

MEMORIA DE BONILLA

SU HISTORIA, SU ARTE, SUS GENTES

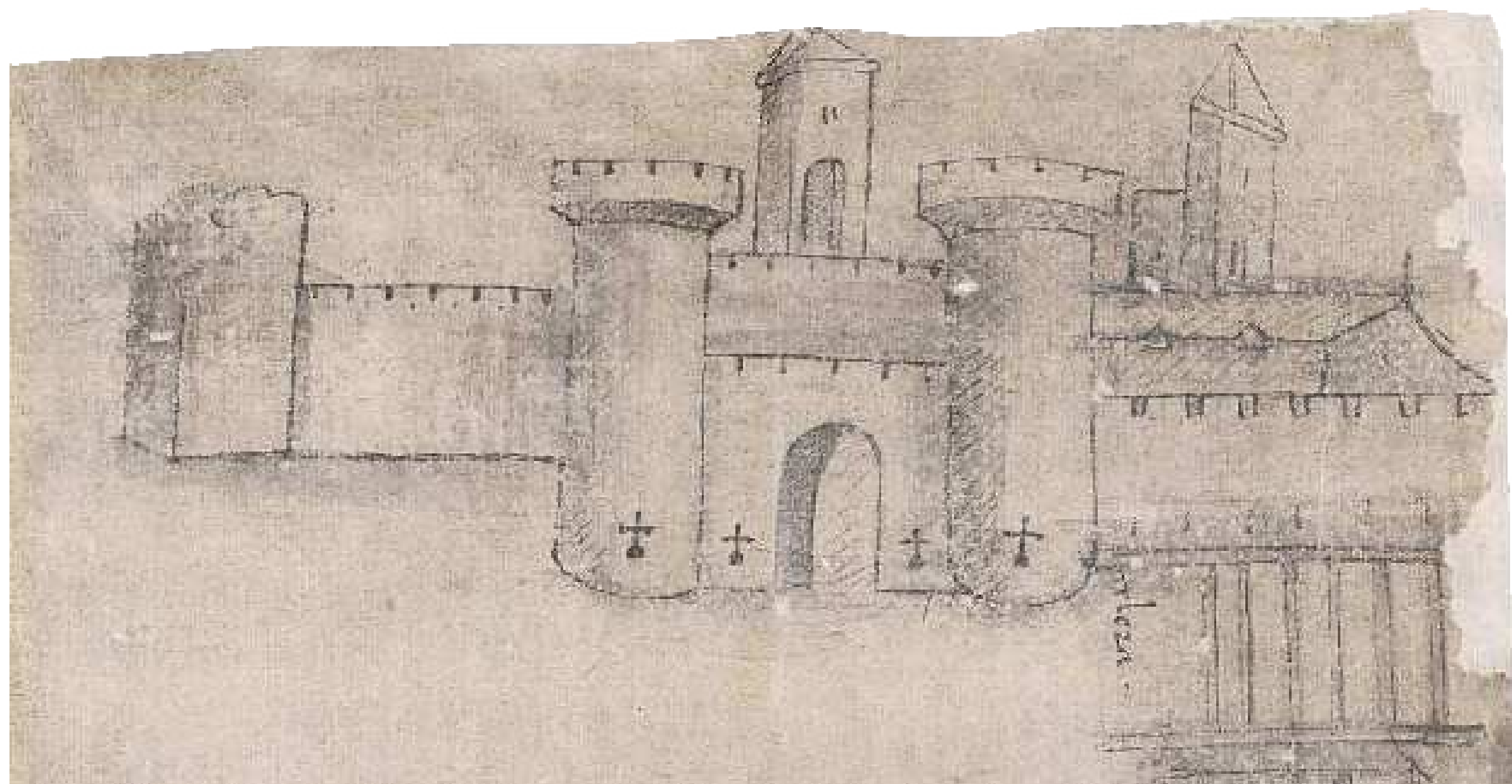


JESÚS GASCÓN (COORDINADOR)

J. FRANCISCO FABIÁN · SERAFÍN DE TAPIA

EDUARDO DUQUE · RAIMUNDO MORENO

CARLOS JIMÉNEZ-TORRES · LAURA SERRANOS



MEMORIA DE BONILLA

SU HISTORIA, SU ARTE, SUS GENTES

© De cada capítulo sus autores. De la publicación Carlota Cerezo Carrasco

Edición y fotografías que no sean de los autores de los capítulos:

Carlota Cerezo Carrasco

Portada y maquetación:

Natalia Arteaga Cerezo

Jesús Gascón (coordinador)

J. Francisco Fabián

Serafín de Tapia

Eduardo Duque

Raimundo Moreno

Carlos Jiménez-Torres

Laura Serranos

ISBN: 978-84-09-45244-6

Depósito Legal: DL AV 120-2022

Impreso en MIJÁN. Industrias Gráficas Abulenses S.L. Ávila, España

BONILLA DE LA SIERRA 2022

AYUNTAMIENTO DE BONILLA

ÍNDICE

PÁGINA

PREFACIO. CONOCER BONILLA	1
I. EL TERRITORIO	11
<i>J. Francisco Fabián García</i>	
II. HISTORIA DE BONILLA	23
II.1. EL TIEMPO MÁS ANTIGUO	23
<i>J. Francisco Fabián García</i>	
II.1.2. Un gran cambio climático y ambiental y el origen del mundo moderno. El Neolítico y las edades de los metales	30
II.1.3. La Edad del Cobre en la Mueda. El triunfo de los inventos neolíticos	41
II.1.4. La vida en la Mueda y su relación con los grandes acontecimientos generales	43
II.1.5. Otros indicios de ocupación posiblemente calcolítica en el término de Bonilla de la Sierra	54
II.1.6. Rituales en las rocas. Los altares rupestres del Canto del Mortero y Navalperrero	54
II.1.7. El final del Calcolítico y el principio de la Edad del Bronce	65
II.1.8. Una posible larga ausencia de más de 2000 años	69
II.1.9. El verraco de Bonilla de la Sierra	71
II.1.10. Los altares rupestres de Navaltorrero	72

ÍNDICE

PÁGINA

II.2. LA CULTURA ROMANA Y LA ÉPOCA ALTOMEDIEVAL 83

J. Francisco Fabián García

II.2.1. Un vicus hispanorromano 87

II.2.2. La desintegración de lo romano, el tiempo visigodo y el 93
colapso hasta la plena Edad Media

II.2.3. Las tumbas excavadas en la roca de Pajarejos, reflejo 96
de una sociedad rural sin organización central

II.3. LA BAJA EDAD MEDIA 103

Serafin de Tapia Sánchez

II.3.1. Contexto general: conquista y repoblación del territorio 103
abulense

II.3.2. Primeras noticias de Bonilla 103

II.3.3. El arciprestazgo de Bonilla 105

II.3.4. El señorío episcopal de Bonilla 105

II.3.5. La comunidad de villa y tierra de Bonilla de la Sierra 108
Constitución. y primeras dificultades

II.3.6. Los obispos de Ávila: señores de Bonilla 109

II.3.7. El obispo don Lope de Barrientos y sus parientes 114

II.3.8. Las minorías étnico-religiosas en Bonilla: judíos y 116
moros

II.3.9. El fenómeno de los judeoconversos y la expulsión 120
de los judíos.

ÍNDICE

PÁGINA

II.3.10. Los moros de Bonilla 121

II.3.11. Estructura social de Bonilla a finales de la Edad Media 124

II.4. EL ESPLENDOR DEL SIGLO XVI 131

Serafin de Tapia Sánchez

II.4.1. Conflictos entre el obispo Carrillo de Albornoz y los veci 131
nos de la villa

II.4.2. Relaciones con los pueblos vecinos: las vecindades 135

II.4.3. Un obispo conciliador: fray Francisco Ruiz 135

II.4.4. La crisis de 1530: el pueblo contra el Cabildo catedralicio 140

II.4.5. Nuevo pleito entre el Concejo de Bonilla y el obispo 141
Rodrigo de Mercado (1540-1541)

II.4.6. La cárcel de la fortaleza episcopal 142

II.4.7. Ordenanzas de la villa de Bonilla y su tierra 143
(años 1500-1565)

II.4.8. Rodrigo Núñez de Bonilla, gobernador de Baeza 150
(Ecuador)

II.4.9. Dos obispos muy relacionados con Bonilla y amigos 151
de santa Teresa

II.4.10. Creación de nuevas instituciones sociales 152

II.4.11. Enfrentamiento entre hidalgos y pecheros en Bonilla 156
(1573-1576)

