

ENTRE EL *SPOLIUM* MEDIEVAL Y EL LEGADO HISTÓRICO. LA RECEPCIÓN DEL CORO DE LOS HERMANOS CUEMAN A TRAVÉS DE LOS SIGLOS*

ÁNGEL FUENTES ORTIZ¹
Universidad Complutense de Madrid. UNED

MARÍA TERESA CHICOTE POMPANIN²
UNED

El objetivo de este artículo es arrojar luz sobre las maneras en que las piezas medievales eran reelaboradas y re-exhibidas en nuevos contextos durante la Edad Moderna como si fuesen *spolia* de un pasado memorable. Así, se toma la historia material del coro de la Catedral de Cuenca como ejemplo para establecer conexiones con otros contextos culturales y artísticos y demostrar que ciertos objetos medievales adquirirían connotaciones históricas que la gente entendía y aprovechaba a lo largo de los siglos. Además, tras desvelar la compleja serie de campañas de renovación que dicho coro sufrió desde la década de 1470 hasta el siglo XVIII, se presenta una hipótesis que identifica los restos materiales de la primera sillería creada por los hermanos Hanequín de Bruselas y Egas Cueman a mediados del siglo XV y explica por qué esta tuvo que ser renovada muy poco tiempo después de su creación.

Palabras clave: Coro de la catedral de Cuenca; Reutilización; *Spolia*; Hanequín de Bruselas; Egas Cueman; Recepción artística; Tardogótico en Castilla.

BETWEEN MEDIEVAL *SPOLIA* AND HISTORICAL LEGACY. THE RECEPTION OF THE CUEMAN BROTHERS' CHOIR OVER THE CENTURIES

The aim of this paper is to shed light on the strategies used to refashion and re-exhibit medieval artworks in new contexts during the early modern period as if they were *spolia* of a past worth remembering. The core of this study is the material history of the choir of Cuenca Cathedral from which connections are drawn with other cultural and artistic contexts in order to demonstrate that specific medieval artworks were charged with historical connotations understood and exploited by people throughout time. Once unveiled the complex series of renovations campaigns that the choir suffered from the 1470s up until the 18th century, this paper suggests a hypothesis to identify the remains of the first stalls created by the brothers Hanequin of Brussels and Egas Cueman in the mid-15th century and explains also why they had to be restored soon after their completion.

Key words: Choir of Cuenca Cathedral; Reuse; *Spolia*; Hanequin of Bruselas; Egas Cueman; Reception; Lategothic in Castile.

* Este trabajo se enmarca dentro del contrato postdoctoral de recualificación Margarita Salas de la UCM financiado por el Ministerio de Universidades con fondos Next Generation de la Unión Europea y del proyecto postdoctoral financiado por la Atracción de Talento de la CAM con código 2020-T2/HUM-19844. Agradecemos a las personas encargadas de la revisión anónima sus valiosas aportaciones.

¹ afuentes@ucm.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0730-0757>

² mtchicote@geo.uned.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7737-7533>

Cómo citar este artículo / Citation: Fuentes Ortiz, Ángel/Chicote Pompanin, María Teresa (2022) “Entre el *spolium* medieval y el legado histórico. La recepción del coro de los hermanos Cueman a través de los siglos”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 95, núm. 379, Madrid, pp. 213-230. <https://doi.org/10.3989/aearte.2022.12>

En ocasiones una simple anécdota, por insignificante que parezca, puede revelar datos de enorme interés que nos ayudan a entender conceptos tan complejos como el cambio de gusto a través de los siglos, el valor simbólico de un objeto artístico o la recepción de una pieza centurias después de su creación. Este es precisamente el caso de una reunión que el cabildo de la catedral de Cuenca celebró la mañana del 12 de noviembre de 1753, a instancias del obispo José Flórez Osorio. En ella el prelado afirmó que su catedral gótica no lucía como convenía, pues la capilla mayor no era cómoda debido a su estrechez. Aún peor era la situación del coro, una estructura heterogénea que mantenía partes del siglo XV y cuyas sillas no lograban acomodar a todos los prebendados. El obispo llegó incluso a decir de estas últimas que eran viejas y “por su fábrica tocan ya en indecentes”.³ Una primera lectura de este documento puede no sorprender en exceso, especialmente si tenemos en cuenta el gran interés que en esos años despertaba el concepto del *decorum*, entendido como la adecuación formal, utilitaria y simbólica de una obra a un contexto determinado.⁴ Pero tampoco podemos olvidar que este juicio fue emitido a mediados del siglo XVIII, un momento en el que las ideas ilustradas llevaron a la renovación y reformulación de antiguos conjuntos artísticos y arquitectónicos para adaptarlos a las nuevas tendencias clasicistas.⁵

Lo que sí puede llamar nuestra atención es que, a los pocos meses, el cabildo de la colegiata de la localidad de Belmonte decidiera mandar a su prior —quien dirigiría personalmente toda la operación de compra en los años siguientes— a la catedral conquense para investigar la posibilidad de adquirir esa sillería casi “indecente”.⁶ Poco es lo que hoy día conocemos sobre los motivos que empujaron a que el cabildo belmonteño comprara esta obra, pero no parece descabellado pensar que los marqueses de Villena, quienes ostentaban el señorío de la villa y eran patronos de la colegiata, ejerciesen un importante rol en la decisión.⁷ En concreto, la marquesa María Luisa Centurión y Velasco (†1799) pudo jugar un papel de relativa trascendencia, pues en sus misivas a la colegiata de Belmonte trató con frecuencia sobre asuntos arquitectónicos, reprendiendo en ocasiones al cabildo por gastar demasiado en una obra que “no sirve sino a la hermosura y la bana ostentación”, ya que en su opinión era “voluntaria” y solo aspiraba a la “magnificencia”.⁸ Si la marquesa permitió que gastaran 4.000 reales para sustituir la sencilla sillería de Belmonte por la conquense,⁹ esto indicaría necesariamente que la última se tenía por una obra distinguida que ayudaría a mejorar no solo el ornato, sino también el decoro de la colegiata.

³ González Sánchez-Gabriel, 1936-1939: 33.

⁴ Una reflexión sobre la evolución histórica del concepto de *decorum* arquitectónico: Kohane/Hill, 2001.

⁵ Uno de los ejemplos más conocidos es precisamente el de Ventura Rodríguez, a quien se encargó la reformulación de edificios históricos, siendo particularmente interesante su labor en la zona del altar mayor y transparente de la catedral de Cuenca. Barrio Moya, 1983: 259-271; 1985: 147-149. Azcárate Luxán, 1999: 57-64. Un estudio actualizado sobre Ventura Rodríguez y su obra: Rodríguez Ruiz, 2017. Estas actuaciones estaban además en la línea de las ideas expuestas por tratadistas, académicos e intelectuales contemporáneos: Cera Brea, 2019: 99-199.

⁶ Andújar Ortega, 1986: 178. Este temprano contacto se cita nuevamente en una reunión del cabildo de Belmonte llevada a cabo años más tarde: *Reunión del cabildo de la colegiata de Belmonte*, 22 de agosto de 1757, Archivo parroquial de Belmonte, Actas Capitulares, L. VIII, fol. 125r.

⁷ Numerosas cartas que aún se conservan en el archivo de San Bartolomé demuestran que desde el siglo XV las decisiones de mayor calado solían estar consensuadas con la casa señorial, recayendo este papel en el siglo XVIII principalmente en las marquesas María Francisca de la Cueva y Acuña (†1754) y María Luisa Centurión y Velasco (†1799): Archivo parroquial de Belmonte, Caja 1038.

⁸ *Carta de la marquesa al cabildo de Belmonte sobre el inicio de las obras de la sacristía*, 17 de junio de 1788; *Carta de la marquesa al cabildo de Belmonte sobre la continuación de las mismas obras*, 22 de septiembre 1789, ambas en Archivo parroquial de Belmonte, Caja 1038.

