

Los Fonseca y la iglesia de Santa María de Coca

Maria MORENO ALCALDE

La iglesia de Santa María de Coca constituye uno de los monumentos más interesantes de cuantos integran el panorama de la arquitectura gótica de Segovia. El singular trazado de su planta, el desarrollo de sus volúmenes en alzado y la particularidad de algunas de sus soluciones constructivas hacen de este edificio un ejemplar único entre las obras de la provincia, donde sus peculiaridades no han sido repetidas. No obstante su calidad, son escasos los estudios llevados a cabo sobre el mismo, reduciéndose su comentario en la práctica a someras descripciones, cuando no a simples citas en los libros de arte¹. Por su parte, los documentos consultados para este trabajo en el archivo de la propia iglesia², en el Provincial de Segovia y en el Archivo de la Catedral de la misma ciudad no han aportado datos verdaderamente significativos sobre el edificio o las circunstancias de su construcción. Su

¹ J. MARTI Y MONSO: *Estudios histórico-artísticos*. Valladolid, 1989. Estudia sobre todo los sepulcros de la capilla mayor, sin considerar apenas el edificio; G. WEISE: *Studien zur spanischen architektur der spätgotik*. Reutlinger, 1943, p. 47, le pone en relación con un grupo de edificios de cabeceras con plan central, sin profundizar en sus estructuras; D. J. HOAG: *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid, 1985, recoge este punto de vista y adjudica sin fundamento a los dos anteriores la atribución de la obra a Juan Gil Hontañón; S. ALCOLEA: *Segovia y su provincia*. Ed. Aries, Barcelona, 1958, recoge la iglesia valorando igualmente los enterramientos de los Fonseca en ella.

² F. RODRIGUEZ MARTINEZ: *Inventario del Archivo Parroquial de Coca*. Segovia, 1987. Por mi parte, agradezco a don Julio Alonso, párroco de la iglesia de Santa María, su colaboración y facilidades para la consulta de los fondos de dicho archivo.

exasperante silencio obliga al estudioso del monumento al análisis minucioso de los elementos que constituyen su edificación y a la comparación de los datos obtenidos con los de otros edificios de autoría o cronología mejor conocidas, para llegar a establecer una clasificación adecuada y una determinada filiación artística a la obra.

LA VILLA

La historia de Coca, villa asentada en la tierra de pinares que prolonga la provincia de Segovia en la de Valladolid, sobre la confluencia de los ríos Eresma y Voltoya, se remonta al tiempo de los Arévacos, cuando constituyó una importante ciudad. Destruída por los romanos y oscurecido su nombre durante la Alta Edad Media, Coca reaparece en la Reconquista cuando la toma del territorio castellano por Alfonso VI en la segunda mitad del siglo XI. En ese tiempo queda constituida en capital de la Comunidad de Villa y Tierra de su nombre con soberanía sobre un territorio que abarcaba un gran número de pueblos³. A partir de entonces, Coca vive en constante expansión, contándose en su suelo entre los siglos XIV y XV hasta siete parroquias, de las que hoy tan sólo subsiste la torre mudéjar de la de San Nicolás.

A mediados del siglo XV, el destino de Coca se verá ligado a la familia de Fonseca, como consecuencia del trueque que, por la villa de Saldaña, hiciera en 1452 el primer marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza, su poseedor por favor real, con don Alonso de Fonseca, arzobispo de Sevilla y primer señor de Coca de esta rama. Pocos años más tarde, en 1466, este vínculo queda reforzado al dejar de ser Coca villa realenga por su cesión definitiva al prelado por parte del rey Enrique IV de Trastámara⁴.

El arzobispo don Alonso había fundado el mayorazgo de Coca —al tiempo que el de Alaejos en la provincia de Valladolid, villa también de su propiedad— en la figura de su hermano don Hernando, el cual debía transmitirlo después a sus descendientes, según cláusula expresa del documento fundacional otorgado en 1462. Tres fueron sus hijos: Alonso, Juan y Antonio de Fonseca. A estos nobles varones debe Coca la fundación de los dos

³ Sobre las Comunidades de Villa y Tierra, V. LA FUENTE: «Las Comunidades de Castilla y Aragón desde el punto de vista geográfico». *Bol. de la Soc. Geogr. de Madrid*, 1880, VIII, pp. 193-216; A. REPRESA: «La tierra medieval de Segovia». *Estudios Segovianos*, XXI, n.º 62-63, 1969; M. GONZALEZ HERRERO: *Segovia. Pueblo, Ciudad y Tierra*. Segovia, 1971.

⁴ La escritura de Cambio y la de Privilegio Real han sido publicadas por F. RODRIGUEZ en *Los Fonseca y sus mausoleos en la villa de Coca*. Lisboa, 1987, pp. 51-56; también, J. M. CUADRADO: *Recuerdos y bellezas de España*. Ed. facsimil. Caja de Ahorros de Segovia, 1979; A. JARA: «Notas de una excursión a Coca». *BSEE*, año VIII, n.º 88, Madrid, 1900.

monumentos insignes que engrandecen hoy la villa: el castillo y la iglesia, esta última concebida como panteón familiar.

LA IGLESIA DE SANTA MARIA

Aspectos documentales y cronología

Los escasos datos conocidos en torno a la edificación de la iglesia de Santa María proceden de su archivo parroquial y de algunas de las cláusulas insertas en los testamentos otorgados por los señores de la villa durante los siglos XV y XVI⁵. A partir de ellos, y de forma no siempre directa, se obtienen algunas precisiones referentes a la cronología de la obra. De esta manera se conoce que la fundación de la iglesia fue debida a don Alonso de Fonseca y Avellaneda, tercer señor de Coca y sobrino del arzobispo del mismo nombre, en el año 1502, después de haberle sido concedido en el mismo año y a su petición una bula para tal fin por el papa Alejandro VI⁶. Sin embargo, los trabajos de construcción de la iglesia no debieron dar comienzo de inmediato después de la bula papal, pues ninguna mención expresa de la iglesia consta en el testamento de este personaje fechado en 1505, en el que además el otorgante pide ser enterrado «donde los señores mis hermanos, el señor obispo de Palencia y el señor Antonio de Fonseca quisieren»⁷, frase que indica, en mi opinión, no haber sido aún concebido este panteón familiar en la villa.

La decisión sobre la realización del templo debe recaer, pues, en Juan de Fonseca, obispo de Palencia desde 1505, y en su hermano Antonio, cuarto señor de la villa. En el testamento del primero, otorgado en Burgos en 1523, un año antes de su muerte, el obispo pide que «se le entierre en la iglesia de Coca, en la iglesia que él y su hermano levantaron y donde están los restos de sus padres»⁸, dato que reviste para este proceso cronológico un gran interés, pues sugiere que la obra está ultimada. Sin embargo, entre las cláusulas del testamento de Antonio de Fonseca, que data de 1532, se dice

⁵ En parte publicados por MARTI Y MONSO, *op. cit.*, y, ultimamente, por F. RODRIGUEZ: *Los Fonseca*.