ÍNDICE

PÁGINA

II.4.12. Intentos del rey de vender la jurisdicción de Bonilla	159
II.4.13. Número y comportamiento demográfico de los bonillanos	161
II.4.14. Rompiendo la endogamia. Forasteros casados en Bonilla y análisis de su procedencia	168
II.5. LOS SIGLOS XVII Y XVIII	177
<i>Serafin de Tapia Sánchez</i>	
II.5.1. La producción cerealista en Bonilla en el periodo 1613-1620	177
II.5.2. Decadencia demográfica y económica generalizada	178
II.5.3. Algunos obispos de la época barroca y neoclásica	181
II.5.4. La guerra de Sucesión, 1702-1714	184
II.5.5. Bonilla a mediados del s. XVIII según la información del <i>Catastro de Ensenada</i>	187
II.5.5.1. Situación institucional de la villa	188
II.5.5.2. Producción agroganadera de Bonilla	189
II.5.5.3. Distribución de la propiedad agraria en Bonilla	193
II.5.5.4. Propiedades del Concejo, los bienes de propios	194
II.5.5.5. Estructura ocupacional de Bonilla en 1752	196
II.5.5.6. La industria en Bonilla	197

ÍNDICE

PÁGINA

II.5.5.7. La agricultura	199
II.5.5.8. La ganadería	199
II.5.6. Algunas pinceladas sobre la sociedad bonillana del siglo XVIII	201
II.5.7. Abasto de carbón a Madrid. Años de 1767 a 1769	203
II.6. BONILLA EN EL SIGLO XIX	209
<i>Serafin de Tapia Sánchez</i>	
II.6.1. Irracional reparto de la propiedad rural. El informe de Borjas y Tarriús	209
II.6.2. Nueva crisis de subsistencias y sanitaria	210
II.6.3. Consecuencias para Bonilla de la guerra de la Independencia	210
II.6.4. Estructura ocupacional en 1826	212
II.6.5. El régimen liberal. La Desamortización	214
II.6.6. ¿Hasta cuándo duró el señorío episcopal de Bonilla?	219
II.6.7. La primera guerra carlista	220
II.6.8. Reivindicación de una dehesa boyal	222
II.6.9. La montanera y el aprovechamiento colectivo del encinar	225
II.6.10. Los que se enriquecieron con la Desamortización	228

ÍNDICE

PÁGINA

II.6.11. Cambios sociales entre 1826 y 1886	233
II.6.12. Demografía de Bonilla en el siglo XIX	235
II.6.13 La «crisis agraria finisecular»	238
II.7. BONILLA EN EL SIGLO XX	247
<i>Serafin de Tapia Sánchez</i>	
II.7.1. Nuevos tiempos y nuevas escuelas	247
II.7.2. Debilidad del sindicalismo católico en Bonilla	248
II.7.3. La Dictadura de Primo de Rivera	248
II.7.4. Bonilla durante la II República	250
II.7.5. La Guerra Civil	255
II.7.6. La postguerra: atonía y conflictividad municipal	257
(1939-1955)	
II.7.7. El franquismo después de la postguerra (1956-1978)	266
II.7.8. Evolución demográfica de Bonilla (1900-2021)	270
II.7.9. Los inicios del desarrollismo franquista apenas	270
llegan a Bonilla	
II.7.10. La etapa democrática	272
II.8. LOS HIDALGOS DE BONILLA DE LA SIERRA Y SU	283
HERÁLDICA	
<i>Eduardo Duque Pindado</i>	

ÍNDICE

PÁGINA

II.8.1. Introducción	283
II.8.2. Los Barrientos	284
II.8.3. Los Bonilla	290
II.8.4. Los Bravo	291
II.8.5. Los Cabezón	292
II.8.6. Los Carvajal	293
II.8.7. Los Chaves	294
II.8.8. Los Gómez de los Cubos	297
II.8.9. Los González	298
II.8.10. Los Guzmán	298
II.8.11. Los Ordás	303
II.8.12. Los Pérez	304
II.8.13. Los Pérez o García Pérez	304
II.8.14. Los Pérez Cabellos	305
II.8.15. Los Solana	305
II.8.16. Los Soto	305
II.8.17. Los Tamayo	306
II.8.18. Los de la Torre	307

ÍNDICE

	PÁGINA
II.8.19. Los de la Mata	307
II.8.20. Los Merino	307
II.8.21. Los Moreta	308
II.8.22. Los Núñez	311
II.8.23. Los Velázquez	312
II.8.24. Los Verdugo	313
II.8.25. Los Villegas	314
III. ARTE Y ARQUITECTURA	318
III.1. LA FORTALEZA – PALACIO DE LOS OBISPOS DE ÁVILA	319
<i>Raimundo Moreno Blanco</i>	
III.1.1. Disposición y orígenes	319
III.1.2. El edificio en su estado actual	326
III.1.3. Transformaciones y restauraciones en los siglos XVI-XX	329
III.2. LA MURALLA	343
<i>Jesús Gascón Bernal</i>	
III.2.1. Aspectos históricos. Expolio y estado actual	343
III.2.2. Configuración de la muralla	357
III.2.3. Aspectos constructivos	369

ÍNDICE

	PÁGINA
III.3. LA IGLESIA DE SAN MARTÍN	379
<i>Raimundo Moreno Blanco</i>	
III.3.1. La primera iglesia de Bonilla de la Sierra: documentos y restos ..	380
III.3.2. Juan de Carvajal, mecenas de la iglesia actual	382
III.3.3. El proceso constructivo de la iglesia de San Martín	386
III.3.4. Arte mueble	396
III.3.5. Pinturas en el Museo Provincial de Ávila	414
III.4. EL CONVENTO DE SAN MATÍAS	417
<i>Raimundo Moreno Blanco</i>	
III.4.1. La fundación	417
III.4.2. El primer patrón: Gaspar de Ortuño	420
III.4.3. El convento de San Matías en los siglos XVII y XVIII	422
III.4.4. Los siglos XIX y XX: desamortización y ruina	425
III.4.5. Ermitas desaparecidas	427
III.5. LA PLAZA MAYOR. OTROS ELEMENTOS	429
PATRIMONIALES	
<i>Jesús Gascón Bernal</i>	
III.5.1. La plaza Mayor	429
III.5.2. Otros elementos patrimoniales	435
III.5.3. El aljibe de Santa Bárbara	436

ÍNDICE

	PÁGINA
III.5.4. Pilonos	436
III.5.5. Fuentes. La fuente del Concejo y la de la Plaza	438
III.5.6. Cruceros.....	439
III.5.7. Puentes. El puente de Chuy	440
III.6. ARQUITECTURA E INDUSTRIA POPULAR	443
<i>Jesús Gascón Bernal</i>	
III.6.1. Arquitectura popular	443
III.6.2. Tipologías y sistemas constructivos de la casa tradicional	444
III.6.3. Industria textil en Bonilla. El Lavadero	448
III.6.4. La fábrica de sayales. La Casa Grande	454
III.6.5. Los molinos del valle del Corneja	456
IV. DE SUS HABITANTES Y COSTUMBRES	466
<i>Carlos Jiménez-Torres</i>	
IV.1. EL CICLO VITAL DE LA VIDA COTIDIANA	469
IV.1.1. Enero	470
IV.1.2. Febrero	472
IV.1.3. Marzo.....	474
IV.1.4. Abril	477

ÍNDICE

	PÁGINA
IV.1.5. Mayo	480
IV.1.6. Junio	483
IV.1.7. Julio	485
IV.1.8. Agosto	488
IV.1.9. Septiembre	490
IV.1.10. Octubre	491
IV.1.11. Noviembre	493
IV.1.12. Diciembre	497
IV.2. OTROS HECHOS	499
IV.2.1. Ferias y mercados	499
IV.2.2. El papel de la mujer en el entorno rural	500
IV.2.3. Dichos sobre Bonilla y algunos topónimos de interés general ..	502
IV.2.4. Parajes con grandes masas forestales y aprovechamiento..... silvo-pastoril	503
IV.2.5. Parajes de interés agrícola y ganadero	504
IV.2.6. Otros lugares de origen antrópico	504
IV.2.7. Fuentes y abrevaderos de interés	505
IV.2.8. La calva, deporte por excelencia de Bonilla	506

ÍNDICE

PÁGINA

IV.3. CARTAS PARA BONILLA	510
<i>Laura Serranos</i>	
V. APÉNDICES	518
HISTORIA DEL FUTURO DE BONILLA: NO A LA MINA.....	519
GLOSARIO	529
BIBLIOGRAFÍA	533
SIGLAS DE FUENTES UTILIZADAS	550

CONOCER BONILLA

El viajero que se dirige hacia Bonilla de la Sierra es probable que tenga en la mano una guía sobre los pueblos más bonitos de España. Va en busca de esa villa, de la que tanto le han hablado y que todavía no conoce. Tras abandonar con el coche la N-110, en el desvío de la AV-P-638, se adentra en una estrecha carretera que discurre en un paisaje alomado de encinas, entre dos sierras que delimitan el valle del Corneja, donde ahora se encuentra. Va observando con atención el paisaje; algunas vacas miran pasar el coche del viajero, pero no se inmutan, parecen acostumbradas. Cerca de una de ellas muge el viajero cuando pasa, con ganas de empatizar con el animal a través de la ventanilla abierta; la vaca lo mira y en esa mirada el conductor casi prefiere no imaginar lo que piensa. Tras un recodo ve Bonilla. En realidad, ve una torre a lo lejos y una serie de pilares de piedra que descubre, en cuanto se acerca, que son contrafuertes rematados con pináculos de grises sillares, iluminados por el sol de la mañana situado a su espalda. Es la iglesia de San Martín. Esa sola imagen le basta para saber que ha llegado.

