

**LA RECEPCIÓN DEL GÓTICO INTERNACIONAL EN SALAMANCA. A PROPÓSITO DEL
RELICARIO DE SAN MARTÍN DEL CASTAÑAR**

**THE RECEPTION OF INTERNATIONAL GOTHIC IN SALAMANCA. ABOUT THE RELIQUARY OF SAN
MARTÍN DE CASTAÑAR**

Javier Herrera-Vicente

Universidad de Salamanca

jherrera@usal.es

Fecha de recepción: 08/02/2024

Fecha de aprobación: 18/02/2024

Resumen

Este trabajo presenta una aproximación al relicario de San Martín del Castañar (Salamanca). Se analiza su patronazgo, su iconografía, la recomposición del espacio originario donde tomó presencia y la recepción conforme a la audiencia. Su análisis permite valorar como merece la figura del obispo Sancho de Castilla, entendiéndolo como un posible introductor del gótico internacional en Salamanca. Se recupera así, una obra singular y poco reconocida en la historiografía salmantina.

Palabras clave

Reliquia – Relicario - San Martín del Castañar - Sancho de Castilla - Franciscano

Abstract

This paper presents an approach to the reliquary of San Martín del Castañar (Salamanca). The article analyzes its patronage, its iconography, the recomposition of the original space where it took presence, and the reception received by the different audiences. This analysis allows us to value the figure of bishop Sancho de Castilla, by considering the possibility of him being the figure in charge of introducing the international gothic style in Salamanca. In this way, this work recovers a singular piece in Salamanca's historiography.

Keywords

Relic - Reliquary - San Martin del Castañar - Sancho de Castilla - Franciscan

Legos o extraños a su investigación estarán de acuerdo en que los núcleos urbanos por definición acaparan el grueso de las investigaciones. Su importancia ensombrece —en ciertas ocasiones— la historia que nos ofrece las minusvaloradas producciones visuales de los entornos locales. Huelga decir que se es consciente de las desigualdades que ha generado la

disciplina histórica fruto de la jerarquía ejercida por los centros de poder. Naturalmente, no podía ser de otra manera, el protagonismo y la alta categoría artística de ciertas piezas y personalidades han articulado el relato. La aseveración no implica que desde este foro se tenga que realizar una reprobación historiográfica ante un proceder que resulta lógico, sino que lo que aquí se pretende es poner sobre la mesa, una vez más, las aportaciones que puede proveer una “obra de arte marginal”, pues su valor a veces considerado tangencial o periférico puede albergar nuevas pistas para reconstruir viejos relatos.

Para una comprensión adecuada del objeto de estudio (el relicario de San Martín del Castañar) atiéndase a la figura de Sancho de Castilla (nieto del rey Don Pedro I) que ocupó la sede episcopal de Salamanca entre 1423 y 1446.¹ Su dirección al frente de la diócesis estableció nuevas corrientes artísticas vinculadas al gótico internacional, de tal manera que patrocinó la obra cumbre de este estilo en Salamanca: el retablo de la Catedral Vieja (h. 1439-1445)². Se habrán percatado de que su promoción se extiende a otras piezas, y precisamente a la que aquí se examina con detenimiento, a saber, el citado relicario. Resulta que, el estudio de esta producción “marginal” dilucida un gusto artístico específico que no ha sido sometido a una rigurosa investigación en la que se plantee la figura del prelado como impulsora de este estilo en Salamanca y quién sabe si como un posible introductor de esta corriente. Una actitud que no ha de extrañar ya que en el plano estético hay ciertos sujetos activos que son capaces de fomentar la traslación de modelos a áreas marginales y, en consecuencia, modificar el lenguaje imperante.³

A tal propósito no se limita, en cualquier caso, las pretensiones en las siguientes páginas, ya que fuera de argumentar la promoción e iconografía del relicario, finalmente, se reconstruye el espacio en el que tomó presencia y su recepción conforme a la audiencia específica para la que se elaboró.

¹ Manuel GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España, Provincia de Salamanca*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística, 1967, p. 124.

² Lucía LAHOZ, “De formatos, modelos, plantillas, talleres y transferencias”, *Imago Temporis. Medium Aevum*, IV (2010), p. 514. Las tesis que imputaban el retablo a la promoción de Diego de Anaya fueron superadas certificándose el patronazgo de Sancho de Castilla. Véase: Francisco Javier PANERA CUEVAS, *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1995, pp. 61-67.

³ Francesca ESPAÑOL, “La transmisión del conocimiento artístico en la corona de Aragón (siglos XIV-XV)”, *Cuadernos del CEMYR*, 5 (1997), pp. 74-75.

