. Por otra parte, la situación estratégica del edificio lo convierte en uno de los bastiones de las tropas aragonesas que, en 1449, ayudan a los Mendoza en su lucha contra el obispo Barrientos por el control de la ciudad⁸. El hospital queda destruido como consecuencia del conflicto⁹, excepción hecha de la iglesia.

Tras un mandato de los Reyes Católicos (1494) se produce la reconstrucción, que culmina en un proyecto de 1511 adjudicado al maestro de cantería Juan del Castillo. Un patio principal, todavía conservado, estructura cuatro alas circundantes. Es adintelado en sus dos plantas, con columnas en la baja y pies derechos arriba. En 1528, el nuevo edificio queda definido en buena parte de sus rasgos esenciales. La iglesia seguía siendo la antigua de cantería, más bien pequeña, de una nave y techumbre de madera labrada y pintada. El hecho de que los muros de la nueva fábrica fueran gruesos y de calicanto despierta el recelo de las autoridades locales, que denuncian la obra

3 “... duas casas circa illas de Auenmazloca, in ipso alcazar de Conca; et duos solares circa fratres Calatraue usque ad turricellas; et zudam illam de albofera usque ad pontem, cum platea que ibi continetur a uia publica usque ad Sucar; et unum molendinum in riuo Muscarum; et unum ortum circa eundem riuum, cum sua albofera; et aldeam illam que Viuera uocatur...”.

El documento ha sido frecuentemente citado y reproducido a lo largo de los siglos. Hemos tomado como referencia base GONZÁLEZ, J., 1960, II, pp. 479-480, doc. 291.

4 Sobre las propiedades del hospital, véase IRADIEL, P., 1981, pp. 181-246.

5 MARTÍN, J. L., 1974, p. 111 y n. 159.

6 Esta idea la introduce RADES y ANDRADA, F. DE, 1572, f. 19 r. La difusión en la literatura local la lleva a cabo MÁRTIR RIZO, J.P., 1629, p. 44: “un Hospital, que ellos auían fundado en unas casas principales que el Rey les auía hecho merced, quando ganó a Cuenca”.

7 IRADIEL, P., 1981, pp. 196-198; PÉREZ MONZÓN, O., 1994, p. 214.

8 PÉREZ DE GUZMÁN, F., s. XV, p. 537.

9 IGLESIAS, T., 1930, p. 178.



A. van den Wyngaerde. *Cuenca desde el oeste* (1565), detalle con el hospital de Santiago

como casa fuerte que amenazaba la seguridad de la población¹⁰. Concordaba con la tipología de hospitales de planta claustral, con las distintas dependencias asistenciales or-

ganizadas alrededor de un patio central. Se han apuntado similitudes entre este patio y palacios mudéjares como el toledano de Fuensalida o el de Cárdenas en Ocaña¹¹.

10 ROKISKI, M. L., 1986, pp. 331, 332 y 379; y 1988-1989, II, pp. 110-135 (Documentos); COOPER, E., 1991, II, p. 1138.

11 PÉREZ MONZÓN, O., 1994, pp. 215-217 y 222, nn. 43 y 45.

Enlazamos en este punto con las representaciones legadas por Van den Wyngaerde. Ya apuntamos más arriba las variantes percibidas entre las dos fases del trabajo. Puede ser útil recordar que la vista de *Cuenca desde el oeste* es una pieza construida a partir de partes ensambladas desde diferentes observatorios. En el estudio preparatorio (Londres 16r.), la descripción del hospital resulta un tanto confusa. Está visto desde una posición más sesgada, con un barrio relativamente denso emplazado delante. En la vista acabada (Viena 2), este grupo de casas desaparece y el conjunto santiaguista incorpora prestancia y volumetría. Surge airoso un núcleo cuadrangular de dos plantas y, a derecha e izquierda, otras construcciones adyacentes de menor tamaño, envuelto todo por una cerca.

En la tesitura de elegir, nos quedamos sin dudar con la imagen definitiva. Las razones son numerosas. Resulta concordante con los datos que ofrecen los archivos: cuatro alas circundando un patio central, y otros cuerpos y corrales anejos. La traza armoniza con un edificio regularizado propio de la época y concebido casi en su totalidad en un mismo momento. Pese a los numerosos cambios, es todavía una imagen reconocible en la actualidad. Asimismo, presenta el ensamblaje lógico del monumento con su entorno natural y urbano. Por eso coincide de manera tan estrecha con un plano como el de Mateo López que, aunque diseñado dos centurias y media después, describe un paisaje todavía escasamente transformado. Algo similar sucede con las más antiguas fotografías de la zona.

La planta del conjunto es casi la misma en ambos documentos gráficos. El bloque principal impone su centralidad, en torno al patio mayor. A la izquierda, en línea y adosado, asoma otro edificio más pequeño, también con patio, que en su parte trasera linda con los pies de la iglesia. Esta no se ve en los dibujos, por sus modestas dimensiones y el juego de las perspectivas. A la derecha, varios cuerpos menores rodean un patio irregular. La



M. López. *Plano de Cuenca*, detalle con el hospital de Santiago

proximidad es tal, que López bosqueja hasta el muro que antecede al hospital en paralelo a esta fachada de poniente. Asimismo, resultan creíbles las distancias hasta el Júcar y el ensamblaje del camino que asciende desde el desembarcadero de maderas. El enlace del vado de la Fuensanta con la plaza de la Carretería, actualmente denominada de la Constitución, se producía por lo que ahora son calles del Sargal y Mateo Miguel Ayllón. Al pasar la vía cerca del hospital de Santiago, aprovechaba un pequeño collado entre el cerrillo que corona aquél y el cerro de la Horca. Es exactamente lo que reproducen Van den Wyngaerde, en la panorámica acabada, y Mateo López en su plano.

La situación difiere notablemente en el estudio preparatorio. Como queda dicho, la masa edificada deviene casi irreconocible. La ribera del Júcar se encuentra muy próxima a las casas, de manera que la cuesta ofrece en el dibujo una superficie casi plana y las pilas de troncos llegan a la ciudad. La barrera de colinas acaba reducida a mínimos, y el encaje del camino carretero por el collado de Santia-



Cuenca a finales del siglo XIX con el hospital de Santiago a la izquierda

go se produce demasiado desviado a la derecha. De nuevo, el cotejo con el plano de Mateo López resulta muy ilustrativo. Van den Wyngaerde concibe inicialmente una imagen imposible del paraje. En su desplazamiento por la zona, toma apuntes desde distintas perspectivas que luego, articulados, va a desechar porque no ofrecen una realidad plausible.

Estas deficiencias serán luego corregidas en la segunda fase del traba-

jo. Una vez más, comprobamos que la vista acabada desde occidente no debe interpretarse como reproducción fiel en el taller del artista de lo tomado del natural en el estudio preparatorio. Cabe rechazar, por tanto, que sea una mera traslación mecánica efectuada incluso por colaboradores del artista y no por él mismo. Es una fase creadora más, aunque ya definitiva, de un proceso de análisis directo del natural. Y solo habría po-

dido realizarse en la misma Cuenca, y no posteriormente en el obrador madrileño del maestro flamenco. Urge revisar, pues, este y otros tópicos sobre su metodología.

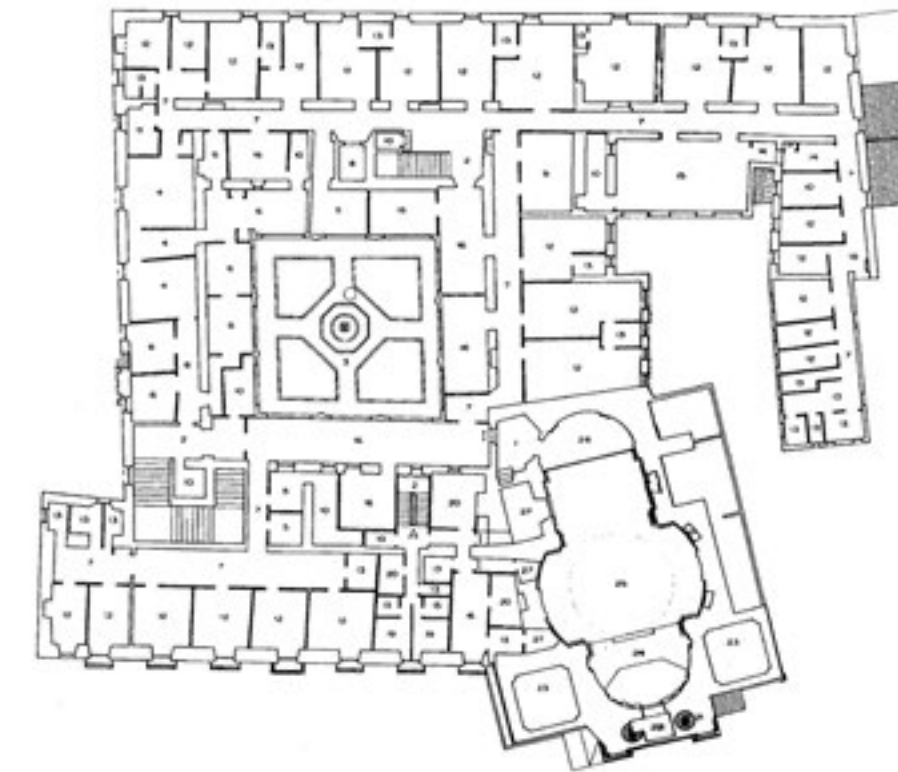
Establecido que la representación del hospital santiaguista en 1565 es fiable, hay que añadir que constituye uno de los fragmentos más cuidados de la panorámica. Contemplado desde el poniente, lo que queda a la vista son las traseras del conjunto. Su peculiar emplazamiento extramuros y en un altozano ha marcado, ya desde los primeros momentos fundacionales, un peculiar diálogo urbanístico con la ciudad. La parte del saliente solar, que no aparece en los dibujos, monopoliza todo el interés monumental porque es la que mira hacia la ciudad. La zona posterior es simplemente campo, el entorno suburbano de Cuenca rústico e industrial. Por ello, el acceso noble, la puerta Dorada, abría su arco triunfal plateresco en el ala de oriente; no en el cuerpo meridional, donde una portada del siglo XVIII es ahora así denominada¹². Esta puerta, labrada al romano, justificaba su nombre porque en buena parte la recubrían panes de oro, labor que realiza el pintor Gonzalo de Castro en 1525-1526. El dorado bañaba la propia imagen de Santiago y la hornacina o “tabernáculo” que la

12 PÉREZ RAMÍREZ, D., 1990, pp. 9 y 11.

acogía¹³. Abría arco de medio punto entre columnas, coronándola la citada hornacina con la escultura de Santiago y varios escudos del rey y de la Orden. Sería parecida a la coetánea del hospital de San Antón, aunque de mayor tamaño. El entallador quizá fuera Antonio Flórez.

10.2. EL SIGLO XVII, FRANCISCO DE MORA Y LA FACHADA ORIENTAL CON EL CUARTO ANEXO

La iglesia reconstruida de nueva planta por José Martín en la séptima década del siglo XVIII es habitualmente privilegiada, con toda justicia, en la información proporcionada del edificio, pero la contigua fachada hospitalaria que mira a la ciudad intramuros posee la misma importancia dentro de la evolución arquitectónica de Cuenca. Corresponde a una intervención del primer tercio del siglo XVII, y aquí ya no encontramos el mismo reconocimiento, como demuestra la placa informativa junto a la portada baja al eludir mención alguna a esta centuria. El gran arquitecto Francisco de Mora es el autor de las trazas antes de 1608, participando luego fray Alberto de la Madre de



Iglesia y hospital de Santiago, segunda planta

Dios en la delineación de los elementos de carpintería.

José Luis Barrio Moya ha proporcionado importantes referencias documentales sobre esta fase. Opina que el encargo podría vincularse con el viaje que efectúa Felipe III a Cuenca el 23 de febrero de 1604, para el cual traza Mora el arco de triunfo erigido

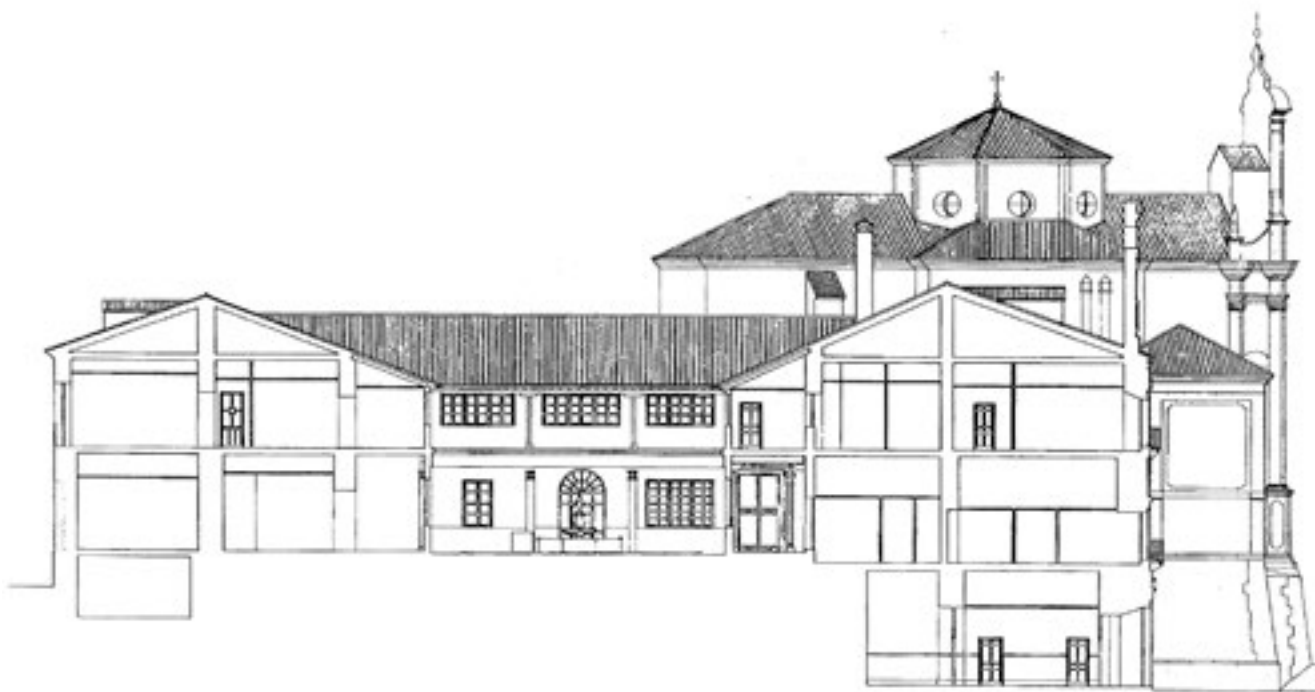
en la Carretería en honor del monarca. Realizaría los planos entre ese año y el 4 de noviembre de 1608, en que firman el contrato de las obras el licenciado Balboa de Figueroa, administrador del hospital, y Juan Fernández de la Serna, maestro cantero. Este se obligaba a hacer la obra de canteería “de un quarto que al presente se

13 A. H. N., OO. MM., L. 1620-c, f. 81 v.



Hospital de Santiago desde el oeste





Sección transversal, con el cuarto de Mora a la derecha

hace... frontero de la ciudad, conforme a la traça fecha por Francisco de Mora, tracista de su Magestad". Las condiciones anexas especifican los detalles de la labor del cantero, que cobrará 8.000 reales de vellón. Los trabajos se iniciarían a finales de 1608. El 7 de octubre de 1623, la fachada estaría prácticamente terminada, cuando se redactan las condiciones para realizar las puertas y ventanas del edificio. Al día siguiente, el carpintero Francisco de Montalvo asume "realizar en el quarto que están edificando... las

ventanas y postigos", con más que probable diseño de fray Alberto de la Madre de Dios, citado y presente en la documentación. En el balcón principal de la fachada consta el año de 1634, lo que sería indicativo de la prolongación de los trabajos que fueren hasta esa fecha¹⁴.

El contrato de Juan Fernández de la Serna para "hacer la delantera del quarto principal que está comenzado" es de 4 de noviembre de 1608. Se refiere a la labor de sillería estricta de los vanos de la fachada, las fajas horizontales

14 BARRIO MOYA, J. L., 1981, pp. 190-194; y 1991, ff. 97-107 y "Documentos", ff. 13-17 y 24-32.

que dividen los pisos y la esquina del mediodía. Evidentemente, la afirmación de que el cuarto “está comenzado” es una manera de decir que ese proyecto ambicioso, de ampliar la sección del edificio orientado hacia la ciudad, se ha puesto en marcha, no que esa sección se vaya a completar ahora con una fachada. La trabazón del conjunto exige que el cuarto oriental se edifique progresivamente desde abajo, hastial incluido.

Un problema relevante a subrayar es la lentitud en completarse una obra que, como mucho, exigiría en la realidad tres años de plazo. El encargo al maestro carpintero Francisco de Montalvo, relativo a las ventanas y postigos del edificio, es ya de fecha tan tardía como el 8 de octubre de 1623. Este hecho solo puede producirse si la fachada ha quedado concluida en la obra de fábrica. El plazo de entrega comprometido por Montalvo es de un año justo, pero la data inscrita bajo el balcón superior de la calle axial es de 1634, otro nuevo interrogante. Transcurren quince años entre 1608 y 1623, y otros once más hasta 1634. Por si fuera poco, y aunque en principio solo vinculado con los elementos carpinteriles, aparece en el proceso un arquitecto de verdadera importancia como es



Fachada de Francisco de Mora

fray Alberto de la Madre de Dios. A pesar de que los datos documentales conocidos son relevantes, el lapso es demasiado largo para quedar libres de posibles futuras sorpresas. En cualquier caso, interesa aplicar una crítica de autenticidad a las trazas de Mora, según lo que especifican las condiciones asumidas por Fernández de la Serna y la fachada que ha llegado hasta la actualidad.

Constatamos la realidad de las tres fajas de piedra a lo largo de todo el cuarto, “al nivel de las maderas”. Esto último remite sin duda a los forjados.

Las fajas establecen la división exterior entre los suelos del edificio, introduciendo un modelo de fachada en Cuenca que tendrá repercusión en los siglos posteriores. Uno de los ejemplos más notables es el de la casa del Corregidor, trazada por Luis de Arteaga en 1728¹⁵. La faja superior soportará, según las condiciones de Mora, la “galería”. Es un dato olvidado en los estudios del inmueble, y que tampoco puede ser verificado en la fachada que ha llegado hasta la actualidad. El arquitecto real concibe un cuarto piso como corredor abierto, seguramente

15 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2021, p. 340.



Calle central de la fachada de Francisco de Mora

sobre pies derechos de madera, que quedaría lógicamente fuera de las competencias del cantero Fernández de la Serna. De entre las arquitecturas de Cuenca, nos viene a la mente la galería que remataba el desaparecido convento de los Carmelitas Descalzos, situado al pie del barrio de Mangana.

En lo referente a las “ventanas” o vanos de luz pueden contarse efectivamente las veinte estipuladas en las trazas, sin diferenciar su tamaño. Obviamos las dos superpuestas en el margen izquierdo de la fachada, porque su apertura corresponde a una intervención producida ya en el siglo XX. En este punto, es preciso aclarar algunas cosas sobre el significado de “ventana” en la terminología del siglo XVII.

Hoy en día está muy clara la diferencia terminológica entre balcón y ventana. El primero es el vano abierto a la calle desde el suelo mismo de las estancias de una casa, con barandillas de protección por lo general salientes. El término define también la barandilla misma. La segunda es la abertura al exterior elevada sobre el suelo de la habitación. El *Diccionario de Autoridades* define balcón con exactitud en el siglo XVIII: “Cierta género de corredor pequeño, que sale volado de la pared de las casas, rodeado de balaustres hechos ordinariamente de hierro... y sirve para asomarse y ver lo que pasa”¹⁶. No sucedía así en la época de Francisco de Mora, cuando el vocablo “ventana” se aplicaba indistintamente tanto a la que arrancaba desde el suelo mismo de las habitaciones, como a las que no lo hacía¹⁷. Cuando Gerónimo de Quintana describe la plaza Mayor de Madrid, en 1629, detalla que sus 136 casas tienen 466 “ventanas con sus balcones de hierro con grande conformidad, igualdad y correspondencia”¹⁸. Ventana equivale en ese momento a hueco abierto en la pared, y balcón a la estructura de

16 AUTORIDADES, Entrada “BALCÓN”.

17 He tratado de este tema en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2018, pp. 78-95.

18 QUINTANA, G. DE, 1629, p. 375.

hierro que permite asomarse al exterior. El uso de este elemento, que será decisivo en la arquitectura barroca y de centurias posteriores, ya queda documentado en el siglo XVI. Lo decisivo será cuando se vaya generalizando desde finales de dicha centuria, con Madrid como centro difusor de verdadera importancia, y vaya impregnando la arquitectura civil hasta alcanzar las edificaciones más corrientes.

En su *Tesoro*, Sebastián de Covarrubias identifica como hijo de su tiempo balcón con ventana, y recoge el vocablo “falcón” como una ventana volada que sale fuera de la vertical de la pared sobre canes o cartones de hierro¹⁹. En la documentación conquense consta esa palabra a principios del siglo XVII, como demuestran las condiciones para edificar el convento de Franciscanos Calzados: “Ase de asentar el falcón de hierro”²⁰.

Los vanos a los que alude Mora en su traza para la fachada oriental del hospital de Santiago son balcones en sentido estricto. El tamaño previsto para la carpintería de los cierres es de ocho pies y tres cuartos de alto (2,43 metros). Es cierto que la altura no basta para definir el balcón, porque también las ventanas podían ser muy altas. En el edificio de la Inquisición de Cuenca las ventanas alcanzan una



El hospital de Santiago a principios del siglo XX, según tarjeta postal

buena altura, pero no llegan a tanto. Pero hay que sumar otra prueba más concluyente. Las cláusulas de 1608 determinan que las fajas irán muy bien labradas y guardadas las aristas que vuelan fuera, “para recibir las jambas de las ventanas, que les viene a servir de solera”. Demuestra que las jambas de los vanos llegan hasta el suelo de las habitaciones, porque descansan en las fajas que, como ya se ha visto, se encuentran en el nivel de los forjados. Son pues balcones, documentados tanto en la obra de cantería como en

la de carpintería. Faltan las referencias de archivo sobre la contratación de los “falcons” de hierro.

Francisco de Mora es uno de los grandes creadores y difusores de la fachada balconada en la arquitectura civil española, anticipándose incluso a su sobrino Juan Gómez de Mora, al que los estudios especializados le suelen conceder la primacía en este campo. La fachada del hospital de Santiago, trazada como fecha límite antes de 1608, es una buena prueba en este sentido. Las fajas continuas

19 COVARRUBIAS, Entrada “Falcón”.

20 Véase en el presente volumen el capítulo dedicado a este convento franciscano.



Acceso al patio exterior del hospital de Santiago

que separan los pisos son muy características²¹, como también los ritmos estrictamente verticales marcados por vanos rectangulares con rejas en la planta baja y balcones en los dos suelos superiores. La calle central formada por la portada de acceso, que se prolonga de alguna manera hacia los dos balcones superpuestos, genera un estricto eje de simetría que le otorga al conjunto un equilibrio y un porte de edificio casi palaciego, dejando aparte el despojado estilo de época y la austeridad de los materiales. Desde luego, ninguna casualidad hay en la potencia visual que adquiere contemplado desde la ciudad alta, todo un emblema de la orden santiaguista impuesto de manera consciente en el plano de la ciudad.

La calle-portada central queda detallada en las condiciones, diferenciando el tratamiento de los tres vanos superpuestos respecto de los otros situados a cada lado.

Serán de piedra labrada los esconces y capialzados, en tanto que en los restantes casos se habla de simples jambas y dinteles de piedra. Las molduras del vano adintelado de acceso, y de los correspondientes a “las dos ventanas principales que caen sobre la portada”, reflejan el diseño exacto de Francisco de Mora. Pueden cotejarse, por ejemplo, con las de la portada del convento de las Descalzas Reales de Valladolid. Mayores dudas genera la zona de los frontones partidos. Desde luego, el escudo santiaguista situado sobre la puerta es completamente nuevo. En las cláusulas de 1608 se especifica que el maestro encargado de las obras recibirá, ya labrados por cuenta del hospital, el escudo de la orden de Santiago y otro con las armas reales.