⁶ Un extracto de la Bula original que se encontraba en los archivos del castillo de Coca antes de su traslado, se encuentra recogido en el Archivo Parroquial de la iglesia, Libro de Visitas n.º 38, 1678-1817, fol. 57 y ss. Con motivo de un pleito sobre los capellanes de la iglesia se hace una breve historia de la fundación de la capilla, recordando que fue fundada por los FONSECAS al haberles sido denegado anteriormente el permiso para levantarla en el convento de dominicos de la ciudad de Toro.

⁷ El testamento en la RAH está parcialmente transcrito por MARTI Y MONSO, *op. cit.*, y por F. RODRIGUEZ en *Los Fonseca*, p. 47.

⁸ F. RODRIGUEZ: *Idem*, p. 17.

que «se traigan a mi capilla de la iglesia de Coca los bultos y sepulturas del arzobispo de Sevilla mi señor, e del obispo de Burgos arzobispo de Rossano mi sr. hermano, e de mis señores padres, e del sr. Alonso de Fonseca mi hermano»⁹, pareciendo que es entonces cuando realmente se ha dado fin a las obras del templo. Los «bultos y sepulturas» que se mencionan en el documento se refieren a los sepulcros que para él y su familia este cuarto señor de la villa había encargado al escultor Bartolomé Ordóñez, al tiempo que cumplía una comisión en el mismo sentido del emperador Carlos V para las tumbas de sus padres. Las obras realizadas en Italia por Ordóñez y un amplio taller de escultores italianos estaban casi terminadas a la muerte del artista, en 1520¹⁰. Enviadas a España muy poco tiempo después, es evidente que no fueron dispuestas en su primitivo emplazamiento, sino depositadas en algún otro lugar desde el cual en el momento del testamento se pedía el traslado. Ello indica que en el inicio de la segunda década del siglo XVI, la iglesia seguía en construcción y que el estado de las obras no había permitido aún el amueblamiento del interior¹¹, aunque éstas pudieran estar muy avanzadas. Una inscripción en la campana del reloj de la torre no despeja definitivamente estas cuestiones, ya que puede hacer referencia únicamente a su propia fabricación, pero puede tener otra lectura. Dice así: «Esta obra se fizo el año de M y D y XX años siendo señor de esta villa el muy magnífico señor Antonio de Fonseca contador mayor de Castilla»¹².

Las estructuras y los elementos constructivos de la iglesia que a continuación se estudian admiten perfectamente su clasificación en las fechas propuestas sugeridas por los documentos, entre los años 1505 y 1520, no obstante haber sido finalizada unos años después. Un análisis minucioso de los mismos deberá permitir mayores precisiones.

Descripción del edificio

El templo de Santa María es basilical, con una cabecera de planta central integrada por tres ábsides poligonales en torno al espacio central del crucero y un cuerpo de iglesia de una sola nave de tres tramos y coro en alto

⁹ Archivo Municipal de Coca. MARTI Y MONSO, *op. cit.*, p. 67; también, RODRIGUEZ, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰ El primero en proporcionar estos datos: C. JUSTI: *Estudios sobre el Renacimiento en España*, 1892; también, M. E. GOMEZ-MORENO: *Bartolomé Ordóñez*. Col. Artes y Artistas. CSIC, 1956.

¹¹ La elección en 1520 de este tipo de sepulturas renacentistas apoyadas en el suelo, compuestas de «sepulturas y bulto», dejó sin utilidad los nichos abiertos en las paredes del crucero, en los que el proyecto primitivo debió tener previsto albergar las esculturas de los difuntos, al igual que se hiciera en la iglesia de Belmonte, como más adelante se explica. No obstante, el dato tiene mucho interés porque muestra que la capilla estaba terminada en esta fecha y no compensó su reforma.

¹² F. RODRIGUEZ: *Datos históricos de Santa María la Mayor de Coca*, 1985.

a los pies, terminada a poniente en un muro facetado que repite el esquema absidal de la cabecera, aunque de manera no idéntica (fig. 1). Sobre el lado norte del crucero de la iglesia está adosada la sacristia, y en el mismo costado de la nave abren una estrecha capilla en el primer tramo, y la bautismal, a los pies. La torre, en este mismo lado del edificio, manifiesta en la desviación de su eje respecto al mismo su procedencia de una iglesia anterior, de cuya estructura sólo se ha conservado la parte baja (lám. 1).

El interior de la iglesia ofrece el aspecto severo de las construcciones levantadas en Castilla durante la primera mitad del siglo XVI, en las que el efecto decorativo recae sobre todo en la elaborada traza de sus cubiertas. Todos los tramos del templo están, efectivamente, cubiertos por bóveda de crucería, diferente la central del crucero de las del cuerpo de la iglesia. La primera se completa con terceletes y combados simples que cierran en pata de gallo sobre los arcos de encuadramiento, mientras las restantes dibujan en el campo interior de los terceletes un cuadrado inmerso en un rombo. En los ábsides se disponen medias estrellas. Los nervios están ricamente moldurados, y en las claves campean los escudos de los Fonseca entre orlas renacentistas (lám. 2).

Los muros, vacíos de decoración, se ven recorridos por pilares baquetonados que apean a las bóvedas. Se levantan sobre altos zócalos de doble cuerpo, redondo el inferior y facetado de caras cóncavas entre toros el superior¹³, y en su decoración alternan baquetones y listeles en un rítmico juego. Los capiteles, semicirculares y estrechos, están decorados con estrias. En la base de las ventanas, rodeando toda la iglesia y apoyados sus extremos en los propios capiteles, discurre un friso vacío que, de forma muy particular, enrolla los bordes de cada tramo como si se tratara de un pergamino. En los lados posteriores de ambos lados del crucero existen, como una balconada, cuatro nichos en arco carpanel, vacíos, pero destinados ciertamente en origen a albergar los bultos funerarios de la familia Fonseca, del mismo modo que se había hecho en la Colegiata de Belmonte, en Cuenca, para las esculturas de los padres del marqués de Villena, restaurador del edificio¹⁴. Una cinta de perlas adorna el exterior de sus roscas.

En el exterior, la apariencia del templo es también severa, valorándose especialmente el efecto plástico de los contrafuertes frente a la desnudez de sus muros, contrafuertes que, cuadrangulares desde la base, se tornan prismáticos a partir de un plano en talud un poco antes del remate del muro, y

¹³ Las dos piezas son del mismo tamaño en la cabecera y primer tramo de la nave, mientras que a partir del segundo tramo el cuerpo poligonal se estrecha, convirtiéndose en la práctica en una escocia entre toros, hecho que reduce la altura total del zócalo, haciendo más bajo el arranque de las basecillas de los baquetones.

