

La iglesia de Santa María la Real de Nieva (Segovia).
Epigrafía en la portada norte; Lucas el estucador;
exvotos pintados; un Niño montañésino,
y un lienzo devocional de la Virgen de la Soterraña

Josemi Lorenzo Arribas
Investigador independiente



Era maestro en articular diálogos sobre belleza con aquellos paisajes invertebrados



La iglesia parroquial de Santa María la Real de Nieva, antigua iglesia monástica del monasterio de dominicos que perduró hasta la Desamortización, conserva una cantidad excepcional de bienes culturales conservados que han quedado oscurecidos por el extraordinario claustro gótico, motivo de atención temprana de los historiadores del arte españoles desde 1920, impulsada por Enrique Serrano Fatigati y Jerónimo López de Ayala y Álvarez de Toledo, conde de Cedillo finales del siglo XIX¹, hasta hoy².

La iglesia ha corrido peor suerte, pero se puede afirmar que apenas hay arte, ni técnica artística, que no esté representada, con piezas de sumo interés tanto desde los cánones de la historia del arte (arquitectura, retablos, escultura monumental, tallas, pintura mural, pintura sobre tabla, lienzo, alfarjes, orfebrería, textil),

como otros objetos elocuentes desde los parámetros del arte popular.

El origen del lugar parte, como es conocido, del descubrimiento de una talla mariana enterrada, que por tanto se advocará como Soterraña, al igual que ocurrirá en Ávila (basílica de San Vicente), Olmedo (Valladolid); Santa María de los Poyos (Guadalajara), iglesia del castillo de Zorita de los Canes (Guadalajara) o, con denominaciones semánticamente iguales, en los casos de la Virgen de Socastro (Villamayor de Campos, Zamora), Sopeña (San Andrés del Congosto, Guadalajara; Añavieja, Soria; Veguilla, Cantabria), Sopetrán (Torre del Burgo, Guadalajara) etc. Para albergar la talla encontrada por el pastor Pedro Amador en 1392 se construyó una ermita primero, que devendrá iglesia puesta bajo el control dominico muy tempranamente. De tal imagen solo deben quedar, al decir del conde de Cedillo,

¹ SERRANO FATIGATI, Enrique, "Santa María de Nieva. Recuerdos de una excursión", *La Ilustración española y americana*, vol. XXVIII (30 julio 1898), pp. 61-62; "Excursiones arqueológicas por las tierras segovianas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. VIII (1900), pp. 62-66; CONDE DE CEDILLO [LÓPEZ DE AYALA Y ÁLVAREZ DE TOLEDO, Jerónimo]: "El claustro del ex monasterio de Santa María la Real de Nieva", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 76 (mayo 1920), pp. 385-390; "Santa María la Real de Nieva", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 38/2 (1930), pp. 73-107; "Santa María la Real de Nieva (conclusión)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 38/3 (1930), pp. 153-188; también reprints. en *Desde la Casona. Paseos y excursiones por tierra segoviana*, Madrid, Hauser y Menet, 1931, pp. 71-82.

² CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan de, "La vida en Castilla en el s. XIV, según los capiteles de Santa María la Real de Nieva", en *España en la Crisis del Arte Europeo*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1968, pp. 111-116; MARTÍN PÉREZ, Pompeyo: *Los trabajos y los días en el calendario del claustro de Santa María la Real de Nieva*, Segovia, Diputación Provincial, 1982; CEBALLOS ESCALERA GILA, Alfonso de: "Emblemas heráldicos en el Monasterio dominicano de Santa María la Real de Nieva, y en la Villa", *Cuadernos de Ayala*, XXXVII (2009), pp. 8-11; CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, "El claustro de Santa María de la Real de Nieva: imágenes y contextos", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 42 (2011), pp. 5-18; CABALLERO ESCAMILLA, Sonia: "Palacios y conventos a finales de la Edad Media: la reina Catalina de Lancaster y Santa María la Real de Nieva", *Anales de Historia del Arte*, XXII (2012), pp. 267-283; GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía: "Reinas y Predicadores. El monasterio de Santa María la Real de Nieva en tiempos de Catalina de Lancaster y María de Aragón (1390-1445)", en *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*. Madrid, Sílex, 2014, pp. 325-340; GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía. "Clastrum animae" o la edificación del Alma. Las escenas constructivas del claustro de Santa María de Nieva, *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), pp. 59-77; FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, ÁLVARO: "El cordón y la piña. Signos emblemáticos y devociones religiosas de Enrique III y Catalina de Lancaster (1390-1418)", *Archivo Español de Arte*, 89/354 (2016), pp. 113-130; HERNANDO GARRIDO, José Luis, "El claustro gótico del convento de Santa María la Real de Nieva (Segovia)", en *Encuentro Internacional sobre claustros no mundo Mediterráneo (sécs. X-XVIII)*. Giulia R. Vairo y Joana R. Melo (coords.), Coimbra, Almedina, 2016, pp. 303-316.

escasos restos que, tras el incendio ocurrido en 1900, se pudieron salvar, y el escultor Aniceto Marinas embutió en la estructura de la nueva imagen de la Soterraña, ya vestidera.

1. PRIMER APUNTE EPIGRÁFICO: LA INSCRIPCIÓN EN PIEDRA DE LA PORTADA NORTE

La portada norte fue la primera restauración “moderna” que se opera en el monumento, y corrió a cargo de un jovencísimo Luis Menéndez Pidal, que se estrenaba en estas lides: “Restauración del patio Gótico y portada norte de la iglesia de Santa María de Nieva (Segovia)”. Una Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de 19 de junio de 1920 había declarado tanto la portada como el claustro Monumento Nacional³, calificación que espoleó esta primeriza intervención. No se conserva su Memoria, pero afortunadamente sí un relato escrito por el arquitecto, en su vejez, que a pesar de su brevedad incluye dos alzados de la portada norte realizados en su día, y que fechan la actuación en marzo de 1924. Tales planos reproducen el estado en que se la encontró y su propuesta de intervención, y señalaba en color negro, sobre el despiece dibujado, las partes a reponer⁴. Estos planos pueden contrastarse con la fotografía de la

portada norte inserta en el *Catálogo Monumental de la provincia de Segovia*, realizado entre 1908 y 1923 por Francisco Rodríguez Marín⁵.

La impecable actuación del arquitecto, siguiendo los presupuestos “conservadores” y criterios “científicos” de la escuela de Torres Balbás⁶ contrasta con el viraje hacia la tendencia de restauración en estilo (siguiendo las huellas de otro de sus maestros, Vicente Lampérez), que acompañará al arquitecto en sus intervenciones posteriores, particularmente las realizadas después de la guerra civil, donde sería responsable de la llamada Primera Zona (provincias de Asturias, León, Zamora, La Coruña, Lugo, Orense y Pontevedra) desde 1941 a 1975, responsabilidades a las que se sumó su dedicación al monasterio cacereño de Guadalupe.

La inscripción de que se trata aquí no fue afectada por la restauración, ya que la volumetría de estas piezas se había librado de los “daños habían sido producidos por la acción del tiempo, en clima tan duro, y por las pedreas de los muchachos”⁷. Cada una de las arquivoltas de esta portada se adorna en su clave con un personaje. Los tres centrales portan una filacteria entre sus dos manos. De ellas, epigrafiadas parecen estar las de la segunda y tercera arquivolta (comenzando por la exterior) cuyos mensajes parecen haberse

³ Publicado en la *Gaceta de Madrid*, nº 176, el 24 de junio de 1920, p. 1.179. Se amplió la declaración a la portada norte a petición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁴ MENÉNDEZ PIDAL, Luis. “Recuerdos de las primeras obras realizadas en los monumentos.” *Archivo Español de Arte*, 42.168 (1969), pp. 357-359. Las siguientes intervenciones se concentrarían en el claustro del antiguo monasterio:

- Año 1929, Luis Menéndez Pidal, según SÁNCHEZ SIERRA, Antonio: *El Monasterio de Santa María la Real de Nieva*, Segovia, Caja Segovia-Obra Social y Cultural y Ayuntamiento de Santa María la Real de Nieva, 1983, pp. 110-111.
- año 1944, F. Javier Cabello y Doredo: Reparación galerías piso principal y claustro (AGA, 26/383);
- año 1955, Antonio Labrada Chércoles: Solería y pavimentación del claustro y torre (AGA, 26/383);
- año 1958, Anselmo Arenillas Álvarez: Proyecto de pavimentación y limpieza de fachadas del claustro y rejuntado de la fachada de la iglesia (AGA 26/154);
- año 1962, Anselmo Arenillas Álvarez: Demolición cubierta, piso y desmontado claustro alto;
- año 1963, Anselmo Arenillas Álvarez: Demolición arquería piso alto;
- año 1959, Anselmo Arenillas Álvarez: solado del claustro del monasterio (AGA 26/347) y Construcción de acceso al coro de la iglesia (AGA 26/152)
- año 1960, Anselmo Arenillas Álvarez: Recalzo de ángulos interiores del claustro del monasterio (AGA 26/360);
- año 1961, Anselmo Arenillas Álvarez: Demolición de la cubierta y piso; y desmontado de fachada del claustro alto del monasterio (AGA 26/251).

