

JUAN RODRÍGUEZ DE FONSECA Y EL TRASCORO DE LA CATEDRAL DE PALENCIA, UN ESPACIO SIMBÓLICO*

JULIÁN HOYOS ALONSO
Universidad de Valladolid

«[...] el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se presenta como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se comprometa con él»¹.

ENTRE 1505 Y 1514, con la llegada de Juan Rodríguez de Fonseca a la sede episcopal palentina, se produjo un nuevo impulso constructivo en las obras de la catedral que afectó a la concepción espacial del templo y a la decoración del mismo. Entre las obras que promovió y financió el obispo en el edificio cabe destacar el nuevo claustro, la sala capitular o la contratación de Juan de Flandes para renovar y ampliar el retablo mayor con sus pinturas. El conjunto más interesante para valorar las acciones e intenciones del prelado en la catedral es el nuevo trascoro, donde se fusionan la exaltación del obispo y de su linaje, el origen de la catedral y de su patrón, así como el culto a la Virgen, a través de las misas de la Salve y las obras artísticas que se asociaban al espacio.

I. LAS ACTUACIONES DE FONSECA EN LA CATEDRAL DE PALENCIA

Juan Rodríguez de Fonseca fue uno de los prelados más activos en el embellecimiento de la catedral, tanto en la contratación de artistas como en la compra y posterior donación de piezas para la misma. Serán la honra y la fama del

* Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación financiado por el Programa FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Ref: AP2010-2813).

¹ GADAMER, H. G., *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1984, p. 85.

linaje los que, como pedía Pedro Rodríguez de Fonseca, llevaron al obispo a buscar formas visibles de permanencia en diversos espacios privilegiados de la catedral de Palencia².

Para comprender el conjunto de actuaciones que acometió el prelado en el interior del templo debemos atender al cambio en la nueva distribución catedralicia, que afectó especialmente a la compartimentación de la nave central. Fonseca trasladó la capilla mayor hacia el oeste, al lugar que con anterioridad ocupaba el coro, desplazando el centro de atención a un espacio más cercano a la cripta. Esta nueva redistribución producirá tres ámbitos representativos de primer orden en el eje este-oeste: el de la primitiva capilla mayor que con posterioridad lo fue de los Capellanes del Número 40, hoy llamada del Rosario; la nueva capilla mayor con un retablo dedicado al Salvador³, frente al cual se encuentra el coro; y, por último, el altar del trascoro, en contacto directo con el acceso a la cripta de la primitiva catedral románica, donde se veneraban las reliquias de San Antolín. Los tres espacios surgidos tras la nueva distribución tenían así mismo relación con las tres advocaciones de la catedral: Santa María, el Salvador y San Antolín, siendo este último el espacio que se reservó el obispo Fonseca para ubicar el altar de los Dolores de la Virgen, donde fundó las misas.

II. LA ELECCIÓN DEL TRASCORO COMO ESPACIO DE EXALTACIÓN PERSONAL

La reubicación del coro llevaba aparejada la necesidad de delimitar el recinto, lo que se hizo mediante un ornamentado muro de piedra del que Fonseca se sirvió para perpetuar su memoria. Es fácil adivinar la intervención del obispo en una obra que se caracterizaba por la manifestación continua de sus armas, la presencia de pinturas de gusto flamenco y los textos que alaban su figura.

² FERNÁNDEZ DE MADRID, A., *Silva palentina* (ed. de SAN MARTÍN PAYO, J.), Palencia, 1973, p. 385; y ASCENSIO GARCÍA, J., *Libro de la vida y martirio del glorioso San Antolín, con la fundación de esta iglesia de Palencia, los obispos que en ella ha habido, la antigüedad de Palencia*, ff. 32v-33r (ACP, Biblioteca de libros manuscritos, n. 130). Estos textos recogen las actuaciones del prelado en la catedral de Palencia.

³ La nueva distribución espacial del templo catedralicio ideada por Fonseca tuvo importantes consecuencias en la ampliación del retablo. ACP, Histórico, Armario I, legajo 4, doc. 1. VANDEVIVÈRE, I., *La Cathédrale de Palencia et l'Église Paroissiale de Cervera de Pisuerga*, Bruxelles, 1967, pp. 66-67 y 72; SAN MARTÍN PAYO, J., «El retablo mayor de la Catedral de Palencia, nuevos datos», *PITTM*, 10, 1953, p. 293 y 297-298.