¹⁴ J. M. AZCARATE: «El maestro Hannequin de Bruselas». *AEA*, 1948, p. 185. Del mismo modo están dispuestos unos nichos, entre otros lugares, en la capilla del convento de la Piedad, de Casalarreina, o en la iglesia de Torrelaguna, de Madrid.

se coronan por pináculos con cresterías de croché. Una imposta de piedra bajo las molduradas ventanas y la cornisa, con decoración vegetal de fina labor renacentista en el remate de los muros, completan este exterior.

Es una construcción de ladrillo, con sólo los pilares, contrafuertes y líneas de fuerza de piedra. Una puerta en sencillo arco semicircular abre en el centro del muro sur, y otra similar en el hastial occidental.

La descripción del edificio ha puesto de manifiesto ciertas particularidades que resulta preciso comentar. El análisis pormenorizado de cada uno de los elementos que integran el conjunto ocupará a partir de ahora este trabajo.

Análisis de las estructuras

La planta

Destaca en su trazado el desarrollo de los ábsides poligonales de los cuatro frentes de los brazos de la cruz, que confieren al edificio su carácter más singular y constituyen, en su conjunto, un esquema tipológico poco usual en la arquitectura gótica tardía. Pero pese a la unidad de concepto que rige el conjunto, el ábside occidental presenta, en mi opinión, una problemática diferente al desarrollo de los ábsides de la capilla mayor, por lo que el análisis de los mismos deberá hacerse en principio de manera diferenciada.

La capilla mayor se resuelve, como queda dicho, con un sentido unitario, incorporando al tramo central cuadrado los brazos del crucero, iguales entre sí, y el ábside principal, un poco más destacado, formados, no obstante, cada uno por un muro facetado de cinco paños, un poco mayores los centrales (lám. 3).

Este concepto espacial centralizado de la capilla mayor, que hace posible su aislamiento del resto de la nave, tiene un corto desarrollo en el panorama arquitectónico del gótico hispano a finales del siglo XV y durante el siglo XVI, encontrándose en cierto número de edificios generalmente, aunque no con exclusividad, en el área castellana¹⁵. Pero aunque el concepto espa-

¹⁵ Son fundamentalmente: la iglesia del monasterio del Parral, en Segovia; la del convento de San Francisco de Medina de Rioseco, en Valladolid; la colegiata de Berlanga de Duero, en Soria; el convento de la Piedad de Casalarreina, en Logroño; las parroquias de Villacastin y El Espinar, en Segovia; San Vicente de Guriezo, en Santander; la capilla de Mosén Rubi de Bracamonte, en Avila, y la desaparecida capilla del monasterio de la Estrella, en La Rioja. El concepto de espacio centralizado en la cabecera seguido de un cuerpo de iglesia basilical tiene el primer antecedente cristiano importante en la iglesia constantiniana de la Natividad de Belén, donde el inicial octógono de su cabecera fue sustituido en tiempo de Justiniano por una capilla trebolada. A partir de entonces, este modelo aparece esporádicamente en el arte de Europa hasta el siglo XIII, resultando postergado en la práctica en el transcurso del gótico, salvo en la catedral de Florencia. En el último tercio del siglo XV, el tipo reaparece en la planimetría hispana, constituyendo la iglesia de Coca una de sus más interesantes manifestaciones.

cial es común en todos ellos, espacios centralizados constituidos por la incorporación al tramo del crucero de los tres ábsides iguales, no lo es en la forma de los ábsides, que en Coca cierran mediante cinco paños, mientras que en el resto de los edificios así resueltos lo hacen siempre con tres, pareciendo existir entre ellos una gran diferencia. Esta variante, sin embargo, no afecta al trazado fundamental del edificio, que se ordena geoméricamente de manera semejante a los demás, como se verá más adelante.

Cronológicamente, creo que el primer edificio en disponer la cabecera de esta manera centralizada es la iglesia del monasterio del Parral, en la ciudad de Segovia, trazada seguramente por Juan Gallego en la segunda mitad del s. XV, aunque fue concluida por Juan Guas y Pedro Polido en 1485¹⁶. Le sucede, en Medina de Rioseco, el convento de Franciscanos edificado entre 1491 y 1520¹⁷, y en tercer lugar debe levantarse la iglesia de este estudio, iniciada, como se ha dicho, en los primeros años del siglo XVI¹⁸, resultando las restantes más tardías. En función de esta cronología, la iglesia de Santa María ocupa en el tiempo uno de los primeros puestos entre los edificios de este tipo, y si como tal puede presentarse todavía como un campo de experiencias en el área arquitectónica, por otro lado la seguridad de su traza manifiesta la importancia concedida al templo y la pericia de un maestro destacado.

En relación a la forma de los ábsides, ya he señalado que el conjunto de cabeceras de tipo centralizado ofrece el contorno de los ábsides tripartito, mientras el de Coca presenta en cada uno de ellos cinco lados y no tres, modificando de esta manera su apariencia respecto a los anteriores y produciendo un mayor número de ángulos que, en consecuencia, multiplicará también el de las respensiones (lám. 4).

Sin embargo, la diferencia entre los referidos edificios se reduce a su primera apariencia. En realidad, todos ellos han basado el diseño de su traza en un módulo geométrico¹⁹, el hexágono, que combinado tres veces en la cabecera conforma la solución definitiva de esta parte del edificio y, proyectado sobre la nave, determina la dimensión de los tramos, y en este caso, la

¹⁶ Es cuestión de cierta importancia la atribución de la traza del Parral a uno u otro maestro, pues de ello depende la fijación de una cronología para esta singular tipología de cabeceras. A. HERNANDEZ en «Juan Guas, maestro de obras de la catedral de Segovia». *BSEAA*, Valladolid, 1947, publica los documentos de archivo sobre el edificio; A. RUIZ en *El monasterio del Parral*. Ed. Everest, 1986, defiende la autoría de Gallego.

¹⁷ GARCIA CHICO: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. Medina de Rioseco, Valladolid, 1956, p. 71.

¹⁸ La bula del Papa Alejandro VI concediendo el permiso fundacional data de 1502, y el comienzo de las obras, si no fue inmediato, no debió demorarse mucho tiempo.