Acerca de las formas, el estilo y la promoción

El relicario de la espina *Domini* que atesoró el cenobio —actualmente desolado—⁴ de Santa María de Gracia en las cercanías de la villa de San Martín del Castañar tiene una disposición francamente singular (Fig. 1). Está elaborado mediante la unión de un receptáculo de vidrio a modo de cápsula que resguarda la espina y un portapaz que hace de telón de fondo. En este último se representan tres figuras. En el centro se dispone la Virgen María coronada que porta en su regazo al niño, con el que establece un cariñoso diálogo. Flanqueando a esta, se encuentra, en la parte izquierda, la figura de san Juan Bautista quien sostiene el cordero entre sus manos y el báculo triunfante y, a su derecha, se dispone la imagen de santa Catalina de Alejandría⁵ coronada, nimbada y sujetando la rueda dentada y la palma del martirio. Todas ellas permanecen cobijadas por una arquitectura en miniatura compuesta por tres arcos conopiales. Un marco de madera taraceada rodea el portapaz y completa una pieza inédita. Aceptada lo que parece una obvia iconografía, el estilo no revierte mayor complicación. La disposición y hechuras de las figuraciones, los plegados sinuosos de sus atavíos y la elaboración de los ojos de manera entornada, casi cerrada, apuntan su proximidad a la corriente artística del gótico internacional.⁶

En forma de donación, el obispo de Salamanca, Sancho de Castilla,⁷ entregó el citado relicario al cenobio franciscano de Santa María de Gracia, acrecentando de esta manera el gran acervo de reliquias atesoradas en su iglesia.

La actividad diplomática de Sancho de Castilla ha marcado su reconocimiento póstumo. Con ánimo de valorar en dimensión su figura ha de hacerse referencia a la magna obra de Jerónimo Zurita, *Anales de la Corona de Aragón (1562-1580)*⁸. En esta no solo se precisa su legado político como embajador del rey don Juan II de Castilla en la corte de Alfonso V de Aragón (el Magnánimo) durante la “guerra castellano-aragonesa” (1429-1430), sino que se alude a la

⁴ Javier HERRERA-VICENTE, “Hacer visible lo invisible: el relicario de san Martín del Castañar”, en Francisco ALFARO PÉREZ, Jorge JIMÉNEZ LÓPEZ y Carolina NAYA FRANCO (eds.), *Santas y rebeldes. Las mujeres y el culto a las reliquias. VI Jornadas Internacionales de Estudio e Innovación sobre “Las reliquias y sus cultos”*, Zaragoza, Ediciones Universidad de Zaragoza, 2023, pp. 22-23.

⁵ *Ibidem*, pp. 28-30.

⁶ En relación con el estilo, se ha planteado que sus formas hacen pensar en un artista inglés de gusto francés de hacia el 1400. José Ignacio DIEZ ELCUAZ, *La villa de San Martín del Castañar*, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1989, p. 115.

⁷ González Dávila dice textualmente, que el convento poseía una espina de la Corona de Cristo con un portapaz, que se entiende la envió el Obispo don Sancho. Véase: Gil GONZÁLEZ DÁVILA, *Historia de las Antigüedades de la ciudad de Salamanca; estudio introductorio y notas Baltasar Cuart Moner*. [Ed. Facs.], Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, pp. 364-365.

⁸ Jerónimo ZURITA, *Anales de Aragón*. osé Javier ISO, Ed. Electrónica, María Isabel YAGÜE/Pilar RIVERO (Coord.), Zaragoza, Institución Fernando el católico, 1998, libro XIII, cap. XXV.

ciudad de Valencia como el lugar de nacimiento del prelado. Especial incidencia tiene esta referencia debido a que permite proponer el débito estilístico del relicario, enlazando su estilo con la profusión de los modelos del gótico internacional en la corona de Aragón. Efectivamente, se plantea la hipótesis de cómo la cultura visual del obispo pudo haber determinado el estilo de la obra.