No existe en la actualidad ningún escudo real en la fachada. El nombre de “PHILIPPO IIII” puede distinguirse aún en la moldura de un medallón, situado sobre el dintel del balcón central, que recorre un letrero prácticamente borrado. Entre algunas letras más, de palabras ilegibles, parece que pone “IMPERANTE” delante del nombre del rey²². Un relieve de Santiago en la batalla de Clavijo, ocupa el interior, con el caballo en corveta y el apóstol alzando la espada ante un enemigo inexistente. Sobre el medallón aparece la conocida data: “AÑO 1634”. Evidentemente faltan las armas reales, lo que testimonia la alteración del proyecto de Mora. En el tímpano del balcón superior de la calle central, dos angelotes sostienen un escudo coronado de frutas, con un elemento simbólico en el campo que no logramos percibir bien pero que no es la cruz prototípica de Santiago. Mejor se distinguen las veneras que, en los balcones que flanquean el central del primer piso, muestran parejas de figuras infantiles semejantes.

El sentido escenográfico que, ya desde la intervención de Mora, incorpora el costado oriental vuelto hacia los

21 Y que según las condiciones dan la vuelta por la fachada del mediodía, aunque impide comprobarlo el edificio del colegio “La Milagrosa”, adosado en fecha posterior.

22 Así lo recoge PÉREZ RAMÍREZ, D., 1990, p. 9.



Fachada oeste del hospital de Santiago

barrios altos, adopta en su sencillez toda la teatralidad del barroco. Luego reforzaría este efecto la nueva iglesia trazada por José Martín. El supuesto hastial del templo dieciochesco es en realidad la envoltura exterior de la cabecera, y ese espíritu latería ya en el Quinientos, aunque el volumen edificado era menos abultado que el actual. Se repite con insistencia que los

trabajos iniciados en 1608 habrían consistido en renovar la fachada antigua²³, pero la realidad es bastante más compleja. Proporcionan claves los dibujos de Van den Wyngaerde, las noticias de archivo y la propia topografía del lugar. El frente de Mora no sustituye al del primer tercio del siglo XVI, sino que se desplaza algunos metros hacia delante y se ahonda con

todo un cuerpo arquitectónico añadido. Como es lógico, la plaza delantera actual aparece a un nivel muy inferior respecto del patio antecedente.

El hospital renacentista ocupaba la cumbre de la colina sin desbordarla. A principios del siglo XVII, surge el ambicioso proyecto para agrandar y monumentalizar el lado oriental. Antes de dos plantas, pasa a tener entonces tres. Y la puerta Dorada, que se encontraba en origen al mismo nivel que el patio (tres peldaños los separaban), queda reemplazada por otra puerta en una cota muy inferior. Ahora, debe subirse una larga escalera para acceder al patio, colgado en la primera planta. La fachada no es más que una parte del proyecto trazado por Mora en su globalidad antes de 1608. Así, los datos documentales aluden al “cuarto que se va obrando”²⁴ o a las “condiciones con que se a de hacer la delantera del cuarto principal que esta comenzado en el hospital”²⁵. Este inmueble recién engrandecido es el que contempla Rizo, llevándole a elogios desmedidos: “La sumptuosidad de este edificio, y la grandeza del, puede competir con los insignes de Europa”²⁶.

23 BARRIO MOYA, J. L., 1991, p. 99; ROKISKI, M. L., 1995, p. 145, etcétera.

24 En 1608, el hachero francés Juan se obliga a cortar vigas para dicho cuarto. (A. H. N., OO. MM., L. 1621-c, f. 112 r.).

25 Doc. cit. en BARRIO MOYA, J. L., 1991, “Documentos”, p. 13.

26 MÁRTIR RIZO, J. P., 1629, p. 44.



Portada de la iglesia

El agregado de Mora ocupa en parte lo que antes era una amplia plaza empedrada con cantos²⁷. Las descripciones sobre este patio delantero lo asocian con una pared de calicanto con su pretil. No debe imaginarse como un muro envolvente de cierta altura, y menos aún afirmar que el pretil lo cerraría. Se trataba sin duda de un espacio amesetado sobre materiales de relleno asegurados con un paredón. Esta plaza panorámica regularizaba

urbanísticamente parte de la ladera del cerrillo en la zona inmediata a la fachada principal. Elevada algunos metros sobre la pendiente de base, por eso nunca olvidan los visitantes mencionar el pretil que protegía de caídas. Esa era y es su misión, sea en puentes, en calzadas elevadas o en cualquier otra parte; y no cerrar un espacio. Al avanzar el ala proyectada por Francisco de Mora sobre dicha plaza antigua, previamente vaciada de relleno, pasa de dos a tres plantas

y la puerta noble queda a un nivel muy bajo respecto del patio interior. Podemos evocar la cota de la entrada primitiva con la puerta del siglo XVIII existente en el cuerpo meridional.

Tampoco creemos que el acceso a esa explanada panorámica estuviera centrado en el eje del edificio principal y, menos aún, que albergara caballerizas, pajares y otros servicios. El ingreso, un cobertizo grande a dos aguas, quedaría desviado probablemente hacia la izquierda, enlazando en cuesta con el camino descendente hacia la Carretería. En lo que ahora es el colegio “La Milagrosa”, existía entonces un edificio netamente más bajo que el principal. Asoma ya en la obra de Van den Wyngaerde, al fondo y de frente. Se construiría en el segundo cuarto del Quinientos, y a mediados de la centuria albergaba los aposentos del capellán, en dos plantas, con ventanas que daban hacia la ciudad. Hacia la derecha, existían tres casas que eran alquiladas a oficiales del hospital.

En el hueco visible entre el hospital propiamente dicho y la casa del capellán, un tránsito daba paso hacia el corralón visible en el dibujo. En él radicaban de verdad las dependencias auxiliares y no en la plaza de-

27 Existe un ensayo de reconstrucción en planta del hospital renacentista, basada en los datos documentales (PÉREZ MONZÓN, O., 1994, p. 223). Aunque discrepamos de parte de sus conclusiones, lo tomaremos como punto de partida para establecer nuestras propias hipótesis.

lantera. Había primero un cobertizo donde se descargaban las acémilas y a la izquierda, en la parte del mediodía, un cuarto largo de dos plantas. Sin duda, es el edificio representado en diagonal según el punto de vista del observador, pero que iba en paralelo al cuerpo más próximo del gran bloque cuadrangular hospitalario. La parte baja siempre alberga la caballeriza. En cuanto a la parte alta, durante los años cincuenta hospedaba al acemilero y unos años más tarde, seguramente ampliado, contenía aposentos de mozos, paneras, pajares y carbonera. Descargadero y caballeriza, pues, no se situarían a la derecha y pegados al ala sur del inmueble principal, como se ha supuesto²⁸. El error parte ya de concebir un patio pequeño y rectangular; cuando era muy grande, poligonal y con numerosas dependencias alrededor y en medio. Ocuparían una construcción separada, a la izquierda del citado tránsito desde la plaza delantera, como lo recoge la vista de Van den Wyngaerde. En ese mismo emplazamiento perdura todavía un edificio de mampostería, que lleva inscrita la fecha de 1737 en el dintel de la puerta y que más adelante comentaremos.

El maestro flamenco representa también de forma verosímil el gran



Portada con fecha de 1722

28 PÉREZ MONZÓN, O., 1994, p. 223, fig. 1.

corralón que circundaba todos estos pabellones. Todavía puede reconocerse en la actualidad, pese a los cambios producidos en el curso del tiempo. Cercado con una pared de piedra, comunicaba con el camino de la ribera del Júcar a través de la puerta denominada del Campo. De buen tamaño, por ella transitaban los carros cargados de los suministros necesarios para el hospital. La mano del artista, una vez más, deja prueba detallada de este rincón. Constan asimismo en el corral otros servicios: abrevadero, lavadero, palomar, corral de aves, espacio cubierto para enjugar la ropa en invierno y algunos más.

No es preciso advertir que son frecuentes los cambios de uso de los espacios según transcurre el tiempo. La estructuración de cuatro alas en torno a un patio principal porticado, según el proyecto de 1511, conoce luego ampliaciones y reformas. La panorámica de Van den Wyngaerde nace entre dos visitas de los inspectores santiaguistas, las de 1556 y 1604, que atestiguan precisamente importantes transformaciones en el edificio. En lo tocante al ala meridional, la rayada que da hacia el corralón, las mudanzas serían más de uso que de fisonomía. Aquí, en la planta baja, radica desde antiguo la cocina principal de la casa, en la vecindad del refectorio situado ya en el costado de poniente. A finales de siglo, cuentan asimismo en la planta baja una hospedería, la contaduría y el citado paso hacia el corral grande. Las ventanas de la parte alta corresponden a otra pieza de hospedería y a tres aposentos de oficiales.

Especial interés presenta el ala occidental, porque acababa de experimentar un notable agrandamiento destinado a acoger a mujeres enfermas. El maestro de cantería Juanes de Mendizábal el Viejo toma a su cargo la obra en 1556. Tras su muerte, la prosigue en 1559 su sobrino Juanes de Mendizábal el Joven. Cuando el artista de Amberes la dibuja, no llevaría mucho tiempo

inaugurada. Esta intervención recuerda la que Mora efectúa en la parte opuesta medio siglo después. No solo implica la sustitución de un tramo edificado, sino también el engrosamiento de la fábrica con un cuerpo que se adosa a la misma. Este nuevo cuarto se construye sobre parte de la huerta existente justo detrás del muro horizontal visible en la panorámica. Los canteros alzan entonces una gran pared de mampostería con dos ramales a las esquinas del edificio anterior.

La descripción de los visitantes en 1604 aporta luz sobre la estructura resultante en un “cuarto” y un “trascuarto”. Éste ha sido identificado en planta como si fuera una pequeña salita. Sin embargo, trascuarto alude sin duda al primitivo cuerpo oriental, que queda entre la ampliación y el patio porticado. Según creemos, desde la cota del patio se accedía al citado trascuarto, que desplegaba un tránsito de dos piezas flanqueándolo y una despensa que, con su propia puerta, daba directamente al patio. A través del tránsito se accedía al cuerpo nuevo. Este albergaba una sala principal con una cuadra²⁹ anexa y dos recámaras. En nivel inferior, asotanadas, había bodega y otra despensa. La simple enumeración de estas dependencias, con la vecindad de la cocina en el esquinazo del mediodía, alerta sobre los aprovechamientos de la planta baja del cuerpo occidental. En el piso superior había dos piezas de enfermería para mujeres. Una estaba especializada en calenturas y la otra en cirugía, con las advocaciones de santa Marta y santa Catalina, con sendos altares donde se oficiaba misa, y diez y catorce camas, respectivamente. También consta un apartado donde se repartía la comida.

En la reconstrucción en planta del hospital varias veces comentada, se sitúa en la fachada occidental un corredor abierto sobre columnas, donde tomarían el sol los enfermos. Sin embargo, Van den Wyngaerde representa

29 “La peça en la casa que está más adentro de la sala, y por la forma que tiene, de ordinario quadrada, se llamó quadra”. (COVARRUBIAS, Entrada “Quadra”).

solo ventanas, que son los únicos elementos mencionados en la época y exigidos, con encuadramientos de piedra labrada, en las condiciones entregadas a los canteros. Los mencionados corredores, que eran diferentes a los del patio central, formaban parte de un pabellón contiguo más pequeño, que es el representado a la izquierda del dibujo. Aunque de tamaño menor, la disposición de este otro patio sería semejante a la del principal, con columnas pétreas abajo y pies derechos de madera arriba. Sus fachadas se encontraban en línea, si bien el edificio anexo nacía en terreno ligeramente más elevado, debido a la orografía del cerro. La panorámica muestra una sola planta al poniente. La visita de 1604 lo describe con dos plantas en toda su extensión. Además, localiza en el ala visible en el dibujo dos enfermerías: la de san Damián en la planta baja, con ocho camas para afectados de bubas; y la de san Cosme en la alta, con once camas, especializada en cirugía de hombres. En realidad, este “cuarto nuevo de las bubas” se construye apenas ejecutada la vista, pues el pago final de la obra de cantería corresponde a 1568³⁰.

Al otro lado de este pabellón había otro patio con corredores y finalmente el cementerio para los pobres del hospital. Es la zona más alta del cerrillo de Santiago. Las casas del fondo, formando ángulo, quedan fuera de la jurisdicción del hospital. Corresponden a las traseras comprendidas entre el puente de San Antón y el convento de Trinitarios, en la que ahora es avenida de la Virgen de la Luz. Para Van den Wyngaerde, era un área urbana de difícil encaje, a partir de bosquejos acopiados desde puntos de observación diferentes. Las distancias son menores que en la realidad y tampoco queda registrado el acusado talud entre la cumbre y las viviendas. Sucede lo mismo con la posición del hospital respecto del puente sobre el Júcar. En la panorámica, el establecimiento santiaguista queda muy



Detalle con el escudo

adelantado, cuando ambos rozan la línea recta del primer tramo de la actual calle Colón.

Pasamos a comentar algunas cosas de las otras dos portadas del edificio. Resulta sumamente curioso que las tres portadas del hospital de Santiago estén fechadas y que, en todas ellas, los años de referencia exijan esfuerzos interpretativos para entender los interrogantes a que dan lugar. El caso de la que, situada en un rincón del patio, da paso a la iglesia, es uno de los más interesantes. Es adintelada y con pilastras cajeadas anexas al vano moldurado propiamente dicho. Las coronan pirámides con diminutas bolas

30 A. H. N., OO. MM., L.1627-c, f.65 r.



Casa del capellán

en los vértices y apenas sobrepasan la línea del dintel. El segundo cuerpo alberga una hornacina, con una imagen bastante reciente de Santiago peregrino, flanqueada por dos volutas. Las pilastras llevan inscrita la fecha “AÑO” y “1666”. De nuevo, las secciones divergen estilísticamente entre sí. La hornacina, que contiene como queda dicho la fecha, es de una elementalidad sorprendente, en claro contraste con el primer cuerpo, más refinado y de la misma exacta factura que los tres vanos de la calle central de la fachada de Francisco de Mora. Si no corresponden a la traza de este arquitecto, son de un maestro que le copia al detalle. En cuanto a las aletas laterales del coronamiento, enroscadas y con cabezas de bichas, no son sino elementos reaprovechados de una portada plateresca del siglo XVI.

Tanto más curiosa es la portada lateral situada en el costado sur, que permite acceder a pie llano a la cota del patio interior, desde el patio exterior o de servicios. En el zaguán de esta entrada desemboca asimismo la escalera del cuerpo trazado por Mora, que nace en nivel inferior. Se ha subrayado su arcaísmo, casi en la línea del post-herreriano de Francisco de Mora, atribuyéndose en hipótesis a Luis de Arteaga³¹.

31 BARRIO MOYA, J. L., 1991, pp. 275 y 276.

Funde dos estéticas casi opuestas. La más antigua conduce no solo a lo post-herreriano sino a lo más austero y elemental de esa coyuntura evolutiva, que solo puede encontrarse en la arquitectura minimalista, si se nos permite la expresión, de las órdenes reformadas. No es casual que las secas pilastras planas tengan su más claro correlato en la portada de la iglesia de las Carmelitas Descalzas, realizada casi un siglo antes. Nada hay de barroco en ellas y, sin dar lugar tampoco a hastiales precisamente rompedores, han sido ya reemplazadas en los años previos a 1722 por pilastras cajeadas, desde la fachada del palacio episcopal a la iglesia de Mercedarios Calzados. Por el contrario, el escudo borbónico sí concuerda por entero, con sus hojas de acompañamiento retorcidas y carnosas, con la fase evolutiva que señala la fecha inscrita en el coronamiento.

No percibimos elemento alguno que apunte hacia Luis de Artiaga, o Arteaga, si pensamos en una visión de conjunto. Hay en Cuenca un excelente ejemplo de contraste para probarlo, y es la portada de las casas pretorias o del Corregidor. Esta sí es realización documentada de Artiaga y con traza de 1728³², seis años después de la del hospital de Santiago. Portada santiaguista y fecha constituyen en sí mismas una absoluta contradicción, una anomalía que debe de tener alguna explicación. De vernos forzados a opinar al respecto, la única que se nos ocurriría es pensar que en 1722 se interviene sobre una obra preexistente, del siglo anterior, y que se introducen algunas modificaciones provocadas por la inserción del escudo como elemento más llamativo.

Próximo a esta portada se encuentra un interesante edificio exento que se ha identificado con la casa de los capellanes del hospital³³. Es de planta rectangular y con

dos pisos. El inferior queda cubierto por una bóveda de cañón rebajado, con arcos fajones y lunetos. En el superior destacan varios balcones de hierro de cuidada decoración, muy característicos de la época. Sencillas piezas de piedra enmarcan los vanos adintelados. En la dovela central de la puerta se lee “AÑO DE 1737”. Sobre el balcón situado encima luce el escudo de la orden de Santiago, adornado con elementos vegetales propios de esa fecha. El resto de los muros es de mampostería, que conserva en determinadas zonas, en perfecto estado, las técnicas antiguas, toda una lección para los restauradores de nuestro tiempo. Demuestran que los valores estéticos pueden encontrarse en un humilde aparejo como este de la casa de los capellanes de Santiago, del que deseamos que cualquier intervención futura sepa respetar su esencia.

No puede quedar en el olvido una estructura exterior en la mejor tradición escenográfica barroca, como es la escalera que sube desde la calle actualmente denominada de Calderón de la Barca hasta la placeta de la fachada de Francisco de Mora. Se ha relacionado con un documento de 1673, por el que el cabildo de tejedores de la ciudad de Cuenca adquiere un solar “enfrente del callejón del Puente de Palo para hacer la subida al Hospital”³⁴. Desde luego, la escalinata actual presenta elementos ya modernos, incluido entre otros el diseño de las barandillas.

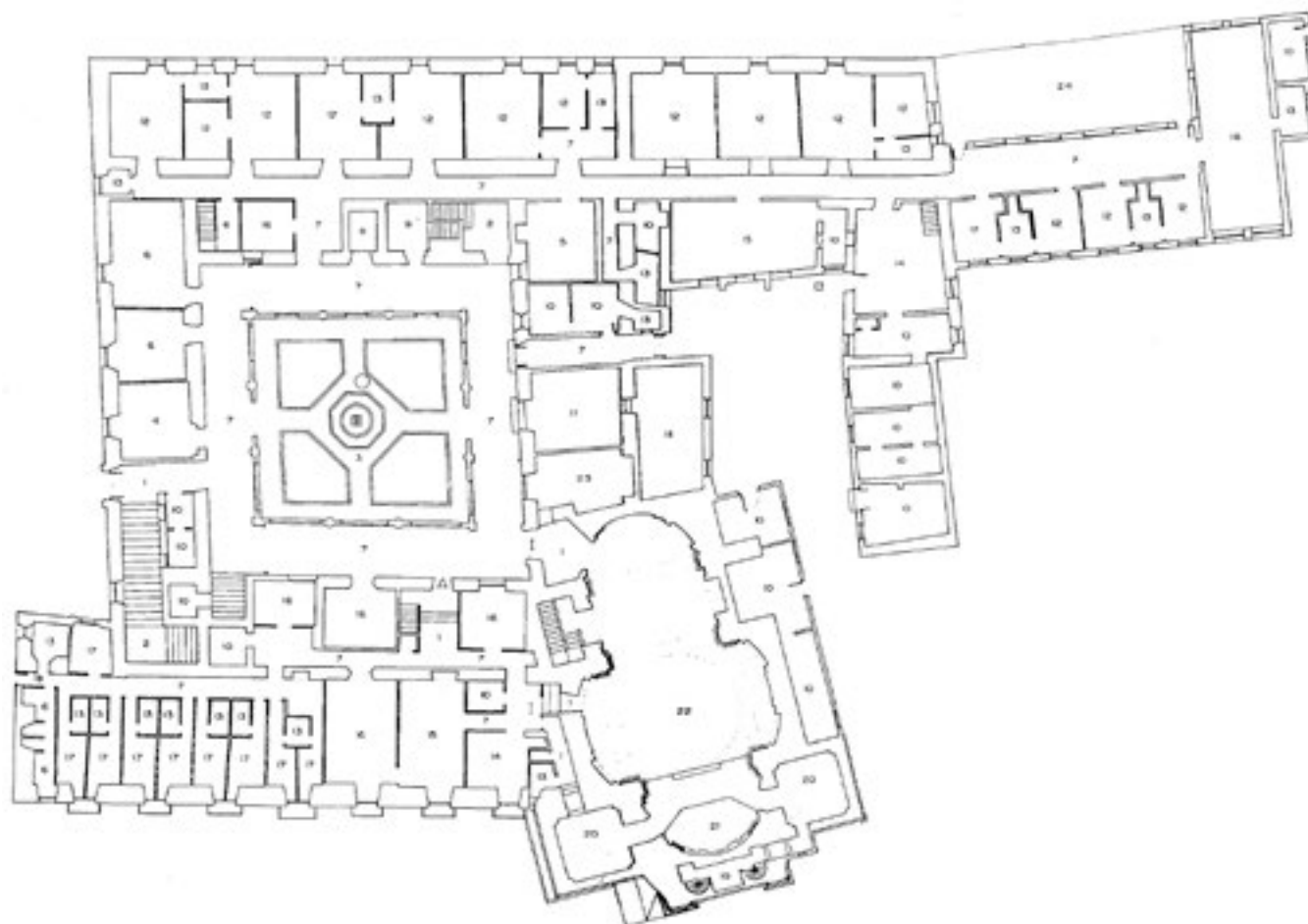
10.3. JOSÉ MARTÍN Y LA NUEVA IGLESIA DEL HOSPITAL DE SANTIAGO

Aldehuela traza la iglesia del hospital de Santiago de Cuenca cuando aún se construía la cercana fábrica de los

32 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2021, pp. 339-372.

33 PÉREZ RAMÍREZ, D., 1990, p. 11.

34 PÉREZ RAMÍREZ, D., 1990, p. 90.



Planta a cota del patio

antonianos³⁵. Hasta hace dos décadas, ha sido una de sus obras más desconocidas a pesar de los valores arquitec-

tónicos que posee. Ponz se limita a anotar en su visita a la ciudad: “acaba de renovarse”³⁶. La misma indiferencia

35 Hemos publicado parte de este texto en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2011, pp. 274-285.

36 PONZ, A., 1772-1794, p. 269.

hacia el edificio manifiestan los autores siguientes³⁷, hasta que Fernando Chueca marca un cambio de tendencia al apreciarla en su artículo de 1944. Curiosamente, no la vincula con convicción irreductible y de forma directa con el turolense, dentro del amplio listado de inmuebles que le atribuye. Sí la incluye en el epígrafe titulado “Otras obras en Cuenca en las que pudo intervenir Aldehuela” en mayor o menor medida. Recoge la fecha de 1766 rotulada en el interior de la iglesia, y opina que la planta podría ser debida a Francisco de Moradillo, por el modo de repartir las bóvedas según tradición madrileña. Se le antoja sobria y académica en exceso para ser obra enteramente de José Martín, aunque muchos detalles solo a él podrían corresponderle: el terminal de la cornisa al llegar al altar mayor, enroscándose y mostrando una cabeza de querubín, y las sobrepuestas a ambos lados del presbiterio con copas de flameante rocalla, tan características de su estilo³⁸.

Dimas Pérez vincula la iglesia con el turolense, pero sin aportar referencias documentales: ya en 1763 la fábrica amenaza ruina, y se retira el Santísimo por miedo a celebrar misa; entonces se encargan las trazas a José Martín, que logra aquí una de sus más hermosas creaciones con total predominio de la línea curva. Apunta asimismo que el óculo de la falsa fachada daba luz al camarín del santo³⁹. Pero quien ha documentado con precisión la iglesia de Santiago como de José Martín de Aldehuela ha sido José Luis Barrio Moya⁴⁰.