¹⁹ S. SEBASTIAN: *Arte y humanismo*. Cátedra, 1978, p. 22. El uso como módulo de figuras derivadas del círculo es recomendado por Alberti en *De Re Aedificatoria*, Lib. VIII, Cap. I.

forma poligonal del hastial de poniente. Esta figura de referencia se hace expresa en algunas ocasiones en el exterior, por conformarse los ábsides a la figura modular, como en el Parral, y también en el interior del templo, por coincidir los lados de su perímetro con algunos de los nervios de las bóvedas de crucería, los cuales quedan, de hecho, determinados por dichos lados. Pero en la cabecera de esta iglesia de Coca este módulo rector no se hace evidente a simple vista debido a que la multiplicación de los lados de los ábsides no hace coincidentes las líneas del polígono geométrico con las del cierre del edificio. Sin embargo, estas líneas determinan claramente en la bóveda del crucero la traza de los nervios terceletes y de ligadura, y en el contorno de los brazos, la posición de los pilares centrales y, por tanto, la de los nervios rectos que recaen sobre ellos y la de sus correspondientes contrafuertes en el exterior. En el ábside principal, el límite del polígono viene a coincidir con el eje horizontal de los contrafuertes angulares que le delimitan lateralmente, haciendo expresa la sumisión de la planta al esquema básico referido (fig. 2).

La organización centralizada de esta cabecera plantea el problema de su originalidad, y la localización de posibles precedentes se hace tarea prioritaria. En lo que concierne a la iglesia de Coca, parecen fundirse en su génesis dos aspectos distintos. Por una parte, el sistema de trazado de base geométrica, exagonal, ensayado primeramente en la iglesia del Parral, de Segovia, que habría de tener en seguida aceptación en la órbita castellana y muy concretamente en la segoviana, con las parroquias de Villacastín y El Espinar, además de este que se estudia. Por otro lado, si realmente puede sugerirse la aceptación de un modelo directo, éste vendría del área italiana, la menos conspicua en el desarrollo del gótico, pues no existe en Francia, país tradicionalmente generador de los conceptos góticos, una tendencia a los espacios centralizados que pueda servir de modelo a este tipo de arquitectura. En cambio, la iglesia de Santa María de las Flores, la Catedral de Florencia, ofrece, con anterioridad al que se estudia, un esquema susceptible de ser imitado por el desarrollo pentagonal de sus tres ábsides en torno al crucero, si bien la relación entre ellos no es similar a los de la iglesia de Coca, debido sobre todo a la diferente interpretación concedida en ambas al espacio central del crucero²⁰. Es importante destacar que es precisamente Italia el país donde se están llevando a cabo, en el período de tiempo que se estudia, diversas experiencias en torno a las construcciones centralizadas, y los tan-

²⁰ Sobre el octógono de la catedral de Florencia, G. LESSER: *Gothic cathedrals and sacred geometry*, vol. I, p. 43. Londres, 1957. La cabecera de San Francisco, en Medina de Rioseco, dispone también un cimborrio sobre el crucero. Por otro lado, creo que este tipo de capilla central no vuelve a repetirse desde esta experiencia italiana hasta las obras hispanas arriba comentadas. Si ciertas iglesias alemanas incorporan cruceros poligonales a sus capillas, el concepto del espacio nada tienen que ver con el que ahora se estudia. Vid. W. GOTZ: *Centralbau and zentralbautendenz in der gotischen architektur*. Berlin, 1968.

teos de Bramante, San Gallo, Peruzzi o Leonardo da Vinci, que habrían de culminar en la nueva cabecera de la Basílica de San Pedro, no debían ser desconocidos por nuestros mecenas, contribuyendo quizá este movimiento renovador a la elección del proyecto²¹. Pero el tracista de la iglesia segoviana no ha realizado una obra renacentista. Ha fundido la idea de una cabecera resuelta con un sentido unitario, ya ensayada en la arquitectura castellana de finales del siglo XV, con un modelo concreto realizado en Italia sobre 1355, modelo que en su momento no había tenido ninguna proyección, pero que habría podido ser valorado ahora en función de las nuevas ideas espaciales imperantes en arquitectura. Y en lugar de incorporar una cúpula sobre el crucero siguiendo el sistema más al uso en el país vecino, habría mantenido la tradicional bóveda de crucería sin diferencia de altura sobre las restantes, bóvedas resultante de la yuxtaposición de los polígonos, como queda visto. El esquema de cinco lados en los ábsides, por su parte, tampoco se mantendrá en los edificios hispanos de estas características en el siglo XVI, confiriendo esta circunstancia al trazado de Coca el carácter singular que le individualiza sobre las de su mismo tipo.

La pretendida influencia italiana en este edificio del siglo XVI, que no va a quedar como faceta aislada, sino que se verá complementada con otras de igual signo de carácter decorativo, implanta al mismo, en mi opinión, en la tendencia clasicista generada en la corte de los Reyes Católicos a partir de las construcciones patrocinadas por los Mendoza desde finales del siglo anterior, tendencia que habría de introducir el Renacimiento en España²². Ello viene a clarificar el ámbito en el que hubo de formarse el maestro de la obra, y explica del mismo modo algunos de los caracteres no estrictamente góticos de la construcción.

En otro orden de cosas, es necesario preguntarse si pudo existir una razón para la elección de este tipo de trazados en la cabecera de los templos, o si su justificación radica únicamente en su lógica constructiva. La intencionalidad funeraria de la mayor parte de estos planes centrales induce a creer que ésta haya sido la causa de su elección en función del tradicional carácter simbólico que encierra. Ahora bien, al considerar este aspecto como motivo del esquema, es necesario recordar primeramente, como origen inmediato del mismo, las grandiosas capillas funerarias levantadas en el inicio del flamígero sobre las catedrales de Toledo y Burgos, capillas octogonales cubiertas por espléndidas bóvedas nervadas. Estas capillas serían imitadas, por una parte, en estructuras similares a ellas, pero dispuestas ya como capillas

²¹ J. DE ALAZARD: *L'art italien du XVI siècle*. Paris, 1955; A. CHASTEL: *L'art italien*. Flammarion, 1982.

²² F. SAN ROMAN: «Las obras y los arquitectos del cardenal Mendoza». *AEAA*, 1931, pp. 153-161; E. TORMO: «El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del s. XV». *BSEE*, 1931, XV, pp. 153 y ss.; M. GOMEZ MORENO: «Hacia Lorenzo Vázquez». *AEAA*, 1925, pp. 7-14.

mayores a la cabeza de un cuerpo longitudinal (Santa Clara de Briviesca, Santoyo, La Vid) y, por otra, en las cabeceras más complicadas formadas por planes trebolados, entre las que la iglesia de Coca es uno de los ejemplos más sobresalientes.

