

MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN LA VILLA DE COCA

Diego Sobrino López

Profesor de Geografía e Historia. IES Cauca Romana. Coca

diegosobrino@castillodecoca.com

1. Introducción

Son varios los estudios dedicados a aspectos concretos del arte caucense, mas, a excepción del notable trabajo de Felipe Rodríguez¹, aun carecemos de un estudio específico completo de las manifestaciones artísticas de la localidad. Teniendo en cuenta la limitada extensión que nos permite el capítulo, nuestra aportación parte por lo tanto de dicha premisa, así como de la necesidad de presentar una actualización bibliográfica y científica que incluya las últimas publicaciones.

La dificultad de nuestro propósito estriba en cómo caracterizar el arte de Coca más allá de las necesarias acotaciones estilísticas o cronológicas: ¿cuáles serían los “titulares” que podríamos destacar para ofrecer una visión completa? En dicha visión deberíamos poder integrar realidades tan distintas como la suntuosidad de las bandejas llenas de anillos de oro y gemas que Alonso de Fonseca ofreció a los postres en un banquete y la humildad de los hombres que debieron construir la muralla; la mirada orgullosa de un Alí Caro ante el avance de las obras del castillo y la mirada piadosa de los fieles ante la románica talla de Nuestra Señora de Neguillán; el tañer de las campanas de Santa María la Mayor y el sonido seco de un carro que serpentea bajo el Arco de la Villa. Un panorama, en definitiva, sumamente heterogéneo.

Cronológicamente, nuestra aportación arrancará de los siglos bajomedievales –ya que entendemos que las manifestaciones artísticas anteriores (jarro tartésico, Villa de las Pizarras, pinturas murales de la Villa de los Cinco Caños, etc.) han sido, aun si cabe de forma breve, tratadas por los autores que nos han precedido aquí– y culminará en los albores del siglo XIX.

2. Los siglos medievales

Pero ¿qué es Coca entre los siglos XII y XIII? Pues desde luego, lo que no es, es la difícil y conflictiva zona de frontera de los tiempos anteriores. Atrás quedaban los años de las aceifas de Almanzor (fallecido en agosto de 1002, y con él, el Califato de Córdoba liquidado en 1031

¹ El trabajo *Historia de Coca. (Estudios y Documentos)*. Guadalajara, 1998, sigue siendo la referencia inicial para conocer la historia de Coca.

tras los años de la *fitná*). 1085 había significado la conquista de Toledo por parte de Alfonso VI, y con ello, la llave al control del Tajo. Almorávides primero y almohades después acabarían sucumbiendo. Cuando en el verano de 1212 las huestes castellanas acaudilladas por Alfonso VIII derrotan a los almohades en las Navas de Tolosa (con la concurrencia de milicias concejiles de Coca, al mando de don García Romero, señor de la villa²), la suerte de Al Andalus está echada.

Es en ese contexto en el que los primitivos asentamientos hispanovisigodos, aunque mermados poblacionalmente, han continuado su existencia tras la llegada de las tropas musulmanas. Y Coca, es uno de ellos. Pese a la famosa expresión acuñada por Sánchez Albornoz, *el desierto del Duero*, hoy sabemos que la cuenca del Duero no quedó completamente despoblada, hecho presumible en Coca debido a su alto valor geoestratégico, y constatable en la presencia de cerámicas fechadas entre los siglos VIII y X.

2.1 La muralla medieval

Así, en el tránsito del XI al XII numerosas poblaciones, caso de Cuéllar, Coca, Íscar u Olmedo son repobladas por Alfonso VI, comenzando a surgir las primeras comunidades de villa y tierra, entre las que se encuentra Coca. Los compases de dichas centurias también se caracterizan por un incremento demográfico³, posibilitando que sea a finales del Doce e inicios del Trece cuando el caserío caucense se rodee de un cinturón amurallado con una clara intención defensiva a la par que fiscal. Podemos contextualizar su construcción dentro del grupo de recintos al sur del Duero que, aparejados de mampostería y ladrillo, comienzan a erigirse en poblaciones como Medina del Campo, Olmedo, Cuéllar, Arévalo, Segovia o Madrigal de las Altas Torres. Como sabemos, la cerca medieval no es la primera que ha abrazado a Coca, pues ya las fuentes clásicas⁴ aluden a una muralla celtibérica, de barro, aquella que habría conocido las tretas de Lucio Licinio Lúculo en 151 a.C.

Sobre este particular, tres son los interrogantes que se plantean en el estudio de la cerca medieval de Coca: su cronología, su trazado y las puertas que hubo de tener. En cuanto al primero de ellos podemos tomar 1217 como fecha *ante quem*: es entonces cuando Doña Berenguela, en su camino hacia Segovia, es recibida en Coca con las puertas cerradas, por lo cual se vieron obligados a pasar la noche en la vecina Santiuste⁵.

² RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1998): *Historia de Coca. (Estudios y Documentos)*. Guadalajara, p. 42.

³ GARCÍA DE CORTÁZAR, J.Á.: *La época medieval*. Historia de España, vol. II. Alfaguara, Madrid, 1985, pp. 182 y 183.

⁴ APPIANO (1980): *Historia Romana*. Gredos. Madrid.

⁵ JIMÉNEZ DE RADA, R. (1989): *Historia de los hechos de España*, edición moderna, traducida y anotada por Juan Fernández Valverde, Madrid, p. 336.

Respecto al segundo de los interrogantes, mucho se ha debatido acerca de su trazado, presentando algunas zonas claramente definidas, y serios problemas en algunos puntos. En este sentido, es el sector suroeste el mejor conocido por nosotros, ya que supone el mayor tramo de lienzo conservado. Ello se debe al recio grosor de sus muros (2,5 m. de media y en algunos tramos, 3,5) y la presencia de torres almenadas que le confieren una mayor estabilidad, al tratarse ésta la parte más expuesta del núcleo poblacional, pero también la más representativa: no ha de olvidarse la función propagandística que ofrecieron las murallas, expresión del poder económico y militar de las villas, y por lo tanto imagen de la construcción mental que de la cabeza de Comunidad de Villa y Tierra se tenía en su entorno.

Siguiendo hasta el castillo, donde se enjarja la muralla, discurrirían unos 212 metros, hoy en día inexistentes. Según la documentación del Archivo Municipal de Coca, aun estaría en pie parte del lienzo en 1877, pues debido a la escasez de piedra ese año derribó el “*trozo de muralla que hay aislada entre el castillo y las murallas del Juego de Pelota*”⁶. Completaría la defensa la vaguada que desde el Arco de la Villa desciende hacia el río, con unas laderas tan escarpadas, que aun en 1906 padecían corrimientos de tierras⁷.

De forma lógica, la topografía viene en nuestra ayuda para poder aventurar el trazado en aquellas zonas donde el tiempo y el hombre han actuado: así, el emplazamiento de Coca en un espigón interfluvial (los ríos Eresma y Voltoya rodean con sus aguas el Oeste, Norte y Este de la villa) ofrece unas defensas naturales de primer orden, por lo que podemos suponer que la muralla en estos tramos bordearía la línea de cumbres, presentando un menor espesor y altura que en el lado sur. Tal vez la zona más conflictiva aun hoy siga siendo el sector de muralla que debió de partir desde el castillo hacia el norte, mediatizada por la presencia de una enorme vaguada de forma semicircular, y que actualmente se encuentra en fase de estudio.

Con todo, aun conservamos algunos restos que jalonan el resto del trazado, como el tramo a ras de suelo y los grandes restos de calicanto rodados ladera abajo en el sector oriental; los lienzos visibles hasta hace no muchos años en las inmediaciones de la Torre de San Nicolás, donde el topónimo *Calle Ronda* nos ilustra perfectamente de su trazado; los muros que afloran en la bajada al Puente Grande; amén de abundantes referencias documentales⁸.

En lo referente a la tercera cuestión planteada, esto es, las puertas de acceso al recinto murado, únicamente podemos aventurar la existencia de varias puertas principales, en base a

⁶ AMC, Leg. 70/13: 1

⁷ Así, en 1906 el Diario de Avisos publicaba en su número 2548 de 24 de octubre, la noticia de la desaparición de dos hermanas de 4 y 7 años, las cuales fueron halladas al día siguiente: habían perecido asfixiadas por un corrimiento de tierras en esa zona. SANZ RODRÍGUEZ, L. (2011): *Crónicas de Antaño*, pp. 222-225.

⁸ Para un análisis completo véase BLANCO GARCÍA, J.F. (1992): “El circuito amurallado de Coca”, *Actas del III Congreso de Arqueología Medieval Española. II. Comunicaciones*. Oviedo, pp. 433-439.

las Ordenanzas de la Villa y Tierra de Coca (1583), donde se especifica que “...*ni entre ni salga si no fuere por las puertas principales de esta Villa...*”⁹.

Hubo de tener la muralla probablemente tres puertas, además de los consabidos portillos y gateras, en virtud de los accesos a la Villa: Norte, hacia Cuéllar-Valladolid (Puerta de San Adrián); Oeste, hacia Olmedo (Puerta del Molino Viejo¹⁰); y Sur, hacia Segovia (Puerta de Segovia). De especial interés resulta esta última –hoy conocida como Arco de la Villa– único acceso conservado de la época, por dos cuestiones: su interesante morfología, en la que la irregular disposición del arco apuntado de ladrillo enmarcado en un alfiz sugiere una posterior reforma; y de un modo más particular, por albergar en el arcosolio de su parte interna una interesante representación pictórica sobre tabla de cronología incierta.

La iconografía es bien conocida: se trata de un calvario en el que actualmente sólo podemos distinguir con claridad las figuras de Cristo crucificado, San Juan y la Virgen María. Al uso con este tipo de escenas, toda la composición se articula en torno a la cruz latina, simétrica y austera, coronada por la inscripción “INRI”. El cuerpo mortecino de Cristo, de claras encarnaciones y únicamente ataviado con el *perizonium*, presenta la torsión característica de los crucificados de tres clavos, no pudiendo aventurar la existencia de subpedáneo¹¹, debido a la pérdida del pigmento en esta zona. La figura de la Virgen aparece representada con rostrillo blanco, manto azul y túnica roja, entrecruzando sus manos de forma piadosa mientras eleva la mirada hacia el finado. San Juan, en este caso Evangelista, aparece conforme a su iconografía tradicional en occidente, como un varón joven y sin barba. Completan la escena el sol y la luna¹² como representación del eclipse que se produjo en los instantes previos a la muerte de Jesús (Lc. 23, 44), con la particularidad de aparecer bajo el *patíbulum* y no sobre él, como suele ser habitual en este tipo de representaciones.

Tradicionalmente datada de forma errónea entre los siglos XII-XIII en consonancia con la construcción de la cerca, nosotros creemos más avanzada a juzgar por algunos rasgos, muy probablemente de inicios del siglo XVI¹³. ¿Podría ser dicho calvario contemporáneo de la reforma exterior del arco, y por lo tanto, inscribible en el catálogo de construcciones edilicias

⁹ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2003): *Ordenanzas de la Villa y Tierra de Coca* (1583), pp. 139.

¹⁰ ¿Tal vez la “puerta mediana” cuya calle desembocaba en San Nicolás, aludido en el apeo del 19 de diciembre de 1521? Véase RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus Documental de Coca*, p. 220.

¹¹ Gracias a esta pieza de madera, el crucificado podía sostener su cuerpo y respirar, lo cual explicaría la costumbre de romperle las piernas para acelerar la muerte (Jn 19, 31). Con el subpedáneo, el cuerpo de Jesús aparece menos tenso y mucho más relajado.

¹² Las imágenes del Sol y la Luna acompañando las representaciones de la crucifixión aparecen ya desde el siglo VI. MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M^a. y LABRADOR GONZÁLEZ, I.M^a. (2004): “Iconología del Sol y de la Luna en las representaciones de Cristo en la cruz”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* (Universidad de Sevilla), n^o 17, pp. 73-92.

¹³ Debemos agradecer los valiosos consejos de Fernando Gutiérrez Baños (Universidad de Valladolid), para quien se trataría de una obra un tanto arcaizante del siglo XVI, en atención a ciertos elementos como son los nimbos vistos en perspectiva, propios de dicha centuria.

de los Fonseca entre los siglos XV y XVI? Por lo pronto, y ante la inexistencia de fuentes documentales que aludan a ello, poco más podemos que plantear la cuestión.

2.2 Las iglesias medievales de Coca

La geomorfología de Coca, cuyas arenas han favorecido el pinar y con él su riqueza asociada, ha sustraído la existencia de piedra, por lo que ésta siempre fue un material preciado en la villa de Coca. Ello queda constatado en las abundantes zanjas de saqueo detectadas en el yacimiento de las Pizarras¹⁴, en las normativas que impedían extraer piedra de los lienzos de la muralla y, de un modo particular, en las múltiples referencias a extracciones de materiales constructivos de los templos¹⁵. Es precisamente por esto último, por lo que en la actualidad apenas no conservamos sino una pequeña parte de las iglesias¹⁶ que hubo de tener la villa a lo largo de su historia, de modo que hemos de aludir a la escasa documentación existente para tratar de arrojar luz al periodo, pudiendo ofrecer únicamente, una visión fragmentada de sus aspectos histórico-artísticos.

La fecha de 1123 es fundamental para el asunto que ahora analizamos. En efecto, es el 9 de abril de dicho año cuando Calixto II, en Letrán, erige y restaura la diócesis segoviana, y con ello, la dignidad episcopal. Este hecho sin duda alguna hubo de influir en la creación de un buen número de templos en el territorio segoviano, y de un modo particular en Coca, de los que no tenemos constancia documental hasta 1275 y sobre todo 1247, fecha ésta última del documento de reparto entre el obispo y el cabildo, en el que se alude a San Adrián, Santa María y San Nicolás.

Podemos aventurar cómo fueron las plantas: iglesias de una, dos, o tres naves, rematadas en ábsides semicirculares, y decoradas probablemente con pinturas murales¹⁷. De estas iglesias procederían las tallas de la Virgen con el Niño del siglo XIV, la Virgen con corona metálica de los ss. XIII-XV o el Crucifijo del siglo XIV que se conservan hoy en la capilla del castillo.

¹⁴ PÉREZ GONZÁLEZ, C. y REYES HERNANDO, O. (2007): "Proyecto de investigación Las Pizarras (Cauca, Segovia). Campaña arqueológica del año 2006". *Oppidum*, nº 3. Universidad SEK. Segovia, pp. 45-80 y PÉREZ GONZÁLEZ, C. y REYES HERNANDO, O. (2009): "Proyecto de investigación Las Pizarras (Coca, Segovia): 2009". *Oppidum*, nº 5. Universidad SEK. Segovia, pp. 113-140.

¹⁵ Véanse las cartas en las que queda patente la oposición del cura de Coca su oposición a extraer piedra de las iglesias arruinadas para la construcción de la fábrica de cristales en la villa "...en quanto a los escombros de las iglesias, al cura párroco de este pueblo don Cipriano Gómez de Losada (sin embargo que parecía no haver necesidad, a vista de que otros particulares de la villa extraían de ellas para sus obras hasta las lápidas de los sepulcros de Héroes de la antigüedad)..." En RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus...*, op. cit p. 628 y ss.

¹⁶ San Adrián, San Juan, San Justo y Pastor o Santiuste, San Nicolás, San Pedro y San Pablo, San Salvador (ant. Transfiguración del Señor), Santa María la Mayor, Santa Marina y Santiago. Recientemente Felipe Rodríguez ha constatado la existencia de una décima, San Sadornil. En RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. *La historia desconocida de Coca*, (inédito).

¹⁷ Este es el caso de la iglesia de los Santos Justo y Pastor (o Santiuste), ya que al hacer relación de los retablos existentes en el templo, se dice que "este retablo esta pintado de pincel en la pared". APC Libro 64, *Libro de la iglesia de San Justo y Pastor*, 1553-1642.

La primera referencia, de 1215, se corresponde con la iglesia del Salvador o la Transfiguración, sita en las proximidades de la Cuesta del Mercado, junto al Camino Real de Valladolid. “*Item super ecclesia Sancte Trinitatis de Coca episcopus non defendat canonicos Parrachenses, nec se opponat laicis loci super hoc*”¹⁸. La iglesia, estudiada por Víctor M. Cabañero, aun debía mantener en pie algunos lienzos hacia 1612, según la siguiente descripción “*es muy antigua en este lugar, está ésta mui fuera del lugar, de aquella parte de las cuestas, junto do dicen el Mercado (...). Es vestigio çertísimo de grande antigüedad y nobleça desta villa, porque él, en sí, es edificio a lo antiguo, y demuestra aver sido edifiçio suntuosísimo. Tenía dos naves, como oy día se ve; y dan indicios de aver sido catedral o muy suntuoso templo. Çertifico aver oydo a un clérigo biejo, que murió de más de ciento y tantos años, que aquella yglesia avía sido monasterio o casa de templarios, en su tiempo tan estimado en España... Está ya toda por el suelo, salvo un poco de hacia la capilla*”¹⁹. Suponemos que, habida cuenta de la cercanía del yacimiento de las Pizarras, se hubieron de reutilizar los abundantes mármoles que decoraban suelos y paredes de la villa romana, por lo que los testimonios posteriores aluden a su suntuosidad.

De la iglesia de San Adrián, cerrada al culto en 1657 y agregada a Santa María, sabemos que en 1775 casi arruinada, no quedando hoy sino la toponimia de la plaza homónima junto a la que debió de estar situada. A través del contrato de reforma de dicha iglesia de 8 de mayo de 1607, podemos extraer algunas conclusiones sobre su tipología. En primer lugar, del dibujo del folio 277r²⁰ se deduce la existencia de una única nave, rematada en un ábside semicircular; en segundo lugar, se puede apreciar la presencia de una capilla en el lado del Evangelio; en tercer lugar, una serie de *pilares* interiores y *estribos* exteriores de considerable grosor recibirían el peso de la cubierta; y en cuarto y último, presumiblemente el templo contara con una tribuna, en referencia a “*que el armadura tiene de ser a un copete y este se ha de poner a la parte de la tribuna*”. De la cubierta nada sabemos: tal vez por su grosor, los pilares se corresponderían con arcos fajones, mas en la reforma del siglo XVII el edificio se cubre con una “*armadura de tixera*”. En relación a las sepulturas que albergó, recientemente ha sido publicada²¹ una cabeza de león en piedra caliza que, formando pareja con otro similar, serviría de calzo a un sarcófago. Al uso en este tipo de elementos, aun conserva algunos restos de estuco y pintura roja. Su cronología, según Estrella Martín, remitiría a una obra de época románica más que gótica, admitiendo la posibilidad de tratarse de una obra de inicios del gótico, mientras que su

¹⁸ CABAÑERO MARTÍN, V. (2010): “De la Iglesia de San Salvador de Coca y su imaginario origen templario”, *Nonnullus*, nº 6, p. 85. En él el autor, además de dar interesantes noticias relacionadas con el templo, realiza una reconstrucción en función de la restauración recogida en el A.H.P.Sg. Protocolo 8499, fol. 354 y ss.

¹⁹ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus... op. cit.* p. 500 y ss.

²⁰ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus... op. cit.* p. 460 y ss.

²¹ MARTÍN BRAVO, E. (2009): “Hallazgos arqueológicos singulares en Coca (Segovia)”. *Oppidum*, nº 5 65-78.

adscripción posiblemente se deba a talleres comarcales debido a la esquematización de sus rasgos.

Por su parte, la antigua iglesia de San Nicolás actualmente ofrece una certeza, su torre, y varias incertidumbres, en especial aquellas derivadas de su planta, de la que hoy nada queda²²: probablemente ésta se dispondría en el lado sur de la torre, quedando ésta adosada de un modo similar a la iglesia de Santa María. Y es que su progresivo deterioro queda constatado ya en 1513, fecha en la cual ya no disponía de feligresía, y más aun treinta años después, cuando la iglesia “*estaba ya en despoblado y en ella no avia vecinos ni parrochianos algunos, y aun la dicha iglesia estaba mal reparada e disipada para se caer*”²³.

