



## Splendor Fidei: El proyecto del Museo Diocesano de Segovia

Mariano Casas Hernández<sup>1</sup>

Recibido: 28 de febrero de 2019 / Aceptado: 15 de mayo de 2019

**Resumen.** La reciente rehabilitación del Palacio Episcopal de Segovia ha supuesto la renovación y reforma del museo diocesano. El artículo parte desde los precedentes para exponer el desarrollo ulterior y los puntos principales del proyecto museográfico que recibe el título de *Splendor Fidei*.

**Palabras clave:** Splendor Fidei, orfebrería, museografía, Segovia, Arte Sacro.

### [en] Splendor Fidei: The Diocesan Museum of Segovia

**Abstract.** The recent rehabilitation of the Episcopal Palace of Segovia has involved the renovation and reform of the diocesan museum. The article starts from the precedents to expose the further development and the main points of the museographic project that receives the title of *Splendor Fidei*.

**Keywords:** Splendor Fidei, goldsmith, museography, Segovia, Sacred Art.

**Sumario.** 1. Confluencias. 2. El edificio. 3. El relato museográfico. 3.1. Cuestión de título. 3.2. Capítulo 0: Kerigma. 3.3. Capítulo 1: In hoc signum. 3.4. Capítulo 2: Un oficio al servicio del altar. 3.5. Capítulo 3: Credo. 3.6. Capítulo 4a: Memento. 3.7. Capítulo 5: In corde Ecclesiae. 3.8. Capítulo 4b: Memento. 3.9. Capítulo 6: Fulgor Fidei. 3.10. Capítulo 7: Homo viator. 4. Sobre ciertas vías de actuación.

**Cómo citar:** Casas Hernández, M. (2019) Splendor Fidei: El proyecto del Museo Diocesano de Segovia, en *Anales de Historia del Arte* n° 29 (2019), 353-380

El Palacio Episcopal de Segovia ha conocido diferentes usos a lo largo de su dilatada existencia. Su interior, desde la segunda mitad del siglo XVIII, acogió las estancias públicas y privadas en las que el obispo local residía, despachaba, recibía oficialmente y proyectaba la sede conforme los usos sociales dictados por cada época.

Las oficinas necesarias para la vida diocesana también ocuparon amplias áreas hasta que abandonaron las instalaciones y fueron trasladadas a dependencias del edificio del antiguo seminario en el 2005. Incluso, el palacio fue sede del intento de creación de un Museo Diocesano en 1921 y de un espacio expositivo desde 1995<sup>2</sup>, cerrado en 2013, conformado con piezas de arte sacro, con la excepción hecha de reservar algunas salas a colecciones de vidrios de La Granja y a cerámicas de Zuloaga. Todo ello coexistía con la gestión del resto de los espacios por parte de una empresa

<sup>1</sup> Universidad de Salamanca  
Departamento de Historia del Arte/Bellas Artes  
mcasas@usal.es  
Código Orcid: 0000-0002-1887-9581

<sup>2</sup> Para una aproximación a la historia museística anterior del inmueble: Santamaría, J.M. (1981). *Segovia, museos y colecciones de arte*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

de restauración que ofrecía entre sus servicios no sólo la degustación de productos alimenticios sino también la organización de diferentes eventos en el interior del recinto.

## 1. Confluencias

En la creación del actual Museo Diocesano convergen varias causas. La situación en la que se van encontrando las diferentes parroquias de Segovia, sufriendo un gran envejecimiento y una intensa despoblación –particularmente perceptible en los núcleos rurales– han conducido a los responsables a desarrollar una batería de actuaciones que garanticen la conservación del patrimonio cultural eclesiástico conforme lo dispone la ley<sup>3</sup>. Una de las vías adoptadas supone la creación en la capital de un depósito diocesano seguro, debidamente construido y dotado, en el que garantizar la conservación de las obras de metal precioso que pertenecen a las diferentes parroquias. En este depósito, además de actuar como custodia, se puede acceder a ellas no únicamente para su contemplación o deleite, sino también para el estudio desde el ámbito académico. En el caso de precisarlo, la diócesis se compromete a llevar adelante las intervenciones/restauraciones necesarias para su conservación. Las obras recogidas no pierden su función, al poder ser reclamadas por los propietarios cuando sea necesario. Una vez utilizadas en las ceremonias religiosas, lo habitual será que se produzca su retorno al fondo diocesano hasta la próxima salida<sup>4</sup>.

Se configura de este modo un lugar dinámico en el que dar a conocer a los propios segovianos, en particular, y a la sociedad entera, en general, un patrimonio de difícil acceso, para que de esta manera puedan valorarlo, protegerlo, traspararlo a la siguiente generación y aumentarlo (si fuera posible).

Conectado intrínsecamente con la causa anterior se encuentra la determinación de crear un centro museístico con una selección de los fondos, donde las obras expuestas se encuentren debidamente contextualizadas, desplieguen su genuina dimensión y función, y puedan así ser conocidas, comprendidas, disfrutadas y valoradas por el público en general<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Fundamentalmente Ley 16/1985 de 25 de junio, el Patrimonio Histórico Español; Real Decreto 620/1987 de 10 de abril por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema español de Museos; Ley 2/2014 de Centros Museísticos de Castilla y León; Orden CYT/328/2017 de 21 de abril, por la que se desarrolla el procedimiento de autorización de centros museísticos. Las orientaciones generales corresponden a la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural (2004), *Principios y Sugerencias para la Estructura de los Museos de la Iglesia*, Madrid:CEE, 1-6. Cf. Iguacén Borau, D. (1991), *Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Madrid: Ediciones Encuentro, 31.

<sup>4</sup> Véase Tarrero Alcón, C. (2018). Los museos eclesiásticos: el uso litúrgico de las piezas expuestas en una colección. En *Pastoral litúrgica. Documentación formación*, 358, 177-188.

<sup>5</sup> Cf. Piacenza, M. (2007), *Beni culturali della Chiesa ed evangelizzazione*, Potenza: Pontificia Commissione per i beni culturali della Chiesa. Obtenido de [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_20070428\\_potenza\\_it.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20070428_potenza_it.html) [Consulta: 15 de febrero de 2019]. Comisión Pontificia para los bienes culturales de la Iglesia (2001). *Carta circular sobre la misión pastoral de los museos eclesiásticos*. Roma: Vaticano. Obtenido de [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_20010815\\_funzione-musei\\_sp.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_sp.html) [Consulta: 15 de febrero de 2019]. El subrayado pastoral del museo eclesiástico resulta innegable. Piacenza, M. (2006). Los museos de la Iglesia al servicio de un nuevo milenio. En *I Congreso internacional Europae Thesauri (Beja 23.11.206)*. Obtenido de [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_20061123\\_europae-thesauri\\_sp.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20061123_europae-thesauri_sp.html) [Consulta: 15 de febrero de 2019].

Una de las mayores problemáticas a las que se enfrenta la institución eclesial es la de mantener edificios históricos que han perdido su uso original. Para ello no es suficiente con reservarlos como contenedores de una colección museística, cuanto dotarlos de vida con una serie de soluciones interrelacionadas que aseguren una sostenibilidad duradera y real. De este modo, la recuperación y puesta en valor del complejo del palacio episcopal se eleva como otra de las razones que alumbran el proyecto. El edificio se encontraba notablemente deteriorado y tras las obras necesarias de rehabilitación (en diferentes y sucesivas fases) se han adaptado los diferentes espacios y ámbitos para los nuevos servicios. La instalación de rampas y de ascensor en el interior de una de las crujías solucionan los problemas de accesibilidad planteados. La regeneración de la actividad y el hecho de compaginar los usos anteriores con otros empleos (tienda, restauración...) conforman las bases de viabilidad económica del proyecto, en las que no falta la creación de nuevos puestos de trabajo. El éxito de todo lo anterior redundará en futuras intervenciones de ampliación en otras zonas del palacio para aumentar el catálogo de funciones y servicios del complejo.

El proyecto *Segovia Sacra* intenta dinamizar desde el punto de vista turístico zonas que hasta el momento se encuentran fuera del eje habitual (acueducto-catedral-alcázar) o que están desempeñando un papel secundario. El palacio episcopal y *Splendor Fidei*<sup>6</sup> se incluyen en una visita conjunta junto con la catedral y los templos de San Millán, San Miguel, Santos Justo y Pastor y San Martín, generando nuevos ejes y nodos en los flujos de visitantes en la capital.

La necesidad de definir la nueva propuesta del museo diocesano comienza ineludiblemente por señalar la singular aportación que esta iniciativa añade a la propuesta cultural ya consolidada en la ciudad. Sin duda alguna, la abrumante abundancia de los fondos de la colección constituía ya de por sí otro problema, al tener que realizar una selección previa que fuera significativa y no meramente numérica o de ostentación. Otra dificultad se presentaba con el planteamiento y acondicionamiento de los espacios físicos en los que desarrollar el proyecto y la integración del continente con el contenido, sin distorsiones ni confusiones, respetando mutuamente su autenticidad. El ejercicio de reflexión previo resultará básico para todo avance posterior<sup>7</sup>.

La adecuación inicial a los postulados de la nueva museología que ayudaran a llevar adelante el actual axioma de la cultura visual en la que *ver es interpretar*<sup>8</sup> se encuentra en la base inicial del planteamiento, donde la forma de entender el espacio expositivo es deudor del magisterio de Las Edades del Hombre<sup>9</sup>, verdadero espejo de referencia desde el punto de vista conceptual y expositivo, así como también y de modo particular de los ejemplos de la última remodelación del Museo Arqueológico Nacional (2014), del Museo diocesano y comarcal de Lérida, del Museo episcopal de Vic, de las Salas Capitulares de la Catedral de Salamanca (2014) y del Museo

<sup>6</sup> Las Edades del Hombre y las empresa artiSplendore han intervenido en la materialización del proyecto.

<sup>7</sup> Cf. Vicente y Rodríguez, J.F. (2005). "El patrimonio eclesiástico. Los museos eclesiales: modos de organización. En *Museo*". *Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 11, 47-55.

<sup>8</sup> Cf. Català, J.M. (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la comunicación visual*. Barcelona: Universitat Autònoma, 165.236; Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 17ss.; Bredekamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal, 9.

<sup>9</sup> Cf. González Montes, A. (Coord.) (1995). *Arte y Fe. Actas del Congreso de Las Edades del Hombre. Salamanca, del 25 al 29 de abril de 1994*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca; Ramos Domingo, J. (2013). *Memoria. En el XXV aniversario de Las Edades del Hombre*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 13-15.185-190.

Catedralicio de Santiago de Compostela (especialmente los proyectos puestos en marcha a partir del 2016).



Fig. 1. Fachada del Palacio Episcopal.

## 2. El edificio

El edificio no se construyó en origen para ser palacio episcopal, sino que fue concebido como palacio nobiliario. El complejo, nunca completado, sufrió momentos de abandono y las consecuencias anejas de deterioro, circunstancia que en 1755 es aprovechada como oportunidad por el obispo para adquirirlo y reformarlo<sup>10</sup>. Así se culminó la falta de una construcción significativa que cubriera las necesidades episcopales del momento, entre las que no se excluyen las obligadas de la proyección de la propia imagen visual en la dialéctica urbana, para la mitra segoviana. La fachada es la zona más antigua que se respeta, conformando uno de los ejemplos más notables de la arquitectura renacentista que conserva la ciudad<sup>11</sup>. Su interior debió acomodarse a los nuevos usos y se organiza en torno a un regular patio central de doble altura, abierto el nivel inferior a través de arcos de medio punto sobre pilares y cerrado el superior con muros de buena sillería en la que se han rasgado rítmicamente cinco balcones distribuidos en secciones separadas por pilastras. Es un buen ejemplo de barroco clasicista que se debe a la dirección del arquitecto José de Sierra, maestro de obras de la Catedral de Toledo.