⁹ Andújar Ortega, 1986: 178-182.

Este hecho pone de manifiesto que, a pesar de las ideas del obispo de Cuenca, la sillería que él consideraba ya caduca seguía despertando la curiosidad de sus contemporáneos, tanto que había quienes estaban dispuestos a comprarla y trasladarla hasta una localidad situada a casi 90 km de distancia. Una somera revisión histórica pone de manifiesto que el de la sillería de Cuenca no fue un caso aislado, pues solo en el ámbito hispano, conocemos numerosos ejemplos de obras medievales integradas en nuevos contextos. Valgan como ejemplo las figuras del coro del maestro Mateo esculpidas hacia 1200 (instaladas en la nueva Puerta Santa de la catedral de Santiago en 1658),¹⁰ los bultos funerarios del siglo XV de Santo Domingo el Real de Madrid (incorporados en la nueva capilla mayor diseñada por Juan Gómez de Mora en la década de 1610),¹¹ los capiteles y columnas califales del siglo X recolocados en la fachada de la colegiata de Torrijos hacia 1518¹² o las esculturas gótico-flamencas del retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Laredo, insertadas en una estructura dieciochesca.¹³

En cierto sentido podríamos decir que estas piezas medievales fueron empleadas como *spolia in se*, es decir, como materiales que por diversos motivos eran merecedores de ser reutilizados a pesar de mostrar patentemente que pertenecían a otra época. Pero también conservamos otros ejemplos en terreno hispano de lo que los especialistas han definido como *spolia in re*, lo que implicaba la reutilización de un elemento sin su apropiación material, sino más bien a través de la reelaboración, cita o copia.¹⁴ A este grupo pertenecen, por ejemplo, los bultos funerarios de María de Aragón y Enrique IV ejecutados a inicios del seiscientos para sustituir unos originales del siglo XV en la capilla mayor del Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe.¹⁵ Pero aún más interesante, por sus implicaciones histórico-artísticas, resulta el nutrido grupo de copias de pinturas flamencas llegadas a la península ibérica en los siglos XVI y XVII, entre las que destacan las famosas tablas que aún hoy coronan el retablo mayor de San Blas en la villa de Lerma: unas obras que imitaban fielmente las pinturas que Michael Coxcie realizó para la capilla real del Alcázar de Madrid y que a su vez reproducían el original eyckiano de San Bavón de Gante.¹⁶

Aunque la investigación sobre el uso de *spolia* haya avanzado enormemente desde los pioneros estudios del siglo XX, aún estamos lejos de conocer la casuística completa de las prácticas de reempleo intencional de piezas de épocas anteriores. La gran mayoría de los trabajos se ha centrado en el aprovechamiento de elementos arquitectónicos de época clásica o tardoantigua en obras medievales, demostrando que, aunque la reutilización de estas piezas reducía el coste y agilizaba la construcción, las fuentes históricas también indican que existía un aprecio que casi podríamos definir “estético” por esos vestigios rescatados.¹⁷ En ocasiones, dichos fragmentos sirvieron además para mantener vivo el nexo con un pasado que se consideraba glorioso, fuera este la Antigüedad clásica, los inicios del cristianismo o el califato Omeya por mencionar algunos hitos famosos.¹⁸ En otras ocasiones, el empleo de *spolia* respondió a criterios de apropiación triunfalista¹⁹ o incluso de resignificación de determinados objetos para así alterar su poder semántico y adaptarlos a un nuevo contexto, siendo particularmente interesantes los casos de *interpretatio*, cristiana o de otros credos, de objetos paganos.²⁰

Innovadoras líneas de trabajo están, además, mostrando la necesidad de evitar visiones anacrónicas según las cuales se ha entendido que a la hora de emplear piezas reutilizadas se deseara

¹⁰ Yzquierdo Perrín, 1999.

¹¹ Chicote Pompanin, 2020: 291-300.

¹² Ruiz Souza, 2016: 393.

¹³ Polo Sánchez/Aramburu-Zabala Higuera, 1990: 97-102. Fransen, 2016: 66-76.

¹⁴ Brilliant, 1982: 2-17. Se ha avanzado en esta línea de trabajo con miras cada vez más amplias gracias a obras como: Brilliant/Kinney, 2011.

¹⁵ Tovar Martín, 1986: 236-239.

¹⁶ Casillas García, 2008: 181-182. Un pionero estudio sobre estas obras: Lamas y García Cueto, 2021.

¹⁷ Esch, 2011.

¹⁸ Brenk, 1987. Kinney, 2015. Rosser-Owen, 2014.

¹⁹ Fleck, 2014.

²⁰ Zwierlein-Diehl, 1997. Calvo Capilla, 2012.



Fig. 1. Vista lateral del coro de la catedral de Cuenca (actualmente en la colegiata de Belmonte).

crear un todo organizado y basado en criterios de serialidad y homogeneidad. De hecho, el estudio material de las obras que emplean *spolia* pone de manifiesto lo contrario: la pluralidad y la diversidad de materiales reutilizados se apreciaba y se buscaba de forma consciente,²¹ en muchas ocasiones, como examinaremos más adelante, en un intento por alcanzar la codiciada *varietas*. Al mismo tiempo, recientes trabajos de investigación están ampliando la casuística a otras cronologías, estudiando por ejemplo, de qué manera piezas creadas en la Edad Media fueron reutilizadas, integradas y resignificadas en nuevos contextos durante la Época Moderna.²² En este último campo aún queda mucho trabajo por realizar y sería deseable que en el futuro se formase un corpus lo suficientemente amplio como para poder establecer reflexiones de carácter general que nos permitan comprender cómo en los siglos de la Edad Moderna se interactuaba con el legado medieval. Es precisamente en este contexto donde el coro de la catedral de Cuenca cobra especial importancia, pues, como pretende demostrar este estudio, combinaría la práctica de los *spolia in se* con la de los *spolia in re*.

Una metamorfosis incesante: la fortuna histórica del coro de Cuenca

Tal y como se indicaba al principio, después de que se decidiera reformular el interior de la sede conqunense a mediados del siglo XVIII, su coro fue vendido a la colegiata de Belmonte. El 7 de febrero de 1758 se dictaron las instrucciones para su colocación en la nave mayor del templo belmonteño [fig. 1].²³ En este momento, se llevaron a cabo varias actuaciones que adaptaron el coro al nuevo espacio, abriendo nuevas escaleras, creando puertas y cortando aquellas piezas que

²¹ Hansen, 2003: 12-13.

²² Urquizar-Herrera, 2017. Vitolo, 2017: 110-23. Cavazzin/Di Fabio/Vitolo, 2021.

²³ *Reunión del cabildo de la colegiata de Belmonte*, 7 de febrero de 1758, Archivo parroquial de Belmonte, Actas Capitulares, L. VIII, fol. 131r.



Fig. 2. Escudos del obispo Alonso Ulloa de Fonseca (1485-1493) en su emplazamiento actual en la colegiata de Belmonte.

sobran.²⁴ Por ejemplo, los dos sitiales de los extremos fueron cercenados con rudeza eliminando algunas sillas, y dos roleos vegetales con leones y figuras que acompañan el escudo de Alonso Ulloa de Fonseca —obispo de Cuenca entre 1485 y 1493— acabaron en una posición muy visible, pero a todas luces ilógica: al pie de la escalera que hoy conduce al actual sitial principal [fig. 2].²⁵ Otra intervención en la misma línea llevada a cabo en Belmonte apunta a dicha silla principal, una obra creada por Pedro de Villadiego en 1548, en origen para la sala capitular de Cuenca,²⁶ a la que se añadieron dos pequeñas esculturas de *David* y *Moisés* que, por su factura, muestran ser obras de la segunda mitad del siglo XV.²⁷ Estas reformas, por pequeñas que parezcan, exponen que había un claro interés por adaptar las piezas catedralicias al nuevo espacio, poniendo en valor o preservando aquellos elementos que se consideraban más llamativos o incluso, podríamos aventurar, se pensaba que eran depositarias de un cierto legado histórico.