Trataremos de ordenar la información proporcionada por los archivos, que resulta algo enrevesada en una primera lectura. Los datos conocidos arrancan el 29 de abril de 1763, en que el Consejo de Órdenes envía una carta al administrador del hospital de Santiago de Cuenca, don José Ruiz de Alarcón, ordenándole renovar la iglesia antigua. El administrador responde con un escrito del 7 de mayo del mismo año, en que expresa que había puesto en ejecución el mandato del Consejo “haviendo llamado a Joseph Martín”, que había tomado medidas “para ejecutar la planta correspondiente”. Los santiaguistas conquenses habían solicitado tiempo atrás a Bartolomé Ignacio Sánchez, maestro del obispado, el reconocimiento de la iglesia y la elaboración de las trazas oportunas, pero no lo consiguen al final por las muchas obligaciones de aquél. Ruiz de Alarcón se compromete a remitir la planta y el coste de la iglesia al Consejo cuando el arquitecto turolense haya concluido su trabajo y estimaciones. El día 20 de dicho mes el Consejo reclama al administrador que envíe cuanto antes la planta, lo que éste cumple diez días después, el 30 de mayo, remitiendo “el perfil y planta ejecutada por el nominado Joseph Martín, y con ella su declaración del coste que podía tener dicha yglesia”. Pregonada la obra tanto en Cuenca como en Madrid⁴¹, se postula para construir la iglesia por 148.000 reales Lorenzo de Santa María, que se adjetiva él mismo como el maestro de obras más acreditado de la ciudad y sus

37 Algo más apunta Mateo López, como luego veremos.

38 CHUECA, F., 1944, p. 26.

39 PÉREZ RAMÍREZ, D., 1990, pp. 12 y 13.

40 BARRIO MOYA, J. L., 1990, pp. 54 y 55; y 1991, pp. 346-352 y “Documentos”, pp. 276-340.

41 El 28 de septiembre de 1763 se había ordenado a los santiaguistas de Cuenca que sacasen edictos también en Madrid.



Vista hacia el coro de la iglesia

contornos⁴². Otro maestro, José del Olmo, tercia en las posturas con baja a 140.000 reales. Al final de un largo tira y afloja, se remata la obra por 136.200 reales en Lorenzo de Santa María⁴³. La escritura de obligación entre Lorenzo y el administrador del hospital va fechada el 31 de agosto de 1764.

Se han apuntado algunos matices a todos estos datos. La iglesia de Santiago no podría ser considerada enteramente de José Martín, ya que el encargado de la construcción es Lorenzo de Santa María. Por otra parte, daría incluso la impresión de que el arquitecto turolense se ofrece

a los santiaguistas para idear la traza, y “quien se apresura a tomar medidas y presentar planta y condiciones al margen de haber recibido o no el encargo”, al no conseguir aquéllos que la ejecutase Bartolomé Ignacio Sánchez, maestro del obispado. Este ofrecimiento sería corriente en maestros que deseaban labrarse un rápido porvenir⁴⁴.

En relación con lo anterior, no conocemos ningún indicio de que José Martín forzara su contratación como trazador ante los responsables del hospital de Santiago de Cuenca, realizando un trabajo por su cuenta. La correspondencia entre el Consejo de Órdenes y el administrador Ruiz de Alarcón lo deja muy claro: “haviendo llamado a Joseph Martín... que era persona de créditos para su ejercicio”. Al no lograr que Bartolomé Ignacio Sánchez se ocupara de la nueva iglesia con la urgencia que la situación requería, los santiaguistas solicitan la intervención del turolense y no al contrario. La frase “expresando tener tomadas medidas según el terreno para ejecutar la planta correspondiente”,

42 Lorenzo de Santa María goza sin duda en su época del favor de los poderes oficiales conquenses, tanto civiles como eclesiásticos. Para reforzar su posición en la contrata de Santiago, presenta testimonios a su favor del escribano del ayuntamiento y de un notario de las obras ejecutadas por adjudicación del Tribunal eclesiástico de Cuenca. Para evitar interpretaciones erróneas del protagonismo de este personaje en la evolución de la arquitectura de su tiempo, hablamos según lo conocido de la contrata y ejecución de obras trazadas por otros autores, no del significado de su propio currículum y de su posible talento como trazador, que todavía queda por probar.

43 Que por cierto propone como su veedor a Ventura Rodríguez, cuando se produzca la valoración del trabajo final.

44 LÓPEZ DE ATALAYA, A. M., 1994, pp. 137 y 138.



Vista hacia la capilla mayor



Brazos del crucero y cúpula

que tal vez haya movido a confusión, se relaciona exclusivamente con el informe puntual del administrador a las autoridades en el escrito del 7 de mayo de 1763, sobre el estado en que se encontraba el expediente de la nueva iglesia que se pretendía levantar. En ese momento, tras solicitarle el administrador su colaboración, José Martín había tomado ya las medidas y se encontraba en el proceso de elaborar las trazas del edificio, que serían remitidas al Consejo cuando el turolense acabase su labor. Como ya hemos recordado en párrafos anteriores, hasta el 30 de mayo no se envían la planta y las condiciones, una prueba más de que José Martín no las ejecuta por su cuenta y las presenta luego a los santiaguistas, sino que inicia su trabajo tras ser requerido por éstos.

En lo que toca a Bartolomé Ignacio Sánchez, al día de hoy desconocemos si sus capacidades llegan a brillar de verdad en el panorama de la arquitectura conquense dieciochesca. El que tuviera los contactos y la habilidad socio-profesional de hacerse valer en los medios oficiales coetáneos, y el que contratara más o menos obras, no asegura ingenio alguno como valor añadido. De momento hay que esperar a poseer más información al respecto y juzgar por lo que sabemos,



Costado del crucero

que es el verdadero talento, incontestable, de José Martín de Aldehuela, y la fortuna que tienen en aquel momento los santiaguistas conquenses de que fuera él, y no otro arquitecto, el que concibiera el nuevo templo que necesitaban.

Las condiciones redactadas por José Martín⁴⁵ especifican un plazo de tres años para la terminación de las obras. El hecho de que el templo se encuentre integrado desde la Edad Media en el complejo hospitalario exige apejar las dependencias colindantes, como el cuarto de la administración y alguna sala de enfermos. Como suele suceder

en estos casos, al demoler la iglesia vieja se aprovecharán los materiales posibles. Las cajas de la cimentación tendrán 26 pies de profundidad en el medianil con el hospital y en el frente que da al este, hacia la ciudad alta, y 18 pies en las otras dos direcciones. Todos los cimientos quedarán iguales al nivel del patio. El frontis que mira hacia la ciudad, que en realidad corresponde a la cabecera, es el más cuidado por José Martín, por esa circunstancia ya comentada de la integración física de la iglesia en el conjunto santiaguista. No existe fachada oeste, y el acceso principal, con porta-

45 Doc. cit. en BARRIO MOYA, J. L., 1991, pp. 311-335.



Estuco con la aparición de la Virgen a Santiago a orillas del Ebro

da de la centuria anterior a la que ya nos hemos referido, se abre en el rincón nordeste del patio.

El frontis funciona como una falsa fachada con pilastras de orden jónico, de piedra labrada como el entablamento que las corona. Ligeramente retranqueadas a ambos lados

y de menor altura, dos sacristías componen un anexo al núcleo jónico con pilastras laterales también de sillería. El resto de esas “dos fachadas” que denominan las condiciones, irá de mampostería en un plano distinto a los otros elementos arquitectónicos susodichos, “dejándola rebajada todo el grueso de la moldura para finjir de colores al fresco”. Cabe inferir de tal “fingimiento” al fresco una ornamentación pintada de trampantojo como era tan habitual en la época y en la obra del propio arquitecto, probablemente incluyendo una falsa sillería como la que se menciona en otras zonas exteriores. El remate del frontis será un campanil que, como el cuerpo jónico sobre el que se levanta, se ejecutará a partir de un perfil específico aportado por el arquitecto. Flanquearán este campanil dos ángeles de cinco pies y medio al menos de altura, es decir de 153,23 centímetros como mínimo. Las sacristías llevarán como cubierta chapiteles de pizarra hasta la escocia de las agujas respectivas, que serán de plomo y arriba dos bolas de bronce dorado con cruces de hierro pintadas de color. Las condiciones reservan espacio entre el muro del frontis y el del presbiterio para abrir un camarín, abovedado y pintado de blanco, y construir dos escaleras, una para subir al camarín y la otra para acceder al cuerpo de campanas. Las plantas de la iglesia que adjuntamos dan cuenta de la excelente conservación de casi todos esos ámbitos.

El estado actual del frontis ha sufrido cambios respecto del que determinan las condiciones. En el cuerpo principal se mantiene lo básico: las pilastras jónicas sobre sus pedestales, unidos estos por dos impostas; el óculo abocinado y moldurado que daba luz al camarín y la única decoración relevada del hastial, el escudo con la cruz de Santiago, ornado con motivos de rocalla. El color amarillento actual nada tiene que ver con el más espeso que muestran las fotografías antiguas, y desde luego sin rastro de trampantojo alguno. También se conserva bien en lo esencial la espadaña alzada sobre el entablamento del

cuerpo inferior, de dos ojos de medio punto entre pilas-tras cajeadas y frontón curvo, aunque han desaparecido en tiempos no muy alejados del nuestro, por decisión difícilmente explicable, los dos ángeles erigidos sobre pedestales en forma de volutas, que de momento perduran; ángeles que flanqueaban el campanil y que pueden verse en varios documentos fotográficos. Nada queda tampoco de los chapiteles de pizarra con agujas de plomo que cubrían las sacristías, sustituidos por cubiertas aplanadas de teja curva.

La conservación de la planta y de los diversos perfiles elaborados por José Martín para la ejecución de la obra, sobre muy distintos aspectos del edificio, hubiera permitido el mejor conocimiento de un espacio interior que ha sufrido la pérdida del mobiliario original y la alteración de la policromía concebida por el turolense. Los pormenores de la construcción y de los materiales a utilizar quedan especificados en sus detalles más nimios, tanto en la cantería y albañilería como en los correspondientes a la carpintería, tan importante en esa época y en construcciones abovedadas con medios limitados. Resultan interesantes, por ejemplo, los pormenores del armazón de la cúpula, cómo se define la figura ochavada sobre los cuatro arcos torales del crucero y todo el proceso constructivo de la media naranja hasta la conclusión del chapitel exterior, forrado de plomo y coronado por bola, cruz y veleta. La lógica impone que se cierren todos los arcos y bóvedas antes de levantar la cúpula, y que las bóvedas sean macizas en su primer tercio; y en el resto, de ladrillo y dobladas de cascotes y yeso. Todas las ventanas llevarán vidrieras.

Alguna cláusula alusiva a los revocos deja muy claro lo apuntado más arriba, al especificar por ejemplo “entrepaños bien enrebocados y finjidos de piedra almuadillada”, que recuerda inevitablemente que el fondo del frontis oriental debería ir rebajado respecto de los elementos de



Santiago en la batalla de Clavijo

sillería⁴⁶ “para fingir de colores al fresco”. El asunto del cromatismo adquiere asimismo gran importancia para imaginar interiores que, como en el caso de la iglesia de Santiago, con el tiempo se han ido dejando en un colorido ñoño y casi monocromo, muy alejado del pensamiento del creador del edificio: “Y así mismo en cada puesto se darán los colores que se demuestran todos al fresco, y lo demás quedará en blanco, bien lavado, torneados todos los ar-

46 Pilastras jónicas, impostas y entablamento.



Fachada-cabecera de la iglesia

cos, sacando al mismo tiempo las fajas y molduras de las entrepilastras, hasí en formeros, cascarones, lunetos, que dará concluido con la bariación de las tintas”. Además del blanco, trasluce la documentación algunas otras tonali-

dades en esas genéricas “tintas” y “colores” aludidas en las mencionadas cláusulas. Por ejemplo, el dorado de los florones de madera existentes en la media naranja y en el cascarón del coro, así como la posibilidad que contempla de dorar las ocho ventanas de yeso blanco de la cúpula y las siete de la nave. Queda claro asimismo el protagonismo del color verde en las celosías de las cuatro tribunillas del crucero; en la corta nave, en la celosía que en el muro del lado del Evangelio corona el arco de la subida a la sala de enfermos, cerrado a su vez por una verja, y en la que remata el arco correspondiente del muro de la Epístola; y en el coro, además de la barandilla de madera pintada como imitación del hierro, en otras celosías situadas más adentro y también pintadas de verde⁴⁷. Más adelante intentaremos dar una interpretación de la presencia de este color en la iglesia de Santiago.

Como sucede en tantos inmuebles religiosos de José Martín, las pinturas murales de la iglesia de los santia-guistas conquenses no se aproximan ni de lejos a la excelencia de la arquitectura que las alberga. Puede compro-barse en el medallón de la bóveda del coro, con el asunto de *Santiago en la batalla de Clavijo*, representado por un artista de no excesivas dotes. Una filacteria en la parte superior de la composición incluye la fecha de termina-ción de la iglesia: “SE IZO ESTA IGLESIA SIENDO ADMI-NISTRADOR DON JOSEPH FERNÁNDEZ RELUZ DESTA ORDEN AÑO DE 1766”. Tampoco poseen nada especial los tondos de las pechinas de la cúpula, con los cuatro padres de la Iglesia occidental, y menos todavía la pintura de la *Inmaculada Concepción* de la bóveda del presbiterio.

Las condiciones establecen asimismo el paso siguiente a la finalización de la estructura arquitectónica, con la agre-gación de los elementos de estuco: los capiteles de orden corintio, las dos medallas con relieves de la vida del san-to titular del templo, los adornos de las puertas, etcétera.

47 Doc. cit. en BARRIO MOYA, J. L., 1991, pp. 324, 328 y 330.

También aluden a “las cinco mesas de altar a la italiana, de madera para imitarlas a piedra como se demuestran”⁴⁸. Los relieves de estuco mencionados se conservan pero no así las mesas, que deberían ir ubicadas una en el altar mayor, y las cuatro restantes en las capillas-hornacina, de escasa profundidad, situadas en los muros del crucero a ambos lados de los relieves susodichos. En dichas capillas se alojarían otros tantos altares con retablos que tampoco han subsistido. En todos ellos, trazados con toda lógica por José Martín, se vería sin duda el influjo del Transparente de Ventura Rodríguez como se comprueba en la iglesia y los perdidos retablos de San Antón. Antonio Ponz anota una pintura de la Natividad debida a Pedro de Orrente en uno de estos altares⁴⁹, y desgraciadamente nada más dice del resto, porque conoce el edificio apenas concluido. Lo mismo sucede con Mateo López, que se limita a apuntar que “su iglesia se ha construido pocos hace, con bastante capacidad y bien proporcionada”⁵⁰.

La iglesia de Santiago muestra uno de los más bellos espacios arquitectónicos creados por el gran maestro turoense. La planta es un casi continuo de líneas curvas en el más puro concepto del barroco extremo dominado por el movimiento: la cúpula sobre pechinas; los muros cóncavos del crucero, con los arcos torales alabeados en composición tan similar a los de la iglesia antoniana, y los cascarones de los extremos. Completan este efecto dinámico los marcos circulares de ventanas y tondos, los remates sinuosos de las puertas, los marcos mixtilíneos de las medallas y los arcos de las capillas, en un juego geométrico de gran belleza dominado por la estrella de la cúpula. Siendo inmediatamente posterior a San Antón, refleja variantes ornamentales que atestiguan la variedad de



Detalle con la espadaña

registros del arquitecto y su madurez estética. No extraña por tanto que a Chueca le pareciera de tiempo diferente al templo de los antonianos, cuando las dos iglesias son prácticamente coetáneas. La adscripción estilística que efectúa a Francisco Moradillo no por errada carece de lógica en el análisis, como veremos a continuación.

48 Doc. cit. en BARRIO MOYA, J. L., 1991, pp. 329 y 331.

49 PONZ, A., 1772-1794, p. 269.

50 LÓPEZ, M., c. 1800a, p. 8.



Iglesia de Orihuela del Tremedal

El conocimiento que José Martín acredita de la arquitectura dieciochesca madrileña incluye, en mi opinión, la obra de Francisco de Moradillo y del complejo conventual de las Comendadoras de Santiago de Madrid. Este arquitecto construye entre 1746 y 1753 la sacristía de los Caballeros de Santiago anexa a la iglesia de dicho convento. En ella recibían los santiaguistas las armas de la caballe-

ría. De gran calidad arquitectónica y movida planta, ha sido restaurada hace unos años, recuperándose la policromía original en verde y siena, colores de la orden jacobea, en unión del rojo, de las Comendadoras, religiosas pertenecientes a la misma orden. Todavía hoy, el hospital conquense depende de dicha institución madrileña. Desde Madrid, el Consejo de Órdenes controla todo el proyecto, la planta y el coste de la iglesia.

La insistencia con que las condiciones de la iglesia de Santiago de Cuenca señalan la pintura verde en las numerosas celosías previstas, nos hace pensar que este color formaba parte asimismo de la policromía de los muros y bóvedas del templo, acompañado del blanco también recogido en la documentación y de esas tonalidades genéricamente aludidas como “colores”. Vuelta a su primer estado cromático hace unos años la capilla de las Comendadoras madrileñas, y comprobados los vínculos entre los santiaguistas de Madrid y los de Cuenca, encontramos posible que se hubiese instado a José Martín a visitarla en el momento de encargarle la traza, y que la coloración del edi-

ficio por él concebido tuviese puntos de contacto con la de Moradillo. En este sentido, observamos con interés la policromía renovada de la iglesia turolense de Orihuela del Tremedal, edificio posterior en algunos años y debido también a nuestro arquitecto, que la diseña en 1770. Coincide en casi todo con la sacristía-capilla santiaguista de las Comendadoras de Madrid y seguramente puede ilustrar sobre el colorido interior de la iglesia de Santiago de Cuenca.

Pero no solo percibimos conexiones en este campo. Creemos asimismo que José Martín se inspira, al diseñar la planta de su espléndido templo, tanto en la citada sacristía de los Caballeros como en la propia iglesia de las Comendadoras, trazada por los hermanos Manuel y José del Olmo⁵¹ y construida en el último tercio del siglo XVII. Es como si hubiera fundido esos dos espacios arquitectónicos, eliminando unas cosas y conservando otras para crear su propio ámbito.

En la misma galería del patio que la puerta de la iglesia se encuentra el acceso a la botica, renovada también enteramente en el siglo XVIII. Conserva los armarios

51 En la documentación de la iglesia del hospital conquense, se menciona a un “maestro arquitecto” llamado José del Olmo como postor en la puja de las obras. En algún estudio del edificio se dice que era de Madrid, pero la referencia documental afirma taxativamente que era un maestro de obras de Cuenca. Desde luego, el José del Olmo que traza la iglesia de las Comendadoras fallece en 1702.



Botica

decorados de la época, con antiguos botes marcados con la cruz de Santiago⁵². Debe de corresponder a la misma fase constructiva de la iglesia, aunque quizá algo posterior según lo que puede deducirse del plano actual. Es interesante comprobar cómo el templo

diverge claramente de los ejes generales del edificio. La iglesia antigua estaría más alineada con las restantes dependencias y José Martín, para aprovechar mejor el espacio, mueve su eje hacia una zona libre de edificaciones preexistentes.

52 PÉREZ RAMÍREZ, D., 1990, p. 14.



11

IGLESIA DE LA VIRGEN DE LA LUZ Y SAN ANTÓN

11.1. LOS ORÍGENES Y EL PROCESO EVOLUTIVO HASTA 1760

En el año 2011 le dedicamos una extensa monografía a la iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón¹. Sintetizar ahora un texto tan amplio en este capítulo plantearía problemas no pequeños, y tampoco sería lógico ofrecerlo como un simple extracto. Preside el momento presente la esperada restauración del monumento, durante tanto tiempo anhelada y que confiamos que tenga lugar en un corto o medio plazo. Ello nos ha movido a orientar el capítulo hacia esta perspectiva, subrayando determinados aspectos y resumiendo o eliminando otros, de los analizados en el libro de 2011. Como sería pueril volver a redactar un contenido de base que sigue siendo válido², lo hemos mantenido en sus líneas generales, recopilando solo las secciones que se adaptan a los objetivos propuestos. El lector queda invitado

1 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2011.

2 Sucede lo propio que con otros contenidos puntuales de los volúmenes de *Cuenca ciudad barroca*, al constituir la serie un verdadero catálogo del patrimonio arquitectónico de la ciudad.



A. van den Wyngaerde. *Cuenca desde el oeste* (1565), detalle con el compuesto Virgen del Puente-San Antón

a consultar aquella publicación en el resto de los asuntos aquí no tratados.

La historia de este importante monumento conquense tiene la fortuna de contar con un verdadero retrato, anterior a las transformaciones de mediados del siglo XVIII. Forma parte de los detalles más interesantes de la *Vista de Cuenca desde el oeste* (Londres 16 r. y Viena 2), elaborada en 1565 por Anton van den Wyngaerde. Desvela el compuesto religioso y hospitalario de San Antonio Abad y Santa María del Puente (con el agregado del hospital de San Jorge), en estrecho agrupamiento junto al puente del Canto. Lo que nos muestra el artista flamenco es, sobre todo, uno de los espacios asistenciales y devotos de más intenso arraigo en la ciudad, un conglomerado arquitectónico sumamente diverso, dominado por una robusta torre con voladizo superior y tejado a cuatro aguas. La corona un letrero, tanto

en el estudio preparatorio (Londres 16 r.) (“s maria dol puento”), como en la vista acabada (Viena 2) (“s maria del puenta”). En la vertical del torreón, pero emplazado con claridad junto al camino real, sobresale del conjunto un pabellón dominante. En dicho pabellón se abre una puerta con remate semicircular, bajo lo que identificamos como un profundo porche generado por el avance del cuerpo alto del citado inmueble. Otra fachada más estrecha, retranqueada en la dirección del río, posee una entrada asimismo de medio punto y con voladizo encima. Pequeños cuerpos de fábrica prolongan esta parte del bloque a lo largo del camino que, desde el puente, penetra aguas arriba en la hoz del Júcar. En el extremo derecho, llama la atención una fachada con espadaña de dos vanos, a la que se adjunta el rótulo “S Ant^o”.

Se han llegado a asociar tan estrechamente las imágenes de la Virgen y de San Antón, que en ocasiones ha parecido inevitable estudiarlas en conjunto. Sin embargo, es esta una percepción que no compartirían los conquenses de los primeros siglos tras la conquista cristiana, y que encuentra su origen en la Edad Moderna, sobre todo tras la construcción de la iglesia actual. En 1787, el párroco de San Juan Bautista, a cuya jurisdicción pertenecía el arrabal entero de San Antón, declara al respecto: “Ay en esta feligresía un hospital de San Antonio Abad mui antiguo... Tiene una bonita iglesia, en la que se venera la antigua y prodigiosa imagen de Nuestra Señora de la Luz, comúnmente llamada del Puente; esta milagrosa imagen es aparecida y patrona jurada de esta ciudad”³.

En estas fechas del siglo XVIII, se asume tanto el hermanamiento devocional entre la Virgen de la Luz y San Antón, como la identificación entre las propias advocaciones de la Virgen del Puente y de la Luz, como si siempre hubieran sido una sola pero denominadas por el pueblo llano y por el clero de modo diferente. Ambas creencias así planteadas

3 LÓPEZ, T., 1787, f. 56 r.

son inexactas, porque todo es producto de una larga evolución histórica. El núcleo inicial del conglomerado que dibuja Van den Wyngaerde sería la ermita de Santa María del Puente, dedicada a una antigua imagen que la leyenda vincula con el rey Alfonso VIII y la conquista cristiana de Cuenca en 1177. La ermita de la Virgen surge sin duda con fines por completo devotos y al margen de los antonianos. Los archivos evidencian el intenso fervor sentido por los conquenses durante siglos hacia la Virgen del Puente.

La proximidad física entre ermita y hospital posibilita que, con el tiempo, los lazos espirituales se vayan estrechando. Los antonianos acaban por tutelar por entero el santuario mariano. El 4 de septiembre de 1656, el comendador fray Diego del Peral declara ser administrador de la encomienda antonina “y de la ermita y santuario de Nuestra Señora de la Puente, que está junto con dicha casa y encomienda”. Tres años más tarde, una devota de la Virgen dona a su ermita unas casas en Priego, efectuando la entrega a fray Gaspar Gallardo, comendador y administrador de dicha ermita y del hospital de San Antón⁴. Pero esta situación se fundamentaría siglos antes. Hacia el año 1500, la ermita de Nuestra Señora del Puente se presenta ya por los antonianos, eso sí en documento interno, como una capilla de su propia iglesia⁵.

Retomamos la *Vista de Cuenca desde el oeste* de 1565, como punto de partida para esclarecer la realidad física del conglomerado arquitectónico que nos interesa. Como metodología, cotejaremos los datos documentales disponibles con los edificios que muestra el dibujo de Van den Wyngaerde. Un mismo epígrafe engloba los dos edificios, porque sus destinos han transcurrido en estrecha relación durante seis siglos y medio al menos. En el período que engloba desde los orígenes a 1760, podemos establecer según los datos conocidos dos coyunturas



Virgen del Puente y de la Luz

edificatorias principales, con otra más que traslucen ciertos documentos. La primera viene determinada por una interesante descripción de 1502, que configura un estado de cosas fundamentalmente medieval, con una iglesia de San Antón en estado casi ruinoso. La segunda coyuntura comprende el primer tercio del siglo XVI, con una reconstrucción integral de la iglesia antoniana y una intervención notable en la capilla-ermita de la Virgen del Puente. La situación es peor conocida en el período posterior que transcurre hasta el segundo tercio del siglo XVIII, aunque algunos datos de archivo de hacia

4 Doc. cit. en MOYA PINEDO, J., 2000, pp. 346-349.

5 Doc. cit. en GARCÍA ORO, J., y PORTELA SILVA, M. J., 2005, pp. 405 y 408.



Puente e iglesia de San Antón

1750 apuntan a reformas de cierta amplitud en la capilla de Santa María del Puente, poco antes de que José Martín de Aldehuela reconstruya por completo el compuesto devoto.

