

Unas tablas renacentistas de Diego Aguilar en la iglesia de Santa Cristina de Valdesaz (Segovia)

José Miguel Lorenzo Arribas

Investigador independiente
josemizc@hotmail.com

Recepción: 10/04/2018, Aceptación: 23/06/2018, Publicación: 04/12/2018

RESUMEN

Con motivo de la restauración del retablo barroco de la iglesia de Valdesaz (2016) se realizó un estudio para su documentación, así como la de las tablas reaprovechadas y de la talla de santa Cristina que contiene. Para ello, se analizaron los libros de fábrica parroquiales, conservados desde el siglo xvii, con lo que se ha conseguido establecer la autoría del retablo (Lázaro Marcos, 1707). La de las tablas (Diego de Aguilar, antes de 1570) se ha podido colegir con metodología propia de la historia del arte. Desconocemos la firma de la talla. Dada la poca información sobre este humilde edificio de origen románico, se aporta una interpretación sumaria sobre su evolución constructiva.

Palabras clave:

pintura manierista; retablo barroco; Restauración; santa Cristina de Bolsena; hagiografía; Archivo Diocesano de Segovia; libros de fábrica; arquitectura románica

ABSTRACT

Some Renaissance panel paintings by Diego Aguilar in the church of Santa Cristina de Valdesaz (Segovia)

On the occasion of the restoration of the Baroque altarpiece of the church of Valdesaz (2016), a study was conducted to document this piece, as well as the reused panel paintings and the wooden carving of Saint Christine also in the church. To this end, parish books preserved since the 17th century were analyzed to establish the authorship of the altarpiece (Lázaro Marcos, 1707). The authorship of the panel paintings (Diego de Aguilar, before 1570) was established using art history methodology, but the author of the carving is unknown. Given the scarcity of information about this humble building of Romanesque origin, a summary interpretation of its constructive evolution is provided.

Keywords:

Mannerism painting; Baroque altarpiece; restoration; Saint Christine of Bolsena; hagiography; Archivo Diocesano de Segovia; parish books; Romanesque architecture



Valdesaz es una aldea perteneciente al Condado de Castilnovo, cuya cabeza administrativa es Villafranca, de quienes dependen también Torrecilla y La Nava. Después de la repoblación que tuvo lugar en tiempos de Alfonso VI¹, perteneció a la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda, y se encuadraba en el ochavo de Prádena de la Sierra. Se señorializó cuando lo hizo Sepúlveda, ofrecida en 1439 a don Álvaro de Luna. Retornó la villa a realengo pocos años después (1453), pero no Castilnovo, que quedó bajo dependencia señorial².

El lugar de Valdesaz (Condado de Castilnovo, Segovia)³

En el *Cuaderno de la visita realizada a la diócesis de Segovia durante los años 1446-47*, custodiado en el Archivo de la Catedral de Segovia (B-304-bis), ya se menciona a la iglesia de Santa Cristina, que merece únicamente cuatro palabras, pero significativas: «Pobre e mal parada»⁴. Esta parece haber sido la tónica secular de dicho edificio, siempre escaso de bienes salvo durante cortos periodos de tiempo, en que se aprovechó para adecentarlo y renovarlo. Los libros de fábrica se han demostrado fundamentales a la hora de poder documentar este edificio y sus bienes⁵, que, de hecho, no disfrutó de la categoría de parroquial, dignidad que ostentó la iglesia de Villafranca, de la cual Santa Cristina históricamente ha dependido⁶. Por ello, también los libros parroquiales del templo villafranquino interesan a la hora de poder documentar los avatares de la iglesia de Santa Cristina. De hecho, en los primeros apuntes que conservamos del primer libro de fábrica conservado de la parroquia de Villafranca se dispone del cuartillo

del año 1510 de Santa Cristina⁷, y se afirma que «la iglesia de Santa Cristina, anexa que es a la iglesia de Villafranca»⁸. Consecuentemente, en la documentación parroquial desde principios del siglo XVIII hasta finales del XIX, Valdesaz aparece referenciado por su relación de dependencia, como «barrio»⁹, consideración que tiene a día de hoy.

En el *Diccionario* de Pascual Madoz aparece Santa Cristina —que daba servicio a un caserío compuesto por 29 casas «bastante malas»— como «ermita» bajo la entrada *Valdezat*, no como parroquia¹⁰, y de este modo también aparecía citada en una visita ya de 1760¹¹, y en otra de finales del siglo XIX¹². Si bien técnicamente no ha sido nunca ermita, estas confusiones a la hora de denominarla explican bien su posición de dependencia con respecto de otro templo¹³.

Sí sabemos por los libros parroquiales que, aunque se impartieron ciertos sacramentos propios de una parroquia, nunca se llegó a enterrar a nadie dentro del templo (ni fuera, hasta el cementerio construido en la segunda mitad del XIX siguiendo los mandatos higiénicos de crear cementerios en sitios ventilados). Durante toda la edad moderna y hasta bien entrado el siglo XIX, las personas que fallecían en Valdesaz fueron sepultadas en la parroquia de Villafranca. Es cierto que una noticia ambigua de 1689 narra que el visitador, después de realizar las usuales ceremonias de la visita y después de revisar el Santísimo Sacramento y exponerlo a los fieles, «dijo los responsos y oraciones acostumbrados en el cuerpo y cementerio de la dicha iglesia»¹⁴, en lo que parece un despiste del escribano, que copiaba de fórmulas al uso y reiteradas, sin advertir que esta iglesia carecía de él, salvo que entendiera que el cementerio parroquial estaba en el interior de la matriz villafranquina. Claramente



Figura 1.
La iglesia de Santa Cristina (Valdesaz) desde su costado suroeste. Las fotografías en que no se exprese lo contrario fueron hechas por el autor.

se afirma este particular en un documento de mediados del siglo XVIII: «En esta iglesia no hay sepulturas, y los cadáveres se llevan todos a la mayor»¹⁵, es decir, a la parroquial de Villafranca del Condado. El camposanto del «barrio de Valdesaz» ya estaba construido en 1877¹⁶, y en 1891 se repara una de sus paredes¹⁷. La pila bautismal que tiene hoy el templo, por su parte, no fue un elemento del que dispusiera desde un principio, porque durante los primeros siglos hasta para los bautizos se debían desplazar los vecinos de Valdesaz a Villafranca. En 1699 no había pila bautismal¹⁸. Por tanto, cuando se bautizaba, se trasladaban los santos óleos desde la parroquia villafranquina, como sabemos por noticias de 1723¹⁹ y 1757²⁰. Pero apenas veinte años después la situación había empeorado, pues a pesar de tener ya pila bautismal (su cita documental permite datar este elemento), seguía sin poderse bautizar en Valdesaz por falta de ajuar y mobiliario litúrgicos apropiados²¹.

En este año, otro asiento informa del régimen de misas que por entonces se oficiaban en Valdesaz, y mejora la información aportada por Pascual Madoz, que afirmaba que en Santa Cristina «tiene obligación de decir misas los días festivos el párroco del Condado»²². Según los libros parroquiales, no todos los domingos del año se oficiaron misas en el anejo villafranquino²³.

La iglesia de Santa Cristina. Avatares histórico-constructivos

Prácticamente nada se ha investigado sobre esta construcción de origen románico²⁴. Se trata de un edificio de nave única rematada por una cabecera con ábside semicircular y largo presbiterio recto, pórtico apoyado en su costado meridional y una sacristía de planta cuadrada que se abre al norte. Se conforma en mampostería revocada (donde no se ha perdido), con encintado de sillares en vanos y esquinas. Recolocada, se conserva la cornisa pétreo románica en el ábside, de perfil nacelado, sostenida por una serie de canecillos, igualmente de nacela, de módulo irregular. Dos contrafuertes de sillería sostienen los extremos de la nave al norte. También de sillería es la espadaña de un cuerpo abierto por dos troneras, rematada a piñón y que se alza sobre el hastial occidental. El piñón y los faldones de la nave se coronan en sus extremos con bolas pétreas, y los tejados se protegen con teja árabe dispuesta «a la segoviana» o «a torta y lomo», es decir, con canales y sin presencia de cobijas salvo en puntos muy concretos. Esta ha debido ser la manera tradicional de techar el edificio al menos desde el siglo XVII, pues en los gastos de retejos se suele consignar, además de cal, una partida para barro, material necesario para establecer el lecho donde asentar las tejas²⁵.

La iglesia es románica en origen. De esa época se conserva el conjunto de la cabecera y el arco de gloria, así como, al menos, la portada meridional, único acceso al templo en la actualidad. También desde el principio se hubo de advocar a santa Cristina²⁶. No se aprecia ventana axial por detrás del retablo mayor ni se acusa al exterior, producto seguramente de alguna refacción postmedieval en la fábrica de mampostería, oculta por los restos de revoco todavía existentes²⁷. Tipológicamente es descartable que el templo careciese de esta aspillera central en los primeros tiempos de su existencia.

A comienzos del siglo XVI, la cabecera de la iglesia de Santa Cristina estaba «quebrantada» en las limas de su cubierta, afección que impedía decir misa en ella. El visitador explica que el templo no tenía fondos para acometer las reformas necesarias (acorde a lo que sesenta años antes se aseguraba en el citado *Cuaderno de la visita realizada a la diócesis de Segovia durante los años 1446-47*), por lo que se ordenó al mayordomo de la parroquial de Villafranca que del dinero propio de esta iglesia se hiciese un préstamo de 2.500 maravedís (unos 73 reales)²⁸.

En aquel siglo, la documentación parroquial de la iglesia de Villafranca descubre una repetida serie de mandatos episcopales en los que se negocian préstamos entre ambos templos. En 1512 se compele a Valdesaz para que preste dinero a la parroquia²⁹, que ejecutará una gran obra en 1541³⁰ ayudada de los 13.000 maravedís (unos 34 ducados) que Santa Cristina aporta³¹. En 1547 se devuelven 10.100 maravedís de la deuda contraída³². Muy poco después, el préstamo actúa en sentido contrario, porque a Valdesaz Villafranca le presta 11.730 maravedís. Parece que en este tiempo la sacristanía de la parroquia y de su anejo, Valdesaz, van a la par³³.

La configuración románica del templo se debió mantener, en sus líneas fundamentales, hasta el siglo XVII. Con respecto al estado actual, debió tener una nave más alargada, sin saber cómo remataría al oeste (aunque ahí debía haber otra espadaña, pues campanas había³⁴), sin sacristía y sin los machones que hoy sostienen el edificio en el muro norte. Nada podemos decir desde un punto de vista documental sobre la existencia o no de un portal o pórtico de esta primitiva iglesia, pues los papeles parroquiales no lo nombran, por lo que tan solo se puede acudir a deducciones constructivas. El actual pórtico se adosa perfectamente a la nave, sin que se puedan apreciar fases constructivas en él, puesto que se muestra aparentemente homogéneo, por lo que habrá que postdatarlo con respecto a la última reforma, en que se altera el muro meridional de dicha nave. La permanencia de una fábrica sin demasiados cambios y escaso man-

tenimiento explica el estado de colapso al que llegó el edificio a finales del siglo XVII. Como se dijo, esta actuación vino precedida de un peligro real que amenazaba a la propia viabilidad del templo. En 1684 «se bajaron las campanas por estarse hundiendo la torre», y se arrióstró el edificio y la tribuna, también esta última «por estarse hundiendo»³⁵. Fue en ese momento, y ante la inminencia de un derrumbe, cuando se produjeron unas reformas que transformaron la imagen histórica del templo, principalmente en la nave. Los libros parroquiales confirman una gran obra. Si en 1678 ya hay algún aderezo en la zona de tribuna³⁶, la obra de sustitución de la parte occidental del templo, así como la cubierta, se paga entre 1685 y 1686, en que hay cuantiosos gastos en elementos auxiliares (madera, clavazón, sogas, capachos), cal, piedra «para la torre de mampostería» y la cal que se trajo del Villar³⁷, en una actuación que supera los dos mil reales³⁸.

De estas obras sabíamos, además, por la inscripción epigrafiada presente en un sillar exterior dispuesto inmediatamente encima del óculo axial del hastial occidental:

YÇOSE ESTA OBR
A SIENDO CURA EL LICENCIADO
Juan VENITO DE NIEVA
Y ALCALDE DIEGO FRANCO
AÑO 1686

Efectivamente, estos dos personajes eran las autoridades eclesiástica y secular por aquel tiempo, como confirma la documentación escrita en los libros parroquiales³⁹. Por otro lado, se reaprovechó una de las campanas que previamente estaría en la primitiva espadaña (la que actualmente ocupa la tronera meridional) y se construyó una nueva⁴⁰.

Las visitas de los años posteriores a la intervención finalizada en 1686 certifican la validez del estado del templo⁴¹. Como más abajo se verá, es en esta primera década del siglo XVIII cuando se construye un nuevo retablo (el actual, objeto de la intervención). Pero los problemas estructurales no tardan en aparecer, puesto que, por la visita de 1712, sabemos que el abandono se metafóricamente en el abandono de la lámpara del templo, que ya no arde desde hace algún tiempo⁴². Se va más allá en 1716, en que se la califica de pobre y con problemas estructurales preocupantes. Tanto, que se amenaza con dejar de celebrar en ella:

[...] la iglesia es tan pobre que aún no tiene para la luminaria del Santísimo. Y habiendo visitado la dicha iglesia dos veces, y abierto con la segunda el sagrario y mostrado el

Santísimo Sacramento al pueblo [...] registró los ornamentos y vio la poca enmienda que ha habido en lo que se previno en la visita antecedente, pues halló a la dicha iglesia con las paredes negras y desmoronadas, con algunos bujeros [*sic*] feos, el suelo sin un ladrillo y desigual, la mesa de altar muy desmoronada y muy desaseada, una ventana pequeña al lado de la Epístola sin vidriera ni encerado, la lámpara con una escudilla de barro en lugar del vaso, son señas de haberse estado apagada antes de entrar, con una sola sábana de altar, y esa tan angosta que no cubre la mitad de la mesa; dos albas muy malas y cortas, un solo amito y notable falta en los demás necesarios para la iglesia [...] exhortó a los feligreses de dicha iglesia, vecinos del dicho barrio de Valdesaz, a que respecto del poco caudal que la dicha iglesia tiene (el cual les refirió) se esforzasen a dar alguna limosna para reparar la dicha iglesia en lo material, y en cuando a los ornamentos solo en lo preciso [...]. Y que, si no ejecutasen lo referido, sería preciso consumir las especies sacramentales y que no se guardase en el sagrario de dicha iglesia el Santísimo Sacramento ni en ella se celebrase el santo sacrificio de la misa hasta tanto que se diese providencia por los dichos feligreses que se reparase la dicha iglesia, y para que de día y de noche ardiese la luminaria del Santísimo. Y habiéndolo oído y entendido, y tenido los vecinos de dicho barrio algunas juntas, y enviado a su merced comisarios para hablar sobre ello, resolvieron últimamente no hacer cosa alguna de las referidas. Y por su merced visto, reservando la acción que por derecho pueda haber para proceder contra los susodichos a lo que haya lugar en derecho, por ante mí, el notario, mando se notifique a Pedro Casado, vecino de dicho barrio y regidor de este concejo, con pena de excomunión mayor *latae sententiae*, junto a todos los vecinos de él, y en su presencia y la del cura de esta iglesia se lea este auto y se les declare que, si no ejecutan lo que en él se les exhorta, amonesta y manda se consumirán las especies sacramentales y no se dirá misa en la dicha iglesia hasta tanto que esté reparada y surtida de todo lo necesario⁴³.