Las salas seleccionadas para disponer la muestra se reducen al ala de la fachada, en el piso superior y las anejas a la escalera monumental, con sus correspondientes

<sup>10</sup> Cf. Angulo Íñiguez, A.D. (2010). *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*, Madrid: Real Academia de la Historia, 112ss. (Ed. 1 de junio de 2010).

<sup>11</sup> Cf. De Lozoya, M. (1921) "La Casa segoviana. Casas del renacimiento". En *Boletín de la Sociedad Española de excursiones*, 29, 91.; De Vera, J. (1974). *Casas blasonadas de Segovia*. Segovia: Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 139ss.; Camón Aznar, J. (1978). *Summa Artis. La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Madrid: Espasa Calpe, 100s.; Brasas Egado, J.C. (1980). *Guía de Segovia*. León:Nebrija, 106ss.

crujías claustrales. Se trata, por tanto, de una intervención para llevar a cabo en la zona noble del edificio, vecina a las amplias y rituales estancias de recepción institucional decimonónicas, al despacho privado, archivo secreto y alcoba episcopal, así como al oratorio y demás salones “de aparato”.

Su distribución interior responde a una compartimentación general en habitaciones amplias que tienen en su mayor parte acceso desde el claustro, mientras que algunas comunican también entre sí, yuxtaponiendo estancias o conformando ejes axiales al estilo palatino clásico, conforme se amoldaban útilmente al destino que desempeñaban<sup>12</sup>.

Como queda indicado, el continente condiciona en gran medida el proyecto a desarrollar. Las estancias parecen reclamar su propia compartimentación de los capítulos y resulta poco atractiva la obligatoriedad de retornar al mismo punto en varias ocasiones tras acceder al interior de las primeras. La dirección de los flujos del público se antojaba un reto a solventar que debía respetar la integridad de los espacios históricos existentes de las dependencias palaciegas, sin perforar muros y tornando lo que *a priori* podría suponer una dificultad en virtud. Por esta razón, se ha optado por mostrar cierta “continuidad discontinua” al no constreñir cada epígrafe a una estancia, sino en adelantar, compartimentar o retrasar las expansiones a las adyacentes, logrando una experiencia que sumerge al visitante en la exposición y posibilita que perciba el espacio donde se desarrolla sin interferencia, sino como complemento<sup>13</sup>. La experiencia directa del mismo retorna tras la finalización de *Splendor Fidei* y el paso hacia las estancias “de aparato”. Se concitan de este modo la llamada de atención sobre las obras que conforman la muestra, a las que no se les resta ningún protagonismo, y la consciencia del lugar por el que se transita en un segundo plano hasta que se cambia de ámbito. El uso inteligente de la arquitectura efímera de los muros, de la que no se ha abusado, de pedestales y vitrinas lograron ampliar el recorrido de una forma optimizada y alcanzar los fines propuestos.

### 3. El relato museográfico

En el proyecto inicial la propiedad deseaba que se constituyera un recorrido expositivo formado en su mayor parte por obras de orfebrería. De esta manera parecía someterse a una caduca concepción, aún vigente en no pocos lugares, que discrimina sus fondos en base a la técnica y el material o, con otras palabras, según la disciplina artística. Semejante planteamiento adolece<sup>14</sup> de confinar al objeto en un encierro descontextualizador que lo diluye en la abundancia del grupo y lo condena a la impo-

---

<sup>12</sup> Cf. Tovar, V. y Martín González, J.J. (1990). *El Arte Barroco. I. Arquitectura y escultura*. Barcelona: Taurus, 181s.; Martínez Medina, A. y Suárez Perales, A.I. (1990). El palacio del duque del Infantado en las Vistillas, su definitiva configuración en el siglo XVIII. En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 28, 94.

<sup>13</sup> Aunque las soluciones formales de consenso y respeto entre el contenido y el continente no son las mismas cuando se trata de un edificio histórico, es avanzamos en la dirección indicada por Casamor, T. (2010). La arquitectura de los museos. En *HER&MUS* 4, 2, 28-35. Cf. Muñoz Cosme, A. (2007). *Los espacios de la mirada: historia de la arquitectura de museos*. Gijón: Trea.

<sup>14</sup> Cf. Desvallées, A. (1993) El desafío museológico. En Henri Rivière, Georges, *La museología* (p. 472). Madrid: Akal.

sibilidad de poder relacionarse con otras obras con las que necesariamente formaba un conjunto total en su horizonte de sentido primigenio<sup>15</sup>.

Con el fin de no caer en semejante sinsentido, que añadía una sensible dificultad gnoseológica en el encuentro entre los fondos expuestos y el público, se abrió la posibilidad de poder incorporar otras obras, circunstancia que enriquecía y potenciaba el concepto inicial. De este modo el proyecto podía hacer uso de una mayor amplitud creativa, aunque necesariamente, a petición de la autoridad tutelar, debía de incorporar en el mismo una distribución en la que tenían que estar presentes, de la forma que mejor se considerara, el contexto y relato sacramental.

Se pasaba de este modo de una exposición basada en la discriminación por técnica y uso a otra en la que se integraban de manera complementaria, tal y como sucedía en la cotidianidad de las piezas, las diferentes artes en la creación de un todo. La semántica poliédrica de la obra de arte sacro veía enriquecido su genuino relato, realizándose, además, una serie de guiños y fluencias entre las distintas piezas<sup>16</sup>. ¿Qué mejor forma de explicar una casulla, pongamos por caso, o un cáliz, o una palia, que contemplarlas siendo utilizadas en la liturgia figurada en la tabla de la Misa de San Gregorio? ¿Cómo indicar mejor la ampliación de los contenidos significativos de una imagen que mediante el uso de postizos que configuraban una nueva visualidad, que combinar la exposición de las piezas que se agregan con lienzos y esculturas donde es posible constatar los añadidos? ¿Hay mejor manera que dejar que sean las propias soluciones iconográficas de las obras las que desplieguen su sentido y uso por sí mismas, sin imposter ni forzar su sentido? Se establecen asimismo interrelaciones entre grupos de obras expuestas gracias a la proyección hacia los usos celebrativos, en los signos y en los gestos de la liturgia<sup>17</sup>. La orfebrería, por tanto, se encuentra arropada por un nutrido grupo de pinturas y esculturas que desarrollan también sus propias contribuciones semánticas, aclarando, visibilizando, exponiendo y sugiriendo las aportaciones al discurso narrativo<sup>18</sup>.

Como se ha indicado, a pesar de la existencia de un guion general que unifica la exposición, no se fuerza en ningún momento el sentido ni el significado de cada obra concreta, permitiendo que con la ayuda de los elementos auxiliares (audio-guías,

<sup>15</sup> Véase el estado actual de algunos museos eclesiásticos de Castilla y León en Domingo Angulo, E. (2017). La comunicación en los centros museísticos eclesiásticos en Castilla y León. En *e-rph*, 20, 174-197. Una concepción reduccionista circunscrita al uso: Romero Garre, T. (1988). Breve aproximación a los Museos y colecciones eclesiásticas. En *Boletín Anabad*, 38, 52. Sirvan como ejemplos de la inteligencia holística de la obra en su necesaria contextualización los trabajos tempranos de Lahoz, L. (1996). *Escultura funeraria gótica en Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava; Lahoz, L. (1999). *El Arte Gótico en Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava; los clásicos de Moralejo, S. (2004). *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal; Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra; Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal; y los basados en la cultura visual de Bhasar, J.F. (2007). *La semiótica de la obra de arte, una lectura crítica acerca de la estructura ontológica de la obra de arte y de los aspectos relacionados con ella a partir de una perspectiva semiológica y cinematográfica*. Cali: Universidad del Valle; García Varas, A. (2011). Estudios visuales historia de las ideas y la imagen en la sociedad actual. Una entrevista con Martin Jay. En García Varas, A. (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp.291-308). Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 298s. Es imprescindible Burke, P. (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

<sup>16</sup> Cf. Maleuvre, D. (2012). *Memorias del museo. Historia, tecnología, arte*. Murcia: CENDEAC, 92.

<sup>17</sup> Cf. Micó Buchón, J.L. (2004). *Liturgia católica*. Madrid: San Pablo, 93ss.; López J. (2006). La liturgia y el arte en el magisterio de la Iglesia. En Aldazábal, J. (Coord.) *Celebrar en belleza* (pp.49-59), Barcelona: CPL.

<sup>18</sup> La identificación de las realidades intertextuales son extrapolables a la interrelación de las obras entre sí: Mendoza Fillola, A. (Ed.) (2000). *Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 21.

carteles, croquis, esquemas, cartelas, audiovisuales...) la audiencia pueda acceder a los diferentes grados de información, conforme a sus propios intereses e inquietudes. Siguiendo la impronta de las Salas Capitulares de la Catedral de Salamanca se tomaron algunos de los postulados formulados en su proyecto, entre los que sobresale la elaboración de distintos niveles de aproximación, a fin de multiplicar la diversificación de la experiencia y responder lo más heterogéneamente posible a los visitantes y sus respectivos gustos y formaciones. Con ello se determina también una de las líneas de actuación que ha de ser mantenida en el tiempo, al encargar al centro la tarea de elaborar de manera sostenida y continua una serie de materiales en diferentes soportes que amplíen la difusión del conocimiento que sobre cada obra se tiene<sup>19</sup>, más allá del catálogo o de los consabidos instrumentos de descripción.

Como no son escasos los problemas, derivados del mantenimiento, detectados en experiencias pasadas en las aplicaciones para pantallas táctiles (de apoyo) y en algunas técnicas de efectos que ordinariamente se utilizan en las exposiciones temporales (por ser su duración por definición efímera), se ha minimizado su incorporación en el proyecto segoviano. Se ha preferido remitir directamente a los dispositivos personales del público (móviles, tablets...) para los que en el futuro se realizarán materiales descargables (video-píldoras, aplicaciones específicas, realidad aumentada...) en el propio recinto del palacio.

### 3.1. Cuestión de título

El sintagma nominal *Splendor Fidei* reúne los conceptos de luz, brillo y fulgor en la experiencia de la celebración y exaltación de la fe católica, concitando, además, toda una metasignificación conductora hacia semánticas trascendentes. La línea argumental del Abad Suger de Saint Denis así lo sugería haciendo uso de la vía anagógica<sup>20</sup>. El título, por tanto, es adecuado para englobar las características principales de las obras de orfebrería que se disponen al servicio de la comunidad cristiana en el contexto litúrgico.