Al contrario de lo que hizo en el altar mayor, el prelado planificó esta acción desde su ubicación hasta su ejecución, continuando con la financiación de la obra después de haber cesado en la sede palentina. En el archivo de la catedral se conserva un documento firmado por Fonseca donde se dan instrucciones precisas de lo que se debía de hacer en el trascoro [fig. 1]: «Que lo primero es que se ha de hazer un altar en las espaldas del coro nuevo de la dicha nuestra santa iglesia y en él tengo yo de poner un rretablo a my costa de la historya de nuestra señora de la compasión y esta ha de ser el nombre y vocación del altar»⁴.

El resultado, elogiado por su diseño y ornamentación, es un compromiso entre tradición y modernidad, directamente emparentado con las obras del último gótico y las primeras del renacimiento. La calle central acoge los elementos iconográficos más destacados. En ella se colocó el *Retablo de Nuestra Señora de la Compasión*, encima del cual se sitúa un arco que encierra las armas del obispo sostenido por dos ángeles volanderos. Superando al anterior, un arco trilobulado encierra los emblemas reales de los Reyes Católicos mostrando de forma permanente la unión entre el prelado y los Reyes. Esta combinación entre los emblemas heráldicos de los Reyes Católicos y el del obispo se había realizado en otras obras financiadas por Fonseca como los *Libros de coro* de la catedral de Córdoba o en su *Libro de Horas*, hoy conservado en el Real Seminario de San Carlos de Zaragoza⁵. Por encima de la línea de cierre, rematando la calle central, se colocó una pequeña escultura que representa a San Antolín, en referencia al santo patrón del templo y a las reliquias que se custodiaban en la cripta, bajo el trascoro.

1. El Retablo de Nuestra Señora de la Compasión

El *Retablo de la Compasión* [fig. 2] es la pieza más importante que se ubica en el trascoro. Se supone que fue encargado por Juan Rodríguez de Fonseca a Jean Joest de Harlem en 1505⁶, durante una de las estancias del prelado como emba-

⁴ ACP., Armario VII, Legajo 1.º, n. 1248, s/f. Recogido parcialmente en: GARCÍA DE WATTEMBERG, E., «El trascoro de la Catedral de Palencia», *BSAA*, 11, 1945, p. 183.

⁵ En su testamento también quiso recordar su servicio a los Reyes Católicos: «criado y heredero de los católicos muy poderosos Rey Don Fernando e Reyna Doña Ysabel de felice recordación, nuestros señores su capellán mayor e de su consejo secreto», Archivo de la Diputación de Zamora, Beneficencia, n. 107, f. 28v.

⁶ JUSTI, C., *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, I, Berlín, 1908, p. 309 y ss.

jador en Flandes, el mismo año que el obispo formalizó su ingreso en la elitista Cofradía de los Dolores de la Virgen de la que eran miembros destacados Felipe de Borgoña, Juana de Castilla y su hijo Carlos. Aún se conserva el Libro de registro de la hermandad donde se representa el escudo de armas de Fonseca⁷.

La iconografía del conjunto es clara; la tabla central representa a la Virgen, sostenida por San Juan, en un gesto de sufrimiento. En torno a esta escena se disponen siete tablas representando los Dolores de María. Lo más interesante, iconográficamente hablando, es la inclusión del obispo arrodillado ante la Virgen, participando de su dolor. En este caso la imagen religiosa del prelado se tiñe de tradición y recurre a estereotipos ya vistos en siglos pasados; el obispo aparece retratado arrodillado y orando, directamente relacionado con el tema medieval del donante. Predomina por tanto el carácter devocional de la tabla en la que el tamaño del obispo se somete a una jerarquía impuesta por las imágenes de los personajes sagrados. A través del retrato, Fonseca transmite una imagen de persona virtuosa y devota de la Virgen. Los atributos que ostenta: las vestiduras blancas (sin mácula), la mitra, los guantes y el báculo; son signos distintivos de su estamento y de las cualidades que le hicieron destacar por encima de los demás. En la pintura destaca la presencia de San Juan, compañero habitual de la Virgen en el trance, que aquí cobra un especial protagonismo por representar al santo onomástico del prelado. El conjunto se completa con dos puertas en cuya parte interna se pueden leer unas inscripciones –latín y castellano– donde se hace referencia al origen de la obra, a las funciones del prelado al servicio de la corona y al culto a la Virgen⁸.