De dicho apunte se desprende que, a comienzos del siglo XVIII, la cabecera de la iglesia solo contaba con la ventana más occidental del lado sur, la abocinada del presbiterio, «sin vidriera ni encerado», es decir, abierta, sin protección, lo que se subsanará en 1744, al cerrarse con una vidriera⁴⁴. La escasez de medios queda también reflejada en esta descriptiva prohibi-

ción de 1723: «que en el monumento que se hace la Semana Santa no se pongan colgaduras de camas ni ropas profanas»⁴⁵.

Los avisos para que se cuidase el templo surtieron efecto, porque al final el vecindario reaccionó⁴⁶ y, en 1719, nuevamente el visitador confirmaba el estado suficiente del templo para celebrar en él⁴⁷. Fue en ese momento en que se comenzó el apuntalamiento del edificio con elementos auxiliares ante la imposibilidad de realizar actuaciones de más envergadura por los pocos fondos de su fábrica⁴⁸, obra que finalmente ejecutó el maestro sepulvedano Gregorio Ruiz del Hoyo⁴⁹ en 1728, previa tasación de Francisco García Barrio, vecino de Cerezo de Arriba, y Manuel Cano, vecino de Navares de Enmedio. A este momento han de corresponder los contrafuertes septentrionales. El monto del trabajo ascendió a más de seis mil reales, pues se excluyen algunos gastos que no se computaron porque los realizaron los vecinos⁵⁰. Los años sucesivos, lógicamente, pasaron la visita episcopal sin problemas⁵¹, salvo la espadaña, que habría de recomponerse antes de que pasara un siglo de su construcción, en 1771, afectada como fue por un rayo, de tal modo que se hablaba de hacerla de nuevo, labor en que se gastaron quinientos reales⁵². En este momento se repuso también la «baranda de la tribuna».

Observada la planta del templo, se aprecia que la portada románica no está centrada, y manifiesta signos de remonte⁵³, lo que nos permite especular con que la reforma barroca acortara un poco la nave retrayendo el hastial occidental, lo que explicaría la «macrocefalia» del templo, así como que la nave, hoy, tenga una planta casi cuadrada. Venido a menos el pueblo o, mejor dicho, sobrándole iglesia para el poco vecindario que tenía, y arrastrando problemas seculares, la reducción del espacio pareció una solución lógica, económica y sostenible.

El mal estado de la tribuna y las afecciones del hastial occidental seguramente aconsejaron desmontar parte del final de la nave cuando se acometió la obra de la espadaña. Quizá responda a ese momento la reutilización de las piezas románicas que forman parte del peldañado de acceso a la tribuna, claramente advertibles por sus boceles. Por otro lado, sería compatible con dicha reforma la instalación de un alfarje lúneo, con maderas talladas, de las que apenas quedan restos reaprovechados en el nuevo techo de madera con que hoy se cubre la nave. La parte occidental del interior del templo está ocupada por la citada tribuna, que hubo de suceder a la que tendría previamente. Desde ahí se accede al campanario mediante una escalera muy empinada, producto de mil y una reformas y de factura netamente popular.

Sorprende, asimismo, la diferencia de cota entre el solado del templo y el exterior, que debe alcanzar aproximadamente un metro de altura, el que hay que bajar para entrar. Este hecho posiblemente denuncia colmatación de tierras al exterior que poco a poco fueron elevando la rasante de la calle. El solado histórico del templo no consta antes de mediados del siglo XVI, en que parecía formarse de tablas y losas⁵⁴. A principios del siglo XVIII estaba embaldosado⁵⁵ y «parte de enlosado» se asentó en 1806⁵⁶ y 1834, año en que se afirma que «dicho piso estaba cubierto con losas de piedra de la antigua iglesia, y como se habilitó la nueva, las recogió para su enlosado»⁵⁷.

Otros usos del espacio de estancias anejas del templo fueron el granero⁵⁸, seguramente el mismo que en otras ocasiones se denomina *cilla* o *panera*⁵⁹, y una «casilla que sirve de caballeriza», donde el cura guardaba al caballo con el que se transportaba⁶⁰. El «pórtico», como se dijo, apenas se cita. Tan solo comparece documentalmente como tal a mediados del siglo XIX, así como un «casuco»⁶¹, quizá en referencia al espacio tabicado todavía hoy existente, que posiblemente sea ese «cuarto que hizo junto a la iglesia y para su servidumbre»⁶², pero sin poder afirmarlo taxativamente.

La sacristía no existía en 1757⁶³, como se hace constar con disgusto. En 1778 el visitador ordena, o bien dorar el retablo, o bien emprender la obra para la construcción de la sacristía⁶⁴. Se optará por esta última y la obra asciende a unos dos mil quinientos reales más otros doscientos por la cajonería⁶⁵. Será cuando se vuelvan a emplear piezas románicas para reutilizarlas, como la que se sitúa sobre la línea de dintel en la entrada a la sacristía desde la nave⁶⁶. También entonces, aprovechando la obra, se abrirá una «puerta-ventana para dar luz de su capilla mayor», quizá en referencia a la ventana oriental del lado sur de la cabecera, que tardará un siglo en disponer de balaustre⁶⁷. Otra posibilidad es que el presbiterio tuviera otra ventana al norte que fuera paralela a la meridional, que quedó inutilizada por la obra de la sacristía, razón por la que se decide abrir el nuevo vano⁶⁸.

Santa Cristina, hagiografía desobediente

La advocación del templo está dedicada a santa Cristina, así como su retablo mayor, que alberga una talla y cuatro tablas que la representan. Como en tantos casos, hay cierta confusión sobre la identidad de la santa llamada Cristina y se confunden dos personajes: uno nacido en la ciudad de Tiro (Líbano), hacia el siglo III o el siglo

IV, y otro nacido en un presunto lugar también llamado Tyro (que no está documentado), en la región italiana de la Toscana, en las proximidades del lago Bolsena (que lo inundó, según otra tradición legendaria). En la edad media, santa Cristina será siempre «la de Bolsena»⁶⁹. En la península Ibérica hay constancia de su culto desde la alta edad media (recordemos la conocida iglesia asturiana de Lena). Su festividad se celebra el 24 de julio. En su martirio concurren varios *topoi* propios de santas, como la exhibición de su cuerpo desnudo, la intervención divina en varios momentos, la obstinación de la protagonista en su fe, etc.

Santa Cristina destaca, en el común de las hagiografías, por su resistencia pertinaz a tan largo rosario de suplicios a los que se vio sometida. Si bien es una característica común a muchas santas y santos, santa Cristina «se lleva la palma [del martirio]», nunca mejor dicho. La fuente principal de información en la edad media es, como casi siempre, *La leyenda dorada*, de Jacobo de Vorágine (Jacopo de Varazze). Cabe destacar que también Cristina de Pizán le dedicó uno de los capítulos más amplios en *La Ciudad de las damas*, redactada en 1405 (lib. III, cap. X), hecho significativo, porque Cristina es ejemplo de mujer fuerte, sabia y valiente, un arquetipo que, en principio, no se amolda bien al que desde la doctrina cristiana se exige de las mujeres. Quizá el hecho de la homonimia con respecto a su propio nombre no fuera ajena a esta devoción.

Según el capítulo xcVIII de *La leyenda dorada*⁷⁰, el resumen de su martirio es el siguiente: nacida en una familia noble en la ciudad de Tiro, Cristina era hija de un juez llamado Urbano. Se cuenta de ella que era muy bella y culta, codiciada por muchos jóvenes casaderos. Para protegerla de ellos y controlarla, Urbano la encerró en una torre vigilada por doce criadas. Allí era donde también custodiaba a los ídolos paganos a los que veneraba, hechos de oro y plata.

La niña se negó a adorarlos como quería su padre y, yendo más allá, los destruyó y repartió los metales preciosos entre los pobres. Tras intentar razonar con Cristina su padre primero y su madre después, sin resultados, comenzará el martirio de la joven, cuya mayor parte de los episodios son dirigidos por su propio padre (y no el emperador o un delegado suyo, como suele ser habitual en las mártires de estos primeros tiempos), que se va encarnizando con ella a medida que su hija va saliendo ilesa de los castigos. Muerto el padre, se suceden otros dos verdugos.

La secuencia martirial, que ayudará a identificar las tablas, es la siguiente: flagelación, encadenamiento y encarcelamiento, desgarramiento de carnes, dislocación de miembros, primer abrasamiento (montada en una rueda sobre una



Figura 2. Retablo antes (izquierda) y después (derecha) de la intervención de 2016, con la alteración de la colocación de las dos tablas laterales del cuerpo superior.

hoguera), ahogamiento e intento de decapitación, que no se consuma.

En este punto muere su padre y en el ordenamiento de suplicios le sustituye otro juez, Helio, cuando tiene lugar el segundo abrasamiento en una caldera de hierro con aceite hirviendo, así como la decalcación y la exhibición pública de su cuerpo desnudo.

Un tercer personaje, Juliano, tomará el relevo a la hora de dar muerte a la inquebrantable joven, para terminar con su vida después del tercer abrasamiento, que se realiza en un horno encendido durante cinco días; el envenenamiento por víboras, escorpiones y serpientes; la mutilación de los senos y la lengua, y, finalmente, el asaeteamiento. Después de que se le claven dos flechas en el corazón y una tercera de costado a costado, fallece.

Es decir, la santa curiosamente muere cuando no la torturan. En todos los demás procedimientos empleados, que implican sufrimiento y dolor, resiste de manera sorprendente. Se resalta en la hagiografía de la joven que su progenitor rompe la relación paternofilial por su paganismo, lo que lo invalida como padre y quebranta, por tanto, la natural obediencia que la hija (por hija y por mujer) le debe.

La sabiduría de Cristina y su osadía tejen el relato, pues, lejos de amilanarse, adquiere un poderoso protagonismo. De hecho, no faltarán provocaciones, insultos y escabrosas acciones por parte de la joven, que llega a lanzar a su padre un trozo de su propia carne, un jirón de los que él mandó arrancar, o su misma lengua,

cuando otro verdugo se la corta. De hecho, esta hagiografía es una de las más violentas de toda la tradición⁷¹.

La presencia sobrenatural será constante en el relato, que siempre acude en auxilio de la santa. Por ejemplo: el arcángel Miguel la saca del fondo de las aguas (en la literatura popular de finales del siglo XVIII será el propio Cristo⁷²). También concurren manifestaciones extraordinarias del propio cuerpo torturado: Cristina no pierde el habla cuando le arrancan la lengua, o mana leche en vez de sangre de los pechos seccionados⁷³ (episodio que en la modernidad se suprime⁷⁴).

Los atributos iconográficos con los que puede representarse a santa Cristina son tan numerosos como lo fueron sus tormentos. Así, puede aparecer con un arco y dos flechas, un libro, una muela de molino⁷⁵, serpientes⁷⁶, llamas, o la genérica palma martirial. Este hecho, unido a la ausencia de los símbolos parlantes históricos que la talla de Valdesaz portara, provocó distintas reflexiones sobre qué debía llevar en las manos la talla central del retablo segoviano.

Desde finales del siglo XVIII santa Cristina será en Italia una de las santas preferidas en los pliegos de cordel, en demérito de otras que antes gozaron de mayor popularidad. Por estas fechas, en España santa Bárbara ocupó su lugar, e incluso llegó a ser la beata más conocida y venerada⁷⁷. Las representaciones artísticas más célebres de santa Cristina en el siglo XVI se deben a Vincenzo Catena, Giovanni della Robbia, Luca Signorelli, Paulo Veronese y Lucas Cranach, pero no parece que haya sido de estos progra-

mas iconográficos de los que haya bebido el desconocido autor de las tablas de Valdesaz.

En el caso de la iglesia de Valdesaz es evidente que las tablas fueron previas al retablo actual, en que posteriormente se insertaron, sin que podamos llegar a precisar cuándo se realizó la talla que lo preside. A continuación se analizarán, por este orden, el propio retablo, las tablas, la talla y el sagrario.

El retablo, construido por Lázaro Marcos (1707)

Se trata del retablo mayor (y único) de la iglesia de Santa Cristina de Valdesaz, que ocupa el espacio interior de la bóveda de horno del ábside. Consta de dos cuerpos con predela y tres calles, y está advocado a la patrona de la iglesia, representada en escultura de bulto redondo en la hornacina central.

La predela presenta un sagrario central flanqueado por dos plafones ornados con decoración vegetal (racimos de uva) tallada en bajorrelieve, dorada y policromada. El cuerpo central alberga la citada imagen en una hornacina. Las calles laterales exhiben sendas tablas con escenas de la vida de la santa. En el cuerpo superior, una tabla pintada presenta un calvario central de tamaño mayor que las laterales, tablas pintadas, asimismo, con escenas hagiográficas de santa Cristina.

La arquitectura del retablo, de planta ligeramente cóncava para adaptarse a la geometría absidal, arranca con cuatro mensulones que soportan sendas columnas salomónicas que separan cada una de las calles, coronadas por capiteles compuestos, y rematan en un entablamento con notable voladizo. Toda esta estructura sirve de asiento a unas medias pilastras ornadas con golpes de talla que rematan en una tarja floral completamente dorada. Los laterales del retablo se adaptan a la arquitectura del ábside curvo mediante dos polseras policromadas y doradas, talladas en alto relieve con decoración de racimos, que también se aprecia en columnas y banco. La adaptación al marco provoca en este retablo un curioso entalle entre su cuerpo inferior y superior.

El retablo presenta características del barroco de comienzos del siglo XVIII, como después confirmó la documentación, además de alteraciones patentes con respecto a lo que fuera en su momento. Por ejemplo, se ha perdido el sagrario original y las tablas son anteriores al conjunto del retablo, por lo que se debieron reutilizar del precedente, habida cuenta de que están dedicadas a la santa titular de este templo y no hay otras advocaciones a santa Cristina en las cercanías.