La riqueza del material empleado en la elaboración del ajuar eclesiástico puede parecer el aspecto sobresaliente del mismo, pero no debe enmascarar la factura técnica y el sentido de las obras en el contexto para el que se realizaron y en el que desempeñan su servicio. Por esta razón los títulos de los diferentes capítulos o secciones conforman a su vez un conglomerado semántico que ayuda al visitante a ubicarse en el relato. El conjunto de todos ellos conforma un juego de reciprocidades, proyecciones, retroalimentaciones... más aún si se tiene en cuenta la analogía llevada a cabo entre el planteamiento discursivo desde los ritos sacramentales eclesiásticos y el discurrir de la vida del hombre, en el que se introduce también el propio visitante a través de los recursos de la arquitectura efímera y a las referencias clásicas de la historia del arte, de la literatura y de la espiritualidad que puebla la escenografía museográfica. Así se realizan diversas interpelaciones y llamadas silenciosas (inter-textualidades) por medio de la potenciación del sentido iconográfico de ciertas obras y sus relaciones con los textos y las adyacentes.

---

<sup>19</sup> Cf. Llonch, N. y Santacana, J. (2011). *Claves de la museografía didáctica*. Lleida: Milenio, 167.

<sup>20</sup> Ver Panofsky, E. (2004). *El Abad Suger: sobre la Abadía de Saint Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid: Cátedra.

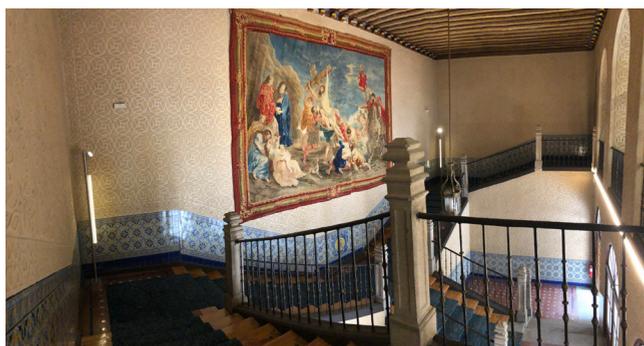


Fig. 2. Escalera monumental. Tapiz de la Elevación de la cruz.

El acceso al piso noble se realiza superando el desnivel por medio de una escalera imperial, elemento escenográfico por excelencia que forma parte de la retórica del poder, dado el papel desempeñado por estas estructuras en las prácticas ceremoniales, si bien en la Península adquiriría otros acentos al no desarrollarse semejante ritual hasta los usos dieciochescos<sup>21</sup>. Salvando lo anterior no hay duda de su influencia en la disposición de ánimo del que la utilizaba como acceso a las salas de recepciones y audiencias de la autoridad eclesiástica. La escalera se convierte en un elemento representativo del palacio. La meseta de la que parte el tiro principal se abre a un vano que comunica con el patio en un nivel superior al del suelo, espacio convenientemente dispuesto para posibles dramaturgias protocolarias en las que fuera necesario el encuentro con una audiencia numerosa que aguardaría en el patio central. El carácter ritual de las intervenciones públicas de la mitra en el recinto interno del palacio parece atestiguarlo desde el recurso de la escalera, sin poderse desdeñar tampoco una lectura metafórica de carácter espiritual del artefacto arquitectónico, tal y como ha señalado López Conde<sup>22</sup> siguiendo de cerca a Bonet Correa<sup>23</sup> y Ureña Salceda<sup>24</sup>. Basándose en este sentido ascensional, ha sido elegido el motivo del tapiz con la “Elevación de la cruz” perteneciente a la colección de la parroquia de La Granja. Un tapiz tiene como principal función la de ser un recubrimiento murario que no sólo transmitía calidez al lugar, sino que verdaderamente transformaba el ámbito con su hechura e historia<sup>25</sup>. Las costosas tapicerías conferían cambios morfológicos a los emplazamientos topográficos, incluyendo la metamorfosis y construcción de espacios a los que se sumaba la versatilidad de los relatos y la retórica del estatus

<sup>21</sup> Cf. Jarrard, A. (1996). The escalation of ceremony and ducal staircases in Italy, 1560– 1680. *Annali di Architettura. Rivista del Centro 'Andrea Palladio'*, 8, 159-178; Bonet Correa, A. (1974). Introducción a «Las Escaleras Imperiales Españolas». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 12, 25, 75-111; Checa Cremades, F. (1989). Felipe II en El Escorial. La representación del poder real. *Anales de Historia del Arte*, 1, 121-139; Martínez Montero, J. (2013). Las escaleras claustrales en la arquitectura nobiliaria del renacimiento español. En *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 632-640.

<sup>22</sup> López Conde, D. (2009). “La escalera monumental en la Edad Moderna. Precisiones conceptuales. Usos ceremoniales y actitudes espirituales”. En *Congreso Internacional «Imagen y apariencia»*, Murcia: Universidad de Murcia, sin paginar. Obtenido de <http://congresos.um.es/imagenyapariciencia/imagenyapariciencia2008/paper/viewFile/2401/2351> [Consulta: 20 de marzo de 2019]

<sup>23</sup> Bonet Correa, A. (1974), *Op. cit.*, 83.

<sup>24</sup> Ureña Uceda, A. (2007). *La escalera imperial como elemento de poder*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 141-142.

<sup>25</sup> Cf. Plourin, M.L. (1955). *Historia del tapiz en Occidente*. Barcelona: Seix Barral, 11s.

social, la ostentación y el lujo<sup>26</sup>. Con una adecuada exposición de la colgadura<sup>27</sup> se enriquece y potencia la escenográfica semántica ascensional<sup>28</sup>.

La primera impresión del visitante, tras haber ascendido y accedido atravesando el espacio de *merchandising*<sup>29</sup> y la taquilla, recae directamente sobre el título de la muestra y un plano general de la organización de la visita en el que aparecen debidamente marcadas las salas y sus denominaciones. Así, el croquis inicial funciona de modo análogo al índice de un libro, incluyendo la indicación de los epígrafes del relato, el cual permite una aproximación general a la totalidad de la exposición y a la elaboración de una idea mental de conjunto, a modo de brújula.

Resulta importante este primer acercamiento, en el que el visitante puede percibir de un único vistazo la cartografía completa de la muestra, a fin de preparar la inmersión como quien realiza un viaje pertrechado de orientación. Los elementos auxiliares que a partir de aquí se despliegan están encaminados a poder ofrecer herramientas y recursos para la interpretación de la obra, según señalaba ya Gombrich: “ Toda percepción tiene lugar en un contexto de memoria y expectación; siempre interpretamos lo que vemos ”<sup>30</sup>. Desde el cambio de paradigma cultural señalado por Mirzoeff<sup>31</sup> se añaden una serie de dificultades derivadas de una automatización de la percepción en la que los avances tecnológicos han tenido mucho que ver a la hora de transformar la propia percepción y la misma acción de percibir. Así, el hecho de ver no equivale ya a creer, sino que necesariamente equivale a interpretar. El sujeto-consumidor está sumergido en un universo vital cotidiano de imágenes ante las que ha de realizar un voluntario proceso hermenéutico para el que precisa de un sustrato de conocimientos previos. En otras palabras, “ las imágenes no sólo moldean el pensamiento, sino que producen también la sensación y el acto ”<sup>32</sup>.

El relato se despliega a lo largo de ocho etapas, siguiendo el principio de la naturaleza de los objetos expuestos y su horizonte gnoseológico, principiando con la aclaración del punto de partida, la razón de su existencia, su génesis y ejecución plástica (*Kerigma, In hoc signum*, Un oficio al servicio del altar); transitando por los contextos del uso y la celebración de los sacramentos (*Credo, In corde Ecclesiae, Fulgor Fidei*) su repercusión en la transformación del fiel (*Memento*), el acompañamiento a lo largo del discurrir vital... hasta finalizar en los últimos compases de aliento, alimento espiritual y compañía en el tránsito del umbral de la muerte (*Homo viator*).

<sup>26</sup> Cf. Zalama Rodríguez, M.A. (dir.) y Pascual Molina, J.F. (coord.) y Martínez Ruiz, M. (coord.) (2018). *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*. Gijón: Trea. Véanse cómo son usados por el protocolo en Peña Martín, P. (2009). Los tapices en la decoración del espacio protocolario. En *Revista internacional de protocolo: ceremonial, etiqueta, heráldica, nobiliaria y vexilología*, 51, 64-65.

<sup>27</sup> Ver Romero Serrano, J. M. (2016). *Musealización de tapices históricos en instituciones eclesíásticas*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense.

<sup>28</sup> Cf. Picinelli, F. (1729), *Mundus Symbolicus*. Tomo II. Colonia: Thomas von Collem y Josephum Huisch, 33-34.

<sup>29</sup> Ampuero Canellas, O. y otros (2018). Erchandising en museos ¿educación, cultura o simple negocio?. En *EME Experimental Illustration, Art & Design*, 6, 92-101.

<sup>30</sup> Gombrich, E. (1997). *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del arte y del saber*. Barcelona: Editorial Debate, 162-181; Hernández Cardona, F. X. y Santacana, J. (2009). Las museografías emergentes en el espacio europeo occidental. En *HERMES* 1, 9; Llonch, N. y Santacana, J. (2011). *Claves de la museografía didáctica*, Lleida: Editorial Milenio, 148.

<sup>31</sup> Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona: Paidós, 17ss.

<sup>32</sup> Bredekamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.



Fig. 3. Vista parcial del capítulo *Kerigma*.

### 3.2. Capítulo 0: *Kerigma*

Los primeros pasos del visitante recorren la afirmación nuclear de la fe cristiana, exhibiendo el principio indisoluble que existe entre la realización artística y el culto, entre la expresión plástica y la fe. La propia naturaleza de las obras mismas aparece en el fondo de la cuestión al no ocultar su condición de arte sacro, su acta de nacimiento para unos fines concretos a los que sirve y conforme se configura. De este modo resultan significativas las palabras del evangelio de Mateo que señala la genealogía de Cristo e inicia, así –nunca mejor dicho– el *relato* (el propio texto es uno). Continúa el grupo de la Anunciación con un juego de imágenes que corresponden a dos periodos temporales distantes y evidentes, indicando la pervivencia diacrónica del tema como fundamento epistemológico radical. El proceso encarnativo del Verbo se culmina con la última de las obras seleccionadas, donde se figura la Sagrada Familia con san Juanito, es decir, el nacimiento ya acontecido y proyectado hacia la cruz. Desde estos presupuestos se accede a la siguiente sección.

### 3.3. Capítulo 1: *In hoc signum*

La diócesis de Segovia conserva un gran número de cruces procesionales. Estas piezas, por sus características concretas y entidad artística debían constituir un capítulo en exclusiva. Su tratamiento diferenciado facilita la exposición y la posibilidad de transmitir la relevancia y sentido que poseen para la comunidad cristiana que es, en definitiva, lo que conduce hacia la construcción de tan ricas obras<sup>33</sup>.

La iconografía de una cruz alzada a la que señala Cristo en el relato desarrollado en la cesta de un capitel del primer tercio del siglo XIII<sup>34</sup> inicia la selección de

<sup>33</sup> Cf. Abad Ibáñez, J.A. y Garrido Bonaño, M. (1997), *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*, Madrid: Ediciones Palabra, 122.