La terminación en forma absidal del hastial de poniente en la iglesia de Santa María es el segundo aspecto remarcable de su planta. Constituye una solución muy poco común en el desarrollo de la arquitectura gótica hispana, y salvo en la iglesia del Monasterio de Guadalupe, de Cáceres, levantada entre 1389 y 1412 por el maestro toledano Rodrigo Alfonso, aunque terminada más tarde, creo que no vuelve a repetirse en el transcurso de este período artístico. Para hallar precedentes formales a este espacio en el área peninsular habría que remontarse en la práctica al período mozárabe, época en la que se llevaron a cabo experiencias de doble ábside en edificios tales como Santiago de Peñalba o San Cebrián de Mazote —éste último, también con ábsides flanqueantes en torno al crucero—, pero no parece probable su valoración en este momento. Más arriba se ha visto cómo esta solución en la iglesia de Coca derivaría simplemente de la presencia sin ocultación de la figura del exágono que determina el trazado del tramo.

Sin embargo, es posible que, dado el ambiente cultural en el que este edificio se desarrolla, hayan influido otros factores. La idea de introducir elementos diagonales en el clásico frontispicio de una fachada tiene cierta vigencia en algunas iglesias de Francia durante el último período de la arquitectura gótica²³. En el norte del país, y más acusadamente en Normadía, algunos monumentos fueron dotados de un movimiento espacial extraordinario, alcanzándose soluciones muy atrevidas, sobre todo en las fachadas, cuyos frentes se vieron envueltos por porches proyectados ante ellas con muros que dibujan polígonos de tres o incluso cinco lados. Entre estos últimos pueden citarse el porche de «Marmousets» del crucero de Saint Ouen de Rouen, la bóveda triangular que precede al portal de Montevilliers; los porches de la Trinité de Falaise, de St. Lou de Argentan, o de Nuestra Señora de Alençon, y sobre todo la grandiosa estructura que precede a las puertas de St. Maclou de Rouen, realizada en torno al año 1500, aunque había sido proyectada años atrás²⁴. Normadía había convertido su arquitectura, a partir de estas sugerencias, en campo de experiencias de movimiento en el espacio.

Desde luego, en todo los edificios citados la parte que adquiere movimiento es el muro del porche que precede a la fachada, y no la fachada

²³ Un ejemplo esplendido de porche con estructura poligonal anterior a las obras francesas lo constituye el que antecede a la iglesia de Santa María de Bristol, en Gran Bretaña. Construido en el s. XIV durante el período ornamental, es posiblemente el más antiguo de esta tipología, si bien su forma hexagonal cerrada le concede un carácter exclusivo.

²⁴ R. SANFAÇON; *L'architecture flamboyante en France*. Quebec, 1974, pp. 160-170.

misma, como en nuestro caso. Pero creo que ello no es menos significativo, pues a la hora de considerar el efecto lo que debe valorarse es el movimiento del muro terminal visible, independiente de la estructura de la que forma parte. Porque examinado el plano de muchos de estos edificios, no siempre es fácil determinar cuál es la verdadera función de este muro quebrado, y, por otra parte, no es difícil establecer la transformación de la línea de porche en línea de cierre. En este sentido cabe recordar que el espacio así formado en la iglesia de Coca es precisamente la fachada, con una puerta en el centro del hastial, y no un ábside con carácter litúrgico.

La pretendida relación de conceptos artísticos establecida entre un edificio castellano con otros de la región normanda francesa puede ser aceptada como hipótesis. La situación política y económica contemporáneas ofrecen datos significativos sobre las relaciones existentes entre ambas zonas geográficas, en apariencia tan distantes en el espacio. Se trata de la existencia de las vías regulares del comercio exterior establecidas en tiempo de los Trastámara en el curso de los siglos XIV y XV, y de manera especial en este último siglo. Castilla, desde la primera mitad del siglo XIV, había desarrollado una decidida vocación marinera, y a través de los puertos cántabros, y sobre todo vizcaínos, exportaba sus productos a los puertos británicos, flamencos y franceses. Desde 1450 contó con una importante colonia mercantil en la ciudad de Rouen que abastecía a Normandía y a la cuenca del Sena de productos naturales e industriales —entre los que destacaba por su alto valor la lana—. En Nantes (Bretaña), la factoría castellana quedó organizada en 1459²⁵. El auge del comercio ha servido también para la llegada a la Península de obras de arte y objetos suntuarios, que se comercializaban en las ferias de Medina de Rioseco, Villalón y sobre todo Medina del Campo, como es bien conocido. Esta misma ruta pudo servir a la introducción de testimonios arquitectónicos tales como planos de edificios, dibujos de iglesias o diseños de edificios, sin olvidar que fue también un excelente medio de llegada de los propios artistas extranjeros a la Península²⁶. A la vista de estos datos, recogidos especialmente para recordar el carácter abierto de algunos círculos de la Castilla medieval, puede convenirse que un maestro que trabajara en este ámbito en torno al fin del siglo podía tener conocimiento de las tendencias de la arquitectura en zonas muy distantes a la suya e incorporar a sus obras soluciones ajenas a su entorno con carácter de experimentación.

En esta parte de la iglesia se asienta un coro en alto alzado sobre un

²⁵ «Los Trastámaras en el siglo XV». *Historia de España*, dirigida por Menéndez Pidal, t. XV, Espasa-Calpe, 1982, pp. 8-9.

²⁶ A este respecto, el profesor Azcarate ya sugirió la posible procedencia bretona de Hannequin de Bruselas, acompañado de un grupo de maestros especializados. «El maestro Hannequin de Bruselas». *AEA*, N. XXI, Madrid, 1948.

gran arco carpanel de piedra que se aloja en el centro del último tramo. El esquema de su bóveda baja, asentada sobre cortos pilares de diseño semejante a los del resto de la iglesia, se asemeja al modelo de las bóvedas que cubren los ábsides en la cabecera, y de esta manera manifiesta, más claramente que la parte alta, la similitud de su traza con el modelo absidal, y con ello, la igualación de los cuatro brazos de la iglesia.

El alzado

Las grandes superficies murales, contrarrestando con los netos volúmenes de los soportes y el juego de líneas de las cubiertas, constituyen en la actualidad uno de los aspectos más destacados del interior del templo²⁷.

Los soportes son fuertes pilares, labrados con baquetones en los frentes encuadrados entre listeles (lám. 5), según un modelo que ya se había realizado en Segovia en el claustro de su catedral, o en los pilares centrales del crucero del Monasterio de Santa Cruz la Real²⁸. Pequeñas basecillas de tamaños diferenciados reposando sobre la quebrada moldura superior del zócalo complican el arranque de estos perfiles. Los capiteles, de forma semicircular, se adornan con dobles estriás planas y rematan en prominentes ábacos (lám. 6), concretando un modelo común en los edificios de la primera veintena del siglo XVI.