⁵ Fotografías, vol. 4º, p. 224. Accesible en línea: http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359509_V04F.html#page/1/mode/2up

⁶ MARTÍNEZ-MONEDERO, Miguel. *Las restauraciones arquitectónicas de Luis Menéndez-Pidal: la confianza de un método*. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid, 2004, pp. 54-55.

⁷ MENÉNDEZ PIDAL, “Recuerdos...”, p. 357, nota 1.

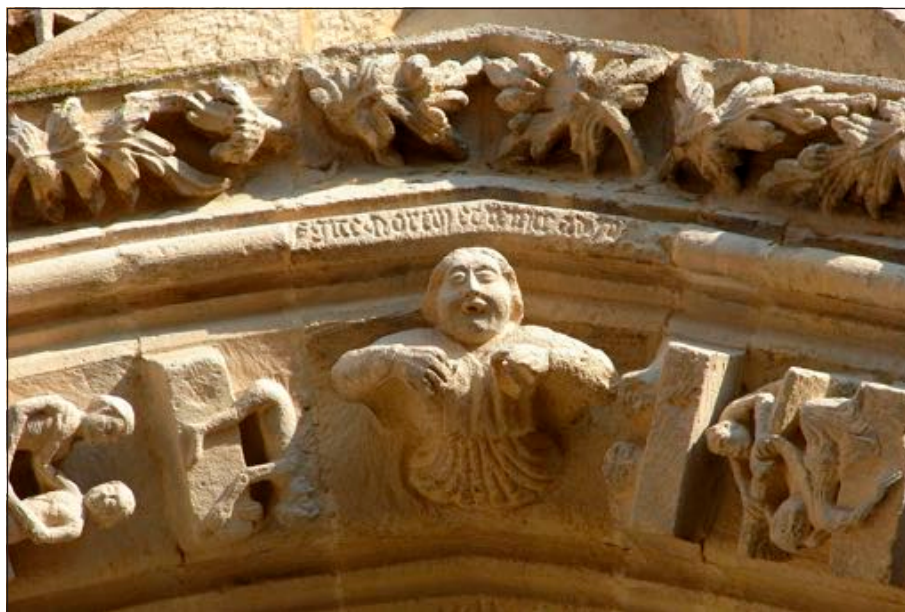


Fig. 1. Inscripción epigrafiada en la arquivolta exterior de la portada norte

perdido por la erosión provocada por su exposición al aire. La filacteria del personaje de la tercera arquivolta, colocada en distinta disposición, no parece haber sido inscrita. El personaje superior, que no porta filacteria, tiene, sin embargo, en el listel de la clave de la arquivolta exterior un rebaje realizado contemporáneamente a la construcción de dicha portada para acoger una inscripción epigráfica realizada en buena letra gótica minúscula, acorde a la segunda década del siglo XV, cuando se construyó la portada (Fig. 1). A pesar de la erosión, se puede leer:

surgite mortui et venite ad iudicium]

Aunque con dudas, da la impresión de que la primera letra es una S, debiendo presuponer una abreviatura para UR, al ser frase formularia. Las últimas letras se perdieron por erosión, pero por la extensión del campo epigráfico parece que pudo acogerlas todas.

Esta frase se ha documentado históricamente atribuida a varios autores, pero funda-

mentalmente a san Jerónimo. La frase completa, que se acoge en el capítulo XXX de la *Regula Monacharum* atribuida espuriamente a este santo, “De consideratione extremi diei iudicii”, está en este contexto: “Semper tuba illa terribilis vestris perstrepat auribus: *Surgite mortui et venite ad iudicium*”⁸.

Desde luego, es muy propia la selección del texto, acorde con el mensaje escatológico desarrollado en el conjunto de la portada. Este mensaje inscrito se ponía poner en relación con las predicaciones de san Vicente Ferrer, que anduvo inflamando ánimos en Santa María la Real de Nieva en 1402⁹. Como afirma Sonia Escamilla, aunque en referencia al contexto antijudío de la intervención del dominico:

“Teniendo en cuenta que unos años después de esta visita se emprendieron las obras en la portada, no debemos pasar por alto la posible influencia de los sermones de San Vicente en la configuración iconográfica de la portada...”¹⁰.

⁸ MIGNE, J.P.: *Patrologia Latina*, tomus XXX (Sancti Eusebii Hieronymi, tomus XI), 1865, cap. XXX, col. 428.

⁹ SÁNCHEZ SIERRA, Antonio: *El Monasterio de Santa María la Real de Nieva*. Segovia, Caja Segovia-Obra Social y Cultural y Ayuntamiento de Santa María la Real de Nieva, 1992, p. 108.

¹⁰ CABALLERO ESCAMILLA, “Palacios y conventos...”, p. 277.

Un autor del siglo XVIII, afirma sobre el predicador valenciano:

“Tan firme, y sonora tenía la voz en el Pulpito, aun siendo casi de setenta años, que predicando una vez en la Cathedral de Tolosa del Juizio Final, entonó aquel Texto: *Surgite mortui venite ad iudicium*. Levantaos muertos venid a juicio, con voz tan alta, y fuerte, que hizo temblar a todo el auditorio”¹¹

Desconozco si se puso en relación en su momento la inscripción de la portada norte de la iglesia, entonces monástica, de Santa María la Real de Nieva, con la presencia de san Vicente Ferrer glosando los tres advenimientos de Jesucristo y el día del Juicio Final. Lo cierto es que no se debe vincular una y otro, ya que dicho texto se había utilizado antes de la existencia del santo levantino en contextos iconográficos, y cercanos a Santa María la Real. Así, a apenas setenta y cinco kilómetros, en el muro occidental de la iglesia del convento dominico de San Pablo de Peñafiel (Valladolid), en unas pinturas de la primera mitad del siglo XIV, hoy expuestas en el Museo de Valladolid. En el registro superior de la escena en que se muestra a Cristo juez presidiendo el juicio final, una inscripción pintada recoge la leyenda: SURGITE : MORTUI : VENITE : IN : JUDICIUM : DIES : ILLA : DIES : IRAE : CALAMITATIS : ET : MI(seriae). Posiblemente, hay que incluir el IN entre “surgite” y “mortui”, que aunque casi se ha perdido su lectura parece estar, y lo que se lee como IN sea realmente AD, acorde a la cita original, pero en ese punto también se ha perdido parte de la pintura.

Este precedente, tan cercano espacial y cronológicamente, y por contexto, puesto que se trata de otro monasterio dominico lleva a concluir que es posible que en la portada norte de la iglesia de Santa María la Real de Nieva las dos filacterias inferiores a esta portaran el resto el mensaje: “dies illa dies irae” la superior,

y “calamitatis et miseriae” la inferior, pero el estado actual no permite más conjeturas.

De este modo, la epigrafía completa la lectura iconográfica de esta estudiada portada, una de las más desarrolladas apoteosis del Juicio Final en la escultura monumental medieval hispana.

2. SEGUNDO APUNTE EPIGRÁFICO: LA INSCRIPCIÓN SOBRE REVOCO DE LA CAPILLA DE LA CONSOLACIÓN

Está por hacer el estudio de las inscripciones medievales pintadas sobre los revocos interiores que todavía conserva la iglesia de Santa María la Real de Nieva. En esta ocasión, se noticia una de ellas, que guarda coherencia paleográfica con la inscripción que se acaba de estudiar. Mucho más humilde, estimo que tiene un gran interés.

Se trata de una pintura sobre revoco de cal y arena asociada al pincelado de fingido de sillares compuesto por doble línea negra tanto en sentido horizontal como vertical. Se sitúa cerca de la clave del arco formero oriental de la bóveda de la capilla de la Consolación y San Sebastián, en el lado de la Epístola, sobre la segunda hilada de falsos sillares comenzando desde la clave. El pincelado inferior se ha perdido. El texto se comprende entre dos interpunciones de tres puntos alineados verticalmente, y se distribuye cuidadosamente entre dos de tales sillares (Fig. 2). Reza:

: *lucas me fecit* :

La paleografía empleada permite fechar también a comienzos del siglo XV dicho pincelado, y se debe resaltar lo poco habitual de que aparezca el nombre del autor del mismo, que es lo que está vindicando la inscripción, casi un grafito.

Este mismo esquema de pincelado se repite en otras partes del templo, por lo que puede

¹¹ VIDAL Y MICÓ, fr. Francisco (1735): *Historia de la portentosa vida y milagros del valenciano apóstol de Europa S. Vicente Ferrer, con su misma doctrina reflexionada. Comentada la que escribió el M.R.P.M.Fr. Serafín Thomás Miguel, y con la misma crisis, aumentada con muchas noticias, favores, apariciones, y milagros del Santo antiguos, y de este siglo, con otras peregrinas noticias. Enmendada en algo la cronología, y añadidas reflexiones al espíritu al fin de los Capítulos de la Vida, notas con ilustraciones a la Historia; marginales, y copiosas tablas para alivio de los predicadores, a quienes suplica lean la autoridad de Santo Thomás al fin del Prólogo*. Valencia, Oficina de Joseph Estevan Dolz, Lib. I, cap. XVII, p. 86.