Ha leído que Bonilla de la Sierra fue señorío episcopal desde el siglo XIII, y que los obispos tenían aquí su residencia veraniega. Esta residencia, a modo de palacio, estaba emplazada en el mismo castillo medieval, que se reformó a tal efecto en los siglos XIV y XV. Situado en la esquina NE de la villa, está cerca de donde el viajero ha aparcado, pues, aunque hace calor, quiere recorrer el pueblo andando. Ha venido un lunes porque, como pone en la guía, es el único día de la semana que el recinto abre sus puertas a los visitantes por unas horas, y quiere entrar a verlo.

Desde aquí contempla los restos de la fortaleza palacial. La Torre del Homenaje, donde la guía le dice que se conservan unas pinturas murales figurativas, pero cuya puerta encuentra cerrada. El castillo tiene dos grandes patios. Uno residencial, cuyo lienzo exterior es continuo con la muralla y del que quedan algunos muros; y otro patio más antiguo, hacia el oeste: el Patio de los Conejos. El viajero mira a través de una verja, pero no consigue ver ninguno por lo que se queda sin saber a que viene lo del nombre. Ha dado antes una vuelta exterior al castillo y ha visto las murallas en el lienzo norte, que es donde mejor se conservan, con dos postigos cegados y las antiguas torres cuadrangulares, frente a las semicirculares en las esquinas del posterior castillo palacial.

Una de las cosas que más le gusta es la entrada al castillo junto a la Torre del Homenaje en ángulo con la puerta. Es una torre cuadrangular, con sillería en las esquinas y matacanes de tres piezas de ménsulas voladas que sirven de remate a esta torre, todavía cubierta y en uso. A su lado, la puerta del castillo palacial se

Malaventura no dispone de ningún tipo de torreón asociado a ella.

49 Gutiérrez Robledo (2009: 128).

50 *Ibidem* (2009: 24).

51 Caballero Arribas / CASTELLUM (2019: 34-36).

52 Caballero Arribas / Castellum. *Informe de intervención arqueológica en la muralla de Bonilla de la Sierra. Tramo correspondiente a las parcelas 215 y 224 del polígono 1* (2016: 51).

53 *Ibidem*

54 Caballero Arribas / CASTELLUM. (2019: 36-38).

III. 3

LA IGLESIA DE SAN MARTÍN

Raimundo Moreno Blanco

Universidad de Salamanca

LA EXCEPCIONAL IGLESIA DE BONILLA DE LA SIERRA ha merecido a lo largo de su historia la admiración de vecinos y forasteros por su arquitectura y monumentalidad. Ambas cuestiones se ven resaltadas no solo por las cualidades propias del edificio, sino por estar enclavada en el interior de una localidad que ha sabido mantener como pocas la proporción de su caserío, permitiendo la contemplación de un paisaje urbano bastante ajustado a los volúmenes, materiales y técnicas de su época de construcción. A ello se suman su unidad de estilo al exterior y unas muy atrevidas soluciones arquitectónicas al interior, que hicieron referirse a ella a Manuel Gómez-Moreno (1901 [2002]: 353) a principios del siglo XX como «el edificio mejor razonado y verdaderamente original que encierran los pueblos de esta provincia».

Se encuentra en el centro de la plaza Mayor, con cuya arquitectura tradicional contrasta ofreciendo una imagen en verdad pintoresca. De hecho, es probable que a su relación con el espacio de la plaza obedezca que la iglesia no cuente con el acostumbrado pórtico, que la habría empequeñecido en gran manera. Está canónicamente orientada con su cabecera hacia el este y cuenta con una nave a la que se adosan por el oeste la torre y la capilla de la familia Chaves, y al norte la de Lope Álvarez de Guzmán y la sacristía. Está situada en la zona más alta del caserío, lo que es cuestión importante y de tener en cuenta respecto a sus orígenes, antecedentes y configuración actual. De hecho, su torre se presenta como el elemento de mayor altura en el pueblo hoy, pero es probable que también lo fuera en todo tiempo, aun cuando el castillo-palacio de los obispos de Ávila se mantenía en plenitud. La explicación se hace patente en su interior, dado que se trata de un elemento que a su lógica función de campanario eclesiástico suma la de privilegiada atalaya de vigilancia hacia el valle del Corneja en caso de necesidad y de ameno mirador en tiempos de recreo.



Figura 1. Vista aérea de la iglesia de San Martín

A su arquitectura hay que sumar diferentes piezas artísticas que aún se conservan en el interior y son fiel reflejo del interés que a lo largo del tiempo bonillanos y obispos abulenses, fundamentalmente, han mostrado por su ornato.

III.3.1. LA PRIMERA IGLESIA DE BONILLA DE LA SIERRA: DOCUMENTOS Y RESTOS

La primera referencia documental que se ha conservado sobre una iglesia en Bonilla de la Sierra data del año 1250. Por tanto, se refiere a un edificio que no es el actual, puesto que este se construyó en el siglo XV. Esa primera referencia se encuentra en un documento fiscal emitido en Lyon el 6 de julio de aquel año por el cardenal Gil Torres y en él se establece de forma detallada lo que debía pagar cada localidad de la diócesis a las mesas episcopal y capitular. Además, se registraba la nómina de las aldeas e iglesias cuyos tributos se asignaban a la catedral de Ávila de un modo u otro. En el caso de Bonilla, se recoge que la villa y lo perteneciente a su cilla, con sus dominios territoriales y vasallos, correspondían a la mesa del obispo, si bien no se detalla el pago exacto que se habría de hacer, lo que hubiera permitido realizar una comparación con otras poblaciones del entorno o de similares características (González González, 1974: 416-424; Barrios García, 2004: 146-157).

Quizá pertenecieron a aquel primer templo los restos de una torre reaprovechados en el basamento de la actual. Su reutilización condicionó el emplazamiento, así como la planta y el proceso de construcción del edificio entero. Se trata de

mampostería —piedras irregulares y de menor tamaño por lo general— presente en las cuatro caras, bien diferente a los sillares perfectamente escuadrados del resto de los muros. Debido a esta reutilización, la posición de la torre quedó algo girada respecto al eje longitudinal del templo, como atestiguan la planta y los ajustes que hubieron de hacerse en los tramos de la nave, siendo patente de forma especial en el más occidental (Gutiérrez Robledo, 1993: 106-108). Este es marcadamente trapezoidal y obliga a emplear dos tramos de bóveda para sostener el coro en el costado sur frente a uno solo en el norte. A la espera de nueva información documental o arqueológica, hoy no se pueden aportar más datos sobre la fisonomía de aquel primer templo.



Figura 2. Torre con piezas reaprovechadas en su parte inferior

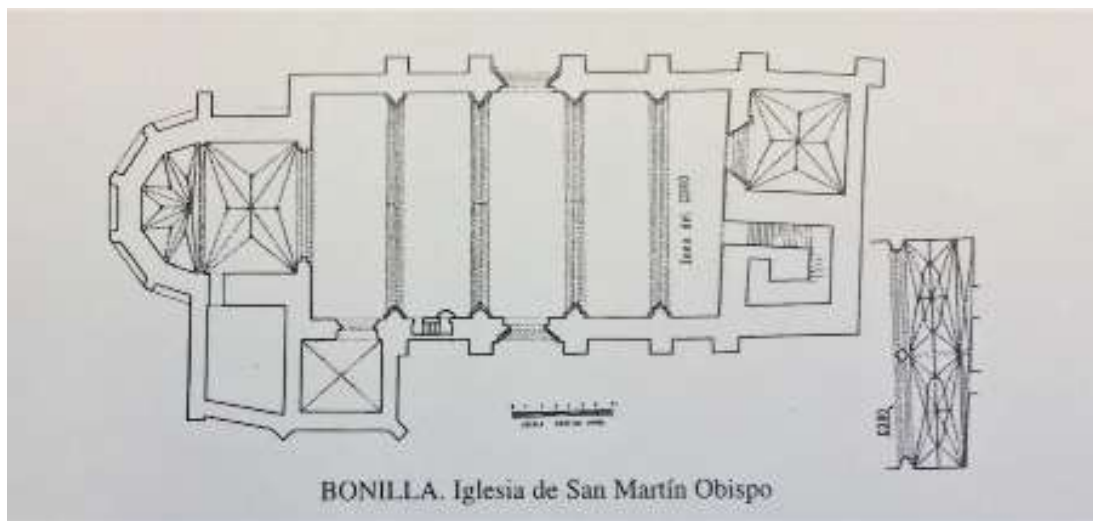


Figura 3. Planta. Martínez Frías, J. M^a, 2004



Figura 4. Portada en la capilla de los Chaves, originalmente acceso al templo

Se desconocen los motivos que llevaron a mantener esta parte baja de la antigua torre, si bien debieron de ser poderosos, puesto que obligaron a hacer los ajustes mencionados y a ubicar descentrada la primitiva portada de acceso desde el oeste —hoy entrada desde el interior a la capilla de los Chaves—. Además, a la vista de las huellas que muestran los encuentros de los muros del templo con ella, se puede afirmar que se levantó antes que la nave, a excepción del último cuerpo, el que corresponde al campanario.