La orden hospitalaria de San Antón cae en una profunda crisis a finales

del siglo XV. En 1501, un mandato de los Reyes Católicos dispone la inspección de las casas antonianas por visitantes que tenían como misión comprobar el nivel moral y religioso de los comendadores, la economía de las encomiendas y la realidad física

de los inmuebles y del ajuar en ellas contenidos⁶. Dentro de ese proceso, los visitantes don Antonio de Acuña y fray Juan Antón de Rávena llevan a cabo, el 21 de abril de 1502, la inspección y el inventario de los bienes de la iglesia antoniniana de Cuenca, en presencia del comendador local fray Cristóbal Agustín de Montalvo. Merece la pena recoger en nota un fragmento del documento que registra la visita, para poder efectuar después la interpretación del mismo⁷.

Una primera lectura del texto podría sugerir que la Virgen del Puente había perdido la autonomía de su antigua ermita, y que se encontraba ahora en una capilla dentro de la iglesia de San Antón. En mi criterio, esa sería una interpretación errónea. La panorámica de Van den Wyngaerde nos enseña el estado de los edificios a mediados del siglo XVI, cuando ya habían experimentado notables reformas, y no la coyuntura que describe el inventario de los visitantes en 1502, que procede de la circunstancia puramen-

6 Véase GARCÍA ORO, J. y PORTELA SILVA, M. J., 2005. Una acomodación parcial a la coyuntura conquense de los datos contenidos en el estudio anterior, en MARTÍNEZ SORIA, C. J., 2006, pp. 684-686, 702 y 703.

7 "... visitaron... el altar mayor... por retablo un paño de lienço pintado con la historia de la Pasión de Nuestro Señor Ihesu Christo de pintura grosera y antiguo. Iten sobre el dicho altar una ymagen de Nuestra Señora y otra de Señor Santantón antigua con un bonete pequeño de seda y un vestido de seda morisca... Iten un frontal de lienço pintado de la historia de Santantón grosero y nuevo... En la capilla de Nuestra Señora en el altar un retablo de Nuestra Señora en tablas con su guardapolvo, y otra ymagen de Nuestra señora con Nuestro Señor en braços... Iten en otra capilla de Nuestra Señora en el altar un retablo nuevo y bien pintado y con sus puertas de buena pintura, y una sábana de lienço grueso, y un frontal de lienço pintado de figuras de Santos, y la medida de Nuestro Señor pintada las cosas de la Pasión...". (Doc. cit. en GARCÍA ORO, J. y PORTELA SILVA, M. J., 2005, pp. 404 y 405).

te medieval. En cualquier caso, sí vale para deducir algunos aspectos de las parcelas propiamente dichas. La fachada más ancha de todas a la que en su vertical, en lo alto del imponente torreón medieval, acompaña el rótulo clarificador de Santa María del Puente, corresponde a la ermita de la célebre imagen. Inmediatamente a la derecha se encuentra la iglesia específica de los antonianos, un pintoresco agregado de edificaciones con voladizos, vierteaguas en distintas direcciones y una espadaña con el letrero correspondiente encima: “San Antonio”.

Las numerosas noticias de archivo de los siglos XV, XVI y XVII coinciden con el dibujo wyngaerdiano, y aluden siempre a la ermita de Nuestra Señora del Puente como un espacio singularizado respecto de cualquier otro ámbito arquitectónico. En caso contrario, se hablaría de la iglesia de San Antón como del lugar donde se encontraba la imagen. Por supuesto, la ermita continuaba en posesión, tanto en 1502 como en los siglos siguientes, de una entrada propia desde la vía pública. El inventario de 1502 es obra de los antonianos y elaborado lógicamente desde el interior de la propia iglesia de San Antón, que se encontraba pared con pared de la ermita de la Virgen del Puente, como certifica la vista de 1565. La apropiación de la popular ermita, que tan rentable les resultaba, les lleva abrir comunicación con ella desde su propia iglesia. De ahí esa consideración de “capilla” que transmite el inventario, como si hubiera surgido en función de la iglesia hospitalaria y no fuera en realidad un edificio independiente, que es como lo continuaban viendo los coetáneos. Según la panorámica de Van den Wyngaerde, el volumen de la ermita es incluso superior al del santuario de San Antón. Y desde luego albergaba mobiliario y ajuar más cuantiosos, por recibir en mayor grado las ofrendas de los devotos.



La iglesia y el puente de San Antón hacia 1900

Durante el primer tercio del siglo XVI se produce una interesante coyuntura edificatoria en los santuarios conquenses de la Virgen de la Luz y San Antón. Existe evidente confusionismo al respecto. Se considera que llega a construirse una importante iglesia, de la que procedería la portada plateresca hoy embutida en la fachada dieciochesca⁸. En esa misma línea, otra hipótesis alude a que el comendador fray Cristóbal Agustín de Montalvo, cuyo nombre consta en una inscripción de la susodicha portada, habría concebido la unión de las dos ermitas colindantes de Nuestra Señora del Puente y de San Antón en un único templo similar en la práctica al actual⁹. También existe el criterio de que el convento en sí tendría advocación de San Antonio Abad; y la iglesia, de la Virgen de la Luz o del Puente¹⁰.

8 LÓPEZ DE ATALAYA, A. M., 1998, p. 1.349.

9 SANZ Y DÍAZ, C., 1966, p. 44.

10 ROKISKI, M. L., 1986, p. 331.



Portada de la antigua ermita de la Virgen del Puente

Por nuestra parte, insistimos en que los santuarios contiguos de Nuestra Señora del Puente y San Antón conservaban en ese tiempo su individualidad física, aunque los antonianos abrieran de modo oportunista una puerta en el muro medianero para considerar la ermita como una “capilla” de su propia iglesia. Subrayamos asimismo que la estructura de la iglesia de San Antón sería muy sencilla, de una nave con cubierta de madera. Nos quedamos tan solo con el dato obvio de que el nombre de fray Cristóbal Agustín de Montalvo aparece en la portada plateresca, aunque el problema historiográfico que plantea dicha entrada reclama una interpretación divergente a la que se ha propuesto.

La intervención del comendador Montalvo sobre el compuesto Santa María del Puente-hospital de de San Antón es muy relevante porque implica la segunda de las tres coyunturas constructivas básicas que pueden constatarse. Pero esta intervención muestra a su vez dos niveles estilísticos muy diferenciados, que reflejan la evolución de la arquitectura conquense durante el primer tercio del siglo XVI. El primero es aún gótico, y se centra en la que imaginamos reconstrucción completa de la iglesia de San Antón, incluyendo una nueva techumbre de madera, desde los albores del siglo

hasta 1523, en que se encarga al cantero Gil Martínez Parejano la portada de la iglesia antoniana. El segundo nivel estilístico es ya por entero renacentista y conserva como pieza maestra la que suponemos portada de la ermita de Santa María del Puente, que debe catalogarse bien en 1529 o 1530.

11.2. JOSÉ MARTÍN Y LA NUEVA IGLESIA DE LA VIRGEN DE LA LUZ Y SAN ANTÓN

En lo que respecta a la autoría y al proceso constructivo, la iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón de Cuenca es una de las escasas realizaciones arquitectónicas del olvidado barroco conquense que, en diversas ocasiones, han merecido la reflexión de los estudiosos de la arquitectura española en publicaciones de carácter general y no solo locales. Le han dedicado su atención especialistas como Fernando Chueca, Georges Kubler y Virginia Tovar, entre otros. Por otra parte, desde Ceán Bermúdez la autoría del edificio ha ido indisolublemente unida al nombre de José Martín de Aldehuela. Ciertamente que los argumentos han sido durante décadas de carácter estilístico, con alguna conexión documental que en sentido estricto no acababa de convertirse en prueba categórica. Ello ha posibilitado el surgimiento de alguna voz discrepante y limitadora de la intervención del arquitecto turolense. La prueba de archivo ha acabado por aparecer pero, en lo que a nosotros respecta, no modifica el fondo de la cuestión. El criterio personal que hemos defendido siempre es que José Martín traza la iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón sin ningún

género de dudas, con prueba documental o sin ella. Es el único arquitecto radicado en Cuenca capaz de concebir un espacio arquitectónico de semejante dinamismo y creatividad, espacio que encaja por entero con sus obras documentadas de la década de los años sesenta del siglo XVIII, como la capilla de la Virgen del Pilar por ejemplo.

En lo que se refiere a sus contemporáneos, no extrañan los silencios de Ponz, por su aversión al concepto arquitectónico representado por el turolense. Desconcierta tanto más la postura del arquitecto Mateo López, porque además de tratar con José Martín mantiene con él constantes vínculos de trabajo y conoce perfectamente sus obras. En las Memorias históricas, López sí incluye San Antón en su inventario de los inmuebles religiosos de Cuenca, aunque omite el nombre de su autor, al igual que sucede al citar la iglesia de las Concepcionistas Franciscanas¹¹. En el primer tercio del siglo XIX, Ceán Bermúdez sienta las bases del catálogo arquitectónico conquense de José Martín, al relacionar su nombre con las iglesias de San Felipe Neri, las Petras, San Antonio Abad y las Concepcionistas Franciscanas, además del hospicio y otras obras¹². El problema surge al interpretar el alcance de sus palabras, sobre que “construyó” esos edificios. ¿Intervino como tracista o como contratista de obra y constructor? En algún caso como la iglesia de las Petras, se da a conocer ya en la época de Ponz la noticia de que su tracista había sido Alejandro González Velázquez, y Ceán también la recoge¹³. Siempre cabría preguntarse si su participación en los restantes inmuebles adquiere un carácter similar. A mediados del siglo XIX, José María Quadrado adjudica a José Martín de modo más categórico la iglesia de San

11 LÓPEZ, M., c. 1800, pp. 326 y 328.

12 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 1829, p. 297.

13 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 1829, p. 268.





Crucero y cúpula



Brazo sur del crucero

Antón y las otras mencionadas por Ceán, vinculándolas con un rasgo distintivo de carácter arquitectónico: “tomando casi todas la figura rotonda o elíptica”¹⁴.

Con su magnífico artículo de 1944, la aportación de Fernando Chueca en el tema de San Antón y de la producción entera de José Martín supone un cambio de rumbo sustancial. Ya no se trataba solo de asociar con el nombre del arquitecto turolense una serie de iglesias conquenses, fundamentada en la autoridad de Ceán Bermúdez, sino de argumentar las afirmaciones con el correspondiente análisis estilístico. Chueca adjudica la

iglesia de San Antón a José Martín no solo porque desde Ceán así se haya repetido, sino por argumentos de índole propiamente formal y arquitectónica. La cataloga como la obra más importante del segundo estilo del arquitecto turolense, con influjo de Ventura Rodríguez y del barroco romano traído a España por los arquitectos de la corte de Felipe V, Juvarrá y Sachetti, que tanto influyen en el propio Ventura¹⁵. Medio siglo más tarde, Chueca se reitera en afirmar que la iglesia de San Antón de José Martín, fechada en 1764 en el interior de la iglesia, es una de las mejores piezas de la arquitectura borrominesca española¹⁶. A través de sus estudios, el templo conquense ha sido valorado por Kubler¹⁷ y por otros especialistas de la arquitectura barroca española.

Referido a la ligazón documental que faltaba entre arquitecto e iglesia, el primer testimonio lo aporta Barrio Moya, adelantando en varios años la fecha conocida de 1764. Una carta del comendador del hospital de San Antonio Abad de Cuenca, fray José López de Tejada, al padre provincial de su orden, prueba que en la fecha del escrito, 8 de abril de 1761, la iglesia se halla en proceso constructivo. Por otra parte, una real orden de Carlos III al administrador del hospital de Santiago de Cuenca, autorizando en 12 de marzo de 1764 la construcción de su iglesia, menciona el nombre del turolense como autor de los planos del nuevo templo santiaguista que se tenía previsto edificar, y se le relaciona a su vez con la iglesia de San Antón, como el que la había fabricado¹⁸.

14 QUADRADO, J. M. y DE LA FUENTE, V., 1853 y 1886, p. 272. La labor de trasladar las noticias de Ceán al ámbito de la literatura local tiene como agente a Muñoz y Soliva, con la adjudicación “al gran maestro D. José Martín de Aldegüela” tanto de San Antón como de los otros edificios. (MUÑOZ Y SOLIVA, T., 1860, p. 386).

15 CHUECA GOITIA, F., 1944, pp. 18 y 19.

16 CHUECA GOITIA, F., 2001, p. 460.

17 KUBLER, G., 1957, p. 324.

18 BARRIO MOYA, J. L., 1991, pp. 341 y 342.

Las dudas que en algún caso se han introducido quedan zanjadas por la petición del arquitecto conquense Mateo López a la Academia de San Fernando, redactada en 1784, para ser examinado y obtener el grado de arquitecto por dicha institución. Documento del que ya hemos reiterado su absoluta relevancia probatoria contiene, entre otras afirmaciones de López, la de que había concluido la iglesia de San Antonio Abad según el diseño de José Martín. Como hemos subrayado en otras ocasiones, la declaración de López se convierte en la primera prueba documental irrefutable, en una fuente directa y primaria, de la autoría de José Martín de Aldehuela como trazador de la iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón.

En imagen anexa, planteamos una hipótesis sobre la superposición de los solares de la antigua ermita de la Virgen del Puente y la primitiva iglesia de San Antón, sobre la planta de la nueva iglesia unitaria trazada por José Martín de Aldehuela hacia 1760. Observamos con curiosidad que la fachada oeste actual no transcurre en perpendicular al eje del templo, sino que se abre en ángulo obtuso, lo que resulta una anomalía en principio incomprensible en una obra tan acabada en sus menores detalles. La explicación que proponemos es que Aldehuela respeta íntegra la portada de la ermita de la Virgen del Puente en el lugar y muro originarios. No es que la desmontara y la volviera a montar en la obra nueva, como sucede unos años después con la portada también renacentista de la fachada de la iglesia de las Concepcionistas Franciscanas. En el caso antoniano, en nuestra opinión, José Martín la conserva *in situ* sin tocarla siquiera. Como el arquitecto establece un cambio en el eje respecto del que había tenido la ermita, probablemente para mantenerse en lo posible dentro de la parcela de los dos templos antiguos y no quitar espacio, hacia el norte al hospital antoniano y hacia el sur a la embocadura del puente, alza la nueva fachada en función de la portada plateresca.



Vista hacia la fachada principal

Con el influjo del Transparente de la catedral y de algunas obras más de Ventura Rodríguez, y el conocimiento de otros arquitectos que laboraban en la Corte, José Martín crea con la iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón un hito básico en la evolución de la arquitectura conquense, capaz incluso de proyectarse fuera de los límites provinciales. En lo relativo a los espacios arquitectónicos, este edificio



Coro

revolucionan la conservadora coyuntura constructiva inmediatamente anterior, la de fray Vicente Sevilla como trazador más característico, anclada en modelos que se remontaban incluso al último tercio del siglo XVI, e introduce el barroco europeo más radical y creativo, a punto de ser cercenado en sus frutos por las arremetidas del academicismo.

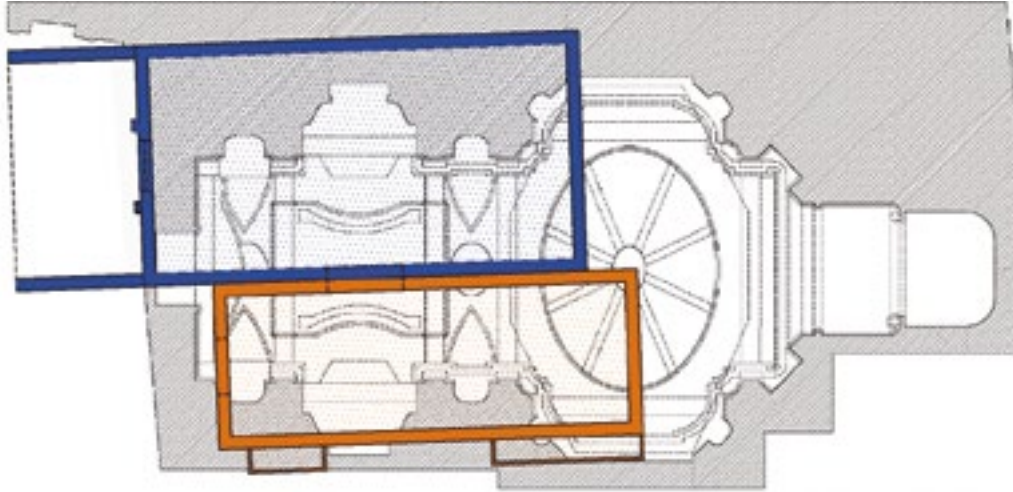
Dejada atrás la etapa “rocalla” todavía mal conocida, pero de cuya existencia no cabe dudar, confirmamos a José Martín por primera vez como arquitecto, sin perjuicio de que hallazgos documentales futuros puedan fundamentar antecedentes en este campo. En la iglesia antoniana, el turolense demuestra una inventiva y un pleno dominio de la traza arquitectónica que rebasan incluso, por su complejidad, los modelos de verdadera calidad extra-provincial que le podía ofrecer Cuenca: el conjunto catedralicio de Ventura Rodríguez o la iglesia de las Petras, trazada por Alejandro González Velázquez. Desconocemos por el momento lo que pudiera ser de la vida de José Martín entre esos seis o siete años que median

entre la conclusión de San Felipe Neri y 1760, en que creemos firmemente que se había radicado ya en Cuenca y que diseña la iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón. Al margen de su presencia en el Pilar de Zaragoza, a la sombra de Ventura, de lo que no nos cabe duda alguna es que estudia en el entorno madrileño la producción de arquitectos como el mismo Ventura Rodríguez, Pedro de Ribera, Santiago Bonavía y otros.

Aunque no nos vamos a extender en las valoraciones y estudios recibidos por el edificio por parte de la crítica especializada, para las que remitimos al lector a nuestra monografía de 2011, sí vamos a recoger algunos pasajes del análisis efectuado por Fernando Chueca en 1944. Por su cronología temprana y la rotundidad de su juicio, se convierte necesariamente en el referente de cualquier aproximación a los valores espaciales y decorativos de la iglesia de San Antón de Cuenca. Alaba este autor la sabia composición de la planta, que yuxtapone en un impulso longitudinal nave, crucero con cúpula y capilla mayor-camarián en lo que califica como “alarde de mágica escenografía”. Define como fastuosa la composición espacial, con un deslumbrante derroche de formas y fantasía en cualquier detalle. Los motivos ornamentales evocarían lo francés, con algún ejemplo no muy alejado en la obra del decorador Jean Berain. Las volutas enroscadas hacia adentro, lejanamente evocadoras de Borromini, las usa José Martín en otras obras de Cuenca, como en el sotacoro de la iglesia de las Concepcionistas Franciscanas. La profusión decorativa impide la existencia de superficie alguna libre de ornamento, con el potente relevado de la cornisa y los bocelones que enmarcan las pinturas murales. Y al fondo de todo, el ascendiente del barroco romano¹⁹.

Cuando Chueca adjetiva el edificio como una de las mejores realizaciones de la arquitectura española de

19 CHUECA GOITIA, F., 1944, pp. 20-22.



Hipótesis sobre la ermita de la Virgen del Puente y la iglesia de San Antón, superpuestas sobre la planta dieciochesca

filiación borrominesca, lo hace en el contexto de la inclusión de su autor, José Martín de Aldehuela, entre los arquitectos verdaderamente creativos del siglo XVIII peninsular. Un maestro capaz de convertirse en el que denomina como “creador portentoso” de formas y espacios, con dotes extraordinarias para la invención arquitectónica pese a trabajar en un medio provinciano, con colaboradores artesanales y con materiales baratos. Estas dotes, que llevan a Chueca a denominarle como el Bernardo Vittone español (lo que representa un elogio sumo al equiparar a Martín con el genial arquitecto piamontés), le permiten desarrollar una producción más importante en volumen y calidad que la de bastantes arquitectos academicistas radicados en la Corte²⁰.

Interesa describir el edificio con detalle, sobre todo el interior; máxime, cuando parece que se va aproximando su restauración y por lo que pueda ayudar a la misma.

De extraordinaria complejidad en la traza, posee nave única cubierta con bóveda de cañón con lunetos, crucero marcado en la planta con cúpula elíptica sobre pechinas, dispuesta transversalmente y con linterna, y profunda cabecera con el presbiterio y el camarín de la Virgen de la Luz, antiguamente compartido con San Antón. En las páginas siguientes ampliaremos estos datos en el contexto de los elementos ornamentales.

El templo ha sufrido transformaciones en el curso del tiempo, de manera especial en lo tocante al patrimonio mueble. Sin embargo, cuenta con una detenida descripción efectuada una quincena de años más tarde de la fecha de 1764 en que se concluye la obra principal. Es realmente un inventario pormenorizado del interior, que proporciona valiosos datos de cómo eran los altares y la policromía original de distintos elementos arquitectónicos, ahora muy alterada. Trascrita por Anselmo Sanz Se-

20 CHUECA GOITIA, F., 2001, pp. 459 y 461.





Cúpula y nave



Detalles del interior



El inventario describe la capilla mayor con la bóveda apoyada sobre cuatro grandes columnas de yeso, estucadas en verde, con basas y capiteles de talla dorados. Dos grandes medallones de yeso imitando el mármol blanco, de cuatro varas de alto (334,32 centímetros) y algo más de vara y media de ancho (unos 127 centímetros), ocupan los muros laterales entre las columnas. Recuadrados los relieves con marcos de talla dorada a sisa, el del lado del Evangelio representa la *Anunciación* y el de la Epístola la *Visitación*. El altar mayor consta como de madera estucada y dorada, con las pequeñas mesas credencia (“de estremis”) a ambos lados, sustentadas por dos ángeles de cuerpo entero y de tres cuartas de altura (63 centímetros), imitando alabastro. Sobre el altar apoya el tabernáculo del sagrario, sostenido por cuatro columnas pequeñas y dorado.

Tras el altar, ocupando el arco del fondo de la capilla mayor, se eleva la que el documento denomina capilla de Nuestra Señora de la Luz, que no debe ser interpretada como una obra de carácter arquitectónico estricto, formando parte de la masa estructural del edificio, sino como

rrano en 1950²¹, luego es recogida en varias ocasiones²².

Tomaremos como base este inventario y, completándolo con otras noticias posteriores, describiremos la situación actual del edificio. No posee interés para nosotros reproducir otra vez el texto original, cosa que, como queda dicho, carece de novedad algu-

na. Importa más interpretarlo al detalle, lo que no se ha efectuado hasta ahora. Para nuestro propósito, dividiremos el recorrido en tres secciones del ámbito interior: la capilla mayor con el camarín, el crucero y la nave. En cada uno de estos espacios, contrastaremos los datos de la descripción de 1780 con la realidad actual.

21 “Entre los múltiples documentos históricos, cuyas copias obran en mi poder, existe uno autorizado por don Pedro del Castillo y Ayala, fechado en 1780, en que se describe plenamente la iglesia de Nuestra Señora de la Luz con tal minuciosidad de datos y noticias que causan asombro por su fidelidad y detalles”. (SANZ SERRANO, A., 1950, pp. 3 y 4).

22 SANZ Y DÍAZ, C., 1966, pp. 61 y 62; MARTÍNEZ MORAZO, C., 2000, pp. 46-50.

un retablo-camarín de madera policromada. Se reseña sostenido por cuatro columnas jaspeadas de azul y blanco, con basas y capiteles dorados, y en el centro de las mismas un tabernáculo dorado con cuatro columnas en que estriba el pabellón. Este tabernáculo dorado alberga la imagen de la Virgen del Puente-de la Luz, con detalles especificados de vestimentas y adornos. El inventario menciona en el remate del tabernáculo del sagrario dos ángeles de plata vaciados flanqueando una estatua de la Fe, realizada en estuco blanco²³. Dos ángeles de rodillas, imitando alabastro, coronan los capiteles de las cuatro columnas pareadas de esta fachada. Flanquean las columnas por ambos lados dos tallas de dos varas de alta cada una (1,67 metros), calificadas como primorosas: a la derecha (suponemos que en el lado del Evangelio) *San Julián*, y a la izquierda *San Juan Nepomuceno*.