Fig. 2. Texto pintado sobre el revoco de la capilla de la Consolación y San Sebastián

servir de muestra comparativa a la hora de datar el revestimiento de otros espacios o su propia arquitectura. Las bóvedas del crucero, por ejemplo, conservan un despiece aparentemente idéntico (al que se le superpone una amplia cenefa, parcialmente conservada, de lacería pintada en rojo), y también la bóveda de la capilla del Cristo, en la iglesia, así como las bóvedas y paredes del refectorio, espacio anexo en la panda sur del claustro. Estos datos, con los consecuentes análisis, pueden permitir datar tales pinceladuras en fechas coetáneas a las de la capilla de la Consolación y San Sebastián, de mayor interés, además, por cuanto pueden relacionar intervenciones coetáneas en templo y claustro. Por el contrario, otras pinceladuras conservadas, como la de la bóveda del llamado “Salón de la Reina”, también en negro, tienen un despiece distinto, de línea simple en horizontal y doble en la vertical.

Los falsos despieces de sillares de la capilla de la Consolación y San Sebastián quizá sean la primera decoración mural de este tipo de la que conservemos el nombre del estucador, Lucas.

Es relevante también el uso del latín y de la fórmula consagrada por la tradición para establecer autorías (material o simbólica) sobre

aquello que se inscribe: nombre propio + pronombre + verbo de actividad. Estos hechos dignifican la inscripción y le dotan de una pretensión epigráfica.

En otras ocasiones, pero también de manera excepcional, se conserva la fecha de finalización del pincelado, como en la iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Villamorón, Burgos. Allí también se quiso dejar constancia de la finalización del pincelado de la misma (1478). En dos falsos sillares delineados con línea simple roja, y con la misma pintura, se inscribió entre dos signos laterales el siguiente rótulo¹²:

esta igle(s)ia se pinçalo [... e lu]
z(i)o de mill e cccc e lxxviii ann
os p(ri)mero día de agosto.

“Esta iglesia se pinceló y lució¹³, de 1478 años primero día de agosto”. Las proporciones de ambos templos (Santa María la Real y Villamorón), casi catedralicias, desde luego justificaban la conmemoración del hecho: revestirla entera, tarea hercúlea. Pero aquí se redacta en romance. Quizá, por lo mismo que ocurre en la también burgalesa ermita de Santa Marina en Villamartín de Sotoscueva en cronología similar.

¹² Fotografía en NUÑO GONZALO, Jaime 2002: “Villamorón. Iglesia de Santiago Apóstol”, en *Enciclopedia del Románico de Castilla y León. Burgos*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, vol. II, p. 638.

¹³ Todavía hoy “lucir” mantiene esta acepción: “poner una capa de yeso a las paredes”, que es con la que suele aparecer en la documentación constructiva histórica.

Allí, en el ábside, una inscripción enorme cubre gran parte de él, pintada también en rojo sobre el revoco blancuzco. Desarrolladas las abreviaturas y eliminadas las interpunciones, dice, en tres líneas:

esta iglesia fizo el conceio a honor de
sennora sancta marina
fecha a vi dias de iullio anno del mill
e cccc e L vi annos

“Esta iglesia [la] hizo el concejo a honor de señora santa Marina, hecha a 6 días de julio, año del 1456 años”, nuevamente en romance porque fue el concejo quien la mandó hacer, y no debía estar para latines, precisamente el idioma de la Iglesia, de quien la inscripción pone distancia en cuanto a la propiedad del edificio y monumentaliza el protagonismo comunitario¹⁴.

La costumbre de datar los revestimientos es de suponer que perduró en el tiempo, pero la eliminación de tantos de ellos nos ha privado de estos testimonios. Valga, por ejemplo, ya avanzado el siglo XVIII, el que campea en letras mayúsculas en la enjuta que separa el arco rebajado del de medio punto en la nave central de la iglesia de San Miguel de Turégano (Segovia), embutida por el castillo posterior:

HIZOSE ESTE
BLANQUEO SIENDO CURA DON
FRANCISCO MARTÍN SAUCEDA AÑO
DE 177?

En ese caso, y ya en otro contexto cronológico, el promotor de la acción de blanquear

es quien tuvo interés en verse inscrito, y estos testimonios son más frecuentes¹⁵. No podemos dejar de citar otra inscripción sobre revoco, esta sí grafitera, popular, y no encargada. Se trata de un revestimiento sobre un paramento exterior, el del costado norte de la iglesia de Santa María de Caracena (Soria). En la parte alta del muro, y sobre el revoco, se escribió a mano alzada:

Se yzo
este re
voco el año
de 1783
Alfonso Callejo

Alfonso Callejo, otro nombre propio para la albañilería y las buenas prácticas del revestimiento¹⁶, porque el resultado de su buen oficio ahí sigue, capeando las durísimas condiciones climáticas de esta región, y en un muro orientado al norte. Esta costumbre de fechar revocos sobre el mismo soporte es muy advertible en la arquitectura popular al menos en los tres últimos siglos, en los repellos y revocados de paramentos exteriores. En el caso de Lucas, el alarife de Santa María la Real de Nieva, la antigüedad de la inscripción, su situación interior y discreta, y la fórmula empleada, acrecientan el interés de la misma.



En el desarrollo de los Cursos Internacionales del Patrimonio Cultural, celebrados en La Granja (Segovia), organizados por la Escuela del Patrimonio Cultural, se han restaurado diversos bienes procedentes de la iglesia de Santa María la Real de Nieva. De dos de ellos vamos a dar cuenta.

¹⁴ LORENZO ARRIBAS, Josemi: *Estudio histórico-artístico, y diagnóstico del estado de conservación, de las pinturas murales de la ermita de Villamartín de Sotoscueva, en Burgos*, promovido por el Servicio de Planificación y Estudios. Dirección General de Patrimonio Cultural. Junta de Castilla y León, 2015 (inédito).

¹⁵ No debemos confundirlos con los que datan arquitectura propiamente dicha, que a veces también se expresan sobre el propio revoco, pero sin alusión a blanqueos.

¹⁶ Las tres primeras líneas se insertaron en un doble recuadro, dejando fuera la firma. Esta inscripción se confirma con los datos obtenidos en los libros de fábrica, por los que sabemos que este Alfonso Callejo había trabajado ya en la iglesia, y a él se le debe el suelo de la tribuna, los óvalos de la nave y un primer revoco, que realizó en 1776: “Alfonso Callejo por sentar las vidrieras y revocar los óvalos, 26 reales” Así, el apunte de 26 de enero de 1785 “1.364 reales y 23 mrs, importe de la obra de blanqueo y repego (*sic*) general que se ha hecho en dicha iglesia con todos los materiales y jornales, como apareció de recibo” (1785, enero, 26. Archivo Histórico Diocesano de Osma-Soria, Libro 109/20, f. 142v), sabemos que hay que atribuírselo también a él por el citado grafito. Estos datos se obtuvieron durante la intervención en el templo, enmarcada en el Proyecto Cultural Soria Románica (2007-2012).

3. LA VIRGEN DE LA SOTERRAÑA Y LA INTERVENCIÓN SOBRE UN LIENZO DEL S. XVIII

La documentación histórica corrió a cargo de los historiadores del arte Alejandro Aparicio Jariego, Aurelio Pérez Alegre y Judit Pérez Santos (alumnado en la III edición (2013), bajo la dirección de quien escribe estas líneas.

La intervención sobre el lienzo la realizaron las conservadoras y restauradoras Alicia Monreal y Virginia Gutiérrez (alumnado en la III edición (2013) bajo la dirección de la restauradora María Suárez-Inclán.

3.1. Devoción a la Virgen de la Soterraña de Nieva

En la iglesia de Santa María la Real de Nieva se hallan actualmente diez representaciones de la Virgen de la Soterraña, ocho pictóricas y dos escultóricas. Un gran número que indica el fuerte peso devocional que esta imagen ha tenido históricamente en el lugar donde apareció, y asimismo en otros muy lejanos a este punto de Segovia. Catalina de Lancaster extendió a Navarra el culto¹⁷ (Viana, Peralta, Pamplona, Puente la Reina, Falces, Valtierra, Sesma, Dicastillo, Artázcoz, Zabaldica, Artieda, Los Arcos, Olite, Mendavia...), y por extensión a tierras de la antigua provincia de Logroño, lo que explica que actualmente sea patrona de las localidades riojanas de Arrubal, Herce y Autol¹⁸. Por otro lado, pastores y marineros fueron los principales usuarios y beneficiarios de las dádivas de esta Virgen, Los primeros mediante la trashumancia¹⁹, los segundos surcando el mar²⁰, distribuyeron por el mundo sus virtudes y su devoción por Argentina, Bolivia o Filipinas, donde se documenta una novena traducida al iloco.