III.3.2. JUAN DE CARVAJAL, MECENAS DE LA IGLESIA ACTUAL

Para comprender en su justa medida la arquitectura de la iglesia de Bonilla de la Sierra, hay que aproximarse —aunque sea brevemente— a la personalidad de quien la mandó construir: Juan de Carvajal, cardenal de Santo Ángel o Sant'Angelo. Solo de este modo se podrá entender su excelente factura y el hecho paradójico de

que no fuese un obispo abulense quien sufragó su construcción en una villa que les pertenecía desde hacía siglos.

Juan de Carvajal nació en Trujillo (Cáceres) en 1399 y falleció en Roma en 1469. Fue hijo de Juan Tamayo, corregidor de la localidad en que nació el cardenal, y de Sara de Carvajal, perteneciente a una familia arraigada en Plasencia y de quien tomó el apellido. Hernando del Pulgar, en su *Claros varones de Castilla, y Letras* (1486 [1789]: 113) le describió como «hombre alto de cuerpo, de gesto blanco, y el cabello cano, é de muy venerable hermosa presencia».

Fue un importante personaje de su tiempo en el panorama político y religioso europeo, actuando como legado de los papas Eugenio IV, Nicolás V, Calixto III, Pio II y Pablo II. Pese a ello, su figura está aún por estudiar en profundidad y reivindicar, como han señalado Escalante Varona y Rebollo Bote (2016: 180), pese a que contamos con interesantes aproximaciones como la de Gómez Canedo (1947)¹. En este sentido, resulta sorprendente el desconocimiento general que existe entre quienes han abordado su biografía acerca de su mecenazgo en la construcción de la iglesia de Bonilla de la Sierra, pese a que diese noticia de ello Gómez-Moreno hace más de 100 años (1901 [2002]: 354). Lo mismo ocurre con su vinculación con la parroquial de Piedrahíta, donde en el *Libro de los veros valores del obispado de Ávila* (1458) consta «la prestamera que el señor cardenal de Santángelo tiene en la dicha Piedrahíta vale I M [mil maravedíes]» (Barrios García, 1991: 138). Igualmente, en relación con la iglesia de Piedrahíta, ya señalé la posibilidad de que el cardenal estuviera relacionado con el mecenazgo de la decoración escultórica de gusto hispanoflamenco de la portada sur, aunque es cuestión que todavía ofrece dudas (Moreno Blanco, 2008: 209).

Atendiendo a la situación socioeconómica de su familia, Carvajal hubo de gozar de una infancia desahogada. Más adelante se licenció en Derecho Civil y Canónico en la Universidad de Salamanca, en la década de 1420 y comienzos de la siguiente. Gracias a ello, obtuvo una posición privilegiada que le facilitó el ascenso eclesiástico y social, comenzando a obtener beneficios de forma temprana. Era clérigo de la diócesis de Ávila hacia 1430, tres años después deán de la catedral de Astorga y en 1436 abad de la colegiata de Santa María de Husillos en Palencia (Escalante Varona y Rebollo Bote, 2016: 184; Álvarez Palenzuela, 2018).

Antes de la mitad de esa década comenzó su labor eclesiástica en el extranjero, que ya no abandonaría hasta su fallecimiento. En 1434 asistió al Concilio de Basilea, que se ha señalado como uno de los puntos de inflexión para la cultura europea y especialmente para los castellanos que allí se dieron cita, entre los que también se contaba otro personaje de relevancia para Bonilla, Alonso de Madrigal.

Entonces pudo conocer a algunos de los más ilustres iniciadores del humanismo, como Eneas Silvio Piccolomini, futuro papa Pío II. Fruto de esas relaciones sería su llegada a la corte pontificia antes de 1438, ya que en enero de ese año comenzó el Concilio de Ferrara y Carvajal participó con anterioridad como jefe de la delegación papal en las negociaciones preparatorias (Escalante Varona y Rebollo Bote, 2016: 184; Álvarez Palenzuela, 2018).

Su dominio de al menos cuatro lenguas —latín, alemán, italiano y castellano—, sumado a sus dotes diplomáticas y conocimiento de leyes, hicieron que Carvajal comenzase a desarrollar también en el Sacro Imperio Germánico diferentes legaciones en representación del papado durante la década de 1440. Los sucesivos éxitos cosechados en ellas motivaron la concesión de diferentes dignidades, como las de obispo de Coria en 1443 —hubo de renunciar un año más tarde— y obispo de Plasencia en 1446 —aunque nunca residió en la diócesis—. Ese mismo año logró la más importante de todas al ser nombrado cardenal de Sant'Angelo el 17 de diciembre. Cerró la década con la concesión de la encomienda del monasterio cisterciense de Santa María de Moreruela (Zamora), en 1449 (Álvarez Palenzuela, 2018).

Con la década siguiente llegó la caída de Constantinopla en 1453 y con ella la expansión musulmana hacia Europa. El papado estimaba que para hacer un frente sólido a esta nueva situación era necesario pacificar primero las luchas entre los estados italianos. Para lograr esa paz interna fue enviado Juan de Carvajal a Milán, Venecia y Florencia, gracias a cuya acción diplomática se pudo firmar la paz de Lodi y restablecer el equilibrio en Italia. Al tiempo, Carvajal participó en asuntos eclesiásticos de primer orden como la comisión cardenalicia que sustanció la canonización de Vicente Ferrer, en los conflictos entre franciscanos conventuales y observantes, o desempeñando un papel decisivo en la elección del papa Calixto III (1455). Este mismo papa le nombró legado en Alemania y Hungría a fin de organizar un ejército cruzado que contuviese a los turcos (Álvarez Palenzuela, 2018).

Su sucesor y viejo amigo de Carvajal, Eneas Silvio Piccolomini, siguió confiando en sus dotes diplomáticas en Centroeuropa a fin de consolidar la cruzada contra los musulmanes. Posteriormente regresó a Roma en 1461, siendo nombrado poco después obispo de Porto. Desde la capital vaticana intervino de forma activa también en la política castellana del momento, declarándose claro partidario de Enrique IV en su conflicto con la Liga nobiliaria. El siguiente papa, Pablo II, le nombró camarlengo en 1469, poco antes de su muerte acaecida en su palacio cercano a la iglesia romana de San Marcelo al Corso en que fue sepultado (Álvarez Palenzuela, 2018).

Como han referido Escalante Varona y Rebollo Bote (2016: 187), aún quedan muchas dudas respecto a la adscripción cultural del cardenal Carvajal y acerca de

su aceptación del Humanismo, que se imponía en la Italia del siglo XV que conoció. Sin embargo, no cabe duda de que sus mencionadas habilidades diplomáticas, el dominio de varios idiomas y su actividad como mecenas hablan de un hombre culto. A ello se suma su amistad con humanistas como Nicolás de Cusa, el citado Eneas Silvio Piccolomini o el bizantino Basilio Bessarion. Incluso, debido a su actividad diplomática en Centroeuropa, se ha señalado la posibilidad de que fuese uno de los primeros conocedores de la existencia de la imprenta fuera de Alemania y de interesarse en ella como motor de cambio gracias a una carta que le remitió el propio E. S. Piccolomini (Davies, 1996: 193). Igualmente, su interés por la educación y la cultura quedó reflejado a través de la creación de una Cátedra de Gramática en Plasencia (1468) que funcionó en la casa del Cabildo y supuso el inicio de los estudios universitarios en Extremadura (Gómez Canedo, 1947: 93-94) o en el proyecto de fundación de un colegio universitario en Salamanca.

Respecto a su labor de mecenazgo artístico, según Caglioti (1997: 222), Carvajal fue protector del escultor y arquitecto Andrea Bregno, quien ha sido considerado el más talentoso e influyente escultor en mármol que trabajó en Roma en el último tercio del siglo XV. A él le encargó un San Miguel Arcángel, que pasó al Museo Jacquemart-André de París, destinado probablemente a su palacio o a su sepultura en la iglesia de San Marcelo al Corso, para la que Carvajal también encargó un ciclo de pinturas al fresco que decoraban el crucero y se perdieron en un incendio en el siglo XVI.