Fonseca se comprometió a enviar 10 000 maravedíes cada mes para adecuar el lugar donde se colocaría el *Retablo de la Compasión*. La continuidad de la obra no estaba ligada a la permanencia del prelado en la sede palentina, como lo dejó escrito el obispo: «[...] aunque dexemos la posesión de la nra santa iglesia de Palencia tenemos voluntad de acabar el trascoro que hacemos la dicha mem[oria que esta a la entrada de la cueva del glorioso mártir santo Antolín [...]»⁹.

⁷ SAN MARTÍN PAYO, J., *Guía del Museo y de la Catedral de Palencia*, Palencia, 1967, p. 37; GRANADOS SALINAS, R. I., «Sorrows For a Devout Ambassador. A Netherlandish Altarpiece in Sixteenth Century Castile», *Potestas*, 1, 2008, p. 129.

⁸ Los textos completos se pueden leer en: REVILLA VIELVA, R., «El tríptico de Fonseca en la S. I. Catedral de Palencia», *PITTM*, 2, 1949, pp. 114-115.

⁹ GARCÍA DE WATTEMBERG, E., *op. cit.*, p. 183.

2. Las misas de la salve «ante el bulto del mismo obispo sacado del natural»

Aunque a simple vista pueda parecer que la finalidad del trascoro era la de acoger, como el mejor de los marcos posibles, el *Retablo de Nuestra Señora de la Compasión*, la trascendencia de la acción era mucho mayor. El altar sería el lugar donde debían celebrarse «[...] cada sábado de mañana una mysa cantada con sus órganos a nuestra señora e han de estar a ella con sus hábytos los beneficiados según el tipo y la pitança que a ello se rrepartiere [...]»¹⁰, como el obispo había acordado con el tesorero y el deán de la catedral el 13 de noviembre de 1513¹¹. En el *Ceremonial de la iglesia de Palencia*, compilado por el canónigo Juan de Arce, se recoge la forma en que se debía decir la salve, además de indicar las festividades de Nuestra Señora en las que también había *Salve Regina*. El canónigo señalaba que el señor «Don Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia, abiendo edificado las paredes nuevas del traschoro sobre la cueva de Sant Antolín hizo poner allí un retablo de pinzel que llaman de la compasión de Ntra Señora donde también esta el bulto del mesmo obispo sacado del natural bien propiamente, y concertó con el cabildo que la missa de nuestra señora que antes se dezia al altar mayor en los sábados, la dicesen en aquel altar con la mesma solemnidad de cantores, y en la missa se dixesse también una colleta de Sant Antolín [...]»¹².

3. La unión simbólica de Fonseca con San Antolín y el templo primitivo

La cripta es el vestigio más antiguo que se conserva del primitivo templo catedralicio, erigido originalmente en el mismo lugar que la actual iglesia. El espacio fue respetado e incorporado a los diversos planes de ampliación y modificación de la catedral, jugando un papel aún más destacado tras la intervención de Juan Rodríguez de Fonseca en la reorganización del templo, cuando

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ VIELVA RAMOS, M., *La catedral de Palencia*, Palencia, p. 36. ACP, Armario de Actas, v. 35, f. 113v-114r.

¹² Las festividades en que debía cantarse la *Salve Regina* eran: «La purificación, La Anunciación en Março, La Visitación, La Asunción, La natividad de Nuestra Señora, La concepción, La fiesta de la O en diciembre». ACP, Biblioteca de libros manuscritos, *Ceremonial consuetudinario de la iglesia de Palencia*, v. 128, f. 59v-60r.

se realizó su acceso. La legitimación de la «cueva» y su mantenimiento en las diversas etapas constructivas de la catedral se deben a su incuestionable relevancia en la historia de la diócesis, así como a la dosis de leyenda vinculada con el lugar¹³. Juan Rodríguez Fonseca, perfecto conocedor de estos aspectos, aprovecharía esta circunstancia para formalizar una unión permanente entre su persona y la «cueva-sepulchro»¹⁴ del santo.

Tras la intervención del prelado, la escalinata que conduce al nivel subterráneo de la catedral pasó de ubicarse en la nave de la epístola, a ocupar un lugar destacado en el centro de la nave central, frente al trascoro, en el mismo eje donde se encuentra el tríptico donado por el obispo, sus armas, las de los reyes católicos y la figura de San Antolín. Además se proyectó para que fuese construida frente a la nueva puerta que debía erigirse a los pies del templo.