Se han de poner en relación con los sucesivos retablos las dos ventanas presentes en el

costado sur de la cabecera, sobre las que hemos tratado ya. Actualmente, una se presenta abierta y cegada la otra. El vano abierto se sitúa en el ábside. En el exterior se muestra como una ventana rectangular enmarcada por cuatro grandes sillares (umbral, dintel y jambas). El revoco que en su día tuvo el templo lo enmarcaba mediante unas incisiones paralelas a dichos sillares. Por el interior de la iglesia, dicho vano presenta un derrame acusado en su parte oriental, también en la superior, y muy discreto en la occidental, limitado aquí su desarrollo por el arco de gloria, contra el que casi acomete. La parte interior no derrama. Esta sencilla geometría de la ventana, en toda su conformación, es típica del siglo XVIII, pero su tipología sencilla impide un acercamiento cronológico más preciso. El vano cegado se abrió en el tramo del presbiterio más cercano al ábside. Al exterior pareció conformarse mediante sillares bien escuadrados, de los que tan solo restan los correspondientes a las jambas. El resto, al igual que el hueco, se rellenó con mampostería. Por el interior, los potentes derrames de sus lados oriental y occidental (más suavizados en sus partes superior e inferior) obligan a pensar que la ventana se estrechaba mucho, lo que contradice los restos de jambas advertibles por fuera. Además, un resalte en la parte superior indica que el vano debía ser más alto. Por ello, parece que la geometría actual del vano al interior responda más a una solución que se hizo cuando se amortizó para poder disponer de algo similar a una hornacina fingiendo falsos abocinamientos.

Como suele ser habitual, estos huecos que se abren sobre cabeceras de fábricas románicas, por lo general al sur, están en relación con la instalación del retablo mayor, elemento que en su día no existía cuando el edificio se construyó o, de existir, se limitaba a unas pequeñas tablas que apenas se levantaban en altura. Su función es dar luz a este nuevo elemento del mobiliario litúrgico y a la propia cabecera, ya que, en el caso más típico, dicha estructura línea amortiza la saetera axial del ábside. En este caso, sorprendentemente, no hay rastro de dicha saetera, ni en el exterior del templo, ni tampoco en el interior, vista la fábrica por detrás del retablo. Si bien es cierto que los restos de revoco pudieran ocultar el mencionado vano, el necesario recerco de sillería con que hubo de contar prácticamente excluye la posibilidad de su existencia, pues el revoco no es continuo, sino que en el estado actual apenas tapa la mampostería de la fábrica.

Como se afirmó, es lícito especular con que la apertura de la ventana del presbiterio correspondió a un retablo anterior, más pequeño que el actual, del que provendrían las tablas pintadas que luego se reaprovechan en el retablo existente, y en cuyo proceso se realizó la investigación

que aquí se presenta. Para este nuevo retablo se abriría una nueva ventana más al este, la que actualmente sigue siéndolo, por lo que se procedió a cegar la del presbiterio, que había dejado de cumplir su función.

La primera noticia documental relativa al retablo se vincula, realmente, al sagrario. En 1671, el visitador, que encuentra decente el estado del Santísimo Sacramento, ordena poner «una cortinita por dentro, y para fuera se haga una palia»⁷⁸. No parece referirse al sagrario actual, que por su tipología no corresponde a esta época. Un copón de plata sustituirá poco después a la caja donde hasta entonces se guardaban las sagradas formas, y el altar mayor se adornó con un marco, cuyo dorado costó la importante cantidad de 150 reales⁷⁹.

El retablo presenta los rasgos característicos del periodo churrigueresco, puesto de moda a finales del siglo XVII. La columna salomónica profusamente ornamentada será una de las principales características del nuevo lenguaje estético⁸⁰, al cual se presta bien, a pesar de su sencillez, el retablo de Santa Cristina.

Dos asientos fechados en Valdesaz el día 13 de julio de 1707, siendo párroco de Castilnovo Juan Benito García de Nieva, y por tanto encargado de la *cura animarum* de dicho lugar, notician el nuevo retablo que se hizo para el templo.

Da en data 46 reales que ha gastado con los escultores cuando se asentó el retablo de Santa Cristina, en que entra la clavazón que se gastó en él [...]

Da en data 571 reales que tiene dado a Lázaro Marcos, vecino de La Cabezuela y escultor, a cuenta del retablo que se ha hecho para Santa Cristina⁸¹.

La participación de este artista venía motivada, sin duda, por otras obras que estaba haciendo para el Condado, según explican los libros parroquiales. Asentado ya en estas tierras, se le amplió el encargo. Y es que en 1705 constan «627 reales que ha dado a Lázaro Marcos, vecino de La Cabezuela y escultor, a cuenta del retablo que se hizo para al altar de San Juan»⁸². No sabemos si tal retablo se refería al que figuraba como colateral en la parroquia de Villafranca o al de la ermita de La Nava, también advocada a san Juan y que contaba, al menos desde el siglo XVI, con un retablo con tres tablas dedicadas a san Juan, san Pedro y san Bernabé⁸³, aunque da la sensación de que el destino del retablo que hizo Lázaro Marcos fue el parroquial, ya que dos años después se recoge un gasto por «traer 3 pinturas de la Magdalena, San Juan y un Ecce Homo de Segovia, y asentarlos en los retablos»⁸⁴, por lo que el dedicado a san Juan podía ser para este nuevo retablo hecho por Lázaro Marcos.

Volviendo a Valdesaz, vemos otras dos referencias más con fecha 15 de junio de 1708, en este caso en el apartado de «Cargo», es decir, de los ingresos del templo:

[al margen: Lázaro Marcos] Se le hace de cargo a dicho mayordomo de 8 fanegas y 4 celemines que hubo del cuartillo y renta de trigo, y de ellas se rebajan 6 fanegas que se dio a Lázaro Marcos, vecino de La Cabezuela, a cuenta del retablo que hizo en dicha iglesia a precio fanega, según mayo de este año, de a 17 reales. Importan 102 reales [...]. Se le hace de cargo a dicho mayordomo de 5 fanegas y 7 celemines, 3 de renta y lo demás del cuartillo de ella; se rebajan 2 que se dieron a Lázaro Marcos al precio de mayo, como arriba está referido, que fue a 12 reales [...]⁸⁵.

Más otro gasto consignado ya en la data o descargo:

Da en data 24 reales que pagó dicho mayordomo al dicho Lázaro Marcos, como también consta en la partida del centeno⁸⁶.

Un año después (13 de junio de 1709) continúan los pagos por la obra realizada:

Se le hace de cargo a dicho mayordomo de 5 fanegas de trigo que tocaron al cuartillo de dicha iglesia; de ellas se bajan 4 fanegas que se dieron a Lázaro Marcos, a cuenta del retablo, a precio según mayo de a 28 reales, que importan dichas 4 fanegas 112 reales, y la otra fanega se vendió para aceite y otros gastos en el agosto en 20 reales. Importa 132 reales⁸⁷.

Se le hace de cargo a dicho mayordomo de 3 fanegas de centeno, que tiene de renta dicha iglesia, que se vendió cada fanega a 18 reales. Rebájense 2 que se dieron a Lázaro Marcos a dicho precio; todo importa 54 reales.

Da por data dicho mayordomo de 112 reales que pagó en trigo, como consta de estas cuentas, a Lázaro Marcos a cuenta del retablo [...]

Se le hace de cargo, digo da en data, dicho mayordomo 36 reales que importó 2 fanegas de centeno que se me hizo de cargo en estas cuentas, que se dio al dicho Lázaro Marcos a cuenta del retablo⁸⁸.

Y en la visita de 1712:

Asimismo halló cómo desde el año de [1]707 se halla abonado en cuentas a los mayordomo 995 reales en pan y dinero por dados a Láza-



Figura 3. Cabecera del templo desde la tribuna durante la intervención en el retablo (2016), con la mayor parte de tablas y la talla desmontadas.

ro Marcos, escultor, vecino de La Cabezuela, del retablo que se hizo para la imagen de Santa Cristina, y por no haberse presentado el ajuste que con dicho maestro se ha hecho reserva su merced en sí el proceder a lo que haya lugar⁸⁹.

Terminada la obra del retablo, se manda blanquear la iglesia con los primeros ingresos de que se disponga⁹⁰, pero en 1716 estaban «las paredes negras y desmoronadas» todavía⁹¹, situación que debió corregirse pronto, aunque los libros no hablen de obras, ya que en 1724 el visitador afirma hallarlo todo «con mucho aseo y limpieza»⁹².

La Cabezuela, lugar donde estaba vecindado el escultor Lázaro Marcos, es una localidad que se encuentra apenas a quince kilómetros al oeste de Valdesaz, perteneciente a la tierra de Cantalejo (del que dista dos kilómetros y medio). No constaba, hasta ahora, dicho nombre en las nóminas de artistas barrocos segovianos⁹³.

Así pues, el retablo de Santa Cristina se construyó en 1707. Con más humildad, sigue modelos arquitectónicos que se estaban haciendo en las proximidades pocos años antes, como el mayor de la iglesia de Higuera (a cuarenta kilómetros de Valdesaz), realizado por Juan Ferreras en 1691⁹⁴. Como el de Santa Cristina, tetrástilo y de dos cuerpos sobre predela con ático semicircular, llena todo el espacio de la capilla, aunque en este caso sin problemas de resolución. Las pinturas que se instalaron, lienzos en este caso, fueron he-

chos *ad hoc*, así como la talla central. En el caso de Lázaro Marcos, este artista hubo de preparar una máquina que se debía adaptar a varios condicionantes. Por un lado, la escasa altura del templo, rematado en la siempre incómoda bóveda de horno, tan poco acorde a la sintaxis barroca; por otro, la necesidad de reaprovechar cinco tablas precedentes que debían ir insertas en el retablo. La propia altura de las tablas a insertar (casi dos metros de altura de escenas pintadas) en relación con la poca disponible planteó a buen seguro un problema de resolución. Finalmente, también había que dejar hornacina central para la talla de santa Cristina. Es decir, el retablo nacía ya con bastantes pies forzados que había que seguir. De hecho, la mala resolución de la polsera del cuerpo inferior, que ha de estrangularse al llegar al entablamento, fue la manera de cerrar la trasera del retablo. La altura de las tablas provocó que las aristas exteriores de sus marcos prácticamente embistieran contra la bóveda.

Medio siglo después de que Lázaro Marcos hiciera el retablo, se pusieron «unas piezas» que no se explicitan, aunque en una intervención de poco coste⁹⁵. La peana del altar se compuso en 1718, al hilo de las intervenciones en el retablo y en la zona absidal⁹⁶, y el ara (sorprendentemente se mencionan en plural) se forró en 1815⁹⁷.

En 1774, el arquitecto Andrés Martínez (también referenciado como «maestro tallista»), vecino de Sepúlveda, hizo una nueva mesa de altar ejecutada a la romana que costó 270 rea-

les⁹⁸. En estos años se decidió realizar obras importantes en el templo. Como se vio, el visitador impuso dorar el retablo o emprender la construcción de la sacristía, obra esta última que fue la comenzada⁹⁹. La noticia, evidentemente, documenta que el retablo debía estar en el color de su madera. Fue el preludio para el dorado y el policromado del retablo mayor, obra que finalmente realizó Andrés Herrero, también de Sepúlveda, en 1787, que alcanzó también a la mesa de altar y al tabernáculo, por un monto de 1.200 reales¹⁰⁰. A finales del siglo XVIII, un crucifijo de bronce adornó el altar mayor¹⁰¹, y a mediados del siglo XIX, se volvió a intervenir en el retablo, pero la noticia es genérica y unida a otras intervenciones en otras partes de madera del templo¹⁰². Este retablo no llega a la calidad de los retablos laterales de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Torreiglesias (1710-1712), de autoría desconocida, pero, como se ve, estrictamente contemporáneo.

Finalmente, un estudio de las diferentes capas de revestimientos interiores con que contó la iglesia aportaría información sobre la secuencia decorativa, y aun constructiva, de ciertos elementos. Documentalmente solo se han podido probar tres blanqueos del interior del templo, que estarán por debajo del actual, este de factura muy reciente. Justo después de instalar el retablo, el visitador instó a blanquear el templo¹⁰³. En 1773, Jacinto Portela blanquea «de yeso todo el interior de esta iglesia de Valdesaz»¹⁰⁴. En 1834, se pagan cuantías importantes por «revocar de cal sus paredes», así como «repellar todas las paredes de la iglesia por el interior, y algunas recomposiciones por el exterior»¹⁰⁵.

No obstante, el hallazgo del encargo y la facturación del retablo en los libros de cuentas aporta la información suficiente sobre este elemento, por lo que no es necesario, como en otras ocasiones, tener que recurrir a elementos externos (tipología, revocos, etc.) para datarlo.

Las tablas. Descripción

Son cinco las tablas pintadas de que se compone el retablo de Santa Cristina. Las laterales del retablo (cuatro, dispuestas dos a dos) presentan individualmente sendas escenas de la vida de santa Cristina, que aparece nimbada en todas ellas. Tres, con diferentes pasajes del martirio y una con el episodio de la destrucción de los ídolos. Un calvario preside el conjunto desde la tabla central de su cuerpo superior. Hasta ahora, tan solo Fernando Collar de Cáceres¹⁰⁶ se había referido a estas cinco tablas.

Después de la intervención se ha alterado la posición inicial de las tablas del cuerpo inferior



Figura 4. Calvario (segundo cuerpo, calle central). Foto: Sara Martín de Andrés y Beatriz Rubio Velasco.

recolocándolas. En la descripción sigo la nueva disposición. Por orden cronológico de su hagiografía, su orden de lectura ha de ser:

- *Santa Cristina no atiende a su madre y destruye los ídolos.*
- *Flagelación de santa Cristina.*
- *Santa Cristina arrojada al lago de Bolsena.*
- *Santa Cristina resiste a las llamas.*

Dos de ellas parecen hacer *pendant*. Se trata de la *Flagelación de santa Cristina* y *Santa Cristina no atiende a su madre y destruye los ídolos*.

Calvario

Composición habitual con Cristo crucificado en el eje axial de la escena, al que acompañan la Virgen (ataviada como una monja e incluso velada) y san Juan en la disposición más frecuente, ella a la diestra de Cristo y él a la izquierda. Ambos personajes, nimbados, miran al rostro de Cristo con bastante contención. Por las mejillas de María resbalan sendas lágrimas. El Crucificado, de tres clavos, carece de nimbo, pero posee cabeza radiada. Un largo rastro de sangre



Figura 5.
Santa Cristina no atiende a su madre y destruye los ídolos (segundo cuerpo, calle norte).
Foto: Sara Martín de Andrés y Beatriz Rubio Velasco.

resbala de la herida del costado derecho, pasa por encima del paño de pureza y se pierde por los muslos. Preside la cruz el letrero preceptivo con la abreviatura I.N.R.I. coronando el *patibulum*. Todos estos elementos se disponen sobre un fondo de paisaje neutro, habitual, con presencia de montañas y una minúscula fortaleza.