Consta otra fachada en el retablo, en el lado opuesto que da al camarín, con su propio altar para decir misa. Esta cara interior muestra dos columnas también de madera jaspeadas en color verde matizado, que cobijan otro trono dorado y estucado con la efigie de san Antonio Abad, de vara y media de alto (125,37 centímetros). Otros dos ángeles de talla rematan el pabellón por este lado, seguramente sobre las columnas exteriores. El inventario se cuida de advertir que toda la arquitectura del retablo se halla al aire y descubierta al camarín, incluido el trono de Nuestra Señora.

El documento registra en el camarín cuatro cornucopias grandes y doradas en los ángulos del techo, con el cielo del mismo muy adornado con pinturas al fresco. Varios serafines “en nimbo y por partes dorados” ocupan ambos lados del óvalo o marco que encuadra el cielo. Tanto las paredes como las bóvedas frente al altar de San Antón

se presentan estucadas, talladas y pintadas con diversos colores, y también muestran diversos atributos y serafines estucados, “todo del mayor primor”. Apoyan sobre la cornisa cuatro ángeles de estuco de regular estatura; y a los lados del óvalo, que da luz sobre la ventana, dos ángeles de talla dorados y barnizados.

Contrastemos ahora estos datos con la realidad actual. La desaparición del retablo-baldaquino bifronte de la Virgen de la Luz y san Antón, con todas las imágenes que contenía (excluida la Virgen del Puente), convierte el inventario dieciochesco en un listado de calamidades patrimoniales. El actual retablo es posterior a la Guerra Civil y no tiene demasiado que ver, tanto en su conformación como en la policromía, con el originario. Tampoco se conservan la mesa de altar, el sagrario y las mesas credencia. Perdura la decoración arquitectónica de la capilla mayor, aunque con algunos cambios en la policromía. El color verde de las cuatro grandes columnas que sustentan el tramo de la bóveda de cañón ha cedido lugar al tono ocre actual, mas se conservan las basas y los capiteles dorados. También perduran los grandes medallones con relieves de estuco y marcos de talla dorada a sisa. Proliferan querubines dorados por todas partes, y ocupa el centro de la bóveda una pintura de la paloma del Espíritu Santo rodeada de ángeles entre nubes.

Subimos al camarín por una estrecha escalera que arranca de la sacristía. Cabe repetir lo dicho antes sobre la desaparición del retablo mayor, en lo que atañe a la fachada que daba al camarín con el altar de san Antón. El cielo o parte plana del techo, con forma ovalada, ha perdido asimismo el fresco primitivo y ofrece ahora una pintura tosca y de pésima factura, bien renovada o repinte de la primitiva. Tampoco advertimos las

23 Optamos por esta hipótesis en vez de imaginar este grupo escultórico ubicado sobre la cubierta del retablo-baldaquín, en la cara que daba a la nave.



Cúpula

cuatro cornucopias²⁴ grandes de los extremos del cielo, sustituidas en el presente por mediocres pinturas alegóricas con fondo de nubes, así como los dos ángeles de talla y dorados que flanqueaban la ventana. El resto parece haberse conservado en su totalidad. Lo que el documento de referencia denomina “serafines en nimbo y por partes dorados” y “serafines estucados”, encuentra realidad física en una miríada de querubines dorados entre nubes plateadas o sin ellas, desparramados por el complejo despiece de la bóveda y por las paredes del camarín. Subsisten también los cuatro ángeles de estuco angulares, y en la parte inferior, integrados ya en la cornisa, cuatro medallones dorados con las efigies de los evangelistas.

Dobles composiciones pictóricas superpuestas, de distinto formato y tamaño, adornan las paredes laterales del camarín. En el lado del Evangelio, sobre la puerta de acceso, la *Glorificación de san José* ocupa el marco principal rectangular de talla de estuco dorado a sisa. En la parte superior, un tondo alberga la *Natividad*. En el lado de la epístola, les corresponden otras dos pinturas en la misma disposición con *San Antonio Abad protege bajo su manto a miembros de su orden* y la *Epifanía*.



Bóvedas a los pies de la iglesia

La segunda sección del edificio que distinguimos en nuestro recorrido descriptivo es el crucero, coronado por la cúpula elíptica. Veamos en primer lugar las anotaciones del inventario dieciochesco. Contabiliza el número de ventanas o “troneras” en la cúpula y en la linterna, dieciséis en total (ocho en cada una de ellas), y se limita a generalizar en la rica ornamentación de la parte alta del crucero: “Las paredes y techo estucado, pintado y tallado con primor, con diferentes pinturas al fresco y perfiles dorados”. Anota la

existencia de dos lienzos con los *Desposorios de la Virgen* y la *Asunción*, ambos de tres varas de alto (2,50 metros) y cinco cuartas de ancho (1,05 metros). También inventaría en los brazos del crucero dos altares de repisa, azules y dorados, con retablos idénticos de seis columnas cada uno, dos cuerpos y madera sin pintar. Sobre las volutas de los remates campean las imágenes de talla de los cuatro evangelistas. El retablo “de la derecha”, que según identificamos correspondería al brazo del lado del Evangelio, acoge la imagen de

24 Espejos de marco tallado y dorado.



Detalle con la fecha de 1764

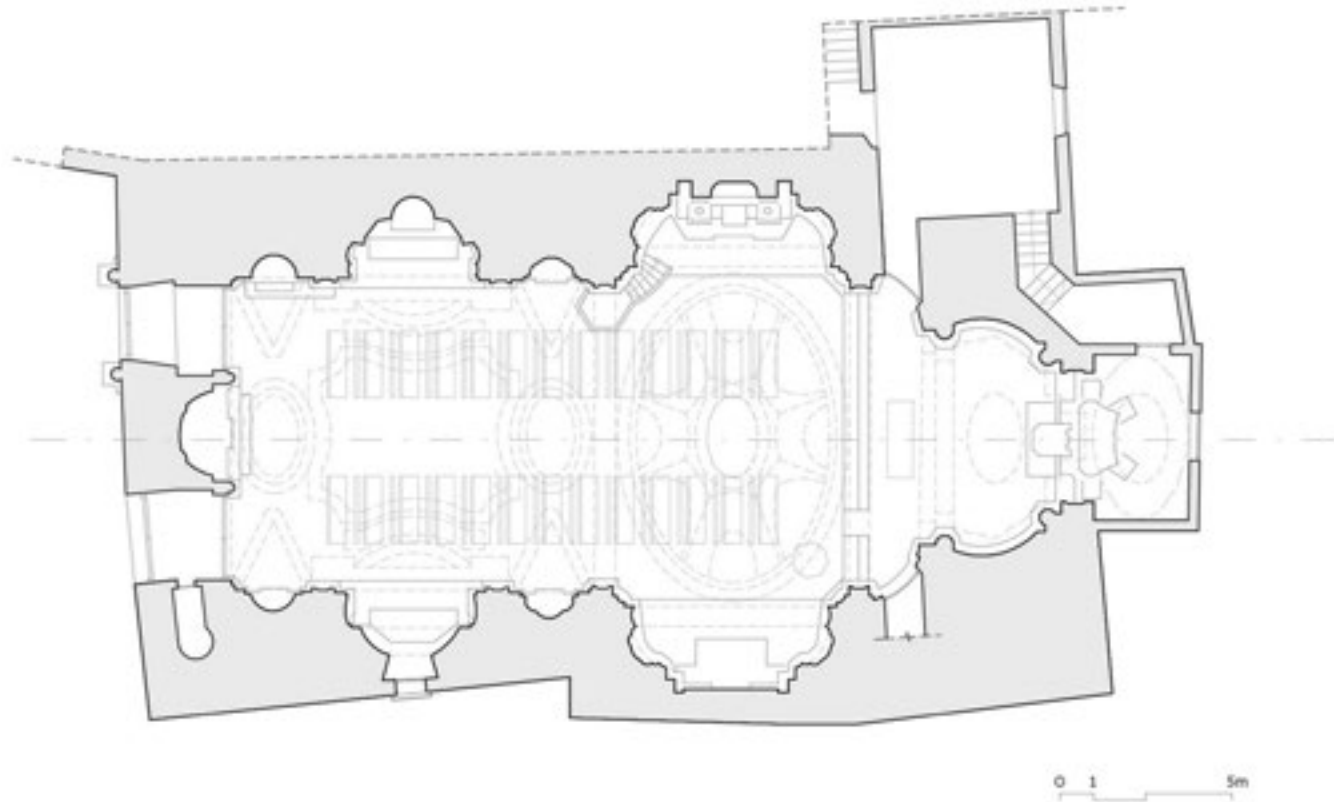
talla barnizada de San Pedro en el primer cuerpo y en el segundo la de san Judas Tadeo; el retablo “de la izquierda”, que de no estar equivocados correspondería al brazo de la Epístola, acoge según el inventario la efigie de san Pablo en el primer cuerpo y la de san Antonio de Padua en el segundo.

Flanquean dichos retablos cuatro nichos iguales. El de la derecha, al frente de la entrada (y según nuestra teoría a la derecha del retablo de san Pedro), alberga un Niño de Nápoles vestido, dentro de una urna de cristal pintada y dorada; el de la izquierda (según lo dicho a la izquierda del retablo de san Pablo), una imagen de Nuestra Señora de la Concepción, de “talla primorosa” y “pintura singular”, con corona de plata. Sendos confesonarios de madera, estucados, tallados y dorados se alojan en los dos nichos restantes. Sobre estas cuatro hornacinas se encuentran otros tantos cuadros: *Virgen con el Niño en brazos*, *San Joaquín*, *Santa Ana* y *San Juan Bautista*. El púlpito se adosa a la primera pilastra que enlaza la nave con el crucero por el lado del Evangelio, y presenta los siguientes elementos: “de baranda

de hierro, escalera de madera pintada que sostiene una espiga de hierro tirada a tierra, con guardavoz de madera tallada y dorada.”

Con el inventario en la mano, quedan patentes dos cosas: la desaparición de toda la imagerie y el mobiliario emplazado a ras de suelo del crucero, y la conservación (en mejor o peor estado) de la ornamentación de las partes altas. Los fuertes machones de la cúpula se adornan con pilastras cajeadas de orden compuesto y capiteles dorados. Ya no existen los antiguos retablos del crucero: el de san Pedro ha sido sustituido por el que, en carpintería reciente, alberga la magnífica talla pasionista de *Jesús Nazareno* denominado “del Puente”, obra de José Capuz; y el de san Pablo ha sido reemplazado por otro retablo nuevo con la imagen también procesional de la *Virgen de la Soledad* “del Puente”. El nicho donde en tiempos estuvo la urna con el Niño de Nápoles, aloja ahora el *Ecce-Homo* “de San Andrés” (que también es sacado en procesión el Jueves Santo), realizado por Marco Pérez. Tampoco se conservan la imagen de la Virgen de la Concepción y los confesonarios, con los nichos respectivos ahora ocupados por imágenes modernas (*San Julián*, *San Ramón Nonato* y *San Antonio de Padua*).

A media altura de los muros, antes de llegar al entablamento de la iglesia, se conservan cinco de la media docena de pinturas reseñadas por la descripción dieciochesca: *Desposorios de María* en la jamba izquierda del arco toral que da paso a la capilla mayor; *Inmaculada Concepción* en la jamba derecha del citado arco toral; *Anuncio del ángel a san Joaquín* en la jamba izquierda del arco toral que sostiene la cúpula en el lado de la Epístola; *Anuncio del ángel a santa Ana* en la jamba derecha del mismo arco formando composición con el cuadro anterior; y *Santa Ana con la Virgen recién nacida en brazos* (y no la Virgen con el Niño) en la jamba derecha del arco toral del lado del Evangelio. Ha desaparecido la pintura de *San Juan Bautista*, que ocupaba en su momento la jamba izquierda del arco toral antes citado. En su lugar vemos ahora otra



Planta

pintura de *San Julián arrodillado ante la aparición de la Virgen*, realizado a mediados del siglo XX por el profesor conguense de dibujo Emilio Saiz.

El inventario del siglo XVIII no puntualiza extremo alguno en lo que respecta a la ornamentación alta y de carácter mural del crucero. Tanto la linterna como la cúpula aparecen adornadas por innumerables cabezas de querubines, tanto en estuco como pintadas. El anagrama mariano en oro y entre nubes campea en el centro del cupulino. Las pinturas de la cúpula se encuentran bastante deterioradas. Destacan las representaciones de las Virtu-

des en los ocho lunetos que permiten abrir ventanas en el casco mismo de la cúpula.

Entre la cornisa del crucero y el anillo de base de la cúpula se despliega una rica decoración al fresco, bien conservada. Las cuatro pechinas van ornamentadas con otras tantas pinturas triangulares, enmarcadas por molduras tipo bocel con dorado similar a los encuadramientos de los relieves en estuco de la capilla mayor. *San Agustín* y *San Atanasio* ocupan las dos pechinas más próximas al arco triunfal, la primera en el lado del Evangelio y la segunda en el de la Epístola; *San Macario* y *San Hilarión* las inme-



Sección longitudinal

diatas a la nave, la primera en la parte del Evangelio y la segunda en la parte de la Epístola.

Observemos ahora los arcos torales de la cúpula, de los que el triunfal es el más ornamentado. Centra el frontón una hermosa medalla de movidos perfiles, con un ángel de talla a cada lado que muestran las inscripciones “AVE REGINA” y GRATIA PLENA”, y en el campo enmarcado la *Coronación*

de la Virgen por la Trinidad. El intradós alabeado del arco triunfal muestra tres pinturas delimitadas por marcos relevados: en el centro, *San Antonio Abad se aparece a sus devotos*; *San Antonio se dispone a enterrar a san Pablo ermitaño* en la zona del Evangelio, y *San Antonio rechaza las tentaciones* en la zona de la Epístola. Entre estas tres pinturas enmarcadas pululan cabezas de ángeles trazadas sumariamente

en grisalla. Los dos arcos torales de los lados se encuentran menos ornamentados, con solo una pintura enmarcada en la clave de cada uno: *San Antonio abad y san Pablo ermitaño* en el del Evangelio, y *San Antonio abad en oración* en el de la Epístola. El resto del intradós de los dos arcos va decorado con ángeles músicos de mayor tamaño y cabezas de querubines entre nubes.

Finalizamos el recorrido descriptivo en la nave. El inventario dieciochesco reseña cuatro altares en ella. Califica “los dos primeros” como “más preciosos y nuevos”: de talla, estucados, pintados y con remates dorados, alzan cada uno de ellos dos columnas pequeñas pintadas imitando jaspe verde. El de la derecha (muro del Evangelio) cobija una pequeña imagen de san José sobre nubes y serafines; y el de la izquierda (muro de la Epístola), san Pascual Bailón con un ángel. Los otros dos altares ofrecen menos adornos. Preside el de la derecha (muro del Evangelio) la imagen de la Virgen del Carmen, vestida con un manto blanco de seda; y el de la izquierda (muro de la Epístola) una pequeña imagen de la Virgen de la Soledad, con un crucifijo grande en la parte posterior.

El inventario es muy parco en datos sobre el ciclo ornamental de las partes altas de la nave: “Las paredes, techo y cornisa de toda la iglesia se halla, pintadas de fresco, con diferentes



Gloria de la Virgen de la Luz y San Antonio Abad



Camarín

adornos de talla y en estas, cuatro tribunas con sus celosías pintadas, las tres usuales y la otra figurada". Se cierra la descripción con la parte correspondiente a los pies del templo. Entre otras cosas, reclaman nuestra atención los datos sobre el coro existente sobre las cancelas de las dos puertas de entrada. Con barandilla de madera, consta también con celosías pintadas, un órgano y un cuadro grande sobre lienzo de la Virgen, con marco dorado. En nivel inferior, las dos columnas existentes entre las puertas se citan como pintadas de verde, con las basas y los

capiteles dorados. Las dos columnas conforman una especie de pórtico cerrado, con un cuadro grande en el frontal, de tres varas de largo (250,74 centímetros), dedicado a la Virgen de las Mercedes.

La situación actual señala cambios notables, con la desaparición del patrimonio mueble y alteraciones en los elementos conservados que describe el inventario. Los muros laterales de la nave se estructuran como dos arcos triunfales divididos en tres calles por pilastras cajeadas de orden pseudo-compuesto, que soportan un potente entablamento. Compone una

feliz interpretación del motivo palladiano de arco entre dinteles. El entablamento se quiebra formando un frontón curvo sobre cada una de las calles centrales, que quedan a su vez divididas en dos cuerpos, con grandes nichos alabeados en el primero y tribunas balconadas en el segundo. Las calles laterales presentan nichos más pequeños en la parte baja, tribunas en el segundo cuerpo las más próximas al crucero, y sendos volados de acceso al coro las más cercanas a los pies del templo.

No se conservan los cuatro altares primitivos de la nave, que no serían de gran tamaño, como tampoco perduran los dos grandes lienzos con tema mariano que colgaban en el coro y en el pórtico entre las columnas de la entrada. Estas columnas, como las de la capilla mayor, se encontraban pintadas de verde y no de ocre como en la actualidad. Es probable que este fuese también el color de las seis celosías originales de la nave. El inventario dieciochesco localiza cuatro en los muros de la nave y otras en el coro: "Cuatro tribunas con sus celosías pintadas, las tres usuales y la otra figurada... Sobre los cancelles se halla el coro, con barandilla de madera y celosías pintadas". Sobre los nichos mayores se abren sendos balconcillos, de los que el del muro de la Epístola queda cerrado interiormente por un muro. Tuvieron en origen dos de las

celosías que anota el inventario dieciochesco, y el balconcillo de acceso clausurado contendría la que el inventario de 1780 menciona como “figurada”. Las otras dos celosías de las cuatro iniciales serían las que se encuentran a derecha e izquierda, respectivamente, de los balconcillos del Evangelio y de la Epístola. Configuran con este último las tres rejillas calificadas como “usuales”, que no querría decir otra cosa sino que eran practicables. Las celosías pintadas que anota el inventario en el coro junto con una barandilla de madera, deben ser identificadas en nuestra opinión con dos cierres laterales que ocultarían las puertas de acceso a aquél, y que otorgarían simetría a las dos celosías existentes en las calles de los “arcos triunfales” próximas al crucero.

Los retablos desaparecidos ocuparían cuatro de los seis nichos existentes, no diciendo nada el documento de lo que contenían los dos restantes. En el momento actual albergan diversas imágenes modernas, entre ellas algunas de la Archicofradía de Paz y Caridad que desfila en el Jueves Santo, además de las de san Antón y san Roque.

La bóveda de cañón de la nave concuerda en su traza con la de los muros que la sustentan. En armónica correspondencia con aquéllos, queda dividida transversalmente en tres secciones



Crucero y nave

por dos pilastras cajeadas a cada lado, que se incurvan y remedan arcos fajones que sobrepasan los riñones de la bóveda. En los flancos de la sección central, más ancha, dos molduras en arco unen los capiteles de los falsos fajones sobre sendos lunetos que albergan cada uno de ellos un óculo. Las secciones laterales, apreciablemente más estrechas contienen dos lunetos cada una en los lados.

Domina el centro de la bóveda una pintura al fresco de gran tamaño, con marco mixtilíneo en relieve, que representa la *Gloria de la Virgen de la Luz y de san Antonio Abad*. Flanquean

esta pintura dos medallas ovaladas también pintadas al fresco. La más próxima a los pies del templo contiene ángeles que revolotean entre nubes y que portan un libro y coronas de flores; la otra, cerca de la boca del crucero, muestra ángeles similares pero que transportan los símbolos de san Antón: el cayado, la campanilla y la *tau* antoniana. De pie sobre las pilastras que aparentan ser arcos fajones cuatro ángeles de cuerpo entero, elaborados en estuco, simulan sostener a manera de atlantes el marco de la *Gloria de la Virgen de la Luz y de san Antonio Abad*.



Crucero y cúpula sobre pechinas

De los seis lunetos excavados en la bóveda de cañón, el central del muro de la Epístola permite la apertura del único ventanal auténtico que ilumina la nave. En el muro opuesto, le corresponde un fingido ventanal circular macizado, en correspondencia con la falsa tribuna-balconcillo que describíamos en ese lado. Los otros cuatro lunetos son más estrechos y menos profundos. Contienen pinturas alegóricas con ángeles que enseñan cartelas alusivas a la Virgen de la Luz. En el muro este de la iglesia, a la altura del coro, dos ángeles en relieve y realizados en estuco sostienen el escudo de la orden antoniana, donde queda registrada la fecha de 1764. Completan la decoración mural otros detalles pintados en pequeñas medallas doradas bajo el coro, con querubines entre palmas. En ese pórtico “cerrado” entre los cancelos de las puertas, que configuraban las dos columnas de color verde que describe el inventario de 1780 y donde colgaba el cuadro perdido de la Virgen de las Mercedes, un retablo nuevo sirve de marco a la imagen de la *Virgen de las Angustias* labrada por Marco Pérez.

Estos aspectos descriptivos constituyen la antesala ideal para introducir los de carácter iconográfico. Como queda dicho, el ciclo se conserva solo en parte, afectando las pérdidas a los temas presentes en el patrimonio mueble originario. En cualquier caso, tanto lo existente todavía como el inventario dieciochesco permiten conocer los asuntos y su despliegue en el interior del templo con mucho detalle. Un estudio pionero del ciclo iconográfico es el de Ana María López de Atalaya, dentro de un amplio análisis sobre la presencia del culto y de las representaciones de san Antonio Abad en la diócesis de Cuenca²⁵.

Por nuestra parte, retomamos el análisis efectuado hace años, tomando en consideración tanto las noticias del inventario dieciochesco como los olvidados elementos

contenidos en el camarín de la iglesia. En nuestra opinión, los desarrollos iconográficos de la Virgen de la Luz y de san Antonio Abad no se producen en secciones divididas verticalmente, sino que se yuxtaponen continuadamente a lo largo de toda la iglesia, desde la entrada hasta el muro de cierre del camarín, en la cabecera. Dominan además desde las partes altas del espacio interno sobre las otras advocaciones, centradas en los altares que no son el mayor; altares, por cierto, donde los pasos de Semana Santa no significan sino incorporaciones tardías del primer cuarto del siglo XIX. Dentro de esta estructuración, analizaremos ahora con mayor detalle los temas representados, considerando en primer lugar el ciclo conjunto mariano-antoniano dividido espacialmente en nave, crucero y capilla mayor-camarín.

Dentro del sector alto de la nave, se impone con rotundidad el gran fresco enmarcado a la manera de los *quadri riportati* a la italiana. Observando la composición desde la parte superior a la inferior, vemos arriba al Padre Eterno con los brazos extendidos y la paloma del Espíritu Santo a su lado. Sentada sobre nubes, la Virgen domina el centro de la composición, teniendo al Niño sobre sus rodillas. Los rodean una multitud de ángeles de cuerpo entero y querubines que se agitan entre las nubes, algunos de ellos portando instrumentos musicales y coronas florales. San Antón ocupa la parte inferior, recostado, mirando hacia lo alto y con las manos juntas en oración, en un paisaje montañoso. Frente a él, un ángel muestra una cartela con la inscripción siguiente²⁶: “BEATVS ANTONIVS/HILARI VVLTVS SANCTOS/ANGELORVM INTVENS/TANQVAM SI AMICOS/VIDERET MIGRAVIT IN COELVM”. (“EL BEATO ANTONIO, CONTEMPLANDO ALEGRE LOS ROSTROS SANTOS DE LOS ÁNGELES COMO SI A AMIGOS VIERA, SE TRASLADÓ AL CIELO”).

25 LÓPEZ DE ATALAYA, A. M., 1998, pp. 1.346-1.368.

26 Ya transcrita y traducida por LÓPEZ DE ATALAYA, A. M., 1998, p. 1.359.

En nuestro criterio, esta pintura no solo exalta la advocación de san Antonio Abad, sino también la de la Virgen de la Luz. En este sentido, la cartela dedicada al santo dentro del encuadramiento puede resultar engañosa, por señalarle de manera específica, pero no lo es tanto si tomamos en cuenta asimismo las cuatro cartelas inscritas en los lunetos de la bóveda de cañón, que van referidas a la Virgen: “COMO DE SOL ES MI LVZ Y PRESIDIO COMO ELECTA AL DÍA” (luneto inmediato al coro en el muro del Evangelio); “APROBÓ EL SEÑOR POR BVENA LA LVZ DEL PRIMERO DÍA, PORQUE ESTA LVZ ES MARÍA” (luneto inmediato al crucero en el lado del Evangelio); “SOY COMO LA AVRORA BELLA Y MI RESPLANDOR ALEGRA COMO DE JACOB LA ESTRELLA” (luneto inmediato al crucero en el muro de la Epístola); “... Y HORROR, AVN ALUMBRÓ AL PECADOR” (luneto inmediato al coro en el muro de la Epístola, con pintura muy deteriorada y rótulo fragmentario).