El capitel, con estriás, se introduce en las obras castellanas patrocinadas por los Mendoza en los finales del siglo XV (patio del Palacio de Cogolludo, Convento de la Piedad, Convento de Mondéjar) de la mano del arquitecto Lorenzo Vázquez, y aunque es evidente que el modelo alcarreño no es semejante al de Coca, al incluir canaladuras curvas y una fila de hojas sobre el collarino, creo, sin embargo, que no puede producirse en los primeros años del siglo XVI algún ejemplo de capitel estriado fuera de la órbita de estas experiencias²⁹. El arquitecto de la iglesia de Santa María manifiesta de nuevo en su arte un rasgo italianizante, ligado en este caso a un taller bien localizado.

Sobre los capiteles, en cada tramo del edificio incluyendo los paños de la cabecera, vienen a parar los curiosos extremos del friso que recorre el muro a la altura de la base de las ventanas, extremos blandamente plegados como si se tratara de pergamino. Esta idea de aligerar la materia de la cartela destinada a la inscripción en el edificio se encuentra ya en algunas obras

²⁷ En su momento no se producía la sensación de desnudez que ofrecen ahora los muros, pues quedaban revestidos con colgaduras o tapices que procuraban una ambientación acogedora.

²⁸ Ambos edificios, bajo la dirección de Juan Guas.

²⁹ El tipo de capitel estriado se halla también en la iglesia de Santa Clara de Briviesca, en Burgos, realizada para doña Mencía de Velasco, en la que intervendrá Juan Gil de Hontañón en torno a 1523.

de Guas, como las filacterias de las repisas bajo las imágenes de las ventanas de la capilla del Parral, o la que recorría en toda su extensión el patio del Palacio del Infantado, de Guadalajara³⁰. Esta idea ha podido ser sugerida a la arquitectura por el efecto que en las obras de escultura y pintura del s. XV producen las cintas y filacterias con inscripciones explicativas que se encuentran muchas veces sobre las figuras, ocupando la parte alta de un escenario o acogiendo a los personajes como si efectivamente de un friso se tratara³¹. Pero la forma concreta de su plegado se asemeja al que aparece en los ábacos jónicos de algunos capiteles alcarreños, especialmente en los del patio del Palacio de Cogolludo, en los que adquieren un vuelo muy destacado. No me parece imposible, vista ya la similitud con los capiteles, aceptar la transposición de la forma del ábaco al friso del edificio, conformando de esta manera su aspecto. En cualquier caso, no es un rasgo común entre las soluciones de la arquitectura, y su rareza acentúa la mencionada singularidad del edificio.

Constituyen las cubiertas de la iglesia bóvedas de crucería de ladrillo con los nervios en piedra. El trazado de la central del crucero muestra terceletes y combados en patas de gallo sobre los arcos de encuadramiento, mientras el de las naves presenta el motivo de un cuadro inserto dentro de un rombo (lám. 7).

Estos dos esquemas de bóveda revisten, en relación al tiempo estimado para su trazado, un especial interés, por cuanto en dicho tiempo no son modelos muy divulgados y su peculiaridad remite con facilidad a sus orígenes. El planteamiento de una bóveda con nervios curvos similar a la del crucero se origina, según Hoag, en el crucero de la Catedral de Palencia, fechado con seguridad en 1497³², siendo maestro de las obras Bartolomé de Solórzano. Por otra parte, en 1505, Juan Gil de Hontañón contrataba en la misma catedral las bóvedas del claustro³³. En él, a lo largo de toda la crujía occidental lindante con la iglesia, se repite el modelo de cubierta que abriga también a la nave de la parroquia de Coca, la bóveda de crucería con el juego de polígonos en el centro. Si por contemporaneidad con nuestra iglesia la aparición de este esquema de bóveda en Palencia resulta más significativo, no obstante el mismo se encuentra con anterioridad en la iglesia del Parral, de Segovia, a cargo de Guas y Polido, como se dijo, desde 1485, y en el sotocoro de la misma nave, realizado por Juan de Ruesga en 1495³⁴, res-

³⁰ Acompañando al perfil de los nervios de la bóveda, el mismo motivo aparece en la capilla de San Fernando de las Huelgas, de Burgos.

³¹ Son muy numerosos los ejemplos de este sistema de filacterias en las obras del siglo XV, por lo que se hace innecesaria la inclusión de ejemplos.

³² D. J. HOAG: *Rodrigo Gil de Hontañón*. Xarait Ed., 1985.

³³ T. GARCIA CUESTA: «La catedral de Palencia según los documentos». *BSAA*, N. XX, pp. 131-136.

³⁴ A. RUIZ HERNANDO: *Op. cit.*, pp. 14 y 22.

pondiendo todos, en mi opinión, al esquema planteado por el propio Guas en el crucero de San Juan de los Reyes, en Toledo³⁵. Esta continuidad del trazado en el curso de muy pocos años posibilita establecer también la continuidad de un taller, y atribuir por ello el trazado de Coca a un maestro formado en la órbita del taller toledano de Guas.

Las bóvedas de la iglesia de Coca han conservado cierto número de claves. Iguales todas entre sí y realizadas en madera, exhiben las armas de los Fonseca, cinco estrellas de gules puestas en sotuer sobre campo de oro³⁶, rodeadas de una hermosa cenefa de motivos renacentistas. Unas claves idénticas en talla y decoración se hallan en las bóvedas de la nave de la Catedral de Palencia, desde el primer tramo inmediato al crucero. Su presencia manifiesta en ese punto de la obra el acceso a la sede episcopal del obispo don Juan de Fonseca, señor de Coca, acaecida en 1505, y la similitud de las piezas con las de la iglesia segoviana, una vez más, la probable intervención en ambas del mismo equipo de maestros.

En el exterior, los arcos apuntados de las ventanas, enmarcados por dobles baquetones que encierran una moldura en escocia, constituyen, junto con la culminación de los contrafuertes en arcos conopiales y recortados chapiteles, las facetas góticas de la edificación. La cornisa de piedra que remata los muros se ve decorada, en cambio, por una hilera de dentellones seguida de otra con esquema vegetal de labra muy contrastadas (lám. 8), cuyos motivos recuerdan, una vez más, a algunos de los que aparecen en los capiteles proto-renacentistas de Cogolludo y de Guadalajara dentro de la órbita ya reseñada del arquitecto mendociano.

CONCLUSIONES

El análisis de los diversos elementos que componen la iglesia de Santa María de Coca y su comparación con otros de filiación mejor conocida, ha permitido establecer diversas consideraciones en torno al taller artístico y a la datación de la obra que ahora deben ser concretadas.