Esta composición, por su tipismo al estar presente en centenares de retablos hispanos, no debe ponerse en relación con el hecho etimológico que VoráGINE presenta en su relato (la derivación de «Cristina» del nombre de Cristo, en clara relación filial, frente al más común parentesco de las santas mártires como *sponsae Christi*).

Santa Cristina no atiende a su madre y destruye los ídolos

Encontró un día ciertos ídolos de plata y oro que guardaba su padre con mucha veneración; hízolos pedazos, y distribuyó

entre los pobres cristianos que perecían de miseria¹⁰⁷.

La santa, nimbada, con cabellos rubios y recogidos con la ayuda de una corona diadema, aparece de pie. Arrodillada y en escorzo, vemos a otra figura femenina, de cabellos rubios, que sin duda se trata de la madre de Cristina intentando convencerla de que desista en su actitud y adore los ídolos. Ambas señalan con el brazo hacia otra estancia que se abre al fondo de la que se ve una puerta por donde aparecen otras tres mujeres que portan sendos ídolos (dos de oro y uno de plata), y se deja entrever la cabeza de una cuarta. En el suelo y en primer plano, al pie de santa Cristina, otro ídolillo caído, del mismo tipo que los anteriores y de oro por su color. La escena transcurre sobre un fondo arquitectónico en que se deja ver el muro de un edificio y un balcón con balaustrada que se abre a un paisaje indefinido, pero que aporta perspectiva y punto de fuga a la composición de cada tabla, que veremos también en la del lado sur.

En realidad, se ha conseguido introducir dos episodios hagiográficos en una única escena, lo que enriquece las posibilidades pastorales.

El sucinto diagnóstico de Collar de Cáceres¹⁰⁸ afirmaba que esta tabla era virtualmente irrecuperable.

Flagelación de santa Cristina

Fuera ya de sí el desapiadado padre, mandó llamar prontamente á los verdugos, y rezeñoso de que la tratasen con blandura, hizo que á su presencia la despedazasen á azotes. Viéndola tan tranquila como si nada padeciese, ordenó que la rasgasen las llagas con garfios ó uñas de acero, sacándola á pedazos la carne del delicado cuerpo hasta que espírase¹⁰⁹.

Santa Cristina centra la composición de esta escena. La figura que la representa se encuentra arrodillada, maniatada (lo que no le impide tener las manos juntas en actitud de oración) y cubierta de cintura para abajo con un vestido oscuro en que resalta el claroscuro de sus pliegues. La parte superior del cuerpo se muestra desnuda, visibles los pechos entre el conjunto de cuerdas que la sujetan. Sus cabellos, muy rubios, están rodeados por un nimbo que enmarca la expresión serena de su rostro.

La flanquean dos sayones que la están azotando con látigos compuestos de puntiagudos haces vegetales. Los escorzos que producen enmarcan la figura de la santa. El de la izquierda porta túnica amarilla y tocado del mismo color.



Figura 6.
 Flagelación de santa Cristina (segundo cuerpo, calle sur). Foto: Sara Martín de Andrés y Beatriz Rubio Velasco.



Figura 7.
 Santa Cristina arrojada al lago de Bolsena (primer cuerpo, calle norte). Foto: Sara Martín de Andrés y Beatriz Rubio Velasco.

El de la derecha lleva un vestido corto de color rojo y gorro del mismo color. Ambos calzan sandalias.

En la parte posterior, en uno de los travesaños verticales que unen las tablas que hacen de soporte pictórico, figura una inscripción en que se puede leer:

villafran
ca

El sucinto diagnóstico de Collar de Cáceres¹¹⁰ afirmaba que esta tabla era virtualmente irrecuperable.

Santa Cristina arrojada al lago de Bolsena¹¹¹

Informado Urbano del nuevo prodigio, y llamando sin dilación á los verdugos, los mandó que atándola al pescuezo una pesada piedra i la arrojasen inmediatamente en el lago para que no quedase memoria de ella. Executóse con prontitud la órden del gober-

nador; pero tambien se cumplió la promesa hecha á Cristina. Al arrojarla en el lago, aquel mismo ángel que se la apareció en la prision se halló junto á ella; y la conduxo sin lesion á la orilla opuesta¹¹².

La escena se divide en dos mitades en sentido vertical. La parte superior aporta el fondo de la escena, un paisaje donde se distingue, a la izquierda, una construcción fortificada con una gran portada, rematada por un torreón con matacán de la que parte un puente de dos ojos (que son sendos arcos de medio punto) que muere en un paisaje natural. Por debajo de dicho puente discurre un gran río que se desarrolla en la parte inferior de la tabla, donde se muestra este pasaje del martirio. Dos personajes masculinos, musculosos, se encargan de ejecutar la acción. Uno de ellos se protege con un casco con visera y con coraza. Un tercero se sitúa junto a ellos, con túnica, barba larga y un gorro de forma cónica. Los dos primeros levantan en brazos a la santa desde la orilla con intención de arrojarla al río. Santa Cristina, nimbada, sostenida en volandas y a la que han atado una gran piedra al cuello, instintivamente dispone sus



Figura 8.
Santa Cristina resiste a las llamas (primer cuerpo, calle sur). Foto: Sara Martín de Andrés y Beatriz Rubio Velasco.

brazos hacia adelante. Otros dos personajes barbados, que portan túnica y se tocan con un gorro similar al descrito, contemplan la escena desde la otra ribera. Es un típico caso de composición cerrada, donde ninguno de los tres personajes mira al espectador. El mar del relato contenido en *La leyenda dorada*, en realidad el lago de Bolsena, ha sido sustituido en esta tabla por un río.

Santa Cristina resiste a las llamas¹¹³

Varios son los episodios en que se intenta matar, por distintos procedimientos, a santa Cristina mediante las llamas. En esta tabla se representa uno de ellos.

Mandó, pues, aquel tirano, mas cruel que las mismas fieras, que atasen á Cristina á una rueda untada de aceyte, y que continuamente la moviesen al rededor sobre un gran brasero de fuego, para que se fuese tostando poco

á poco; suplicio á la verdad extraordinario; pero tambien fue extraordinario el prodigio, porque dispuso el Señor que la santa Niña no sintiese el mas leve dolor, y que encendiéndose el brasero en hoguera, se extendiese repentinamente la llama, y que consumiese á muchos de los gentiles, que movidos de curiosidad habian concurrido á la novedad del tormento¹¹⁴.

Santa Cristina ocupa la parte central de la tabla. Se recuesta sobre una plataforma, apoyando el codo izquierdo sobre ella y levantando su otro brazo. Diferentes personajes la rodean. En la parte superior izquierda, dos hombres barbados dialogan sobre la santa, a la que uno de ellos señala. A esa altura, en el lado contrario, un centurión da la espalda al espectador. Porta un atuendo similar al de la talla en que la arrojan al río.

La composición de esta tabla parece inspirarse en el *Martirio de san Lorenzo*, de Tiziano, óleo sobre lienzo conservado en la iglesia jesuítica de Venecia, fechado en 1558 en su primera versión y replicada por el autor para el altar mayor de la basílica de El Escorial por expreso deseo de Felipe II en 1567. El grabador holandés Cornelis Cort la popularizó en una plancha realizada en 1571, quizá basada en una versión de un dibujo previo a los lienzos del propio Tiziano¹¹⁵. El brazo derecho estirado de san Lorenzo y santa Cristina, las sandalias altas del torturador que ocupa el primer plano de la parte izquierda de la tabla (según se mira) y ciertos detalles permiten inferir correspondencias entre ambas imágenes, al menos como inspiración a partir de la cual re-crear esta escena del martirio de la santa.

Al igual que en la tabla de la flagelación, en su parte posterior y en uno de los travesaños verticales que unen las tablas que hacen de soporte pictórico, figura la misma inscripción anotada con el mismo tipo de letra. Tan solo se diferencia en que no se abrevia la «n» como en la anterior:

Dos tablas con la misma inscripción: «Villafranca»

Como se ha explicado, hay dos tablas cuya parte trasera contiene esta inscripción manuscrita, que está anotada con tinta negra. Se trata de *Santa Cristina resiste a las llamas* y de *Santa Cristina arrojada al lago de Bolsena*.

También en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, en Castillejo de Robledo (Soria), al intervenir un pequeño retablo renacentista que acogía una tabla pintada central que representa el abrazo de Joaquín y santa Ana ante la Puerta



Figura 9. Inscripción en el larguero que forma la trasera de la tabla en que santa Cristina resiste al fuego (izquierda) y a la flagelación (derecha).

Dorada, aparecieron, en este caso en las partes no vistas de sus piezas arquitectónicas, tres inscripciones, donde se podía leer «Castillejo» escrito con letra del siglo XVI y de modo muy similar a lo que se aprecia en las tablas de la iglesia segoviana que aquí se trata. La inscripción soriana fácilmente remite a un retablo construido en un taller donde se identificaron las piezas pertenecientes a él, de cara a facilitar su traslado al lugar al que iba destinado: Castillejo de Robledo. Es decir, este retablo no se hizo en el pueblo, donde, por otro lado, no consta que se instalase nunca ningún taller artístico.

Así, en el caso de las tablas segovianas, es de pensar que «Villafranca» se refiera también a una localidad, máxime cuando esta, Villafranca (hoy, Villafranca del Condado), no dista ni tres kilómetros de Valdesaz. Su iglesia parroquial se reconstruyó en 1813, según inscripción que consta en el dintel de entrada, por lo que podría especularse que estas tablas tuvieron un lugar destinado en ella en un principio y que, después, se recolocaron en la iglesia de Santa Cristina. No consta que la iglesia parroquial de Villafranca, que conserva documentación desde una fecha tan temprana como 1512, hubiese tenido un retablo dedicado a santa Cristina, lo que por otra parte sería extraño, ya que, habiendo una iglesia tan cercana dedicada a ella, carecería de sentido que se replicara la devoción a una santa tan poco venerada. La parroquia de Villafranca del Condado sí tuvo, en cambio, un altar mayor dedicado a «Nuestra Señora, su imagen de bulto con el Niño en los brazos, con su retablo de pincel de su historia» a comienzos del siglo XVI¹¹⁶, y otros

advocados a María Magdalena (situado bajo la torre) y san Juan¹¹⁷. A mediados de siglo sabemos que disponía de tablas de la Anunciación, san Cristóbal y san Sebastián¹¹⁸. En 1541 tuvo lugar, por cierto, una gran obra en esta iglesia¹¹⁹. Poco después consta que el retablo de María Magdalena no debía estar en buen estado, porque se reparó su guardapolvo¹²⁰. También se intervino otro retablo (no se dice cuál) «que se iba al suelo» y se repolicromó¹²¹.

Del mismo modo, consta que la «ermita» del barrio de La Nava¹²², advocada a san Juan, en 1552 disponía de:

- Un retablo pequeño de la Evocación [*sic*] de san Juan, de pincel, de tres tableros. En el uno pintado san Pedro y en el otro san Juan, y en el otro san Bernabé con un cielo de [...] pintado.
- Otro lienzo pintado de otras tres imágenes, pequeño en la [...] de santo Antón.
- Otra tabla pintada de san Gregorio.
- Una imagen pintada en la cruz de Nuestra Señora.

Por desgracia, este inventario de bienes no se hizo en la iglesia de Santa Cristina, lo que permitiría salir de dudas¹²³. En 1554 se produce una almoneda en la iglesia de Villafranca, por la cual esta obtiene unos tres mil maravedís (poco más de 88 reales) procedentes de la venta «de ciertas cosas viejas»¹²⁴. Sería el único apunte que permitiría especular con la posibilidad de que en aquel momento se hubieran enajenado las ta-

blas de Santa Cristina, pero, por el estilo de las mismas, desde luego, sería imposible que se hubieran vendido como «cosas viejas». Más bien es factible pensar que todavía no se habían pintado. Del mismo modo, casi un siglo después, el mayordomo de Villafranca pagó 778 reales por «7 lienzos pintados al temple que se compraron con sus bastidores y hechuras de la Pasión; las 5 para hacer el monumento y las 2 sirven también para él y para guardapolvo del altar mayor»¹²⁵. Tampoco parece que en aquel momento se sustituyeran unas posibles tablas (de santa Cristina) estables por unas piezas efímeras de monumento.

Por otro lado, consta la existencia de un pintor manchego, discreto en cuanto a su técnica, llamado Pedro de Villafranca y Malagón (1615-1684). Hubiera sido otra posible vía de indagación, ya que trabajó en diferentes parroquias segovianas¹²⁶. Pero ni por cronología (estuvo activo en la segunda mitad del siglo XVII), ni obviamente por estilo, ni por la técnica (se había dejado de pintar sobre tabla) puede corresponder a esta atribución.

La inscripción podría referirse a otro pintor apellidado Villafranca, activo en el siglo XVI, pero no era habitual dejar constancia de la autoría de piezas pictóricas fuera de la superficie policromada, en el reverso, como aparece aquí, con una letra de uso corriente, propia de los manuscritos notariales, y sin los habituales *fecit*, *faciebat*, etc.

La hipótesis más factible es que la inscripción remite a la parroquia que encargó administrativamente las tablas, que no puede ser otra que la de Villafranca, ya que, como se vio, la iglesia de Valdesaz nunca ostentó tal condición. Pero las tablas iban destinadas desde un principio a este templo advocado a la santa, por lo que no se reutilizan de otro lugar cuando construye el nuevo retablo Lázaro Marcos, ni siquiera anteriormente. Se hicieron *ad hoc* para Valdesaz, anejo de Villafranca, adonde se remitieron, y por ello el letrado manuscrito.

Estilo de las tablas, nuevas obras de Diego de Aguilar

Si en el siglo XVI, en Segovia, no hubo artistas o talleres locales que trabajaran la talla, sí podemos hablar de pintores, que estaban concentrados, hasta donde sabemos hoy, en la capital y en Cuéllar. Si los más interesantes son Alonso de Herrera (1555-1624), que deja obra en la capital y en Villacastín, o el Maestro de Duruelo, el catálogo realizado por Collar de Cáceres¹²⁷ da cuenta de un abundante número de ellos, conocidos o anónimos.

Sobre su autoría, poco es lo que con seguridad podemos decir acerca de las tablas y de la talla, dado el carácter popularizante de todo el conjunto, que no responde a una ejecución magistral de la que poder extraer estilemas que comparativamente nos aporten luz.