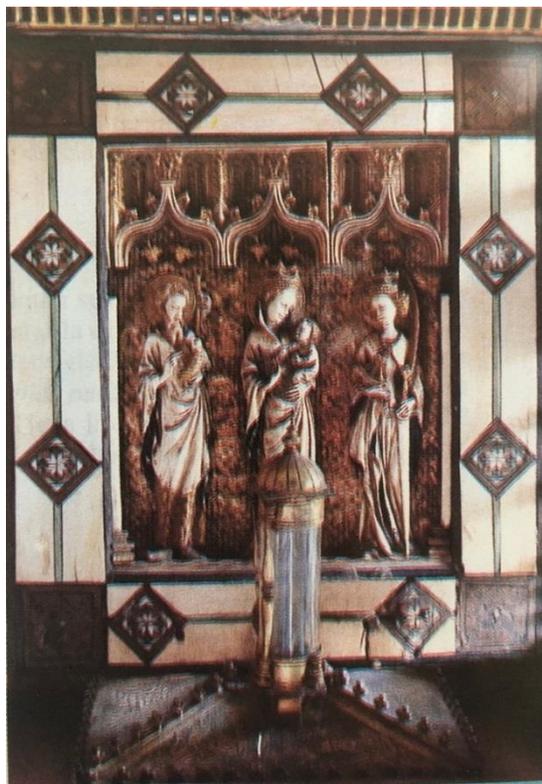


Figura 1. Relicario de la Santa Espina. Extraído de: José Ignacio DÍEZ ELCUAZ, *La villa de San Martín del Castañar*, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1989

A priori, no puede descartarse la posibilidad de que exista ese tipo de conexión, el problema es ser capaz de verificarla con plena probabilidad. Para ello, se destaca deliberadamente porque no se cree que se haya reparado suficiente en el hecho —de gran trascendencia según se comprobará— de que, el prelado don Sancho patrocinó el retablo de la Catedral Vieja de Salamanca⁹ (h. 1439-1445) (Fig. 2).

⁹ LAHOZ “De formatos, modelos...”, op. cit., p. 514.



Figura 2. Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca. Fotografía del autor ©

No creo que sea aventurado deducir, a la vista de lo expuesto, que la dirección de Sancho de Castilla al frente de la sede estableció nuevas corrientes artísticas vinculadas al gótico internacional. Un estilo que no solo se llevó a cabo en una de las piezas más importantes de la Seo, sino que también motivó la promoción de otros útiles litúrgicos, tal como lo corrobora el relicario de la espina. El alcance y calado de este discurso dilucida, en buena lógica, un gusto artístico aplicado a varias piezas que permite explorar una de las vías de penetración del estilo en la provincia, y quien sabe si de un influjo de mayor calado en los territorios aledaños. Una cuestión que no había recibido por ahora mayor énfasis.

Acerca del espacio

A lo largo de la dilatada historia, el relicario de la espina de Cristo ha perdido su significación originaria. La ruina y el expolio que sufrió el monasterio de Santa María de Gracia provocó la “donación” de la pieza a varias familias emparentadas entre sí y residentes en el municipio de Mogarraz (Salamanca). Dejando a un lado la espinosa cuestión de la supuesta dádiva, se sabe que el “artefacto” afortunadamente se ha conservado guarecido en un pequeño armario de

madera (Fig. 3). Ahora bien, la escenografía doméstica y la mirada del espectador actual más próxima a una nostalgia ante la antigüedad, a una falsa religiosidad, o a un puro interés por la forma estética, denota un notable cambio de uso y función, y connota un significado más próximo a la ostentación y privilegio por la posesión de un bien patrimonial de alta calidad.

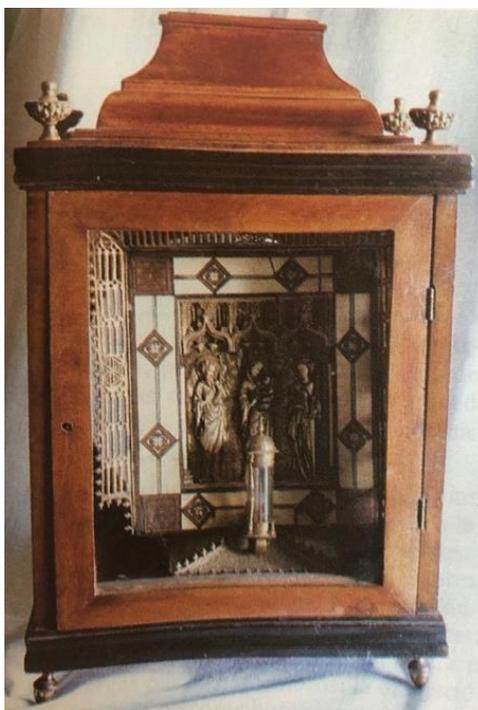


Figura 3. Relicario de la espina en su contenedor actual. Extraído de: Díez Elcuaz, José Ignacio: *La villa de San Martín del Castañar*. Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1989

No se oculta, desde luego, lo arduo e incierto que puede resultarle al lector una investigación de este tipo, máxime cuando ha de priorizar la imagen actual como principal —que no única— fuente. Entiéndase que el relicario, a pesar de la alteración de su significado prístino actúa como una sombra proyectada de un tiempo y un lugar.¹⁰ Es decir, la pieza, aun cuando está en manos privadas es una manifestación artística que participa de la realidad social en la que se ha creado, por lo que su plástica aún proyecta un efecto unido insoslayablemente con la audiencia a la que fue dirigida y, el espacio en el que tomó protagonismo y del que se debe dar cuenta para recobrar las antiguas estrategias de recepción.