Y es que en la Edad Moderna, el estilo de un edificio o de una obra podía adquirir un valor legitimador, especialmente si se trataba de algo tan distinguible como el arte gótico.²⁸ Sus rasgos artísticos otorgaban un aura de *auctoritas* histórica y transformaban los objetos en algo digno de ser preservado, aunque en ocasiones fuera necesario adaptar su forma, sin por ello alterar su esencia. Esta idea se desprende, por ejemplo, del plano e informe sobre la propia catedral de Cuenca

²⁴ Andújar Ortega, 1986: 178-182.

²⁵ Campbell, 2015: 40. Probablemente en origen pudieran constituir los remates de una silla episcopal costeada por dicho obispo.

²⁶ Rokiski Lázaro, 2010: 364. Esta silla fue sustituida por una de Manuel Crespo en 1780 en Bermejo Díez, 1977: 318.

²⁷ En su origen, debieron acompañar otras dos piezas hasta ahora inéditas que representan a Santa Ana Triple y a San Joaquín, hoy en los almacenes de la colegiata de Belmonte. Por su factura, todas ellas parecen haber salido de la mano del maestro Lorenzo, del que se tratará en la última parte de este artículo.

²⁸ Cera Brea, 2019: 225-282. Esta práctica ya se había empleado en épocas anteriores, como por ejemplo durante los siglos finales de la Edad Media: Fuentes Ortiz, 2020: 265-280.



Fig. 3. A la izquierda *Moisés con las tablas de la Ley* (Pedro de Villadiego, 1557-1561) y a la derecha dos escenas de la *Toma de Jericó* (Maestro Lorenzo, c.1479).

creados por Asensio de Morales hacia 1750 para Fernando VI.²⁹ En ellos el autor afirmaba con rotundidad que el estilo del edificio conqueso constituía una garantía de su antigüedad y valor histórico:

Devo dezir que su arquitectura según el conozimiento que he adquirido es imitando a lo gótico, así en el enlace de los arcos y bóvedas, como en el encaje de las piezas. Por cuya rrazón y la anti-güedad que demuestran todas las partes de él, soy de sentir que no tiene duda lo que esponen los historiadores que referiré abajo: de ser este templo el mismo que edificó a sus expensas y sin perdonar gasto alguno el señor don Alphonso el octavo rey de Castilla, en los cinco años inmediatos a él en que ganó esta ciudad de Cuenca de el poder de los sarracenos, después del largo y celebrado sitio de nueve meses sin que aya tenido más quiebra ni diminuzión que la de algunos arcos de la fachada en que se reconoze obra nueva.³⁰

Por los mismos derroteros debieron ir las ideas de aquellos que, ya en siglos anteriores, tuvieron que enfrentarse al maltrecho coro de la catedral de Cuenca, una estructura que desde el siglo XV, y a pesar de sufrir constantes problemas estructurales que provocaron una casi ininterrumpida lista de intervenciones, se preservó hasta su venta a mediados del XVIII. No olvidemos que, entre 1611 y 1619, el maestro de carpintería Juan de Villar había recibido varios pagos por “adereçar las sillas del choro”, en otras palabras, por restaurar algunos de sus estalos.³¹ Una labor que sorprendentemente ya había sido llevada a cabo años antes por Pedro de Villadiego, quien reparó algunos

²⁹ El plano se halla en: Archivo Histórico Nacional, Estado, MPD 838 (reproducido en: Palomo Fernández, 2002a: 117, fig. 17; Palomo/Olivares, 2013: 102, fig. 2). Para el informe consultar la nota siguiente.

³⁰ *Compulsa de privilegios, bulas y otros instrumentos de los archivos de la Catedral de Cuenca por Asensio de Morales*, c. 1750, Archivo Histórico Nacional, Estado, 3190, 6, fol. 110v.

³¹ Rokiski Lázaro, 2001: 470-472.

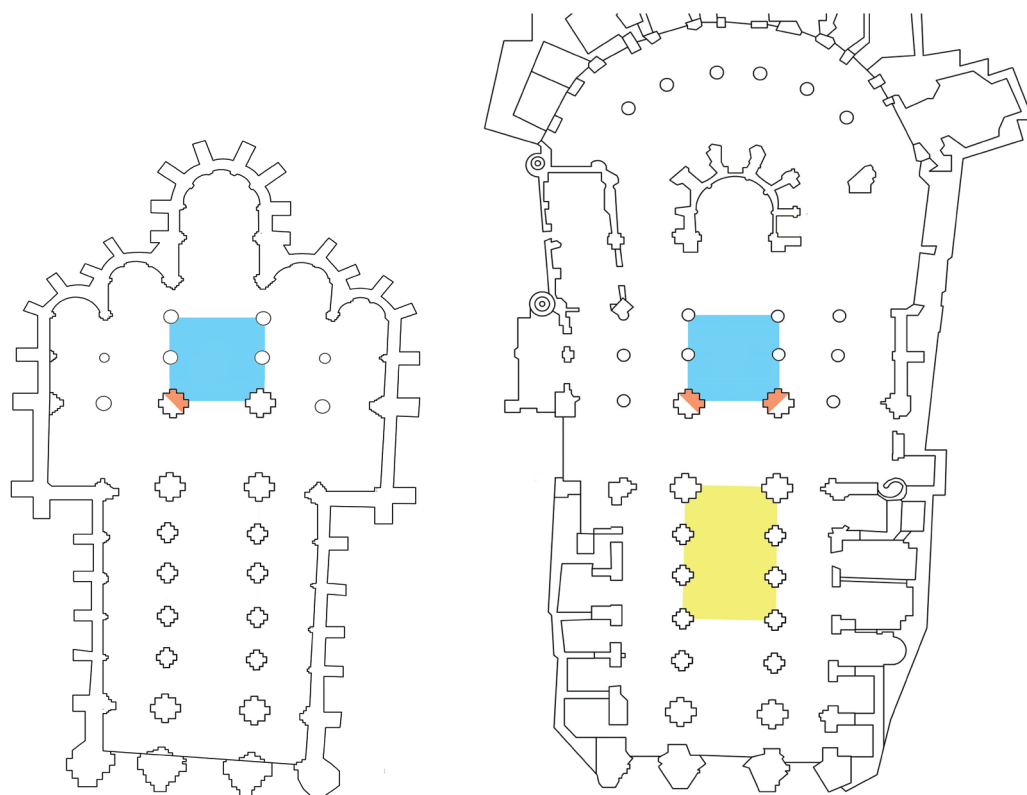


Fig. 4. Plano con la situación del coro de Cuenca en el siglo XV (en azul) y en el siglo XVIII tras su traslado (en amarillo). En naranja, las inscripciones conmemorativas que mencionan el coro.

de los sitiales entre 1557 y 1561.³² La factura de la tabla que representa a *Moisés con las tablas de la Ley* [fig. 3] revela que fue ejecutada por este artista, pero su estructura trilobulada y formas sugieren que reproduciría fielmente modelos del siglo XV, siendo así patente que su función era la de sustituir una pieza dañada, pero citando de forma directa el original. Tal y como indican las últimas investigaciones sobre estas prácticas históricas, reparar una pieza significaba necesariamente poner énfasis en su “objetualidad”³³ y reconocer que tenía la capacidad de crear un nexo visual entre sus espectadores y un tiempo pasado que podía ser más o menos específico.³⁴

En este sentido, la intervención más compleja y que presenta mayor interés para el devenir del coro de Cuenca probablemente sea la llevada a cabo bajo la dirección del maestro Pedro de Sazeda entre 1570 y 1578, siguiendo los diseños de Andrea Rodi, como parte de unas complejas obras de reforma que alteraron radicalmente el interior gótico de la catedral de Cuenca.³⁵ En otro estudio ya tratamos sobre las obras de modernización del templo, poniéndolas en relación con la posición original del coro conquense, el primer tramo oriental contiguo al crucero, que en nuestra opinión nunca varió hasta su sustitución en el siglo XVIII.³⁶ Para la historiografía tradicional, sin embargo, este llegó a ocupar la zona más próxima al altar mayor, o incluso a rodearlo, hasta bien entrado el siglo XVI, momento en el que se supone el desplazamiento definitivo al este del transepto.³⁷ Las

³² Rokiski Lázaro, 2010: 388-389.