<sup>34</sup> Cf. Rodríguez Montañés, J.M. (2007). Museo diocesano (Palacio episcopal). En VV.AA. *Enciclopedia del Románico en Castilla y León: Segovia*. 3, Salamanca: Santa María la Real, 1576-1577; Franco Tejedor S. (2018).

varias piezas de orfebrería que conforman una muestra diacrónica, donde es posible observar, además de la mutación y evolución de las formas y de las proporciones, los sutiles cambios semánticos originados en los posicionamientos teológicos de cada época. El tema iconográfico incide en una de las facetas sobre las tentaciones de Jesús (de una manera sintética), a las que el nazareno responde con un gesto indicativo hacia la cruz alzada. Se trata de un trasunto de la lectura ritual donde esta última se convierte en signo y compendio del acontecimiento redentor cristiano. Desde la experiencia de Constantino y la batalla de Puente Milvio<sup>35</sup> la cruz comenzó a significarse y a recibir culto, toda vez que fueron superadas las dificultades al respecto de las primeras generaciones cristianas. Por ello era preciso mostrar el testimonio de la cruz en su sentido presentativo y representativo, especialmente en la liturgia y en su repercusión social secular<sup>36</sup>. El texto del panel del capítulo incide en el sentido, configuración y función ritual y social, y se acompaña, a mayores, de un esquema donde se presentan las diferentes partes de las que consta una cruz procesional. Junto a éste ha sido dispuesto el óleo sobre cartón de A. Serradell con una procesión claustral, ilustrando así uno de los usos de la insignia y su interacción con la comunidad.

Este es el momento en el que se termina de trazar el horizonte de comprensión fundamental iniciado en el capítulo anterior de manera proléptica. El porqué de la encarnación se expone así en el sacrificio de la cruz, si bien se trata de una mirada postpascual en la que el instrumento de tortura se ha convertido en árbol de vida. Desde este constructo teológico se invita a considerar las grandes facturas de las obras seleccionadas, donde la contemplación de la iconografía desarrollada en la macolla en la que el *arbor crucis* literalmente se apoya y aquella que se ubica en las dos facetas de la cruz permite aprehender el relato conformado el cual, desde la distancia, apenas es perceptible.

Los ejemplares más espectaculares pertenecen a la Iglesia de San Miguel y a la R. I. Colegiata de la Stma. Trinidad. Ambos son del primer tercio del siglo XVI, en un punto álgido del foco platero de Segovia. Antonio de Oquendo realiza la primera y se le atribuye la segunda. Las nuevas perspectivas abiertas por la ubicación de las vitrinas unida a una adecuada iluminación posibilitan contemplar todos los detalles, incluyendo su circunvalación completa. Las macollas, a la altura de la vista, despliegan en el medio de una fuerte articulación arquitectónica tardogótica las series iconográficas relacionadas con el ciclo de la infancia, en el caso de la capitalina, y del apostolado, en el del real sitio. Su visionado cercano permite diferenciar los relatos y construir el programa completo. Incluso se pueden observar los punzones de la primera obra. El contraste resulta evidente con los ejemplares más sencillos, como la de bronce del propio palacio episcopal, donde los perfiles exteriores recortan la fisonomía de la cruz, dejando como único recurso figurativo el crucificado.

La evolución tipológica se constata a su vez en otras como la de 1595 de Diego de Olmedo, de la parroquial de Armuña, o la de Sebastián Paredes de 1637 de la

---

Tentación de Jesús. En *Mons Dei*. Valladolid: Las Edades del Hombre, 222.

<sup>35</sup> Relata la visión Eusebio de Cesarea en *Vida de Constantino* I.28.; Cameron, A. (2001). *El Bajo Imperio romano. 284-430 d.C.* Madrid: Ediciones Encuentro, 26ss.; Tollinchi, E. (1997). *Las metamorfosis de Roma. Espacios, figuras y símbolos*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 439ss; Bréihier, L. (1928). *L'Art chrétien, Son développement iconographique des origines à nos jours*. Paris, 66-69; Martínez Frias, J.M<sup>a</sup>. (2011). La Pasión de Cristo en el Arte. En *Passio*, (pp. 55-101), Valladolid: Las Edades del Hombre, 57.

<sup>36</sup> Cf. Arocena, F.M. (2006), *El altar cristiano*. Barcelona: CPL, 213-216; Franco Mata, M.A (1999). El tesoro románico. En *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 17, (pp. 201-226), 212-214.

iglesia de Brieva, o la severidad del siglo XVII en la que encargan los jesuitas (actual seminario). Todas ellas responden no sólo a criterios estéticos diferentes, sino a disposiciones dispares que se corresponden con planteamientos doctrinales y teóricos distintos. De ahí que pueda dibujarse un esbozo de sus mutaciones a través de las soluciones plásticas adoptadas<sup>37</sup>.

### 3.4. Capítulo 2: Un oficio al servicio del altar

El epígrafe dedicado a abordar el oficio del platero se resuelve en un espacio preparado para la proyección audiovisual. El ámbito se ha dispuesto como área de observación, información y descanso. El espacio es neutro, tenuamente iluminado y con un videowall ocupando una gran parte de la pared. La inmersión del espectador en el montaje se consigue así de forma inmediata. La sección intenta dar una respuesta a las preguntas que surgen tras la experiencia pasada en la sala anterior: ¿qué profesional es capaz de crear obras como las que se han visto? ¿cuáles son las principales técnicas que han seguido? ¿cómo trabaja? ¿cómo se forma?... El planteamiento de la cuestión principia en el texto del panel, como en el resto de las áreas, donde se adelantan ciertos asuntos de manera general. Del posterior desarrollo del tema se encargan varios audiovisuales que se proyectan en el mismo espacio de manera consecutiva, con una duración media de cuatro minutos por unidad. Uno de ellos está adaptado al público infantil. Este tipo de productos deberán irse renovando periódicamente, con el fin de ampliar los contenidos y diversificar las experiencias.

### 3.5. Capítulo 3: *Credo*

El ajuar litúrgico que se utiliza en el bautismo y la renovación de las promesas bautismales centran el tema de este espacio, dividido en dos zonas. No coincide así (como sucede en otros lugares) la distribución arquitectónica de la consecución de las habitaciones del palacio con las áreas de la exposición, que decididamente se rompe a la par que no se oculta. Esta característica dota de un mayor dinamismo al recorrido y potencia el diálogo entre el continente y el contenido, diferenciando ambos en ciertos momentos y fundiéndolos en uno solo en otros<sup>38</sup>.

Como primer ejemplar aparece un lienzo alegórico que reproduce de un modo sumario el grabado titulado *Typus Ecclesiae Catholicae* de Luca Bertelli dado a la imprenta en el último cuarto del siglo XVI. Los resúmenes doctrinales figurativos suelen ser recursos que utilizan este soporte para su difusión, dado la facilidad de transporte y lo económico de su factura<sup>39</sup>. El hecho de que fuera utilizado como

<sup>37</sup> Cf. Martimort, A.G. (1987). *La Iglesia en Oración*. Barcelona: Herder. Para el estudio de la orfebrería que nos ocupa es de capital importancia: Arnáez, E. (1983). *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid: Gráficas Cónдор; Arnáez, E. (1985). *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Gráficas Cónдор.

<sup>38</sup> La arquitectura debe preocuparse por dotar a los diferentes lugares de las condiciones precisas para que desempeñen adecuadamente su función. En los edificios históricos, la intervención, además, tiene que servir como instrumento de conservación del inmueble. Losada, J.M<sup>a</sup> y Martínez Díaz, B. (2000). *Arquitectura y museos: la relación entre espacios y funciones*. En *Cursos sobre el Patrimonio Histórico 5. Actas de los I Cursos monográficos sobre el patrimonio histórico (Reinosa, julio 2000)* (pp. 67-88). Santander: Universidad de Cantabria, 67-68. Remitimos a la nota 12.

<sup>39</sup> Incluso se repartían láminas con estampas como elementos de evangelización. Cf. Pereda, F. (2007). *Las imágenes de la Discordia. Política y poética de la imagen Sagrada en la España del 400*, Madrid: Parcial Pons, 273.

motivo para el óleo regalado a la congregación carmelita por el caballero Alonso García, incide en ese carácter docente de la imagen, cuyo contenido visualmente el entramado teológico-conceptual de lo que es y significa la Iglesia, la eficacia y papel de los siete sacramentos<sup>40</sup> y el concepto de la comunión de los santos. El visitante dispone de una guía en la compleja lectura iconográfica del cuadro, mediante el texto y gráfico que lo acompaña, donde se indican los asuntos principales y se enfrenta directamente con el acceso a la segunda zona.



Fig. 4. Vista parcial del capítulo *Credo*.

Tras atravesar la puerta jalonada por las figuraciones de los evangelistas (vía de acceso a la enseñanza de Jesús) de Federico Bencovich, se accede a una sala totalmente rodeada por un apostolado pictórico en el que se reparten los artículos del credo. Se trata de la versión del Símbolo de la Fe Apostólico<sup>41</sup>, basado en los grabados de Dutch Goltzius, que rodea un espacio central donde se encuentran los artículos de orfebrería, dispuestos en diferentes alturas, bajo una imagen barroca de san Juan Bautista niño. Las series del credo apostólico son muy habituales al tener relación directa con las cartillas de la doctrina y catecismos utilizados en la formación religiosa<sup>42</sup>.

La propia arquitectura de la vitrina acompaña la contextualización de los objetos rituales usados en el bautismo, dado que despliega el sentido simbólico de las formas, usando una planta poligonal, como la que refleja el paso de la cuadrada (inmanencia) a la circular (trascendencia), tan usada en los ámbitos donde para la fe

<sup>40</sup> Cf. Jurkowlanec, G. (2013), "The Crucified Christ as the Source of the Seven Sacraments. Patterns of Reception of a Sixteenth-Century Image on Both Sides of the Alps and on Both Sides of the Atlantic Ocean". En *Artistic Translations between fourteenth and sixteenth centuries*. Warsaw: University of Warsaw, 187-209.

<sup>41</sup> Cf. Bernal Navarro, J.C. (2010). *Análisis iconográfico del Colegio Apostólico. Representación del Apostolado del Credo en la Valencia Foral durante la época tridentina*. Tesis Doctoral inédita. Obtenida de <https://riunet.upv.es/handle/10251/8427> [Consultado el 15 de marzo de 2019].

<sup>42</sup> Cf. Morreale, M. (2006). El credo apostólico y los "catorce artículos de la fe" en las cartillas y doctrinas cristianas del s. XVI. En *Boletín de la Real Academia Española*, 86, 57-178.

cristiana se acontece a la incorporación a una nueva vida<sup>43</sup>. Nótese el fuerte carácter simbólico de las disposiciones de las obras en los espacios, puesto que entre ellas se establecen intertextualidades semánticas como se advirtió más arriba, que logran concitar un despliegue semántico más amplio y multidimensional. Las ampollas de los óleos, saleros y conchas para el bautismo por efusión se disponen en dos alturas junto con una edición histórica del ritual. Dos acetres con sus correspondientes hisopos llaman la atención. Uno por las formas dieciochescas grandilocuentes y su rica hechura, de la parroquia de Trescasas. El otro por su simplicidad, historia y material: con forma de pequeño caldero de bronce y cobre, regalado por el comunero Juan Bravo en el siglo XVI a la Iglesia del Salvador. Ambos son recipientes que contienen el agua bendita para asperjar en las bendiciones, exorcismos o renovación de las promesas bautismales.