3.1.1. Novenas

Una de las manifestaciones del culto a la Soterraña ha sido manifestado históricamente a través de edición de novenas, venta de medallas y encargo de exvotos. Entre las novenas, se destacan:

- CABEZAS, Fr José: *Novena de Nuestra Señora de la Soterraña de la Nieva defensora especial de tempestades, rayos, centellas, truenos y terremotos*. Impresa del Nuevo rezado de Doña María de Ribera, México, (1747).
- *Historia de la aparición milagrosa de la Imagen de N. Señora de la Soterraña de Nieva, y novena para implorar su auxilio*. Pamplona: Imp. Francisco Picart, 1733.
- *Novena a la prodigiosa imagen de N. Señora de la Soterraña de Nieva, especialissima defensora de rayos y centellas*. Imprenta de la viuda de Miguel Ortega y Bonilla, México, 1751.
- CABEZAS, José: *Novena sagrada y consagrada a la soberana Virgen Maria, en su milagrosa imagen de la Soterraña de Nieva, defensora especialissima de truenos, terremotos, centellas y rayos*. Imprenta de Doña María de Rivera, México, 1761.
- CABEZAS, Fr José: *Novena de Nuestra Señora de la Soterraña de la Nieva defensora especial de tempestades, rayos, centellas, truenos y terremotos*. Impresa en México y reimpresa en el Real Convento de Santo Domingo, Mallorca, 1765.
- COTERA, Josef. *Novena de Nuestra Señora de Nieva llamada la Soterraña especialissima defensora de rayos, truenos, terremotos, y toda suerte de tempestades*. Segovia, Editor Espinosa, 1780.

¹⁷ *Historia de la aparición milagrosa de la Imagen de N. Señora de la Soterraña de Nieva, y novena para implorar su auxilio*. Pamplona, Imp. Francisco Picart, 1733, pp. 36-37.

¹⁸ GONZALO CABRERIZO, César y LORENZO ARRIBAS, José Miguel: “Un bestiario y una Virgen de Nieva en una colodra del oriente castellano, con un apunte etimológico”, *Estudios del Patrimonio Cultural*, 6 (2011), pp. 54-79.

¹⁹ GONZALO y LORENZO, “Un bestiario...”, p. 70.

²⁰ PAGE, Carlos A.: “El legado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Córdoba Argentina”. *Anales del Museo de América*, 13 (2005), pp. 233-241.

- PUASEN, Antonio Florentino: *Novena o pag-sisiam na Arao sa Maloualbating Virgen María, na sinasamba sa mapaghimalang larauan, na ang pamagat ay de la Soterraña de Nieva*. Manila. Imp. Sto. Tomás, 1870.
- ABAYA, Evaristo (trad.): *Novena consagrada a la soberana Virgen María en su milagrosa imagen de la Soterraña de Nieva defensora especialísima contra las tempestades de truenos, rayos y centellas; y Patrona jurada del Regimiento de Mestizos, titulado del Real Príncipe*. Imp. Sto. Tomás, Manila, 1904.

Esta imagen, protectora especial de tormentas y granizos, era fundamental en un contexto agrario ante un clima adverso, y su imagen, grabada en diferentes soportes, se empleó como detente ante ellos. De plata, alquimia (aleaciones) o pizarra (recuerdo del pizarral donde la Virgen hizo su aparición), estos objetos de tosca fabricación, seriada, y carácter popular, adquirieron pronto una gran importancia, y fueron origen de un gran negocio, al alcance de todos los bolsillos. De hecho, la producción de medallas como bienes de carácter profiláctico fue monopolizada por el propio monasterio²¹, que encontró ahí una de sus principales fuentes de ingresos y se quejó en diferentes ocasiones cuando dicho privilegio se vio violentado. Así en la “Protesta de Manuel Díaz de Quiñones sobre la impresión de medallas”, firmado el 1 de julio de 1768, el representante del monasterio segoviano explica cómo “tienen el atrevimiento de algunas personas de imprimir, fundir y bender estampas y medallas de Nuestra Señora, que por no estar tocadas a esta Señora, y su Santo Brazo derecho, no pueden tener la virtud de libertarse los que las traen de enfermedades y todas tempestades de Rayos y Zentellas de que especialmente es Protectora”, y suplica se prohíba a plateros, buhoneros y tenderos esta práctica²².

Conceptos	Cargas	Cuentas
Alcanen metalica	Seis medallas con cargo cincuenta y quin especie de diez centimos, segun resulta de la cuenta anterior	415 10
Al. medallas	Seis. lo son cuarenta medallas de alquimia de quinientos de quinientos centimos, una, y diez centimos de diez centimos.	
Al. de plata	Seis. lo son veinte medallas de plata de dos p. cincuenta c. una.	
Opera	Seis. lo son ocho arrosos de cera tanta en ve las como en cirios	
Fotografias	Seis. lo son cincuenta y ocho fotografias de la H. de la Soterraña pintadas y cinco c. una	
Al. vendidas	Seis. lo son doce p. importe de diez y seis foto grafias vendidas	12 00
Al. estampas	Seis. lo son cuarenta y cinco estampas de papel Seis. lo son ochenta y siete estampas de cartu lina a treinta c. una	
Al. vendidas	Seis. lo son tres p. con treinta c. importe de tres estampas de cartulina vendidas	3 90
Al. en seda	Seis. lo son ochenta y cinco estampas en ce da, a una veinticinco cada una	
	Suma, sigue	429 00

Fig. 3. Folio contable con alusión a medallas de alquimia, de plata, fotografías, estampas (de papel, de cartulina, de seda)... de la Virgen de la Soterraña (APSMRN. *Cuentas de Fábrica...* p. 47, año 1898)

Los libros de fábrica de la parroquia segoviana consignan, sin cesar, el flujo de dinero que iba y venía a costa de estas estampas y medallas. En el cargo, los gastos efectuados en encargárselas. En la data, los beneficios obtenidos por su venta. Los precios eran populares, y con la venta en escala se optimizaban beneficios. A principios de julio de 1883 la iglesia ingresó “100 reales de 250 estampas pequeñas a 10 céntimos de peseta una. De 80 reales de 74 estampas grandes, y de 150 reales de 30 estampas de seda a 5 reales una”²³. En 1889 se emplearon 1.612 pesetas en comprar medallas²⁴, o también impresos, como las 25 pesetas, “coste de 200 ejemplares impresos de la historia de Nuestra Señora de la Soterraña”²⁵, y las 334 pesetas invertidas en comprar 2.300 medallas en distintos tamaños entre los años 1894-1895²⁶. La fotografía hará su

²¹ VEGA, Jesusa: “Irracionalidad popular en el arte figurativo español del s. XVIII”, *Anales de la literatura española*, 10 (1994), p. 265.

²² AHN, Clero, leg. 6281 (transcrito en YURAMI, Antonio Miguel: *Historia de la aparición de la taumaturga ymagen de Nuestra Señora la Soterraña de Nieva*. Antonio Sánchez Sierra (ed.), Madrid, 1995, pp. 233-234).

²³ APSMRN. *Libro de Fábrica...* f. 121r.

²⁴ APSMRN. *Cuentas de Fábrica de Santa María de Nieva* (1888-1947), p. 6.

²⁵ APSMRN. *Cuentas de Fábrica...* p. 45.

²⁶ APSMRN. *Cuentas de Fábrica...* p. 47.

aparición en el siglo XIX, y la iglesia también encarga imágenes. En 1889 serán 500 reales los que se empleen en 200 fotografías de la Virgen “tamaño de tarjeta americana”²⁷.

Otras veces, estos objetos se regalaban, empleándose para agasajar a personas importantes: “216 reales que en medallas y estampas se ofrecieron a su Majestad y a la Princesa de Asturias”²⁸. Claro, que no siempre salía bien la operación, y rezonga el apuntador: “100 reales que de estampas y medallas me pidió el señor Abad del Sitio don Nicolás Lezo [abad de la colegiata del Real Sitio de San Ildefonso con la honorífica dignidad de obispo de Seleucia] sin dar limosna alguna, ni preguntar lo que pudieran valer”²⁹.

También servían como contraprestación a una donación: “40 reales en estampas y medallas di a la Señora que regalo una guirnalda de flores finas para la custodia de esta iglesia”³⁰; “50 reales en medallas y estampas a la Hermana (duda) de Balbuena y Don Luis Esteban por sus regalos del pendón y la manga”³¹, etc. sin que falte la costumbre de gratificar con tales medallas a las mantenedoras de las fiestas locales, como los 40 reales entregados en medallas a las pedidoras de los cirios en 1885³².

Algunas de tales medallas pueden verse hoy en el Museo del Traje (Madrid)³³, o en el Museo Etnográfico de Castilla y León (Zamora), o se venden en portales de internet.

Finalmente, también se podía disponer de uno de estos detentes sin necesidad de pagar ni de transgredir ningún privilegio de exclusividad. Por ejemplo, con la representación significativa y popular de la Virgen de Soterraña, que tratamos en otro lugar,

pero que por su interés se referencia aquí (Fig. 4). La localizamos dibujada en una colodra pastoril procedente de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), realizada en 1909, y cuajada de dibujos incisos realizados con navaja³⁴. La figura central y más importante es precisamente una imagen de la Soterraña que lleva al Niño en su brazo izquierdo. El esquematismo necesario que la técnica imponía para representarla hizo necesario especificar su advocación en una cartela que rodea la imagen por tres de sus lados, donde se puede leer:

BIRGEN DE NIEBA A[M]PARANOS

Faltan los dos ángeles sosteniendo la corona y la representación del pastor que la encontrara, al que quizá haga referencia una cabeza inscrita



Fig. 4. Colodra con Virgen de Nieva.

²⁷ APSMRN. *Cuentas de Fábrica...* p. 6.