Vemos, pues, la bóveda entera como un conjunto iconográfico en la línea señalada. De los dos óvalos elípticos con pinturas que flanquean la pieza principal de la bóveda, el que contiene angelitos con los símbolos de san Antón se encuentra precisamente junto a la representación de este santo en la escena glorificadora. En el óvalo restante, sobre la entrada, los ángeles portan coronas de flores y son como la continuación de la apoteosis celeste que rodea a la Virgen de la Luz en la pintura mayor. Hay un empeño en equilibrar, yuxtapuestas, las dos advocaciones desde la misma entrada al templo. En el coro queda mencionado el escudo antoniano, pero sabemos que en origen colgaba aquí también un cuadro grande de la Virgen con marco dorado.

La ornamentación del crucero reproduce el mismo compromiso entre el culto a la Virgen de la Luz y el de san Antón. De arriba abajo, María domina en la cúpula, san Antón en los arcos torales laterales y en las pechinas, y de nuevo la Virgen en los cuadros adheridos al muro entre las pilastras. Dejamos aparte el arco triunfal de la capilla mayor, dedicado a ambas advocaciones, porque lo contemplaremos en la última sección del análisis iconográfico.



Capiteles y detalles ornamentales del friso

Estamos de acuerdo con la interpretación de las Virtudes de la cúpula que se efectúan en el estudio ya mencionado, aunque quizá remitan más a la Virgen que a san Antón por el anagrama mariano del cupulino. Las recogemos partiendo del luneto situado en la vertical del eje del arco de triunfo. Todas son figuras femeninas como es natural, y aparecen representadas sentadas sobre nubes. *La Fe* lleva la cabeza cubierta por un manto blanco y alza en su mano derecha el cáliz con una ostia; delante de ella se encuentra un ángel con una venda en los ojos. Coronada de flores, *La Esperanza* viste ropajes verdes y ase con su mano izquierda un búho, mientras que con la derecha toma el ancla que le ofrece un ángel. Con agitada cabellera y manto ocre al viento, *La Prudencia* viste túnica blanca y sujeta con su mano derecha una serpiente; frente a ella, un ángel sostiene el espejo alegórico, de buen tamaño. *La Fortaleza* viste túnica violácea y manto amarillo, con un grueso fuste de columna que sostiene en alto un ángel y apoya también en su regazo. *La Religión* se cubre con manto y mantiene un libro abierto en su mano derecha; una corona de flores a modo de halo circunda su cabeza; un ángel le ofrece un

haz de ramas verdes. De perfil casi romano, *La Templanza* viste túnica verdosa y manto amarillento; a sus pies, dos ángeles recogen agua de un cántaro volcado (se observa otro cántaro a la izquierda). Ornada con corona, *La Justicia* porta una espada en la mano izquierda y una balanza en la derecha; la acompaña un ángel que hace ademán de sostenerla. Finalmente, llamas alegóricas brotan de la cabeza de *La Caridad*, que amamanta a un niño mientras otros dos se aferran a sus vestidos.

Como queda dicho, las cuatro pechinas, así como los dos arcos torales del Evangelio y de la Epístola, constituyen territorio exclusivamente antoniano. Trataremos inicialmente de las primeras porque, a partir de la ornamentación de los citados torales, enlazaremos luego con el arco triunfal donde, de nuevo, transitan juntas las iconografías de la Virgen y del santo, como antesala del complejo de la capilla mayor y camarín.

San Agustín, obispo de Hipona y uno de los cuatro grandes doctores de la Iglesia latina, preside la pechina que flanquea el arco triunfal en el lado del Evangelio. Viste de pontifical sentado ante su mesa escritorio, en un escenario arquitectónico que quiere subrayar su dignidad eclesiástica. El libro sobre el que escribe apoya sobre otro en cuyo lomo se lee “VDA. DEL GE. ANT.”²⁷. Entre los ángeles que bullen a su alrededor, el que surge tras una cortina

verde porta en su mano izquierda el corazón llameante que simboliza al santo, su atributo personal desde finales de la Edad Media. Otro ángel en el extremo inferior porta una cartela con el rótulo “SN. AGVSTÍN”²⁸. En la pechina del otro lado del arco de triunfo, *San Atanasio* abre la serie de tres santos directamente vinculados con San Antón. En posición muy semejante a la de san Agustín, viste también de pontifical y escribe sentado ante una mesa. El contexto arquitectónico suntuoso, en el que pululan varios angelitos, destaca su condición de patriarca de Alejandría. Desde joven conoce a san Antonio Abad, sobre el que escribe a fines del siglo IV su célebre *Vida de Antonio*²⁹.

San Macario ocupa la pechina más próxima a la nave en el lado del Evangelio. De pie en el centro de la composición y vestido con el hábito antoniano, sujeta un libro abierto sobre el brazo derecho y dirige la mano izquierda hacia el que semeja ser un hombre difunto tendido en el suelo. Fondo de paisaje arbolado con varias casas y una iglesia³⁰. Como en las restantes pinturas de las pechinas, un ángel transporta una cartela con el nombre “SN. MACARIO”. *San Hilarión* completa el circuito en el lado de la Epístola. Vestido con el hábito antoniano, se recuesta contra el basamento de una columna ruinosa, sobre el que posa el libro de las Sagradas Escrituras. El santo extiende su mano derecha hacia tres niños situados a sus pies, uno de los cuales

27 Creo que este libro de título abreviado no debe ser identificado con la *Vida de Antonio* escrita por San Atanasio, sino con la obra de Blas Antonio de Ceballos *Flores del yermo, pasmo de Egipto... vida y milagros de el grande S. Antonio Abad*, publicada en Madrid en 1763, en pleno proceso constructivo de la iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón.

28 La presencia de Agustín en el ciclo iconográfico debe de explicarse por el influjo que la vida de san Antonio, cuya biografía contiene el libro cerrado que guarda en su mesa, obtiene en la propia conversión vital del que luego fuera obispo de Hipona.

29 Tan fundamental para conocer la aportación religiosa del eremita y del monaquismo primitivo, y un verdadero *best-seller* de la literatura cristiana. El ángulo inferior de la pechina, con el ángel que ase la cartela donde se lee “Sn. ATHANASIO”, es uno de los fragmentos más repintados de todo el ciclo.

30 Explica la escena Blas Antonio de Ceballos en sus *Flores del yermo...vida... de el grande S. Antonio Abad* (1762). Acusado de homicidio un inocente, éste le pide ayuda a san Macario, que va a ver el sepulcro del asesinado y pregunta al cadáver si el imputado era culpable de su asesinato, a lo que el difunto contesta negativamente.



Pechina con *San Agustín*

le besa la mano. Parece correcta la interpretación de la escena como muestra de la caridad del eremita hacia los pobres. La *Leyenda dorada* recoge que el joven Hilarión divide su herencia en dos partes: una la dona a sus hermanos y la otra a los pobres. También se observa una tosca cruz de leños anudados y una calavera. Fondo de paisaje con un arco en ruinas. El ángel que muestra el nombre “Sn. HILARIÓN” en una cartela ha sido torpemente repintado.

La disposición de la serie iconográfica del propio san Antonio en nada resulta aleatoria. Arranca del medallón



Pechina con *San Atanasio*

pintado en el toral del lado de la Epístola, que le representa cumpliendo su vocación de eremitaño. Pasa luego al medallón del toral del Evangelio, que ilustra su fugaz encuentro con otro eremita, san Pablo Ermitaño. Los episodios siguientes radican ya en el intradós del arco de triunfo: san Antonio entierra a san Pablo, su presencia en Alejandría, y el santo rechazando las tentaciones.

San Antonio Abad en oración es el único tema específicamente iconográfico que adorna el intradós del arco toral del lado de la Epístola, en el sector de la clave; el resto del

intradós lo componen ángeles músicos y querubines en grisalla. El esquema compositivo es muy sencillo, con el santo arrodillado en oración dentro de un paraje montañés y solitario. Esta pintura ilustraría el comienzo de su retiro a la vida eremítica. *San Antonio y san Pablo Ermitaño* es el tema simétrico en el arco toral del lado del Evangelio. Sentados uno frente al otro en un paisaje montañoso, se reparten el pan que ambos sostienen a la vez. San Antón viste su hábito y san Pablo reitera los rasgos con que la iconografía cristiana lo ha definido durante siglos: larga barba blanca, faz demacrada y aspecto de muy anciano, apenas cubierto por una suerte de corta túnica tejida con hojas de palmera. Sobre una rama del árbol situado en segundo término reposa un cuervo, su atributo personal, que le alimenta durante sesenta años llevándole un pan en el pico. San Pablo consta como el primer ermitaño y fundador de la vida eremítica en la Tebaida. San Antonio, que creía tener esa condición, cuando se entera de su error visita a san Pablo, que al principio no quiere recibirle y romper así su vida en soledad. Finalmente accede, y el cuervo transporta aquel día dos panes en vez de uno³¹.

Como queda dicho, la serie antoniana enlaza con las escenas del intradós del arco de triunfo de la iglesia. *San Antonio se dispone a enterrar a san Pablo Ermitaño* vuelve a vincular a los dos primeros eremitas. San Antonio camina con gesto vivo hacia la celda de Pablo, que permanece arrodillado y con las manos juntas en oración. Dos leones parecen escarbar el suelo en primer término. Fondo de paisaje con una iglesia y montañas en la lejanía. Anota la *Leyenda dorada* que cuando Antonio regresaba a su habitáculo tras conocer a Pablo, observa cómo unos ángeles transportaban sobre sus alas el cuerpo del eremita con el que acababa de encontrarse. Regresa a toda prisa y encuentra a Pablo como si estuviera vivo, arrodillado y



Santa Ana con la Virgen en brazos

en actitud de orar. Se dispone a enterrarlo, pero la dureza del suelo rocoso se lo impide. Entonces recibe la ayuda de dos leones, que con sus garras cavan la fosa.

San Antonio predica en Alejandría centra el intradós del arco triunfal. Desde una nube que brota del suelo y le sirve de peana subrayando su aura mística, Antonio dirige sus palabras a una muchedumbre que, a sus pies, le escucha con atención. Al lado del santo, un religioso de su orden le sostiene el cayado. La escena transcurre en el

31 Disputan los dos eremitas el cederle al otro el honor de bendecir el pan en el momento de la comida. Llegan al fin a la salomónica decisión de de tirar simultáneamente del panecillo en dos partes iguales.



Inmaculada Concepción

centro de una ciudad monumental, con palacios, torres y cúpulas. Una columna de triunfo a la romana remata en lo que parece una iglesia. La leyenda antoniana narra que el santo acude a la ciudad de Alejandría cuando el patriarca san Atanasio, amigo y discípulo suyo, reclama su ayuda³². *San Antonio rechaza las tentaciones* cierra la decoración del

intradós del arco triunfal en el lado de la Epístola. El santo permanece en oración ante la cruz, arrodillado y leyendo las Escrituras, en un paisaje agreste y sin rastro de vida humana. De la cruz brotan rayos que repelen la presencia de un diablo desnudo a los pies de Antonio. El episodio debe de tener que ver con lo que escribe san Atanasio, sobre que san Antonio ahuyenta al demonio con la señal de la cruz. Buena parte de la pintura se encuentra muy afectada por repintes de escasa calidad.

La decoración mural por debajo de los entablamentos sobre los que se alza la cúpula vuelve a corresponder a la Virgen. La zona de las jambas entre las pilastras de los dos arcos torales de los lados va decorada con cuatro lienzos adheridos al muro y enmarcados con gruesas molduras, de los que el de *San Julián arrodillado ante la aparición de la Virgen* (lado izquierdo del toral del Evangelio) es obra reciente como queda dicho, en sustitución del originario de *San Juan Bautista*). El recorrido se inicia en los dos cuadros del arco toral del lado de la Epístola. El *Anuncio del ángel a santa Ana* muestra a la madre de la Virgen en un paisaje abierto, mirando hacia lo alto, donde un ángel le anuncia

que tendrá descendencia tras veinte años de matrimonio sin hijos. Los *Apócrifos de la Natividad* sitúan la escena en el jardín de su casa, en el que Ana se lamentaba por el abandono de su marido Joaquín hacía ya cinco meses, avergonzado ante sus vecinos por la esterilidad de su esposa.

El *Anuncio del ángel a san Joaquín* forma pareja iconográfica y compositiva con el anterior, aunque queden separados por la anchura del brazo del crucero. También en plena naturaleza y arrodillado, el padre de la Virgen mira hacia arriba mientras el ángel que acaba de aparecerse le comunica que su esposa Ana ha concebido una hija, y que regrese con ella. Rodean a Joaquín sus ovejas y un zagal al fondo, ya que cuando abandonó a su mujer se retiró con sus pastores y rebaños a las montañas. El tercer cuadro, ya en la jamba derecha del toral del Evangelio, muestra a Ana sentada en el jardín con la Virgen recién nacida niña en los brazos y el cesto de la costura a sus pies. Solo la acompañan algunos querubines.

Al igual que sucede con la historia de san Antonio, los episodios de la Virgen conectan de modo directo con la ornamentación del arco triunfal, dedicado a las dos advocaciones como

32 Corren entonces malos tiempos para los cristianos. Es la época del emperador Maximiano, y la presencia del venerado Antonio resulta necesaria para disputar con los filósofos paganos, increpar a los arrianos y animar a los cristianos a no renegar de Cristo en tiempo de persecuciones.

proemio al retablo-baldaquín y a los temas ornamentales de la capilla mayor y del camarín. Los *Desposorios de María* ocupan la jamba del lado del Evangelio, y la *Inmaculada Concepción* la del lado de la Epístola. En el primer cuadro, María, con la cabeza coronada de flores, y José portando la vara florecida, se toman las manos delante del sacerdote situado detrás de ellos. Los acompañan la paloma del Espíritu Santo y ángeles, unos con instrumentos musicales y otros con las Tablas de la Ley en las manos. El otro cuadro, el de la *Inmaculada Concepción*, sigue las pautas iconográficas que caracterizan este tema: la Virgen erguida sobre la bola del mundo y pisando la luna, y coros angélicos entre nubes. En el frontón entre el arco de triunfo y el arco propio de la capilla mayor, domina una movida pintura mural que representa la *Asunción y coronación de la Virgen* por el Padre Eterno y Cristo, con la presencia de la paloma del Espíritu Santo y ángeles. Fuera del marco relevado que encierra la obra, dos ángeles de bulto y dorados portan la inscripción desdoblada “AVE REGINA” y “GRATIA PLENA”.

La capilla mayor y el camarín, con el retablo-baldaquín separando ambos espacios a modo de transparente, es el último eslabón del gran ciclo iconográfico conjunto dedicado a la Virgen de la Luz y a san Antón. También aquí comparten ambas advocaciones un mismo ámbito, aunque la Virgen adquiere una primacía mayor que el eremita. Como sucede hoy con el altar moderno, la imagen de la Virgen presidía la fachada principal del antiguo retablo bifronte, la que daba de frente a la iglesia. Además, le están dedicados los dos grandes relieves de estuco de las paredes de la capilla mayor, la *Anunciación* en el lado del Evangelio y la *Visitación* en el de la Epístola. El medallón al fresco de la bóveda de la capilla mayor representa la paloma del Espíritu Santo, con ángeles que la rodean en círculo bullendo entre nubes.

La imagen de san Antón también ocupaba el retablo mayor aunque en la fachada interior, la que daba al camarín, con su propio altar para decir misa. Pero compartía el es-



Visitación

pacio del camarín con asuntos iconográficos correspondientes a la Virgen, en una amalgama que discurre por las partes medias y altas de la iglesia. Al eremita le atañe un lienzo integrado en la ornamentación arquitectónica en el muro de la Epístola, *San Antonio Abad protege bajo su manto a miembros de su orden*. El santo viste su hábito característico: túnica blanca y manto pardo con la *tau* bordada en azul. Permanece a sus pies en actitud devota un grupo de religiosos de su orden. Fondo de arquitectura con varios ángeles en la parte superior.

Los otros temas le corresponden a la Virgen. Sobre el cuadro anterior existe un tondo con la *Epifanía*: la Sagrada Familia ocupa el centro de la composición, rodeada en círculo por los Magos y componentes de su séquito; arriba, varios espectadores contemplan la escena desde una balaustrada. En el lado del Evangelio, hay otras dos pinturas superpuestas y encastradas en la ornamentación parietal. La de la parte superior es otro tondo similar al anteriormente citado. Representa la *Natividad*, con María, José y el Niño en el centro, rodeados por pastores en actitud de adoración y varios ángeles en la zona superior portando una filacteria. La pintura inferior, de mayor tamaño y formato vertical, contiene un tema iconográfico raro en la diócesis de Cuenca, la *Glorificación de san José por la Trinidad*. San José viste túnica azulada y manto amarillento, y porta la vara florida que le caracteriza. Dos ángeles le ascienden entre nubes. Arriba, Cristo se dispone a colocarle la corona, acompañado por el Eterno y la paloma del Espíritu Santo. A ras de tierra, un grupo de devotos, entre los que destaca un hombre vestido a la moda dieciochesca y con aspecto de donante de la obra, contemplan la escena de alabanza y glorificación de José.

El nivel terreno del templo comprendía en el siglo XVIII otras advocaciones que completaban los fervores

devotos de quienes patrocinan el nuevo edificio. Como queda dicho, no se han conservado las imágenes y los retablos que las albergaban, aunque los temas nos son bien conocidos a través del inventario dieciochesco. En el mismo altar mayor, donde se situaban las imágenes de los titulares de la iglesia, destacaban en los lados del retablo-baldaquino dos grandes tallas de *San Julián* (Evangelio) y *San Juan Nepomuceno* (Epístola). Dos retablos de dos cuerpos ocupaban los brazos del crucero: el del lado del Evangelio mostraba una talla de *San Pedro* en el primer cuerpo y otra de *San Judas Tadeo* en el segundo; el del lado de la Epístola albergaba a *San Pablo* en el primer cuerpo y a *San Antonio de Padua* en el segundo. El nicho arquitectónico a la derecha del altar de San Pedro se adornaba con un *Niño Jesús* de Nápoles en su urna de cristal, y el situado a la izquierda del altar de san Pablo contenía una talla de *Nuestra Señora de la Concepción*. En la nave del templo existían cuatro altares. En el muro del lado del Evangelio podían contemplarse el retablo de San José, con una imagen del santo sobre nubes y serafines, y el retablo de la Virgen del Carmen. En el muro del lado de la Epístola, las advocaciones de los altares eran de san Pascual Bailón y de la Virgen de la Soledad³³. Un cuadro de gran tamaño de la *Virgen de las Mercedes* adornaba el frente del muro oeste del templo.

Para finalizar el capítulo, queremos añadir algunos apuntes sobre la situación del monumento en la Edad Contemporánea. La supresión de la orden antoniana en 1791, apenas dos décadas después de inaugurado el espléndido monumento, significa por sí misma la apertura de una época de incertidumbre para su conservación. En 1798 se aprovecha el extinto hospital para albergar a los pobres del hospicio³⁴. Llegó después la invasión napoleónica, que trae consigo un grave quebranto para la

33 Sin que tuviera nada que ver con la Virgen de la Soledad “del Puente” que desde el siglo XIX se venera en la iglesia.

34 LÓPEZ, M., c. 1800a, p. 18.

iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón, con la pérdida del patrimonio mueble y otras afecciones al edificio.

En 1814, el ayuntamiento de Cuenca solicita al rey Fernando VII la propiedad de la abandonada iglesia antoniana para asegurar su preservación. Dos de los argumentos radican en la ubicación del edificio en un paraje estrecho y estratégico de la ciudad, junto al puente del Júcar, y en las amenazas que se cernían sobre su fábrica: “la hermita se halla en estado de arruinarse, expuesto a desgracias, si se verifica, por estar en un paso estrecho y principio del puente único, que tiene el Xúcar dentro de la población...”³⁵. Convertidas las autoridades locales en propietarias de la iglesia, y con la responsabilidad añadida de su conservación, reclaman en 1816 las rentas de los Regulares de San Antonio Abad “para proceder a repararla y evitar su ruyna”³⁶. A partir de aquí se suceden diversas coyunturas restauradoras, que sería tedioso seguir en detalle. Anotaremos puntualmente algunas de ellas.

A mediados del siglo XIX, el arquitecto municipal Manuel Mateo dirige una obra de reparación en la cubierta de la linterna. Tras reconocer el remate de la media naranja de San Antonio Abad, había observado maderas podridas y al descubierto por faltarle la protección de las hojas de lata que tenía, y propuso desmontar dicho remate y la cubierta de la linterna. La memoria de la nueva obra de reparación de la linterna lleva fecha del 21 de octubre de 1752, y va acompañada por un dibujo firmado por el propio arquitecto, con el rótulo “Remate para el cuerpo de luces de la Hermita de San Antonio Abad de esta ciudad”. El coste se estima en 3.838 reales³⁷.



Anunciación

35 Doc. cit. en SANZY DÍAZ, C., 1966, p. 73.

36 A. M. C., Libro de Capitulares 1815 y 1816 (1816), ff. 91 r. y 118 r.

37 Archivo Municipal de Cuenca, Leg. 1.144, Exp. 18, “Año 1852. Sobre componer la media naranja de la Yglesia de Santo Antonio Abad”.

El revoco rojizo que ha ocultado el primitivo en todo el perímetro del inmueble es una creación del siglo XX. Es producto de las modas coloristas introducidas en la arquitectura conquense durante el primer cuarto de la centuria, creemos que dentro del moderado modernismo local. La torre de Mangana o el seminario experimentaron la misma moda, así como las fachadas de las casas populares, que hoy conforman con sus colores detonantes la imagen de la ciudad. El revoco antiguo conocido era de color más claro con falsos sillares pintados, como certifican algunas fotografías de hacia 1900. Conocemos distintos proyectos de repintes durante el primer cuarto de la centuria. En 1506, el arquitecto municipal Elicio González firma uno sobre la fachada lateral, “ateniéndose a lo últimamente revocado”³⁸. El mismo González Mateo redacta otro en septiembre de 1923. Interesa a diversos reparos en el inmueble, que incluyen el revoco de las tres fachadas³⁹.

Esta clase de trampantojo en forma de sillería fingida es frecuente en el siglo XVIII y en la producción del propio José Martín de Aldehuela, como prueba la documentación de la iglesia del hospital de Santiago. Otros edificios del barroco conquense que, hasta tiempos relativamente recientes, han poseído fachadas de este carácter son el Seminario y la iglesia de San Felipe Neri. La fachada del Almudí es tal vez el mejor ejemplo conservado en el presente.

La asimetría actual en alzado entre las dos portadas, la plateresca y la de época más tardía, es producto de las alteraciones sufridas por el templo en su exterior. Las

fotografías antiguas evidencian la completa simetría dieciochesca entre ambas portadas y el estado en que se encontraban a principios del siglo XX. La derecha, por la que se entra y sale del templo, es la primera portada que se puede adjudicar cronológicamente a José Martín aunque hoy sea prácticamente irreconocible. Poseía el sentido ascensional característico del barroco, y mostraba clara división entre los dos cuerpos que la componían. El superior nada tenía que ver con la imagen que hoy presenta. En lo poco que permiten adivinar las fotografías anteriores a su demolición, adoptaba la forma de retablo barroco con fuerte relevado y movimiento en sus miembros, encerrando en su interior un falso ventanal elíptico.

En el estado primitivo, la clave del arco de la puerta quedaba solo un poco más elevado que la clave de la colindante portada plateresca. En la actualidad, su altura es muy superior. Ello se explica por haber sido desmontada según avanzaba el siglo XX, buscando un vano más airoso para las funciones procesionales radicadas en el templo. El cuerpo superior se destruye por entero, siendo reemplazado por el insustancial remate que hoy lo corona. En lo que toca al cuerpo inferior, se recompone inspirándose en el antiguo, que era curiosamente el elemento menos barroco de la portada primitiva. Desde luego, el recuadro que acoge el escudo es mucho más alto que el primitivo, atestiguando que ni siquiera la copia del primer cuerpo es auténtica en sus detalles.