### 3.6. Capítulo 4a: *Memento*

Este lugar está pensado para ser visitado en dos tiempos. El primero de ellos muestra la disposición interior que ha de mantener el fiel que se acerca a la celebración eucarística (asunto del siguiente capítulo), mostrando los óleos del *Regreso del hijo pródigo* y la *Pecadora arrepentida*. La referencia al sacramento de la reconciliación se encuentra así formulada en dos lienzos que forman parte de la recepción peninsular de las resonancias overbeckianas y nazarenas, ejemplos de un tipo de espiritualidad muy concreto e interesante, que deben ser apreciados más allá de las meras consideraciones de pericia técnica o artística<sup>44</sup>. A ellos se han enfrentado un retablo del siglo XVI dedicado a santa Marta, del Maestro de la Adoración de los Magos, y una Magdalena del siglo XIII. El contrapunto generado en la percepción<sup>45</sup>, potencia la constante mantenida, permitiendo que el discurso repose sobre el papel desempeñado por las figuras femeninas efigiadas en el devenir del grupo más cercano a Jesús y en la historia de la Iglesia, suscitando diferentes *marcos de percepción* en un activo papel individual de construcción de unidades de significación<sup>46</sup>. No resulta baladí que la Magdalena sea el primer testigo del Resucitado que transmite el texto evangélico. Su imagen de bulto franquea el acceso al siguiente espacio.

### 3.7. Capítulo 5: *In corde Ecclesiae*

El espacio se articula bajo la temática de los sacramentos del orden sacerdotal y de la eucaristía mostrando, además, la necesidad recíproca de ambos. La tabla de la

<sup>43</sup> Cf. Burckhardt, T. (2000), *Principios y métodos del arte sagrado*, Barcelona: Sophia Perennis, 51-114.; Krautheimer, R. (2018). *Introducción a una iconografía de la arquitectura medieval*. Vitoria: Sans Soleil, 80-120.

<sup>44</sup> Véase Arias de Cossío, A.M<sup>a</sup>. (1978). El nazarenismo en la pintura española del siglo XIX. En *El arte del siglo XIX: II Congreso Español de Historia del Arte. Valladolid, 11-14 de diciembre de 1978*, 2, 2007; Álvarez Sopena, J. (1988). La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX. En *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 81-120; Ramos Domingo, J. (2015), *La pintura del alma*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca; Ramos Domingo, J. (2012). *La pintura religiosa del siglo XIX en España*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 103-112..

<sup>45</sup> Conforme a las leyes de la psicología de la Gestalt, el color impacta en la emoción del individuo y adquiere diferentes significantes que influyen en su percepción. Cf. Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial; Alberts, J. (1992). *La interacción del color*. Madrid: Alianza Editorial.

<sup>46</sup> Cf. González Ochoa, C. (1986). *Imagen y sentido: elementos para una semiótica de los mensajes visuales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 177s.

Ascensión del Maestro de los Claveles es la obra-recurso que inicia el relato, ilustrando el momento en el que el Resucitado abandona el plano terrenal para ascender al cielo. La Iglesia, en la persona de santa María y los Apóstoles, queda en el ámbito terreno. La lectura iconográfica sobresale sobre cualquier otro aspecto que necesitará de futuros desarrollos materiales por parte del museo. La presencia de Cristo a partir de la Ascensión se va a dar de manera real y substancial (como explicará la teología escolástica) en la fracción del pan. El ministerio ordenado aparece así ligado a una realidad que va a ser suya de manera exclusiva y específica.

Los bancos de los retablos han sido los soportes iconográficos tradicionales que han servido para asentar las bases de los desarrollos iconográfico-dogmáticos que sobre ellos se construyeron. Es la zona más asequible y cercana a la audiencia, circunstancia que va a ser aprovechada para instalar en ella las figuraciones que tienen mayor impacto en la sensibilidad para asentar afirmaciones o garantizar adhesiones (de carácter devocional o apotropaico). La autoridad apostólica queda formulada en las predelas seleccionadas sobre las que se elevaron de manera precisa los relatos de los retablos que hoy han desaparecido. Una de ellas, además, incorpora un sagrario y muestra así el impulso que se dio a la reserva eucarística a partir del Concilio de Trento, que de capillas recoletas invadió el lugar central del altar mayor en un tabernáculo monumental, evidente a todo el que atravesara las puertas del templo<sup>47</sup>.

Respecto de los ornamentos y elementos visuales distintivos de los tres niveles del orden sacerdotal pueden ser apreciados en los *actores* figurados en las tablas del retablo de san Blas y la Misa de San Gregorio. De este modo las albas, dalmáticas, tunicelas, casullas, capas pluviales, mitras y báculos son reproducidos en las escenas y caracterizan los roles de los personajes. La solución no abunda en un repertorio de ornamentos físicos, pero es suficiente para su inteligencia la representación gráfica en acto en sus contextos.



Fig. 5. Área de interpretación del capítulo *In corde Ecclesiae*.

<sup>47</sup> Véase Rodríguez G. de Ceballos, A. (1991). "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". En *Anuario del Departamento de Historia del Arte*, 3, 43-52.

Un área de interpretación ha sido dispuesta junto a una de las predelas, como si se tratara de la mesa del altar de la misma. En ella una gran pantalla táctil reproduce a grandes rasgos el ámbito en el que se utilizaron ritualmente las piezas de orfebrería de la sala, aprovechando los medios de la técnica para mostrar los principales utensilios litúrgicos, su uso, sentido y significado, así como un audiovisual introductorio que permite conocer la tipología del altar romano en la tradición hispana y los elementos que lo integran.

Como ejemplos menos conocidos que intentan suscitar y satisfacer la curiosidad, han sido incorporados algunos elementos usados en la preparación de las especies utilizadas en el altar, a los que se dedica una vitrina. En ella se muestran las tenazas de hierro (abiertas) que servían para hacer las hostias grandes y los moldes para el recorte de las pequeñas<sup>48</sup>. También algunos ejemplares de recipientes de binar (tipología que apenas se conserva), ya fueran concebidos desde el inicio como tales o adaptados de otros usos, han sido agrupados como conjunto específico en orden a mostrar su función de depósito temporal de las abluciones del cáliz con el fin de no romper el ayuno preceptivo hasta que eran sumidas por el ministro tras la última misa celebrada<sup>49</sup>.

El grueso de la colección se distribuye en grandes vitrinas. La mayor tiene forma de “U” y recibe una iluminación uniforme en la que resalta la orfebrería. La colocación de los cálices, copones y píxides permite rodear las piezas y no ocultar ninguna zona a una contemplación de detalle. Vasos sagrados, vinajeras, sacras, evangeliarios, punzones de maestros de ceremonias, salvillas, incensarios, navetas, bandejas... pueblan el resto del espacio. Especial cuidado recibe el trazado de la evolución diacrónica a través de las formas de los objetos, permitiendo subrayar los invariables castizos de cada tipología, más allá de modas y gustos. La potencia artística de algunos de los ejemplares proyecta la atención sobre la época concreta de su ejecución frente a otros más discretos, ofreciendo pistas para enriquecer el relato histórico local. A través de ellos se expresa el brillo de los propios focos plateros, su ocaso y la influencia de otros. A este respecto los cálices del siglo XVI del Palacio Episcopal, Escalona del Prado, Cantimpalos y Aragoneses resultan extraordinarios para visualizar el avance desde el trabajo de repujado de motivos platerescos hacia la desornamentación y la transformación de los nudos y copas en los ejemplares de Madrona, Garcillán y Carbonero el Mayor. El diálogo entre repertorio decorativo y la estructura de la pieza queda prácticamente reducido al mínimo, al residir todo el impacto en la ejecución formal de los perfiles y la “verdad” del material noble. En el caso de las píxides se asiste al desarrollo desde la cajita hostiaria, transitando por la incorporación de base a la misma y remate, hasta la formulación de los copones del XVII al XIX, en los que impera una sencillez formal que únicamente ha de ser interrumpida por el recuerdo de los velos de tela ricamente bordados con los que se completaba su imagen visual. Las menciones a los prenotanda del ritual romano en

---

<sup>48</sup> Ver Sela del Pozo Coll, P. (2006). La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media Castellana: fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio. En *Anales de historia del arte*, 16, 25-58; Sela del Pozo Coll, P. (2009). Imágenes en las hostias eucarísticas: origen y significación de motivos iconográficos presentes en el medio secundario. En *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Madrid: CSIC, 257-272.

<sup>49</sup> La taza de binar mantiene diferencias tipológicas respecto de la taza de catar vino con la que no ha de confundirse. Cf. Arrüe Ugarte, B. (2006). Aportación al estudio de la platería civil: la taza de catar vino o catavino. En *Estudios de platería: San Eloy* (pp. 69-82), 75-76.

las sacras, las afirmaciones visuales de la presencia de Cristo tras la consagración con el añadido de la palmatoria al altar, el uso del incienso (con sus contenedores, las navetas, y sus quemadores, los incensarios) y la significación especial de los libros que contienen el texto de las epístolas para su proclamación, van jalonando el discurso. Tampoco falta una referencia gráfica a san Gregorio y la reforma litúrgica que lleva su nombre.

De nuevo un juego visual enlaza dos obras: una arqueta eucarística y un lienzo con el tema del Entierro de Cristo en el sepulcro. Semejante recurso explica por sí mismo el valor simbólico de la reserva del Jueves Santo y su denominación tradicional de “monumento” (sepulcro)<sup>50</sup>.

De todas las obras que conforman la selección del capítulo, algunas llaman la atención por oposición evidente a los metales preciosos. Estos ejemplares no están realizados con metales nobles: una barroca casulla, recamada con paja, un par de ramilletes de gradas de altar, un punzón de maestro de ceremonias, un juego de campanillas, una palmatoria y un lavabo, de hojalata, latón y metal blanco respectivamente. Los ramilletes, que han perdido su cubierta plateada muestran el oscuro latón, una apariencia bien distinta de la original, que brillaría como el punzón o las campanillas de las MM. Agustinas. Todos ellos son objetos utilizados en el ritual eucarístico. Mención aparte merece el plato limosnero de San Cristóbal, procedente de los talleres de Dinant (Bélgica), especializados en la elaboración de estos productos (hacia 1500), con la representación de los exploradores que regresan de la inspección de la tierra prometida. El uso de esta pieza ha sido múltiple, incluso de ostentación efectista, como lo señalan los agujeros de su perímetro. Su elección descansa en la conveniencia de que el visitante perciba, mediante la sorpresa y el contraste, la importancia del acabado final en estos elementos secundarios, que los convertía en objetos vistosos y apropiados para su uso cuando no existían situaciones económicas desahogadas que permitieran la elaboración de otros más ricos, y la dignificación que de un humilde material puede realizar una mano perita mediante el trabajo transformador. No se trata así de un problema de naturalezas cuanto de permutación transformante mediante la labor del hombre. El valor docente, por tanto, se acentúa y ofrece una ocasión de conocimiento aplicable a la realidad cotidiana del visitante, con independencia de su situación concreta.

### 3.8. Capítulo 4b: *Memento*

El segundo tiempo de visita del capítulo se realiza una vez transitada la sala anterior basado en una razón teológica: la participación en la eucaristía impulsa al creyente al ejercicio de la *caritas* con el semejante y a la transformación de las estructuras sociales. El lienzo de Nicolás Greco que representa el martirio de San Juan<sup>51</sup>, acompaña a los de los santos Ignacio de Loyola, Carlos Borromeo y Francisco de Paula, arquetipos de distintos desarrollos vitales. La escultura del abrazo entre los santos Francisco y Domingo, o la de san Diego de Alcalá abundan en los modelos de acción. Los lienzos y esculturas seleccionados exponen una serie de ejemplos de este testimonio de virtud y de la colaboración activa

<sup>50</sup> Casas Hernández, M. (2011). *Memoria de la cena de Jesús. Aportaciones al estudio de la Eucaristía en el Arte Español*. Valladolid: Las Edades del Hombre, 245-262.