El encargado de realizar la obra fue Juan de Ruesga con quien se firmó el contrato para finalizar la catedral en abril de 1506. Años más tarde, en 1513, se acordaba con el cabildo «[...] que su Señoría aderezase e adornase la cueva de dicha iglesia llamada soterraño»¹⁵, para lo cual el prelado se decantó por elementos decorativos a la antigua. Entre la ornamentación renaciente y *a candelieri* que cubre los muros de la escalera destaca la abundante presencia de escudos del prelado, además de dos relieves en los que se representa la historia del martirio del santo y el descubrimiento de la cripta por parte del rey Sancho [fig. 3]. Se ha estimado que esta decoración «a la antigua» es fruto de un proceso selectivo del prelado, interesado en relacionar la nueva obra con la procedencia romana del mártir y con el ancestral origen de la diócesis¹⁶.

Junto al culto de la Salve en el trascoro también se desarrollaba el culto a San Antolín, por ser el altar más próximo a las reliquias del santo. Las celebra-

¹³ El milagro más importante acaecido en la cripta es el que hace referencia a su descubrimiento por parte de Sancho el Mayor. Fue narrado por primera vez en el siglo XIII por el arzobispo Jiménez de Rada en su libro *De Rebus Hispaniae*. JIMÉNEZ DE RADA, R., *Historia de los hechos de España*, Madrid, Alianza, 1989 (ed. de FERNÁNDEZ VALVERDE, J.), pp. 227-228. Otros fenómenos milagrosos acontecidos en la cripta fueron añadidos en: FERNÁNDEZ DEL PULGAR, P., *Teatro clerical apostólico y secular...*, Parte Primera, T. II, Palencia, 1981, (Rep. facs.), pp. 2-3 y 167.

¹⁴ ASCENSIO GARCÍA, J., *op. cit.*, f. 189v-190. Se denominaba de esta manera por ser el lugar donde se veneraban las reliquias del santo.

¹⁵ VIELVA RAMOS, M., *op. cit.*, pp. 65-66.

¹⁶ REDONDO CANTERA, M.^a. J., «Juan Rodríguez de Fonseca y las artes», en SAGARRA GAMAZO, A. (coord.), *Juan Rodríguez de Fonseca, su imagen y su obra*, Valladolid, 2005, pp. 190-191.

ciones se desarrollaban con especial veneración en dos fechas: el 18 de mayo, festividad de la traslación del santo, cuando se decoraba con «frontales y alfombras y candeleros el altar que es en el traschoro sobre la cueva [...]»¹⁷; y el dos de septiembre, fiesta del mártir, cuando se enramaba la iglesia y se ponían espadañas en el traschoro. En ese día, como dejó escrito el prelado, la misa principal se debía decir «ally pues que la cueva es en la yglesia su propia advocación [...]»¹⁸.

4. Los tapices de la Salve y su función en el traschoro

Cuando J. Rodríguez Fonseca regaló a los Reyes Católicos en 1499 un tapiz flamenco «rico de devocion con mucho oro», dio muestras de conocer a la perfección los gustos de la nobleza a la que pertenecía y los lenguajes de representación social de la época¹⁹. El prelado atesoró una importante colección de tapices que fue donada tras su muerte a las catedrales de Burgos y Palencia. La seo palentina aún conserva los ocho tapices legados por el obispo, cuatro dedicados a la Historia Sagrada y otros cuatro a la Salve.

Los tapices de la Salve son un ejemplo más de la participación directa del obispo en la elección de artistas e iconografía de las obras que financió. Fonseca decidió que los tapices debían ser ejecutados en *Bruselas en Bravante*, como se muestra en una marca de la esquina derecha del tapiz²⁰, coincidiendo con el gusto por el arte nórdico del obispo. Así mismo la temática mariana de las piezas, donde está muy presente la figura de la Virgen, rodeada de ángeles o junto a la Trinidad [fig. 4], enlaza directamente con la devoción a la Virgen de Fonseca, muy presente en las donaciones y obras que promovió el prelado en las diferentes iglesias donde ejerció su ministerio.

La evidente relación entre las misas de la Salve, que el prelado había mandado hacer en el traschoro, y la iconografía de los tapices, la Salve Regina, induce a pensar que las telas formaban parte de un plan más amplio trazado por Fonseca para el traschoro de la catedral de Palencia. Yarza fue el primero en apuntar en esa dirección, señalando que el obispo pudo tener la intención de

¹⁷ ACP, Biblioteca de libros manuscritos, *Ceremonial consuetudinario de la iglesia de Palencia*, v. 128, f. 23r.