²⁸ APSMRN. *Libro de Fábrica...* f. 97r. 1877, enero, 5.

²⁹ APSMRN. *Libro de Fábrica...* f. 30r-v. 1850, enero, 10.

³⁰ APSMRN. *Libro de Fábrica...* f. 38r. 1855, enero, 11.

³¹ APSMRN. *Libro de Fábrica...* f. 129r. 1884, agosto, 1.

³² APSMRN (Archivo Parroquial de Santa María la Real de Nieva). *Libro de Fábrica de esta iglesia parroquial de nuestra señora de la Soterraña, de la villa de Santa María la Real de Nieva, en el que se llevan cuentas y razón de lo recibido y gastado desde el día 5 de febrero de 1836, en el que fueron exclaustados los religiosos dominicos de esta villa, a cuyo cargo estaba la cura de almas con cuyas rentas sostenía el culto divino, y atendía a los demás gastos de la iglesia, siendo entonces y a nombre de la comunidad; Cura Teniente Don Francisco Otero y Muñiz, continuando después por orden del superior diocesano irregular como ecónomo y cura propio*, f. 134r.

³³ Accesible en línea: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>

³⁴ GONZALO y LORENZO, “Un bestiario...”.

en un esquemático pedestal que sostiene a la venerada imagen. En torno a esta figura protectora de María se dispuso, en aparente desorden, un curioso bestiario, entre otros dibujos.

Sin duda, el pastor que la dibujó, Pascual Sastre, pues dejó su identidad también inscrita en la colodra, creyó en su efectividad, aunque fuera de autoconfección y no hubiera sido frotada con el brazo derecho de la santa imagen segoviana. A fin de cuentas, como sabemos, es una cuestión de fe, en la que no entran problemas administrativos de competencias. Además, según la tradición, ¿no fue otro pastor, Pedro Amador, quien tuvo el privilegio de encontrarla, de cuya palabra la jerarquía dudó?

3.1.2. Exvotos pintados

Además del rezo de novenas y medallas, los dones otorgados por la Virgen de la Soterraña han dejado una generosa muestra en la iglesia de Santa María la Real de Nieva en forma de exvotos pintados. Actualmente se conservan dos expuestos en la panda oriental del claustro del antiguo monasterio, encima de la entrada a la antigua sala capitular, en marco de madera moderno. Flanquean a un lienzo muy deteriorado, que aprovecha como marco una precedente moldura de yeso y no es un exvoto;

tiene cartela en latín y parece distinguirse una figura de San Pedro. Los dos exvotos datan de los siglos XVII y XVIII, y sus leyendas permiten acercarnos a circunstancias muy concretas de vida personal en las que esta Virgen intervino.

El exvoto pintado situado más al norte de este muro oriental claustral (a la izquierda del espectador, según se mira de frente el conjunto), muestra un interior de habitación (Fig. 5). En una cama bajo dosel yace un enfermo, al que acompañan tres personas. Dos parecen clérigos (un dominico y un sacerdote), y el tercero un médico. Una figura se asoma por la puerta entreabierta, a la derecha de la composición, y en el ángulo superior derecho irrumpe en su apoteosis la Soterraña, con el Niño sostenido en su brazo derecho. La leyenda se instala en la esquina inferior derecha sobre un fondo neutro, sin recuadrar:

En 8 de setiembre de 1691 tienen
determinado Manuel tejedor de yr
a visitar A ntra. ss^a de la soterraña con toda
la jente de su cassa. Amanecio con una
sincopal que bis[i]
tado del dotor le desauzio y ayudándole a
bien morir
i se ofrecio A ntra. ss^a y en breves dias
estuvo [bien?].



Fig. 5. Exvoto de Manuel Tejedor

(En 8 de septiembre de 1691, teniendo determinado Manuel Tejedor de ir a visitar a Nuestra Señora de la Soterraña con toda la gente de su casa, amaneció con una síncope que, visitado el doctor, le desabució, y ayudándole a bien morir, y se ofreció a Nuestra Señora y en breves días estuvo ¿bien?)

El estado de conservación es regular, y merecería la pena su conservación por la antigüedad del mismo.

El exvoto pintado situado al sur de estos tres lienzos no sigue los patrones de escena habituales (Fig. 6). Simplemente se ve a la izquierda, en gran formato y de cintura para arriba, al oferente en actitud de rezo dirigiéndose a la imagen de la Virgen en Majestad que, apenas intuida, se aparece en la esquina superior derecha.

La cartela, recuadrada en amarillo y sobre fondo blanco, sita en la esquina inferior derecha, dice:

Antonio Hernandez Vecin^o de la villa de Arevalo viendo una fiesta de toros en Santa Mari^a de Nieua lo coxio un toro i encomendose a Nuestr^a Señor^a de la Soterraña y no le yzo mal. Año de 170?

(Antonio Hernández, vecino de la villa de Arévalo, viendo una fiesta de toros en Santa María de Nieva, lo cogió un toro y encomendose a Nuestra Señora de la Soterraña, y no le hizo mal. Año de 170?)

El exvoto más complejo es el que representa al alférez Alonso del Canto y Ocampo, que fuera conquistador de Filipinas en 1563. Por su testamento, dado en Manila en 1612, estableció una manda para que se construyera una capellanía en honor a la Purísima Concepción en la iglesia de Santa María la Real de Nieva³⁵. En dicha capilla, más de un siglo después de su fundación, se instaló este complejo exvoto pintado, de donde hubo de salir con la demolición de la misma (que hacía las veces de sacristía) en la década de los ochenta del siglo XX³⁶.



Fig. 6. Exvoto de Antonio Hernández

³⁵ GONZÁLEZ ALARCÓN, María Teresa: *Retablos barrocos en el Arcedianato de Segovia*. Tesis disponible en línea. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 461-462

³⁶ La capilla se terminó de decorar, según un friso que la recorría, en 1618. Este lienzo sería uno de los “varios cuadros y efigies sin importancia” que contenía, junto a otros bienes de mayor valor (CONDE DE CEDILLO, “Santa María la Real de Nieva (conclusión)”... p. 165).

El lienzo (84 x 61 cm) se estructura en torno a la figura central de la Soterraña, con el Niño sostenido en su brazo izquierdo y con un pequeño cetro de madera en su mano derecha, emergiendo entre nubes y asentada en una barroca peana metálica (Fig. 7). El oferente se sitúa a sus pies, con mirada arrobada y en actitud orante. Cuatro escenas con cartela en su parte inferior se sitúan, dos a dos, a ambos lados. La factura es muy cuidada, principalmente en la representación de las dos figuras principales, Virgen y oferente. Una gran cartela con inscripción latina ocupa toda la parte inferior de la composición, sobre fondo blanco. Las tres primeras líneas se completan hasta el final, acabado el texto, con hederas. En ellas se relatan mediaciones de la Virgen que evitan muertes seguras, bien por arma de fuego, bien por naufragios en alta mar, o por terribles enfermedades.

A continuación, se transcriben los cinco letreos, según se mira el lienzo:

- Cartela superior izquierda:

VN TRAVUCASO A
QVEMA ROPA ENSE
NDIO EL FOGON I
NO SALIO EL TIRO

(Un trabucazo a quemarropa encendió el fogón, y no salió el tiro.)

- Cartela inferior izquierda:

EL NAVFRAGI^o EL Añ^o ð 1724
COn DOS TORMENTA^s POR
BIENT^o OPVEST^o SIN ES
PERANZA^s ð Vid^a SIN^o Io Que ESPeRaVA En MI
PROTECTORA

(El naufragio el año de 1724³⁷ con dos tormentas por vientos opuestos, sin esperanzas de vida, sino yo, que esperaba en mi protectora.)

- Cartela superior derecha:

HIRSE A PIQue EN VN BARCO
Que SE MANTVBO SOB[R]E L^{OS}
REMOS HASTA Que LLEG^o
EL BOTE DEL NAVIO

(Irse a pique en un barco que se mantuvo sobre los remos hasta que llegó el bote del navío.)

- Cartela superior izquierda:

HAVER AR[R]OGADA
POR LA VOCA
VNA POSTE^{MA}
CON Tan^{TA} FILISIDA[D]
Que SEGVN LOS
MEDICOS VIER^{ON}
FVE MILAG^{RO} QueDA^R
CON VIDA

(Haber arrojada por la boca una apostema³⁸ con tanta felicidad, que según los médicos vieron, fue milagroso quedar con vida.)

- Cartela inferior:

SALVE VERSICOLOR CęLVM YRIDI[s]
INSTAR AMENAS.
VIRTVTVM FORMAS FLORIGERANSQVE
FERIS.
SALVE DEI PARA VIRGO MEA Que
SEMPER TVTELLA;
PER TE ILD[EP]HONSE VIVIT TECVM
Quem IN ęTER[N]VM REQUIESCAT.
Do^N ALONSO ðL CANTO I OCAMPO,
VICARIO GENERAL ð LAS Reale^s AR[...]
ENTO

(Salve versicolor coelum iridis instar amoenas virtutum formas florigerasque ferens³⁹. Salve Deipara, Virgo, mea que semper tutela. Per te, Ildephonse, vivit tecum quem in eternum requiescat. Don Alonso del Canto i Ocampo, vicario general de las Reales Ar[madas]... ento)

³⁷ No es posible saber a qué naufragio de los ocurridos en ese año se refiere. En 1996 se hizo en Barcelona una exposición titulada *1724. Navegantes y naufragos. Galeones en la ruta del mercurio*, sobre el hundimiento de los barcos Nuestra Señora de Guadalupe y Conde de Tolosa frente a las costas de República Dominicana (Barcelona, Lunweg, 1996).