<sup>51</sup> Cf. Contreras López de Ayala, N. (1970). Nicolás, el Greco segoviano. En *Archivo español de arte*, 1-10.

en la transfiguración del mundo. En este sentido es singularmente llamativo el retrato del terciario franciscano y sacerdote Juan de Briviesca (hacia 1619), en el que se concitan los invariables castizos del retrato español de finales del XVI (un “verdadero retrato” tomado del natural por Jerónimo López Polanco, puesto que así lo asevera la leyenda que lo acompaña) y texto, añadido este último en 1716 en aras a la exaltación del efigiado, mientras está vigente el proceso de beatificación. Es un ejercicio de retórica eclesiástica proyectada al futuro, en el que la comunidad terciaria deseaba poseer una verónica del miembro que estaba siendo promovido a los altares, con todos los beneficios que de tal imagen pudieran extraerse<sup>52</sup>.

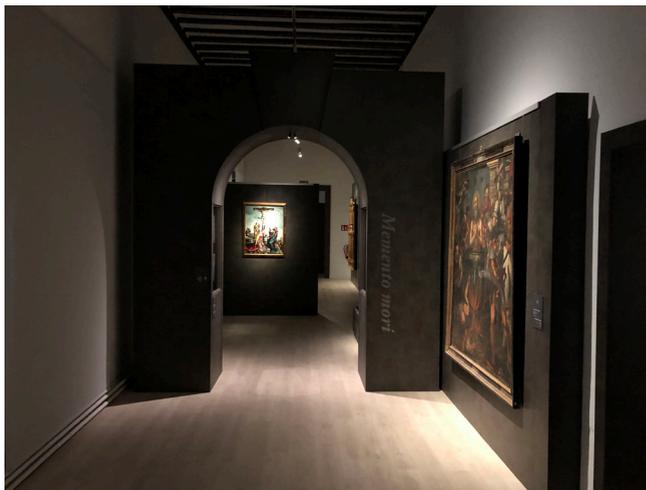


Fig. 6. Vista parcial del *Memento mori*.

En medio de la crujía se eleva un arco con pequeños lienzos y escudos de plata procedentes de catafalcos mortuorios barrocos. El hecho de tener que cruzarlo necesariamente, lo torna para el visitante en un verdadero y actualizado *Memento mori*. Como horizonte de comprensión del mismo se reivindica el sacrificio de Cristo, puesto que a su través se percibe convenientemente iluminada la figuración del crucificado. Adviértase cómo de nuevo la solución museográfica, conjuntamente con el relato, se convierte en una “máquina” inmersiva que construye unidades interactivas de sentido sin más apoyo que el relato genuino de las obras mismas.

### 3.9. Capítulo 6: *Fulgor Fidei*

El desarrollo del culto eucarístico constituyó la causa de la realización de las custodias, quizás la tipología más ricamente desarrollada en las obras de orfebrería. La especial riqueza de los materiales usados en los ejemplares de mayor desarrollo conduce la atención sobre la naturaleza preciosa de los materiales y piedras, dejando en

<sup>52</sup> Ver Sánchez Díez, C. (1998). Un retrato de Juan de Briviesca por Jerónimo López Polanco. En *Archivo Español de Arte*, 282, 172-178.

un lugar secundario otros aspectos relevantes. Es preciso abordar conjuntamente una solución expositiva que combine la fruición contemplativa/emotiva con desarrollos didácticos en la línea expuesta por M. Belcher<sup>53</sup>. La propia selección de las obras clave, que polarizan la atención inmediatamente al traspasar el acceso, coadyuva, desde ellas, a la inteligencia de las demás, que a partir del potente esplendor de las primeras parece expandirse por la estancia y envolver al observador. Encaminados a este fin, han sido escogidos ejemplares de todos los tipos de custodia disponibles, excusando las de asiento, que por diversas circunstancias no han podido incluirse. Así es posible asistir a su evolución y transformación desde las custodias-templete hasta los cálices-custodia y las custodias de sol. Para ilustrar el discurso estético, en estas últimas se ha procurado mantener un equilibrio entre los ejemplares más sencillos y otros artísticamente más ricos y espectaculares.

Las custodias muestran y salvaguardan el Sacramento contenido en el viril. La exaltación del culto de la eucaristía fuera de la misa alcanza diferentes hitos de esplendor dependiendo de la potencia concreta de la comunidad. La custodia de la S. I. Colegiata de la Santísima Trinidad, de tipo sol, está realizada en plata sobredorada y cuajada de grandes piedras preciosas, como corresponde a un lugar vinculado con la Corona. Se trata de un ejemplo dieciochesco que concita en el eje la defensa de la Inmaculada (al incorporar su figura en una pequeña capilla en el nudo del astil) y el honor tributado al Cuerpo de Cristo. La otra gran custodia es un ejemplar del XVII, realizado por Antonio Salbán II, combinando plata dorada y en su color con cristales de colores. El resultado es muy efectista y se encuentra plagado de elementos simbólicos, como las águilas bicéfalas coronadas de la base, el tabernáculo que culmina el nudo, los querubines que rodean los dos soles y el ramillete de flores sobre búcaro que abraza la cruz del remate.

Frente a estas se sitúa la tipología de custodia templete representada por la de la parroquial de Marugán, de Juan Ruiz de Heredia (foco abulense)<sup>54</sup>. Los relieves de los evangelistas llenan las medallas de la base, el viril se guarece en un templete adintelado sostenido por columnas pareadas y la imagen de san Nicolás, el titular de la iglesia a la que pertenece, ocupa otro de inferior escala. Como remate, un tambor pequeño con el crucificado. El foco salmantino hace acto de presencia con el ejemplar de Montejo de Arévalo, realizado por Manuel Pérez Espinosa y Manuel Pérez Collar, con el modelo de gloria radiante sostenida por ángel en el astil<sup>55</sup>. El resto está compuesto por variaciones del tipo sol que pivotan desde los más simples y sencillos, donde el viril posee un protagonismo meridiano, hasta la hiperbolización del expositor con la multiplicación de dimensiones, rayos, resplandores y elementos iconográficos.

La única escultura incorporada en el capítulo es la de santo Tomás de Aquino, por el papel desempeñado en la formación del oficio del Corpus, en la formulación de la piedad eucarística y en el desarrollo teológico de la misma. Junto a ella, los textos también se encargan de exponer brevemente una singularidad segoviana: la costumbre de *la Catorcena*, basada en una leyenda tardomedieval, iniciadora de una

<sup>53</sup> Cf. Belcher, M. (1994). *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Gijón: Trea, 76-86.

<sup>54</sup> Cf. Arnáez, E. (1985). *Op. cit.*, 1, 339.

<sup>55</sup> Cf. Pérez Hernández, M. (1990). *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca, siglos XV al XIX*, Salamanca: Diputación de Salamanca, 218.261.

tradicción que reafirma la presencia real de Cristo en la Eucaristía<sup>56</sup> y que hay que poner en conexión con las series de milagros eucarísticos de Bolsena, O Cebreiro, Gorkum, etc, que encaminan hacia una nueva comprensión del sacramento<sup>57</sup>. De ahí que la silueta de la ciudad se dibuje y prolongue como fondo de un grupo de las vitrinas donde se exponen las custodias, sugiriendo de este modo la efeméride como rasgo identitario y distintivo segoviano.

### 3.10. Capítulo 7: *Homo viator*

El último de los capítulos aparece vertebrado por todos aquellos recursos que acompañan y jalonan el discurrir vital del creyente hasta el final de ésta. En un primer instante han sido enfrentadas esculturas y relieves con objetos de orfebrería. Las imágenes que alimentan la vida del fiel desarrollan su función en los ámbitos públicos y privados. Determinados instantes de la Pasión, figuraciones de la Virgen con el Niño, santos de devoción... pueblan los altares de templos en el espacio público y de oratorios privados en la intimidad del hogar. Como indicó González Sánchez: “Después del Concilio de Trento el lugar común en cierne deviene uno de los resortes de la defensa y propaganda de la imagen de culto y el texto devocional, como baluartes de la ortodoxia católica.”<sup>58</sup> Muchas de estas iconografías son motivo de reproducción en estampas y también entran a formar parte de algunos utensilios usados en la liturgia. El portapaz va a conseguir aunar en el uso del ósculo de la paz no sólo un gesto litúrgico sino también un ejercicio de devoción al ser configurado como un pequeño retablito argénteo en el que se incluyen las efigies que tienen su correlato en las imágenes cercanas a la audiencia que los usa, construyendo así un círculo de retroalimentación entre la liturgia y la piedad popular, entre la celebración y la cotidianidad. Las imágenes de devoción ocupan ambas realidades y los utensilios litúrgicos que tienen contacto directo con el fiel se usan como soportes de la iconografía en la que éste vierte sus prácticas cotidianas piadosas, potenciando la efectividad del alcance de una teología del corazón. La efectividad de la imagen se difunde así en la vida ordinaria del creyente y alcanza sus múltiples facetas. Se trata, en definitiva, de un juego de solidaridad recíproca: la imagen *in-forma* al fiel y éste *con-forma* a la imagen<sup>59</sup>.

Las limosneras de ánimas de Santo Tomás Apóstol y de la parroquial de La Matilla expresan la solidaridad entre los difuntos y los vivos. Su función consiste en recaudar dinero para ofrecer sufragios por la salvación a las ánimas del purgatorio, con las que los tratadistas tradicionales aseguran abundantes bienes<sup>60</sup>. Las figuraciones con las que se exhornan los platillos en sus centros muestran a las ánimas suplicantes en medio de llamas en el caso de La Matilla y a dos orantes de rodillas en el de la capital.

<sup>56</sup> Véase De Colmenares, D. (1846). *Historia de la Ciudad de Segovia*. 2, Segovia: Imprenta de Eduardo Baeza, 219-222.

<sup>57</sup> Cf. Casas Hernández, M. (2011), *Op. cit.*, 272-277.

<sup>58</sup> González Sánchez, C.A. (2017). *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid: Cátedra, 99.

<sup>59</sup> Sobre este particular véase Camille, M. (2000). *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid: Akal.

<sup>60</sup> Sirva de ejemplo De Lazzano, J. (1630). Primera parte de los libros de oración y meditación, ayuno y limosna. Pamplona: Juan de Oseyza, 22-23



Fig. 7. Vista parcial del inicio del capítulo *Homo viator*.

Las asociaciones de fieles han conformado desde sus orígenes una de las principales vías de acompañamiento durante el desarrollo de la vida de un cristiano y han dejado huella de su acción en la promoción artística<sup>61</sup>. Las prácticas de culto en torno a una imagen sagrada o advocación determinan la asistencia social de tipo espiritual y corporal. Sobre ellas ha descansado gran peso del auxilio y remedio que en servicios sociales el estado no podía asumir, bajo fórmulas de donativos, limosnas, dotes, hospicios, hospitales... Todo este entramado de tipo socio-caritativo ha logrado cohesionar y sostener a numerosos grupos humanos que de otra manera se hubieran visto privados de futuro<sup>62</sup>. En virtud de ello, la presencia, aunque sea testimonial, de algún elemento corporativo de las cofradías se hace necesario en el relato expositivo, fundiéndose, mas no confundiendo, con el resto de fluencias reales que en la sala se concitan. Por esta razón se han seleccionado el remate de un cetro, en el que se utiliza la plata y el cristal de roca para enriquecerlo, y la cruz que corona el mástil de un pendón y se ubican en el final del gran grupo de los objetos litúrgicos y en el comienzo de los devocionales.