El único apunte hasta la fecha era el de Fernando Collar de Cáceres:

Reaprovechadas en el actual retablo barroco (s. XVIII), son del anterior retablo de la ermita. De un pintor manierista próximo a los del círculo cuellarano pero distinto del Maestro del retablo de San Pedro (Cuéllar). Hacia 1580. En algunos aspectos se aproxima al arte de Nicolás Greco¹²⁸.

Hoy por hoy, poco más se puede añadir. Las concomitancias se quedan ahí, con detalles de estilo, sin que se pueda inferir que fueran obra de tales maestros.

Parecen formar conjunto por la parecida composición de ambas, con presencia de elementos comunes que las vinculan. Los detalles más relevantes que se pueden apreciar en ellas son la balconada con balaustres, que ofrece un punto de fuga en las dos tablas, y la arquitectura en colores neutros, también de fondo. En las dos tablas, santa Cristina ocupa el centro de la composición. Si en la *Flagelación* hay tres figuras centrales, en la otra el personaje de la izquierda ha sido sustituido por una presencia coral de varias mujeres en un plano más alejado, pero morfológicamente funcionan igual. El detalle más relevante es la balconada, que es la misma en ambas tablas. En una se sitúa en la mitad superior izquierda de la composición y en la otra a la derecha, lo que podría hacer pensar en una composición pensada para que la tabla dedicada a la flagelación se situase a la izquierda de la de los ídolos.

Las dos tablas restantes, *Santa Cristina arrojada al lago de Bolsena* y *Santa Cristina resiste a las llamas*, también tienen elementos comunes que pueden aconsejar su emparejamiento. Nuevamente santa Cristina ocupa el centro de la imagen, ataviada con un atuendo prácticamente similar: un vestido grisáceo, tipo túnica, en una sola pieza, que deja descubiertos sus antebrazos. Este recurso, en dos tablas donde se multiplican personajes, permite identificar rápidamente el centro de la composición y darles unidad a una y otra. Por otro lado, los brazos extendidos de la santa en una tabla, casi en horizontal, se avienen bien con el brazo extendido y levantado que muestra en la otra. Las dos se disponen sobre un fondo neutro, en colores azulado-grisáceos. Posiblemente se dispusieran de tal modo que los brazos se dirigieran al centro del retablo, esto es, la

tabla del arrojamiento al lago a la izquierda y la del intento de achicharramiento a la derecha.

Un dato cronológico interesante se puede inferir de la tabla dedicada a la flagelación, donde se muestra a santa Cristina desnuda de cintura hacia arriba, con los pechos visibles, un detalle que llama poderosamente la atención, ya que después del Concilio de Trento este tipo de representaciones se desterró de los recursos con que contaban los pintores. De hecho, muy pocas tablas se consignan en la diócesis que los incluyan. Una, con un motivo muy crudo, el *Martirio de santa Águeda*, presente en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor¹²⁹; otra, la *Magdalena penitente* que hizo el llamado maestro de Maello para Santovenia¹³⁰, pero lo cierto es que apenas observamos otros correlatos con desnudos femeninos. Sin relación, ni estilística ni en el tratamiento (en Carbonero el Mayor dos sayones se ensañan con cada pecho, que seccionan con sendos cuchillos), con la tabla aquí estudiada, las de Carbonero se fechan en torno a 1550 (antes, por tanto, del proceso conciliar en lo que respecta al decoro que han de tener las imágenes). Diego de Aguilar debió recrear los típicos repertorios de estampas y grabados (Wierix, Cort o Sadeler, entre los más conocidos) alusivos a la vida de santa Águeda, el modelo martirial femenino referencial para representar desnudos de cintura para arriba. No hemos podido localizar la fuente gráfica que inspiró la tabla de Valdesaz, si bien hay ciertos paralelos con la *S. Agatha* de la grabadora italiana Diana Scultori, plancha fechada en Roma en 1577¹³¹.

Los fondos de las tablas de Valdesaz son decididamente planos, tanto en lo paisajístico como en lo arquitectónico. Tan solo el *Calvario* se salva de esa atonía, puesto que el tratamiento del paisaje recibe más atención. De igual modo, los solados de los interiores son planos y monocromos, también con colores neutros, y no va mucho más allá cuando representa la superficie natural. La *Crucifixión* remite a la de Cozuelos de Fuendidueña, del Maestro de Duruelo (1544)¹³², y a la del convento de concepcionistas de Cuéllar, del llamado «Maestro de 1566»¹³³.

No contaba con muchos precedentes quien tuviera que realizar el encargo de pintar, al menos, cuatro tablas con escenas del martirio de santa Cristina, de la que apenas se han conservado escenas pictóricas de los siglos XVI y XVII. No hemos podido descubrir la fuente gráfica de la que tomara inspiración el autor de tales tablas, seguramente alguna colección de grabados que circulaban *ad hoc* para documentar las tareas de pincel, pero lo cierto es que conoce la hagiografía de la santa, de la que entresaca algunos pasajes. Se resalta la inclusión del episodio de la discusión entre Cristina y su madre, poco representada iconográficamente. Desde luego, los grabados

localizados, en su mayor parte posteriores, nada tienen que ver con la composición ni con las escenas representadas en las tablas.

Una primera mirada a las cinco tablas parece distinguir dos artistas en su ejecución pictórica, pero una observación más detallada permite inferir detalles de estilo que obligan a atribuir las todas al mismo autor. Las diferencias quizá son debidas al modo de trabajo en el taller. El hecho, además, de que las tablas que contienen la inscripción que reza «Villafranca» no coincida con las que mantienen los mismos sistemas de soporte¹³⁴ aconseja pensar que las cinco tablas se hicieron a un tiempo.

Por ejemplo, los problemas que tiene a la hora de representar los pliegues de la ropa en los brazos estirados se aprecian tanto en el *Calvario* como en la figura de la madre de santa Cristina en *Santa Cristina no atiende a su madre y destruye los ídolos*. Por el contrario, no es tan torpe cuando dibuja la anatomía del brazo visto, como en la *Flagelación de santa Cristina, Santa Cristina arrojada al lago de Bolsena* y *Santa Cristina resiste a las llamas*. El deficiente tratamiento en este punto de la anatomía recuerda a ciertos desajustes del Maestro de 1566, como en las tablas de Cabanillas¹³⁵. Los fondos neutros de estas nuevamente remiten al estilo de las de Valdesaz, o la balastrada de la *Anunciación* de Cabanillas con las de *Santa Cristina no atiende a su madre y destruye los ídolos* y *Flagelación de santa Cristina*. Otro rasgo de estilo es la limitación de este autor en la representación de la perspectiva. El uso de arquitecturas para apoyar el establecimiento de ejes a través de puntos de fuga (tres de las cinco tablas) ciertamente no palían sus discretos alardes compositivos en este sentido.

La tabla de más calidad pictórica es la *Flagelación de santa Cristina*. Se aprecia fundamentalmente en el cabello de la santa y en los rostros. Del tratamiento de los cabellos se subrayan sus reflejos y veladuras, los preciosistas y cuidados rizos, su color rubio casi dorado, así como la longitud y la abundancia de la melena, que le llega a la santa por la cintura cayéndole por detrás de la espalda. Además, la expresión de los tres rostros representados consigue transmitir emociones y es acorde con el papel que cada cual desempeña en la escena.

Algunos paralelos con las tablas que Diego de Aguilar o su taller hicieron para Aldeasoña permiten establecer una atribución de las pinturas de Valdesaz a dicho autor o su círculo. Así, la *Magdalena penitente*, de Aguilar¹³⁶, tiene un rostro parecido al de la protagonista de *Santa Cristina resiste a las llamas*. Del mismo modo, el tratamiento de los brazos en esta tabla y en la *Unión de Betania*¹³⁷ pueden equipararse, así como el gusto por fondos neutros, lo que permite que



Figura 10.
La circuncisión de Cristo, de Diego de Aguilar, en la iglesia de San Millán (Segovia). Foto: Manuel Martínez.

el espectador se centre en las figuras. Las mismas semejanzas advertimos en una pintura realizada en el muro meridional de la iglesia de San Millán (Segovia) que representa la circuncisión de Cristo¹³⁸, particularmente en el parecido de la mujer que porta la candela con el rostro de santa Cristina de Valdesaz, el tratamiento de los brazos, la paleta de colores, la composición de la escena, etc.

Diego de Aguilar es un pintor segoviano que no debe confundirse con un coetáneo homónimo que trabajó en Toledo, aunque pudo haberse formado precisamente en torno a esta última ciudad. En 1567 contrató la pintura del retablo del Rosario de Castil Tierra (Segovia), y a partir de ahí se le conocen intervenciones en Matabuena, Cobos de Segovia, Cozuelos de Fuentidueña, Galligos, Navares de Cuevas, Sepúlveda, Cuéllar, Cabezuela, Arcones, Chañe, Cedillo de la Torre, Valdearnés, Anaya y la propia capital. Debió fallecer hacia 1584-1585, siguiendo los datos que aporta Collar de Cáceres. En sus palabras:

[...] los característicos rasgos que conforman su estilo personal [son]: simplicidad compositiva, economía figurativa, solidez de formas, inclinación al naturalismo claroscuro, gusto por modelos de conformación geométrica y gestos impregnados de una inmutable me-

lancolía, amén de su asidua recurrencia a un amplio y renovado repertorio de estampas. No faltan empero ocasionales resonancias cromáticas manieristas ni otros elementos y rasgos que dejan entrever cierta evolución de su arte, pero [que] hacen difícil trazar el sentido de su trayectoria pictórica [...] Los primeros escurialenses y sus contemporáneos toledanos son quienes parecen estar en todo momento en la raíz de su arte, mientras que el maestro de Maello, su colaborador en Villar de Sobrepeñas, y en parte Gabriel de Sosa, con quien en ocasiones pudo trabajar, son los únicos pintores segovianos que denotan tener una relación con su estilo¹³⁹.

Todos estos rasgos parecen concurrir en las tablas de Valdesaz. La presencia del cuerpo seminudado de la santa induce a pensar que se representó antes de que las prescripciones tridentinas llegasen a Castilla (la sesión relativa a las artes fue la vigesimoquinta y última, fechada en diciembre de 1563), es decir, no pertenecerían a la última etapa del pintor. Es cierto, como se ha mostrado, que los grabados postridentinos de santa Águeda muestran los pechos desnudos, pero en el caso de esta santa es su indiscutible símbolo parlante. En el caso de santa Cristina, y más en un ciclo mar-



Figura 11.
La talla de santa Cristina en su hornacina, antes (izquierda) y después (derecha) de la intervención en 2016. Foto: Sara Martín de Andrés y Beatriz Rubio Velasco.

tirial, la presencia de los pechos puede indicar esa fecha previa a la recepción de los preceptos conciliares en una zona segoviana muy rural, alejada de la sede diocesana. Por otro lado, la posible inspiración apuntada de otra de las tablas en el grabado de Cort (1571) podría llevar la factura de las tablas a los comienzos de esta década. De ser cierta esta atribución, engrosarían el conjunto de la poca obra conocida de Diego de Aguilar, más conocido documentalmente que por los testimonios materiales conservados.

La talla de Santa Cristina y sus atributos iconográficos

Dicha talla muestra a la santa de pie, de cuerpo entero, con mirada perdida dirigida hacia el símbolo parlante que porta en su mano derecha. Viste túnica de color rojo ceñida a la cintura por un cinturón dorado. Entre el cuello y el pecho, un prendedor central frunce la prenda. Sobre la túnica se dispone un manto de color azul que cae con juego de pliegues por su hombro derecho y deja descubierta la cintura. De la camisa que porta

solo se adivinan los ribetes del cuello (a modo de pequeña gola) y los de los puños de las mangas, todos de color dorado. Dos escarpines de color oscuro asoman por debajo de la túnica. Descubierta la cabeza y sin nimbo, el peinado de la santa se organiza a través de rizos bulbosos de color marrón y mechones de pelo que descienden por los dos hombros. En la parte trasera se advierte que lo recoge una diadema, también dorada.

Los brazos, en posición caída el izquierdo y con el antebrazo hacia arriba el derecho, en el momento previo a la intervención portaban en las manos unas flores de plástico el izquierdo y un objeto de factura ruda el derecho, contemporáneo, que parecía querer reproducir una rueda dentada de martirio, aunque resulta difícil de definir. Trataba seguramente de reproducir el que llevó en su momento, del que tan solo resta un pequeño fragmento adherido a la mano. También la otra mano conserva un resto de madera de algún otro atributo que en su momento portase la santa.

La talla, escultura de madera policromada con ojos de cristal, está confeccionada de una manera muy tosca, puesto que en ella se acusan desproporciones evidentes en varios puntos



Figura 12. Santa Cristina procesionada en Valdesaz. Fotografía, presumiblemente de la década de 1970, facilitada por las hermanas Petra y María Rosa Encinas Casado.

(principalmente los brazos, pero también las orejas, las manos, etc.). Los bulbos de que se compone el cabello son de trazo grueso, así como el tratamiento de los pliegues.

La talla se asienta sobre una peana de madera estucada y marmoleada de planta poligonal y compuesta en sección por dos toros y una escocia en su parte central, separada de los anteriores por dos listeles. Consta que Andrés Herrero, el mismo dorador y policromador del retablo, en 1787 pintó y jaspeó las recién compradas andas procesionales de la santa, a las que les puso un tornillo¹⁴⁰. En el siglo XIX, además de algunas obras indeterminadas en la iglesia¹⁴¹, se pagaron treinta reales «por lucir la pintura de Santa Cristina»¹⁴², referencia ambigua. En época muy reciente se reforzó la parte inferior con un añadido de madera recortado siguiendo la planta de la propia peana, que tenía una desproporcionada altura en relación con la talla que sostiene.

El estilo de la talla es deudor de modelos romanistas, aunque su factura popular y la deficiente policromía que la enmascara impiden sacar más conclusiones al respecto. Desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVIII pudo realizarse esta pieza. La inclusión de ojos de vidrio, aparentemente insertos en el momento de su confección y siguiendo modas barrocas, permitiría retrasar la cronología, dentro de este cómputo, desde mediados del siglo XVII. La policromía es peor que la factura de la talla. Aplicada de una manera plana, sin veladuras de ningún tipo ni matices, no resalta, sino que oculta los aciertos que pudiera tener la talla. La carnación del rostro, si acaso, se distingue dentro de este panorama con el señalamiento de los mofletes, aunque las desmesuradas cejas vuelven a acusar una mano poco diestra.