Su torre, realizada en mampostería²⁴ y ladrillo, destaca poderosamente su elevada altura, lo cual unido a su enclavamiento, hace pensar en funciones militares como atalaya amén de las consabidas culturales. Su planta cuadrada, de recios muros en su base, se corresponde con un alzado esbelto sin releje en el que los arquillos de medio punto marcan el ritmo compositivo: en torno a un machón central, a lo largo de cada uno de sus cuatro lienzos se dispone un primer grupo cinco series de arquillos ciegos doblados, seguido de un segundo grupo de cuatro series de vanos de medio punto. El conjunto se remata en ladrillo, presumiblemente una reforma posterior, en el que las únicas concesiones decorativas se reducen a un tímido friso de esquillas dividido en seis tramos, y ocho tramos de friso a sardinel. A la vista de todas las características analizadas, debemos situar el modelo de la torre de San Nicolás próximo al foco cuellarano, con San Esteban y Santa María de la Cuesta como referentes, aunque la profusión decorativa del caucense hace de éste un modelo más elaborado.

Las artes suntuarias de este periodo encuentran un magnífico ejemplar en el crucifijo de bronce sobredorado procedente de la iglesia de San Nicolás²⁵. Habitualmente adscrito a Limoges por analogía estilística (simplicidad de rasgos anatómicos; linealidad de los pliegues, simples incisiones a buril; cabeza inclinada en la que destacan sobremanera los ojos almendrados, etc.), la falta de un estudio en profundidad no permite atribuirlo a talleres lemusinos con total seguridad, pues el debate iniciado por Hildburgh²⁶ en 1936 permitió

²² La disposición del pequeño fragmento de muro que hoy permanece adosado al costado septentrional de la torre, en todo caso posterior a ésta, nos induce a pensar que se trataría de una capilla adosada a su costado, pues no parece razonable que la planta de la torre invadiera el espacio destinado a la/s nave/s. Asimismo, la torre presenta una roza en ese mismo costado que plantea la posibilidad de un presumible apeo de la cubierta en ella.

²³ APC., leg. 2/5, fol. 4v. En RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1989): *Historia... op. cit.*, p 107. A esta parroquia ha de adscribirse el excelente crucifijo sobre madera del siglo XIII situado actualmente en la iglesia de Santa María.

²⁴ En el interior se observan perfectamente las improntas de los encofrados, así como el orden seguido por la cuadrilla a la hora de subir los muros en altura.

²⁵ BLANCO GARCÍA, J.F., RODRÍGUEZ ARRANZ, A., RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1997): *Guía Turística de Coca*. (2ª Ed), Madrid, p. 9.

²⁶ HILDBURGH, W. L. (1936): *Medieval Spanish enamels and their Relation to the Origin and the Development of Copper champlevé enamels of the Twelfth and Thirteenth Centuries*. Oxford: University Press.

conocer un gran número de talleres locales con producciones muy similares durante los siglos XII y XIII.

La románica iglesia de Santa María, anterior a la actual, testimonia su presencia en la documentación ya aludida así como en su torre. En efecto, el tercio inferior de ésta se corresponde con el mismo modelo compositivo visto en San Nicolás, con la salvedad del machón central (aquí en ladrillo); podemos hablar, por lo tanto, de una cronología e incluso una cuadrilla, similar en ambas iglesias. Debió de tener una gran anchura, seguramente de tres naves, ya que la actual fue levantada desde los cimientos de la anterior; además, la iglesia antigua ocupaba precisamente el espacio comprendido entre la torre románica y la capilla de D. Pedro Fernández de Solís, a la sazón Obispo de Cádiz, adosada a la iglesia románica en su costado sur. Respecto a esta capilla, derribada en los años sesenta, sabemos que el 21 de febrero de 1478, el obispo Juan Arias Dávila concedía el permiso a don Pedro Fernández Solís, para fundar “*una capilla, bella en su arquitectura y edificios, bajo la advocación de los santos apóstoles Pedro y Pablo, que ya está terminada*”²⁷. Por las fotografías conservadas, conocemos su emplazamiento exacto, sabemos que constó de una pequeña sacristía adosada a su costado oriental, e incluso contamos con una descripción de su interior a través del inventario efectuado el 7 de enero de 1610²⁸. Particularmente bella debió ser en cuanto a sus elementos arquitectónicos, pues del análisis del arco de acceso y de los pilares adosados a la pared, se deduce una labra muy fina²⁹.

Además de las iglesias citadas, la nómina quedaría completa con las iglesias de San Juan (junto al cementerio), Santiuste o Santos Justo y Pastor (en las proximidades del castillo), San Pedro (posteriormente, convento franciscano de San Pablo, próximo al Arco de la Villa), Santa Marina (cerca de la Plaza del Arco), Santiago y San Sadornil, así como un buen número de ermitas, entre las que destaca la de Nuestra Señora de Neguillán por albergar una interesantísima talla románica de su patrona.

3. Un tiempo nuevo: la llegada de la familia Fonseca

Que el tránsito del Quince al Dieciséis es un tiempo portentoso a todas luces, no es algo que no haya sido señalado con anterioridad. Simplemente baste destacar, a modo de titulares, tres de las cesuras respecto al tiempo anterior. En primer lugar, se produce un ensanchamiento de los horizontes mentales: un nuevo pulso, el Humanismo, comienza a latir en algunas zonas

²⁷ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus ... op. cit.* pp. 92 y ss.

²⁸ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ (2010): *Corpus... op. cit.* p. 464 y ss.

²⁹ Recientemente, tras las obras de restauración de los Cinco Caños, se han situado allí las piezas molduradas de los pilares de dicha capilla. Probablemente también pertenecieran a ésta los ejemplares situados en el edificio del Centro Cultural Fonseca.

de Europa desde, al menos, el siglo XIV. Unos territorios que ven cómo la letra impresa revoluciona la difusión del conocimiento (cómo olvidar el Sinodal de Aguilafuente); cómo se recupera la estética y los principios de la antigüedad clásica en el arte; se traducen con vehemencia los textos clásicos (considerados regalo principesco); Nebrija y Vives viajan por media Europa, y la teoría antropocentrista comienza a abrirse camino.

En segundo lugar, se produce ahora un ensanchamiento de los horizontes físicos. Es el tiempo de los grandes descubrimientos geográficos de mano de portugueses y castellanos, que culminan en ese *annus mirabilis* que constituye 1492: las tres naves que han surcado la “mar oceana”, abrirán la vía de un intercambio económico, demográfico y cultural que caracterizará el mundo hasta nuestros días³⁰. Poco tiempo después, 1521 asiste a la primera circunnavegación con Elcano ostentando el emblema “*Primus circumdedisti mi*”. Lo ignoto para el hombre europeo, se reduce formidablemente en un espacio de poco menos de medio siglo.

En tercer lugar, podemos señalar el ensanchamiento de los horizontes políticos, esto es, la ampliación del poder real que devendrá en la génesis del estado moderno. En Castilla y Aragón, Isabel y Fernando cimientan sólidas instituciones, establecen una diplomacia basada en el envío de embajadores y en una política dinástica de corte internacional, someten a la nobleza, amarran los resortes de la justicia mediante el establecimiento de la Real Chancillería y crean las bases de un ejército mercenario y permanente al servicio de la monarquía.

En definitiva, a la vista de las tres cesuras, mental, física y política, podemos afirmar que nuestros protagonistas se mueven en un espacio y un tiempo sensiblemente diferente al medieval. Pero hablemos ahora de dichos protagonistas: ¿qué significaba el apellido Fonseca en los inicios del XVI? ¿Qué papel desarrollaron como promotores de las artes? Y más aun, ¿qué se buscaba con ello?

Como se verá, fueron los Fonseca hombres de armas, pero también de hábito y de letras³¹. Los datos nos hablan de una familia íntimamente relacionada con la Corona (basten como ejemplos, las figuras de Antonio y Juan: Antonio de Fonseca es Contador Mayor de Castilla, testamentario de la reina Isabel y Capitán General de las tropas imperiales en 1521 durante la Guerra de las Comunidades; mientras que Juan Rodríguez Fonseca es el hombre de confianza en la política matrimonial de los hijos de los Reyes Católicos, el nervio que sustenta

³⁰ Para el papel de la provincia de Segovia en la aventura americana, véase MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M^a C., *La emigración Castellano leonesa al Nuevo Mundo (1515-1700)*. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 1993, pp. 226-232; y FUENTENEbro ZAMARRO, F.: *Segovianos en el descubrimiento de América*, Madrid, 1991. En concreto, pp. 213 y 214 para el análisis de los caucenses embarcados hacia América.

³¹ Es de interés la referencia a la biblioteca de Fonseca, en RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. *Los Fonseca y sus mausoleos en la Villa de Coca*, separata de Armas e Trofeus, V série, Tomo VI. Lisboa, 1987, p. 34: “mandamos al dicho monasterio de San Elifonso todos nuestros libros assi de teología, filosofía, leyes, canones como de otras cualesquier ciencias... (...) e rogamos al prior de la mejoradora (La Mejorada) en cuyo poder esta la mayor parte de los dhos nuestros libros que los dé y entregue a los dhos nuestro heredero y testamentarios para los llevar a la dha librería”.

el segundo viaje de Colón, el responsable de la creación de la Casa de Contratación de Sevilla en 1503, etc.³²), pero también con los intelectuales más prominentes de la época –el caso de Elio Antonio de Nebrija y Juan R. Fonseca es especialmente paradigmático³³–, siendo éste último responsable de la primera cartografía del Nuevo Mundo.

La dinastía, oriunda de Portugal y establecida en Toro tras los acontecimientos portugueses³⁴, toma contacto con Coca a partir de de 1452, fecha efectiva de la permuta con el Marqués de Santillana de dicha villa por la de Saldaña y sus aldeas: a partir de dicha fecha, comienzan a desplegar un singular programa artístico. Y es que hablar de los Fonseca es hablar de una familia que no se mantuvo al margen de su tiempo artístico, y que antes al contrario, fueron tremendamente sensibles a las nuevas corrientes venidas desde Flandes y posteriormente, Italia. En este sentido, no es posible olvidar cómo ahora, durante la segunda mitad del Quince, el panorama artístico se enriquece notablemente gracias a las íntimas relaciones comerciales entre Castilla y Flandes, asistiendo a la llegada de un gran número de obras flamencas a las ferias castellanas, entre las que destacaron Medina de Rioseco, Villalón, y muy significativamente, Medina del Campo.

Por otra parte, asistimos a un complejo ejercicio de legitimación del poder a través de su labor de patronazgo de las artes, en particular con su labor edilicia y escultórica en Badajoz, Palencia, Burgos y por supuesto, Coca, para la cual contarán con el concurso de los mejores arquitectos, pintores y escultores de la época (Jorge Inglés, Juan Gil de Hontañón, Diego de Siloe, Fancelli y Ordóñez, hermanos Caro o Francisco de Colonia entre otros). Coca pues, como espacio de representación de poder en tres actos que marcan la lenta transición del gótico al renacimiento: el castillo, la iglesia y, con ella, sus sepulcros.

3.1 Las empresas artísticas de la familia Fonseca en Coca. El castillo

La fortaleza-palacio de los Fonseca en Coca es uno de los exponentes más preclaros de la arquitectura defensiva del siglo XV. Su análisis se nos antoja hartó complejo por la multitud de circunstancias históricas que concurren en su construcción así como por los diferentes aspectos a analizar en su vertiente artística, por lo que dividiremos nuestra aportación en diferentes apartados.

³² Una de las personalidades más interesantes del periodo, que ha sido estudiado fundamentalmente por la profesora Sagarra. Destacamos SAGARRA GAMAZO, A. (2006): *Juan Rodríguez Fonseca. Un toresano en dos mundos*. Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Burgos y SAGARRA GAMAZO, A. (Coord.) (2005) *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*. Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica y Portugal. Valladolid.

³³ SAGARRA GAMAZO, A. (2006) *Elio Antonio de Nebrija y Juan Rodríguez de Fonseca: de la gramática a la cartografía al servicio de la Reina*. Revista de Estudios Colombinos.

³⁴ Pedro Rodríguez de Fonseca perdería todo su patrimonio portugués tras posicionarse de lado de Juan I (“Ni es, ni fue ni será hombre como Fonseca”) y su definitivo establecimiento en Toro. SAGARRA GAMAZO, A. *Juan Rodríguez Fonseca. Un toresano...*pp. 76 y ss.

3.1.1 Aspectos históricos

La construcción del palacio-fortaleza de Coca se inscribe en el convulso periodo que discurre entre los reinados de Juan II, Enrique IV e Isabel y Fernando; y es que las luchas nobiliarias, y aun más, las propias acaecidas en el propio seno de la familia real, operan las circunstancias necesarias para que podamos hablar de un proceso de construcción o refortificación de singular importancia. En este sentido, Alaejos, La Mota, Arévalo, y Coca son algunos de los jalones fundamentales en el complicado tablero de ajedrez que suponen los territorios al sur del Duero durante la segunda mitad del siglo XV.

Es fácil suponer que, habida cuenta el carácter itinerante de la corte castellana, el alto valor geoestratégico de Coca en el circuito Medina-Olmedo-Segovia, y las numerosas las noticias documentales que testimonian la presencia de reyes en Coca³⁵, presumiblemente la villa contara con algún tipo de casa fuerte o edificación de entidad inferior a la actual. Ello se desprende pese al hecho de que en el documento de permuta de la villa entre Alonso de Fonseca y el Marqués de Santillana, no se alude a la existencia de ningún castillo o fortaleza como tal³⁶. Lo cierto es que pese a que en 1453 Alonso de Fonseca había obtenido el permiso de Juan II para la construcción de una fortaleza en Coca en los siguientes términos: “*sin pena ni calumnia alguna podades faser e fagades quelesquier fortaleza en la dicha vuestra villa de Coca*”³⁷, no habría sido él el iniciador de las obras del castillo.

De lo que sí tenemos datos precisos es de la construcción por parte de Alonso de Fonseca de un edificio, pues “*el dicho arzobispo gasto fasta quantias de maravedis en faser una fortaleza en Alahejos e en faser un quarto en una casa de Coca...*”³⁸, que bien podría ser la residencia próxima a la Plaza del Arco de la Villa, junto a la desaparecida iglesia de Santa Marina, en la que “*estando el dicho señor arzobispo en la cama doliente, enfermo de la dolencia y enfermedad de que murió, en la dicha villa de Coca, en las casas de su morada*”³⁹ testó Alonso de Fonseca.

³⁵ Caso de María de Molina, Juan I, Enrique III, etc. entre otros. Véase RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1998): *Historia... op. cit.* p. 45 y ss. Así, Enrique IV junto al Maestre de Santiago y el Obispo de Sigüenza “*se fueron a la villa de Coca a holgar con el Arzobispo de Sevilla: donde estuvieron seis días, recibiendo fiestas*”, en ENRÍQUEZ DEL CASTILLO, D. (1787): *Crónica del rey don Enrique el Quarto de este nombre*, p. 287.

³⁶ Las excavaciones llevadas a cabo en el propio castillo durante el verano de 2011 han puesto de manifiesto la existencia de un edificio anterior bajo los cimientos del actual, adscritos a los siglos XII o XIII a la espera de realizar un análisis de morteros.

³⁷ COBOS, F. y CASTRO, J.J. (1998): *Castillos y ... op. cit.*, p. 235.

³⁸ COOPER, E. (1980): *Castillos señoriales de Castilla s. XV y XVI*. Vol I.1, p. 182.

³⁹ Interrogatorio sobre los bienes y herencia que quedaron por muerte de don Alfonso de Fonseca, Arzobispo de Sevilla. Año 1476. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus Documental de Coca*. Madrid, p. 73.

En 1464 Enrique IV ordena cercar la fortaleza de Alaejos y la villa de Coca, resistiendo ésta última el asedio del marqués de Villena tan sólo con sus antiguas murallas⁴⁰, por lo que aun no se habrían iniciado las obras. Éstas no debieron comenzar, al menos, hasta el fallecimiento del arzobispo de Sevilla, a tenor de lo apuntado por Cooper cuando recoge que “*el dicho Ferrando de Fonseca tenya aquel dynero (600.000 maravedís) por que avya querydo fazer una fortaleza en Coca e no ge lo auya consentydo el dicho arzobispo...*”⁴¹. De hecho, este mismo autor afirma que el castillo aun no se habían comenzado a construir en 1486, en atención al hecho de que Hernando del Pulgar, al hablar del Arzobispo de Sevilla en su “Claros Varones de Castilla”, cita la construcción de la fortaleza de Alaejos mas no menciona la de Coca.

Pese a no contar con referencias documentales sobre la financiación de la obra, podemos suponer que el capítulo de gastos debió de ser formidable. Sirva como ejemplo la realización de la segunda fase del castillo de Arévalo entre 1504 y 1517, que habría supuesto según Cooper 2.002.126 maravedís, para quien a este precio la obra del castillo parece “barata”⁴². Como se verá más adelante, pese a que se disponía de la mayor parte de los materiales de construcción en una distancia razonable, ello no habría impedido que el ingente gasto en ladrillo y cal, la cantidad de madera requerida para cimbrar bóvedas y andamiar el avance de los peones o los portes de piedra desde otras localidades (caso de Olmedo), dispararan el presupuesto hasta cifras difícilmente imaginables.

A ello deberíamos añadir el salario percibido por la mano de obra empleada, y en particular la más cualificada. Así, durante la intervención de Ali Caro en el castillo de Casarrubios (iniciado en 1496, en un momento en el que el de Coca debía estar bien avanzado), “*don Gonzalo Chacón el viejo dava e pagava... mucha... vezes... a los maestros que fazían la dicha fortaleza de albañyria que se llamava (n) Ali Caro e Aceyte e Yuçafe e... al dicho Ali Caro albañyr... le dava demas e aliende de los jornales que le dava de cada dia que heran dos rreales (68 maravedís) cada dya ocho myll maravedis cada año por ser maestro mayor de la dicha fortaleza*”⁴³. Igualmente, a través de la documentación vinculada a la construcción del castillo de Arévalo, conocemos lo cobrado por los alarifes sevillanos llegados a Coca en 1512: “*para venir dende Seuylla a esta villa de Arevalo por cada dia quatro rreales e a los dichos oficiales a cada uno dos rreales e todos los dias que labrasen en la dicha fortaleza al dicho precio e mas les han de pagar al dicho precio dies dias para volver a la dicha cibdad de Seuylla a sus casas e mas se les da cada mes una anega de trigo al dicho maestro e a los*

⁴⁰ PALENCIA, A. (1973) *Crónica de Enrique IV*, Madrid, p. 146.

⁴¹ COOPER, E. (1980): *Castillos ... op. cit.* Vol I.1, p. 182.

⁴² Señala como una posible razón el extenso uso de mano de obra femenina en la construcción, superando incluso en algunas campañas el número de hombres. ¿Pudo haberse dado tal extremo en Coca?

⁴³ Esteban Sánchez de la Puerta, vecino de Casarrubios, 8º testigo de los presentados por Gonzalo Chacón. Citado en COOPER, E. (1980): *Castillos ...* Vol I.1, p. 187.

dichos oficiales a cada uno la suya e cama e posada conforme e segund se paga a los maestros e oficiales que el señor Antonio de Fonseca contador mayor del consejo de su alteza lo trae e paga en la fortaleza de la su villa de Coca". Por lo tanto, los materiales y mano de obra destinados a financiar el castillo debieron ser enormes. En este sentido, la vinculación de los Fonseca con la Corona les habría reportado pingües beneficios, que a la postre revertirían en la construcción de la fortaleza.