³³ Krebs/Weber, 2021: 31.

³⁴ Frey, 2016: 17 y 44.

³⁵ Rokiski Lázaro, 1982: 54-58.

³⁶ Fuentes Ortiz/Chicote Pompanin, en prensa.

³⁷ Bermejo Díez, 1977: 98-100. Rodríguez Ceballos, 1991: 47. Palomo Fernández, 2002a: 159.

fuentes relativas a los trabajos de Sazedá en ningún momento aluden a un cambio de ubicación de la sillería durante su estancia en la catedral y la única mención que podría llevar a confusión es el pago “que se hizo quando desbolvió el coro”,³⁸ un término que según indican los diccionarios etimológicos e históricos sencillamente significaba “alterar” o “remover” alguna cosa.³⁹ Los indicios documentales⁴⁰ y materiales de la propia catedral de Cuenca también apuntan a que la sillería ocupó este lugar —el inmediato al transepto— y no otro hasta que se construyó un nuevo espacio coral a mediados del XVIII [fig. 4]. Un buen ejemplo lo suponen las cartelas pintadas que exponen los pilares NE y SE del crucero.⁴¹ La primera —que presumiblemente fue repintada sobre otra anterior—, sitúa la creación del coro en época del obispo Barrientos (1444-1469), mientras que la segunda afirma que la estructura había sido renovada durante el reinado de Felipe II. La posición de ambas inscripciones sugiere que originariamente acompañarían al coro, pues no es habitual que una inscripción conmemorativa se encuentre alejada de la obra que pretende immortalizar.

Como se dijo, aunque Sazedá no hubiese movido el coro conqense de lugar, sí tenemos constancia de que lo desarmó completamente y, de hecho, los documentos certifican que se le pagó precisamente porque lo “desbolvió”.⁴² Cabe pues preguntarse los motivos por los que se desmanteló el coro de la catedral conqense para después volver ensamblarlo. La materialidad misma de la estructura aporta datos que conducen hacia una respuesta a esta cuestión, ya que el coro se muestra hoy como un objeto híbrido, que aún en su interior piezas creadas en diferentes épocas y con intenciones dispares. La documentación conservada, por ejemplo, afirma que Sazedá y su cuadrilla ejecutaron en el siglo XVI toda la franja superior que remata el coro, lo que se conocía entonces como la “coronación de las sillas”.⁴³ Dadas las similitudes estilísticas y los idénticos materiales empleados en otras partes como los reposabrazos, los atriles y las piezas que unen los respaldos labrados de cada sitial, parece más que probable que Sazedá, en realidad, fuera el encargado de dar al conjunto la configuración arquitectónica que tiene actualmente, en otras palabras, de enmarcar las piezas medievales dentro de un armazón renacentista, podría decirse, casi a la manera de un relicario arquitectónico.

Esta hipótesis queda avalada por otro interesante documento según el cual Sazedá también recibió un pago por “aderezar las sillas bajas del coro”, un término que, como ya se indicó más arriba, era usado para designar la acción de adaptar o restaurar una pieza antigua.⁴⁴ Un análisis minucioso revela que las actuales sillas bajas presentan idéntica estructura al coronamiento del

³⁸ Rokiski Lázaro, 2001: 460.

³⁹ Echegaray, 1887: 787. Real Academia Española, 1732: 244

⁴⁰ Los indicios de que el coro no fue desplazado en el siglo XVI también proceden de las fuentes documentales conqenses. Gracias a una real provisión, sabemos que la primera ocasión en la que se pensó en mover la sillería fue en 1559, año en el Felipe II paralizó las obras que el cabildo de Cuenca había iniciado para situarla a la nave central del brazo occidental, conocida entonces como la Nave de los Reyes (Rokiski Lázaro 2005: 110, nota 13). Apenas unos años más tarde, en 1563, el obispo Bernardo de Fresneda propuso un nuevo desplazamiento, pero en esta ocasión motivado por su deseo de trasladar el cuerpo de san Julián desde su monumento a la derecha del altar mayor (sus restos fueron situados en el “sepulcro nuevo que en su devoción está fecho açerca del altar mayor, a la mano derecha donde disen la epístola” en 1518 según indican las Actas Capitulares: Díaz Ibáñez, 2002: 123, nota 160) hasta un lugar más suntuoso que a todas luces se correspondería con el que su cuerpo había ocupado hasta 1518: entre el primer y el segundo pilar SE de la nave central del brazo oriental de la catedral, justo delante de las puertas que se abrían al palacio episcopal (La ubicación de este primer sepulcro de san Julián se explica con detalle en: Palomo Fernández, 2002a: 147-148). De hecho, en su petición al cabildo el obispo de Cuenca apuntaba: “Si a los dichos señores deán y cabildo pareziere, sería bien, especialmente mudándose el coro, que el dicho señor sant Julián se le hiziese una capilla muy suntuosa (...) en donde están enterrados los obispos, que cahe hazia la casa episcopal” (Rokiski Lázaro 2005: 110, nota 9). La necesidad de desplazar el coro para poder erigir la nueva capilla de san Julián sugiere que la sillería era un gran impedimento para su ejecución y, por lo tanto, que ocupó ese lugar en la catedral desde su creación en 1454. Finalmente, la propuesta del obispo Fresneda fue desestimada por el cabildo en marzo de 1564 y algunos canónigos llegaron incluso a afirmar que siempre estarían en contra de cualquier propuesta de “mudar ni alargar el dicho coro fuera de la manera que al presente está (Rokiski Lázaro 2005: 110, nota 12).

⁴¹ Dichas inscripciones fueron transcritas por primera vez en Palomo Fernández, 2002b: 60-61.

⁴² Rokiski Lázaro, 2001: 460.

⁴³ Rokiski Lázaro, 2001: 459-460.

⁴⁴ Rokiski Lázaro, 2001: 459.

coro, lo que implica que fueron esculpidas *ex novo* por Sazeda y el documento no puede referirse a ellas. Sin embargo, los lados laterales del coro alto conservan un total de ocho respaldos con arcos conopiales que cobijan escenas de la Pasión de Cristo, cuyo tamaño es considerablemente menor que el del resto de paneles del conjunto. Estas tablas debieron ser los respaldos bajos que Sazeda se obligaba a “aderezar” para acomodarlos a su nueva posición en el coro alto: de hecho, puede observarse que para adaptarlos fue necesario añadir en su parte superior unas tablillas decoradas que siguen el lenguaje de este escultor.⁴⁵ Algo parecido sucedió con las misericordias de las sillas: ninguna de las escenas figurativas presenta rasgos compatibles con la obra de Sazeda y, a todas luces, se trata de piezas del siglo XV reinsertadas en los sitials clasicistas.