³⁸ DRAE 1780, s.v. Apostema: "Tumor inflamatorio, que contiene materia capaz de supurarse".

³⁹ Según los autores, se transcribe "iridis" o "iridinis", "florigerasque" o "florigeransque". Hay unanimidad en "ferens", en vez de "feris".



Fig. 7. Lienzo de Alonso del Canto y Ocampo

Los primeros dos versos de la inscripción final las he localizado por vez primera en un libro impreso de alabanza mariana redactado por el jesuita Alonso de Andrada, y se trata de un fragmento del segundo Himno de san Juan Geómetra⁴⁰, un padre de la Iglesia griega de finales del siglo X. En su traducción: “Dios te salve, iris celestial, bordado con la variedad de matices y diversidad de colores de las flores de todas las virtudes”, y los glosa así: “Y puede tanto con Dios sola la sombra de María, que por solo representarle su imagen el arco iris trueca la saña en benevolencia, el rigor en blandura, el odio en amor, y el castigo en beneficios para con los hombres”.

La traducción completa, sería esta:

“Salve, cielo multicolor, que llevas como arco iris las bellas y floridas formas de las virtudes.

Salve, madre de Dios, Virgen, que eres siempre mi protección.

Por ti, san Ildefonso, vive contigo quien descansa en la eternidad.

Don Alonso del Canto y Ocampo, vicario general de las Reales Armadas [...]ento”.

Siendo la factura de este lienzo de la primera mitad del siglo XVIII (por estilo y por la referida fecha 1724, de la no debe alejarse mucho), es de imaginar que lo encargara algún sucesor del alférez, para perpetuar su memoria. La curiosidad de la cita de san Juan Geómetra, la alusión a san Ildefonso y, en fin, el hecho de realizar un exvoto a una persona que llevaba muerta más de cien años añaden un interés adicional a este cuadro.

Otro lienzo de la Virgen de la Soterraña se conserva expuesto en la cabecera septentrional, enmarcado en madera dorada con decoración de follaje en su mitad superior. Quizá no exactamente un exvoto, representa a la Soterraña, protagonista de la composición (Fig. 8). Sobre un fondo nuboso, porta al Niño en su brazo izquierdo y lleva un objeto que parece un cetro en la mano derecha. A sus pies, un personaje, seguramente el donante, se arrodilla ante ella, acompañado de dos perros.

La cartela, en la parte inferior, se dispone sobre fondo blanco formando un óvalo sin recuadrar, e informa:

B.º R.º D. La milagrosa ymagen
D. N.ª S. la Soterrana. Especial d[e]Fenzora De
Rayos y graniço y se benera en el
Monasterio
D. S. M. d^e la Nieva. Se pintó en P^{si} AD.Bⁿ.
Dⁿ Alejo Bonifaz añ[o] d[e] 1785

(¿Verdadero/Venerable retrato? de la milagrosa imagen de Nuestra Señora la Soterraña, especial defensora de rayos y granizo, y se venera en el monasterio de Santa María de la Nieva. Se pintó en Potosí ¿ad beneficium? Don Alejo Bonifaz, año de 1785.)

Todo parece indicar que el cuadro lo donó en la fecha consignada Alejo Bonifaz. Si se acepta

⁴⁰ ANDRADA, Alonso de: *Discursos del bautismo de Nuestra Señora*. Madrid, Juan Sánchez, 1639, Discurso quinto, § IIII, f. 96v. La cita original se encuentra, en griego y con traducción latina, en MIGNE, J.P.: *Patrologia graeca*, tomus CVI, 1863, col. 859.



Fig. 8. Lienzo de la Soterraña, 1785

la lectura, y el lienzo procede de San Luis de Potosí (Bolivia), quizá este personaje se refiera a un administrador de cofradías de la ciudad con actividad documentada entre 1780 y 1802⁴¹.

3.2. Intervención en un lienzo del s. XVIII de la Virgen de la Soterraña (capilla del Cristo)

El cuadro que se intervino en el III Curso Internacional del Patrimonio Cultural de La Granja (organizado por la Escuela del Patrimonio Cultural), se trata de un óleo sobre lienzo que

se localizaba expuesto en el muro norte de la capilla del Cristo, sita al norte del templo, lugar al que se devolvió una vez finalizada la intervención (Fig. 9). Esta imagen de la Soterraña acusa las mismas características de las imágenes marianas dieciochescas, ya que apenas se modifica con las diferentes advocaciones: figura central femenina sobre fondo neutro, con Niño Jesús en uno de los brazos. Su forma cónica se repite hasta la saciedad sobre todo tipo de soportes. Se trata de una obra netamente popular, realizada por un artista local, conocedor del oficio, pero sin pretensiones.

Consta que el lienzo en 2007 se situaba al lado de la Cueva Santa, la oquedad donde la tradición asegura que se apareció la Virgen a Pedro Amador, en el segundo pilar entre la nave norte y central, del lado este.

El cuadro representa una Virgen de la Soterraña con Niño sobre un fondo neutro. El Niño se sostiene con su brazo izquierdo. La mano derecha exhibe un cetro. La imagen se centra entre cortinajes parcialmente recogidos, y la flanquean dos pequeñas lámparas (candelabros de tres brazos que penden de una cadena) en la parte superior y dos grandes jarrones con flores situados en la parte inferior, en primer plano. La Virgen se sitúa sobre una peana compuesta de nubes con tres cabezas de querubines, con un gran cuarto de luna presente en dicha base con un medallón ovalado en su centro. Virgen y Niño van coronados y la Madre luce barroca aureola estrellada (entre pequeñas estrellas) y rostrillo. Ambos visten igual: vestido y manto rojos con bordados en blanco⁴². El manto virginal es la parte más desarrollada, pues sobre él se sitúan diversos objetos, concretamente siete medallones de diferentes tipos⁴³, a

⁴¹ “Francisco Gonzáles a nombre de Alejo Bonifaz, Administrador de los bienes de la cofradía de las Benditas Animas, demanda la imposición y reconocimiento de censo, en favor de dicha Cofradía en la suerte de casas que de la propiedad de aquella se remata ante la Junta de Almonedas” (Bolivia. Potosí. Fundación Cultural del B.C.B. Casa de la Moneda (CNM), Archivo Histórico: Cabildo, Gobierno e Intendencia (CGI)- 462, años 1780-1782); “Despacho requisitorial mandado por el Juez de la ciudad de La Plata contra Melchor Miranda por haber escrito una carta ficta a doña Nicolasa López a nombre de don Alejo Bonifaz” (CNM-CGI- 605, años 1788-1789); “Inventario de bienes realizados sobre una casa reconocida a favor de Cofradía de la Concepción, practicados por el Administrador don Alejo de Bonifaz y el 24 don Manuel Jauregui” (CNM- CGI- 758, años 1801-1802).

⁴² Al contrario de otras representaciones, no se ha utilizado la técnica del drapeado, más sofisticada.

⁴³ En la ficha del Inventario se afirma que son “relicarios” (CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO, Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural: *Inventario parroquia Ntra. Sra. de Soterraña, Santa María Real de Nieva*, Junta de Castilla y León, 2007).



Fig. 9. Lienzo de la Virgen de la Soterraña antes de su intervención

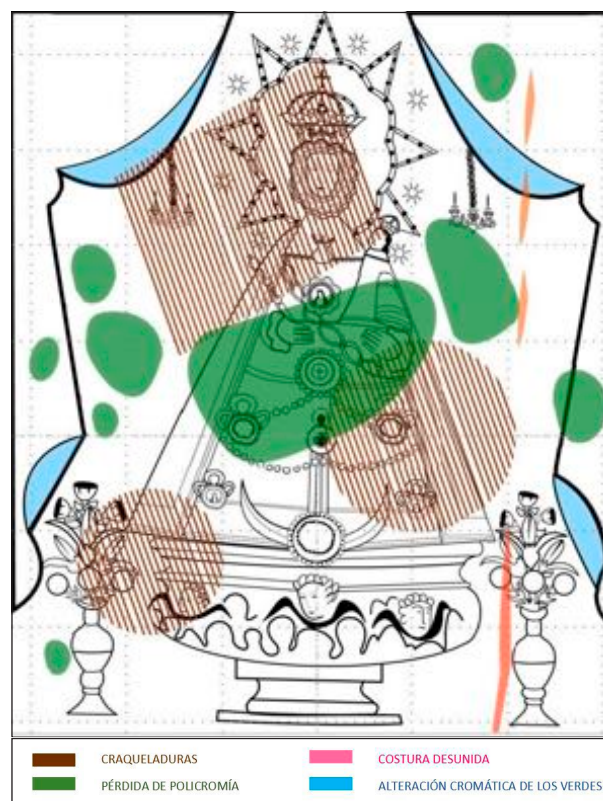


Fig. 10. Mapa de daños

modo de dijes, con disposición casi piramidal. Cinco son figurativos, de difícil identificación dado el tamaño y el poco detallismo con que están tratados. Tres son femeninos y dos masculinos. Los otros dos restantes muestran una cruz sencilla, y una dominica. La mayor parte de los elementos decorativos del lienzo se repiten en otras representaciones de la Soterraña de Nieva.