Además de todo ello, sabemos que Enrique IV otorgó cuatro millones de maravedís en moneda de blancas viejas a Alonso de Fonseca, así como la "*facultad para fundir la dicha moneda de blancas viejas, en que se sacaron con los dichos cuentos de moneda quel dicho señor rey le dio e con la plata, que dellos se sacó quinze o diez e seis cuentos de maravedís*". De modo que unos quince o dieciséis millones más de maravedís que habrían sido obtenidos de la fundición de la blanca vieja, muy probablemente en la ceca que desde 1462 permaneció activa siendo regentada por los genoveses Antonio de Grimaldi, Gabriele, Gierónimo y Batista Cattaneo⁴⁴. Además de todo lo apuntado, el rey también favorecería a Coca en 1466 mediante la eliminación de ciertos impuestos y la concesión de un mercado franco a celebrar los lunes (un año antes había hecho lo propio con Cuéllar, siendo allí los jueves). A partir de todos estos datos⁴⁵, cabe afirmar que el potencial económico de los Fonseca permitió acometer, si no en su totalidad, sí la mayor parte de las obras de construcción de su castillo en Coca.

Por otra parte, es conocido el nombre del maestro mayor de la fábrica de Coca gracias a un documento de 1496 relacionado con la construcción del castillo de Casarrubios del Monte (Toledo), en el que uno de los testigos vio "*la dicha fortaleza desde la primera piedra que en ella se asento fasta como agora eta fecha (...) e tal que es de tan buen principio e obra como la fortaleza de la villa de Coca e que este dicho testigo oyo dezir al maestro que la fazia que se llamava Ali Caro e su hermano Aceyte et a otro su hermano que ellos avyan fecho la dicha fortaleza de la vylla de Coca e que de aquella manera que va fecha la dicha fortaleza nueva de la dicha villa de Casarrubios los quales dichos maestros posavan en casa de este testigo*"⁴⁶. De marchar a Casarrubios, y aun no siendo infrecuente que un maestro contratara varias obras a la vez, lo más lógico es pensar que los Caro hubieran concluido prácticamente las obras del recinto central del castillo. Pero, ¿quién era exactamente Alí Caro? Según Serafín de Tapia, el nombre Alí Caro o Alícaro debía ser un nombre bastante común entre los mudéjares abulenses, de tal manera que ha documentado varios individuos con dicho nombre dedicados a la

⁴⁴ BLANCO GARCÍA, J.F. (1986): "Single finds of medieval coins from Coca". *Problems of medieval coinage in the iberian area*. Avilés, 364 y 365.

⁴⁵ Los análisis de los testamentos de sus sucesores, arrojan igualmente una cantidad considerable de rentas, como es el caso de Antonio de Fonseca, en RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus... op. cit.*, p. 281.

⁴⁶ Francisco de Recas, testigo núm. 9 por Gonzalo Chacón *el mozo* en pleito de 1513 con Inés Manrique (AGC(S) Consejo Real leg. 88, fol. 6, pieza IV). Citado en COOPER, E. (1980): *Castillos ... op. cit.* Vol I.1, p. 183.

construcción, activos durante la segunda mitad del XV en Ávila⁴⁷. Para este mismo autor, la conexión entre el señor de la villa de Coca, don Alonso Fonseca Avellaneda y Alí Caro se habría producido gracias a la figura de Alonso Fonseca Quijada, obispo en la sede abulense entre 1469 y 1485, y primo del señor de Coca. Por otra parte, el prestigio de Alí Caro quedaría bien constatado por su salario, como hemos expuesto anteriormente, alcanzando su fama *allende los puertos*.

Además de sus dos obras señeras, Coca y Casarrubios, Cooper afirma que estilo de la obra de Coca se encuentra en gran número de edificios mudéjares de la Moraña, entre Arévalo y Madrigal de las Altas Torres, poniendo como ejemplos las iglesias parroquiales de Pascualgrande y Fontiveros, el Arco de San Miguel, Arévalo y la iglesia inacabada de Castronuevo⁴⁸. Realmente, a la espera de nueva documentación, únicamente podemos poner de manifiesto dichas similitudes, como son las que constituyen la línea de matacanes ciegos del castillo Castronuevo, o las interesantísimas bóvedas de crucería con nervios y plementos de ladrillo de la iglesia inacabada de dicha localidad, que tanto recuerdan a la sorprendente bóveda de la torre noroeste de la barrera exterior de Coca.

Pero el dato realmente sorprendente del alarife mudéjar, es el hecho de que entre las conversiones derivadas de la Real Cédula del 12 de febrero de 1502, encontramos a un Alí Caro que adopta el nombre de Alonso Fonseca: al parecer, el alarife no sólo se habría convertido al cristianismo, sino que incluso habría obtenido el título de hidalgo en los siguientes términos: *“por hazer bien e merced a vos, Alfonso de Fonseca, vecino de la çibdad de Ávila, que antes vos llamávades Alí Caro, acatando algunos servicios que nos avéys fecho e porque vos convertistes a nuestra santa fee católyca, tenemos por bien [...] que agora y de aquí adelante [...] vos e vuestros fijos [...] e sus deçendientes seades e sean hidalgos. E conmo tales hidalgos gozes de todas onrras, franquezas”*⁴⁹, decisión en la cual el propio Alonso de Fonseca probablemente habría tenido un peso fundamental. Tales hechos ponen de manifiesto la importancia de la obra de Alí Caro, así como su relación con Alonso Fonseca más allá de la normal entre un maestro de obras y su patrono. Sin hijos, Caro disfrutaría poco tiempo de su

⁴⁷ En concreto son los siguientes *“en 1450 maestre Alícaro Carpintero, hijo de Farax; en 1487 Alí Caro de San Esteban, albañil, hace modestos trabajos en el cimorro para el alcaide de la fortaleza; el año siguiente Alí Caro de la Calle compra material de construcción; ese mismo año Alí Caro del Palomar hace obras para un canónigo y en 1499 encontramos a un Alí Caro de la Puente reparando la muralla”*. Para TAPIA SÁNCHEZ, S. (2009): *“Alí Caro, alarife”*, en Del Ser, G. (Coord.).- *Historia de Ávila, vol. IV Edad Media (siglos XIV-XV)*, ed. Institución Gran Duque de Alba, Ávila, p.735., no se trataría de personas diferentes, sino diferentes denominaciones del mismo individuo, debido a que por entonces aún no estaba fijado el sistema de apellidos entre la población pechera. En Coca, un Rodrigo Caro aparece como *“escudero e criado del dicho señor Alfonso de Fonseca”* en 1492, dato sumamente significativo. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus... op. cit.*, p. 158.

⁴⁸ Para un análisis más profundo de dichos edificios, véase GUTIÉRREZ ROBLEDO, J.L (2001): *Sobre el mudéjar en la provincia de Ávila*. Papeles de Arquitectura Española, 4. Avila. y LÓPEZ FERNÁNDEZ, M.I. (2004): *La arquitectura mudéjar en Ávila*. Institución Gran Duque de Alba. Ávila.

⁴⁹ De hecho, entre los pecheros de Ávila de los años siguientes ya no se vuelve a citar a ningún Alí Caro, lo cual confirma su condición de hidalgo. Citado en TAPIA SÁNCHEZ, S. (2009): *“Alí Caro...” op. cit.*, p. 736.

recién adquirida condición de hidalgo, pues moriría en 1513 en el barrio abulense de Las Vacas.

Atendiendo de nuevo a las circunstancias de la construcción del palacio-fortaleza, tres años después de que Ali Caro obtuviera el título de hidalgo, en 1505 el rey otorgaba permiso para traer piedra de Olmedo con el fin de acabar las obras, en los siguientes términos “*sabed que por parte de Alonso de Fonseca cuyas son las villas de Coca e Alaejos me fue fecha rrelacion.. que el a fecho llevar de esa villa cierta piedra para faser cal para la hobra de su fortaleza de Coca e agora le ynpidis... e no consentis llevar la dicha piedra por cuya cavsa cesa la obra de la dicha fortaleza en lo quel dize que... rrecibe mucho agravio e dapno por que... a esa dicha villa... trahe poco perjuysio llevar la dicha piedra e que demas de esto las cosas de esta calidad an de ser a todos comunes... porque vos mando que deseéis libre e desenbargadamente llevar del termino de esa dicha villa toda la piedra que el dicho Alonso de Fonseca oviere menester para faser cal fasta aver acabado la dicha su fortaleza*”⁵⁰.

En 1512 debían continuar aun las obras, probablemente las de la barrera exterior, ya que sabemos que entonces es cuando alarifes sevillanos están trabajando a las órdenes de Antonio de Fonseca “*los maestros e oficiales que el señor Antonio de Fonseca contador mayor del consejo de su alteza lo trae e paga en la fortaleza de la su villa de Coca que son los dichos maestros e oficialees que el dicho Fonseca trae en la dicha su fortaleza vecinos de la dicha ciudad de Seuylla e los paga según e en la manera suso dicha*”. En aquellos años se debió de llevar a cabo también la sustitución del antiguo patio mudéjar por el nuevo al estilo renacentista.

Con toda seguridad, en embajador veneciano Andrea Navagero en su viaje por España entre 1525 y 1528 debió contemplar un castillo con las obras de construcción y ornamentación definitivamente concluidas, pues escribe “*fuimos a Nava de Coca, que hay dos leguas, y después a Villigilo, que hay una legua; no pasamos por Coca porque estaba quebrado el puente que hay sobre el Eresma, y dejando este pueblo a la derecha, pasamos otro río llamado Bultoya, que va hacia Coca y rodea el pueblo por un lado, desembocando en el Eresma, que le rodea por el otro, por lo cual Coca es muy fuerte, teniendo también sólidas murallas; el lugar es bueno, y el castillo, además de fortaleza, es un hermosísimo palacio*”.⁵¹

Francisco Bertaut, gentilhomme de Luis XIII y presente en España para gestionar el matrimonio entre María Teresa de Austria y Luis XIV, escribe en su *Diario del Viaje de España hecho en 1659* “*El martes 23 salí y fui a dormir a ocho leguas de allí, a un lugar llamado Coca, que es del conde de Ayala, marqués de Terrasona, el cual es actualmente virrey de Sicilia. Hay allí un castillo muy hermoso, donde el duque de Medina Sidonia y el almirante*

⁵⁰ AGC (S) Cámara libro 10 de cédulas fol. 157. Citado en COOPER, E. (1980): *Castillos ...* Vol I.1, p. 183.

⁵¹ GARCÍA MERCADAL, J. (1999): *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Vol. II, p. 11 y ss.

de Castilla estuvieron en otro tiempo por orden del rey”⁵². Muy poco tiempo después, en 1672 el cartógrafo francés Albert Jouvin nos ofrece un dato de gran interés cuando escribe “*bajamos a Nieva, pueblo donde hay un gran viñedo, y a continuación bosques, costeano un pequeño río que teníamos a mano izquierda, hasta Coca. Hay allí un castillo de los más bellos de España, con varias torrecillas que sirven al presente de morada a los cuervos, que son raros en los países calientes*”. De su testimonio se podría desprender que probablemente algunas de las garitas se encontrarían semiarruinadas, y por lo tanto, serían habitadas por lo que Jouvin denomina “*cuervos*”⁵³.

En este sentido, resulta muy significativo el análisis de las condiciones para las obras del reparación del castillo encargadas realizar por el duque de Veragua, en el verano de 1715, ya que presentan reformas de calado en todo el edificio. Así, a los normales retejados y sustitución de cuarterones, se suman una gran cantidad de intervenciones en casi todas las estancias del palacio, e incluso algunas relacionadas con estructuras muy deterioradas, como “*el lienzo que mira azia el convento de San Francisco, ay un corredor que está amenazando ruina, y para que se conserve y no se acabe de undir se ha de hazer un arco de ladrillo. Y el tejado que está por la parte de abajo se ha de echar unas zancas para rezivir la solera*”⁵⁴.

Madoz, tras describir el patio renacentista, nos informa de cómo “*todo desapareció en el año de 1828, en el que el administrador del señor duque de Berwik y Alba con objeto de aprovechar el valor de aquella magnífica columnata, lo echó a tierra vendiendo cada columna en 8 duros que el comprador benefició en 1843, y anteriormente en Madrid, vendiendo cada una 500 rs*”⁵⁵.

Concluimos este somero repaso histórico con dos singulares noticias de 1859, que manifiestan el estado de abandono que llegó a padecer el castillo. Ese mismo año, M. Bergonier, contratista del puente que se estaba construyendo en Arévalo para el ferrocarril del Norte, “*después de haber apurado cuantas ruinas de conventos y de otros edificios que ha*

⁵² Es decir, que el Puente Grande (“*la puente de madera*” a que suelen hacer referencia los documentos) se hallaba destruido, por lo que hubieron de dirigirse hacia el Puente Chico (“*la puente de piedra*”) dejando Coca a su derecha, y viendo por lo tanto el Arco de la Villa, las murallas y el lado sur del castillo. *Íbidem*, p. 458 y ss.

⁵³ Ello no constituye un hecho excepcional, pues hemos de tener en cuenta que este tipo de fortalezas solían presentar numerosos mechinales para poder insertar las almojayas, y así poder efectuar las tareas de mantenimiento con mayor facilidad, por lo cual debía ser muy habitual que las aves habitaran en él estuviese o no arruinado. Tras la restauración de fines de los cincuenta del siglo pasado, la mayor parte de los mechinales del castillo no son visibles. *Íbidem*, p. 605 y ss.

⁵⁴ La obra, adjudicada a Alonso Hernández, *vecino del lugar de la Fuente*, se remató en 5.350 reales de vellón. Probablemente las obras ya habrían concluido hacia 1722, cuando el Duque de Veragua informa a la Justicia y el Regimiento de Coca que no alojen presos en el castillo, “*mi Palacio, pues de lo contrario se seguiría mucho perjuicio a esta Alhaja*”. Para ver condiciones y demás, véase RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus ...* p. 545 y ss. Por otro lado, debemos entender el traslado del archivo de la familia Fonseca al Palacio de Liria en Madrid, en 1739, más que un síntoma del estado de deterioro del castillo, un abandono de Coca como núcleo de poder y espacio de representación de la familia, asentándose en Madrid junto a la corte de la nueva dinastía borbónica.

⁵⁵ MADOZ, P. (1984): *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones en ultramar*. (1ª Ed. Madrid. 1845-1850). Ámbito Ediciones, Valladolid, p. 60.

*podido conseguir, (...) después de haber perdido la esperanza de demoler el castillo de Arévalo, no sin haberle pellizcado notablemente, ha conseguido que el administrador del de Coca, con autorización o sin ella del dueño que le posee, le haya vendido el todo o parte de él*⁵⁶. Dos días después, se publicaba esta inquietante noticia “*Ha empezado a demolerse el castillo de la villa de Coca, sito en los confines de las provincias de Valladolid y Segovia*”⁵⁷. El paso del tiempo y los hechos citados convertirían al castillo de forma paulatina en una ruina, que de forma más o menos romántica, fue plasmada por una serie de grabadores como Locker (1812), Pérez Villaamil (1844, donde se aprecia una veleta a modo de armadura, que bien pudiera haber existido), Bailey (1921) o Lindsay (1927).

3.1.2 Análisis arquitectónico. Tipología, y aspectos defensivos

Respecto a su situación urbanística, el castillo se erige en el extremo suroccidental de Coca, muy cerca de la confluencia de los ríos Voltoya y Eresma. Tipológicamente, el castillo de Coca supone junto con La Mota de Medina del Campo, todo un hito en cuanto a la arquitectura artillada en el umbral del Quince al Dieciséis. La elección de los Fonseca para su castillo-palacio del mudejarismo como opción artística ha de entenderse necesariamente en primer lugar desde un punto de vista eminentemente práctico, en tanto que Coca carece de yacimientos de piedra, mientras que la disponibilidad de barro, agua y leña en abundancia posibilita la cocción en masa de ladrillo. Construido en su mayor parte en dicho material (los elementos pétreos únicamente se reducen a algunas claves de bóvedas, ménsulas y ornato de vanos), el cuerpo central y la barrera alamborada se alzan majestuosamente sobre un amplio foso construido aprovechando una antigua vaguada, con cotas inferiores en torno a los 45-50 m. En opinión de Cobos y Castro⁵⁸, el sistema constructivo de la barrera de Coca es excepcional, al estar construida enteramente de ladrillo con un grosor de hasta tres metros, sin necesidad de relleno de cal y canto, lo cual posibilita una mejor absorción de los impactos de bolaño sin transmitir grietas.

Pero aludir únicamente a la inexistencia de piedra sería obviar otra razón, aun si cabe más importante que la anterior: el uso de elementos de tradición hispanomusulmana por monarcas y nobleza como elemento exótico y de prestigio. Este uso se incardina en un contexto más amplio, que se documenta al menos desde el siglo XII con la figura de Alfonso VIII y su intervención en Las Huelgas de Burgos, y que se intensifica especialmente a partir de 1370 con la dinastía de los Trastámara y la nobleza vinculada a ellos, entre los que se encuentran los

⁵⁶ Carta al Director de Andrés Hernando Callejo en *La Esperanza*, 10 de marzo de 1859. Véase en SANZ RODRÍGUEZ, L. (2011): *Crónicas de Antaño*. Lulú. Francia, p. 24.

⁵⁷ *La España*, 13 de marzo de 1859. Nº 3860. SANZ RODRÍGUEZ, L. (2011): *Íbidem*, p. 25.

⁵⁸ COBOS, F. y CASTRO, J.J. (1998): *Castillos y ... op. cit.*, p. 22.

Enríquez, los Ayala, los Ponce de León, los Mendoza, los Guzmán y desde luego, los Fonseca⁵⁹. Y es que la paulatina conquista de numerosas ciudades andalusíes posibilitó no sólo el establecimiento de los reyes en los palacios de los soberanos musulmanes, sino que a largo plazo el exotismo andalusí impregnó todas las facetas de la vida e incluso de la etiqueta cortesana, de tal modo que vestir *a la morisca*, montar *a la jineta*, *correr toros*, la música, los juegos, los banquetes, etc., fueron calificados por los viajeros extranjeros del XV como “*moda de Castilla o a la española*”⁶⁰. Así, es bien conocido el comentario del embajador del barón de Rosmihal describiendo su entrevista con Enrique IV en el Alcázar de Segovia, en el que, asombrado, afirma que el monarca “*estaba sentado en tierra sobre tapices, a la usanza morisca*”.

Amén de estos usos, en arquitectura los prototipos musulmanes no sólo se aplicaron a la conservación o remodelación de los edificios islámicos –Sala de la Justicia en el Patio del Yeso del Alcázar de Sevilla o el Salón de los Reyes Católicos en la Aljafería de Zaragoza– sino que se empleó incluso en construcciones *ex novo*, caso de los palacios de Tordesillas y Astudillo, o los salones añadidos por Catalina de Lancaster y Enrique IV en el Alcázar de Segovia⁶¹. En palabras de Menéndez Pidal, durante los siglos XIV y XV “*la maurofilia se hizo moda*”: es en este contexto donde deben situarse las líneas maestras de la construcción del castillo-palacio de los Fonseca.⁶²

El ingreso al castillo se efectúa por la fachada este, que antiguamente se correspondía con el interior del recinto amurallado. A tenor de las escaleras que, situadas bajo la entrada principal, parten desde el lecho del foso hasta un punto incierto, es más que probable la existencia de un baluarte, hoy desaparecido. Se trata de una torre o plataforma exenta, que se sitúa *delante de la fortificación principal para protegerla del disparo directo de la artillería, y para emplazar piezas artilleras de tiro rasante con que cubrir los flancos, los fosos y el campo circundante*⁶³. De existir esta estructura, sería una característica compartida con los castillos de La Mota y Arévalo; en este último, las excavaciones arqueológicas han puesto de manifiesto la existencia de una barrera artillada y un espectacular baluarte⁶⁴ en forma de D con troneras de

⁵⁹ PÉREZ HIGUERA, T. (1994): “El mudéjar, una opción artística en la corte de Castilla y León”. *Historia del arte de Castilla y León*, Vol. 4 (Arte Mudéjar), 1994, p. 132.