Salvando las distancias culturales y estéticas, podría decirse que la intervención de Sazeda en el coro conuense siguió la línea de intervención practicada en el *Joven con icono* de Sandro Botticelli (Colección particular, c. 1480),⁴⁶ un cuadro plenamente quattrocentista en el que se insertó un icono de mediados del siglo XIV. En ambos casos se trata de obras de Época Moderna que literalmente exhiben piezas anteriores, no con el deseo de mejorarlas o mostrarse superiores a ellas, sino de convertirlas en objetos venerables por su antigüedad.⁴⁷ En Cuenca, este aprecio por lo medieval no se limitó a las piezas del coro, sino que se extendió a otras obras de la catedral. Por ejemplo, hay constancia de que en 1576 se dedicaron grandes esfuerzos a “limpiar el crucifijo y la ymagen del crucero”⁴⁸ el famoso *Calvario de Alfonso VIII*. Este conjunto escultórico se conserva hoy en el Museo Diocesano de Cuenca, pero en las edades Medieval y Moderna ocupaba una dramática posición a gran altura sobre un travesañ del crucero, lugar desde el que servía como perpetuo recordatorio del legendario monarca fundador que supuestamente lo había donado a la catedral en la transición del siglo XII al XIII.⁴⁹

Tal y como se ha visto, los trabajos que Juan de Villar, Pedro de Villadiego y especialmente Pedro de Sazeda llevaron a cabo en Edad Moderna respetaron y mantuvieron cuidadosamente lo que por esas fechas ya se consideraban piezas históricas del coro. Es cierto que el reemplazo de estos elementos podía en parte responder a condicionantes económicos e institucionales, sin embargo, la labor de los artistas fue tan cuidadosa que no parece descabellado afirmar que estos artífices —probablemente siguiendo instrucciones del cabildo— optaran conscientemente por salvaguardar las piezas medievales del antiguo coro catedralicio. Se repararon, adaptaron y exhibieron los vestigios medievales, aunque en términos crematísticos no se ahorrara demasiado en madera ni mano de obra, pues podrían haber sido sustituidas sin dificultad por paneles modernos como de hecho se hizo en toda la parte baja del coro.

La recepción del Medioevo en la catedral: tras las huellas del coro de los hermanos Cueman

Desde que se descubriera que Hanequín y Egas Cueman habían recibido el encargo de labrar un coro para la catedral de Cuenca durante el episcopado de Lope de Barrientos (1445-1469), se pensó que a ellos se debían los paneles figurativos que Sazeda insertó en su estructura renacentista y aún hoy sobreviven.⁵⁰ Sin embargo, la documentación que Gema Palomo sacó a la luz en 1994 reveló que un tal “Lorençio carpentero entallador” había recibido el encargo de tallar para el mismo coro veinte sillas —diez altas y diez bajas— en 1479.⁵¹ En los últimos años se ha venido afirmando que la sillería labrada por los hermanos Cueman se habría perdido irremisiblemente al ser

⁴⁵ Los roleos de estas tablillas son idénticos a los que decoran el coronamiento del coro.

⁴⁶ Anteriormente en la Solow collection, National Gallery of Art, Washington.

⁴⁷ Nagel/Wood, 2010: 115-118.

⁴⁸ Rokiski Lázaro, 2001: 459.

⁴⁹ Sáiz Gómez, 2004: 154-155. Para una bibliografía más amplia consultar: IACG, 2009: 187.

⁵⁰ González Sánchez-Gabriel, 1936-1939: 21-34.

⁵¹ Palomo Fernández, 1994: 284-291.



Fig. 5. Reconstrucción hipotética del frontal del coro del Maestro Lorenzo, c.1479 (para esta reconstrucción los asientos del coro bajo han sido tomados de la sillería catedralicia de Palencia).



Fig. 6. *Judith y Esther* (probablemente una de las puertas del coro del Maestro Lorenzo, c.1479).

—el espacio que ocuparían estas tablas— sería necesaria una escalera y que en los recodos del coro bajo cabrían menos sitiales que en la zona del coro alto. Por otro lado, los rasgos faciales angulosos, los plegados planos y la posición de las cuatro figuras femeninas que decoran dos de los estalos laterales sugieren que también se deben a la mano del maestro Lorenzo.

sustituida por la del maestro Lorenzo, ya que las piezas figurativas conservadas muestran una factura muy diferente a las obras atribuidas a estos maestros bruseleses.⁵² Un cuidadoso análisis de la sillería sugiere que, efectivamente, debemos asignar a Lorenzo los veinte paneles figurativos del coro; pero también llama la atención que el maestro alterase la proporción paritaria entre las sillas altas y bajas que estipulaba su contrato. Aunque todas fueron movidas a la parte superior de la estructura en el siglo XVI, consideramos que, teniendo en cuenta las actuales medidas de la nave conquense, originariamente los doce respaldos de mayor tamaño ocuparían el frontal del coro alto y los ocho menores el del bajo [fig. 5].⁵³

⁵² Campbell, 2015: 40-41.

⁵³ La iconografía de los paneles apoya esta hipótesis, ya que las doce tablas de mayor tamaño representan escenas bíblicas del Génesis enmarcadas en arcos trilobulados, mientras que las ocho menores forman un conjunto dedicado a la Pasión de Cristo. Algo parecido parecen indicar los tornavoces figurativos que aún sobreviven, ya que a pesar de ser solamente diez, se decoran con representaciones alegóricas de los meses del año, siendo por lo tanto probable que en origen fueran doce. Este cambio numérico entre sillas altas y bajas es totalmente lógico teniendo en cuenta que, tal y como puede verse la reconstrucción que aquí proponemos, para acceder a los sitiales altos de la parte central del coro



Fig. 7. De izquierda a derecha: *San Pedro* (Hanequín y Egas Cueman, c. 1454); *San Pablo* (Maestro Lorenzo, c. 1479); detalle de la *Exhumación de San Huberto* (Taller de Roger van der Weyden, c. 1435, National Gallery, Londres) y detalle del *Triptico de Miraflores* (Roger van der Weyden, 1442-1445, Gemäldegalerie, Berlín).

Por su reconocible estilo, también habría que atribuir al maestro Lorenzo los paneles que representan dos parejas de mujeres bíblicas [fig. 6]⁵⁴ y el *San Pablo* que ocupa uno de los dos chaflanes del coro. El rasgo más interesante de esta última pieza, sin embargo, no sería la imagen en sí, sino la relación casi mimética que establece con el *San Pedro* del lado opuesto, un delicado relieve que se adapta perfectamente al chaflán y que a todas luces fue ejecutado por una mano diferente [fig. 7]. En nuestra opinión, al igual que haría Pedro de Villadiego con el respaldo de *Moisés*, Lorenzo se vio obligado a seguir un modelo perdido pero similar al *San Pedro*, adaptando sus conocimientos técnicos a una composición que no había diseñado y por lo tanto constreñía su trabajo. La pregunta que inevitablemente surge ante esta última evidencia es si la actual escultura de *San Pedro* y el *San Pablo* perdido habrían pertenecido originalmente al famoso coro de los hermanos Cueman.

Las conexiones de dichas figuras, sobre todo del *San Pedro*, con la pintura neerlandesa de mediados del siglo XV resultan evidentes. En concreto, el modelado del cuerpo del santo, así como su posición y expresión facial, apuntan con claridad hacia los modelos utilizados por Roger van der Weyden y su taller. Esto puede contrastarse, por ejemplo, al comparar las tallas con las esculturas de los apóstoles que enmarcan las escenas del *Triptico de Miraflores* de la Gemäldegalerie (Berlín) o aquellas que presiden la *Exhumación de San Huberto* del círculo de Weyden conservada en la National Gallery (Londres).⁵⁵ Dichas analogías se presentan extremadamente sugerentes pues recientes estudios han venido a desarrollar la hipótesis de que Egas Cueman conoció la obra temprana de Van der Weyden antes de su llegada a Castilla e, incluso, que en algún momento podría haber formado parte del taller del maestro de Tournai.⁵⁶

⁵⁴ Por su formato e iconografía consideramos que debieron corresponder a las puertas del coro, tal y como sucede en otros conjuntos como el de la catedral de Zamora.