En la zona inferior del lienzo se dispuso una inscripción sin enmarcar, en una sola línea, que identifica la imagen:

NVESTRA SEÑORA, DE LA SOTERRAÑA,
DE SANTA, MARIA DE NIEBA

Sorprende el extraño uso de la doble erre (mayúscula y minúscula). No obstante, las características paleográficas, el uso de letras encajadas (L^A) y letras embutidas (RA, ÑOR, DE, TE, DE, TA, DE), recurso este muy empleado en

una cartela tan breve, el monograma mariano... apuntan al siglo XVIII, particularmente en su segunda mitad. Estas peculiaridades se repiten en el exvoto de Alonso del Canto y Ocampo (realizado en el siglo XVIII, después de 1724).

No siendo un exvoto ni un cuadro votivo, sino devocional, sorprende su presencia en la iglesia donde precisamente tiene su sede la imagen original de la Soterraña, lo que puede llevar a pensar que haya sido traída de otro lugar en el que se le rindió culto, siendo el lienzo la figura central de devoción.

El lienzo mide 125,5 x 103 cm. Según la Memoria de restauración⁴⁴, la obra presentaba destensado el lienzo del bastidor y desgarros en la parte textil en diferentes partes del mismo, sobresaliendo una costura en sentido vertical de unos veinte centímetros en el margen derecho

⁴⁴ Se depositó una copia en la propia parroquia, así como otra en la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. Igualmente con la talla de Niño Jesús que se verá a continuación.

producida por descosido, ya que para obtener la superficie de lienzo deseada se unieron dos piezas, así como la pérdida de la capa pictórica en el perímetro y algunos puntos del lienzo. Algunos parches en las zonas inferiores del lienzo revelaban reparaciones anteriores (Fig. 10).

La urdimbre del tejido mostraba un grosor poco homogéneo, con hilos de distintas densidades en trama y urdimbre. La capa de preparación hubo de ser arcillosa, fina y lisa, y la capa pictórica poco elaborada y sin empastes, salvo en ciertos detalles. En la paleta de colores empleada se recrearon los terrosos, conseguidos con pigmentos molidos y aglutinados con aceites secantes del tipo linaza o semisecantes del tipo adormidera o nuez, que secan mediante un proceso de oxidación. Finalmente el lienzo estaba protegido con un barniz de composición resinosa, en una capa fina y homogénea aplicada con pincel. El lienzo estaba sucio, con levantamientos y craquelados que afectaban hasta el soporte de la obra, acentuado por el envejecimiento del barniz, que estaba oxidado

El bastidor sobre el que se asentaba el lienzo mediante pequeños clavos presentaba forma rectangular con un travesaño vertical, formando dos cuadrantes, y un ensamblaje machihembrado.

En la restauración se limpió químicamente la capa pictórica, se estucaron las faltas de policromía y se reintegró con base de acuarela con la técnica de tinta plana. Finalmente, se aplicó una mano de barniz en toda la superficie. Se procedió a sustituir el bastidor por uno nuevo, ya que el lienzo era más pequeño que el bastidor al que venía unido, y así se pudo tensar la tela.

4. INTERVENCIÓN SOBRE UNA TALLA DE NIÑO JESÚS DEL TALLER DE MARTÍNEZ MONTAÑÉS O JUAN DE MESA (CUEVA SANTA)

Esta pieza se halla sobre la mesa de altar situada sobre la Cueva Santa, junto a otra talla, muy distinta en estilo y calidad, de otro Niño Jesús.



Fig. 11. Niño Jesús de peltre policromado (almacén del Museo de San Francisco de Medina de Rioseco, Valladolid)

4.1. Niño Jesús

Se trata de una talla de bulto redondo y policromada al óleo que representa un Niño Jesús⁴⁵ desnudo y de pie que adelanta y flexiona la pierna derecha, en delicado contrapposto. El Niño se encuentra sobre una peana de tres cuerpos, el superior con forma de cojinete, el intermedio decorado con gallones y costillas avolutadas siendo el más sobresaliente en volúmenes y el tercero con estos poco incipientes.

⁴⁵ Aunque no se puede descartar que sea un San Juanito, la tradición de la parroquia lo considera Niño Jesús.

Sus medidas, incluida la peana, son 67 cm de alto, 36 de ancho y 26 de fondo.

En Niño se presenta en actitud de bendecir, con los brazos abiertos en actitud de acogida. Es probable que en la mano izquierda portase alguna cruz o estandarte⁴⁶, que quizá apoyara en un vástago metálico clavado en la parte central delantera de la peana, hoy suprimido al haber perdido su función, aunque también pudo anclar otra figura⁴⁷. Es de carnes blandas, con el vientre ligeramente abultado y el ombligo y la curva inguinal bien marcados. Visto desde su espalda se intuye aún mejor la curvatura que ejerce su postura sobre su cuerpo, la suavidad de sus carnes y los hoyuelos laterales que se crean en sus nalgas respingonas. En las piernas su flexión se acusa en las regordetas rodillas, y más todavía en su parte trasera. Muestra una actitud serena en su rostro, de mirada profunda. Las cejas son finas y la nariz recta, sonrosados los mofletes y su pequeña boca de perfilados y delgados labios bajo la que se advierte el gracioso mentón. Tiene el pelo oscuro y tupido, con mechones rizados bien trabajados que se abultan en una

característica moñeta destacada sobre amplias entradas laterales.

Todas estas características formales permiten relacionar la obra con el taller del jiennense Juan Martínez Montañés, siendo precisamente este tipo de Niños (junto al Niño Jesús Soberano, Niño triunfante, Niño dormido sobre la Cruz...) un tipo iconográfico que gozó de enorme éxito en el siglo XVII en Andalucía y Castilla⁴⁸, y que se exportó a América⁴⁹. La iconografía infantil de Cristo adquirió un auge extraordinario después del Concilio de Trento. El origen del que parte la imagen de Santa María la Real de Nieva es el que el escultor realizó en 1606 para la Hermandad eucarística del Sagrario de la catedral de Sevilla, y particularmente parece esta una secuela de las del seguidor de su taller, el cordobés Juan de Mesa y Velasco, aunque se conocen genéricamente estas tallas como “Niños montañésinos”⁵⁰. Conventos de religiosas, iglesias parroquiales y casas particulares encargaron este tipo de piezas devocionales⁵¹, abaratados muchos de ellos al realizarse mediante vaciados de peltre (una aleación muy moldeable de plomo y antimonio, que puede tener presencia de zinc y estaño),

⁴⁶ Al modo del Niño Jesús atribuido a La Roldana, en una colección particular (GARCÍA OLLOQUI, María Victoria: “Anotaciones acerca de imágenes de Cristo en edad infantil, atribuidas a la Roldana”, *Espacio y Tiempo. Revista de Ciencias Humanas*, 29 (2015), fig. 1, p. 44) o el que perteneció al Colegio madrileño de Ntra. Sra. del Recuerdo, atribuido a Martínez Montañés (IÑIGUEZ ALMECH, Francisco: “La figura de Cristo en el Arte español”, *Arbor* 5/14 (1946), p. 263).

⁴⁷ La disposición del dedo medio de su mano izquierda, flexionado hacia el interior, lo relaciona con la pieza conservada en el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid (reprod. en MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel: “Modelos compartidos: sobre el uso del plomo en la escultura barroca española”, en Ana Gil Carazo (coord.), *Copia e Invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2013, p. 84, fig. 7).

⁴⁸ Últimamente Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA ha prestado atención a este tipo iconográfico en Álava: “Un Niño Jesús del círculo de Martínez Montañés en Vitoria”, *Ars Bilduma* 4 (2014), 27-35; “Niños montañésinos en Álava.” *Ars Bilduma* 5 (2015), pp. 45-63; “Imágenes exentas de divinos infantes en Álava”. *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación*, 38 (2016), pp. 197-218. Además, RECIO MIR, A.: “La difusión de los modelos montañésinos del Niño Jesús: causas de una producción seriada”, en RAMOS SOSA, R. (coord. y dir.) *Actas del coloquio internacional el Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII. IV centenario del Niño Jesús del sagrario, 1606-2006*, Sevilla 2010, p. 264; PEÑA MARTÍN, Ángel: “Difusión y copia del Niño Jesús dormido sobre la cruz de Martínez Montañés en Iberoamérica”, *TRIM. Revista de investigación multidisciplinar*, 3 (2011), pp. 75-88; PEÑA, Á.: “La circulación de modelos escultóricos en el territorio de la monarquía hispánica: el Niño Jesús dormido sobre la cruz y calavera del taller de Martínez Montañés”, en Ana Gil Carazo (coord.), *Copia e Invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2013, pp. 297-311. En Cantabria: BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan: “El retablo del Niño Jesús de Ampuero. Pintores y escultores del taller de Limpias: Juan Gómez de Rucoba y Diego de Lombera”, *Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, 2 (2000), p. 56.