⁶⁰ PÉREZ HIGUERA, T. (1994): *op. cit.*, p. 140.

⁶¹ PÉREZ HIGUERA, T. (2001): “Los alcázares y palacios hispano-musulmanes: paradigmas constructivos de la arquitectura mudéjar castellana”. *Los alcázares reales*. Encuentros sobre Patrimonio, pp. 38 y 39.

⁶² Del mismo modo, Serafín Tapia alude a que en aquel tiempo se estaba llevando a cabo el grueso de las obras del castillo de la Mota, en Medina del Campo, por lo que este hecho bien pudo haber influido en la decisión de Alonso Fonseca Avellaneda a la hora de elegir el mudéjar como opción. Por otra parte, no podemos olvidar que el propio Fonseca sería nombrado alcaide de dicha fortaleza.

⁶³ COBOS, F. y CASTRO, J.J. (1998): *Castillos y ... op. cit.* p. 235.

⁶⁴ Fechado entre los años 1515 y 1517, presenta una tronera frontal que tras la experiencia de la Guerra de las Comunidades y las guerras con Francia, desaparecerá definitivamente por constituir un punto débil. Para ver la descripción completa y el proceso de excavación, véase PANIAGUA GARCÍA, A. (2010): El castillo de Arévalo. Obras de rehabilitación 2000-2009. Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, pp. 146 y ss.

buzón. Dicha planta se relaciona con modelos de transición hacia los baluartes académicos del siglo XVI, con planta en forma de punta para resistir mejor los embates de la artillería.

Elevada sobre el foso, una barrera artillera, alamborada en su base, circunda el recinto central. Su planta, un cuadrángulo mayor en su lado este, se adapta a la forma irregular del recinto central y queda completado en las esquinas con cuatro torres ochavadas, decoradas con garitas poligonales. Esta forma ochavada de las torres recuerda al coetáneo castillo de Mondavio, obra de Francesco di Giorgio Martini, aunque en el caso que nos ocupa, cada torre presenta una planta circular en su cota cero, y hacia el tercio inferior deviene en poligonal.

El adarve, que se extiende perimetralmente, permite comunicar las cuatro torres de la barrera, así como albergar una serie de troneras de cruz y orbe, y algunos menos buzones, todos ellos realizados en piedra caliza. Ello pone de manifiesto la convivencia de elementos antiguos y modernos de defensa, en los que a las ballestas se sumaría el incipiente empleo de la artillería. En este sentido, resulta de interés el documento de 1505 en el que Fernando el Católico reconoce haber provisto secretamente de artillería al castillo de Coca: *“yo os ove mandado dar de la artillería de Medina del Campo ciertas piezas de artillería que yo mandara fundir dando vos el metal con que pudiesen fazer otras tantas de nuevo e de mas desto yo os mande dar otras cinco piezas de artillería (...) en la cedula que para ello di se contenia que fuese para estar en la fortaleza de Plasencia, esto se hizo por causa que otros no me pidiesen merced de otras piezas de las dicha artilleria e mando a cuales quier personas que tuviesen cargo de contar cuenta de las semejantes cosas que vos no pida cuenta ni razon alguna de las dichas cinco piezas”*⁶⁵. Todo ello vendría a reforzar el alto interés que la Corona tuvo en Coca.⁶⁶

Igualmente es reseñable el inteligente sistema de contraminas, constituido por un espolón en la base del extremo suroccidental –precisamente el flanco más expuesto–, el cual alberga un pozo alimentado por un depósito alojado en la contraescarpa, y que estaría destinado al abastecimiento de agua para refrigerar los cañones, así como a la detección de posibles zapas bajo la fortaleza, característica compartida con La Mota. Por todo lo anteriormente descrito, para Cobos y Castro, Coca, la Mota y Salsas pertenecerían a una misma escuela de fortificación, habiéndose inspirado ésta última en las dos primeras.

Pese a figurar Alí Caro en la documentación como *“maestro mayor de dicha fortaleza”*, los conocimientos de poliorcética desarrollados en la barrera y el foso de Coca denotan una experiencia militar de primera mano, por lo que es realmente factible que, fuera el abulense o

⁶⁵ COBOS, F. y CASTRO, J.J. (1998): *Castillos y ...* p. 237.

⁶⁶ Sobre este particular, resultan de interés las piezas recogidas en el inventario de la artillería del castillo en 1593 recogido en RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1998): *Historia...* p. 101, así como el inventario de armas y pertrechos entregados al alcaide en 1607, ya que describe el emplazamiento de todas ellas. Véase RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus...* p. 451 y ss.

no quien ejecutara la obra de la barrera⁶⁷, éste estuviera asesorado por un ingeniero militar tenor de la variedad y calidad de elementos defensivos empleados. Esto no es infrecuente, ya que en España no se escriben tratados como el de Martini, sino que son militares quienes asesoran, de primera mano, en la construcción de este tipo de edificios, como es el caso del capitán Gorvalán en el castillo de Arévalo. Y es que en este periodo la traza de la fortificación y la ejecución de la obra comienzan a transitar por sendas diferentes. ¿Quién pudo haber sido, por lo tanto, el artífice del diseño de la barrera de Coca? Tal vez Antonio de Fonseca, quien tenía una experiencia dilatada en el arte del asedio tras curtirse en las guerras de Granada, Rosellón, Italia o la toma de las fortalezas de Ponferrada y Plasencia, lo cual estaría en consonancia con la fecha de su asunción del mayorazgo de los Fonseca en 1505.

El cuerpo central, prácticamente similar aunque mayor que el de Casarrubios del Monte⁶⁸, se caracteriza por la presencia de cuatro torres en sus esquinas: la torre del Homenaje, torre de Pedro Mata, y dos torres caracterizadas por Cooper como torres albarranas⁶⁹. Estas tres últimas presentan un módulo octogonal, mientras que la torre del homenaje presenta una planta cuadrada con cuatro torrecillas de tres cuartos de cilindro embutidas en sus esquinas.

Para Cooper⁷⁰, la torre del homenaje probablemente fuera a ser más alta⁷¹, prolongándose una planta más por encima de las actuales, quedando la actual “*algo atrofiada*”, de modo que de haberse completado se asemejaría más a la de la Mota de Medina del Campo. Este mismo autor baraja la hipótesis de que dicha merma se habría debido bien al fallecimiento de Alonso Fonseca (1505), bien al de Alí Caro (1513). Nosotros, sin embargo, pensamos que habida cuenta de la inscripción de la torre⁷², de haberse tenido la intención de realizar un cuerpo más, habría transcurrido un tiempo más que suficiente hasta la partida de Caro a Casarrubios en 1496, la muerte de Fonseca o la del propio alarife abulense. Creemos más bien, que dentro del marcado contexto de transición hacia las fortalezas abaluartadas renacentistas, Coca constituiría un paso intermedio en el que la torre del homenaje reduce su tamaño con el fin de no ser un blanco tan fácil, de modo que toda la edificación se agazaparía aun más que las anteriores en un profundo foso.

⁶⁷ Puesto que desde 1496 los hermanos Caro se harían cargo de la fábrica de Casarrubios del Monte. Además, no era infrecuente el hecho de que un maestro contratara varias obras a la vez.

⁶⁸ El recinto central de Coca presenta una superficie de 1895,06 m² frente a los 1189,94 m² de Casarrubios (Datos aproximativos sugeridos por David Rubio en www.descubrecoca.com)

⁶⁹ COOPER, E. (1980): *Castillos ... op. cit.* Vol I.1, p. 177. sugiere la posibilidad de que accediendo por la entrada oeste, se habría de pasar necesariamente bajo las dos torres albarranas, pues presentan sendos pasillos exteriores que así lo permiten.

⁷⁰ COOPER, E. (2009): “Arquitectura civil de Ávila en la Edad Media”, en Del Ser, G. (Coord.).- *Historia de Ávila, vol. IV Edad Media (siglos XIV-XV)*, ed. Institución Gran Duque de Alba, Ávila, p.607.

⁷¹ La Torre del Homenaje del castillo de Coca cuenta con tres plantas, mientras que la del castillo de La Mota de Medina del Campo o el Torreón de Arroyomolinos (Madrid), cuenta con cinco.

⁷² Para RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1998): *Historia... op. cit.*, p. 95, la inscripción de la Torre del Homenaje sería la siguiente: Lado Sur, ..FONSO.. FONSECA... NOIA. Lado Norte MCCCCCLXXXII.

En cuanto a los aspectos tectónicos, tanto las torres del recinto interior como la barrera exterior presentan una amplia panoplia de bóvedas de arista, de crucería, vaídas, de rincón de claustro, etc., todas ellas ejecutadas en ladrillo (visto o enmascarado con yeso y decoración pictórica), reservando la piedra para elementos estructurales como ménsulas o claves.

El acceso al cuerpo central, que se dispone en recodo en relación a la entrada principal de una forma similar al de los Mendoza en Manzanares el Real, se efectúa a través de un arco carpanel inserto en otro ojival, todo ello enmarcado por un alfiz asentado en molduras aboceladas, y rematado por un friso de esquinillas. De las dependencias originales del recinto interior que se asomaban al patio, la parte noble, nada queda. Las reformas de 1715 encargadas por el Duque de Veragua –para quien el castillo era “*mi Alhaja*”– nos ofrecen valiosas informaciones sobre la parte noble, hoy desaparecida. Así, se establece que “*el salón grande de dicho palacio, que está artesonado*”⁷³, *se ha de lavar y poner corrientes las puertas y ventanas, echando cerraduras y llaves y aldavas*”. Como fue común en las construcciones mudéjares, la carpintería de lo blanco ricamente decorada fue la solución tectónica ideal para espacios de representación y en ello Coca no sería la excepción. Así, Madoz describiría la parte interior como “*magnífica y de una suntuosidad verdaderamente regia*”, y cuando en 1875 el Duque de la Torre visitó el castillo aun adivinó “*la regia magnificencia de sus salones y la elegancia de sus cámaras*”⁷⁴. Podemos suponer que este *salón grande* presentaría una planta rectangular e incluso conocer su ubicación exacta, pues queda recogida la siguiente condición “*Y en la ventana que tiene dicho salón, que está a la vista de la villa, se a de echar el ladrillo que por debajo de dicha ventana le falta*”⁷⁵. Otro de los cuartos quedaba descritos de la siguiente manera “*en el primer cuarto alto que está mirando al combento de San Francisco de esta villa (...) y poner corrientes las dos ventanas de dicho cuarto, la una que mira al combento y la otra al patio de dicho palacio*”, lo que a juzgar por su tamaño, podemos suponer que sería otro de los espacios importantes de la parte noble. Todo lo anterior nos invita a pensar que todas estas estancias se corresponden con las que aparecen representadas en la traza conservada en el Archivo del Palacio de Liria, dada por Ximón Gonçález en el siglo XVI (C. 111-12).

3.1.3 A propósito del patio renacentista

⁷³ En el que bien pudo haber trabajado Juan Vélez, un carpintero morisco de la escuela de Coca y Casarrubios, que aparece documentado en las obras de Arévalo.

⁷⁴ Publicado en *El Imparcial* el 21 de agosto de 1875. En SANZ RODRÍGUEZ, L (2011): *Crónicas... op. cit.*, pp. 29 y 30.

⁷⁵ En RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus... op. cit.*, p. 546. Tanto las fotografías anteriores a la restauración como los grabados nos muestran la existencia de un número mayor de las ventanas que actualmente se disponen en los muros.

Durante la baja edad media, la tradición palacial hispano-mudéjar consolidó el patio porticado como uno de los elementos principales en las residencias más acomodadas. En el caso de Coca, todo el conjunto se articularía en torno a un patio central descrito por Madoz como “*Un patio cuadrado con una doble galería de columnas de mármol de orden corintio y compuesto, con los pisos y paredes recubiertas de azulejos que le daban un aspecto encantador*”⁷⁶. Del patio poco queda, salvo algunos restos marmóreos como balaústres y prismas decorados con motivos que nos remiten a modelos renacentistas italianos de primera hora, así como nueve columnas completas del piso superior que fueron asentadas en Íscar y Olmedo tras la venta de 1828.

El acceso al primer piso se realizaría desde el patio a través de una escalera dispuesta en el lado suroccidental y abierta a la galería, tal y como puede deducirse de las fotografías previas a la restauración, en la que tras un primer tiro y un descansillo, continuaría con un segundo tramo hacia la izquierda. Con todo, las fotografías no nos permiten asegurar fehacientemente la existencia del tramo medio vinculado a los Mendoza, documentado en el Palacio de la Calahorra o en el Colegio Fonseca de Salamanca⁷⁷.

El capítulo de la autoría es hoy un tema controvertido. Si bien en 1502 los Reyes Católicos habían de intervenir para asegurarse que el castillo de Coca pasaría a su capitán, Antonio Fonseca, dejando claro la reina en 1503 la reina que Coca sólo podría ser heredada por varones y eliminando con ello de la carrera sucesoria a las dos hijas de Alonso Fonseca, en 1513 las noticias nos hablan de una posible sucesión en el mayorazgo a cargo de Rodrigo de Vivar y Mendoza, Marqués de Zenete. Es entonces cuando en una carta dirigida por el conde de Tendilla a su hijo le advierte que don Rodrigo “*agora dize que ha de hazer dos casas, una en Granada y otra en Coca, tales como la de La Calahorra*”⁷⁸. Un año después, en septiembre de 1914, María de Fonseca pudo haber obtenido de la justicia la titularidad del señorío. Por todo lo anterior, Olatz Villanueva⁷⁹ sostiene que la sustitución del patio mudéjar por el patio renacentista habría sido obra del propio Marqués de Zenete, tratando de emular en Coca el estilo del célebre patio de La Calahorra (1508-1512), siendo el de Coca la segunda manifestación renacentista completa realizada en España.

Sin embargo, para Felipe Rodríguez, tal posesión de Coca por el Marqués de Cenete no habría podido ser tal, por cuanto que existe una carta ejecutoria librada por el pleito entre la

⁷⁶ MADOZ, P. (1984): *Diccionario ... op. cit.* p. 60.

⁷⁷ Sobre este particular, véase ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A. (1991): “La escalera del Palacio de Calahorra: creación y difusión de un modelo”. *Príncipe de Viana*. Nº 12, Ejemplar dedicado a: Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, pp. 339-343.

⁷⁸ ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A. (1990): *El palacio de la Calahorra*. Biblioteca de Ensayo. 2. Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada. Granada, p. 84, nota 34.

⁷⁹ VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O. (2001): Colección de azulejería del Castillo de Coca. Estudio y Catalogación. Junta de Castilla y León. Valladolid, p. 23 y ss. La profesora Villanueva apunta que dicha construcción se habría llevado a cabo entre los años 1514 y 1519/20?

cuidad de Segovia y la villa de Coca, relacionada con el mantenimiento del privilegio de los portazgos para los habitantes de Segovia, en la que Antonio de Fonseca ha de abonar el portazgo cobrado indebidamente a aquellos “*en tiempo del señor Alonso de Fonseca, mi hermano, que aya santa gloria, fasta que falleció, como después, que yo soy señor de la dicha villa*”⁸⁰. Para Rodríguez, de este modo, habría existido una continuidad probada en el mayorazgo de la villa entre Alonso de Fonseca y Antonio de Fonseca, ya que de haber ostentado el Marqués de Zenete el mayorazgo durante algunos años, Fonseca lo habría aludido para eximirse del pago correspondiente, siendo por lo tanto este último responsable de las obras del patio renacentista.

No parece improbable que el Marqués de Zenete interviniese en dicha construcción, a tenor de su estancia en Italia tras la muerte de su primera mujer, en una fecha tan temprana como 1499⁸¹ y su contacto de primera mano con el renacimiento romano, lo cual queda patente en el Palacio de la Calahorra⁸². Pero sin embargo tampoco hemos de olvidar que el propio Antonio de Fonseca también está conexión con los círculos italianos, pues es a él a quien se encarga las gestiones para la realización de los sepulcros de los Reyes Católicos y Felipe y Juana entre 1513 y 1518, contratando a su vez los de su propia familia. La pérdida del resto del patio impide realizar una comparación detenida con el modelo granadino, a fin de esclarecer posibles analogías.

3.1.4 La ornamentación del castillo.

Sobre el horizonte, la magnificencia del castillo debía acentuarse con la sensación de irrealidad que emanaba su figura. En efecto, el aspecto *barroco* que ofrece la multiplicación de escaraguaitas, garitas y volúmenes, unido a la decoración pictórica exterior que ofrecían sus muros en origen, debió suponer un impacto visual de primera magnitud, hoy atenuado por la acción del tiempo en los paramentos. Y es que la volumetría del castillo es su primera credencial ornamental, en la que la repetición de elementos conforma un lenguaje muy personal, constituyendo las más de sesenta garitas que se disponen a lo largo de todos sus lienzos su aspecto más característico. Los grandes garitones y escaraguaitas recuerdan a modelos como la Torre del Clavero de Salamanca, y tienen su correlato neomudéjar en el castillo de Ocharán. Garitas sobre repisa cónica o punta de diamante, pero también ladrillos

⁸⁰ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus ... op. cit.*, p. 241 y ss.

⁸¹ Sobre la particular vida del Marqués de Zenete, la bibliografía es ciertamente abundante y conocida. Para el menos conocido primer viaje, véase FALOMIR FAUS, M. y MARÍAS, F. (1994): “El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (U.A.M.), Vol. VI, Madrid.

⁸² De obligada lectura para el análisis del patio de La Calahorra es MARÍAS FRANCO, F. (1990): “Sobre el castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.) Vol. 11.

aplantillados al estilo de San Andrés de Cuéllar, merlones de diferente factura o frisos de matacanes ciegos de un modo similar a los castillos de Castronuevo y de Arévalo⁸³, constituyen una factura en la que el juego de ladrillos y tendeles es el protagonista

Con todo, es el ingente conjunto de pinturas murales mudéjares uno de los rasgos que hoy día más llaman la atención, pese a que el paso del tiempo nos muestra un castillo relativamente desnudo respecto a lo que debió ser su imagen primigenia, por cuanto que ha desaparecido en su mayor parte la decoración pictórica que decoraba su exterior. Carmen Rallo⁸⁴, autora del único estudio específico existente hasta la fecha sobre las pinturas del castillo, distingue entre motivos geométricos (entre los cuales destacan las lacerías de ocho⁸⁵), arquitectónicos (Sala de los Jarros), epigráficos (inscripción de la Torre del Homenaje, y otra de rasgos cúficos en la Torre de Pedro Mata), heráldicos (Sala de Armas), vegetales (Sala de los Jarros), simbólicos (medias lunas invertidas, o estrellas salomónicas, etc.) y animales (Sala de los Peces), en los que la geometrización y el *horror vacui* son las notas dominantes. Según esta misma autora, tal vez este tipo de decoración no se diera en la parte noble hoy desaparecida, ya que este tipo de estancias se solían decorar con mármoles, alicatados o tapices, mucho más costosos que las humildes pinturas.

La pérdida de las pinturas, la descontextualización actual de muchas de las salas y el desconocimiento aun de muchos de los elementos iconográficos explican que no podamos ofrecer una correcta interpretación de muchas de las pinturas existentes. Así, sobre la denominada “mazmorra” del castillo, situada en la Torre de Pedro Mata y compuesta por dos habitáculos –prisión y sala de vigilancia– comunicados por un óculo en la bóveda, extraña su disposición precisamente bajo la Sala de los Jarros. En este sentido, Carmen Rallo⁸⁶ sugiere que su decoración, de gran delicadeza y relacionada con el agua, podría indicar un uso privado, probablemente femenino, que casa bastante mal con el uso del resto de la torre. Y es que en relación a este tipo de estancias comunicadas por un óculo con la inmediatamente superior, historiadores y arqueólogos aceptan cada vez menos su posible función como calabozo, indicando la posibilidad de que se trate de un almacén para guardar víveres, armas, etc. en caso

⁸³ Cooper señala que “*las garitas y los matacanes ciegos se parecen mucho a los de Coca y no cabe dudar que, si ambos castillos son de la fecha que las pruebas históricas y epigráficas indican, la persona que fue capaz de diseñar uno de ellos difícilmente, podría ser distinta del arquitecto del otro*” COOPER, E. (1991): *Castillos Señoriales...*, Tomo I, p. 229.