Asimismo, Carvajal mantuvo una notable labor de mecenazgo en España, desarrollada fundamentalmente, hasta donde hoy se sabe, en su última década de vida (1460-1469). A sus expensas se construyó en 1460 el magnífico puente sobre el Tajo que aún hoy se conoce como el del Cardenal, entre los municipios de Torrejón el Rubio y Serradilla (Cáceres) y que ha sido considerado como una de las obras más excepcionales de la comunidad en época bajomedieval (Moráis Morán, 2013: 707-708). Tres años más tarde sufragó la construcción de un nuevo puente, esta vez sobre el río Almonte, también conocido como del Cardenal o de Jaraicejo. Ambos puentes fueron obra del maestro cantero Pedro González. Por otra parte, en Trujillo edificó el convento de la Encarnación en 1466 para los dominicos (Escalante Varona y Rebollo Bote, 2016: 189) e impulsó parte de la construcción de la iglesia de San Francisco en Plasencia a través de mandas testamentarias (Lora Serrano, 2017: 842). Benavides Checa (1907 [1999]: 34, 47, 53, 67-68, 70, 77, 162) señala que en la catedral placentina sufragó y quedaron timbradas con su escudo la fuente del claustro y la zona superior del ala oriental del mismo, además de recoger su intervención en el coro del edificio viejo, después empleado como sillería alta en el actual, que parece fue iniciada hacia 1453-1454 y junto a la que se dispuso una inscripción en mármol colocada por el maestro cantero Juan Solórzano. En ella se

recordaban los años en que Carvajal fue obispo de la diócesis y el uso que había hecho de las rentas empleándolas en el ornato de la catedral —regaló la custodia para la procesión del día del Corpus— y otras iglesias, en las mejoras de la ciudad y pueblos de la diócesis, así como en el socorro de los pobres. También en la catedral costeó el sepulcro de su madre, realizado por el mismo Solórzano. A cargo de este mismo maestro corrió la construcción de la capilla mayor de la iglesia de San Julián, sufragada por el cardenal Carvajal en Plasencia en 1462.

III.3.3. EL PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN

A la nómina de obras vistas en el apartado anterior se suma la parroquial de Bonilla de la Sierra, cuya magnificencia solo se explica una vez conocida la biografía de su mecenas. No obstante, cabe preguntarse cuál era la relación del cardenal con la villa para erigir un edificio tan notable en ella. Hasta el momento, la única que se conoce es que su padre, Juan Tamayo, procedía de Bonilla (Escalante y Rebollo, 2016: 202). Gómez Canedo (1947: 34-35) señala la posibilidad de que Carvajal pasara en la población su infancia y primera juventud. De su familia se ha podido documentar a su hermana Sancha, quien, en su testamento, otorgado en diciembre de 1474, ordenó ser sepultada en la iglesia de San Martín entre grandes honras y sufragios y dejando limosnas para un hospital en la villa y para los pobres, así como otra para el convento de Santo Domingo de Piedrahíta, entre algunas más. También dejó a la iglesia de Bonilla las casas en que vivía. La relación documental más temprana que hoy conocemos de Carvajal con la población es lateral y procede de una anotación en el *Libro de los veros valores del obispado de Ávila*: «Diego de Bonilla, camarero del cardenal de Santángelo, tiene un beneficio servidero en Bonilla; fructifica en todo, sacado el capellán e contando posesiones

e todas cosas, vale I M DCC LXX VI [1776 maravedíes]» (Barrios García, 1991: 146).

Respecto a la iglesia, la presencia de los escudos del cardenal timbrando las portadas norte y sur, más el arco triunfal, el púlpito en dos lugares y la clave principal del tramo recto del presbiterio son muestras bien palpables de



Figura 5. Iglesia de San Martín vista desde el noreste

su mecenazgo, pese a que algunos no son completamente correctos en su diseño, dado que faltan borlas. A esto se suma lo declarado por los testigos en un juicio

celebrado ya a comienzos del siglo XVI, hacia 1509-1510, que confirman su intervención e incluso indican la cantidad invertida en él: «...cardenal de Sant Ángel que fiso la iglesia e muchos beneficios a la dicha villa e que gastó en la yglesia e ornamentos della tres cuentos [tres millones] de maravedíes». «...Y que el cardenal de Sant Angelo hisiese muchos beneficijos y limosnas en la dicha yglesia» (López Fernández, 1987: 186). Gómez-Moreno señala que también un libro de cofradía del siglo XVIII hace mención en su encabezamiento al patronazgo de Carvajal (1901 [2002]: 354).



Figura 6. Escudos de Carvajal sobre el arco triunfal

Se ha venido apuntando la posibilidad de que el inicio de la construcción sucediese a partir de comienzos de la década de 1430. Se apoyaba esta fecha en el epitafio de la capilla adosada al norte de la nave, perteneciente a Lope Álvarez de Guzmán, que dice: «Esta capylla mandó fazer Lope Álvarez de Guzmán, sobryno de don Yoan de Guzmán de buena memoria obpo. de Ávila, et empezose año de mil e CCCC e XXX e III [1433] años». Sobre este epitafio hay que comenzar diciendo que su factura resulta singular, dado que el texto está labrado en dos columnas aprovechando las dos placas en que se desarrolla, en lugar de hacerlo de forma continua. Coincido con Andrés Ordax, Martínez Frías y Moreno (1989: 489) en que la capilla está adosada a la nave y que por tanto su construcción fue posterior. Sin embargo, ofrece más dudas la afirmación de que, debido a ello, en 1433 la iglesia ya estaría comenzada.



Figura 7. Epitafio en la capilla de Lope Álvarez de Guzmán

En mi opinión, se ha de tener en cuenta que 1430-1433 es fecha muy temprana para que Juan de Carvajal contase con la suficiente influencia sobre el entonces obispo de Ávila, Diego Gómez de Fuensalida, para poder suplantarle en su villa impulsando la construcción de la iglesia. En esos años Carvajal era aún joven, no hacía mucho que había terminado sus estudios y solo estaba comenzando su carrera eclesiástica. Derivado de esto, parece lo más probable que tampoco tuviese entonces la capacidad económica suficiente para hacer frente a los elevados gastos que supondría la construcción, algo que parece no se produjo hasta su última década de vida, según se ha visto en el apartado anterior en referencia a la cronología de sus otros mecenazgos conocidos. A ello habría que sumar el dato de que el rey Juan II, que permaneció en Bonilla entre febrero y abril de 1440, decidió trasladarse a la vecina Piedrahíta para celebrar la festividad del Jueves Santo, considerando pequeña la iglesia de Bonilla, algo que no habría ocurrido de estar construida la actual:

Luego otro día siguiente, jueves de la Cena, por la mañana, oyó el rey una misa rezada, e fue a Piedrahíta, a una yglesia que llaman Santa María la Mayor, por quanto la yglesia de Vonilla era pequeña para tal fiesta. E oyó las oras de la Semana Santa, e ay tobo la Pascoa con el conde Fernán Álvarez, señor del logar (Mata Carriazo, 1946: 134).

Así pues, lo más probable a mi entender es que la inscripción de la capilla de Lope Álvarez de Guzmán se trasladase desde el templo anterior o se rehiciese para colocarla en el lugar que hoy ocupa tras haberse construido primero la nave del templo y su capilla después.

El inicio de la construcción de la iglesia habría que posponerlo varias décadas. A la vista de su arquitectura y de la documentación que hoy manejamos, creo que hay que fecharla a finales de la década de 1460. Por tanto, al final de la vida de Carvajal, cuando financió todas sus obras hoy conocidas. Apoya esta hipótesis

la noticia recogida por Llaguno y Amírola y Ceán Bermúdez (1829: 109) procedente de una biografía del cardenal, redactada por el bachiller Diego Martínez —clérigo del conde de Nieva— en 1571, en que se señala que Carvajal envió desde Roma la traza para la iglesia y que se hizo a su costa el primer retablo mayor de ella². A ello se suma la declaración de los testigos en el mencionado pleito por el atajo de la plaza Mayor para realizar corridas de toros (1509-1510). Coincidieron todos en sus respuestas respecto a que la iglesia se había hecho hacía cuarenta años poco más o menos, incluso asegurando uno de ellos que él vio derruir la anterior y trabajó en la nueva, lo que resulta imposible de haberse empezado en 1430-1433:

Ytem si saven que puede aver quarenta años poco más o menos que la iglesia de dicha villa se hizo desde sus çimientos para tornarla a fesar de nuevo por mandado del cardenal de Santángel.

Toribio de Vadillo, vesino de Tórtoles, a la primera pregunta dixo que sabe este testigo que se hizo la yglesia nueva e vio derrocar la yglesia viexa e anduvo en la dicha obra porque bibía en Bonilla... (López Fernández, 1987: 186).



Figura 8. Interior de la torre

Como se ha dicho anteriormente, la construcción empezó por la torre, a la vista de sus encuentros con los muros de la nave. Se elevaron sus primeros metros aprovechando los restos de una anterior, a excepción del cuerpo de campanas, que ya está timbrado por el escudo de Alfonso Carrillo de Albornoz, obispo de Ávila entre 1496 y 1514. Cuenta con una amplia planta rectangular que permite desarrollar en su interior anchas escaleras cubiertas con bóvedas de medio cañón y disposición muy peculiar, que dan acceso a las dos alturas intermedias. En ellas se abren sendas ventanas de asiento, hacia el oeste en la inferior y hacia el norte en el piso superior. Remata la tercera altura con un cuerpo de campanas, en que se conserva destartada la vieja maquinaria de un reloj.