⁵⁵ Fransen, 2013: 51-68.

⁵⁶ Campbell, 2015: 43. Fuentes Ortiz, 2017: 107-124. Fuentes Ortiz, 2021: 218.



Fig. 8. Hanequín y Egas Cueman. Estalos de la primitiva sillería de la catedral de Cuenca (c. 1454).

Resulta interesante comprobar cómo, por otro lado, la figura de *San Pedro* fue enmarcada en algún momento por una tracería que, a pesar de haber sido reconstruida en un momento indeterminado, ya debió coronar el respaldo en tiempos del maestro Lorenzo pues fue imitada en la figura especular de *San Pablo*. Dicha tracería nos lleva irremisiblemente a fijar nuestra atención sobre aquellos respaldos del coro que presentan una decoración similar, unas piezas que, hasta la fecha, habían pasado totalmente desapercibidas para la historiografía. Se trata de seis paneles —tres en cada lateral del coro— ornamentados mediante tracerías flamígeras y que presentan un estado de conservación deficiente [fig. 8]. Como veremos, muy probablemente dichos estalos se correspondan con los últimos restos materiales de las sillas labradas por los hermanos Cueman, unos vestigios que nos ofrecen una respuesta al que quizá haya sido el mayor enigma que se cierne sobre aquella estructura “indecente” vendida a Belmonte en el siglo XVIII: ¿Por qué motivo la sillería de la catedral de Cuenca necesitó una larga serie de restauraciones que iniciaron tan solo veinte años tras su finalización?

Para entender el porqué de estas intervenciones debemos remontarnos a 1454, momento en el que el capítulo de Cuenca encargaba a los hermanos Hanequín y Egas Cueman una nueva sillería para su catedral. El 14 de abril del mismo año se libraba un pago de 106 florines que nos indica que las obras ya habían comenzado. Conservamos otro documento, datado el 3 de octubre, que certifica que en ese momento un miembro del cabildo se vio obligado a pedir que los hermanos viajasen a Cuenca para terminar las sillas. Finalmente, en febrero de 1457, el deán de la catedral pidió al capítulo que librarse una cantidad adeudada necesaria para pagar el salario de los maestros y el 29 de julio del mismo año, una valoración del conjunto encargada por el cabildo —los Cueman demandaban una cantidad superior a la estipulada en el contrato— indicaba que el trabajo



Fig. 9. Reconstrucción hipotética del coro de los hermanos Cueman, c.1454 (para esta reconstrucción los respaldos y asientos del coro bajo han sido tomados de la sillería catedralicia de Palencia).

había sido completado para esa fecha.⁵⁷ Si bien el *modus operandi* de los maestros bruselenses aquí descrito se corresponde con el habitual de la época, hasta ahora había pasado desapercibido un hecho fundamental que, sin embargo, se revela crucial para entender la fortuna histórica del coro conquense. Un documento redactado el 6 de marzo 1453, antes de que los trabajos hubiesen comenzado, aseguraba que el cabildo quería retrasar el inicio de las obras porque “la madera que estaba para ellas estaba verde”. El mismo documento nos señala que el propio Egas Cueman, por el contrario, deseaba emprender el trabajo cuanto antes pues aseguraba que al trabajar la madera se iría “enxugando”, y añadía que si algún problema derivase de esta operación el maestro respondería con sus propios bienes como contraprestación.⁵⁸

Todo parece indicar que el origen de los inconvenientes materiales de la sillería fue la madera verde utilizada por los hermanos Cueman. Si bien no hemos podido localizar ninguna evidencia documental de que la catedral iniciase acciones legales contra los maestros de Bruselas, caben pocas dudas de que los problemas comenzarían al poco tiempo de su finalización. Unas deficiencias insalvables debido a la utilización incorrecta de la madera, que obligarían al maestro Lorenzo a reemplazar veinte sillas en una fecha tan temprana como 1479. Este fallo de cálculo se muestra aún hoy de manera palpable en los seis estalos originales que todavía perduran en Belmonte: unos paneles que en realidad suponen la evidencia última de un desafortunado proyecto y que todavía hoy presentan importantes grietas, abultamientos y pérdidas materiales. Las tracerías utilizadas en su decoración nos indican además que el primitivo coro de Cuenca era fundamentalmente anicónico [fig. 9]. De esta manera, sus modelos no solo reflejarían las tendencias y el gusto mayoritario de la época, en consonancia con otras sillerías contemporáneas como la de las catedrales de Palencia o Segovia,⁵⁹ sino también la valoración medieval de conceptos tan complejos como el de *varietas*,

⁵⁷ González Sánchez-Gabriel, 1936-1939. Palomo Fernández, 1994: 284-291. A pesar de que los trabajos aún no habían concluido en su totalidad, pues en 1459 hay constancia de que un herrero llamado Gonzalo realizó algunas piezas para el coro: Palomo Fernández, 2002b: 463.

⁵⁸ Palomo Fernández, 1994: 289.

⁵⁹ Alonso Ruiz, 2015: 234-249. Teijeira Pablos/Villaseñor Sebastián, 2019: 127-144.



Fig. 10. Izquierda. Misericordia de *Dos pobres luchando por un odre de vino* (Hanequín y Egas Cueman, c. 1454). Derecha. *Sculpstoel*, (Taller de Roger van der Weyden, 1447-1450, Metropolitan Museum de Nueva York).



Fig. 11. *Retablo de la Sacristía Mayor de la catedral de Cuenca* (José Martín de Aldehuela y piezas anteriores, 1764).



Fig. 12. *Desposorios de la Virgen* (Anónimo flamenco, siglo XV) actualmente inserto en el *Retablo de la Sacristía Mayor de la catedral de Cuenca*.

entendido este como el rango que abarcaba los grados de experiencia desde el “demasiado” hasta el “demasiado poco” en el intervalo destinado a obtener la atención y aprobación (*captatio benevolentiae*) del espectador por medio de la saciedad visual (*sacietas*).⁶⁰ Una suerte de experiencia sensorial que, en el caso conquense, no solo llegaba al fiel a través de la contempla-

⁶⁰ Carruthers, 2009: 11-32. Guillouët, 2019: 116 y ss. Nickson/Jennings, 2020.



Fig. 13. Inscrición del pilar NE del transepto de la catedral de Cuenca, aludiendo a las obras de Lope de Barrientos (†1469), realizada en 1578 (probablemente, reproduciendo una inscripcin anterior de mediados del siglo XV).

ción de las variaciones geométricas labradas en cada uno de los respaldos del coro, sino también por medio de las múltiples criaturas fantásticas que poblaban las misericordias sobre las que el cabildo debía sentarse.⁶¹

En este sentido, el conjunto de misericordias conservado en Belmonte muestra dos tipos bien diferenciados tanto en sus modelos como en la técnica empleada en su talla. El primer grupo, compuesto por veinte misericordias coronadas por una moldura, puede ser atribuido a Lorenzo por su número y por su evidente semejanza con el resto de la producción del maestro. El segundo grupo, más interesante, carece de moldura, presenta un mayor naturalismo y de nuevo muestra los ecos de los diseños de Weyden y su taller. Una conexión que se hace particularmente clara cuando comparamos la composición de misericordias como la que muestra *Dos pobres luchando por un odre de vino* con otras como la del *Sculpstoel* atribuida al taller rogeresco [fig. 10].⁶²

Como ya adelantamos, el coro de los hermanos Cueman no representaría en absoluto un ejemplo aislado entre los *spolia* medievales utilizados en la Edad Moderna. De hecho, otro ejemplo especialmente interesante dentro de la misma catedral de Cuenca lo constituye la obra del maestro José Martín de Aldehuela, quien recibió el encargo en 1764 de reformar y ampliar

el retablo de la Sacristía Mayor [fig. 11]. El arquitecto convirtió la estructura en una suerte de expositor de piezas antiguas, entre ellas una *Dolorosa* atribuida a Pedro de Mena, dos lienzos del pintor Pedro Atanasio Bocanegra, dos suntuosos espejos y una *Virgen con el Niño* del siglo XVI.⁶³ Resulta sugerente comprobar cómo uno de los lugares más visibles del retablo, su hornacina central, fuera reservado para cobijar los *Desposorios de la Virgen* [fig. 12], un destacado relieve flamenco que quizá procediese de aquel retablo mayor que el obispo Lope de Barrientos (†1469) había mandado adquirir en la feria de Medina del Campo.⁶⁴ Un fragmento que, en todo caso, nos habla una vez más de las sensibilidades de la sociedad moderna hacia la resignificación de las piezas antiguas con vistas a legitimar su presente.