⁸⁴ Es de obligada referencia el trabajo de RALLO GRUSS, C. (1996): “El Castillo de Coca y su ornamentación”, *Anales de Historia del Arte*, nº 6.

⁸⁵ Presentes también en el Castillo de Bonilla de la Sierra, el convento de Santa Clara de Córdoba, la Casa Mudéjar de Córdoba, el Palacio de Mañara de Sevilla, el castillo de Brihuega (Guadalajara), el Palacio de Enrique IV en Segovia, la Casa Argila, La Torre de Hércules, el baño del Palacio de Tordesillas, la Sinagoga Santa María la Blanca, la Sala Capitular del monasterio de Guadalupe, el monasterio de San Isidoro del Campo, el monasterio de la Rábida y el monasterio de Carrizo de la Ribera. Para ver un análisis completo de los motivos empleados en la pintura mudéjar, véase RALLO GRUSS, C. (1999): *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e Influencia Islámica*. Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense. Madrid.

⁸⁶ RALLO GRUSS, C. (1996): “El Castillo...” *op. cit.*, p. 33.

de necesidad⁸⁷. ¿Cabría la posibilidad de poner en relación las pinturas de jarras y motivos vegetales con la función de almacén de alimentos de las dos estancias inferiores?

La técnica empleada, consistente en la aplicación de la pintura “al seco” sobre dos capas de yeso, utilizando como aglutinante la técnica del temple, ha supuesto que junto con la patología húmeda que sufre el castillo, las pinturas presenten un evidente deterioro. Se emplean fundamentalmente tres colores, el rojo almagra, el negro, y el propio del mortero, que se suelen disponer sobre trazos previos al compás y regla o incluso sobre motivos esgrafiados, como es el caso de la puerta de acceso al recinto central. Es en esta zona donde se documenta el uso del color azul, lo cual según las *Ordenanzas de pintores de Córdoba*⁸⁸ de 1493 se ha de poner cuando la cal esté seca utilizando como aglutinante el temple de huevos, lo cual explica su estado de conservación. Por otra parte, algunas pinturas inconclusas, como es el caso de las existentes en la torre nororiental de la barrera perimetral, dan pie a pensar que se tratarían de “ejercicios” de composición previos, pues aparecen en ocasiones descontextualizados de su marco arquitectónico, hecho excepcional en este tipo de pintura.

Las similitudes estilísticas y materiales nos remiten a realizaciones como el Salvador de los Caballeros en Toro o San Andrés de Cuéllar como modelos cercanos, aunque a juicio de Rallo, en Coca nos encontramos con un “pintor de lo morisco” más sutil y refinado.

La azulejería fue otra de las artes que decoró con profusión el castillo, en especial la parte noble hoy desaparecida y de un modo particular el patio, al igual que en los castillos de La Calahorra, Benavente o La Mota de Medina del Campo⁸⁹. Tras el desmantelamiento del patio, parte de la colección se amontonó en escombreras, quedando el resto dispersa por el suelo como nos relata Juan A. Mella en 1916⁹⁰, hasta que los restos existentes fueron reunidos “*por el que hace de guardián, por encargo del propietario*”⁹¹.

⁸⁷ AZCÁRATE LUXÁN, M. y RUIZ MONTEJO, I. (2005): “El castillo en la Plena Edad Media: Fortaleza y Morada”. *Vivir en palacio en la Edad Media. Siglos XII-XV*. p. 102. Lo que queda claro es que de ningún modo fue posible que en la fortaleza de Coca a los presos se les tirara por el óculo, creencia comúnmente aceptada, a la vista de las lesiones que podría infligir la caída, el hecho de que la puerta de la denominada “mazmorra” sea de época, o la relevancia de algunos de los presos que constan en el castillo de Coca.

⁸⁸ RALLO GRUSS, C. (2003): “La pintura mural hispano-musulmana: ¿tradicción o innovación?”. *Al-qantara: Revista de estudios árabes*, Vol. 24, Fasc. 1, p. 133 y ss.

⁸⁹ Curiosamente, la decoración de azulejos del castillo de Coca corrió la misma suerte que los azulejos que decoraban los patios del castillo de Benavente o el de Medina del Campo, ya que fueron arrojados a sendas escombreras. En Benavente, al igual que en Coca, algunos de los fragmentos cerámicos fueron recogidos de la escombrera y se exponen en un panel en el propio castillo. El caso del castillo de la Mota es ciertamente curioso, pues a través de la descripción de la reforma sabemos que una gran cantidad de fragmentos se arrojaron a una escombrera en las cercanías, que a día de hoy sigue sin ser excavada. PÉREZ HIGUERA, T. (1994): “El mudéjar...”, p. 242.

⁹⁰ “*En el interior no queda nada (...) más todo es una lamentable ruina donde anidan millares de aves rapaces. Todo vino abajo, formando montones de escombros, sin que para remover éstos haya servido de estímulo el hallazgo de unos azulejos muy interesantes*”. MELIA, J. A. (1916): “El Castillo de Coca” *Alrededor del Mundo*, nº 867.

⁹¹ TORMO, E. (1928): “Informe acerca del expediente incoado por la Comisión de Monumentos de Segovia, relativo a la Declaración de Monumento Nacional adscrito al Tesoro Artístico Nacional del castillo de Coca”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 85, p. 35.

La colección de Coca constituye, en palabras de Olatz Villanueva, “*una de las muestras más importantes de decoración cerámica arquitectónica de la cuenca del Duero, equiparable en su valor a otras colecciones peninsulares de primer orden*”⁹². Se compone de más de cinco mil piezas conservadas, repartidas en noventa series realizadas en su mayor parte mediante la técnica de la arista, encontrando piezas de cuerda seca, a molde, esmaltadas y un único fragmento pintado. La decoración, que se extendía en suelos, paredes y arrimaderos, está formada por olambrillas, verduguillos, placas, azulejos, molduras, relieves y alizares, que recogen motivos geométricos fundamentalmente, junto a motivos zoomorfos (aves, leones, conejos, fauna fantástica, etc.), antropomorfos (una cabeza de rasgos negroides) y vegetales (generalmente acompañado de motivos renacentistas, como cráteras). Destacan igualmente dos azulejos realizados en reflejo metálico, ejemplares con escasa representación en Castilla y León, que representan una pieza heráldica con el escudo de los Fonseca y un verdugillo de origen sevillano que reproduce una tracería gótica en dorado, blanco y azul.⁹³

En cuanto a su origen, está documentada su procedencia toledana y sevillana; respecto a la primera de ellas, el modelo de solería de Coca sería similar a los de San Juan de la Penitencia (desaparecido) y Santo Domingo el Antiguo, producciones todas ellas con grandes similitudes a los textiles de Alcaraz y Chinchilla. Con todo, la mayor parte de las piezas parietales y pavimentales han de adscribirse a talleres sevillanos, destacando aquellas series atribuidas a Niculoso Pisano⁹⁴.

La ornamentación del castillo se extendería igualmente a lo largo de todos los vanos. Los esgrafiados fueron muy utilizados, destacando el esgrafiado a dos tendidos de la puerta de acceso al recinto central⁹⁵, y no poca representación debieron tener las yeserías que decoraron las ventanas y puertas. Según Lavado, “*en la fortaleza de Coca, los Fonseca decoran algunas salas con frisos corridos de yesería que repiten temas de fauna renacentista, como los fragmentos existentes en el Museo Arqueológico de Palencia*”⁹⁶. Los juegos del yeso, pintado en ocasiones, se dispondrían sobre marcos, alfiles, frisos y arrocabes, estando presentes a buen seguro en las salas más representativas, como la “sala grande” decorada con artesonado. Hoy no apenas disponemos de estas representaciones *in situ*: así, la Sala de Armas del castillo

⁹² Véase el estudio exhaustivo en VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O. (2001): *Colección de azulejería del Castillo de Coca. Estudio y Catalogación*. Junta de Castilla y León. Valladolid.

⁹³ MALO CERRO, M. (2001): *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*. Tesis. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 19.

⁹⁴ VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O. (2001): *Colección...*, *op. cit.*, pp. 54 y ss.

⁹⁵ RUIZ ALONSO, R. (2002): *El esgrafiado en Segovia*. Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia. U.C.M. Madrid. Lám. 107. Rafael Ruiz recoge numerosas referencias a las yeserías del Castillo de Coca.

⁹⁶ LAVADO PARADINAS, P. (2006): “Artes decorativas mudéjares en Castilla y León”. *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. María del Carmen Lacarra (Coord.), Institución Fernando el Católico, Zaragoza, p. 142. Nosotros hemos podido ver las fotografías de dichas yeserías, en una de las cuales aparece representada una esfinge en torno a un motivo de *candelieri*. Se cree que pueden proceder de Monzón de Campos (Palencia) Agradecemos encarecidamente la disposición del conservador del Museo Arqueológico de Palencia, Javier Pérez Rodríguez, así como las gestiones de F. Javier de la Cruz Macho.

expone un arco de caliza tallada, similar aunque en peor estado de conservación al depositado en el Museo Provincial de Segovia⁹⁷ conserva, el cual conserva alicatados verdosos de clara filiación mudéjar.

3.2 A *fvundamentis*. La nueva iglesia de Santa María la Mayor

Una vez analizado este coloso de ladrillo que es el castillo, es posible que lo que viene a continuación pueda quedar sin duda empequeñecido por simple comparación. Aunque comienza a ser valorada tal y como se merece, lo cierto es que la Iglesia de Santa María aun comparece ante los ojos de propios y extraños como un edificio del tardo gótico más, cuando sin embargo, encierra una serie de novedades y singularidades que le hacen ser, a juicio de María Moreno “*uno de los monumentos más interesantes de cuantos integran el panorama de la arquitectura gótica de Segovia*”.

Podemos ofrecer algunas fechas en relación a su construcción, aunque son escasas las fuentes conservadas. Las primeras referencias documentales conservadas a propósito nos remiten a la fundación de la iglesia sobre la vieja fábrica de Santa María, por don Alonso de Fonseca y Avellaneda, tercer señor de Coca y sobrino del Arzobispo Fonseca, en el año 1502, tras haberle sido concedida ese mismo año una bula por el papa Alejandro VI. Alonso de Fonseca probablemente no llegó a ver una sola piedra del edificio, pues como ha señalado la profesora Moreno no menciona la iglesia en su testamento, fechado en 1505 (en el que el otorgante, pide ser enterrado “*donde los señores mis hermanos, el señor obispo de Palencia y el señor Antonio de Fonseca quisieren*”). Por lo tanto, habrán de ser necesariamente entonces Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia desde 1505, y su hermano Antonio, cuarto señor de la villa, los responsables directos de la obra; hecho constatable ya sin dudas en el testamento del primero: “*mando que despues que mi anima fuere apartada de mi cuerpo, si falleciesemos en los reinos de Castilla, y en tiempo que se pueda hacer, nuestro cuerpo sea llevado a la Yglesia de Coca que se llama Santa María, quel Señor Antonio de Fonseca mi señor hermano e yo mandamos hacer e ficimos edificar*”. Recientemente hemos tenido noticia de un documento en el que Juan Rodríguez de Fonseca escribe “*el señor Antonio de Fonseca y yo avemos hecho la iglesia y capilla de Coca, él la capilla y yo la iglesia, para su sepultura dél y dellos*”⁹⁸. Se trata de una información trascendental, puesto que deslinda la autoría de uno y otro en la iglesia y capilla mayor, haciéndose cargo Antonio de Fonseca de ésta última, lo cual explicaría a la postre que fuera él quien encargara los sepulcros.

⁹⁷ Agradecemos a D. Alonso Zamora su disposición para facilitarnos las fotografías correspondientes.

⁹⁸ Agradecemos la ayuda inestimable y consejos de Felipe Rodríguez para la realización de este trabajo, y en concreto la noticia de este dato inédito. En RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F.: *La historia desconocida de Coca*. (Inédito).

Por lo que parece, hacia 1520 las obras ya debían estar prácticamente concluidas, a juzgar por la data inscrita en una de las campanas “*Esta obra se fizo el año de M y D y XX años siendo señor de esta villa el muy magnífico señor Antonio de Fonseca contador mayor de Castilla*”, aunque bien pudiera referirse a la propia fundición de la misma.

En cuanto a la autoría, parece muy probable que sea obra de Juan Gil de Hontañón, bien por las similitudes con el resto de su producción, bien por la nada casual firma del contrato del claustro de la Catedral de Palencia el día 15 de octubre de 1505 en Coca, en donde el maestro bien podía estar trabajando. Y es que pese a que cada vez vamos conociendo mejor la obra de Juan Gil de Hontañón y son numerosos los datos de su biografía artística vinculada a Segovia⁹⁹, su figura aun ofrece algunos interrogantes vinculados a los periodos de su actividad.

La fábrica se realiza en piedra caliza escuadrada en su base, machones, nervios y vanos, cerrándose el resto del conjunto en ladrillo; sobre este particular, el libro de cuentas de Santa María, que arranca en 1520, especifica que “*Ay una tierra que solía labrar Andrés del Canto, que tomó su señoría para ladrillo, cerca de San Benito*”, lo cual pudiera referirse al ladrillo empleado para rematar la iglesia¹⁰⁰. Formalmente, se trata de un templo de planta basilical de una nave de tres tramos, coro en alto a los pies sobre un gran arco carpanel y cabecera de planta central formada por tres ábsides poligonales. Lo que dota al conjunto de una gran coherencia es aquello únicamente visible sobre el plano: la proporción en base al hexágono. Se trata en este sentido de un trazado orgánico en el que todas las partes están interrelacionadas por la ordenación estructural.

En todo caso, lo verdaderamente interesante son las singularidades que aporta su cabecera, que se corresponde con un grupo capillas treboladas estudiadas por Begoña Alonso¹⁰¹, integradas por la repetición del hexágono hasta conformar una cabecera con sus extremos ochavados. Según la profesora Moreno¹⁰², este modelo habría sido iniciado probablemente por Juan Guas, reelaborado por Juan Gil de Hontañón, y difundido sólo entre los hombres de su taller, esto es, J. Ruesga, J. Campero y Rodrigo Gil. De la nómina de doce templos documentados en toda España, el caso de Coca es realmente singular pues es el único

⁹⁹ De particular interés resulta ALONSO RUIZ, B. (2000): *Juan Gil de Hontañón en Segovia: Sus comienzos profesionales*. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA, Tomo 66, pp. 153-162. para conocer las primeras obras documentadas de Gil de Hontañón en Segovia.

¹⁰⁰ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus... op. cit.*, p. 194.

¹⁰¹ A Santa María la Mayor de Coca, hemos de sumar la siguiente nómina. Santa María del Parral, en Segovia; San Francisco, de Medina de Rioseco; La Piedad de Casalarreina, en Logroño; la Colegiata de Berlanga de Duero, en Soria; la capilla de Mosén Rubí de Bracamonte, en Ávila; San Vicente de Gurienzo, en Santander; San Sebastián, de Villacastín, y San Eutropio de El Espinar, a las que habría que sumar la desaparecida del monasterio de la Estrella en la Rioja. Dicha tipología ha sido estudiada por la profesora Alonso en ALONSO RUIZ, B. (2005): “Un modelo funerario del tardogótico castellano: las capillas treboladas”. *Archivo Español de Arte*. LXXVIII, 311, pp. 277-295 y ALONSO RUIZ, B. (2003): *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*. Universidad de Cantabria. Santander.

¹⁰² MORENO ALCALDE, M^a. (1993-1994): “La Iglesia de Santa Clara de Briviesca (Burgos): Hipótesis sobre el trazado de su planta”. *Anales de Historia del Arte*, N^o 4, págs. 191-202.

de todos ellos que presenta forma ochavada en el hastial de los pies: pese a constituir una solución muy poco común en el gótico, pues sólo aparece documentada en la iglesia del Monasterio de Guadalupe en Cáceres, su presencia en Coca proviene precisamente de la prolongación del módulo hexagonal empleado.

Por lo que respecta a su alzado, en el que llaman la atención las desnudas superficies murales, el conjunto se eleva sobre fuertes pilares, labrados con baquetones similares a los empleados por Juan Guas en el claustro de la catedral de Segovia. Basecillas alternas y baquetones que confieren una ligereza a su reciedad estructural. El modelo de capitel estriado también está en relación a Juan Gil de Hontañón, pues el modelo empleado en Coca es similar al de la Iglesia de Santa Clara de Briviesca, en Burgos. Las bóvedas de crucería igualmente denotan la filiación con Juan Gil de Hontañón, ya que tanto el modelo de cuadrado inserto en rombo dentro de los terceletes, como el de combados, terceletes y patas de gallo se halla presente también en el claustro de la catedral de Palencia, y con algunas modificaciones, en los laterales de la catedral de Salamanca o la capilla de Santa Catalina, bajo la torre de la catedral de Segovia, todas ellas obra de este mismo autor.

La transición del gótico al renacimiento es apreciable en la Iglesia de Santa María en la convivencia de algunos elementos como contrafuertes y pináculos con cresterías de croché, de raigambre medieval, con elementos como un friso de dentellones que se dispone bajo el alero de todo el edificio o la imposta de piedra bajo las ventanas, nos hablan ya de una estética bien diferente más cercana al Renacimiento.

A estos años correspondería la ejecución de la reja que cerraba la capilla mayor, obra del toledano Domingo de Céspedes (cuya obra maestra es la reja del coro de la catedral de Toledo). El “maestro Domingo”, como suele aparecer en la documentación, trazó una reja de hierro forjado, de tipo arquitectónico, dispuesta en tres paños a través de los barrotes magistrales y la puerta central, y dos cuerpos, divididos mediante un friso sobredorado con roleos vegetales y cabezas de ángeles, habituales en la obra de Céspedes. Este mismo friso se encuentra en la zona superior de la reja, sobre la cual se alza una crestería estilizada con flameros entre dobles volutas. Por la tipología de los barrotes, dos cuadrillados en haz, retorcidos y decorados en el segundo cuerpo con engrosamientos igualmente dorados, estamos ante una obra de transición, pero en un momento muy próximo a la introducción de la nueva estética renacentista que hará del balaustre¹⁰³ uno de sus señas de identidad. La reja, que para María Luisa Herrero probablemente sea obra de la segunda mitad del XVI,¹⁰⁴ tiene 7,66 metros de altura y presenta en el centro un cerrojo con un pequeño escudo de cinco estrellas, característico de la Familia Fonseca.

¹⁰³ Véase SAGREDO, D. (1976): *Medidas del Romano*. Toledo (1ª ed. 1526)

¹⁰⁴ HERRERO GARCÍA, M.L. (1993): *Rejería en Segovia*. Dip. Provincial de Segovia. Segovia, pp. 144 y ss.

Volviendo con Domingo de Céspedes, y en relación a la reja de Coca, su predilección por el hierro forjado está bien constatada. Así, tras presentar dos trazas para el concurso de la capilla mayor y el coro de la catedral de Toledo, “*Dixo el maestro domingo que serían muy mejores de hierro porque an de yr doradas y plateadas a fuego y la obra que en el dicho hierro se hiciese siendo bien labrada y de buena maña se terna en mucho, y no estando al agua ni debaxo de tierra será perpetuo y no peligro de quebrar... por q’l metal es vedrioso... y de ello no se pueden hacer cosas tan sólidas como el hierro...*”¹⁰⁵.