¹⁸ ACP, Armario VII, Legajo 1.º, n. 1248, s/f. (Madrid, 22-II-1514).

¹⁹ SÁNCHEZ CATÓN, F. J., *Libros tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, p. 123.

²⁰ La marca del telar comenzó a ser obligatoria en 1528, por lo que los tapices se terminaron a finales de ese año o principios del siguiente.

que «estos tapices se usaran y colocaran próximos al altar de la Compasión, en los momentos en que se cantaba solemnemente la Salve»²¹, esta forma de colocar los tapices cerrarían los accesos entre pilares más próximos al trascoro creando un espacio autónomo dentro de la catedral, un ámbito representativo de primer nivel dedicado a la figura de Fonseca. Esta actuación crearía, durante la celebración de los ritos que encargó el obispo, una escenografía presidida por el citado retablo donde el prelado estaría siempre presente mediante su representación en la pintura.

Aunque hasta ahora ningún documento había relacionado ambas obras, quedando el planteamiento como una hipótesis verosímil, hoy podemos asegurar que la utilización de los tapices para el rezo de la salve era una práctica habitual durante determinados periodos al año. Así lo recoge el *Ceremonial* de la catedral, donde se indica que en el mes de agosto, el día de la Asunción de Nuestra Señora, los campaneros debían poner «[...] ramos y espadañas y [...] colgar los quatro paños del señor obispo Fonseca en el traschoro a los lados del soterraño y an de estar allí colgados hasta la otava de nuestra señora de setiembre [...]»²². Este dato certifica que las telas se colocaban en el trascoro, entre los pilares del espacio, flanqueando la bajada a la cripta.

Los tapices cobrarían mayor significado una vez colocados, al complementar el tríptico y las misas de la salve, potenciando el papel de la Virgen como mediadora y protectora. Además debemos apreciar que los dos niveles en los que se dividen las telas, el celestial y el terrenal, adquirirían sentido una vez colocados los tapices, ya que los asistentes a la celebración se encontrarían al mismo nivel que el estrato inferior allí representado, donde diferentes personajes se muestran orando y cantando alabanzas.

CONCLUSIÓN

Para finalizar cabe señalar que Juan Rodríguez de Fonseca unió en el trascoro de la catedral un conjunto de actuaciones y piezas de especial significación y simbolismo. El prelado fue perfecto conocedor de la importancia que la cripta tenía para la iglesia, lo que no dudó en utilizar para realizar una unión

²¹ YARZA LUACES, J., «Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca», *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, 1989, p. 132.

²² ACP, Biblioteca de libros manuscritos, *Ceremonial consuetudinario de la iglesia de Palencia*, v. 128, f. 31v.

permanente entre su persona, el patrón del templo y el origen de la diócesis. Así mismo se sirvió del espacio como ámbito de exaltación personal y de su linaje, a través de las constantes referencias heráldicas allí contenidas, así como su imagen y las referencias textuales. Por último, el trascoro se convirtió en un espacio religioso de singular relevancia al acoger el culto a la Virgen y a San Antolín en un mismo espacio. La unión de todos los elementos aquí señalados, que se producía en las fechas previstas por el prelado, dotaba al espacio de la carga simbólica plena.

Siguiendo lo dicho por Gádamer, la acción de Juan Rodríguez de Fonseca en el trascoro de la catedral de Palencia se puede valorar como la suma de un conjunto de elementos, de carácter histórico, legendario, religioso, artístico... etc., que se complementan entre sí, especialmente en determinadas circunstancias, formando un todo íntegro para aquel que se implicaba con ellos. Fonseca fue perfectamente consciente de que los elementos que formaban parte del trascoro poseían un valor simbólico por sí mismos, pero la unión de estos, junto con la presencia del fiel, dotaría al trascoro y a los acontecimientos en él desarrollados de un valor simbólico pleno.



Fig. 1. Trascoro y escalera de acceso a la cripta. Catedral de Palencia.



Fig. 2. Retablo de la Compasión o de los siete dolores de la Virgen, Jean Joest de Harlem, ca. 1505. Catedral de Palencia.



Fig. 3. Escalera de acceso a la cripta. Relieve del Descubrimiento de la cripta por el rey Sancho, ca. 1513. Catedral de Palencia.



Fig. 4. Tapiz de la Salve Regina. Talleres de Bruselas ;Marc Crétif? 1528. Catedral de Palencia.