¹⁰ Lucía LAHOZ, *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*, Madrid, Síntesis, 2022, p. 14.



Figura 4. Ala este del monasterio. En la parte más oriental aún puede diferenciarse en altura, la primitiva iglesia del espacio monacal. Fotografía del autor ©

Una mirada más cercana a la fundación del monasterio de Ntra. Sra. de Gracia permitirá comprender la presencia del relicario y su influencia en las prácticas devocionales. De primera impresión, la desolación estructural (Fig. 4) advierte de una variada superposición de estructuras, un reflejo cuanto menos evidente de su acontecer histórico. Este se construyó sobre la reutilización de la casa palacio del obispo salmantino Don Sancho, un lugar de recreación denominado “Casas del Monte” que, con el consentimiento del cabildo, el prelado donó a los franciscanos menores observantes. La inscripción en una piedra sobre la puerta que daba acceso a la iglesia por el claustro certificaba su patronazgo: “Este Monasterio fue hecho por mandado del Reverendo Don Sancho Obispo de Salamanca, en el año de mil y quatrocientos y treinta”¹¹. El cenobio experimentó reformas constantes desde su fundación hasta comienzos del siglo XVIII en virtud de las donaciones de sus bienhechores.¹² Ciertamente,

¹¹ Fray Joseph de SANTA CRUZ, *Crónica de la Santa Provincia de S. Miguel de la Orden de N. Seráfico padre Francisco*, Madrid, Por la Viuda de Melchor Alegre, 1671, p. 194. Se ha de señalar que en 1606 Gil González Dávila ya dejaba constancia de dicha epigrafía: “[...] ay un marmol escrito, que asegura lo mismo, de aver sido este Prelado fundador desde Santuario, que dize: ESTE MONASTERIO FUE HECHO POR MANDADO DEL REVERENDO DON SANCHO OBISPO DE SALAMANCA, EN EL AÑO DEL SEÑOR DE M.CCCC.XXX. AÑOS”. Véase: GONZÁLEZ DÁVILA, *op. cit.*, p. 363.

¹² José Ignacio DIEZ ELCUAZ, *La villa de San Martín del Castañar*, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1989, pp. 105-108.

las obras sobreviven al tiempo gracias a estas renovaciones o modificaciones. No obstante, el palimpsesto de tiempos que llega hasta nosotros resulta discontinuo, por lo que se necesitan mecanismos de traducción para que las temporalidades interactúen entre sí, tal como señalara Keith Moxey.¹³ No es el propósito de este trabajo definir toda esa vasta cantidad de tiempos sedimentados en los bloques supervivientes porque otros estudios han jugado un papel fundamental a la hora de recomponer la amplitud de esta construcción.¹⁴ Pero sí es oportuno señalar alguna información en referencia al espacio que ocupó el templo del monasterio, dada la repercusión que va a tener en el planteamiento del trabajo. Atendiendo al estricto léxico del padre fray José de Santa Cruz, la fundación material del conjunto monasterial se llevó a cabo en 1430 y la construcción de la iglesia de Nuestra Señora de Gracia la data en el año *ca.* 1435, a lo que añade seguidamente su consagración el 1 de agosto de 1437 por parte del obispo de Bonavola, D. Fray Juan.¹⁵ A finales del siglo XV don Juan de Castilla reedificó la capilla mayor y, posteriormente, el monasterio recibía de Isabel la Católica 200.000 maravedís para la realización del coro y el levantamiento del tejado. En el año 1718 se realizó una bóveda de aristas para cubrir el espacio de la capilla mayor.¹⁶ Estas precisiones, junto con un breve vistazo a los restos graníticos que dibujan el desfigurado esbozo de la iglesia, infieren la inalterabilidad espacial del templo que siempre permaneció en el mismo lugar de emplazamiento y que adoptó las características típicas de las construcciones franciscanas: una planta rectangular sin solución de continuidad entre la cabecera y el resto de la nave.¹⁷ En la medida en la que se puede evocar el interior de este espacio, ha de remitirse, de nuevo, a las palabras aducidas por el padre fray José de Santa Cruz:

[...] la Iglesia que desde entonces se llamó de nuestra Señora de Gracia por la imagen de alabastro que dio el obispo fundador y que se colocó en la capilla debajo del altar mayor. Era de tal devoción y hermosura que obró numerosos milagros y de ahí se la conoció con el nombre de Virgen de Gracia.¹⁸

El elocuente fragmento, al margen de informar acerca de la terminología de la iglesia ligada al carácter taumatúrgico de la imagen, consigue recuperar a grandes rasgos el aspecto del altar mayor, específicamente su notabilísima pieza de la Virgen de Gracia. Al mismo tiempo que evoca dicha área, procede, a renglón seguido, a la enumeración de las reliquias que atesoraba el cenobio.

¹³ Keith MOXEY, *El tiempo de lo visual. La imagen en la Historia*, Barcelona, Sans Soleil, 2015, pp. 25-26.

¹⁴ Jaime PINILLA GONZÁLEZ, *El arte de los monasterios y conventos despoblados de la provincia de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.

¹⁵ DE SANTA CRUZ, *op. cit.*, pp. 194-198.

¹⁶ DÍEZ ELCUAZ, *op. cit.*, pp. 107-108.

¹⁷ PINILLA GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 99.

¹⁸ DE SANTA CRUZ, *op. cit.*, p. 194.

En quatro Relicarios dispuestos con curiosidad, y aliño, dos que está en el retablo del Altar de nuestra Señora, y otros dos fuera de la capilla, se muestran las reliquias siguientes. Una espina de la Corona de nuestro Salvador en una lamina de plata a modo de portapaz con su viril, que dio el Obispo fundador, y de las demás parte dio el mismo Obispo, y otros bienhechores, y parte traxo de la Tierra Santa, y de la Ciudad de Roma el P. Fr. Francisco de Figueroa, aviendo sido Procurador de la Curia Romana. [...] ¹⁹.

Este documento contiene un valor extraordinario, ya que la relación de las reliquias permite no solo conocer el interior de templo, sino que posibilita reproducir la disposición de las piezas en el altar. Todo apunta a que la prioridad que el cronista otorga al relicario de la santa espina en esta larga relación de reliquias hace pensar en que se situaría en el retablo del altar de Nuestra señora. Conforme a refrendar esta hipótesis se ha de señalar que el autor y peregrino Bartolomé Villalba y Estaña, quien relató su periplo por el monasterio de Ntra. Sra. de Gracia en 1577, antepone el relicario de la espina *Domini* frente al resto, respondiendo qué duda cabe, a su importancia y probablemente a su situación privilegiada en el retablo del altar.

Es bien apañada la casa, con unos claustros muy devotos; tienen grandes reliquias. Particularmente notó nuestro pelegrino entre otras, una *espina Domini*; un pedazo del *lignun Crucis*; una hoja de palma que *camino destigue*, dicen, humillarse á nuestra Señora; tres pedazos de la vara de Moisés y de santos y tierras santas una infinidad, y un pedazo del casco de San Pablo. ²⁰

Basta una somera familiaridad con la terminología de la época para reparar en la colocación de las reliquias. Se detalla la disposición realizada “con curiosidad y aliño”, es decir, colocado con particular cuidado, de buena manera y con diligencia. En ocasiones, estas distribuciones responden a principios de simetría, por lo que pienso que, el relicario formaba parte de dicha equilibrada composición. Como ya señalara Hahn entre otros autores, son numerosos los ejemplos que muestran una distribución armónica de las piezas, a saber, la Sainte-Chapelle en París o la catedral de Basilea. Ambas son un paradigma de una disposición estéticamente simétrica que tiene en cuenta el conjunto y el equilibrio visual (Fig. 5). De manera habitual esta armonía pivotaba sobre un elemento central que jerarquizaba la colección y ordenaba el resto de los “artefactos” sagrados. ²¹

¹⁹ Ibidem, pp. 202-203.

²⁰ Bartolomé de VILLALBA Y ESTAÑA, *El pelegrino curioso y grandeza de España*, Madrid, La sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886, p. 281.

²¹ Ambos ejemplos (Sainte-Chapelle y catedral de Basilea) pueden verse en: Cynthia HAHN “What Things Are Good to Remember with? Relics and Reliquaries as Memory Structure in Cathedrals (Trier to Langres)”, *Codex Aquilarensis*, 34 (2018), p. 70. Roland Recht ya aludió a la disposición simétrica de las reliquias en días solemnes. Véase: Roland RECHT, *Le croire et le voir. L’art des cathédrales (XIIè-XVè)*, Paris, Gallimard, 1999, p. 114.