En 1786 la reja sería vendida a la Catedral de Segovia, asentándose en la capilla de San Blas donde permanece en la actualidad. Su coste fue de 3393 reales y 33 maravedís, a lo que se hubieron de sumar los gastos de asiento: pedestales de piedra, fragua y plomo harían ascender su costo a 4626 reales y 33 maravedís. Fue asentada por el cerrajero segoviano Alonso Egido¹⁰⁶.

3.3 Los sepulcros de los Fonseca en la capilla mayor de Santa María

Pero sin duda alguna, son los sepulcros marmóreos de la familia Fonseca, en el interior del templo, los que nos hablan ya de un renacimiento portentoso. Hasta 1520 se debió pensar en albergar los bultos funerarios en los lucillos sepulcrales con arco carpanel abiertos en los costados del crucero frente al altar mayor, al modo en que se había hecho en la Colegiata de Belmonte en Cuenca (precisamente, la intencionalidad funeraria está presente en la mayor parte de los planes trebolados, por lo que la elección de este tipo de cabecera no habría sido gratuito)¹⁰⁷. El conjunto, de haberse efectuado según el plan original, habría integrado los sepulcros de piedra con el retablo mayor, aunque no exactamente como en el Parral, y se habría completado con la reja del maestro Domingo de Céspedes. Mas como es conocido, Antonio de Fonseca y Juan Rodríguez fueron los encargados de supervisar la ejecución del sepulcro de los reyes Don Felipe y Doña Juana para la Capilla Real de Granada, así como del sepulcro del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros para la capilla de la Universidad Complutense de Alcalá, por lo que sería entonces cuando encargaran los bultos funerarios para su propia familia a Fancelli y Ordóñez, modificándose el proyecto originario. Familia vinculada a la Corona en vida, familia vinculada artísticamente a los gustos de la Corona en la muerte.

¹⁰⁵ ORDUÑA VIGUERA, E. (2010): *Rejeros Españoles*. (1ª Ed. 1915), Valladolid, p. 47.

¹⁰⁶ A.C.S. Libro de Fábrica C-352. Fol. 71. Ignoramos los motivos de dicha venta, que coincide en el tiempo con el asentamiento de los nuevos retablos neoclásicos de Santa María. Tal vez fue entonces cuando se asentó la reja de antepecho vendida en los años sesenta del pasado siglo, de menor tamaño, con la finalidad de permitir una mejor visibilidad de los nuevos retablos. Por otra parte, al tratarse de una reja para capilla mayor diseñada para cerrar el presbiterio, hubo de ser adaptada al espacio de la capilla de San Blas quitando varios barrotes. Debo hacer constar mi agradecimiento al archivero de la Catedral Bonifacio Bartolomé y a Felipe Rodríguez por sus atenciones a la hora de localizar esta documentación.

¹⁰⁷ Véase BANGO TORVISO, I. (1992): *El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española*, “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, IV (1992), pp. 93-132.

Todo el conjunto se dispone en la capilla mayor trebolada, respondiendo al modelo de cama sepulcral adosada a la pared, con o sin arco triunfal. En el lado del Evangelio, Don Fernando de Fonseca junto a Teresa de Ayala bajo el arco, y Don Alonso de Fonseca adosado a la pared; en el lado de la Epístola, Don Juan Rodríguez de Fonseca adosado a la pared, y Don Alonso de Fonseca junto María de Avellaneda bajo otro arco, frontal al primero. En el centro del crucero, la sencilla lauda sepulcral de Don Antonio de Fonseca. Ninguno de ellos llegaría a ver el conjunto, pues pese a que las obras llegaron a España en mayo de 1533, no serían asentadas hasta a partir de febrero 1538, fecha en que comenzaron a partir los sesenta carros necesarios para su transporte. A tenor de ese espacio de tiempo desde su llegada, Gómez Moreno supuso que se almacenaron en el convento de franciscanos de Coca, aunque hoy sabemos que tras su llegada a Cartagena, fueron almacenados en una bodega, con la mala fortuna de arruinarse poco después¹⁰⁸, lo cual explicaría según el escribano la rotura del báculo de Juan Rodríguez Fonseca por tres partes, así como el estoque de Fernando de Fonseca.

El sepulcro de Alonso de Fonseca recoge perfectamente la fisonomía del personaje; a juzgar por su rostro, probablemente éste se tallara tomando como modelo una mascarilla funeraria, de un modo similar a los del Cardenal Cisneros y el Cardenal Tavera¹⁰⁹. La iconografía es la propia de su rango, con elementos simbólicos característicos como el báculo (símbolo del oficio de Pastor), anillo (símbolo de la fidelidad a la Santa Iglesia, esposa de Dios), la mitra (conocimiento del viejo y del nuevo Testamento), los guantes (la pureza de corazón manifestada en las acciones), el palio (símbolo de la unidad) o la estola de lana¹¹⁰.

Similar en cuanto a su tipología es la yacija frontera de Juan Rodríguez Fonseca, obispo de Badajoz, Córdoba, Palencia, Burgos y arzobispo de Rosano. Su rostro se corresponde bastante bien con los retratos que de él conservamos, caso de la Virgen de la Antigua, en la Catedral de Badajoz, o la Puerta de Pellejerías en la Catedral de Burgos, pero también a los testimonios de la época, como el de Antonio de Guevara: “*muy macizo cristiano y muy desabrido obispo*”.

Del testamento de Bartolomé Ordoñez, fallecido en 1520, sabemos que el artista participó en esta obra, en la que la figura del obispo de Burgos estaría sólo desvastada, confiando el resto a sus colaboradores Giovanni de’Rossi da Fiesole y a Simone Mantovano. Igualmente, habrían

¹⁰⁸ Es de particular interés RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1991): “Nuevas aportaciones al estudio de los sepulcros de los Fonseca”. *Estudios Segovianos*. Tomo XXXII, nº 88. Segovia, p. 78., sobre todo para trazar el rescate de los bultos, su periplo y la logística asociada desde Cartagena a Coca.

¹⁰⁹ Su rostro presenta muestras de haber padecido agonía, tal y como queda comprobado en el interrogatorio sobre sus bienes: “*después que adoleció de la dolencia que murió, que fablava y fabló muy pocas vezes e muy poco e con pena, e que muchas vezes non quería hablar nin responder a lo que le dezian e preguntavan. E esto que fue e duró por espacio de vente e cinco e treinta días antes que muriese*”. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus ... op. cit.* p. 78.

¹¹⁰ Véase CENDÓN FERNÁNDEZ, M. (2007): Arte y poder episcopal en la Castilla de los Trastámara. *E-Spania*, nº 3, nota 53, y de la misma autora, (1995): *Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara*. (Publicación en microficha) U.S.C., Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico. Santiago de Compostela.

sido comenzados una serie de elementos arquitectónicos destinados al arco del obispo, y finalizada una imagen de la Virgen con el Niño y San Juanito identificada por Gómez Moreno que hoy día está en la Catedral de Zamora. Ordóñez habría realizado además, el panel con los dos angelitos llorando. Según Migliaccio¹¹¹, “*la imagen de Zamora y los documentos citados sugieren la existencia incluso de un retablo de mármol del que Ordóñez hizo un dibujo, y que ni siquiera fue empezado por él. De este dibujo habla el testamento del escultor Domenico de Desiderio Gareth, miembro del taller de Ordóñez en Carrara*” habiendo resultado un conjunto “*como en las tumbas florentinas del siglo XV, o lo sepulcros de los cardenales Basso Della Rovere y Sforza de Antrea Sansovino en Santa María del Popolo en Roma*”.

Encontramos en este sepulcro una sensibilidad bien diferente a la de los cinceles anteriores. Después de la muerte de Ordóñez en diciembre de 1520, cuando tan sólo contaba con 40 años, quedó al frente de su taller Giovanni de Rossi da Fiesole. Con el fin de terminar las obras acabadas por el maestro, contrató nuevos escultores, siendo uno de ellos sería el joven florentino Raffaello de Montelupo, quien en su diario afirma que ejecutó un relieve con dos angelitos y las armas de un obispo, lo cual casa perfectamente con la cabecera del sepulcro de Juan Rodríguez Fonseca, claramente marcada por la influencia toscana de Miguel Ángel, hecho comprobable en las anatomías robustas de los niños, y en el hábil manejo del schiacciato en alas y cabellos, que se diluyen sobre el tablero marmóreo.

Que las camas sepulcrales de ambos prelados no están en su lugar, parece obvio, por cuanto los motivos heráldicos y decorativos tallados en los laterales quedan ocultos por los cercanos pilares de la iglesia. De haberse llevado a cabo ambos arcos de triunfo, habría sido aun más imposible la inclusión de los mismos en los estrechos lienzos ochavados.

Por lo que respecta a los sepulcros de Don Fernando de Fonseca y Doña Teresa de Ayala y de Don Alonso de Fonseca y Doña María de Avellaneda, ambos reciben cobijo en sendos arcos de triunfo, diferentes entre sí, en los que las enjutas reciben decoración bien en forma de ángeles, bien en forma de medallones con cabezas de perfil de Claudio y Nerón, al uso de los efectuados en la Casa Pilatos de Sevilla por Antonio María Aprile, a partir de 1528.

Esta “*genealogía en mármol*”, en feliz expresión de Migliaccio, tiene una alta significación. Durante el siglo XV, las nuevas ideas sobre la vida y la muerte así como la memoria posterior vinculada a la fama se abrieron paso en Castilla, teniendo como máximo exponente las “Coplas a la Muerte de su Padre” de Jorge Manrique. Una idea de fama en la cual ya no prima únicamente “la contabilidad de la muerte”, esto es, las capellanías, fundaciones y obras pías, y ni tan siquiera los ideales caballerescos, pues al decir del Marqués

¹¹¹ MIGLIACCIO, L. (2005): “Los sepulcros de la familia Fonseca en la Iglesia de Santa María la Mayor en Coca”. *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*. Valladolid, p. 213. Recomendamos la lectura del texto de Migliaccio, por ser la última actualización sobre el tema.

de Santillana “*la sciencia... non embota el fierro de la lança, nin face floxa el espada de la mano del cavallero*”. Estamos pues ante un concepto plenamente renacentista, que encuentra perfecto acomodo tanto en los elementos clásicos (amorcillos, candelieri, medallones, panoplias y guirnaldas), como en las semblanzas de los Fonseca tal y como aparecen representados a través de la espada, el báculo y el libro.

No obstante, más allá de tratarse de una fama individual, la fama *post mortem* pretendida en Coca entronca con el deseo de glorificar el linaje al que pertenecen, hecho constatable en la profusa aparición de los motivos heráldicos familiares no sólo en los bultos funerarios, sino también hasta en las propias claves de las bóvedas. Santa María la Mayor, pues, como espacio de representación al servicio de la memoria de los Fonseca.

4. Más allá de los Fonseca. El arte en Coca entre los siglos XVI y XIX

Ante las empresas artísticas de los Fonseca hasta ahora analizadas, de primer orden, aparentemente el resto de manifestaciones comparecen con desigual fortuna; mas no es así. En este último apartado queremos dar noticia de algunos datos referentes a las manifestaciones artísticas que tienen lugar entre los siglos XVI y XIX en Coca, sin afán de catálogo, pero con especial atención a algunos datos de interés singular en relación a la retabística y a los puentes de la villa. Pero antes de analizar dicha información, es momento de fijar nuestra atención brevemente en un proceso inquisitorial acaecido entre 1525 y 1526, pues nos permite documentar en la villa el nacimiento del cantero y entallador Francisco de Coca.

Su proceso es bien conocido¹¹². Delatado el 1 de diciembre de 1525 por el carpintero Juan Fustero –como quedó comprobado después en la memoria de tachas, debido a rencillas personales–, se acusó a Coca de varios cargos, entre ellos el haber afirmado que cuatro santos habían echado a perder Castilla: el Santo Oficio, la Santa Composición, la Santa Cruzada y la Santa Comunidad. Además, Francisco de Coca, que nunca había salido de España por lo que únicamente habría tenido noticia del luteranismo a través de los autos de fe y edictos, fue acusado de simpatizar con las ideas protestantes. Por todo ello, Coca sería detenido el 16 de enero de 1526 por el tribunal de la Inquisición cuando contaba con sesenta años. La investigación realizada en su proceso concluyó que sus abuelos paternos habían nacido en Coca, y su abuelo materno fue el maestro Juan, un pintor flamenco que en la época trabajó en Coca, casándose allí con una mujer castellana. Aunque finalmente fue puesto en libertad ese mismo año de 1526 ante la falta de datos consistentes, su caso representa muy bien el

¹¹² Destacamos THOMAS, W. (2001): *La represión del protestantismo en España, 1517-1648*. Leuven University Press. Louvain, pp. 102 y ss. y 174 y ss. y JIMÉNEZ MONTESERÍN, M. (1980): “Los luteranos ante el tribunal de la Inquisición de Cuenca. 1526-1600”. *La Inquisición española: Nueva visión, nuevos horizontes*. coord. por J. Pérez Villanueva, pp. 689-736

procedimiento inquisitorial en el cual se insertan elementos luteranos dentro de un contexto más amplio de delitos. Sin duda alguna hubo de pesar su ascendencia extranjera, pues el representante del obispo de Cuenca votó en contra de la absolución “*por venir el reo de linaje de alemanes*”.

Tras su formación inicial en Coca, en la que bien pudo haber participado en las labores de construcción del castillo pues había nacido en 1466, pasados los años lo encontramos como vecino de Cuenca, “*en la calle de la Correría cabo la Pellejería*”¹¹³ y después en la Puerta de San Juan “*cabo casa de Luis Carrillo*”. Aparece documentado en obras como la iglesia de Santa María de la Asunción de Medinaceli o el coro de la catedral de Sigüenza en 1503, en el que siguiendo la traza de Martín Sánchez percibe cantidades por los sitiales de ángulo junto al seguntino Gaspar Martín Vandoma. En esa misma localidad trabaja en la realización de los soportales la plaza mayor¹¹⁴.

4.1 Algunas noticias sobre la retabística de Coca

En el campo de la retabística, pese a que son relativamente numerosas las referencias documentales de que disponemos, éstas no se corresponden con el exiguo patrimonio lígneo con que cuenta Coca hoy en día. El nutrido número de iglesias y ermitas de Coca debió de contar con un buen puñado de retablos y tallas, de mayor o menor entidad, que sin embargo, apenas han llegado hoy hasta nosotros descontextualizados de sus elementos y disposición originales. Hemos de tener en cuenta igualmente que el patrocinio artístico de los Fonseca encontró en los retablos un campo abonado, contando con el concurso de artistas de primera fila, como es el caso del retablo de San Jerónimo del Monasterio de Nuestra Señora de la Mejorada en Olmedo, obra de Jorge Inglés. Baste como ejemplo el inventario realizado en 1897, en el que se reseñan hasta ocho altares sólo en la parroquial de Santa María: “*Mayor, con la imagen de la Purísima y seis imágenes más pintadas en blanco. Rosario, con la imagen de Nuestra Sra. Del mismo título. Dolores, con un crucifijo y las imágenes de la Virgen y San Juan Evangelista. San Antonio, con la imagen de este Santo y la del Amor Hermoso. Jesús atado a la columna*”¹¹⁵, *con la imagen de Nuestro Señor en este paso y un santo. Carmen, con la imagen de Nuestra señora bajo esta advocación y las de San Roque y Santa Águeda. Santa*

¹¹³ CORDENTE MARTÍNEZ, H. (1991): “Localización e historia de antiguas plazas y calles” *Cuenca. Revista de la Excma. Diputación Provincial*, nº 38, p. 161.

¹¹⁴ MARTÍNEZ TABOADA, P. (2004): “Fuentes documentales de archivo para el estudio de los arquitectos y maestros que diseñaron construyeron la Plaza Mayor de Sigüenza”. *Anales de Historia del Arte*, 14, p. 76.

¹¹⁵ Probablemente se trate del actual Nazareno, pues además de su postura, éste presenta en su base claras señales de haber tenido una columna adosada. Se puede ver el inventario completo en RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1989): *Historia... op. cit.*, p. 119.

Ana, con la imagen de esta Santa, las de San Blas, San Pedro de Alcántara y un Santo obispo. Y el de Jesús de la agonía, con su efigie”.

La segunda mitad de centuria asiste al asentamiento del antiguo retablo de la capilla mayor de Santa María, hoy desaparecido. A través de la escritura de obligación conocemos el nombre de su autor, Hans Sevilla, entallador y vecino de Salamanca. Autor del retablo del convento de San Leonardo, en Alba de Tormes o los atlantes de la fachada del Colegio de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá, Sevilla ejecutaría la obra por 60.000 maravedís a partir de 1554.

Poco tiempo después, en la década de los noventa, se contrataba la realización de un retablo para la Capilla del Obispo de Cádiz. La arquitectura del retablo se alza sobre un pequeño banco presidido por el escudo de los Solís. El retablo presenta un cuerpo principal articulado en tres calles y un sotabanco. Dos columnas de orden corintio, con el fuste estriado enmarcan la composición y sustentan un entablamento en el que los laterales y la parte central emergen en planta, confiriendo un mayor protagonismo a la caja central. En el cuerpo principal, encontramos dos columnillas corintias que sustentan un nicho avenerado, y se corresponden con sendas pilastras acanaladas en los laterales. Los espacios retranqueados y liberados por la venera se completan con medallones moldurados representando a San Juan Evangelista y a Santiago Apóstol. En el sotabanco, la caja central sobre dos columnas corintias, en clara correspondencia con las del cuerpo principal, se corona por un frontón triangular partido por un medallón oval con la representación de María Magdalena. Cuatro molduras avolutadas arropan los dos cuadros laterales. Dentro de una composición horizontal y estática, el movimiento del entablamento, apoyado sobre canecillos, confiere al conjunto una fuerte plasticidad que denota una sensibilidad ya cercana al barroco.

Vista la traza, es momento de tratar las tallas que habitaban en sus hornacinas. Conservamos el inventario realizado en enero de 1610 con la relación de todos los objetos existentes en la capilla, del que podemos extraer datos valiosos: *“Yten allaron en la dicha capilla, en medio della, un altar de piedra y en medio del un ara de mármol blanco, y encima del dicho altar un retablo nuevo de madera, dorado, sobre cuya peana están tres imágenes de bulto: la una de nuestra señora con su niño en brazos, dorado; y a los lados los apóstoles San Pedro y San Pablo, dorados. Y en lo alto del retablo un Cristo a la coluna con dos anxeles de bulto a los lados, con lanza y esponxa y espinas de la cruz; y encima del Cristo, por remate del retablo, pintado de pincel, la Madalena, y encima una cruz. Ques el retablo nuevo que se ha dorado e pintado después de la visita pasada. (...) Yten, que para guarda e cubierta del dicho retablo, allaron un guardapolvo de anxeo pintado, con Dios Padre en lo alto y las figuras de*

Cristo en la Coluna y San Pedro debaxo”¹¹⁶. El retablo se completaba por lo tanto con dos tallas de San Pedro y San Pablo, que actualmente se encuentran en la iglesia de Santa María la Real de Nieva¹¹⁷, y quedaría coronado por un interesantísimo Cristo atado a la columna, que al menos estuvo en Coca hasta 1897, ya que aparece en el citado inventario. Descrita como “*de interesante cabeza, que evoca las efigies de las tablas de Memling*”, se trata de una obra napolitana del siglo XV, en la que la elegancia formal del contraposto de Cristo, la riqueza en el trato de los paños y la esbelta columna son sus señas de identidad¹¹⁸.

Las pinturas de San Juan Evangelista, Santiago Apóstol y la Magdalena son obra del pintor toledano Cristóbal de Velasco, hijo y discípulo de Luis de Velasco, y fueron realizadas en 1594.