La cuestión de la fecha del edificio no resulta en exceso conflictiva. La bula papal concedida en 1502 a los Fonseca, permitiéndoles la elevación de la capilla, proporciona un dato firme que, si no viene a coincidir con el inicio de la obra, por lo menos establece un punto de referencia por delante a la actividad constructiva. Y los trabajos debieron quedar prácticamente termina-

³⁵ Completado con combados, el modelo vuelve a verse en los laterales de la catedral de Salamanca o en la capilla de Santa Catalina, bajo la torre de la catedral de Segovia, ambas obras según traza de Juan Gil. Asimismo será el esquema preferido en muchas ocasiones por Rodrigo Gil de Hontañón, quien hará empleo del mismo en la iglesia de Mota del Marqués o en las salmantinas de las Bernardas y Santiago.

³⁶ J. LARIOS MARTI: *Nobiliario de Segovia*, t. II, p. 56.

dos durante el primer tercio del siglo XVI. Aunque no es probable que la fecha de 1520 grabada en el reloj de la torre indique la culminación del edificio, en cualquier caso ninguna de las estructuras que en él se ofrecen requieren postergar la fecha de terminación más allá del mencionado año, aspecto que manifiesta el sometimiento total de la obra al proyecto inicial, y que hace inútil a la postre la seguridad del año de finalización del mismo.

En cuanto a la adscripción de la obra a un determinado taller artístico, las especiales estructuras del templo admiten ciertas precisiones. La iglesia adopta en conjunto un esquema gótico, semejante al tipo de otros edificios castellanos de fines del siglo XV, si bien su diseño resulta exclusivo. Pero algunos aspectos de su edificación, tales como el modelo concreto de su cabecera, el de sus capiteles y frisos, así como la decoración de sus claves y de las cornisas exteriores, muestran caracteres renacentistas semejantes a los que fueron introducidos en torno al año 1485 en las obras alcarreñas del cardenal Mendoza por el artista, quizá segoviano, Lorenzo Vázquez. Este brote de renacimiento en una obra concebida en los primeros años del siglo XVI en Castilla precisa, en mi opinión, de un hombre formado en el mismo taller artístico que el anterior, en el que se conjugan armoniosamente las estructuras tradicionales de la arquitectura gótica con los nuevos modelos, especialmente decorativos, que impone la moda italiana. Relacionados con obras de dicho taller, los documentos han aportado en ocasiones los nombres de maestros cuya actividad se localiza también en torno a Juan Guas, como Pedro Polido, Juan de Ruesga o Juan Gil de Hontañón, lo que posiblemente enraiza a dicho taller con el toledano. En este foco, y pretendiendo una singularización, la figura de Juan Gil de Hontañón se precisa la más idónea para una posible atribución del edificio, atendiendo especialmente a la similitud de muchos de los caracteres estudiados en el templo con otros que se muestran en obras suyas bien documentadas, y en la continuación que algunos de ellos han tenido en la obra de su hijo Rodrigo. Por otra parte, quizá no sea casual la firma del contrato del claustro de la Catedral de Palencia en Coca, en donde el maestro podía estar trabajando, además, en el castillo de la familia Fonseca.

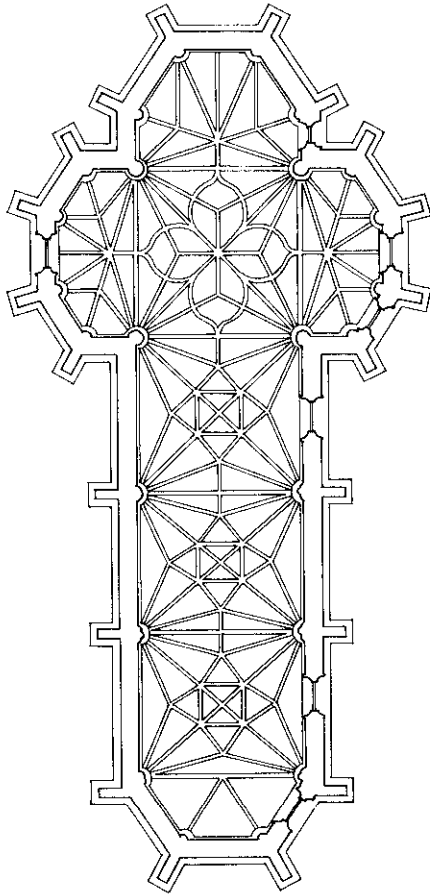


Figura 1.

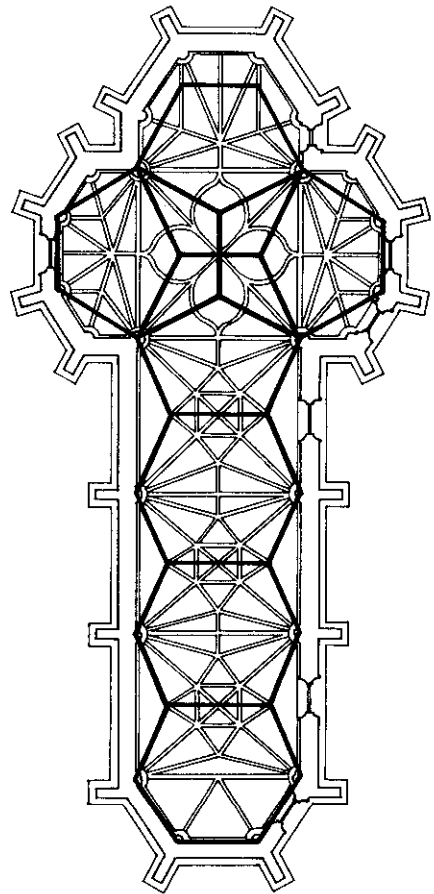


Figura 2.



Lámina 1.
*La iglesia
de Santa María
de Coca.*



Lámina 2.
Interior.



Lámina 3.
Capilla mayor con crucero.

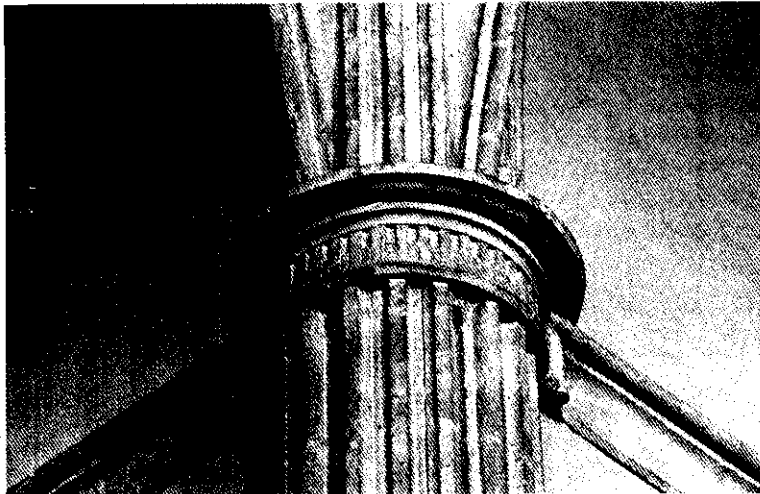
Lámina 4.
Detalle de un brazo del crucero.