Poco es también lo que se puede añadir a la hora de descubrir la autoría del escultor que se hizo cargo de representar a santa Cristina para presidir el retablo de la iglesia homónima de Valdesaz. De factura barroca bastante avanzada, la rudeza de la ejecución oculta esos detalles fundamentales a la hora de establecer autorías o, en su defecto, escuelas o talleres. La pérdida de los atributos iconográficos que hubo de llevar en las manos nuevamente se erige en un problema a la hora de dilucidar este punto. Parecía sorprendente la ausencia de estratigrafía pictórica en la imagen, aunque finalmente los análisis revelaron que sí tuvo al menos una antigua policromía en la zona de las carnaciones, de la que quedan escasísimos restos. La policromía que conserva parecía ser un añadido posterior por su naturaleza y las características de su aplicación. Da la sensación de que la talla fue sometida a un agresivo proceso de decapado antes de aplicarle la policromía actual, procedimiento del que sobran ejemplos, lo que explica esa falta de estratigrafía. Quizá en algunas zonas no catadas pudieran conservarse restos de la policromía con que hubo de revestirse en un principio.

Uno de los problemas a los que había que dar solución en la intervención de la talla era el relativo a los atributos iconográficos que portaba la santa, los llamados también «símbolos parlantes». A falta de fotografías antiguas previas que mostraran el estado de la talla antes de haber llegado a la intervención¹⁴³, ha sido la investigación iconográfica la que ha podido aportar datos que se han tenido en cuenta de cara a arbitrar una solución cabal. No obstante, se debe reseñar que la información oral recabada por las restauradoras durante la estancia de trabajo en el templo afirmaba que la santa llevaba en su mano izquierda un objeto similar al que encontramos cuando llegamos, pero de dimensiones menores, que es el que finalmente se ha optado por reproducir. Ese elemento, no obstante la tradición oral, dis-



Figura 13. *Santa Cristina*, grabado de Johann Sadeler sobre dibujo de Maerten de Vos, 1583-1587. Rijksmuseum, Ámsterdam. N.º objeto RP-P-1966-140 (<<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.168525>>).



Figura 14. Puerta del sagrario en el momento de la intervención de 2016, una vez retirada la purpurina que lo cubría por entero.

ta de estar identificado, ya que no corresponde a ningún atributo clásico del personaje. En el momento de intervenir la talla, como se dijo, la santa portaba en su mano derecha un objeto bastante reciente, sobredimensionado, que trataba de representar una rueda dentada de martirio, al modo de la que suele asociarse a la iconografía de santa Catalina de Alejandría. Pero sorprendía, de todos modos, la solución empleada, ya que dichas ruedas de molienda no suelen llevarse en la mano. Sin poder precisar por qué se representó de ese modo dicho elemento ni cuándo (en cualquier caso, en un momento bastante reciente), todo parece indicar que quien lo hizo se fijó en algo que había visto en otro lado (desde luego, en otra santa) y que no supo interpretar bien.

La talla de santa Cristina de Valdesaz conserva, en cada una de las manos, sendos restos de madera que denotan que la efigie portó «algo» en cada una de ellas. No siendo abundantes las imágenes en bulto de santa Cristina, lo cierto es que las que se conservan suelen llevar una o dos flechas (no más), una serpiente o los atributos martiriales genéricos: una palma o, más ocasionalmente, un libro. Estos símbolos pueden ir

en solitario o, comúnmente, en agrupaciones diversas. Las representaciones pintadas o grabadas suelen describir escenas del martirio, sin expresión clara de atributos iconográficos que porte el personaje, o bien se la representa atada a un tronco y asaeteada (al modo de una versión femenina de san Sebastián), que suele ser el pasaje preferido, o con los atributos expresados anteriormente.

Por la disposición de los restos de madera de los símbolos parlantes que permanecen en la talla de Valdesaz, la opción más probable es que representaran, por un lado, una palma de martirio; por otro, o las flechas o una serpiente, y valga como ejemplo de esta última posibilidad la imagen que se reproduce en el grabado de Johann Sadeler, de 1583 (figura 13). Desconociendo qué portaba la santa en las manos antes de que se le pusiera ese extraño objeto, a medio camino entre un ostensorio y una rueda de martirio, la opción más sensata es añadir una palma en una mano (la derecha) y una o dos flechas en la otra. En todo caso, la eliminación del objeto actual parece clara, por la confusión iconográfica que produce y por la incongruencia morfológica del mismo.

El sagrario

El sagrario estaba compuesto por piezas antiguas (frontal, espacio interior y puerta, que había perdido la cerraja original) ensambladas de forma deficiente con otras de factura bastante reciente.

En su parte exterior solo tiene decorado el frente (el resto está cubierto por una pintura naranja). Dos golpes de talla flanquean el volumen cúbico en sus extremos. La puertecita, a su vez, se rodea de una decoración floral similar. En relieve, sobre una hornacina rebajada en la madera de dicha puerta, se aprecia una custodia radiada. Todo ello, antes de la intervención, estaba cubierto por una gruesa capa de purpurina. Retirada esta, se ha podido recuperar parcialmente el dorado de la custodia y la forma que ocupa el viril. Sobre el fondo blanco preceptivo, se pintó una muy sencilla cruz sobre calvario en color azul.

Es difícil precisar a qué momento corresponden las piezas antiguas del sagrario, pero se sabe que en 1768 se advertía la falta de una cortina para el tabernáculo¹⁴⁴, y poco tiempo después se encargó uno nuevo, pues el anterior estaba carcomido. El mismo maestro que hizo la mesa se encargó de la talla de esta pieza (hechura, dorado interior y puerta) en 1782, a la que quizá correspondan las piezas antiguas todavía conservadas en el sagrario:

120 reales que costó de hechura y dorado en su interior y puerta una nueva custodia o tabernáculo, que por pronta providencia y sin dar lugar a solicitar licencia superior se mandó ejecutar, a causa de reconocerse la que había carcomida por su antigüedad, y amagada a los insultos de ratones, en cuyo intermedio fue necesario consumir la eucaristía; consta esta partida de recibo de Andrés Martínez, maestro tallista en Sepúlveda¹⁴⁵.

Un lustro después, Andrés Herrero, dorador de Sepúlveda, doró y pintó el retablo, la mesa de altar, las andas de la efigie de santa Cristina y la «custodia del Santísimo»¹⁴⁶.

Conclusiones

La iglesia de Valdesaz, románica en origen, parece haber sido un edificio dotado de muy pocos recursos al menos desde mediados del siglo xv, en que consta la primera mención, hasta la actualidad. En esa fecha el templo ya estaba advocado a santa Cristina, dedicación que no es frecuente en Castilla. Sufrió importantes actuaciones durante del siglo xvii que lo acortaron en longitud y lo reforzaron en su costado norte. A

finales del siglo xviii se rehízo la espadaña y se construyó una sacristía al norte de la cabecera.

Su único retablo, de estilo churrigueresco, fue construido en 1707 por Lázaro Marcos, vecino del cercano pueblo de La Cabezuela. Dos años antes había realizado un retablo colateral para la iglesia parroquial villafranquina. Sigue modelos parecidos al de la iglesia de Higuera (de Juan Ferreras, fechado en 1691). Otro artista sepulvedano, Andrés Herrero, lo doró y lo policromó en 1787. El sagrario ha llegado maltrecho a nuestros días. Las tablas más antiguas de que se compone quizá daten de 1782. La mesa de altar fue factura de Andrés Martínez, tallista de Sepúlveda, que la realizó en 1774.

Las cinco tablas, a pesar de unas primeras consideraciones que podrían sugerir lo contrario, parecen responder a la misma mano. Son anteriores al retablo, seguramente del tercer cuarto del siglo xvi, y se debieron realizar para esta iglesia, por lo que formarían parte del retablo anterior, del que no hay noticias. Su estilo remite a obras del pintor Diego de Aguilar, activo en Segovia a mediados del siglo xvi, sin que se descarte que fueran obra de su taller, y deben atribuirse al maestro las partes mejor resueltas de las mismas, particularmente el rostro de santa Cristina de la tabla de la flagelación. Sorprende esta misma tabla, porque el hecho de presentar un desnudo es muy poco habitual en la zona segoviana en la cronología en que estilísticamente se inserta el retablo, lo que induce a concluir que se hizo antes de la recepción en esta parte de Castilla de las directrices de Trento, quizá a comienzos de la década de 1570. Dos de tales tablas contienen, en su reverso, una inscripción donde se lee «Villafranca», en alusión a la población de referencia.

La talla que representa a santa Cristina es de factura muy popular, aunque sigue modelos romanistas, sin que podamos precisar en qué momento se realizó ni quién la hizo, seguramente entre el siglo xvii y principios del xviii. Fue policromada por Andrés Herrero en 1787, a la par que el retablo, aunque no debe corresponder al acabado actual. La policromía basta que la recubre ayuda muy poco a valorarla, pero ha de mantenerse por la pérdida casi completa de otras subyacentes. Se desconocen los atributos iconográficos históricos de la talla (sus símbolos parlantes), pero sería muy sorprendente que fueran los que conservaba al comenzar la intervención (la «rueda», que finalmente se ha reproducido). Es posible que portase una o más flechas en la mano izquierda (sin descartar que fuera una serpiente) y una palma en la derecha.

Siguiendo los cánones habituales de «calidad» con que se rige la historia del arte, las tablas pintadas son mejores que el retablo y que la talla, esta última muy tosca en su ejecución.

1. En que se nombra por vez primera como Volcigaz (Iván PÉREZ MARINAS [2016], *Tierra de nadie: Sociedad y poblamiento entre el Duero y el Sistema Central (siglos VIII-XI)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, p. 246, tesis doctoral).
2. Antonio LINAGE CONDE (1998), *El castillo de Castilnovo*, 2.^a ed, Villafranca del Condado (Segovia), Castilnovo SA, p. 39, y Félix MARTÍNEZ LLORENTE (2011), «La Tierra en la Comunidad de Sepúlveda: Proceso formativo y evolución dominical», en M. GONZÁLEZ, G. HERRERO y J. A. LINAGE (coords.), *Sepúlveda en la historia*, Segovia, Ayuntamiento de Sepúlveda, p. 221-222.
3. Este artículo recoge, en lo fundamental, el texto titulado *El retablo mayor de la iglesia de Valdesaz, su talla y sus tablas (Condado de Castilnovo, Segovia): Estudio histórico-artístico*, que me encargó la empresa ConservArte. Conservación y Restauración de Bienes Culturales, en el marco de la restauración del retablo. Se incluyó en Sara MARTÍN DE ANDRÉS y Beatriz RUBIO VELASCO (2016), *Restauración del retablo mayor de la iglesia de Santa Cristina, Valdesaz. Condado de Castilnovo, Segovia: Informe de intervención* [inédito], octubre (análisis químicos realizados por la empresa Arte-Lab, Análisis para la Documentación y Restauración de Bienes Culturales). La intervención la encargó la Delegación Territorial de Segovia (Junta de Castilla y León), cofinanciada por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), en cuyo archivo se depositaron sendas copias. Agradezco a la amabilidad de estas profesionales la coordinación conmigo durante los trabajos de intervención y que me facilitarán una copia de su informe. Agradezco a Sergio Pérez Martín la lectura previa del texto y las interesantes aportaciones realizadas. Finalmente, expreso también mi agradecimiento a Fernando Collar de Cáceres. Con él contacté por correo electrónico durante la investigación y me atendió de un modo amable y generoso. Compartió mi sospecha sobre la autoría de Diego de Aguilar como autor de las tablas y me comentó que tenía nuevas obras documentadas que se sumaban a las que ya había publicado. Le propuse que redactásemos un artículo sobre estas tablas y aplazó la decisión por problemas de salud. Meses después fallecía. Vaya el presente artículo en su memoria.
4. Bonifacio BARTOLOMÉ HERRERO (1995), «Una visita pastoral a la diócesis de Segovia durante los años 1446 y 1447», *En la España medieval*, 18, p. 328.
5. En paradero desconocido en un primer momento, las indagaciones realizadas para localizar los libros de fábrica, tanto los de la iglesia de Valdesaz como los de la parroquia a la que pertenece, Villafranca del Condado, unido al buen hacer del Obispado de Segovia, han permitido su hallazgo y su depósito en el Archivo Diocesano de Segovia, donde están ahora a disposición de los investigadores. La relación de libros de fábrica consultados de la iglesia de Valdesaz ha sido la siguiente (ofrecemos el título abreviado con que los citaremos, el desarrollado con que figura en el propio libro, fechas extremas y número de folios): 1.^o libro (*1.^o libro Valdesaz*), 1667-1771, 200 folios más otros sin foliar; 2.^o libro (*2.^o libro Valdesaz*), 1790-1854, 109 folios. Con respecto a Condado de Castilnovo, en la caja 1: 1.^o libro Villafranca (*Libro de fábrica de Villafranca y sus anejos*), 1510-1578, s. f.; 2.^o libro Villafranca (*Cuentas de fábrica de Villafranca*), 1584-1640, s. f.; en la caja 2; 3.^o libro Villafranca (*Libro de fábrica de Villafranca y sus anejos*), 1642-1684, s. f.; 4.^o libro Villafranca (*4.^o libro de fábrica de Villafranca*), 1648-1748, s. f.; 5.^o libro Villafranca (*Libro de fábrica de Villafranca, Valdesaz y Cofradía*), 1852-1881, 76 folios; 6.^o libro Villafranca (*6.^o libro Villafranca*), 1883-1965, 82 folios. Algunos libros de la iglesia de Santa Cristina desaparecieron, posiblemente en época histórica. Un mandato de 1547 ordenaba «que ninguno corte hoja de este libro de la iglesia [de Villafranca] ni del libro de Santa Cristina» (1547, febrero, 10 [ADSeg, Libro 1.^o Villafranca, s. f. v.]). Es decir, a mediados del siglo XVI la iglesia de Valdesaz disponía de libros propios de fábrica, además de otros de apeos, que no se han conservado.
6. El único párroco, no obstante, tenía a su servicio todos estos lugares, y desde ahí se desplazaba, motivo que llevó a la fábrica de Valdesaz a construir una «casilla» que hiciera las veces de caballeriza para que el cura dejase a su montura cuando venía en servicio pastoral a comienzos del siglo XIX (1826, diciembre, 16, Condado de Castilnovo [Archivo Diocesano de Segovia —ADSeg,—, 2.^o libro Valdesaz, f. 88r.]; 1851, septiembre, 5, Condado de Castilnovo (ibídem, f. 105v.).
7. 1511? (ADSeg, 1.^o libro Villafranca, s. f. v. Cuando no se expresa data topológica después de la cronológica es por estar datado en Valdesaz. En caso contrario, se explicita. Si el libro no está foliado, se expresa si el asiento está en el recto o en el vuelto del folio).
8. 1512, julio, 19. Villafranca de Castilnovo (ibídem, s. f. v.). Como anejo sigue figurando dos siglos después: 1703, marzo, 4. Castilnovo (ibídem, f. 77v.).
9. 1716, octubre, 7. Villafranca (ADSeg, 1.^o libro Valdesaz, f. 115r.-116r.); 1716, octubre, 11 (ibídem, f. 116v.); 1888, diciembre, 31. Condado de Castilnovo (ADSeg, 6.^o libro Villafranca, f. 14v.); 1891, abril, 16. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 18r.).
10. Pascual MADDOZ (1849), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico: España y sus posesiones de Ultramar*, tomo xv, Est. Tipográfico-Literario Universal, Madrid, p. 297-298.
11. 1760, enero, 23. Prádena (Archivo Diocesano de Segovia, 1.^o libro Valdesaz, s. f. r.).
12. 1888, diciembre, 31. Condado de Castilnovo (ADSeg, 6.^o libro Villafranca, f. 14v.).
13. No obstante, bajo la entrada «Condado de Castilnovo», Madoz la denomina «iglesia» frente a la consideración de ermita que se da, por ejemplo, en los casos de Torrecilla y La Nava, dos de los barrios que, junto con Valdesaz y Villafranca, componen el Condado (Pascual MADDOZ [1847], *Diccionario geográfico-estadístico-histórico: España y sus posesiones de Ultramar*, tomo vi, Madrid, Est. Tipográfico-Literario Universal, p. 559). Al tiempo de hacerse el Catastro de Ensenada, este barrio pagaba al señor del condado un censo perpetuo consistente en 29 fanegas de cereal (trigo y centeno por mitad) y dos gallinas. No obstante, «ignoran el motivo de sus ymposiciones» (Archivo General de Simancas, Dirección General de Rentas, 1.^a Remesa, Catastro de Ensenada, Respuestas Generales, Libro 552, f. 595r.).
14. 1689, noviembre, 30 (ADSeg, 1.^o libro Valdesaz, f. 55r.).
15. 1775 (ADSeg, 2.^o libro Valdesaz, f. 2v.).
16. 1877, diciembre, 31 (ADSeg, 5.^o libro Villafranca, f. 48r.).
17. 1891, abril, 16. Condado de Castilnovo (ADSeg, 6.^o libro Villafranca, f. 18r.). Durante el transcurso de la intervención en el retablo apareció una buena colección de