Figura 5. Despliegue festivo de las reliquias de la Santa Capilla. Breviario de Paris 1410-1415. Châteauroux, Médiathèques, MS.2 fol. 350r

Estos ejemplos ilustrativos permiten recrear la disposición de las reliquias, luego ayudan a recomponer una idea aproximada del altar de la iglesia de este cenobio en donde quizás, el relicario de la espina flanqueara —por la exégesis de las Escrituras— la escultura de la Virgen de Ntra. Sra. de Gracia. En cualquier caso, se admitirá pues, que este procedimiento de disposición ayuda a que el cerebro recuerde con mayor facilidad las imágenes. Una técnica de rememoración a través de la contemplación que, si bien denota el especial poder pedagógico, servía así mismo, para conocer las posesiones del monasterio. La memoria visual del fiel se convertía en una herramienta de prevención patrimonial visto que, la exposición de las reliquias ayudaba a tomar conciencia de todas las posesiones gracias a la visita o la oración.²² A propósito de la importancia visual como un canal de aprendizaje no se ha reparado hasta el momento acerca de la presencia de las reliquias como una manera de generar un sentimiento de “pertenencia” y lealtad entre los creyentes, en otras palabras, de construcción de una memoria colectiva que pienso, puede sumarse a esta percepción de la Historia del Arte de corte antropológico.

²² HAHN, op. cit., p. 70.

Acerca del culto y la recepción. Publicitar lo privado

En muchas sociedades los espacios pertenecientes a las élites se distinguen por su exclusividad, mientras que en la Edad Media la representación pública era esencial en la instauración del poder.²³ A propósito del epígrafe que identifica e introduce el tema, “publicitar lo privado” fue una necesidad, de hecho, era menester dar a conocer los bienes que poseía la Orden para conferir una imagen de prestigio. Igualmente, hay que subrayar su carácter misericordioso, pues el peregrino obtenía esta piedad como recompensa gracias al esfuerzo que suponía visitar la iglesia del cenobio y visualizar las reliquias. La cantidad de clemencia que recibía el visitante dependía del rango de la fiesta o de las veces en que se asistía al lugar. De modo que, la exposición de las imágenes en forma de reliquias otorgaba “crédito salvífico” al fiel, fomentaba la asistencia, promocionaba el culto y, sobre todo, revertía en el beneficio económico de la Orden. El arte medieval funcionó como una realidad fenoménica, a fin de cuentas está supeditado a unos contextos performativos que generan movimiento y atracción de los fieles ante imágenes famosas.²⁴ Valga como ejemplo ilustrativo, justamente, este cenobio.

Los lugares de toda la comarca, y aun los mas remotos tienen por centro de su devoción á este Santuario de la Virgen, que no pierde, ni se desconoce por la sombra que le haze la sublime Peña de Francia, y su mas celebrada Imagen. Todo lo compone, y acredita la Reyna de los Angeles. El pueblo mas devoto, y bien hechor como mas obligado por al cercania, es el de San Martín del Castañal, con muchas, y frecuentes limosnas. El dia de N. P. S. Francisco viene toda la villa en procesión al Convento, y es tan puntual, y cuidadosa desta funcion que pidió al Obispo Don Pedro Gonzalez de Mendoza, que les diese por de fiesta ese dia del Serafico Patriarca, porque fuese mas cúplida, y solene la procesión, sin las faltas de los que trabajan. Concedió el Obispo petición tan piadosa, y dio el dia por destivo de allí adelante por su mandamie[n]to hecho a diez y nueve de Setiembre del año de mil y quinientos y setenta y tres en Miranda del Castañal villa también singularmente bienhechora de esta Casa.²⁵

A lo que el fragmento apunta es a la integración del monasterio de Ntra. Sra. de Gracia dentro del fenómeno bien establecido del peregrinaje a los lugares de culto importantes en la denominada Sierra de Francia (comarca de la provincia de Salamanca). Se admite pues, que el monumento que centró —y centra— el culto y devoción tradicional fue —y es— el Santuario de Nuestra Señora de la Peña de Francia (El Cabaco), acontecimiento que resulta comprensible

²³ Meredith COHEN, “An Indulgence for the Visitor: The Public at the Sainte-Chapelle of Paris”, *Speculum*, 83, 4 (2008), p. 844.

²⁴ KESSLER, op. cit., p. 258.