De las tallas pertenecientes a antiguos retablos renacentistas, hoy desaparecidos, hemos de destacar la Virgen María y San Juan Bautista del Altar del Calvario. Así, aunque sus paños no muestran el movimiento avolutado característico de Alonso de Berruguete, los rostros alargados con mandíbulas pronunciadas, junto con una marcada estereotomía en las figuras que presentan una composición abierta (sobre todo, el brazo de San Juan Bautista) hacen que puedan ser atribuidos a su escuela.

Por otra parte, la parroquia de Santa María no sería la única en contratar retablos en esta época, pues a través del inventario que realiza Hernando Alonso, visitador general del Obispado de Segovia, sobre los bienes de la iglesia de San Adrián, sabemos que en 1553 ésta contaba con un “*retablo de pincel con la imagen de nuestra señora del bulto*” y otro “*retablo de pincel bajo la advocación de San Andrés*”¹¹⁹.

El tránsito del siglo XVI al XVII también conoció el asentamiento de un retablo en el hoy desaparecido convento de San Pablo. De la extensa vida del convento franciscano en Coca, no quedan hoy sino algunos retazos, como sus supuestas puertas, algún resto de muro o los significativos nombres de las calles “Convento” o “Pino Ciprés”. Su fundador, Francisco de Fonseca habría querido continuar en 1573 la tarea iniciada tiempo atrás en Alaejos, cuando edificó el Convento de San Francisco. De sus dependencias, construidas “*a doscientos pasos*

¹¹⁶ Véase el inventario completo en RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus... op. cit.*, p. 464 y ss.

¹¹⁷ Según carta del obispado de Segovia al párroco de Coca, fechada el 18 de julio de 1903, Doña Joaquina Ruiz habría donado unos ciriales y unos candeleros a cambio de las imágenes de San Pedro y San Pablo. “*Venimos en conceder nuestra licencia, como por el presente concedemos, para qué a cambio de los ciriales de metal blanco y cuatro candeleros de bronce, con destino a la Yglesia de Coca, tome de ésta, la citada señora doña Joaquina, las imágenes de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo, que se hallan separadas del culto por su mal estado de conservación y, convenientemente, retocadas las traslade a la Yglesia parroquial de Santa María de Nieva, para ser colocadas en el altar mayor*”. En RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus... op. cit.*, p. 728 y 729.

¹¹⁸ Su venta se debió producir a inicios de los años 60, fecha del derribo de la Capilla del Obispo de Cádiz y el consiguiente almacenaje y asiento posterior del retablo, en el que, naturalmente, ya no se encontraba esta figura. Inicialmente fue adscrita de forma errónea a Burgos por el Museo Marés. SANTONJA GÓMEZ-AGERO, G. (2004): *Museo de Niebla. El patrimonio perdido de Castilla y León*. Valladolid, pp 154-157.

¹¹⁹ A.P.C. Libro 63, *Libro de la parroquia de San Adrián*, 1553-1616.

del antedicho lugar de Coca”¹²⁰ y destinadas a acoger a una comunidad de doce frailes, poco sabemos, pues hacia 1867 únicamente quedaban de él las tapias del cercado.¹²¹

Poco después de su fundación, en 1597, el escultor vallisoletano Adrián Álvarez¹²² se comprometía a realizar un retablo en las siguientes condiciones: “Yo, el dicho Adrián Alvarez, escultor, haré y daré hecho y acabado, en toda su perfeccion, un retablo de pino, puesto y asentado en la iglesia de señor San Pablo, convento de la orden de Señor San Francisco (...) el dicho retablo, tendrá diez y siete pies y meido en alto, con quatro columnas, dos de cada lado de orden corintio, estriadas e torcidas, con capiteles en ellas labrados de oxas, con alquitranses, frisos de cornisa, labrado el friso de talla, que pasen derecho de una parte a otra el alquitrane e cornisa, y encima de cada cornisa un con quatro pilastras y su cornisa y frontispicio; y en medio deste cuerpo estará un Dios Padre de medio relieve y a plomo. Tendrán las quatro columnas quatro pedestales con sus bolas. En la caxa principal del dicho retablo un Cristo vacío puesto en su cruz de seis pies de alto, y a los lados del un San Francisco y un San Pablo, cada figura de seis pies de alto; y todas las tres figuras de bulto redondo; alrededor de la caxa del Cristo un marco con su moldura que llegue desde el alquitrane asta la vasa de abaxo, y esta vasa formará dos pedestales que reciban las dichas quatro columnas”¹²³.

Hijo del también escultor y seguidor de Alonso Berruguete, Manuel Álvarez, Adrián inició su carrera en el taller de su padre. De haberse realizado, pues no sabemos si llegaría a concluir el encargo de Coca al morir en 1599, debemos inscribir el retablo de Coca dentro de su producción tras su obra maestra, el retablo mayor de San Miguel de Valladolid de 1595.

En 1590 encontramos trabajando para la parroquial de Ciruelos de Coca a Alonso de Mondrevilla¹²⁴, escultor nacido en Medina del Campo hacia 1560 y afincado en Valladolid. Formado en el ambiente manierista de esculturas como Leonardo Carrión o Pedro Rodríguez,

¹²⁰ Para un análisis histórico del convento, véase RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1989): *Historia.. op. cit.*, p. 139.

¹²¹ Tras haber sufrido la presencia de tropas napoleónicas en diciembre de 1808, y una más que probable desamortización, el edificio aun existía hacia 1845. Sin embargo, y como apuntaba el párroco de Nava, don Francisco Sanz de Frutos, “En 1867 apenas existen algunos pequeños trozos de la tapia del cercado, y fuera de ellas un hermoso y secular ciprés, que quiere Dios conservar como un testigo y una protesta contra los tiranos liberales, que gritando libertad de conciencia, etc., degüellan frailes, expulsan monjas y compran y utilizan o derriban conventos”. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1989): *Historia... op. cit.*, p. 145.

¹²² Para una aproximación a este escultor, véanse URREA FERNÁNDEZ, J. (1995): “Adrián Álvarez: noticias y obras”. *Homenaje al profesor Martín González*, pp. 453-456; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1986): “Un retablo de Adrián Álvarez en Noreña (Asturias)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*. Tomo 52, pp. 410-415, y MARTÍNEZ, R. (1987): “La partida de bautismo de Adrián Álvarez” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*. Tomo 53, pp. 350-351.

¹²³ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus... op. cit.*, p. 431 a 433.

¹²⁴ URREA FERNÁNDEZ, J. (1984): “Esculturas coetáneos y discípulos de G. Fernández, en Valladolid”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 50, pp. 349-370, véase pp. 350-352; y MARTÍNEZ DÍAZ, J.M. (1994-1995): “Entalladores y ensambladores castellanos en el retablo mayor de la catedral de Plasencia” *Norba - arte*, Nº 14-15, pp. 167-174. En concreto, para una recopilación completa de datos biográficos, véase pp. 169-171.

realiza una Virgen del Rosario, su primera obra documentada, que sería policromada por Antón Pérez. Por ella cobraría 4 ducados además del precio de unas andas.

De notable interés es la talla de Santa Ana con la Virgen y el Niño, vinculada al hidalgo D. Antonio de Setién y correspondiente al desaparecido retablo de Santa Ana de la Iglesia de Santa María. En dicho retablo trabajó Marcelo Martínez, escultor vallisoletano perteneciente a una familia de artistas dedicados a la policromía. De sus obras destacan el retablo del monasterio de San Benito de Sahagún, los de Olombrada y Vega Fría, el colateral de San Francisco de Javier, en la actual San Miguel de Valladolid, y el de Santa María de Coca, concluido este último por Jerónimo de Calabria¹²⁵.

En 1656, el capellán de Santa María de Coca, D. Miguel De Neira y Oviedo nos da noticia de un encargo, hoy desaparecido, al pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz, en los siguientes términos: “*Sr. Diego Díez... El Sr. Doctoral de Segovia me dio aviso como Vm había acabado el cuadro y así remito ese hombre por el suplico a Vm. se le acomode de manera que venga bien = Coca, Marzo 1º, 1656. Capellán de Vm Miguel de Neira y Obiedo*”¹²⁶. En la nota de Díaz figura el tema del cuadro “*Del Cristo de la Cruz a cuestras*”, de lo que se deduce que sería un Cristo camino del Calvario.

Ya en la centuria siguiente, en diciembre de 1741, se establecían las condiciones para realizar un nuevo retablo para la capilla mayor del convento de San Pablo. El maestro de arquitectura Felipe Sánchez “El Mayor”, a la sazón vecino de Arévalo, se comprometía a llevar a cabo un retablo¹²⁷ de diecinueve pies de ancho por veinte pies de alto, desde encima de la mesa del altar hasta cerrar en la clave del arco. Sobre el banco, realizado “*con la propia talla, perfiles, vaciados y molduras*”, se alzaría un primer cuerpo “*que se compone de su alzado y cornisa, dos columnas astreadas y dos estípites*”, probablemente éstos en la parte central. En este sentido, al tratarse de una cronología avanzada, podemos comprobar cómo los estípites han abandonado el ático reservado para ellos inicialmente en los retablos prechurriguerescos para convivir con las columnas en el primer cuerpo. También se especifica que “*detrás de las columnas y estípites ha de llevar sus pilastras vaciadas (...) y los entrecolumnos han de ser enganchados como demuestra la dicha planta*”. En el segundo cuerpo, destacaría una hornacina con repisa ochavada para la escultura de San Pablo, así como dos lienzos de pintura o buenas tallas (a gusto del padre guardián) en las enjutas resultantes de adaptarse el retablo al arco. Se cerraban las condiciones especificando que “*ha de correr de orden del padre guardián hacer el pedestal de ladrillo o de piedra hasta el alto de la mesa del Altar, para que asiente dicho*

¹²⁵ ANDRÉS ORDAX, P. (1999): “Gregorio Fernández, Imberto y Wierix y el retablo mayor de las “Isabeles” de Valladolid. Precisiones documentales y fuentes compositivas”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 65, pp. 278 y 279.

¹²⁶ URREA, J., BRASAS EGIDO, J.C. (1980): “Epistolario del pintor Diego Valentín Díaz” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* p. 448.

¹²⁷ Para ver las condiciones completas, véase RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus... op. cit*, p. 564 y ss.

retablo, en mazizo; y también traer la obra a dicho Convento, con mas, quando vengan a asentarla dar de comer al Maestro y oficiales, tres o quatro días que tardaran en armarle” Tanto la fábrica como el asiento del retablo se remataron en dos mil reales de vellón.

Para concluir este apartado, es necesario tratar las vicisitudes de los últimos retablos de Santa María. Por las informaciones ofrecidas por la visita del obispo en 1777 sabemos que el retablo mayor y sus colaterales estaban “*sumamente indecentes*”¹²⁸, aunque la ejecución no se realizaría hasta poco tiempo después, pues “*el Exmo. Señor duque de Veraguas, como patrono que es de dicha capilla, suspendió por ahora tomar providencia sobre este particular, reservándola para quando despues de concluida esta santa visita se halle en la ciudad de Segovia*”. Conservamos la escritura de contrato y ajuste para estofar y dorar las imágenes del altar mayor y colaterales entre Sebastián de las Llaneras, *maestro dorador, estofador y charolista* de Coca, y Santiago Blanco, administrador del Condado de Ayala. Datado el 11 de abril de 1780, se alude a “*los asuntos de escultura que se an de colocar en los retablos que se estan aziendo en la Capilla maior*”, por lo que buena parte de las piezas debían de estar prácticamente concluidas. Poco tiempo después, el 15 de agosto de 1781, se obligan a la construcción de los tres tabernáculos de piedra de los retablos los maestros canteros Manuel Román y Juan Fermín, residentes en Coca¹²⁹.

La traza del retablo del altar mayor presenta una planta cóncava, en la que la calle central queda más retrasada, adaptándose perfectamente al testero poligonal. Sobre el banco, se alzan cuatro columnas jaspeadas de orden corintio que componen el primer cuerpo y determinan su división en tres calles, destacando la central en la que se dispone el tabernáculo con el sagrario y sobre él, una interesante hornacina rematada por un frontón partido sobre ménsulas. Sobre este primer cuerpo, un entablamento –en el que el friso aparece también decorado en imitación de jaspe y la cornisa emerge de la estructura –, da paso al ático. Dos aletones flanquean la caja central, rematada en un frontón curvo. Sin duda alguna, se aprecia la influencia de las reales órdenes de 1777, 1789 y 1791¹³⁰, en las que se prohibía la ejecución de retablos en madera. En efecto, a partir de tales disposiciones, se incrementará el uso de estucos con acabados de imitación marmórea, mientras que el uso del dorado se circunscribirá únicamente a algunas zonas puntuales (molduras, basas o capiteles, como en el caso que nos ocupa). De la estructura

¹²⁸ A.P.C. *Cuentas de Santa María, 1775-1816*. Agradecemos al párroco de la localidad, Francisco Jimeno Mardomingo, por su disposición a la hora de permitimos revisar la documentación existente en el Archivo Parroquial.

¹²⁹ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F (2010): *Corpus... op. cit.*, p. 618 y 619.

¹³⁰ So pretexto de atajar los incendios ocasionados las velas que iluminaban los retablos de madera, la Real Orden de 1777 proponía la realización de obras en piedra, mármol o estuco; con todo, no hay que olvidar que de esta manera también se trataba de desterrar el espíritu barroco, irracional, tan alejado de la nueva estética neoclásica oficial, ya que los nuevos diseños se debían de remitir a la Academia de San Fernando para su aprobación. Ello supondría un breve periodo de coexistencia de ambos estilos, sobre todo en los talleres locales, quedando superado completamente hacia finales de centuria, periodo en el que incluso se destruirán numerosos retablos barrocos.

general se deduce un acusado academicismo y limpieza ornamental en plena sintonía con los dictados oficiales de la Academia de San Fernando.

Conocemos bien la iconografía de los retablos de la capilla mayor, pues en el citado documento de 1780 se especifican las condiciones de cada una de las esculturas. Así, la imagen que ocuparía el tabernáculo central quedaba descrita como “...una ymaxen de la Concepción de estatura natural sobre un grupo de nubes por peana con la serpiente y un ángel tirándola un arpón, pintada de paños naturales con orillas de oro y el manto estrellado. Y que por ello se le an de satisfacer mil reales”¹³¹; las efigies de las calles laterales serían “San Yldefonso y San Juan Baptista, de siete pies de alto, que an de ser imitando a mármol como la muestra, se a de satisfacer mil y setecientos reales”; las figuras que rematan el ático “San Carlos Borromeo, San Josef, Santiago y Santo Tomás de Aquino, de tamaño natural, que han de pintarse también como la muestra, se le a de satisfacer tres mil y doscientos reales” serían completadas “Por un Anxelon de seis pies de alto sobre un grupo de nubes con una cruz en las manos, estucado como la muestra, se le ha de satisfacer 600”. Y continúa “Por una medalla con el misterio de La Asunción, de entero relieve, de diez pies y medio de alto por siete de ancho, pintada en la misma conformidad o de paños naturales, a elección de dicho don Santiago, mil trescientos reales (...) Por la Ymaxen de Nuestra Señora del Rosario, de siete cuartas de alto, de paños naturales con orillas de oro, seiscientos reales (...) Por una medalla con Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo, de dos baras de alto y tres y medio de ancho, pintada como la muestra, se le an de satisfacer setezientos reales”. Y concluye la relación con el encargo de “deslabazar (lavar) las efigies de María y San Juan y encastrar un Santo Cristo de zinco cuartas de alto, pintando la cruz que se a de hazer nueva, se le an de pagar ochocientos y cincuenta reales”.

Al extenso capítulo del patrimonio desaparecido de Coca hemos de sumar dos interesantes retablos precisamente de este periodo, que se encontraban igualmente en la parroquia de Santa María¹³². En 1790 ya debían estar concluidos, pues Juan Francisco Ximénez, obispo de Segovia, se admira de la belleza de los altares colaterales “que están fuera de la reja de la Capilla maior, con cuatro angeles por remate”. El libro de cuentas de Santa María nos ofrece el nombre de los ejecutores: no son otros que el arquitecto y tallista Fernando Martínez Herrero y el pintor y dorador Ángel Aguilera, quien se habría encargado de los jaspeados. Del primero de ellos, natural de Coca, además de esta intervención sólo está

¹³¹ Véase el documento completo en RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F (2010): *Corpus... op. cit.*, p. 615 y ss.

¹³² A través de una fotografía fechada el 1 de junio de 1939, en la que se aprecia la mitad de uno de ellos, así como de de la información documental que citamos líneas arriba, sabemos que los retablos a los que nos referimos, se dispusieron fuera de la reja al haber sido sufragados por la iglesia, mientras que lógicamente, el mayor y colaterales lo fueron en el exterior al ser costeados por el propio Duque de Veragua.

documentada su actuación en el retablo de Nuestra Señora del Rosario en Escalona en 1806, precisamente junto a Aguilera¹³³.

4.2 “*Mucho agua han visto pasar*”. Sobre los puentes de Coca

Son numerosas las referencias documentales a los puentes de Coca. Así, es bien conocida la información que aporta Andrea Navagero en su viaje por España entre 1525 y 1528 cuando afirma “*no pasamos por Coca porque estaba quebrado el puente que hay sobre el Eresma*”. Ya en el testamento de Antonio de Fonseca¹³⁴ se alude a “*la puente de piedra*” y “*la puente de madera*”, en clara alusión al Puente Chico sobre el Voltoya y al Puente Grande sobre el Eresma; poco tiempo después, en las ordenanzas municipales de la Comunidad de Villa y Tierra de Coca de 1583 se prohíbe hacer fuego bajo los puentes de la villa.

Es a partir del siglo XVII cuando comenzamos a tener interesantes noticias sobre el reparo y construcción de los dos puentes de la villa. Así, el 2 de noviembre de 1622 y el 28 de febrero de 1624 se efectúa la provisión sobre reparto que corresponde a Zamora para las obras de reparos de los puentes de Valladolid, Coca y Rionegro¹³⁵. Sería a partir de entonces cuando según Felipe Rodríguez, se construye el Puente Grande en 1630, interviniendo el arquitecto segoviano Bartolomé de Buezas por un total de 390 ducados, y se repara el Puente Chico en 1640. Nosotros apuntamos que tales fechas e intervenciones han de ponerse en relación con la labor de Andrés Gómez de Sisniega¹³⁶, maestro de cantería natural de San Mamés de Aras y vecino de Medina del Campo, ya que “*En 1643, el 11 de abril, su suegra Catalina de Castillo da noticia de que haría unos 27 días que había fallecido su yerno Andrés Gómez de Sisniega en la ciudad de Zamora (...) El 21 de junio de ese año da poder a Juan Gómez de Sisniega y a Lucas del Ribero Rada para cobrar las obras de Zamora y las de la villa de Coca y otras partes*”. Poco después, en 1680, el maestro de cantería Agustín de Zorlado Rivas, vecino de Bádames y estante en Valladolid, vuelve a otorgar poder a su mujer para que actúe como su fiadora en la obra del puente de Coca, que él mismo había rematado¹³⁷.

¹³³ De éste último conocemos algunas obras más, pues se encuentra activo entre 1796 y 1810 en las iglesias de Valseca, Carbonero de Ahusín y Escalona. GONZÁLEZ ALARCÓN, T. (1994): *Retablos barrocos en el arcedianato de Segovia*. Universidad Complutense de Madrid (Tesis). Tomo I. P 343.

¹³⁴ Véase el testamento completo en RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus... op. cit.*, pp. 274 y ss.

¹³⁵ En Documentos Históricas (1948) - Archivo Municipal de Zamora, p. 274.