Sobre la puerta de acceso a la torre se emplaza una inscripción en letra gótica minúscula —empleada habitualmente en la epigrafía castellana en la segunda mitad del siglo XV—, rematada con dos calaveras enfrentadas en que se lee:

*Memorare novissima
tua, et in (a)eternum non
peccabis*

En castellano, «acuérdate de tus últimos días, y no pecarás para siempre» (Eclesiástico, 7: 36). Resulta interesante el mensaje en el acceso a una torre con balcones de asiento, si bien por el modo en que está dispuesta cabe la posibilidad de que sea una pieza trasladada y reaprovechada.



Figura 9. Inscripción en el acceso a la torre

A la torre se añadió una espléndida nave que conjuga la arquitectura medieval con una concepción renacentista del espacio: planta de proporción muy próxima a la dupla de 29,8 x 16,4 m, y altura (16 m) similar a la anchura. La sensación de amplitud aumenta gracias al uso de cuatro grandes arcos diafragma apuntados, que liberan el espacio de columnas y cuyos empujes son recogidos al exterior por medio de esbeltos contrafuertes rematados en pináculos piramidales, que Gutiérrez Robledo (1993: 108) puso en relación con los de Santa María la Antigua de Valladolid. Al interior dividen la nave en cinco tramos desiguales, todos cubiertos mediante una magnífica bóveda de ladrillo dispuesto de canto y que estuvo enfoscada y pintada imitando un despiece de sillería hasta la década de 1970. Contaba desde su inicio con un proyecto bien definido que incluía la apertura de tres vanos geminados y lobulados al sur, que favorecen la iluminación y el caldeamiento del templo. Hacia el norte solo se abrió uno en el tramo que quedaba libre para ello, pues en el resto ya se preveía desde un principio la construcción de la capilla de Lope Álvarez de Guzmán, el púlpito y la tribuna.

El uso en Bonilla de esta solución de arcos diafragma para la nave se ha puesto en relación con la arquitectura de las iglesias de los predicadores dada la situación muy avanzada del púlpito y que la diafanidad de la nave favorece la escucha

y la perfecta visión de la liturgia; así como con las iglesias de la provincia de Salamanca y del norte de Extremadura en que también se usa. Incluso, con dependencias cistercienses teniendo en cuenta el diseño del propio púlpito, embutido en el muro al modo en que se encuentra en refectorios de esta orden como los de Huerta, Poblet o Rueda y que, derivados de Bonilla, pueden verse en templos cercanos como los de Diego Álvaro o Malpartida de Corneja (Gutiérrez Robledo, 1993: 108; Martínez Frías, 2004: 67). Por otra parte, no se ha de olvidar la propia experiencia de Carvajal, quien de algún modo pudo intervenir en el proceso de traza. En este sentido, cabe recordar que el uso de grandes salas diáfanas con arcos transversales ya pudo verlo en diferentes estancias (aulas y actual paraninfo) de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca, que estarían en proceso de construcción y recién acabadas durante el tiempo en que él estudió allí; o en la colegiata de Santa María de Husillos de la que fue abad y en que se usan los arcos diafragma. En cualquier caso, se trata de un sistema que conoció bastante repercusión en el entorno durante dos siglos, siguiéndose el modelo de Bonilla en iglesias muy próximas como las de Villafranca de la Sierra o Casas del Puerto, y en otras que apuntó Gutiérrez Robledo (1993: 93-125) del norte de la sierra de Gredos como Becedas, Hoyorredondo, Gilgarcía, El Losar del Barco, Medinilla, La Nava del Barco, Navalonguilla, Navasequilla, Neila de San Miguel, Puerto Castilla, San Bartolomé de Béjar, San Bartolomé de Tormes, San Bartolomé de la Sierra, Santa Lucía de la Sierra, Santiago del Collado o Solana de Ávila.

La nave se completó con un coro a los pies de estructura gótica y decoración ya renacentista. Está elevado sobre dos bóvedas de crucería con combados y arcos



Figura 10. Vista de la nave hacia la cabecera



Figura 11. Vista de la nave hacia el coro

carpaneles con decoración en las claves con escenas de la Asunción y el Bautismo y angelillos en el frente. Se abre en ella una hornacina avenerada, hoy vacía, en la que Gómez-Moreno alcanzó a ver una talla de San Martín fechada en el siglo XVIII (1901 [2002]: 355). Tal como anuncia su escudo de pobre labra, debió de ser costeado por el obispo franciscano fray Francisco Ruiz de Heredia y por tanto hubo de hacerse entre 1514 y 1528.

Una vez terminada la nave, se añadió la cabecera del templo en el último tercio del siglo XV. Respecto a ello hay que apuntar que resultan bien diferentes los encuentros entre nave y cabecera: yuxtapuestas al norte, en lo que resulta posible ver sobre la sacristía y la capilla de Lope Álvarez de Guzmán, y más irregular en el sur. Consta de un tramo recto iluminado mediante dos grandes óculos que al interior resultan un tanto descentrados respecto a las claves de los arcos que los acogen y un testero poligonal sin vanos, lo que indica que desde el proyecto inicial ya se contaba con instalar un gran retablo que ocupase todo el frente oriental. Estos tramos están cubiertos por una bóveda de terceletes y otra estrellada respectivamente. En la última es muy notable la clave principal, pues se trata de una pieza abierta en su centro y de labra excepcional.

Pese a que se trata de una iglesia parroquial, la cabecera de San Martín cuenta con peculiaridades que la hacen poseer una personalidad muy singular, sin



Figura 12. Cabecera

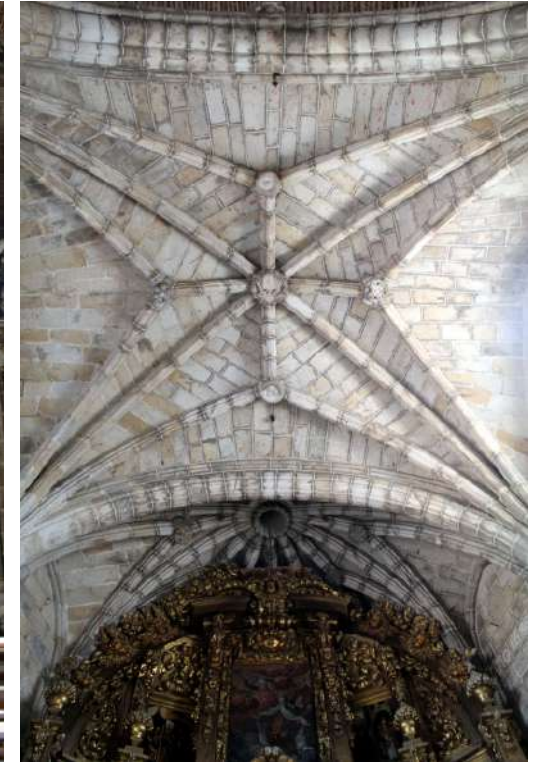


Figura 13. Bóvedas de la cabecera

duda derivada de las peticiones de su mecenas. Por un lado, cuenta con un carácter marcadamente funerario y prueba de ello son las parejas de arcosolios apuntados que se abren a ambos lados del tramo recto, a los que se suman los cinco que se abren en cada uno de los lados del polígono que forma el testero, de los que parte de ellos hoy quedan ocultos tras el retablo mayor. Por otro, la presencia en el lado norte de una pequeña tribuna en alto, solucionada con un arco en esviaje que da vista privilegiada al altar mayor y a la que se accede desde la actual sacristía por un estrecho pasillo embebido en los muros, en el que se abre un sutilísimo vano de iluminación correspondiendo con el ángulo del contrafuerte exterior. Su disposición y las reformas habidas en la actual sacristía —timbrada ya con el escudo del obispo Pedro Fernández Temiño (1581-1590)— hacen pensar en la existencia en origen de un acceso privilegiado y directo a ella, probablemente relacionado con la fortaleza-palacio de los obispos abulenses. En fotografías antiguas se puede observar un cuerpo de sillería que antecedió al actual por el este, en que se abría un vano y disponía un escudo que no es posible identificar.



Figura 14. Arcosolio tras el retablo



Figura 15. Tribuna en alto con vista al presbiterio



Figura 16. Capilla de Lope Álvarez de Guzmán

La capilla funeraria de Lope Álvarez de Guzmán se adosó al norte de la nave. Se trata de una sencilla estancia de planta cuadrangular cubierta por medio de una bóveda de crucería con plementos de ladrillo, cuyos nervios apean en ménsulas conoides. Se disponen en ella dos arcosolios hoy vacíos en el muro oriental, dando fe del carácter funerario al que alude la inscripción que se transcribió más arriba. A tenor del texto de la mencionada inscripción, cabe pensar que Lope Álvarez de Guzmán sufragó una capilla para su entierro en la anterior iglesia en fechas próximas a su derribo, motivo por el que se pudo construir esta capilla en la actual, trasladándose o rehaciéndose la inscripción como se ha dicho. En 1615 esta capilla debía de estar en muy mal estado de conservación, «para se caer», según la documentación³.