²⁵ DE SANTA CRUZ, op. cit., p. 200.

debido a la celebridad de la talla. De todos modos, tan significativas palabras no resultan baladís, ya que como queda referido eran numerosos los actos de peregrinaje al cenobio franciscano. Además del día de N.P.S. Francisco, el clero y el pueblo de la villa de San Martín salían en procesión el día de la Inmaculada Concepción y el día de la Anunciación.²⁶ Así mismo, el día de la aparición de san Miguel en el monte Gargano iban en procesión desde el pueblo del Maíllo, y por la pascua de Pentecostés llegaban al monasterio los fieles del pueblo de Tamames. En estas marchas solemnes y ceremoniosas, amén de la composición ordenada y jerarquizada de sus integrantes en la procesión, ha de darse cuenta de ciertos factores que juegan un papel esencial para su estudio: el espacio, las imágenes y, sobre todo, la liturgia que potencia el significado y ayuda a reavivar la función activa de las reliquias como intermediarias con lo sagrado.

A buen seguro, una vez que los fieles y peregrinos entraban en el interior del templo centrarían sus miras en el altar y la imagen de Ntra. Sra. de Gracia ocuparía el culmen de todas las miradas, acompañada de las reliquias, como ya alegase el fraile de Santa Cruz: “Estas, y otras muchas reliquias, verdaderamente riquezas, veneran los peregrinos y pasajeros por la preciosidad [...]”²⁷. Especial interés reviste la plástica, pues desempeñaba una atracción esencial toda vez que sus materiales preciosos captaban la atención. En relación con el relicario de la espina, especialmente significativo resulta su viril de plata y el portapaz de “marfil” sobredorado. Quizá estos componentes de gran valor sirvieron a modo de reclamo del peregrino, conforme al cometido de fascinación y atracción. Al dictado de la máxima de Jérôme Baschet, la obra no solo transmite un significado, sino que produce un efecto, fascina, asombra, cautiva e impresiona,²⁸ y recubierta de materiales preciosos el brillo fomenta el esplendor acorde a esa idea efectista. Igualmente ha de subrayarse la capacidad activa de dichas piezas, como precisamente se relata en un testimonio ocurrido en el monasterio.

El caso mas expreso que deponen los testigos, es que estando el sacristan enseñando las reliquias a ciertas personas devotas, y descubriendo el ultimo velo del Santo Christo, un hombre que se hallo presente cayó súbitamente en tierra sin sentido, y al parecer muerto; y ansi estuvo un gran espacio de tiempo [...] y fue Dios servido que el hombre bolvio en si: mas quedo tan atonito, y espantado, que no pudo hablar palabra algunos días, ni atender si quiera por señas a cosa que le dixeran.²⁹

El mal estado de conciencia del devoto hizo que la ira de Dios mediara desde lo santo a lo terreno a través de la reliquia que actuó como un dispositivo catalizador del poder sagrado.

²⁶ Ibidem, 203-204.

²⁷ Ibidem, p. 203.

²⁸ Jérôme BASCHET, “Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada”, *Relaciones*, 7 (1999), p. 69.

²⁹ DE SANTA CRUZ, op. cit., p. 203.

La escenografía santa, en donde las imágenes y objetos funcionaban como los protagonistas, invocaba una poderosa mixtura entre imágenes, oración, conmemoración y ceremonia, promoviendo, por ende, dicha divinidad. Estas piezas desempeñaban una función activa por lo que sospecho que el relicario de la santa espina actuaría de la misma manera, como intercesora, como herramienta en la elevación espiritual mediante la visión de uno de los instrumentos del sufrimiento de Cristo. En este caso se notará que la composición del relicario es muy expresiva: el receptáculo cilíndrico de vidrio está dispuesto de manera vertical lo que permite la visión completa de la espina y fomenta el acceso del espectador a lo sagrado. Las características puramente materiales del vidrio promueven dicho acercamiento a lo sacro, ya que está repleto de connotaciones referentes al cielo por ser considerado la más pura de las sustancias.³⁰ En consecuencia, la cápsula de vidrio se elabora acorde a una tipología habitual en la que el relicario acaba siendo el bello marco en cuyo centro quería contemplarse la reliquia “desnuda”³¹. Promueve esta visión clara y natural el viril que como una lente de precisión posibilita una percepción aumentada de las dimensiones de la reliquia.³² No cabe duda de que este tipo de ejecución de las piezas se encuentra acorde con las prácticas devocionales exclusivamente visuales producidas a partir del siglo XII y que parece confirmar la preeminencia de la óptica en la sensorialidad medieval.³³ La composición material del relicario promovía este particular modo de percibir el poder de las reliquias y se incrementaba, en efecto, durante las celebraciones registradas. Estas precisiones dejan ver el tratamiento afín que pudieron recibir el resto de las reliquias extraviadas que formaban parte de la vida activa y cotidiana de los frailes en el altar mayor del cenobio franciscano. La jerarquizada exhibición de los “artefactos” sacros podría haber seguido una estrategia ritual absolutamente concebida, pues las reliquias —tal como anteriormente se ha dado cuenta— envolvían y protegían a la imagen central de la Virgen. A su vez, la riqueza de sus materiales, que como tal convocaban tanto a la vista como al tacto, dialogarían entre sí, y propiciarían un aura cargado de intensidad espiritual presto y dispuesto para la comunicación con el fiel peregrino y canalizada a través de la oración durante los momentos rituales.