En 1931 ya consta el propósito municipal de transformarla⁴⁰. En sesión de 25 de febrero, la comisión perma-

38 A. M. C., Leg. 2134, exp. 7.

39 A. M. C., Leg. 2276-2, exp. 34.

40 Algún día habrá que analizar con detalle las coyunturas restauradoras de la iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón y las causas que las explican. Una de ellas tiene lugar a principios de los años treinta del siglo XX, que incluye, además de lo dicho, el acuerdo de colocar vidrieras artísticas en las ventanas del edificio, cerradas en ese momento por simples cristales. (A. M. C., Leg. 2309-4, exp. 37).

nente acuerda el traslado de la portada de la derruida iglesia de Santo Domingo⁴¹, con el objeto de conseguir un vano más amplio y facilitar el paso de las imágenes de Semana Santa. La portada plateresca, “de reconocido valor artístico”, no se tocaría por temor a que se desmoronara⁴². La Comisión de Monumentos y algunos periodistas se oponen con energía al acuerdo⁴³, al final frustrado, aunque la idea de ampliar la puerta derecha acabará por imponerse en la siguiente década en el seno de un interesante debate patrimonial⁴⁴.

La Guerra Civil trae aparejada la desaparición del patrimonio mueble del templo. Tras su finalización, se suceden los proyectos para restaurarla y recomponer los retablos e imagerie desaparecidos. El 6 de enero de 1941, la hermandad de Nuestra Señora de la Luz y la Archicofradía de Paz y Caridad envían una instancia a las autoridades municipales. Solicitan en ella que se dé fin a las obras de restauración del templo, “aún en ruinas, sin altares”, antes del Jueves Santo⁴⁵. No podemos detenernos en cada uno de los encargos efectuados a partir de 1940, porque se sale de los objetivos que informan este capítulo. Únicamente diremos que los promotores reconocen a priori que se trata de “uno de los templos más bellos que posee la ciudad”, y que los artistas elegidos son a su juicio los más capacitados, “para que cualquiera clase de trabajo de ornamentación o pintura armonicen con los bellísimos

frescos que exornan los lienzos y cúpula de la iglesia, milagrosamente conservados”⁴⁶.

Teniendo presente la deseada restauración, es preciso poner en valor lo que se conserva en la actualidad del templo dieciochesco. Abundan los fundamentos documentales para efectuar una labor recuperadora que se ajuste en lo posible al concepto arquitectónico y ornamental que, en 1760, concibe la fértil imaginación de José Martín de Aldehuela. El inventario elaborado veinte años más tarde con la detenida descripción de los auténticos elementos originales, además de los que hoy se conservan, deja bien patente cómo deben conducirse las actuaciones en la policromía y en los detalles más nimios. Podrá así subsanarse parcialmente lo que el capricho y las ocurrencias de algunos han ido variando en el curso de los años, y recuperar el sello “aldehuela” en lo que nunca puede ser olvidado: que San Antón es un monumento de primer orden y no un edificio cualquiera. Que sirva de estímulo la excelente restauración de la capilla de la Virgen del Pilar de la catedral, llevada a feliz término hace apenas quince años.

41 En este sorprendente juego de remoción de elementos arquitectónicos de otros edificios a la fachada de San Antón, entra años más tarde, en 1941, la iglesia de San Miguel. Por fortuna, tampoco se lleva a término tan peregrino propósito.

42 A. M. C., Leg. 2325, exp. 16.

43 MARTÍNEZ PÉREZ, B., “Vox clamantis in deserto”. *La Voz de Cuenca*, 2 de marzo de 1931, p. 1.

44 Que incluyen las discrepancias entre el arquitecto Fernando Alcántara y el consistorio, con su propósito de desmontar la portada plateresca y colocarla en el interior del edificio. Los munícipes acaban por oponerse frontalmente a esa idea, y tampoco aceptan que la puerta derecha se disponga en el centro de la fachada. (A. M. C., Leg. 2402, exp. 70).

45 A. M. C., Leg. 2412, exp. 28.

46 A. M. C., Leg. 2412, exp. 11.

Bibliografía

(No todas las referencias bibliográficas aquí contenidas aparecen en el texto del presente libro, pero se ha optado por mantenerlas por su utilización en la obra completa)

- AA. VV., 1983**, *Cuenca edificada*. COAM, Madrid.
- AA. VV., 1983a**, *Cuenca, opción de capitalidad*. Ayuntamiento de Cuenca, agosto de 1983.
- AA. VV., 1985**, *La catedral de Cuenca. Obras de conservación*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- A.A. VV., 2004**, *Arqueoimagen. Cuenca y Toledo, conjuntos históricos desde el objetivo de los arqueólogos*. Cuenca.
- A.A. VV., 2009**, *Fotografía estereoscópica de Cuenca (1858-1936)*. Diputación Provincial de Cuenca.
- AA. VV., 2015**, *San José de Cuenca: tras las huellas de Teresa*. Diputación Provincial de Cuenca y Madres Carmelitas Descalzas de Cuenca.
- AA. VV., 2015a**, Textos de las Madres Carmelitas. En AA. VV., 2015. (Numerosos textos intercalados con los de otros autores).
- AA. VV., 2020**, *Cuenca, pétrea atalaya entre dos hoces. Territorio, historia y sociedad de una Ciudad Patrimonio*. Diputación Provincial de Cuenca.
- ALBEROLA ROMÁ, A., 2014**, *Los cambios climáticos. La Pequeña Edad del Hielo en España*. Madrid.
- ALCÁZAR, B., 1692**, *Vida, virtudes y milagros de San Julián, Segundo Obispo de Cuenca*. Madrid.
- AL-EDRISI, ABŪ “ABD ALLĀH MUHAMMAD, c. 1150**, *Descripción de España*. En J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Junta de Castilla y León, 1999, vol. I, pp. 171-199.
- ALIOD GASCÓN, J. L., 1997**, *El XVIII, un siglo en la historia de Cuenca*. Ayuntamiento de Cuenca.
- ALMIRANTE, J., 1869**, *Diccionario militar, etimológico, histórico, tecnológico, con dos vocabularios francés y alemán*. Madrid.
- ALONSO VELASCO, J. M., 2003**, *Cuenca. Plan Especial de la Ciudad Alta y sus Hoces*. Madrid.
- ÁLVAREZ CHIRVECHES, M., 1957**, *Crónica oficial de la coronación de Nuestra Señora de las Angustias*. Cuenca.
- ÁLVAREZ CHIRVECHES, M., 1960**, *Nuestra Señora de las Angustias*. Cuenca.
- AMOR CALZAS, J. J., 1904**, *Curiosidades históricas de la ciudad de Huete y Apéndice*. Madrid, 1904 y 1930.
- ANDÚJAR ORTEGA, L., 1995**, *Belmonte, cuna de Fray Luis de León. Su colegiata*. Mota del Cuervo (Cuenca).
- ANGULO IÑIGUEZ, D., 1956**, *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo*. Cuenca.
- ANGULO IÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., 1983**, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. C. S. I. C., Madrid.
- ANÓNIMO, 1959**, “Reconstrucción monumental y urbana de la ciudad. Restauración de la Iglesia y Barrio de San Miguel”. *Boletín de Información del Ayuntamiento de Cuenca*, nº 20 (1959), pp. 25-27.
- ANTUÑA, M. M., 1935**, “Campanas de los Almohades en España”. *Religión y Cultura*, tomo XXIX (1935), pp. 53-67 y 327-343, y tomo XXX (1935), pp. 347-373.
- ARRANZ GUZMÁN, A., 1990**, “Reconstrucción y verificación de las Cortes castellano-leonesas: la participación del clero”. En *la España medieval*, 13, pp. 33-132.
- AUTORIDADES: DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1726-1739**, *Diccionario de la Lengua Castellana... compuesto por la Real Academia Española*. Madrid.
- AZCÁRATE LUXÁN, I., 1999**, “Dibujos de Ventura Rodríguez para la Catedral de Cuenca en la colección Rabaglio”. *Academia*, pp. 57-64.

- BARRIO MOYA, J. L., 1981**, “Francisco de Mora y la fachada del Hospital de Santiago de Cuenca”. *Archivo Español de Arte*, nº 214, pp. 190-194.
- BARRIO MOYA, J. L., 1983**, “Las obras de Don Ventura Rodríguez en Cuenca”. En *El arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo de la exposición, Madrid, Museo Municipal, pp. 259-268.
- BARRIO MOYA, J. L., 1984**, “El arquitecto turolense José Martín de Aldehuela y la iglesia de San Bartolomé en Colliga (Cuenca)”. *Teruel*, nº 72, pp. 279-289.
- BARRIO MOYA, J. L., 1985**, “Ventura Rodríguez y sus obras en Cuenca. Nuevas aportaciones”. En *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 149-198.
- BARRIO MOYA, J. L., 1985a**, “Los sepulcros de los marqueses de Cañete en la capilla del Espíritu Santo de la Catedral de Cuenca y algunos datos sobre sus autores”. *Cuenca*, pp. 77-91.
- BARRIO MOYA, J. L., 1986**, “El hermano Francisco Bautista y la desaparecida fachada de la Catedral de Cuenca”. *Imafronte*, nº 2, pp. 57-64.
- BARRIO MOYA, J. L., 1987**, “José Martín de Aldehuela en Cuenca: la capilla del Pilar en la catedral”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 29, pp. 123-130.
- BARRIO MOYA, J. L., 1988**, “El escultor valenciano Francisco Vergara y Bartual y sus obras en la catedral de Cuenca”. *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX, pp. 106-115.
- BARRIO MOYA, J. L., 1989**, “El arquitecto cántabro fray Alberto de la Madre de Dios y la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario en la Catedral de Cuenca”. *Altamira*, nº 48, pp. 91-112.
- BARRIO MOYA, J. L., 1989a**, “José Martín de Aldehuela y la iglesia de Santo Domingo de Silos en Cuenca”. *Teruel*, nº 80-81 (1989-1990), pp. 299-309.
- BARRIO MOYA, J. L., 1990**, “El arquitecto aragonés José Martín de Aldehuela y sus obras en Cuenca”. *Goya*, nº 217-218, pp. 54 y 55.
- BARRIO MOYA, J. L., 1991**, *Arquitectura barroca en Cuenca*. Universidad Complutense de Madrid.
- BARRIO MOYA, J. L., 1991a**, “El arquitecto fray Alberto de la Madre de Dios y el convento de Carmelitas Descalzas de Cuenca”. *Monte Carmelo*, pp. 27-50.
- BARRIO MOYA, J. L., 1998**, “José Martín de Aldehuela y su intervención en la iglesia del convento de la Concepción Francisca en Cuenca”. *Teruel*, nº 86, pp. 65-86.
- BENITO, F., 1979**, “Una singular serie de cuadros sobre la vida de San Julián”. *Archivo de Arte Valenciano*, pp. 70-75.
- BERMEJO DÍEZ, J., 1977**, *La catedral de Cuenca*. Caja de Ahorros Provincial de Cuenca.
- BUENDÍA ALGARRA, M., 2007**, *Lo nuestro. Real e Ilustre Congregación de Esclavos de Nuestra Señora de las Angustias*. Diputación Provincial de Cuenca.
- CABAÑAS GONZÁLEZ, M.D., 1985**, “Ciudad, mercado y municipio en Cuenca durante la Edad Media (siglo XV)”. En *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*. Tomo II. Universidad Complutense de Madrid, pp. 1701-1728.
- CADENAS Y VICENT, V., 1986**, *Extracto de los expedientes de la Orden de Carlos 3º. 1771-1847*. Tomo IX, Muguira-Paz. Madrid, Hidalguía.

- CAMACHO MARTÍNEZ, R., 1981**, *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., 2006**, “Los maestros Gilaberte, en el entorno de Molina de Aragón (Guadalajara), y su relación con José Martín de Aldehuela”. *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 28, pp. 57-74.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., 2014**, *José Martín de Aldehuela (1724-1802). Del ornato rococó a la arquitectura hidráulica*. Fundación Málaga.
- CASTEJÓN CASTRO, B., 1972**, *Guía histórico-legendaria de Cuenca*. Madrid.
- CASTRO, C. DE, c. 1921**, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Cuenca*. Ms. inédito conservado en el C. S. I. C. de Madrid.
- CATURLA, M. L., 1942**, “Ferrando Yáñez no es leonardesco”. *Archivo Español de Arte*, nº 49, pp. 35-49.
- CAXA DE LERUELA, M., 1631**, *Restauración de la abundancia de España*. Nápoles, 1631. (Edición a cargo de Jean Paul de Flem, Ministerio de Hacienda, 1975).
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 1800**, *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 1829**, “Apéndice”. En LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, tomo IV, pp. 219-340.
- CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO, F. A., 1998**, *Colección Diplomática del Cocejo de Cuenca 1190-1417*. Diputación Provincial de Cuenca.
- CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO, F. A., 2005**, *Inventario de la sección “Obras Pías” del Archivo de la Catedral de Cuenca*. Diputación Provincial de Cuenca.
- CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO, F. A., 2006**, “La biblioteca medieval de la catedral de Cuenca. Ubicación y reconstrucción bibliográfica”. *Bulletin Hispanique*, tome 108, nº. 1, pp. 7-66.
- CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO, F. A. y PALOMO FERNÁNDEZ, G., 2002**, *Inventario de la sección “Fábrica” del Archivo de la Catedral de Cuenca*. Diputación Provincial de Cuenca.
- CHUECA GOITIA, F., 1944**, “José Martín de Aldehuela. Datos para el estudio de un arquitecto del siglo XVIII”. *Arte Español*, 15, pp. 9-28.
- CHUECA GOITIA, F., 1953**, *Arquitectura del siglo XVI*. Madrid.
- CHUECA GOITIA, F., 2001**, *Historia de la arquitectura española, II. Edad Moderna y Edad Contemporánea*. Ávila.
- CONSTITUCIONES, 1749**: *Constituciones del colegio seminario de Cuenca, dedicado al señor S. Julián, segundo obispo, y patrono de esta ciudad, y obispado, hechas por el Ilustrísimo señor don Enrique Pimentel, abreviadas, y añadidas por el Ilustrísimo señor don Joseph Flórez Ossorio, obispo actual de él*. Madrid.
- COOPER, E., 1991**, *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*. Junta de Castilla y León-Universidad de Salamanca, 1991, 4 vols.
- CORDENTE MARTÍNEZ, H., 1981**, *Cuenca medieval (Siglos IX al XIII)*. Cuenca.
- CORDENTE MARTÍNEZ, H., 1989**, *La Cuenca marginada del siglo XVI*. Cuenca.
- CORDENTE MARTÍNEZ, H., 1991**, “Localización e historia de antiguas Plazas y Calles”. *Cuenca*, nº 38 (1991), pp. 153-167.
- CORDENTE MARTÍNEZ, H., 2002**, *Historia de la tauromaquia conquense, 1500 a 2000*. Diputación Provincial de Cuenca.

- CORELLA SUÁREZ, P., 1995**, “Dos planos de la casa real de la Moneda de Cuenca obra de José de Arroyo”. *Archivo Español de Arte*, nº 271, pp. 317-320.
- COVARRUBIAS: COVARRUBIAS, S. DE, 1611**, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid. (Edic. Felipe C. R. Maldonado, revisada por M. Camarero, Madrid, 1995).
- CRUCES RODRÍGUEZ, A., 1992**, *Consolación. Estudio de un Santuario Rural en Castilla-La Mancha*. Diputación de Cuenca.
- CRUZ YÁBAR, M. T., 2004**, *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2011.
- DELGADO MARTÍNEZ, G., 2012**, *Esculturas de la capilla de San Julián de la catedral de Cuenca*. D.E.A, Universidad de Castilla la Mancha, Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades, Noviembre 2012. (Dirigido por Pedro Miguel Ibáñez Martínez). Inédito.
- DÍAZ IBÁÑEZ, J., 2003**, *Iglesia, sociedad y poder en Castilla. El obispado de Cuenca en la Edad Media (Siglos XII-XV)*. Editorial Alfonsópolis, Cuenca.
- DÍAZ MEDINA, A., 1983**, “Cuenca en 1587: estructura socio-profesional”. *Studia Historica: Historia Moderna*, nº 3, pp. 29-64.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J., 1933**, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*. Madrid, 1933.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., 1973**, *El Antiguo Régimen. Los Reyes Católicos y los Austrias*. Madrid.
- ESCUDERO, E., 1595**, *Vida y milagros del glorioso confesor Sant Iulian Obispo de Cuenca*. Cuenca.
- FERNÁNDEZ CASADO, C., 1973**, *Historia del puente en España: Puentes romanos*. Madrid.
- FERRI CHULIO, A. S., 2007**, *Francisco Vergara Bartual (L'Alcudia, 1713 – Roma, 1761). Vida y obra*. Valencia, Real Academia de San Carlos.
- GARCÍA MARTÍNEZ, J. L., 1998**, “La iglesia del antiguo monasterio de Santo Domingo de Huete y el arquitecto fray Alberto de la Madre de Dios”. En *Primer Premio de Investigación Juan Giménez de Aguilar*. Cuenca, 1998, pp. 57-103.
- GARCÍA MARTÍNEZ, J. L., 2011**, “El arquitecto fray Alberto de la Madre de Dios y su influencia en la arquitectura conquense: la capilla del Sagrario de la catedral”. *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, nº 4, pp. 27-50.
- GARCÍA MARTÍNEZ, J. L., 2015**, *Arquitectura barroca en Huete y su Tierra. Un espacio arquitectónico del obispado de Cuenca*. Tesis doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha.
- GARCÍA MARTÍNEZ, J. L., 2015a**, *Arquitectura barroca en la ciudad de Huete. Un enclave arquitectónico en el obispado de Cuenca*. Diputación Provincial de Cuenca.
- GARCÍA MERCADAL, J., 1999**, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. 6 vols., Junta de Castilla y León, 1999.
- GARCÍA ORO, J. y PORTELA SILVA, M. J., 2005**, “La orden de San Antón y la asistencia hospitalaria en Castilla durante el Renacimiento”. *Archivo Ibero-Americano*, nº 65, pp. 303-412.
- GAYA NUÑO, J. A., 1961**, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid.

- GEA, M. I., 2007**, *Guía del plano de Texeira (1565)*. Madrid, La Librería.
- GIMÉNEZ DE AGUILAR, J., 1923**, *Guía de Cuenca*. Cuenca, pp. 25-180 y 203-238.
- GIMÉNEZ DE AGUILAR, J., s.a.**, *Vademecum del visitante de la catedral de Cuenca*. Cuenca, s.a.
- GIRÓN PASCUAL, R., 2007**, “Noticias genealógicas sobre familias judeoconversas de Cuenca, España: los Teruel-Montemayor”. *Academia Costarricense de Ciencias Genealógicas*, nº 3, pp. 126-143.
- GIMENO PICAZO, A. M., 1995**, “Artistas del valle del Jiloca durante el siglo XVIII”. *Xiloca*, nº 15, pp. 181-206.
- GONZÁLEZ, J., 1960**, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*. Madrid, C. S. I. C., 3 vols.
- GONZÁLEZ, J., 1982**, “Repoblación de las tierras de Cuenca”. En *Cuenca y su territorio en la Edad Media*. Madrid-Barcelona, C. S. I. C., pp. 183-204.
- GONZÁLEZ, T., 1829**, *Censo de población de las provincias y partidos de la Corona de Castilla en el siglo XVI*. Madrid.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, C., 1972**, *Don Andrés Díaz de Venero y Leyva*. Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A., 1929**, *Miscelánea conquense*. Cuenca.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A., 1944**, *Fuentes para la historia de Cuenca y su provincia*. C. S. I. C. Madrid y Ayuntamiento de Cuenca.
- GONZÁLEZ-RUANO, C., 1956**, *Guía de Cuenca*. Barcelona.
- GONZÁLEZ TASCÓN, I., 1987**, *Fábricas hidráulicas españolas*. Madrid.
- GUERRERO NAVARRETE, Y. y SÁNCHEZ BENITO, J. M., 1994**, *Cuenca en la Baja Edad Media: un sistema de poder*. Diputación de Cuenca.
- HERRERA GARCÍA, A., 1966**, *Cuenca musulmana*. Cuenca.
- HERRERA GARCÍA, A., 1967**, “Los anales eclesiásticos de Cuenca de Juan Bautista Valenzuela”. *Hispania Sacra*, XX, pp. 335-355.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., 2000**, “La Cruz del Coso de Zaragoza, memoria artística de un monumento desaparecido”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº LXXX (2000), pp. 141-191.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1990**, *Documentos para el estudio de la pintura conquense en el Renacimiento*. Diputación de Cuenca.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1991**, “Los Flórez, una dinastía de canteros y entalladores del renacimiento”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 46, pp. 51-61.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1992**, “Reflexiones sobre el centro histórico de Cuenca”. En *Las ciudades del Encuentro*. México, D. F., pp. 86-111.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1992a**, “Dos imágenes de Cuenca en el siglo XVI”. En *Memoria del Nuevo Mundo*, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 71-85.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1993**, *Pintura conquense del siglo XVI, 1: Introducción. Primer Renacimiento*. Diputación de Cuenca.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1994**, *Pintura conquense del siglo XVI, 2: El Renacimiento pleno*. Diputación de Cuenca.

- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1994a**, “Marco e imagen en la obra de Fernando Yáñez”. *X Congreso del CEHA: Los clasicismos en el Arte español*. Madrid, Actas, pp. 305-310.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1995**, *Pintura conquense del siglo XVI, 3: Del Manierismo a la Contrarreforma*. Diputación de Cuenca.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1998**, “Cuenca, la destrucción de un patrimonio”. En *XII Congreso del CEHA. Arte e identidades culturales*. Oviedo, Actas, pp. 481-487.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1999**, “El antiguo retablo mayor de San Felipe Neri de Cuenca”. *Archivo Español de Arte*, nº 286, pp. 182-185.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 1999a**, “Panorama de un milenio”. En *Cuenca, mil años de arte*. Asociación de Amigos del Archivo Provincial de Cuenca, pp. 215-268.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2000**, “Cuenca barroca en la encrucijada”. *Primer Congreso Internacional: Las ciudades históricas. Patrimonio y Sociabilidad*. Universidad de Córdoba, pp. 479-495.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2000a**, “Anton van den Wyngaerde y la Vista de Cuenca desde el oeste (1565)”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 81, pp. 41-59.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2000b**, “La Vista de Cuenca desde el este (1565), de Van den Wyngaerde”. *Goya*, nº 276 (2000), pp. 145-152.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2001**, *La vista de Cuenca desde el oeste (1565), de Van den Wyngaerde*. Diputación Provincial de Cuenca, 2003.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2001a**, “Arquitectura, clima y topografía: el carmelita fray Alberto en Cuenca”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 84 (2001), pp. 81-106.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2002**, “Hallazgos góticos del siglo XIII en el palacio episcopal de Cuenca”, *Goya*, nº 288, pp. 149-156.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2002a**, “Educación de la mirada y conservación y disfrute del patrimonio: el caso de Cuenca”. En *XIV Congreso CEHA. Correspondencia e integración de las artes*. Málaga, Actas, 2006, tomo III, volumen I, pp. 505-516.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2002b**, “De portadas impenetrables y monumentos silenciosos. Memoria de un arte olvidado”. En *La ciudad de la luz y del aire*. Ayuntamiento de Cuenca, pp. 155-186.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2003**, “Arquitectura gótica civil en la ciudad de Cuenca”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 90, pp. 99-113 y 351-359.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2005**, “Las imágenes de Semana Santa y la reconstrucción del patrimonio de los monumentos religiosos de Cuenca”. En *VI Congreso Nacional de Jesús Nazareno y Rescatado de Medinaceli*. Actas, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 41-68.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2006**, *La vista de Cuenca desde la hoz del Huécar (1565), de Van den Wyngaerde*. Diputación de Cuenca.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2007**, *Orígenes de la Semana Santa de Cuenca (siglos XVI-XVII)*. Cuenca.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2010**, “La portada gótica y la evolución arquitectónica de la iglesia de El Salvador de Cuenca”. En *La iglesia de El Salvador de Cuenca, con motivo de la restauración de la antigua portada gótica*. Consorcio de la ciudad de Cuenca, 2010, pp. 6-83.

- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2011**, *La iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón y el barroco conquense*. Fundación de Cultura Ciudad de Cuenca y Caja Rural de Cuenca.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2015**, “El antiguo convento de las Carmelitas Descalzas de Cuenca”. En AA. VV., 2015, pp. 124-143.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2015a**, “El antiguo convento de Padres Carmelitas”. En AA. VV., 2015, pp. 164-171.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2016**, *Las casas Colgadas y el Museo de Arte Abstracto Español*. Consorcio de la Ciudad de Cuenca y Universidad de Castilla-La Mancha.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2018**, *Cuenca, ciudad barroca I. La plaza Mayor y su entorno arquitectónico*. Consorcio de la Ciudad de Cuenca y Universidad de Castilla-La Mancha.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2018a**, *Cuenca recóndita. El palacio episcopal y los alfarjes policromados del Medievo*. Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades, Universidad de Castilla-La Mancha, y Patronato Universitario “Cardenal Gil de Albornoz”.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2019**, *Cuenca recóndita 2. La Pequeña Edad del Hielo en la catedral y otras historias de la ciudad sumergida*. Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades, Universidad de Castilla-La Mancha, y Patronato Universitario “Cardenal Gil de Albornoz”.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2019a**, “La casa del Corregidor”. *Cuencaciudad*, año IV, Ayuntamiento de Cuenca, pp. 16-37.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., 2021**, *Cuenca, ciudad barroca II. La cumbre urbana, de las Carmelitas Descalzas a la casa del Corregidor*. Consorcio de la Ciudad de Cuenca y Universidad de Castilla-La Mancha.
- IGLESIAS MANTECÓN, T., 1930**, *Índice del Archivo Municipal*. Cuenca.
- ÍÑIGUEZ ALMERCH, F., 1949**, “La formación de don Ventura Rodríguez”. *Archivo Español de Arte*, nº 86, pp. 137-148.
- IRADIEL MURUGARREN, P., 1981**, “Bases económicas del hospital de Santiago en Cuenca: tendencias del desarrollo económico y estructura de la propiedad agraria”. *Anuario de Estudios Medievales*, nº 11, pp. 181-246.
- JIMÉNEZ MONTESERÍN, M., 1983**, *Asomarse al pasado. La ciudad de Cuenca en 1773*. Ayuntamiento de Cuenca.
- JIMÉNEZ MONTESERÍN, M., 1987**, “La vida de Cuenca en tres mil legajos”. *Ciudad de Cuenca. Boletín de Información Municipal del Ayuntamiento de Cuenca*, nº 89, Julio-Septiembre de 1987, pp. 27-41.
- JIMÉNEZ MONTESERÍN, M., 1994**, *Sexo y bien común*. Cuenca.
- JIMÉNEZ MONTESERÍN, M., 1999**, *Vere Pater Pauperum. El culto de San Julián en Cuenca*. Diputación de Cuenca.
- JIMÉNEZ MONTESERÍN, M., 2004**, “Ventura Rodríguez. Maqueta del retablo del altar del Transparente de San Julián”. En *Arte en el Tiempo. Obra restaurada del patrimonio diocesano conquense*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- JIMÉNEZ MONTESERÍN; M., 2010**, *Triunfo de la Católica Religión. El auto de fe de Cuenca de 1654*. Diputación Provincial de Cuenca.
- KAGAN, R. L., 1986**, “Cuenca”. En *Ciudades del Siglo de Oro. Las Vistas Españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, pp. 243-252.

- KARGE, H., 1995**, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*. Junta de Castilla y León.
- KUBLER, G., 1957**, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1902**, “La catedral de Cuenca”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº 12, pp. 411-419.
- LAMPÉREZ y ROMEA, V., 1911**, “La fachada principal de la catedral de Cuenca”. *Arquitectura y construcción*, nº 15, pp. 354-362.
- LARRAÑAGA, J., 1929**, *Cuenca. Guía Larrañaga*. Reedición Cuenca, 1966.
- LÓPEZ, M., c. 1800**, *Memorias históricas de Cuenca y su Obispado, I*. C. S. I. C. y Ayuntamiento de Cuenca, 1949 (c. 1787-1800).
- LÓPEZ, M., c.1800a**, *Memorias históricas de Cuenca y su Obispado, II*. C. S. I. C. y Ayuntamiento de Cuenca, 1953.
- LÓPEZ, T., 1787**, *Diccionario geográfico de España: Cuenca*. S.XVIII, Biblioteca Nacional, Mss. 7298.
- LÓPEZ DE ATALAYA, A. M., 1994**, “Una nueva visión del arquitecto José Martín (Aldehuela) en la diócesis de Cuenca”. *Boletín de Arte*, nº 15, pp. 129-147.
- LÓPEZ DE ATALAYA, A. M., 1998**, *La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca*. Universidad de Valencia, 2 vols.
- LÓPEZ DE ATALAYA, A. M., 2018**, “La ermita de Nuestra Señora de las Angustias en la ciudad de Cuenca. Datos para la historia de su construcción”. *Lope de Barrientos. Seminario de cultura*, nº 11, pp. 61-78.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, L., 2009**, *El seminario conciliar de San Julián (1584-2006)*. Diputación Provincial de Cuenca.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., 1998**, *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Diputación de Cuenca.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., 2011**, *Mateo López. Vida y obra de un arquitecto de Iniesta*. Centro de Estudios de la Manchuela, Iniesta (Cuenca).
- LUZ LAMARCA, R. DE, 1978**, *La catedral de Cuenca del siglo XIII*. Cuenca.
- LUZ LAMARCA, R. DE, 1987**, *Portadas de Cuenca*. Diputación de Cuenca. (Dibujos de Luis Carretero).
- LLORDÉN, A., 1962**, *Arquitectos y canteros malagueños*. Ávila.
- MADOZ, P., 1845-1850**, *Diccionario*. Edic. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.
- MARASSA PABLOS, 1986**, “El retablo de la Merced de Huete, obra de José Martín de Aldehuela”. *Cuenca*, nº 28, pp. 91-94.
- MARÍAS, F., 1986**, “Las ciudades del siglo XVI y el urbanismo renacentista”. En *Ciudades del Siglo de Oro. Las Vistas Españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, 1986, pp. 84-105.
- MARÍAS, F. Y BUSTAMANTE, A., 1983**, “Un tratado inédito de arquitectura de hacia 1550”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº XIII (1983), pp. 41-57.
- MARTÍN, J. L., 1974**, *Orígenes de la Orden Militar de Santiago (1170-1195)*. Barcelona, C.S.I.C.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1987**, “Avance de una tipología del retablo barroco”. *Imafronte*, nº. 3-4-5, pp. 111-155.
- MARTÍNEZ, G., 1968**, “Devoción a la Virgen de las Angustias”. *Diario de Cuenca*, 5 de septiembre de 1968, p. 3.
- MARTÍNEZ, G., 1970**, *La juventud en Cuenca en el siglo XVI*. Cuenca, 1970.

- MARTÍNEZ, G., 1971**, “Labor del Municipio hace 400 años”. *Boletín de Información del Ayuntamiento de Cuenca*, nº 68, pp. 23-35.
- MARTÍNEZ IBÁÑEZ, M. A., 1989**, “Isidro Carnicero Leguina. Director en Escultura de la Academia”. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº. 69, pp. 397-415.
- MARTÍNEZ MORAZO, C., 2000**, “La iglesia de la Virgen de la Luz”. En AA.VV., *Nuestra Señora de la Luz. 50 Aniversario de su Coronación*. Cuenca, pp. 33-70.
- MARTÍNEZ SORIA, C. J., 2006**, “La advocación de la Virgen de la Luz, patrona de Cuenca”. En *Lux Mundi. La religiosidad popular en torno a la luz. I Congreso Nacional de advocaciones de la Luz*. Almería.
- MARTÍNEZ VERÓN, J., 2000**, *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, III.
- MÁRTIR RIZO, J. P., 1629**, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*. Madrid.
- MATA CARRIAZO, J. DE, 1980**, “El Apéndice, referido a Cuenca, de los ‘Anales de Garci Sánchez, jurado de Sevilla’”. En *En la España Medieval. Estudios dedicados al profesor D. Julio González González*. Universidad Complutense de Madrid, pp. 59-73.
- MILLÁN MARTÍNEZ, J. J. y VILLAR DÍAZ, C., 2004**, “Iglesia de San Pedro”. En AA. VV., 2004, pp. 18 y 19.
- MONEDERO BERMEJO, M.A., 1982**, *La arquitectura de la repoblación en la provincia de Cuenca*. Diputación de Cuenca, 1982.
- MORA PASTOR, J., 2005**, *Aproximación a la figura de José Martín (Aldehuela) y su obra en Cuenca*. Diputación Provincial de Cuenca.
- MORAGAS, V., 1959**, *Cuenca y Ciudad Encantada*. Madrid.
- MOYA PINEDO, J., 1977**, *Corregidores y regidores de Cuenca, siglos XV al XIX*. Cuenca.
- MOYA PINEDO, J., 1977a**, *Títulos reales otorgados por los reyes de Juan II a Carlos IV a los corregidores y regidores de la ciudad de Cuenca de 1400 a 1800*. Diputación Provincial de Cuenca.
- MOYA PINEDO, J., 2000**, “Convento de San Antón (con apéndice documental)”. En AA.VV., *Nuestra Señora de la Luz. 50 Aniversario de su Coronación*. Cuenca, pp. 313-370.
- MOYA PINEDO, J., 2002**, “Convento de Franciscanos Descalzos”. *El Día*, 11 de enero de 2002, p. 18.
- MOYA PINEDO, J., 2002a**, “Monasterio de San Lorenzo”. *El Día*, 13 de enero de 2002, p. 18.
- MOYA PINEDO, J., 2002b**, “Convento de Franciscanos Descalzos”. *El Día*, 15 de enero de 2002, p. 16.
- MUELAS, F., 1977**, *Cuenca*. León.
- MUELAS HERRAIZ, M., 2016**, *El teatro para la representación de comedias de Cuenca y Colegio de niños de la doctrina*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MUÑOZ GARCÍA, M. y DOMÍNGUEZ SOLERA, S. D., 2011**, *Tras las murallas de Cuenca*. Consorcio de la Ciudad de Cuenca.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., 1990**, *La arquitectura carmelitana*. Ávila.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., 1990a**, *Fray Alberto de la Madre de Dios*. Ayuntamiento de Santander.
- MUÑOZ RAMÍREZ, J. L., 1980**, *Calles de Cuenca*. Cuenca, 1978.
- MUÑOZ RAMÍREZ, J. L., 2007**, *Crónica de la Guerra de la Independencia*. Fundación de Cultura Ciudad de Cuenca.

- MUÑOZ Y SOLIVA, T., 1860**, *Noticias de todos los Ilmos. Señores obispos que han regido la Diócesis de Cuenca*. Cuenca.
- MUÑOZ Y SOLIVA, T., 1866-1867**, *Historia de la ciudad de Cuenca*. Cuenca, 3 vols.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., 1972**, “Los dibujos de Ventura Rodríguez para el transparente de la catedral de Cuenca”. *Boletín de Información del Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca*, nº 71, pp. 11-16.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., 1983**, “Ventura Rodríguez entre el barroco y el neoclasicismo”. En *El arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo de la exposición, Madrid, Museo Municipal, pp. 111-130.
- NICOLAU CASTRO, J., 2000**, “Modelo de Ventura Rodríguez para el Transparente de la catedral de Cuenca”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº. 91, pp. 51-54.
- NIELFA TORRECILLA, P. M., 2012**, *El ciclo escultórico dieciochesco de la capilla mayor de la catedral de Cuenca*. D.E.A, Universidad de Castilla la Mancha, Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades, Noviembre 2012. (Dirigido por Pedro Miguel Ibáñez Martínez). Inédito.
- NORBERG-SCHULZ, C., 1973**, *Arquitectura barroca tardía y rococó*. Madrid.
- OSUNA RUIZ, M., 1976**, *Un alfar de cerámicas populares del siglo XVII en Cuenca*. Cuenca, 1976.
- PALOMERO PLAZA, S., 1987**, *Las vías romanas en la provincia de Cuenca*. Diputación Provincial de Cuenca.
- PALOMINO Y VELASCO, A., 1715-1724**, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid. (Edición Aguilar, Madrid, 1947).
- PALOMO FERNÁNDEZ, G., 1999**, “La catedral de Cuenca (siglos XII-XV)”. En *Cuenca, mil años de arte*, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial de Cuenca, pp. 115-186.
- PALOMO FERNÁNDEZ, G., 2002**, *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*. Diputación Provincial de Cuenca, 2 vols.
- PANIAGUA, J. R., 1980**, *Vocabulario básico de arquitectura*. Madrid, Cátedra.
- PARENTACIÓN, 1750**: *Parentación fúnebre, que en las honras que el día 24 de Noviembre de 1749 hizo la Congregación del Oratorio de S. Felipe Neri de la Ciudad de Cuenca, a su venerable fundador el SR. DN. Álvaro Carvajal y Lancaster....* Valencia.
- PAVÓN MALDONADO, B., 1983**, “Arte islámico y mudéjar en Cuenca”. *Al-Qantara*, IV, pp. 357-376.
- PEÑA VELASCO, M. C. DE LA, 1998**, “Religiosos arquitectos y matemáticos en las primeras décadas del siglo XVIII en Murcia”. *Imafronte*, nº 12-13, pp. 241-270.
- PÉREZ DE GUZMÁN, F., s. XV**, *Crónica del señor rey don Juan Segundo*. Edic. Valencia, 1779.
- PÉREZ RAMÍREZ, D., 1974**, “Monjas y boticarios. Un curioso pleito en la Cuenca del XVI”. *Boletín de Información del Ayuntamiento de Cuenca*, nº. 77, pp. 11-18.
- PÉREZ RAMÍREZ, D., 1982**, “La Sinagoga de Cuenca, iglesia de Santa María la Nueva”. *Cuenca*, nº. 19-20, pp. 47-78.
- PÉREZ RAMÍREZ, D., 1990**, *El real hospital de Santiago de Cuenca*. Cuenca.
- PINEL Y MONROY, F., 1677**, *Retrato del Buen Vasallo*. Madrid, 1677 (Edic. El Toro de Barro-Asociación de Amigos de Moya, 1992).
- PONZ, A., 1774**, *Viaje de España*. Madrid, 1772-1794. Edic. Aguilar, Madrid, 1947.

- PORRAL YUNTA, A., 2000**, “Nuestra Señora de la Luz (Una historia apócrifa)”. En AA.VV., *Nuestra Señora de la Luz. 50 aniversario de la Coronación*. Cuenca, pp. 177-285.
- PRUNEDA, P., 1869**, *Crónica de la provincia de Cuenca*. Madrid.
- PSEUDO GIRALDO, S. XVI**, *Historia de Cuenca escrita por el maestre Giraldo, canceller del rey en el año 1212. Copia sacada de la que se halla entre los manuscritos de...Salazar...en el monasterio de Monserrat..., y ésta de la que se guarda en Cuenca*.
- QUADRADO, J. M. y DE LA FUENTE, V., 1853 y 1886**, *Guadalajara y Cuenca*. Barcelona, 1886 (Edic. El Albir, 1978).
- QUINTANA, G. DE, 1629**, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid, historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*. Madrid.
- RADES Y ANDRADA, F. DE, 1572**, *Crónica de las tres Órdenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*. Toledo, 1572. (Edic. El Albir, Barcelona, 1980).
- RECONOCIDA, 1750**: *Reconocida, respetosa, y obligada gratitud, que a la gloriosa inmarcesible memoria del venerable ilustrísimo señor don Álvaro Carvajal y Lancaster... tributó en afectuosas exequias... la ciudad de Cuenca...* Valencia.
- RECUENCO, J., 2006**, *Una espada te atravesará el corazón*. Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad, del Puente, Cuenca.
- REDONDO RUBIO, E., 1965**, “Plaza Mayor”. *Boletín de Información del Ayuntamiento de Cuenca*, nº 41 (1965), pp. 21-23.
- REDONDO RUBIO, E., 1965a**, “El monasterio de monjas de la Concepción Francisca (vulgo de la Puerta de Valencia)”. *Boletín de Información del Ayuntamiento de Cuenca*, nº 44, pp. 27-31.
- REDONDO, E. y MARTÍNEZ, G., 1959**, “La de San Miguel, una de las parroquias más antiguas de la ciudad”. *Ofensiva*, nº 2425 (24-II-1959), p. 6.
- REJÓN DE SILVA, D. A., 1788**, *Diccionario de las Nobles Artes...* Segovia.
- RODRÍGUEZ SÁIZ, A., 1988**, *Cuenca en el recuerdo*. Cuenca.
- ROKISKI, M. L., 1972**, “Jaime Bort y su obra en Cuenca”. *Boletín de Información del Excmo. Ayuntamiento de Cuenca*, nº 70, pp. 5-7.
- ROKISKI, M. L., 1986**, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Diputación de Cuenca.
- ROKISKI, M. L., 1988-1989**, *Documentos para el estudio de la arquitectura en el siglo XVI*. Madrid, 2 vols.
- ROKISKI, M. L., 1989**, *Arquitectos, canteros y entalladores*. Diputación de Cuenca.
- ROKISKI, M. L., 1995**, *Arquitecturas de Cuenca, I*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- ROKISKI, M. L., 2017**, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Diputación Provincial de Cuenca.
- ROKISKI, M. L., 2020**, “Breve historia de la arquitectura de Cuenca”. En AA. VV., **2020**, pp. 249-319.
- ROMERO SÁIZ, M., 1991**, *La enseñanza y la formación clerical en Cuenca y provincia durante los siglos XVI y XVII. Los colegios de Gramática*. Diputación de Cuenca, 1991.
- ROYO MARTÍNEZ, M. del M., 1997**, “Datos documentales sobre plateros y ensayadores que trabajaron en la ceca de Cuenca en el siglo XVI”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 68 (1997), pp. 143-165.

- SÁIZ GÓMEZ, S., 2004**, *Museo Diocesano*. Diputación Provincial de Cuenca.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, C., 1946**, *La España musulmana*. Tomo II. Madrid, 1973.
- SÁNCHEZ BENITO, J. M., 1994**, *Las Tierras de Cuenca y Huete en el siglo XIV. Historia económica*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- SÁNCHEZ BENITO, J. M., 1997**, *El espacio urbano de Cuenca en el siglo XV*. Diputación de Cuenca.
- SÁNCHEZ GIL, F. y SERRANO MOTA, A., 2003**, “Fundación de la casa e monasterio de la Concepción Francisca de Cuenca (1498)”. *Archivum Franciscanum Historicum*, 96, pp. 409-430.
- SANTA TERESA, FRAY J. DE, 1684**, *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del carmen, de la primitiva observancia, hecha por Teresa de Jesús, en la antiquísima religión, fundada por el gran profeta Elías*. Tomo cuarto. Madrid.
- SANZ SERRANO, A., 1950**, “Cuando se construyó la actual ermita de Nuestra Señora de la Luz y descripción de la misma, según su estado en el siglo XVIII”. *Ofensiva*, 26 de febrero de 1950, pp. 3 y 4.
- SANZ SERRANO, A., 1959**, *La catedral de Cuenca*. Cuenca.
- SANZ SERRANO, A., 1960**, *Guía artística de Cuenca y su provincia*. Barcelona.
- SANZ Y DÍAZ, C., 1965**, *Reseña cronológica de algunos documentos conservados en el archivo de la catedral de Cuenca*. Cuenca.
- SANZ Y DÍAZ, C., 1966**, *Historia documentada de Nuestra Señora de la Luz y de su culto en Cuenca*. Cuenca, 1989.
- SOLÍAS, J. M., - HUÉLAMO, J. M., - COLL, J., 1990**, *El edificio de la Inquisición de Cuenca. Evolución de un programa arquitectónico*. Diputación de Cuenca.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, C., 1613**, *Hechos De Don García Hurtado de Mendoza, Quarto Marqués de Cañete*. Madrid.
- SUGRANYES FOLETTI, S., 2011**, *La colección de dibujos Rabaglio: un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrantes italianos en España (1737-1760)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- TOMÁS LAGUÍA, C., 1964**, “Las iglesias de la diócesis de Albarracín”. *Teruel*, nº 32, pp. 75-95.
- TORRALBA MESAS, D., 2013**, *La catedral de Cuenca en la cultura arquitectónica del Barroco, 1680-1750*. Universidad de Valencia.
- TORRES BALBÁS, L., 1952**, “Bab al-Sudda y las zudas de la España Oriental”. *Al-Andalus*, XVII, pp. 165-175.
- TORRES MENA, J., 1878**, *Noticias conquenses*. Madrid.
- TOVAR MARTÍN, V., 1975**, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- TOVAR MARTÍN, V., 1976**, *Aspectos de la arquitectura civil madrileña del siglo XVII*. Madrid.
- TOVAR MARTÍN, V., 1986**, *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*. Ayuntamiento de Madrid.
- TOVAR MARTÍN, V., 1989**, *El siglo XVIII español*. Madrid.
- TRENCHS ODENA, J., 1982**, “El Necrologio-Obituario de la catedral de Cuenca: noticias históricas y crónica de la vida ciudadana”. En *Cuenca y su territorio en la Edad Media*. Madrid-Barcelona, C. S. I. C., 1982, pp. 341-379.
- TROITIÑO VINUESA, M. A., 1984**, *Cuenca, evolución y crisis de una vieja ciudad castellana*. Madrid.
- TROITIÑO VINUESA, M. A., 1995**, *Arquitecturas de Cuenca. El paisaje urbano del casco antiguo*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

UREÑA Y SMENJAUD, R. DE, 1935, *Fuero de Cuenca*. Madrid.

VALENZUELA, J. B., Ss. XVI-XVII, “Adiciones”. En *Memoria de algunas cosas acaesçidas en diversos tiempos sacados de el tratado que escrivio Garci Sanchez jurado de Sevilla*. Biblioteca Nacional, Ms. 9198, ff. 28 vº- 34 vº.

VALIENTE, S., 2006, *Les élites locales et le pouvoir dans les municipalités de Castille a l'époque moderne: le cas de Cuenca (1556-1598)*. Tesis doctoral, Université Montpellier III-Paul Valéry, Diciembre 2006.

ZAFRA MOLINA, R., 2015, “Sebastián de Covarrubias y el Carmelo de Cuenca”. En AA. VV., 2015, pp. 395-406.

ZEVI, B., 1976, *Saber ver la arquitectura*. Madrid.

SIGLAS DE ARCHIVOS

A. C. C.: Archivo de la catedral de Cuenca

A. D. C.: Archivo Diocesano de Cuenca

A. H. N.: Archivo Histórico Nacional

A. H. P. C.: Archivo Histórico Provincial de Cuenca

A. M. C.: Archivo Municipal de Cuenca

El libro *Las vertientes y el llano, de los Descalzos a San Antón* es el tercer volumen de la serie *Cuenca, ciudad barroca*, editada en colaboración por el Consorcio de la Ciudad de Cuenca y la Universidad de Castilla-La Mancha. Prosigue pues los objetivos propuestos en los dos tomos anteriores, analizar y difundir el conjunto arquitectónico global de los siglos XVII y XVIII, tanto religioso como civil, según la información consolidada del pasado y la que podemos aportar ahora. Después de tres volúmenes dedicados al proyecto, que suman unas mil trescientas páginas publicadas, tenemos la esperanza de haber cumplido razonablemente nuestro propósito inicial de establecer un marco de referencia al que poder remitirse, como propuesta firme, en futuros estudios sobre el tema. Pero ello no implica quedar absortos en la autocomplacencia. Es mucho lo que resta por investigar, y cuantiosos los datos que aún deben revelar los archivos.

La estructura de la serie en varios volúmenes no se ha fundado en una evolución progresiva de los edificios erigidos en los siglos XVII y XVIII, que es una tarea diferente a la expresada ahora. En el deseo de valorar individualmente las arquitecturas y los recorridos por el centro histórico, hemos optado por singularizar su ubicación en grandes sectores

urbanos. Tras los dos primeros tomos, *La plaza Mayor y su entorno arquitectónico* y *La cumbre urbana, de las Carmelitas Descalzas a la casa del Corregidor*, el presente volumen de *Las vertientes y el llano* analiza en sus once capítulos el antiguo convento de Franciscanos Descalzos de San Pedro de Alcántara, advocación de San Lorenzo Mártir; la ermita de la Virgen de las Angustias, que comparte algunos dilemas históricos con el vecino convento franciscano; la iglesia de San Miguel, uno de los referentes básicos en el escenario de la hoz del río Júcar; el convento dominico de San Pablo, verdadero muestrario evolutivo de calidad desde el estilo gótico al barroco; la iglesia de Santa Cruz; el Oratorio de San Felipe Neri, entre los edificios más notables del patrimonio barroco conquense que comprende la iglesia superior, el oratorio bajo o iglesia de la Divina Pastora, y las estancias conventuales; la iglesia de El Salvador; el pósito de la puerta del Postigo, muestra notable de la arquitectura civil conquense; el monasterio de la Inmaculada Concepción de la Puerta de Valencia; la iglesia y el hospital de Santiago, el hito arquitectónico más importante desde el punto de vista paisajístico del sector extramuros; y por último la iglesia de la Virgen de la Luz y San Antón, verdadera joya del patrimonio edificado de la ciudad.