A finales del siglo XV se añadió a los pies la capilla de los Chaves, que vino a definir con su presencia el conjunto homogéneo de la iglesia al exterior. También se trata de una capilla funeraria, que en este caso aprovecha la que fue en origen portada occidental del templo como acceso propio⁴. De hecho, sobre ella se conserva vacío el hueco rectangular en que probablemente hubo un escudo del cardenal, al igual que en el resto de portadas. No desentona en su diseño de las demás del templo, puesto que además se inserta entre contrafuertes y cuenta con cuatro arquivoltas apuntadas bajo chambrana que reposan sobre columnillas de basa y capitel poligonales, al igual que la septentrional. Cubre la capilla una bóveda de terceletes que apea en ménsulas. Con todo, su mayor acierto estuvo en su diseño siguiendo la traza y decoración del resto del templo, consiguiendo una armonía al exterior que es uno de los grandes valores del edificio.



Figura 17. Capilla de los Chaves

Al exterior, ya se ha señalado el magnífico material y trabajo de cantería, de una calidad en algunas zonas que no se igualó en la comarca hasta la construcción en Piedrahíta del palacio de los duques de Alba en el siglo XVIII. Igualmente, se ha de señalar la sencilla crestería que recorre su perímetro o la especial decoración de la portada meridional, con un arco cairelado único en la provincia —en Salamanca es similar el de la portada principal de Macotera—, el recuadro en que se inserta el escudo de Carvajal decorado con cardina o la buena escultura de la Virgen labrada en caliza.

III.3.4. ARTE MUEBLE

La iglesia de San Martín conserva en su interior un nutrido conjunto de piezas artísticas, si bien aquí solo nos detendremos en las que presentan un mayor interés. Ocupa el testero un magnífico retablo barroco acompañado por sendos colaterales. Como se ha dicho, el ábside se diseñó previendo desde un primer momento la colocación de un gran retablo que precedió al que hoy se puede ver. A aquel primer retablo pertenecen las diez pinturas reaprovechadas narrando escenas de la vida de San Martín. Es muy probable que pertenezcan a su primitivo sistema de anclaje los canes que sobresalen en el muro y son visibles tras el retablo mayor actual.

El retablo mayor cuenta con una estructura en que se superponen sotabanco, predela, un poderoso primer cuerpo y un segundo a modo de ático semicircular. El inferior se distribuye en cinco calles por medio de columnas salomónicas de orden gigante, siendo de mayor anchura la central. El cuerpo superior cuenta tan solo con tres calles distribuidas mediante estípites. Evidentemente, se trata de un modelo derivado, como tantos otros en la España de la primera mitad del siglo XVIII, del retablo mayor del convento de San Esteban de Salamanca, trazado por José Benito de Churriguera.

El de Bonilla es uno de los más importantes retablos barrocos de la provincia y

ha sido atribuido por M.^a de la Vega Gómez González (2009: 89, 135-136, 143) al maestro ensamblador y tallista Manuel González Delgado basándose en su estilo, caracterizado por la bulbosidad y el hinchamiento en la talla, que en sus últimas obras se vuelve incluso abigarrada y confusa. Esta autora data el inicio de su realización en 1701, a tenor de un pago realizado tras la venta de un prado por parte de la iglesia. Es fecha que se aviene bien con su traza y decoración a base de racimos de uvas y hojas de vid sobre las columnas del primer cuerpo. Como elementos distintivos de la obra de González Delgado, se ha señalado la tarjeta y cartela ligadas en la unión de ambos cuerpos. El retablo está presidido por la talla de San Martín obispo, del siglo XVIII, ubicado sobre un expositor rococó de la década de 1770. En la calle central del ático se dispone una pintura con el tema de la Transverberación de santa Teresa.

En los huecos de las calles laterales se reaprovecharon diez tablas pintadas al óleo pertenecientes al primer retablo mayor.



Figura 18. Retablo mayor

Ocho de ellas se disponen en el primer cuerpo, en sendos grupos de cuatro a los lados de la imagen del titular, y dos más en el ático flanqueando la pintura de santa Teresa. En ellas se narran diferentes pasajes de la vida de san Martín de Tours, santo al que está dedicado el templo. Desconocemos su ubicación concreta en el retablo primitivo, quedando alterado el orden cronológico de los hechos de la vida de san Martín en su disposición actual. Así, en el cuerpo principal del retablo se disponen a la izquierda del espectador, enumeradas de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, las que muestran los siguientes temas:

-Investidura como obispo de Tours, en donde se dispone san Martín en el centro de la composición centrada por dos arcos rebajados unidos por una clave pinjante, entre un conjunto de prelados, de los que uno porta

báculo abacial, y sentado en una gran cátedra. Las figuras muestran una poderosa corporeidad, en especial la del santo. Redondo Cantera (2004: 373) ha puesto esta imagen en relación con la Consagración de san Agustín (h. 1470) pintada por Jaume Huguet para el retablo mayor del convento de San Agustín el Viejo de Barcelona. Iconográficamente, la presencia del conjunto de prelados se aparta de la narración canónica, en que se recoge que Martín fue nombrado obispo a demanda de los habitantes de Tours.

-*Cortejo fúnebre o depositio*, en que se disponen en un apretado primer plano las figuras de mendigos, tullidos y peregrinos caracterizados por su expresividad, nota que aproxima esta pintura a la influencia de Fernando Gallego en el Maestro de Ávila. En el plano superior el cuerpo de san Martín, de rostro mórbido, en su lecho sepulcral ataviado con ricas vestiduras.

-*Partición de la capa con el pobre*, que recoge el episodio más conocido de la vida de san Martín, si bien en esta ocasión se sigue un tipo de representación poco habitual. Frente al más común en que Martín aparece sobre su caballo, vestido de miliciano partiendo su capa, en la tabla de Bonilla aparece a pie —el caballo es sujetado por un sirviente— y sin ropaje militar. Así parte su capa con el pobre ante una puerta de la ciudad francesa de Amiens. Se trata de una iconografía que conoció su mayor éxito en Alemania (Miguel Cabeza, 2009: 695). Es la pintura a partir de la que se ha establecido de forma fundamental la personalidad del autor a quien se atribuye el conjunto.

-*Segunda caridad de san Martín*, que muestra dos momentos sucesivos de la narración de la vida del santo aunados en una sola imagen. Se representa al santo en dos ocasiones entregando sus vestiduras a un mendigo y vistiendo el santo la camisa que su arcediano había comprado para el indigente. También se aparta esta imagen de su iconografía más habitual, en que sirve como marco escenográfico la celebración de una misa.



Figura 19. Pinturas del retablo a la izquierda del titular



Figura 20. Pinturas del retablo a la derecha del titular

En el mismo cuerpo y en el mismo orden, pero a la derecha de la escultura del santo según la perspectiva del espectador:

-*Aparición en sueños de Cristo a san Martín*, escena que se desarrolla en un rico interior doméstico encuadrado por un arco conopial rebajado y decorado con motivos de cardina. El santo tendido en su cama se yergue en actitud orante ante la aparición de Cristo a través de una ventana, ataviado con la capa que el santo había compartido con el pobre y rodeado por una corte de ángeles a los que señaló la generosidad de Martín siendo aún catecúmeno.

-*Renuncia de san Martín a la carrera militar*, en que se muestra el santo arrodillado y vestido con armadura ante Juliano, caudillo militar primo del emperador Constantino a cuyas órdenes se encontraba Martín. Juliano, aposentado en un gran trono de arquitectura tardogótica, retira la celada al santo, quien aseguraba que su renuncia a la milicia tenía que ver con su devoción y no con la falta de valentía.

-*Resurrección de un catecúmeno para que reciba el bautismo*, tema que procede del capítulo XII de la *Vida de san Martín*, escrita por Sulpicio Severo y que posteriormente fue recogido con alguna variante por la *Leyenda dorada* de Jacopo de la Vorágine. Ante un fondo natural que se constituye como el de mayor profundidad del conjunto, se presentan la figura del santo a la derecha bendiciendo al personaje resucitado arrodillándose sobre su sepulcro. Tras la figura del santo se muestra un personaje esbozando una ligera sonrisa que Redondo Cantera (2004: 372) considera podría tratarse de un autorretrato del pintor.

-*El beso del leproso* representa el momento en que el santo besa a un enfermo de lepra semidesnudo ante un grupo de personas antecediendo a su posterior curación. La leyenda sitúa este milagro en París. Esta y la tabla anterior son las dedicadas a mostrar los poderes milagrosos del santo, que le otorgaron una gran popularidad. El estilo de esta tabla se diferencia de las anteriores mediante la mayor monumentalidad de las figuras y estilización de los edificios que componen el fondo arquitectónico. Ambas cuestiones hicieron pensar a Gudiol Ricart que tanto esta pintura como la anterior pertenecían a un pintor diferente, que identificó con fray Pedro de Salamanca, colaborador en varias ocasiones del Maestro de Ávila. No obstante, Redondo Cantera no aprecia tan acusadas diferencias, especialmente con las tablas dedicadas a la generosidad de san Martín con los pobres.

En el ático, de izquierda a derecha del espectador:

-*El bautismo de san Martín por san Hilario* se desarrolla en un interior arquitectónico abierto por un arco conopial y un muro rasgado por su parte interior. En él san Hilario, ataviado de obispo —lo era de Poitiers—, vierte el agua del bautismo sobre san Martín arrodillado en presencia de dos adultos y un niño.