⁴⁹ ANGULO IÑIGUEZ, Diego: “Martínez Montañés y su escuela en Honduras y Guatemala”, *Archivo Español de Arte*, 20/80 (1947), p. 290, p. 285.

⁵⁰ En la misma estela, el Niño Jesús dormido del jiennense Juan de Solís (1757-ca. 1632) conservado en el convento de dominicas de San Blas de Lerma, Burgos (URREA FERNÁNDEZ, Jesús: “La escultura barroca en la comarca de Aranda de Duero”, *Biblioteca. Estudio e investigación*, 19 (2004), p. 259, con fotografía de la pieza).

⁵¹ ANGULO IÑIGUEZ, “Martínez Montañés...”, p. 299.



Fig. 12. Comparativa del Niño Jesús antes (izquierda) y después de la intervención

con Sevilla como foco difusor de planchas de estos exitosos modelos devocionales, tanto para la península (Fig. 11) como para América⁵².

A falta de un inventario de estas imágenes presentes en territorio castellano-leonés⁵³, se debe resaltar la presencia de esta en esta iglesia segoviana, provincia que atesora otras muchas, principalmente por la extraordinaria colección

que atesoran las clarisas de Santo Domingo el Real de Segovia. La talla de Santa María la Real de Nieva cuya intervención se va a presentar, podría datarse entre las décadas de 1620 y 1640, y su presencia quizá se deba vincular con una donación realizada al templo por parte de algún particular que la adquiriese en Andalucía, y que tuvo capacidad para comprar o encargar una de madera, y no de molde (Fig. 12).

⁵² MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel: “Modelos compartidos: sobre el uso del plomo en la escultura barroca española”, en Ana Gil Carazo (coord.), *Copia e Invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2013, pp. 63-86. Se reproducen los precios de Niños Jesús en distintos materiales tomados en la Casa de Contratación de Indias (Sevilla) ofrecidos por Palomero Páramo: “en 200 reales por los ejemplares en madera policromada, 175 reales por los reproducidos en bronce y 110 reales por los vaciados en estaño o plomo, cantidad que había que incrementar un 25% por el valor de la peana, formada por uno o dos cojines superpuestos” (*ibid.*, p. 68).

⁵³ Sobre la actual provincia de Álava, perteneciente en el siglo XVII a Castilla, *vid.* los trabajos citados de R. BARTOLOMÉ GARCÍA. En la capilla de la Verdad de la catedral de Salamanca se identificó y restauró un Niño Jesús de este tipo en 2014.

4.2. Intervención⁵⁴

Restaurador: Jonatan Méndez Sánchez, bajo la dirección de María Suárez-Inclán.

En el estudio previo a su intervención, con distintas técnicas de iluminación dentro del espectro visible y no visible se apreciaron ciertos materiales superpuestos a la policromía original, permitiendo advertir mejor el deterioro de la obra en cuanto a craqueladuras y levantamientos de la policromía y preparación.

La diferencia de fluorescencia que transmite la policromía a través del estudio con luz ultravioleta permitió identificar ciertos materiales superpuestos a la policromía original, imperceptibles al ojo humano con luz visible (Fig. 13). Además, de forma paralela y complementaria a la intervención, esta técnica de examen, en la fase de limpieza, ayudó a confirmar la eliminación de estos materiales.



Fig. 13. Parte posterior de las piernas con luz ultravioleta

La presencia de distintas capas de policromía aconsejó elaborar un estudio de las capas que conforman la preparación y la policromía, con el objetivo de poder definir la cantidad de estratos superpuestos a la original. Se realizaron dos estratigrafías:

una de las carnaciones y, otra, de la peana, en las cuales se obtuvieron los siguientes datos:

- Estratigrafía (Fig. 14). Carnaciones. Se observan seis capas. Una primera capa compacta y blanquecina, una segunda capa oscura de color marrón, una tercera capa de color rosáceo con gránulos blanquecinos y rojizos, una cuarta capa de color oscura con tonalidad marrón, una quinta capa de color rosáceo y blanquecino y una sexta capa de tonalidad ocre.

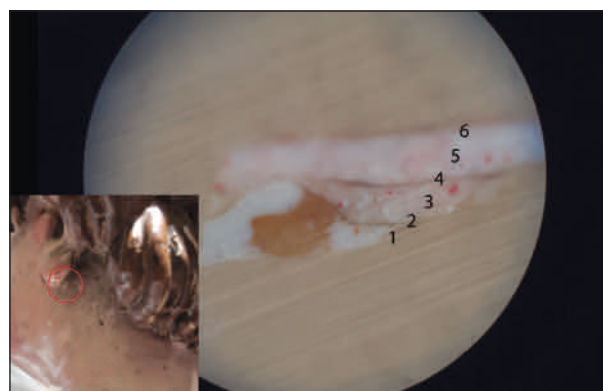


Fig. 14. Montaje de la estratigrafía de la carnación

- Estratigrafía (Fig. 15). Peana. Se observa una primera capa compacta y gruesa de color blanco, una segunda capa fina de tonalidad rojiza, el siguiente estrato es de color oro con brillo metálico y un último estrato con tonalidad verde oscura.

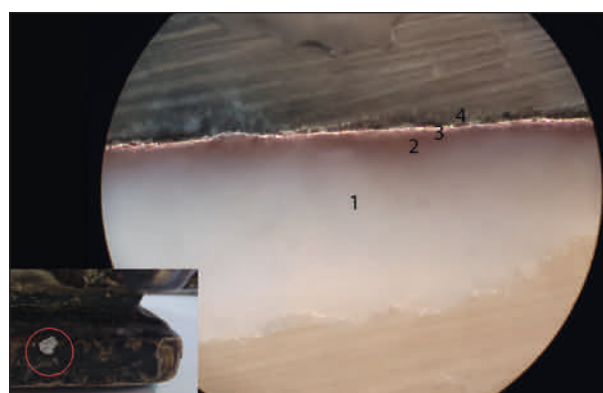


Fig. 15. Montaje de la estratigrafía de la peana

⁵⁴ Agradezco a este restaurador la redacción del texto de la intervención sobre el que se basa este resumen, así como la selección de las fotografías de este epígrafe, que le pertenecen.

La talla había sufrido graves mutilaciones. La más importante consistió en la eliminación de la cadera izquierda, cortando una superficie de volumen importante en sentido vertical, pudiéndose observar las huellas de la sierra utilizada con tal fin. Debido a una mala manipulación de la imagen o algún accidente, se perdieron varios dedos de la mano derecha, conservándose solo el meñique. A ello se sumaba la falta del dedo índice de la mano izquierda.

Las repolicromías se extendían por toda la pieza. En algunas partes (cabeza, manos y pies) se advirtieron tres estratos, algo explicable, ya que como esta figura se vistió, eran las partes que quedaban a la vista. Al repolicromar la peana se había realizado una inscripción en todo el perímetro del segundo cuerpo, de la cual tan solo podían transcribirse algunas letras sueltas, sin lograr una lectura coherente, por lo que se documentó exhaustivamente antes de ser eliminada, ya que no aportaba ningún significado a la obra y pertenecía a un estrato a eliminar, ya que era posible el rescate de otro previo de mayor interés.

Por otro lado, las variaciones higrométricas y sus consecuentes cambios de volumen originaron grietas en el embón que conforma la imagen, principalmente en los pies y el cojinete sobre el que se apoyan y las de los hombros y el brazo derecho del Niño. Finalmente, craqueladuras y levantamientos de la policromía completan el conjunto de daños.

AGRADECIMIENTOS:

A Alfonso Águeda, párroco de Santa María la Real de Nieva, entusiasta amante del arte, por todas las facilidades ofrecidas. A María Suárez-Inclán y a Javier Ramos, directores de la Escuela del Patrimonio Cultural. Al alumnado del III Curso Internacional del Patrimonio Cultural de La Granja. A Jonatan Méndez Sánchez, restaurador.

La necesidad de realizar una intervención integral estaba justificada por el estado de conservación que presentaba la obra, que impedían su correcta lectura formal y acusaba alteraciones graves. La finalidad de la restauración ha consistido, principalmente, en eliminar las intervenciones que distorsionaban la lectura de la imagen, así como frenar y prevenir futuros daños.

Tras el proceso de limpieza, se realizaron las reintegraciones de volumen por reintegración ideal a partir de la información que proporciona la propia imagen, empleando para ello, una resina epoxídica termoestable compatible con las propiedades de la madera. Una vez recuperados los volúmenes, se llevó a cabo la reintegración de las lagunas del estrato de preparación, cubriendo estas pérdidas mediante un estuco de composición tradicional, a base de sulfato cálcico y cola de conejo.

Para recuperar la lectura estética de la obra se procedió a la reintegración cromática de todas las lagunas, bajo la máxima del criterio de discernibilidad. Se seleccionó la técnica del *tratteggio*, ya que se adaptaba a los volúmenes de la obra y no los distorsionaba visualmente. Bajo el criterio de mínima intervención, se realizaron pequeños retoques puntuales en las zonas desgastadas de la policromía, consiguiendo un equilibrio estético en la obra. Para finalizar, se aplicó un barniz protector sobre toda la superficie policroma de la pieza.