³⁰ Cynthia HAHN, “What Do Reliquaries Do for Relics?”, *Numen*, 57, 3, 4 (2010), p. 310.

³¹ Hans BELTING, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid, Akal, 2009, p. 404.

³² HERRERA-VICENTE, op. cit., p. 33

³³ Jacqueline JUNG, “The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination”, en Colum HOURIHANE (ed.), *Looking Beyond: Visions, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, Princeton, Index of Cristian Art, 2010, p. 210.

A modo de coda

El estudio, acaso, conierta una visión específica de un relicario. No obstante, de la contribución se reclama una mayor atención en este tipo de piezas, pues su huella artística puede convertirse en un verdadero despliegue representativo del universo social en el que se ha creado. Un microcosmos que se abre ante el lector en favor del conocimiento histórico.

Al hilo de esta breve conclusión han ido surgiendo respuestas e interrogantes. Desde el punto de vista sociológico una atención especial precisa el promotor de la pieza, cuyas promociones vinculadas al estilo del gótico internacional desemboca en un estudio pendiente y de mayor envergadura del alcance e influencia de su patronazgo artístico en Salamanca. El análisis de los recursos textuales y visuales posibilita no solo conocer parte del templo, sino la reproducción mental de la disposición de las reliquias en el altar custodiadas por la talla de Nuestra Señora de Gracia. La composición revierte, como no podía ser de otra manera, en el estudio de las estrategias nemotécnicas, en la generación de un sentimiento de “pertenencia” de las reliquias y, en la función de la memoria del fiel como herramienta de prevención patrimonial. Y en esta recapitulación conviene, finalmente, poner el énfasis en la recepción de la pieza entendida como un agente activo que se adecúa a las necesidades rituales del espacio en el que toma presencia. Se jalona así, un nuevo abordaje que complementa a las investigaciones pretéritas.

El relicario de San Martín del Castañar es otro ejemplo alejado del foco de atención historiográfico que gira en torno a grandes promotores, y que pienso, nos ayuda a completar un mosaico artístico más rico y variado. A pesar de su localización en un contexto que hoy denominamos rural, no se debe minusvalorar la aportación que nos ofrece su historia al menos, como contrapunto a aquellos planteamientos histórico-artísticos que priorizan la búsqueda de una belleza soberana e ideal que sirve de regla y modelo de aplicación al relato general. Y efectivamente, el legado material sobreviviente guarecido en una casa particular se encuentra desvirtuado de alguna manera, cambiado de cometido y sentido, pero esta pieza resemantizada es una significativa muestra de la “vida” de la imagen adecuada a las condiciones y gustos de la época, pues tal como señalara Lucía Lahoz, “de todos los cambios que afectan a las obras de arte ninguno más drástico que la mudanza en el gusto de sus admiradores”³⁴. Tratar de conocer el estadio originario de la pieza implica, a su vez, estudiar su presente, por ello se atiende así al precepto de Otto Pächt: pregúntese de dónde proviene y

³⁴ Lucía LAHOZ, *El intercambio artístico en el gótico: La circulación de obras, de artistas y de modelos*, Salamanca, Servicio de Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2013, pp. 25-27.

La recepción del Gótico internacional en Salamanca. A propósito del relicario de San
Martín del Castañar

adónde apunta la obra³⁵. En consecuencia, se ha partido de la mirada actual “invisible”, privada, para rastrear atentamente su pasado y hacer visible —revalorizando como merece— la importancia de una obra maestra cuya calidad debería haber tenido una mayor atención dentro del limitado y complejo elenco de reliquias salmantinas.

³⁵ Otto PÄCHT, *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza, 1986, p. 90.