- platos y cuencos cerámicos, vidriados al interior, que inmediatamente llamó nuestra atención cuando, en una visita de obra, nos la mostraron las restauradoras, que la habían apartado convenientemente. De modo inmediato, la sacamos del templo para proceder a su limpieza superficial con agua, tomar medidas y fotografíarla. El uso de tales piezas lo podemos conocer gracias a las investigaciones de Pedro J. Cruz («A propósito de algunos rituales mortuorios relacionados con la sal», *Estudios del Patrimonio Cultural*, 1, 2008, p. 5-14, y «La sal como ofrenda en los rituales mortuorios: Nuevas perspectivas de estudio», *Sautuola: Revista del Instituto de Prehistoria y Arqueología*, 16, 2010, p. 561-579), que ha investigado varios depósitos similares aparecidos en distintas iglesias castellano-leonesas, y particularmente segovianas. Este ritual se vincula con el ancestral valor que la sal tiene para los seres humanos (y para los seres vivos en general) y con uno más pragmático, que es evitar que el cuerpo del cadáver se hinche, por lo que se situaban sobre el abdomen hasta el momento del entierro. Se retiraban antes de introducir el cadáver en la sepultura, y «[l]uego se dejaban allí, en la iglesia, donde llegó a haber grandes cantidades, abandonadas» (Guadalupe GONZÁLEZ-HONTORIA, cit. en P. J. CRUZ [2008], «A propósito...», op. cit., p. 12). Una vez utilizados ritualmente estos platos y cuencos en la casa de la persona difunta en Valdesaz, tales objetos cerámicos se depositaron en dependencias eclesiales de la iglesia del lugar. Se han documentado cerámicas muy similares, como se decía, en diferentes pueblos de Segovia cercanos a Valdesaz, como Basardilla o Fuentepelayo. En este caso han aparecido platos y cuencos. Por un lado, catorce platos, de los que once se conservan enteros, dos parcialmente y uno en dos mitades casi completas. Prácticamente todos tienen un diámetro de 20 centímetros, salvo uno, que es de 15. Por otro, 12 cuencos, de unos 12 centímetros de diámetro y 7 centímetros de alto. Solo uno de estos es de cerámica blanca.
18. 1699, octubre, 3. Villafranca del Condado (ADSeg, 1º libro Valdesaz, f. 69v.).
19. «Que cuando se va por los óleos a la cabeza del arciprestazgo lo traiga el cura u otro sacerdote sin que los puedan traer seglares» (1723, enero, 16, ibídem, f. 139r.).
20. 1757, diciembre, 10 (ibídem, s. f. r.); 1760, enero, 23. Prádena (ibídem, s. f. r.).
21. «En esta, según costumbre, se debieran bautizar los dos primeros hijos de cada vecino de aquel pueblo, pero por no tener la iglesia crismeras ni los demás muebles necesarios para la administración del sacramento, está la pila sin uso ya hace muchos años, y todos los niños se llevan a recibir el bautismo en la iglesia mayor» (1775 (ADSeg, 2º libro Valdesaz, f. 2v.).
22. Pascual MADDOZ (1849), *Diccionario...*, p. 297-298.
23. «El pueblo de Valdesaz por costumbre inmemorial o ejecutoria, está en posesión de que en aquella iglesia se le diga misa a cargo de los párrocos de esta villa todos los domingos del año, exceptuando los primeros de cada mes, y también si en alguno de los otros ocurre algún santo o festividad, de modo que si cayera en días de entre semana, fuera fiesta de precepto, siendo también exceptuadas las dominicas de Pascua de Resurrección y Pentecostés, con la de Ramos [...] Tampoco hay misa en dicha iglesia en las fiestas de entre semana, a excepción de los terceros días de las tres Pascuas y el de Santa Cristina, que es la titular» (ídem).
24. La única excepción que se centra en los restos románicos es Carlos ÁLVAREZ MARCOS (2002), «Valdesaz: Iglesia de Santa Cristina», en M. Á. GARCÍA GUINEA y J. M.ª PÉREZ GONZÁLEZ (dirs.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León: Segovia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, p. 1775-1178.
25. 1684, noviembre, 13 (ADSeg, 1º libro Valdesaz, f. 43r.); 1713, julio, 13 (ibídem, f. 106r.).
26. No es frecuente esta advocación en los siglos XII y XIII, si bien no faltan otros correlatos puntuales. Los más cercanos son la iglesia parroquial burgalesa de Huerta de Abajo y las iglesias sorianas de Barca (parroquia) y Bretún (hoy ermita), advocadas también a santa Cristina.
27. De hecho, se observa algún sillar procedente de la época románica reutilizado en el exterior del templo, particularmente en el ábside.
28. 1512, julio, 19. Villafranca de Castilnovo (ADSeg, 1º libro Villafranca, s. f. v.).
29. 1512, julio, 19 (ibídem, s. f. v.).
30. 1541, enero, 23. Villafranca (ibídem, s. f. r.).
31. 1543, febrero, 25. Castilnovo (ibídem, s. f. v.).
32. 1547, febrero, 10 (ibídem, s. f. v.).
33. «Pedro Sanz y Frutos Hernanz presentaron sus licencias para servir la sacristía de Ntra. Sra. de Villafranca y Santa Cristina, su anejo, ante mí, Juan de Palacios, cura propio de las dichas iglesias, y se dieron por entregados el tesoro y joyas para dar de ello cuenta para inventario y obligaron sus personas y bienes, y dieron por sus fiadores a Frutos de Benito y a Esteban de Villafranca, Pedro de Esteban y Juan Moreno y Alonso Tamarro, todos vecinos del Condado, y Pedro Martín, alcalde, y Alonso Torrecilla, procurador, y Lázaro de Benito, regidor, se dieron por contentos de las dichas fianzas»: 1569, noviembre, 2 (ibídem, s. f. r.-v.).
34. 1684, noviembre, 13 (ADSeg, 1º libro Valdesaz, f. 42v.).
35. 1684, noviembre, 13 (ibídem, f. 42v.-43r.).
36. 1678, enero, 26. Villafranca (ibídem, f. 25r.).
37. Debe referirse a Villar de Sobrepeña, localidad a ocho kilómetros al noroeste de Valdesaz. La cal se obtuvo de más lejos, de La Lastra, a cincuenta kilómetros al suroeste.
38. 1685, julio, 3 (ibídem, f. 45v.); 1686, julio, 6 (ibídem, f. 47v.-48r.).
39. «[...] ante mí, el presente notario, se ayuntaron su merced del licenciado Juan Benito de Nieva, cura propio de la villa de Castilnovo, y Pedro Martín Casado, alcalde ordinario de dicha villa, a recibir cuentas a Manuel Pérez, vecino de La Nava, mayordomo que ha sido de la iglesia de este Condado [...]: 1679, junio, 20. Villafranca (ADSeg, 3º libro Villafranca, s. f. v.). Por ese tiempo se estaban haciendo obras en el retablo de la iglesia de Villafranca, de las que se encargó el escultor Blas Rodríguez: 1679, junio, 20. Villafranca (ibídem, s. f. r.); 1679, julio, 14. Villafranca (ibídem, s. f. v.-r.).
40. Así, en el vano sur, la campana se fecha en 1648 (de ella no dan cuenta los libros de fábrica conservados, porque comienzan después), mientras que la del norte data de 1723, y ambas son de perfil esquilonado. Además, esta última conserva una inscripción manuscrita en su pie realizada en el propio molde de la campana: «Yzose

- siendo regidor Manuel Casado». Efectivamente, el apunte contable se registró el 27 de septiembre de ese año. Concejo y fábrica contribuyeron, como es habitual, a sufragar el coste: «Da por data 116 reales que se dio a el maestro de fundir la campana de esta iglesia, y se advierte que aunque la campana costa en dinero en que entran mermas y metal que se echó en dicha campana 300 reales. Lo restante lo dio el lugar» (1723, septiembre, 27 [ADSeg, *1º libro Valdesaz*, f. 141v.]); 1724, septiembre, 12 (ibídem, f. 148r.). Con la reparación del tejado del campanario, se dio por terminada esta refacción: 1724, septiembre, 12 (ibídem, f. 148r.). Tan solo veinte años después se invierten 76 reales en «componer las campanas [...] de hierro y manos», sin que podamos saber en qué consistió tal reparo: 1744, marzo, 28 (ibídem, f. 186v.-187r.).
41. 1689, noviembre, 30 (ibídem, f. 55r.); 1699, octubre, 3. Villafranca (ibídem, f. 69r.-v.); 1703, marzo, 4, Castilnovo (ibídem, f. 77v.).
42. 1712, octubre, 8 (ibídem, f. 101v.).
43. 1716, octubre, 7. Villafranca (ibídem, f. 115r.-116r.).
44. 1744, marzo, 28 (ibídem, f. 186v.). En 1787 se pagaron 20 reales «a Felipe Gazapo, de Sepúlveda, por hacer y sentar la vidriera de la capilla mayor»: 1787 (ADSeg, *2º libro Valdesaz*, f. 32v.).
45. 1723, enero, 16 (ADSeg, *1º libro Valdesaz*, f. 139r.).
46. 1716, octubre, 11 (ibídem, f. 116v.); 1717, septiembre, 14 (ibídem, f. 120r.).
47. 1719, mayo, 25. Valdesimonte (ibídem, f. 127v.). Se reitera en 1723, enero, 16 (ibídem, f. 138r.).
48. 1719, julio, 16 (ibídem, f. 129r.); 1723, enero, 16 (ibídem, f. 139r.).
49. Dicho maestro se documenta por estas fechas realizando obras en la parroquia de San Millán de Sepúlveda. Véase Antonio LINAGE CONDE (2017), *Las visitas diocesanas a las parroquias de Sepúlveda (1517-1851)*, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, p. 125.
50. «[...] sin entrar en estos los portes de todos los machones, estribos, soleras y 3 cuadrales, ni el porte de la teja, baldosa y ladrillo, ni la piedra, agua ni arena, ni lo que costó toda la madera para la carpintería fosca del tejado de dicha iglesia, ni lo que costaron 300 fanegas de cal, que se gastaron en dicha obra, porque todo lo dicho lo han dado, porteados los vecinos de dicho lugar de Valdesaz para ayuda a dicha obra»: 1728, septiembre (ibídem, f. 156r. y 157r.).
51. 1739, junio, 11. Sepúlveda (ibídem, f. 179r.); 1742, septiembre, 26 (ibídem, f. 180r.); 1749, mayo, 26. Prádena (ibídem, s. f. r.); 1752, junio, 12. Duruelo (ibídem, s. f. r.); 1755, octubre, 27. Sepúlveda (ibídem, s. f. v.); 1757, diciembre, 10 (ibídem, s. f. r.); 1760, enero, 23. Prádena (ibídem, s. f. r.); 1763, septiembre, 22. Duruelo (ibídem, s. f. r.); 1774, junio, 11. Duruelo (ADSeg, *2º libro Valdesaz*, f. 9v.); 1778, junio, 16. Sepúlveda (ibídem, f. 17r.); 1784, marzo, 19. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 27r.); 1851, septiembre, 17. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 106v.); 1796, agosto, 4. Condado (ibídem, f. 45v.).
52. 1771, agosto, 17 (ADSeg, *1º libro Valdesaz*, s. f. r.). Obras menores en el acceso al campanario: 1774, septiembre, 10. Condado de Castilnovo (ADSeg, *2º libro Valdesaz*, f. 12r.); 1888, diciembre, 31. Condado de Castilnovo (ADSeg, *6º libro Villafranca*, f. 14v.).
53. Carlos ÁLVAREZ MARCOS (2002), «Valdesaz...», op. cit., p. 1777.
54. 1552, agosto, 4 (ADSeg, *1º libro Villafranca*, s. f. v.).
55. 1728, septiembre, (ADSeg, *1º libro Valdesaz*, f. 156r. y 157r.).
56. 1806, marzo, 10 (ADSeg, *2º libro Valdesaz*, f. 61r.).
57. 1834, septiembre, 10. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 96r.-96v.).
58. 1791, diciembre, 20. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 37v.); 1851, septiembre, 5. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 105r.-105v.).
59. 1806, marzo, 10 (ibídem, f. 61r.); 1832, septiembre, 4. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 94r.).
60. 1826, diciembre, 16. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 88r.); 1851, septiembre, 5. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 105r.).
61. 1851, septiembre, 5. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 105r.-105v.).
62. 1792, octubre, 15. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 39r.).
63. 1757, diciembre, 10 (ADSeg, *1º libro Valdesaz*, s. f. r.).
64. 1778, junio, 16. Sepúlveda (ADSeg, *2º libro Valdesaz*, f. 17v.).
65. 1781, junio, 28. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 24v.).
66. En 1827 se abre una puerta ventana en la sacristía: 1827, octubre, 7. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 89r.). Luego, la sacristía se embaldosará: 1851, septiembre, 5. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 105r.-105v.).
67. 1851, septiembre, 5. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 105v.).
68. En 1728 hay dos gastos en «las 2 vidrieras que se pusieron en la dicha iglesia, y de hacer las redes» y «por el hierro y hechuras de las barrillas para las redes de las dichas vidrieras» (1728, septiembre [ADSeg, *1º libro Valdesaz*, f. 156r.]). No sabemos si el templo disponía de ventana occidental (parece lógico) antes de la reforma de los pies del templo, en cuyo caso quizá la vidriera podría ir destinada allí.
69. Otras santas homónimas han seguido caminos claramente diferenciados, como la controvertida santa Cristina Mirabilis y santa Cristina de Osma.
70. Santiago de la VORÁGINE (2016), *La leyenda dorada*, 2.ª ed., editado por José Manuel Macías, Madrid, Alianza Editorial, p. 394-396. Añado datos de Lidiane Cristina Maria TOMÉ y Eliane MARTINS DE FREITA (2014), «A hagiografia de Santa Cristina e a construção da santidade feminina na *Legenda Áurea*», *Emblemas: Revista do Departamento de História e Ciências Sociais-UFG/CAC*, 9 (2), p. 181-193, y Charlotte HUET (2009), «“Le diable, le monde et la chair”: Las santas mártires en las literaturas de cordel españolas, italianas y francesas», *Revista de Literaturas Populares*, 9 (2), p. 408-430.
71. Charlotte HUET (2009), «“Le diable...», op. cit., p. 418.
72. Ibídem, p. 422.
73. También del cuello de santa Catalina de Alejandría manó leche cuando la decapitaron.
74. Ibídem, p. 425.
75. Atributos también de santos, por ejemplo: Vicente mártir, Félix de Girona, Cristóbal, Quirino, Florián, Calixto o Mamés.