Lámina 5.
Parte baja del soporte.

Lámina 6.
Capitel y friso.



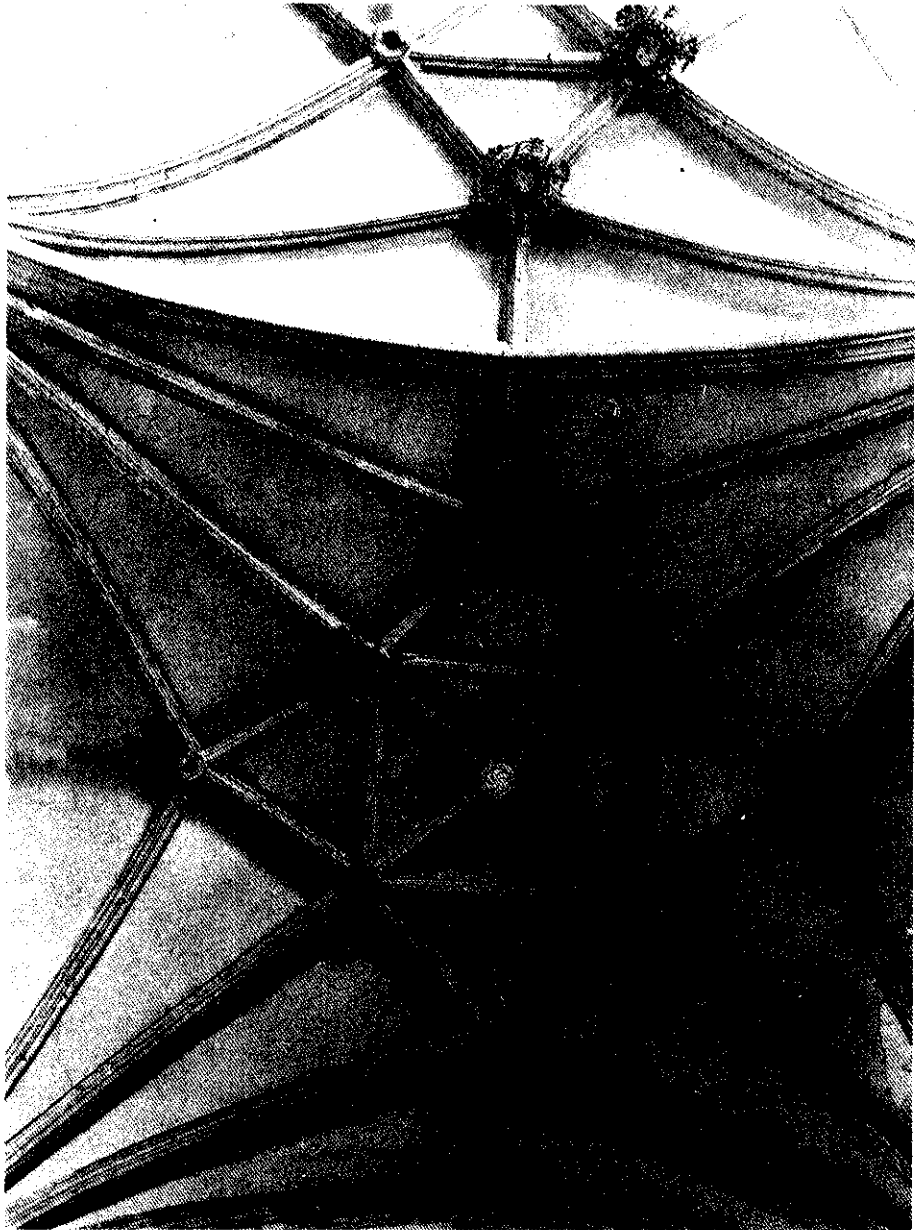


Lámina 7.—*Detalle de una bóveda de la nave.*

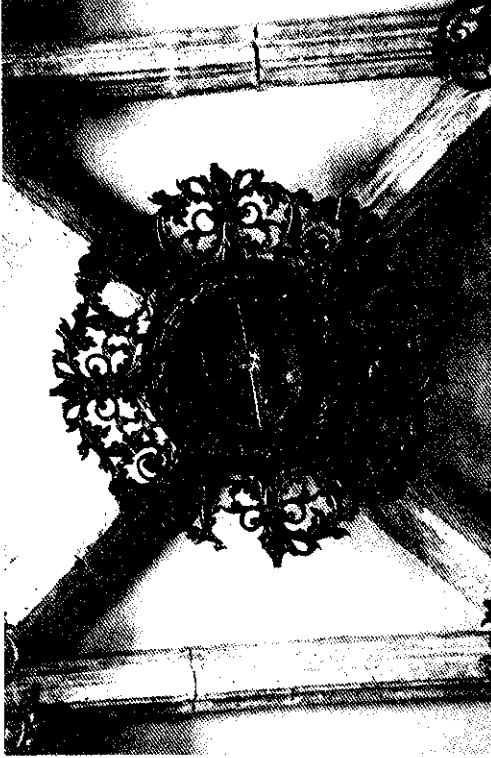


Lámina 8.
*Detalle
de una clave.*

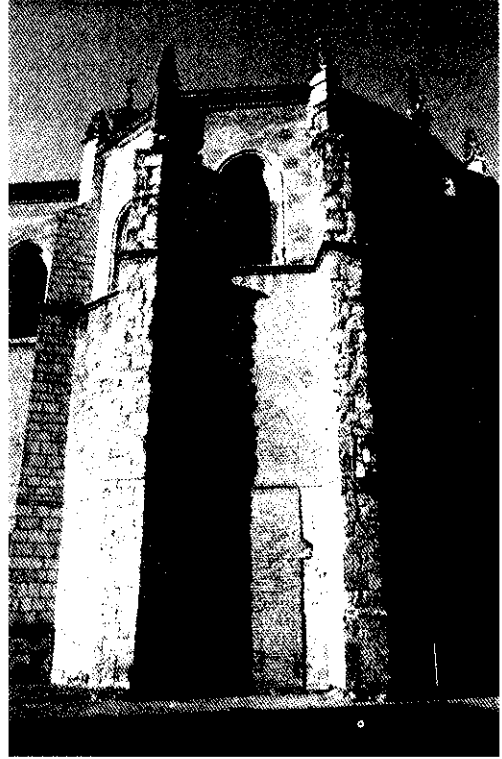


Lámina 9.
*Exterior brazo
del crucero.*



Lámina 10.
*Detalle
de chapitel
y cornisa.*