Cual espina dorsal de la sala, las vitrinas que atraviesan su centro contienen los testimonios materiales concretos que ayudan a la fundamentación en el relato histórico temporal de las realidades a las que remiten. Las reliquias siempre han disfrutado de un lugar especial en el culto eclesial. Los recuerdos de la Pasión, especialmente fragmentos o partículas de la Santa Cruz, son los más preciados. La posesión de una de estas reliquias convertía a cualquier templo en lugar de atracción de feligreses que acudían a reverenciarla en los tiempos y ocasiones dispuestas para ello<sup>63</sup>. De los *Lignum Crucis* que atesora la diócesis segoviana se han podido mostrar algunos importantes, como los ejemplares de las parroquias de La Granja, Ayllón y La Losa, si bien no ha sido posible incorporar quizás el más significativo para la historia local que se conserva en Zamarramala, al determinar la construcción de los espacios de la Iglesia de la Vera Cruz<sup>64</sup>. Las diferentes reliquias, con sus correspondientes tipolo-

<sup>61</sup> Véanse la actualidad de la promoción artística de las cofradías en Gómez Rodríguez, E. (2018). Las cofradías religiosas: aproximación a su papel en la creación artística en la Cantabria de la Edad Moderna. En *Santander Estudios de Patrimonio*, 1, 233-256.

<sup>62</sup> López-Guadalupe Muñoz, M.L. y Arias de Saavedra Alias, I. (2000). Las cofradías y su dimensión social en el Antiguo Régimen. En *Cuadernos de historia moderna*, 25, 189-232; López-Guadalupe Muñoz, M.L. y Arias de Saavedra Alias, I. (2017), Las cofradías españolas en la Edad Moderna desde una óptica social. Tres décadas de avance historiográfico. En *Cuadernos de estudio del siglo XVIII*, 27, 11-50.

<sup>63</sup> Hasta dónde se desarrollaron las creencias populares del culto a la cruz en González Sánchez, C.A. (2017), *Op. cit.*, 282.

<sup>64</sup> Cf. Ruiz Montejo, I. (1986). Una iglesia relicario de atribución incierta: La Vera Cruz de Segovia. En *En la España Medieval*, 9, 1003-1018.

gías de tecas y contenedores, construyen una veta que se adentra hacia la zona donde se desarrolla la construcción de la imagen de culto, la relación entre la imagen y los postizos.

Los elementos que se añaden como coronas, ráfagas, medias lunas... a las efigies de la Virgen inciden en sumar significados a la semántica original, incorporando cuestiones que, fundándose en analogías e interpretaciones bíblicas y teológicas, adquirirán rango de opinión pía y con el tiempo alcanzarán su ratificación dogmática en 1854 y 1950<sup>65</sup>. La solución desarrollada en la muestra confronta las representaciones de los misterios marianos y su versión como rica añadidura orfebre. Se ha realizado una opción pedagógica que ilustra perfectamente la adecuación de las antiguas imágenes a las nuevas modas plásticas y añadidos semánticos, dejando a la vista la mutilación sufrida por una hechura de la Virgen al incorporar-le suplementos de altura, brazos articulados y cintura de avispa. El aspecto final de estas intervenciones se puede observar en un lienzo y escultura anejos de la Virgen de la Fuencisla revestida con todos los elementos. Los tesoros de las imágenes se revelan así como argumentos semánticos que despliegan el inicial significado y contribuyen a realizar tratados teológicos visuales insertos en un normalizado desarrollo cotidiano comunitario<sup>66</sup>.



Fig. 8. Área de interpretación de Nª Sª de las Aguas.

<sup>65</sup> Véase Casas Hernández, M. (2009). Los enfrentamientos doctrinales en torno a la Inmaculada Concepción, reflejados en las manifestaciones artísticas de la ciudad de Salamanca a lo largo de los S. XVII y XVIII. En *I Seminario de Becarios de Investigación del Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes (Área de Historia del Arte)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 51-64.

<sup>66</sup> Véanse por ejemplo Rodríguez G. de Ceballos, A. (2000). “Devoción e imagen religiosa en la dinastía de los Austrias”. En *El mundo de Carlos V: de la España medieval al Siglo de Oro*. Madrid: Sociedad estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 159-183; Martínez Burgos García, P. (2010). Las pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte barroco. En *La imagen devocional barroca*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 21-44; Cañestro Donoso, A. (2013) Vestir la apariencia: la joya como vehículo hacia la divinidad en la España de la Contrarreforma. En *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos*, Madrid: MECD, 270-282; Fernández Merino, E. (2013). *La Virgen de luto. Indumentaria de las dolorosas castellanas*. Madrid: Visión libros.

Una antigua y perdida advocación segoviana se recupera en el ejemplar de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de las Aguas, donde leyenda etiológica y teología se funden en una realidad plástica que es explicitada e interpretada gracias a los elementos auxiliares que la acompañan<sup>67</sup>. El área en la que se encuentra permite rodearla y observar todos y cada uno de los diminutos detalles que la pueblan, advirtiéndole su tipología, los añadidos áureos, el nuevo trono argénteo en la que se ubica, las joyas que se le incorporan... ejemplos en última instancia del alcance la expresión piadosa de su veneración. Marca el final del espacio dedicado a la conformación de la imagen de culto.

Las últimas vitrinas acogen objetos usados en los últimos auxilios dispensados al fiel en el momento del trance de la muerte. La Iglesia pertrecha al enfermo con el sacramento de la unción y la recepción del viático. Los signos de la luz y del tañido de campanilla acompañan el ritual desde la salida del templo hasta la habitación del moribundo, todo ello pleno de una esperanza escatológica y que apunta directamente hacia el encuentro con Cristo Redentor, tema del lienzo que sirve de punto final a la exposición. Se culmina de este modo el relato de *Splendor Fidei*, vinculando el sentido anagógico de la luz reflejada por los elementos de orfebrería expuestos respecto del Misterio al que sirven, con el fulgor de la esperanza escatológica.

#### 4. Sobre ciertas vías de actuación

La orfebrería es uno de los conjuntos artísticos que más dificultades plantea a la hora de organizar cualquier proyecto museográfico. La interacción con las piezas puede verse afectada si el conjunto es numeroso. La solución museográfica no puede reposar en la mera acumulación de objetos, puesto que la abundancia de obras puede constituir un grave obstáculo que conduzca a difuminar la atención sobre el grupo en el que, incluso, se diluyan las obras clave. En muchos casos es necesario dotar a cada ejemplar de la información precisa para su comprensión, en otros tiempos de común conocimiento, junto con otra de mayor calado y profundidad. Gracias a la interacción de la orfebrería con las pinturas y esculturas se consigue una mayor contextualización que las acerca a su horizonte de sentido además de colaborar a la hora de explicarlas.

La promoción de la gestión y difusión cultural de la que se hace cargo la institución museística durante el siglo XX la desplaza desde una dimensión reductora o pasiva de recurso y mera documentación, hacia una función activa y dinámica que implica un trabajo de difusión, educación y auxilio en la interpretación del patrimonio cultural. Sin embargo, hay que saltar las fronteras de los modelos de educación patrimonial propuestos por Fontal Merillas, superando de este modo autolimitaciones sectoriales (por interés o dedicación)<sup>68</sup>. *Splendor Fidei* está llamada a desarrollarse en los ámbitos de la investigación, del conocimiento y de la difusión<sup>69</sup>, para poner el producto final a disposición de la ciudadanía, a fin de beneficiarla y contribuir a la construcción de su identidad, toda vez que aquella haya asumido el desempeño de un papel activo.

<sup>67</sup> Cf. Bartolomé Herrero, B. Y Sánchez Díez, C. (1996). Nuestra Señora de las aguas, una olvidada advocación segoviana. En *Estudios segovianos*, 94, 153-170.

<sup>68</sup> Cf. Fontal Merillas, O. (2003), *Educación patrimonial*, Gijón: Trea.

<sup>69</sup> Cf. Cuenca López, J.M<sup>a</sup>. y Martín Cáceres, M. J. (2014). *Manual para el desarrollo de proyectos educativos de museos*. Gijón: Trea.

## Bibliografía

- Abad Ibáñez, J.A. y Garrido Bonaño, M. (1997), *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*, Madrid: Ediciones Palabra.
- Alberts, J. (1992). *La interacción del color*. Madrid: Alianza Editorial.
- Aldazábal, J. (Coord.) (2004). *Celebrar en belleza* (pp.49-59), Barcelona: CPL.
- Álvarez Sopena, J. (1988). La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX. En *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 81-120
- Ampuero Canellas, O. y otros (2018). Merchandising en museos ¿educación, cultura o simple negocio?. En *EME Experimental Illustration, Art & Design*, 6, 92-101.
- Angulo Íñiguez, A.D. (2010). *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*, Madrid: Real Academia de la Historia.
- Arias de Cossío, A. M<sup>a</sup>. (1978). El nazarenismo en la pintura española del siglo XIX. En *El arte del siglo XIX: II Congreso Español de Historia del Arte. Valladolid, 11-14 de diciembre de 1978*, 2, 2007
- Arnáez, E. (1983). *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid: Gráficas Cándor.
- Arnáez, E. (1985). *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Gráficas Cándor.
- Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arocena, F.M. (2006), *El altar cristiano*. Barcelona: CPL.
- Arrúe Ugarte, B. (2006). Aportación al estudio de la platería civil: la taza de catar vino o catavino. En *Estudios de platería: San Eloy* (pp. 69-82), 75-76.
- Bartolomé Herrero, B. Y Sánchez Díez, C. (1996). Nuestra Señora de las aguas, una olvidada advocación segoviana. En *Estudios segovianos*, 94, 153-170.
- Belcher, M. (1994). *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Gijón: Trea.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- Bernal Navarro, J.C. (2010). *Análisis iconográfico del Colegio Apostólico. Representación del Apostolado del Credo en la Valencia Foral durante la época tridentina*. Tesis Doctoral inédita. Obtenida de <https://riunet.upv.es/handle/10251/8427> [Consultado el 15 de marzo de 2019].
- Bhasar, J.F. (2007), *La semiótica de la obra de arte, una lectura crítica acerca de la estructura ontológica de la obra de arte y de los aspectos relacionados con ella a partir de una perspectiva semiológica y cinematográfica*. Cali: Universidad del Valle.
- Bonet Correa, A. (1974). Introducción a «Las Escaleras Imperiales Españolas». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 12, 25, 75-111.
- Brasas Egido, J.C. (1980). *Guía de Segovia*. León: Nebrija.
- Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
- Bréihier, L. (1928). *L'Art chrétien, Son développement iconographique des origines à nos jours*. París.
- Burckhardt, T. (2000), *Principios y métodos del arte sagrado*, Barcelona: Sophia Perennis.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Cameron, A. (2001). *El Bajo Imperio romano. 284-430 d.C.* Madrid: Ediciones Encuentro.
- Camille, M. (2000). *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid: Akal.