¹³⁶ Entre otras obras, realiza el puente de Medina del Campo y en 1635, figura como tracista en las obras de los puentes de Palacios, Sieteiglesias y Valdestillas. Ese mismo año interviene en la Colegiata de San Antolín de Medina del Campo. En GONZÁLEZ ECHEGARAY, C., ARAMBURU-ZABALA, M.A.; ALONSO RUIZ, B.; POLO SÁNCHEZ, J. (1991): *Artistas cántabros en la Edad Moderna: su aportación al arte hispánico. (Diccionario Biográfico-Artístico)*. Institución Mazarrasa-Universidad de Cantabria, Santander, p. 271. Nuestro agradecimiento más cordial a la profesora Alonso por sus orientaciones en esta sección.

¹³⁷ A.H.R.C Secc. Protocolos. Leg. 1170-I. Ante Pedro del Río. fols. 141-142.

La centuria siguiente conoce de nuevo diferentes intervenciones, como la efectuada por Diego de la Puente y la Vega, maestro de cantería y vecino de Omoño, quien declara el 21 de marzo de 1777 que se le ha adjudicado la construcción del puente de Coca, en Segovia, junto a Pablo Antonio Ruiz y Pedro de la Puente Ortiz. Poco después, el 23 de abril de 1779 se obliga a hacer junto con los dos anteriores las nuevas obras proyectadas en Coca por Antonio de la Torre, según informe realizado por Marcos de Vierna¹³⁸.

Las obras se debieron prolongar algunos años, ya que tras el informe de la Real Sociedad Económica Segoviana de Amigos del País de 1785, en el que se aconseja el derribo de parte de las murallas para sanear la villa¹³⁹, en 1800 se venden más de mil carros de piedra a diferentes obras, entre las que destacó sobremanera el arreglo del Puente Chico. La escritura de obligación de éste nos ofrece una valiosa información sobre los nombres del arquitecto y el aparejador que por entonces intervenían en los puentes: *“En la villa de Coca, a veinte de diciembre de mil ochocientos, ante mí, el escribano y testigos, pareció Balentín Caballo Billanueva, vecino de la villa de Santiuste de San Juan, y dijo que por Francisco de Pablos, maestro arquitecto, aprobado por la Real Academia de las Artes, aparejador mayor de S.M. en el Real Sitio de San Ildefonso, estando con necesidad de valerse de canto o piedra para la construcción de las últimas obras proyectadas en los puentes y calzada de esta villa por don Agustín de Olabarrieta (...) otorga el presente instrumento y obliga a dicho Francisco de Pablos a pagar la cantidad de cuarenta mil ciento sesenta y cinco reales, que suman un mil y once carros de dicha piedra, que así se han de necesitar para la conclusión de dichas obras”*¹⁴⁰.

5. Conclusión

El propósito fundamental de nuestras líneas no ha sido otro que repasar las manifestaciones artísticas más importantes de la villa de Coca, aunque la extensión no nos haya permitido extendernos sobre algunos edificios, caso de la ermita de Santa Rosalía. Por otra parte, cabe plantear la siguiente reflexión: ¿qué suponen para la Historia del Arte las naves que

¹³⁸ GONZÁLEZ ECHEGARAY, C., ARAMBURU-ZABALA, M.A.; ALONSO RUIZ, B.; POLO SÁNCHEZ, J. (1991): *Artistas* ...pp. 544 y 545. Sobre la interesante figura de Marcos de Vierna, véanse las pp. 702 y 703 y GARCÍA MELERO, J. E. (1996): Los puentes y la Comisión de Arquitectura (1786-1808). Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte, t. 9, pp. 189-217.

¹³⁹ Es a partir de entonces cuando Coca entona su particular “¡abajo las murallas!” en los siguientes términos: *“El último medio. Señor, para salud pública de esta Villa, sería el derribar el lienzo de murallas en latitud de 360 pies de Rey. Poco más o menos, en esta forma: los 250 á la parte del castillo, y 110 al lado opuesto, quedando lo poco que resta para resguardo de la Panera principal del Excelentísimo Señor Duque de Veraguas, Señor de esta Villa, e igualmente el Real pósito de ella (...) De las ruinas y materiales que de ellas salgan, nos parece conveniente se haga publicación de su importe o especie al común de vecinos, para que ó reparen sus casas”*. En *Memorias de la Real Sociedad Económica Segoviana de Amigos del País*, año 1785, t. II, p. 250.

¹⁴⁰ A.H.P.S. Protocolo 7444, fols. 335-338.

cargadas de mármol, surcan el Mediterráneo, trayendo los bultos funerarios de los Fonseca, o las manos encallecidas de un mudéjar que pondera la sencilla belleza de un friso de ladrillos en nacela? Coca no es una excepción en el devenir artístico de Castilla entre los siglos XII al XIX. Sus aportaciones, mayores y menores, contribuyen en primera instancia a reconstruir una parte del pasado de la villa tal y como fue; pero más allá de eso, han de servir para concienciar a la población de la necesidad de salvaguardar el patrimonio artístico que atesora.

Y ello comienza con el conocimiento de dichas manifestaciones, sobre todo por parte de aquellos más jóvenes a través de su formación artística. Ya del 22 de julio de 1674 es el contrato de formación en el que el arquitecto José Vallejo Vivanco¹⁴¹ recibe como aprendiz a Marcos Cubo Tejada, sobrino del párroco de Santa María de Coca. “...e yo el dicho Joseph Vallejo que estoy presente la acepto y me obligo de que durante los dichos seis años enseñaré el dicho arte de arquitectura al dicho Marcos Cubo Tejada (...) le dare de comer y beber cama y rropa labada...”¹⁴². Más reciente, en concreto de 1951, es el proyecto “Escuela de Escultores de Coca”, en el que participarían jóvenes escultores entonces como Julio López, César Montaña o José Luis Coomonte, aglutinados en torno a la figura del caucense Eduardo Capa. Y más aun lo es la presencia de jóvenes pintores pensionados por la Real Academia de San Quirce en el estío de 2011...

Coca pues, unida indisolublemente al arte. Así sea.

¹⁴¹ Arquitecto y entallador de retablos, ocupó el puesto de maestro mayor del Alcázar de Segovia y Casas Reales de su entorno. Es el autor de la traza del retablo mayor de San Martín de Segovia en 1667, precisamente la primera obra del arcedianato de Segovia en el que se documenta el uso de columna salomónica

¹⁴² GONZÁLEZ ALARCÓN, T. (1994): *Retablos barrocos en el arcedianato de Segovia*. Universidad Complutense de Madrid (Tesis). Tomo I. p. 68.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO RUIZ, B. (2000): "Juan Gil de Hontañón en Segovia: Sus comienzos profesionales". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 66, pp. 153-162.
- ALONSO RUIZ, B. (2003): *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*. Universidad de Cantabria. Santander.
- ALONSO RUIZ, B. (2005): "Un modelo funerario del tardogótico castellano: las capillas treboladas". *Archivo Español de Arte*. LXXVIII, 311, pp. 277-295.
- ANDRÉS ORDAX, P. (1999): "Gregorio Fernández, Imberto y Wierix y el retablo mayor de las "Isabeles" de Valladolid. Precisiones documentales y fuentes compositivas". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 65, pp. 263-282.
- APPIANO (1980): *Historia Romana*. Gredos. Madrid.
- AZCÁRATE LUXÁN, M. y RUIZ MONTEJO, I. (2005): "El castillo en la Plena Edad Media: Fortaleza y Morada". *Vivir en palacio en la Edad Media. Siglos XII-XV*, pp. 99-110.
- BANGO TORVISO, I. (1992) *El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española*, "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte", IV (1992), pp. 93-132.
- BLANCO GARCÍA, J.F. (1986): "Single finds of medieval coins from Coca". *Problems of medieval coinage in the iberian area*. Avilés, pp. 361-379.
- BLANCO GARCÍA, J.F. (1992): "El circuito amurallado de Coca", *Actas del III Congreso de Arqueología Medieval Española*. II. *Comunicaciones*. Oviedo, pp. 433-439.
- BLANCO GARCÍA, J.F. (1994): "Fortificación y organización del espacio de una villa segoviana a comienzos del siglo XVI", *Actas del I Congreso de Castellología Ibérica*. Palencia, 233-255.
- BLANCO GARCÍA, J.F., RODRÍGUEZ ARRANZ, A., RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1997): *Guía Turística de Coca*. (2ª Ed), Madrid.
- CABAÑERO MARTÍN, V. (2010): "De la Iglesia de San Salvador de Coca y su imaginario origen templario", *Nonnullus*, nº 6.
- CASASECA CASASECA, A. (1988): *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*. Junta de Castilla y León.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, M. (1995): *Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara*. (Publicación en microficha) U.S.C., Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico. Santiago de Compostela.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, M. (2007): Arte y poder episcopal en la Castilla de los Trastámara. *E-Spania*, nº 3, junio.
- COBOS GUERRA, F. y CASTRO FERNÁNDEZ, J.J. (1998): *Castillos y fortalezas*. Edilesa. León.
- COOPER, E. (1991): *Castillos Señoriales en la Corona de Castilla*. 3 Vols. Junta de Castilla y León. Salamanca.
- CORDENTE MARTÍNEZ, H. (1991): "Localización e historia de antiguas plazas y calles" *Cuenca. Revista de la Excma. Diputación Provincial*, nº 38, pp. 153-167.
- ENRÍQUEZ DEL CASTILLO, D. (1787): *Crónica del rey don Enrique el Quarto de este nombre*.
- FALOMIR FAUS, M. y MARÍAS, F. (1994): El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (U.A.M.), Vol. VI, Madrid.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, J.Á. (1985): *La época medieval*. Historia de España, vol. II. Alfaguara, Madrid.

- GARCÍA MELERO, J. E. (1996): Los puentes y la Comisión de Arquitectura (1786-1808). Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte, t. 9, pp. 189-217.
- GARCÍA MERCADAL, J. (1999): *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. 6 Vols. Junta de Castilla y León. Valladolid.
- GÓMEZ MORENO, M. E. (1956) *Bartolomé Ordóñez*. Madrid.
- GONZÁLEZ ALARCÓN, T. (1994): *Retablos barrocos en el arcedianato de Segovia*. Universidad Complutense de Madrid (Tesis).
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, C., ARAMBURU-ZABALA, M.A.; ALONSO RUIZ, B.; POLO SÁNCHEZ, J. (1991): *Artistas cántabros en la Edad Moderna: su aportación al arte hispánico. (Diccionario Biográfico-Artístico)*. Institución Mazarrasa-Universidad de Cantabria, Santander.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, J.L (2001): *Sobre el mudéjar en la provincia de Ávila*. Papeles de Arquitectura Española, 4. Ávila.
- HERRERO GARCÍA, M.L. (1993): *Rejería en Segovia*. Diputación Prov. de Segovia. Segovia.
- HILDBURGH, W. L. (1936): *Medieval Spanish enamels and their Relation to the Origin and the Development of Copper champlevé enamels of the Twelfth and Thirteenth Centuries*. Oxford: University Press.
- JIMÉNEZ DE RADA, R. (1989), *Historia de los hechos de España*, edición moderna, traducida y anotada por Juan Fernández Valverde, Madrid.
- JIMÉNEZ MONTESERÍN, M. (1980): “Los luteranos ante el tribunal de la Inquisición de Cuenca. 1526-1600”. *La Inquisición española: Nueva visión, nuevos horizontes*. coord. por J. Pérez Villanueva, pp. 689-736.
- JUSTI, C. (1891) *Bartolomé Ordóñez und Domenico Fancelli*. Prusia.
- LAVADO PARADINAS, P. (2006): “Artes decorativas mudéjares en Castilla y León”. *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. María del Carmen Lacarra (Coord.), Institución Fernando el Católico, Zaragoza
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, M.I. (2004): *La arquitectura mudéjar en Ávila*. Institución Gran Duque de Alba. Ávila.
- MADOZ, P. (1984): *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones en ultramar*. (1ª Ed. Madrid. 1845-1850). Ámbito Ediciones, Valladolid.
- MALO CERRO, M. (2001): *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*. Tesis. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MARÍAS FRANCO, F. (1990): “Sobre el castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)* Vol. 11.
- MARTÍ Y MONSÓ, J. (1989): *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid. Basado en la investigación en diferentes archivos*. (1ª Ed. 1898-1901) Valladolid.
- MARTÍN BRAVO, E.: Hallazgos arqueológicos singulares en Coca (Segovia). *Oppidum*, nº 5. IE Universidad. Segovia, 2009, 65-78.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1986): “Un retablo de Adrián Álvarez en Noreña (Asturias)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*. Tomo 52, pp. 410-415.
- MARTÍNEZ, R. (1987): “La partida de bautismo de Adrián Álvarez”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*. Tomo 53, pp. 350-351.
- MARTÍNEZ DÍAZ, J.M. (1994-1995): “Entalladores y ensambladores castellanos en el retablo mayor de la catedral de Plasencia”. *Norba - arte*, Nº 14-15, pp. 167-174.
- MARTÍNEZ RUIZ, Mª. J. y ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A.: “Valoración y conservación del patrimonio: la venta de los tapices del Obispo Fonseca en las Catedrales de Burgos y Palencia”. *Arqueología, arte y restauración. IV Congreso Internacional “Restaurar la Memoria”*. Actas. Valladolid, 2004.

- MARTÍNEZ TABOADA, P. (2004): "Fuentes documentales de archivo para el estudio de los arquitectos y maestros que diseñaron construyeron la Plaza Mayor de Sigüenza". *Anales de Historia del Arte*, 14, pp. 73-83.
- MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M^a y LABRADOR GONZÁLEZ, I.M^a. (2004): "Iconología del Sol y de la Luna en las representaciones de Cristo en la cruz". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* (Universidad de Sevilla), nº 17, págs. 73-92.
- MELIA, J. A. (1916): "El Castillo de Coca". *Alrededor del Mundo*, nº 867.
- MIGLIACCIO, L. (2005): "Los sepulcros de la familia Fonseca en la Iglesia de Santa María la Mayor en Coca". *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*. Valladolid, pp. 207-219.
- MORENO ALCALDE, M. (1990) "Los Fonseca y la iglesia de Santa María de Coca." *Anales de Historia del Arte*, 2, Madrid, pp. 57-77.
- MORENO ALCALDE, M^a. (1993-1994): "La Iglesia de Santa Clara de Briviesca (Burgos): Hipótesis sobre el trazado de su planta". *Anales de Historia del Arte*, Nº 4, págs. 191-202.
- ORDUÑA VIGUERA, E. (2010): *Rejeros Españoles*. (1ª Ed. 1915), Valladolid.
- PALENCIA, A. (1973) *Crónica de Enrique IV*, Madrid.
- PANIAGUA GARCÍA, A. (2010): *El castillo de Arévalo. Obras de rehabilitación 2000-2009*. Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino. Madrid.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C. y REYES HERNANDO, O. (2007): "Proyecto de investigación Las Pizarras (Cauca, Segovia). Campaña arqueológica del año 2006". *Oppidum*, nº 3. Universidad SEK. Segovia, pp. 45-80.
- PÉREZ GONZÁLEZ, C. y REYES HERNANDO, O. (2009): "Proyecto de investigación Las Pizarras (Coca, Segovia): 2009". *Oppidum*, nº 5. Universidad SEK. Segovia, pp. 113-140.
- PÉREZ HIGUERA, T. (1994): "El mudéjar, una opción artística en la corte de Castilla y León". *Historia del arte de Castilla y León*, Vol. 4 (Arte Mudéjar), 1994, p. 130-222.
- PÉREZ VILLAAMIL, J. (2010): *España artística y monumental*. Tomo 2 (1ª Ed. De 1844). Ed. Facsímil.
- QUADRADO, J. M. (1865) *Recuerdos y bellezas de España, bajo la Real Protección de SS.MM. la Reyna y el Rey*. Segovia. Madrid. (Ed. facsímil de la Caja de A. y M. P. de Segovia, 1977).
- RALLO GRUSS, C. (1996): "El castillo de Coca y su ornamentación". *Anales de Historia del Arte*, Nº 6.
- RALLO GRUSS, C. (1999): Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e Influencia Islámica. Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense. Madrid
- RALLO GRUSS, C. (2003): "La pintura mural hispano-musulmana: ¿tradición o innovación?". *Al-qantara: Revista de estudios árabes*, Vol. 24, Fasc. 1.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1998): *Historia de Coca. (Estudios y Documentos)*. Guadalajara.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1985) *Datos históricos de la iglesia de Santa María la Mayor de Coca*. Campo Real.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1987): *Los Fonseca y sus mausoleos en la Villa de Coca*, separata de Armas e Trofeus, V série, Tomo VI, Lisboa.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1991): "Nuevas aportaciones al estudio de los sepulcros de los Fonseca". *Estudios Segovianos*. Tomo XXXII, nº 88. Segovia, pp. 55-108.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (1994) *Iglesia de Santa María la Mayor de Coca*. Guía histórico-artística. Alcalá de Henares.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2003): *Ordenanzas de la Villa y Tierra de Coca (1583)*. Comunidad de Villa y Tierra de Coca. Segovia.

- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2010): *Corpus Documental de Coca*. Madrid.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F: *La historia desconocida de Coca*. (Inédito).
- RUIZ ALONSO, R. (2002): *El esgrafiado en Segovia*. Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia. U.C.M. Madrid.
- SAGARRA GAMAZO, A. (1990): “Don Juan Rodríguez de Fonseca, Obispo de Palencia”. *II Congreso de Historia de Palencia*. Actas, Vol. 4.
- SAGARRA GAMAZO, A. (1992): “La formación política de Juan Rodríguez de Fonseca”. *Congreso de Historia del Descubrimiento: 1492-1556*. Actas, Vol. 1.
- SAGARRA GAMAZO, A. (1995): “El protagonismo de Juan Rodríguez de Fonseca, gestor indiano, en la diplomacia castellana desde su sede episcopal de Burgos”. *Boletín de la Institución Fernán González*, N° 211.
- SAGARRA GAMAZO, A. (2006): “Elio Antonio de Nebrija y Juan Rodríguez de Fonseca: de la gramática a la cartografía al servicio de la Reina”. *Revista de Estudios Colombinos*, N°2,.
- SAGARRA GAMAZO, A. Coord. (2005): *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*. Seminario Iberoamericano de Descubrimientos y Cartografía. Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica y Portugal. Universidad de Valladolid. Valladolid.
- SAGREDO, D. (1976): *Medidas del Romano*. (1ª ed. 1526) Toledo.
- SANTONJA GÓMEZ-AGERO, G. (2004): *Museo de Niebla. El patrimonio perdido de Castilla y León*. Valladolid.
- SANZ RODRÍGUEZ, L. (2011): *Crónicas de Antaño*. Lulú. Francia.
- TAPIA SÁNCHEZ, S. (2009): “Alí Caro, alarife”, en Del Ser, G. (Coord.).- *Historia de Ávila, vol. IV Edad Media (siglos XIV-XV)*, ed. Institución Gran Duque de Alba, Ávila, pp. 729-736.
- THOMAS, W. (2001): *La represión del protestantismo en España, 1517-1648*. Leuven University Press. Louvain.
- TORMO, E. (1928): “Informe acerca del expediente incoado por la Comisión de Monumentos de Segovia, relativo a la Declaración de Monumento Nacional adscrito al Tesoro Artístico Nacional del castillo de Coca”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 85, pp. 28-45.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1984): “Esculturas coetáneas y discípulos de G. Fernández, en Valladolid”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 50, pp. 349-370
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1995): “Adrián Álvarez: noticias y obras”. *Homenaje al profesor Martín González*, pp. 453-456.
- URREA, J., BRASAS EGIDO, J.C. (1980): “Epistolario del pintor Diego Valentín Díaz” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* pp. 435-449.
- VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O. (2001): *Colección de azulejería del Castillo de Coca. Estudio y Catalogación*. Junta de Castilla y León. Valladolid.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A. (1990): *El palacio de la Calahorra*. Biblioteca de Ensayo. 2. Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada. Granada.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A. (1991): “La escalera del Palacio de Calahorra: creación y difusión de un modelo”. *Príncipe de Viana*. N° 12, Ejemplar dedicado a: Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español), pp. 339-343.