76. Como santa Tecla.
77. *Ibidem*, p. 408.
78. 1671, octubre, 1 (ADSeg, 1º libro *Valdesaz*, f. 11v.). En 1699 se vuelve a insistir en que se ponga «una cortina en la custodia por de dentro para mayor decencia»: 1699, octubre, 3. Villafranca del Condado (*ibidem*, f. 69v.).
79. 1680, junio, 7 (*ibidem*, f. 30v.); 1681, junio, 16 (*ibidem*, f. 35r.); 1685, julio, 3 (*ibidem*, f. 45v.). En 1755 se ordena sustituir ese copón, así como dorar un cáliz y una patena, actos que se ejecutarán, aunque parece que el copón se reparó aumentando la plata de su pie: 1755, octubre, 27. Sepúlveda (*ibidem*, s. f. r.); 1757, enero, 4 (*ibidem*, s. f. v.).
80. Hacia 1708 entran los retablos de estípites. Hay una monografía de los retablos barrocos del arcedianato de Segovia en María Teresa GONZÁLEZ ALARCÓN (2002), *Retablos barrocos en el Arcedianato de Segovia*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 145 *passim*. El Condado de Castilnovo perteneció al arcedianato vecino de Sepúlveda.
81. 1707, julio, 13 (ADSeg, 1º libro *Valdesaz*, f. 88r.).
82. 1705, julio, 6. La Nava (ADSeg, 4º libro *Villafranca*, s.f. r.).
83. 1569, febrero, 8. (ADSeg, 1º libro *Villafranca*, s. f. r.-v.). No hemos localizado los libros de este lugar.
84. 1707, junio, 21. Villafranca (ADSeg, 4º libro *Villafranca*, s.f. v.).
85. 1708, junio, 15 (ADSeg, 1º libro *Valdesaz*, f. 89v.).
86. 1708, junio, 15 (*ibidem*, f. 90v.).
87. 1709, junio, 13 (*ibidem*, f. 91r.-91v.).
88. 1709, junio, 13 (*ibidem*, f. 91v.-92r.).
89. 1712, octubre, 8 (*ibidem*, f. 101r.).
90. 1712, octubre, 8 (*ibidem*, f. 101v.).
91. 1716, octubre, 7. Villafranca (*ibidem*, f. 115r.).
92. 1724, abril, 3 (*ibidem*, f. 143r.).
93. Un Martín Marcos, de oficio carpintero, aparece en un protocolo de 1625 (AHPSe Prot. 1.153), según se cita en Manuela VILLALPANDO (1985), *Artistas en Segovia: Siglos XVI y XVII*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, entrada 529, p. 96, sin que se pueda deducir ningún vínculo familiar con solo el dato del apellido.
94. María Teresa GONZÁLEZ ALARCÓN (2002), *Retablos...*, op. cit., p. 156-157.
95. 1766, julio, 26 (ADSeg, 1º libro *Valdesaz*, s. f. r.).
96. 1718, septiembre, 8 (*ibidem*, f. 123v.).
97. 1815, agosto, 24 (ADSeg, 2º libro *Valdesaz*, f. 72v.).
98. 1774, diciembre, 4. Condado (*ibidem*, f. 12v.); 1775, junio, 27. Condado de Castilnovo (*ibidem*, f. 13v.).
99. 1778, junio, 16. Sepúlveda (*ibidem*, f. 17v.).
100. 1787 (*ibidem*, f. 32v.).
101. 1794, octubre, 3. Condado de Castilnovo (*ibidem*, f. 43r.).
102. 1851, septiembre, 17. Condado de Castilnovo (*ibidem*, f. 106v.).
103. 1712, octubre, 8 (ADSeg, 1º libro *Valdesaz*, f. 101v.).
104. 1773, julio, 6 (ADSeg, 2º libro *Valdesaz*, f. 8v.).
105. 1834, septiembre, 10. Condado de Castilnovo (*ibidem*, f. 96r. y 98v.).
106. Fernando COLLAR DE CÁCERES (1989), *Pintura en la Antigua Diócesis de Segovia 1500-1631*, Segovia, Diputación Provincial, vol. 2, p. 333-334, n.º 45-49.
107. Juan CROISSET (1818), *Año cristiano ó Ejercicios devotos para todos los días del año: Julio*, traducido por José Francisco de Isla, Madrid, Imprenta de la Real Compañía, p. 431.
108. Fernando COLLAR DE CÁCERES (1989), *Pintura...*, vol. 1, p. 334.
109. Juan CROISSET (1818), *Año cristiano...*, op. cit., p. 431.
110. Fernando COLLAR DE CÁCERES (1989), *Pintura...*, vol. 1, p. 334.
111. Reproducido en *ibidem*, vol. 2, fig. 491, p. 756, con el título *Santa Cristina arrojada al lago*.
112. Juan CROISSET (1818), *Año cristiano...*, p. 431.
113. Fernando COLLAR DE CÁCERES (1989), *Pintura...*, vol. 2, fig. 490, p. 756, con el título *Santa Cristina sobre la plancha metálica*.
114. Juan CROISSET (1818), *Año cristiano...*, p. 430-431.
115. Se encuentra una copia en la Biblioteca Nacional de Portugal, E. 317 A (<<http://purl.pt/6975>>).
116. 1526, febrero, 21. Villafranca (ADSeg, 1º libro *Villafranca*, s. f. v.).
117. 1512, julio, 19. Villafranca de Castilnovo (*ibidem*, s. f. v.); 1512, julio, 19 (*ibidem*, s. f. r.).
118. 1540, diciembre, 5 (*ibidem*, s. f. r.).
119. 1541, enero, 23. Villafranca (*ibidem*, s. f. r.).
120. 1549 (*ibidem*, s. f. v.).
121. 1551, octubre, 11. Villafranca Castilnovo (*ibidem*, s. f. v.-r.).
122. 1552, agosto, 4. Villafranca (*ibidem*, s. f. r.).
123. Encima de un armario metálico de la sacristía se conserva una manga procesional de seda blanca con hilos dorados. Estas piezas servían para cubrir y adornar parte del mango de las cruces parroquiales cuando estas se procesionaban o, una vez en el interior del templo, cuando se situaban en el lugar asignado. La manga de Valdesaz conserva prácticamente todos sus elementos: corona, aletas y parte al menos de la ruca, o estructura cilíndrica interior. El textil se divide en franjas separadas por cintas decorativas, y se decora con motivos florales repetidos de color amarillo. Remata en un fleco, también textil, de color amarillo. Acusa pérdida de urdimbre en el tejido base (hilos sueltos, roturas) y suciedad superficial, así como desgaste en los galones. Un apunte de 1865 afirma, en referencia a la iglesia de Valdesaz, que se gastaron 16 reales en aros y hechura del tambor para una manga, más otra información interesante: «La manga se hizo de una casulla vieja de la iglesia matriz, por cuya razón cargó los jornales y manutención de un sastre y su oficial que al hacerla arreglaron las ropas de la matriz y dalmáticas para los monaguillos, que con la seda invertida en todo son 63 reales» (1865, diciembre, 30. Condado de Castilnovo [ADSeg, 5º libro *Villa-*

franca, f. 44r.]). Es decir, se recicló una casulla vieja para hacer la manga nueva. Como quiera que en 1552 se pagó la importante cantidad de «6 ducados a Robledo, bordador, porque traiga la casulla de damasco blanco que tiene hecha para la dicha iglesia» (1552, agosto, 4 [ADSeg, 1º libro Villafranca, s. f. v.]), y de este color es la manga. Se podría especular con la gran antigüedad de su tejido, conservado parcialmente gracias a este reúso.

124. 1554 (ibídem, s. f. v.).

125. 1650, septiembre, 27. Villafranca (ADSeg, Libro 2º Villafranca, s. f. v.).

126. José Luis BARRIO MOYA (1988), «Nuevas noticias sobre la actividad artística de Pedro de Villafranca y Malagón», *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 18, p. 343-351; Fernando COLLAR DE CÁCERES (1989), «Un retablo de Pedro de Villafranca», *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 19, p. 173-186.

127. Fernando COLLAR DE CÁCERES (1989), *Pintura...*, op. cit., y Fernando COLLAR DE CÁCERES (1976), «Nuevas obras del pintor Alonso de Herrera», *Archivo Español de Arte*, 49 (193), p. 17-40.

128. Fernando COLLAR DE CÁCERES (1989), *Pintura...*, vol. 2, p. 334 y figs. 490-491; Gregorio de ANDRÉS (1967), «El pintor segoviano Nicolás Greco, hijo del cretense Nicolás de la Torre, copista griego de Felipe II», *Archivo Español de Arte*, 40 (160), p. 359-360, y MARQUÉS DE LOZOYA (1970), «Nicolás, el “Greco segoviano”», *Archivo Español de Arte*, 43 (169), p. 1-10.

129. Fernando COLLAR DE CÁCERES (1989), *Pintura...*, op. cit., vol. 2, fig. 20, p. 515.

130. Ibídem, fig. 224, p. 619. En la localidad, hoy soriana, de Alcozar, cercana a la actual provincia

de Segovia, corrieron peor suerte otras tablas que también representaban un desnudo femenino (*La Traslación de María Magdalena*), que fueron enterradas seguramente también en el contexto de la aplicación de las directrices tridentinas. Véase «El proceso de recuperación de un conjunto de tablas policromadas del s. xv halladas en un contexto arqueológico en Alcozar (Soria): Nuevos retos metodológicos para la conservación», en *16th Triennial Conference in Lisbon. ICOM-CC, International Council of Museums*, Lisboa, 2011, p. 6.

131. En el British Museum se conserva una copia cuyo número de registro es el 1872,1012.3459.

132. Fernando COLLAR DE CÁCERES (1989), *Pintura...*, op. cit., vol. 2, fig. 27, p. 519. Y se aleja de las de Alonso de Herrera realizadas para la ermita del Carrascal de Villacastín (ibídem, fig. 390, p. 703) o el monasterio de El Parral (ibídem, fig. 415, p. 716), o la Crucifixión, de un autor de su círculo en Muñopedro (ibídem, fig. 457, p. 739).

133. Ibídem, fig. 53, p. 532.

134. Como se explica en el estudio técnico de las restauradoras (Sara MARTÍN DE ANDRÉS y Beatriz RUBIO VELASCO [2016], *Restauración del retablo...*, op. cit., p. 5): «El soporte está realizado con tabloncillos de madera de pino salgareño o pino negral unidas con travesaños de igual naturaleza: en algunas ocasiones, los travesaños se encuentran embutidos en los tabloncillos, con cola de milano (Tabla de la “Flagelación” y Tabla del “Horno”), mientras que en otras estos travesaños han sido clavados a los tabloncillos desde la zona delantera (Tabla de los “Ídolos” y Tabla del “Iago Bolsena”). La excepción la encontramos en la Tabla de “El Calvario”, que no presenta travesaño alguno ni indicio de haberlo tenido en origen».

135. Fernando COLLAR DE CÁCERES (1989), *Pintura...*, op. cit., vol. 2, figs. 47-48, p. 529.

136. Ibídem, fig. 263, p. 640.

137. Ídem.

138. En 2008 se descubrió esta pintura mural en la iglesia de San Millán de Segovia. Agradezco a Manuel Martínez, autor del blog *Viajes y viajeros*, la cesión de la figura número 10, publicada en agosto de 2014 (<<http://manuelblastres.blogspot.com.es/2014/08/>>).

139. Fernando COLLAR DE CÁCERES (1989), *Pintura...*, op. cit., vol. 1, p. 135-136.

140. Ibídem.

141. «79 reales empleados en obra de iglesia»: 1824, diciembre, 16. Condado de Castilnovo (ADSeg, 2º libro Valdesaz, f. 86r.).

142. 1829, septiembre, 16. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 91r.).

143. Excepto las dos imágenes en blanco y negro que se adjuntan en el informe de las restauradoras (que parecen ser de principios de la década de 1970), facilitadas por las hermanas Petra y María Rosa Encinas Casado, hijas de Valdesaz, que muestran a la imagen de santa Cristina siendo procesionada, pero ya con el atributo que tenía antes de la intervención (reproducida en Sara MARTÍN DE ANDRÉS y Beatriz RUBIO VELASCO [2016], *Restauración del retablo...*, op. cit., p. 18).

144. 1768 (ADSeg, 1º libro Valdesaz, s. f. r.), vuelto a copiar en 1768, abril, 16. Prádena (ADSeg, 2º libro Valdesaz, f. 4r.).

145. 1782, julio, 4. Condado de Castilnovo (ibídem, f. 25v.).

146. 1787 (ibídem, f. 32v.).