- Camón Aznar, J. (1978). *Summa Artis. La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Madrid: Espasa Calpe.
- Cañestro Donoso, A. (2013) Vestir la apariencia: la joya como vehículo hacia la divinidad en la España de la Contrarreforma. En *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos*, Madrid: MECD, 270-282.
- Casamor, T. (2010). La arquitectura de los museos. En *HER&MUS* 4, 2, 28-35.
- Casas Hernández, M. (2009). Los enfrentamientos doctrinales en torno a la Inmaculada Concepción, reflejados en las manifestaciones artísticas de la ciudad de Salamanca a lo largo de los S. XVII y XVIII. En *I Seminario de Becarios de Investigación del Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes (Área de Historia del Arte)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 51-64.
- Casas Hernández, M. (2011). *Memoria de la cena de Jesús. Aportaciones al estudio de la Eucaristía en el Arte Español*. Valladolid: Las Edades del Hombre.
- Català, J.M. (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la comunicación visual*. Barcelona: Universitat Autònoma.
- Checa Cremades, F. (1989). Felipe II en El Escorial. La representación del poder real. *Anales de Historia del Arte*, 1, 121-139
- Comisión Episcopal para el Patrimonio la Cultural (2004), *Principios y Sugerencias para la Estructura de los Museos de la Iglesia*, Madrid: CEE.
- Comisión Pontificia para los bienes culturales de la Iglesia (2001). *Carta circular sobre la misión pastoral de los museos eclesiásticos*. Roma: Vaticano. Obtenido de [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_20010815\\_funzione-musei\\_sp.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_sp.html) [Consulta: 15 de febrero de 2019].
- Contreras López de Ayala, N. (1970). Nicolás, el Greco segoviano. *Archivo español de arte*, 1-10.
- Cuenca López, J.M<sup>a</sup>. y Martín Cáceres, M. J. (2014). *Manual para el desarrollo de proyectos educativos de museos*. Gijón: Trea.
- De Colmenares, D. (1846). *Historia de la Ciudad de Segovia*. 2, Segovia: Imprenta de Eduardo Baeza.
- De Lazcano, J. (1630). *Primera parte de los libros de oración y meditación, ayuno y limosna*. Pamplona: Juan de Oseyza.
- De Lozoya, M. (1921) La Casa segoviana. Casas del renacimiento. En *Boletín de la Sociedad Española de excursiones*, 29, 85-95.
- De Vera, J. (1974). *Casas blasonadas de Segovia*. Segovia: Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.
- Domingo Angulo, E. (2017). La comunicación en los centros museísticos eclesiásticos en Castilla y León. En *e-rph*, 20, 174-197.
- Fernández Merino, E. (2013). *La Virgen de luto. Indumentaria de las dolorosas castellanas*. Madrid: Visión libros.
- Fontal Merillas, O. (2003), *Educación patrimonial*, Gijón: Trea.
- Franco Mata, M.A (1999). El tesoro románico. En *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 201-226.
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes*, Madrid: Cátedra.
- García Varas, A. (Ed.). (2011). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Salamanca.
- Gombrich, E. (1997). *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del arte y del saber*. Barcelona: Editorial Debate.
- Gómez Rodríguez, E. (2018). Las cofradías religiosas: aproximación a su papel en la creación artística en la Cantabria de la Edad Moderna. En *Santander Estudios de Patrimonio*, 1, 233-256.

- González Montes, A. (Coord.) (1995). *Arte y Fe. Actas del Congreso de Las Edades del Hombre. Salamanca, del 25 al 29 de abril de 1994*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- González Ochoa, C. (1986). *Imagen y sentido: elementos para una semiótica de los mensajes visuales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- González Sánchez, C.A. (2017). *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid: Cátedra.
- Henri Rivière, Georges (1993). *La museología*. Madrid: Akal.
- Hernández Cardona, F. X. y Santacana, J. (2009). Las museografías emergentes en el espacio europeo occidental. En *HERMES* 1, 8-20.
- Iguacén Borau, D. (1991), *Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Jarrard, A. (1996). “The escalation of ceremony and ducal staircases in Italy, 1560– 1680. *Annali di Architettura. Rivista del Centro ‘Andrea Palladio’*, 8, 159-178.
- Jurkowlanec, G. (2013), The Crucified Christ as the Source of the Seven Sacraments. Patterns of Reception of a Sixteenth-Century Image on Both Sides of the Alps and on Both Sides of the Atlantic Ocean”. En *Artistic Translations between fourteenth and sixteenth centuries*. Warsaw: University of Warsaw, 187-209.
- Krautheimer, R. (2018). *Introducción a una iconografía de la arquitectura medieval*. Vitoria: Sans Soleil.
- Lahoz, L. (1996). *Escultura funeraria gótica en Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Lahoz, L. (1999), *El Arte Gótico en Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- Llonch, N. y Santacana, J. (2011). *Claves de la museografía didáctica*, Lleida: Editorial Milenio.
- López Conde, D. (2009). “La escalera monumental en la Edad Moderna. Precisiones conceptuales. Usos ceremoniales y actitudes espirituales”. En *Congreso Internacional «Imagen y apariencia»*, Murcia: Universidad de Murcia, sin paginar. Obtenido de <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/2401/2351> [Consulta: 20 de marzo de 2019]
- López-Guadalupe Muñoz, M.L. y Arias de Saavedra Alias, I. (2000). Las cofradías y su dimensión social en el Antiguo Régimen. En *Cuadernos de historia moderna*. 25, 189-232
- López-Guadalupe Muñoz, M.L. y Arias de Saavedra Alias, I. (2017), Las cofradías españolas en la Edad Moderna desde una óptica social. Tres décadas de avance historiográfico. En *Cuadernos de estudio del siglo XVIII*, 27, 11-50.
- Losada, J.M<sup>a</sup> y Martínez Díaz, B. (2000). Arquitectura y museos: la relación entre espacios y funciones. En *Cursos sobre el Patrimonio Histórico 5. Actas de los I Cursos monográficos sobre el patrimonio histórico (Reinosa, julio 2000)*. Santander: Universidad de Cantabria, 67-88.
- Maleuvre, D. (2012). *Memorias del museo. Historia, tecnología, arte*. Murcia: CENDEAC.
- Martimort, A.G. (1987). *La Iglesia en Oración*. Barcelona: Herder.
- Martínez Burgos García, P. (2010). “Las pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte barroco”. En *La imagen devocional barroca*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 21-44
- Martínez Medina, A. y Suárez Perales, A.I. (1990). El palacio del duque del Infantado en las Vistillas, su definitiva configuración en el siglo XVIII. En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 28, 85-100.
- Martínez Montero, J. (2013). Las escaleras claustrales en la arquitectura nobiliaria del renacimiento español. En *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 632-640.

- Mendoza Fillola, A. (Ed.) (2000). *Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona: Paidós.
- Moralejo, S. (2004). *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal.
- Morreale, M. (2006). El credo apostólico y los “catorce artículos de la fe” en las cartillas y doctrinas cristianas del s. XVI. En *Boletín de la Real Academia Española*, 86, 57-178.
- Muñoz Cosme, A. (2007). *Los espacios de la mirada: historia de la arquitectura de museos*. Gijón: Trea.
- Panofsky, E. (2004). *El Abad Suger: sobre la Abadía de Saint Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid: Cátedra.
- Peña Martín, P. (2009). Los tapices en la decoración del espacio protocolario. En *Revista internacional de protocolo: ceremonial, etiqueta, heráldica, nobiliaria y vexilología*, 51, 64-65.
- Pereda, F. (2007). *Las imágenes de la Discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid: Parcial Pons.
- Pérez Hernández, M. (1990). *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca, siglos XV al XIX*, Salamanca: Diputación de Salamanca.
- Piacenza, M. (2006). Los museos de la Iglesia al servicio de un nuevo milenio. En *I Congreso internacional Europae Thesauri (Beja 23.II.2006)*. Obtenido de [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_20061123\\_europae-thesauri\\_sp.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20061123_europae-thesauri_sp.html) [Consulta: 15 de febrero de 2019].
- Piacenza, M. (2007). *Beni culturali della Chiesa ed evangelizzazione*, Potenza: Pontificia Commissione per i beni culturali della Chiesa. Obtenido de [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_20070428\\_potenza\\_it.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20070428_potenza_it.html) [Consulta: 15 de febrero de 2019].
- Piccinelli, F. (1729), *Mundus Symbolicus*. Tomo II. Colonia: Thomas von Collem y Josephum Huisch.
- Plourin, M.L. (1955). *Historia del tapiz en Occidente*. Barcelona: Seix Barral.
- Ramos Domingo, J. (2012). *La pintura religiosa del siglo XIX en España*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- Ramos Domingo, J. (2013). *Memoria. En el XXV aniversario de Las Edades del Hombre*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- Ramos Domingo, J. (2015), *La pintura del alma*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca
- Rodríguez G. de Ceballos, A. (1991). Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento. En *Anuario del Departamento de Historia del Arte*, 3, 43-52.
- Rodríguez G. de Ceballos, A. (2000). Devoción e imagen religiosa en la dinastía de los Austrias. En *El mundo de Carlos V: de la España medieval al Siglo de Oro*. Madrid: Sociedad estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 159-183
- Romero Garre, T. (1988). Breve aproximación a los Museos y colecciones eclesiásticas. En *Boletín Anabad*, 38, 47-62.
- Romero Serrano, J. M. (2016). *Musealización de tapices históricos en instituciones eclesiásticas*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense.
- Ruiz Montejo, I. (1986). Una iglesia relicario de atribución incierta: La Vera Cruz de Segovia. En *En la España Medieval*, 9, 1003-1018.

- Sánchez Díez, C. (1998). Un retrato de Juan de Briviesca por Jerónimo López Polanco. En *Archivo Español de Arte*, 282, 172-178.
- Santamaría, J.M. (1981). *Segovia, museos y colecciones de arte*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.
- Sela del Pozo Coll, P. (2006). La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media Castellana: fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio. En *Anales de historia del arte*, 16, 25-58
- Sela del Pozo Coll, P. (2009). Imágenes en las hostias eucarísticas: origen y significación de motivos iconográficos presentes en el medio secundario. En *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Madrid: CSIC, 257-272.
- Tarrero Alcón, C. (2018). Los museos eclesiásticos: el uso litúrgico de las piezas expuestas en una colección. En *Pastoral litúrgica. Documentación formación*, 358, 177-188.
- Tollinchi, E. (1997). *Las metamorfosis de Roma. Espacios, figuras y símbolos*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Tovar, V. y Martín González, J.J. (1990). *El Arte Barroco. I. Arquitectura y escultura*. Barcelona: Taurus.
- Ureña Uceda, A. (2007). *La escalera imperial como elemento de poder*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Vicente y Rodríguez, J.F. (2005). El patrimonio eclesiástico. Los museos eclesiales: modos de organización. En *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 11, 47-55.
- VV.AA. (2007) *Enciclopedia del Románico en Castilla y León: Segovia*. 3, Salamanca: Santa María la Real.
- VV.AA. (2011) *Passio*, Valladolid: Las Edades del Hombre.
- VV.AA. (2018) *Mons Dei*. Valladolid: Las Edades del Hombre.
- Zalama Rodríguez, M.A. (dir.) y Pascual Molina, J.F. (coord.) y Martínez Ruiz, M. (coord.) (2018). *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*. Gijón: Trea.