En conclusión, podría decirse que tanto el relieve flamenco de la sacristía como el coro gótico de Cuenca fueron entendidos como valiosos activos históricos por el cabildo catedralicio. El caso de la sillería se presenta especialmente elocuente, pues sus piezas medievales fueron reutilizadas e imitadas en las numerosas intervenciones que sufrió a lo largo de los siglos. Aún más, el mismo coro llegó a interpelar al espectador narrando parte de su tumultuosa historia por medio de las dos inscripciones mencionadas que aún hoy campean sobre los pilares del transepto conquense [fig. 13]. Estos

⁶¹ Mary Carruthers señala en este sentido que los diferentes monstruos esculpidos en los claustros románicos no tenían una función didáctica basada en la moral pedagógica, sino una intención estética destinada a provocar la “afección del alma” (*affectio animi*). Carruthers, 2009: 17.

⁶² Franssen, 2013: 159-161.

⁶³ Bermejo Díez, 1977: 296.

⁶⁴ La documentación sobre esta obra fue dada a conocer por: Palomo Fernández, 2002b: 350-352.

epígrafes fueron realizados en 1578⁶⁵ pero, sorprendentemente, pretendían emular grafías de la centuria anterior y mostrar así una antigüedad que no les correspondía a la manera de los *spolia in re*. Se trata este de un detalle de especial relevancia para nosotros, ya que implica que en tiempos de Felipe II aún se tenía constancia de que el corazón de la estructura seguía siendo medieval.⁶⁶ Siguiendo la línea de pensamiento que se desprende de estas inscripciones, y de los textos de autores de siglos posteriores como Asensio de Morales, parece más que probable que en esos años las formas góticas fueran vistas como alusiones a la época fundacional de la catedral de Cuenca: los años del rey Alfonso VIII y del obispo Julián.⁶⁷ Lo más fascinante, sin embargo, es que aún tras su instalación en Belmonte, la sillería de Cuenca no perdió su capacidad de establecer nexos con el pasado, pues hay constancia de que aquellos que la vieron en su nuevo emplazamiento, a lo largo de los siglos XIX y XX, nunca dejaron de notar que aquella singular estructura procedía en realidad de la antigua y venerable sede conquense.⁶⁸

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Ruiz, Begoña (2015): “El coro y el trascoro de la catedral de Palencia. Arquitectos y entalladores del Tardogótico”. En: Villaseñor Sebastián, Fernando/Teijeira Pablos, María Dolores/Muller, Welleda/Billiet, Frédéric (eds.): *Choir stalls in architecture and architecture in choir stalls*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 234-249.
- Andújar Ortega, Luis (1986): *Belmonte, cuna de Fray Luis de León: su colegiata*. Cuenca: L. Andújar.
- Azcárate Luxán, Isabel (1999): “Dibujos de Ventura Rodríguez para la catedral de Cuenca en la colección Rabaglio”. En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 88, pp. 57-64.
- Barrio Moya, José Luis (1983): “Las obras de don Ventura Rodríguez en Cuenca”. En: Fernández Alba, Antonio (ed.): *El arquitecto don Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid: Concejalía de Cultura, pp. 259-271.
- Barrio Moya, José Luis (1985): “Ventura Rodríguez y sus obras en Cuenca. Nuevas aportaciones”. En: *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 147-149.
- Bermejo Díez, Jesús (1977): *La catedral de Cuenca*. Cuenca: Caja de Ahorros Provincial.
- Brenk, Beat (1987): “Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics versus Ideology”. En: *Dumbarton Oaks Papers*, 41 pp. 103-109. <https://doi.org/10.2307/1291549>
- Brilliant, Richard (1982): “I Piedistalli Del Giardino Di Boboli: *Spolia in Se, Spolia in Re*”. En: *Prospettiva*, 31, pp. 2-17.
- Brilliant, Richard/Kinney, Dale (2011): *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*. London: Ashgate.
- Calvo Capilla, Susana (2012): “Madīnat al-Zahrā’ y la observación del tiempo: el renacer de la Antigüedad Clásica en la Córdoba del siglo X”. En: *Anales de Historia del Arte*, 22-II, pp. 131-160. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.41563
- Campbell, Lorne (2015): “Rogier van der Weyden y los reinos ibéricos”. En: Campbell, Lorne (ed.): *Rogier van der Weyden y los reinos de la península Ibérica*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 33-53.
- Carruthers, Mary J. (2009): “*Varietas*. A word of many colours”. En: *Poetica*, 41, I-II, pp. 11-32.
- Casillas García, José Antonio (2008): *El monasterio de San Blas de la villa de Lerma: una historia inmóvil*. Salamanca: Editorial San Esteban.
- Cavazzin, Laura/Di Fabio, Clario/Vitolo, Paola (eds.) (2021): *Reimpiego, rilavorazione, rifunzionalizzazione: la “lunga vita” della scultura medievale nei cantieri di Età moderna. Mélanges de l’École française de Rome 133-1*. Roma: École française de Rome.
- Cera Brea, Miriam (2019): *Arquitectura e identidad nacional en la España de las luces: las «Noticias de los arquitectos» de Llaguno y Ceán*. Madrid: Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII.
- Chicote Pompanin, María Teresa (2020): “Una traza inédita de Juan Gómez de Mora. La reforma de la capilla mayor de Santo Domingo el Real de Madrid (1612)”. En: *Archivo Español de Arte*, 93, CCCLXXI, pp. 291-300. <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.19>

⁶⁵ En dicho año se pide a Gonzalo Gómez que pinte dos escudos reales que, a todas luces, parecen corresponderse con los presentes sobre ambas inscripciones. Ibáñez Martínez, 1991: 71. Probablemente a él se deban también las propias inscripciones.

⁶⁶ Fuentes Ortiz/Chicote Pompanin, en prensa.

⁶⁷ Sobre los tiempos de San Julián y su relación con la catedral véase Jiménez Monteserín, 1999; Fernández Pardo, 2018: 335-353.

⁶⁸ Quadrado, 1853: 564; Monedero Bermejo, 1979.

- Echegaray, Eduardo (1887): *Diccionario general etimológico de la lengua española*, vol. 2. Madrid: José María Faquinetto.
- Esch, Arnold (2011): "On the Reuse of Antiquity: The Perspectives of the Archaeologist and of the Historian". En: Brilliant, Richard/Kinney, Dale (eds.): *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*. London: Ashgate, pp. 13-31.
- Fernández Pardo, Javier (2018): "El inicio de las obras de la catedral de Cuenca y los sepulcros de los primeros obispos". En: Herráez Ortega, María Victoria/Cosmen Alonso, María C./Teijeira Pablos, María Dolores/Moráis Morán, José Alberto (eds.): *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla Bajomedieval*. Bern: Peter Lang, pp. 335-353.
- Fleck, Cathleen A. (2014): "Crusader Spolia in Medieval Cairo. The Portal of the Complex of Sultan Ḥasan". En: *Journal of Transcultural Medieval Studies* 1-II, pp. 249-300. <https://doi.org/10.1515/jtms-2014-0019>
- Fransen, Bart (2016): "One Altarpiece, One Way: From Brussels to Laredo". En: Campbell, Lorne/Pérez Preciado, José Juan (eds.): *Rogier van Der Weyden y España*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 66-76.
- Fransen, Bart (2013): *Rogier van Der Weyden and Stone Sculpture in Brussels*. London: Miller.
- Frey, Jon M. (2016): "Spolia in Fortifications and the Common Builder in Late Antiquity". En: *Spolia in Fortifications and the Common Builder in Late Antiquity*. Leiden — Boston: Brill.
- Fuentes Ortiz, Ángel (2017): "La capilla de Gonzalo de Illescas en el Monasterio de Guadalupe: un proyecto de Egas Cuetman recuperado". En: *Archivo Español de Arte*, 90, CCCLVIII, pp. 107-124. <https://doi.org/10.3989/aearte.2017.07>
- Fuentes Ortiz, Ángel (2020): "Aquella arquitectura moderna heredada de los godos. La Orden Jerónima y el uso del lenguaje arquitectónico". En: *Da traça à edificação: a arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa. Estudos sobre tardogótico*. Lisboa: Theya Editores, pp. 265-280.
- Fuentes Ortiz, Ángel (2021): *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara. Los monasterios jerónimos en la encrucijada del arte andaluzí y europeo (1373-1474)*. Madrid: La Ergástula.
- Fuentes Ortiz, Ángel/Chicote Pompanin, María Teresa (en prensa): "In the Heart of the Church. The Choir(s) of the Cathedral of Cuenca in Context". En: Španjol-Pandelo, Barbara (ed.): *Choir Stalls and Their Patrons*. Leiden: Brill.
- González Sánchez-Gabriel, María (1936-1939): "Los hermanos Egas, de Bruselas, en Cuenca: La sillería de coro de la colegiata de Belmonte". En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 5, pp. 21-34.
- Guillouët, Jean-Marie (2019): *Flamboyant Architecture and Medieval Technicality. The Raise of Artistic Consciousness at the End of the Middle Ages (c. 1400-c. 1530)*. Turnhout: Brepols.
- Hansen, Maria Fabricius (2003): *The Eloquence of Appropriation. Prolegomena to Understanding of Spolia in Early Christian Rome*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider.
- IACG (2009): "Calvario de Alfonso VIII". En: *Enciclopedia del Románico en Castilla-La Mancha: Cuenca*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, p. 187.
- Ibáñez Martínez, Pedro Miguel (1991): *Los Gómez, una dinastía de pintores del Renacimiento*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Jiménez Monteserín, Miguel (1999): *Vere pater pauperum: el culto de San Julián en Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- Kinney, Dale (2015): "The Paradigm of Spolia". En: *Mittelalterliche Mythenrezeption. Paradigmen und Paradigmenwechsel*. Böhlau: Verlag, pp. 173-264.
- Krebs, Stefan/Weber, Heike (2021): "Rethinking the History of Repair: Repair Cultures and the "Lifespan" of Things". En: *The Persistence of Technology Histories of Repair, Reuse and Disposal*. Bielefeld: Verlag, pp. 27-48.
- Lamas, Eduardo/García Cueto, David (eds.): *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700): Flandes by Substitution*. Turnhout: Brepols.
- Monedero Bermejo, Miguel Ángel (1979): "El coro de la Colegiata de Belmonte". En: *Cuenca* 9, sin paginar.
- Nagel, Alexander/Wood, Christopher S. (2010): *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books.
- Nickson, Tom/Jennings, Nicola (eds.): *Gothic Architecture in Spain. Invention and Imitation*. London: Courtauld Institute of Art.
- Palomo Fernández, Gema (1994): "Nuevos datos documentales sobre la sillería de coro gótica de la catedral de Cuenca: de Egas de Bruselas a Lorenzo Martínez". En: *Archivo Español de Arte* 67, CCLXVII, pp. 284-291.
- Palomo Fernández, Gema (2002a): *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*. 1 vol. de 2 vols. Cuenca: Diputación Provincial.
- Palomo Fernández, Gema (2002b): *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*. 2 vol. de 2 vols. Cuenca: Diputación Provincial.
- Palomo Fernández, Gema/Olivares Martínez, Diana (2013): "Escudos con flor de lis o la huella de un prelado promotor: Alonso de Burgos, obispo de Cuenca (1482-1485)". En: *Lope de Barrientos. Seminario de cultura*, 6, pp. 83-124.
- Polo Sánchez, Julio Juan/Aramburu-Zabala Higuera, Miguel Ángel (1990): "Barthélemy d'Yck y el Retablo de la Virgen de Belén en Laredo". En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2, pp. 97-102.
- Quadrado, José María (1853): *Recuerdos y bellezas de España. Castilla la Nueva*. Barcelona: Imp. de Joaquín Verdaguier.
- Real Academia Española (1732): *Diccionario de la lengua castellana en la que se explica el verdadero sentido de las voces*, vol. 3. Madrid: Real Academia Española.

- Rodríguez Ceballos, Alfonso G. de (1991): "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 3, pp. 43-52.
- Rodríguez Ruiz, Delfín, ed. (2017): *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la ilustración*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural.
- Rokiski Lázaro, María Luz (1982): "La obra de Andrea Rodi en Cuenca". En: *Archivo Español de Arte* 55, CCXVII, pp. 54-58.
- Rokiski Lázaro, María Luz (2001): *Documentos sobre escultura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca: Diputación de Cuenca.
- Rokiski Lázaro, María Luz (2010): *Escultores del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- Rosser-Owen, Mariam (2014): "Andalusi Spolia in Medieval Morocco: Architectural Politics, Political Architecture". En: *Medieval Encounters* 20-II, pp. 152-198.
- Ruiz Souza, Juan Carlos (2016): "Al-Andalus e Hispania en la identidad del arte medieval español. Realidad y desenfoque historiográfico". En: Franco, Borja/Pomara, Bruno/Lomas, Manuel/Ruiz, Bárbara (eds.): *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Valencia: Universitat de València, pp. 375-394.
- Sáiz Gómez, Santos (2004): *Museo Diocesano Cuenca: catálogo*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- Teijeira Pablos, María Dolores/Villaseñor Sebastián, Fernando (2019): "La sillería de la catedral de Segovia en la evolución de los conjuntos corales hispanos". En: *Archivo Español de Arte* 92, CCCLXVI, pp. 127-144. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.09>
- Tovar Martín, Virginia (ed.) (1986): *El arquitecto Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de las obras de la Villa de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Urquizar-Herrera, Antonio (2017): *Admiration and Awe: Morisco Buildings and Identity Negotiations in Early Modern Spanish Historiography*. Oxford: Oxford University Press.
- Vitolo, Paola (2017): "Il reimpiego della scultura medievale in Età Moderna: Ideologia, estetica, allestimenti. Alcuni esempi napoletani". En: *Arte Cristiana* 105, DCCCXCIX 899, pp. 110-123.
- Yzquierdo Perrín, Ramón (1999): *Reconstrucción del Coro Pétreo del Maestro Mateo*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Zwierlein-Diehl, Erika (1997): "Interpretatio christiana: gems on the Shrine of the Three Kings in Cologne". En: *Studies in the history of art*, 54, pp. 63-83.

Fecha de recepción: 27-I-2022

Fecha de aceptación: 20-IV-2022