-*Aparición a san Martín del demonio con vestidos regios*, escena en la que se narra el episodio de la vida del santo en que el demonio trata de engañar a Martín haciéndole creer que es Jesucristo que se le aparece vestido de rey. Martín le rechazó a la vista de su rica vestimenta. En esta ocasión, el pintor hace patente el engaño mostrando una garra alusiva al demonio por debajo de los ropajes de rey. A diferencia de lo narrado en los textos, el pintor no representa a san Martín en su celda orando en el momento en que se produce la aparición, sino en un rico interior palaciego acompañado por dos personajes.



Figura 21. *El bautismo de san Martín por san Hilario*



Figura 22. *Aparición a san Martín del demonio*

Estas pinturas y el retablo al que pertenecieron se realizaron una vez concluido el templo, seguramente hacia la última década del siglo XV. Su encargo pudo corresponder al cardenal Juan de Carvajal, realizándose en cumplimiento de una voluntad expresada en vida. A ello apunta el que el proyecto de la cabecera de la iglesia ya incluía la colocación de un gran retablo. Pese a ello, no se conoce documentación u otro indicio fehaciente que corrobore esta hipótesis.

Como ha señalado Redondo Cantera (2004: 371-373), se trata del mayor grupo de pinturas de estilo hispanoflamenco de la provincia de Ávila. Respecto a su autoría, considera que en el conjunto pudieron intervenir diferentes artistas vinculados al círculo de quien se denomina de forma genérica el Maestro de Ávila, autor también de un retablo en la parroquial de El Barco de Ávila, del *Tríptico de la Natividad* pintado para el convento de la Concepción (Ávila) hoy conservado en el Museo Lázaro Galdiano o de una Crucifixión atribuida recientemente por P. Silva Maroto en el Museo del Prado. Según la misma autora, las pinturas de Bonilla no presentan notables diferencias estilísticas entre sí, pese a que en alguna se puede diferenciar la intervención de varios artistas. En conjunto mantienen la ingenuidad y amabilidad que caracterizan la pintura del foco abulense del periodo, junto a la tendencia a la excesiva expresividad fruto de la huella de Fernando Gallego en la pintura del Maestro de Ávila. Resultan de interés los fondos arquitectónicos de inspiración centro-europea en que se representan arquitecturas civiles y militares tardogóticas fun-

damentalmente, algunas de ellas levantadas empleando cajones de mampostería encintados con ladrillo.

En la nave del templo se sitúan dos retablos colaterales que forman pareja. Se trata de dos buenas piezas del siglo XVIII de las que no se conoce su autor. Ambos constan de una calle flanqueada por parejas de columnas salomónicas. En la zona central del banco se disponen sendos sagrarios colocados en el centro de gradas que dan paso a las hornacinas centrales de medio punto sobre las que penden doseletes y cuyo fondo ocupan espejos rococós que serían los primeros del valle del Corneja, en opinión de Gómez González (2009: 55, 109). Los áticos están presididos en ambos casos por óvalos que presentan imágenes de santos —de talla en el del lado del evangelio y de pintura en el de la epístola—.



Figura 23. Retablo colateral del lado del evangelio

A los pies del templo, en el bajocoro, se sitúan dos retablos más. El más interesante está adosado al muro sur, junto al acceso a la capilla de los Chaves. Fue encargado por el presbítero Pedro Hernández en el año 1769, según puede leerse en la inscripción situada en su parte superior. Por su configuración se trata de un retablo de los clasificados como de Cristo Yacente, por albergar una talla con ese tema a la altura del banco en el



Figura 24. Retablo colateral del lado de la epístola



Figura 25. Retablo de Pedro Hernández

interior de un sepulcro de cristal. Es habitual que este tipo de esculturas, cuando son articuladas, se empleasen en los oficios de la Semana Santa. Consta de tres calles y un único cuerpo en que se abre la hornacina central, presidida por una imagen de la Dolorosa. Al decir de Gómez González (2009: 118) su decoración a base rocalla y tarjetas lo pone en relación con la obra más tardía de José Sánchez Pardo.

En el muro frontero se conserva un retablo barroco más, asimismo del siglo XVIII y dedicado a santa Bárbara, cuya imagen lo preside. Se trata de un ejemplar de tipo hornacina articulado en diferentes planos que culmina en un ático que acoge una imagen del Ecce Homo. Se sabe que

el retablo fue dorado en 1784 por Manuel García Robleda, atribuyendo Gómez González su realización unos años antes a Manuel Vicente del Castillo por analogías con el mayor de Santiago del Collado o los colaterales de La Horcajada (2009: 30, 119). Recuérdese la estrecha vinculación con el pueblo de la santa titular del retablo, que también da nombre a la calle orientada en dirección este-oeste que atraviesa el casco urbano por su parte central, y a su pozo. Se tiene constancia de una cofradía dedicada a Santa María de la Merced y Santa Bárbara al menos desde 1458, siendo relativa su importancia en ese momento a juzgar por los 437 maravedís de valor que se la otorgaba. Además de esta cofradía, contaba en esa fecha la población con las de la Trinidad (1690 maravedís), San Martín (683 maravedís), Santa María (562 maravedís), de los Mártires (111 maravedís), San Bartolomé (60) (Barrios García, 1991: 144-145).

De mayor interés resulta el tabernáculo para el Jueves Santo conservado hoy en el sotocoro, próximo al acceso a la torre. Fue realizado por José Sánchez Pardo en el año 1765 y se constituye como una de sus obras de mayor calidad (Gómez González, 2009: 117). De gran suntuosidad en su decoración, muestra una profunda perspectiva a través del uso de gradas y de la sucesión de columnas estriadas decoradas en su tercio inferior con hojas que sostienen arcos de medio punto a modo de arquivoltas. En él se muestra la evolución al rococó que el artista ya iniciaba en el retablo encargado por Pedro Hernández.



Figura 26. Tabernáculo

La sillería del coro se dispone hoy a los pies de la nave, aunque cabe la posibilidad adelantada por Gutiérrez Robledo de que en su origen se situase en el presbiterio. Consta de once sitiales y está timbrada en las placas centrales que se superponen a los respaldos con el escudo del obispo Carrillo de Albornoz, al igual que el campanario de la torre, con los que, por tanto, comparte cronología. Llama la atención la labor de mecenazgo del mencionado obispo, teniendo en cuenta los problemas judiciales que tuvo con ciertos bonillanos influyentes por motivos tanto políticos como fiscales (Colombo, 2017b: 170). Estilísticamente se trata de piezas aún góticas pese a que la mayor parte del episcopado del comitente transcurrió ya en el siglo XVI. En su configuración actual, esta sillería está formada por las mencionadas piezas más antiguas, a las que se sumaron otras con posterioridad en los extremos⁵. Los tableros presentan adornos flameantes y relieves en las espirales de los brazos, donde se presentan rosetas, granadas, pájaros, ciervos, una representación de san Pedro, una mujer con sombrero bebiendo de una calabaza y una sirena con espejo y peine en las manos. Algunos de estos relieves comportan una fuerte carga satírica, en especial el de la sirena, que se repite en buen número de sillerías. Su significado se ha puesto en relación con el peligro que supone la atracción que ejerce sobre los hombres la coquetería de las mujeres. El contrapunto lo pondría la figura de san Pedro, primer papa (Gómez-Moreno, 1901 [2002]: 355; Franco Mata, 2009: 648).

En los muros laterales de la nave cuelgan dos lienzos en que se muestran copias antiguas de sendas obras de Francisco de Zurbarán. En el muro norte se encuentra el

que representa el tema de *La Anunciación*, cuyo original hoy se conserva en el Museum of Art de Filadelfia tras ser comprado a través del fondo W. P. Wiltach en 1900. Esta obra original fue pintada por Zurbarán en Sevilla en el año 1650 para el conde de Peñaranda, Gaspar de Bracamonte, siendo enviada a la parroquial de Peñaranda de Bracamonte en 1658 (Baticle, 1988: 100). Representa el momento en que el arcángel Gabriel anuncia a María que será madre de Jesús. Sobre ellos, en un rompimiento de gloria, aparece la paloma que representa al Espíritu Santo entre ángeles. Tanto en esta obra como en la que se verá a continuación se hace patente la tendencia de la pintura española a la representación íntima y emocional de las escenas religiosas.

En el muro sur se encuentra el lienzo que representa la historia del *Niño Jesús hiriéndose con la corona de espinas*. Es copia de un original de Zurbarán que hoy se encuentra también en Estados Unidos, en concreto en el Museo de Arte de Cleveland, si bien se conocen al menos diez versiones de este cuadro catalogadas como obras originales del maestro o copias de su taller en colecciones privadas de Madrid, Boston, Valencia, Palma de Mallorca, Ciudad de México, Puebla, Buenos Aires o Nueva York. Para esta se ha propuesto como fecha de realización la segunda mitad del siglo XVII a cargo de un maestro ajeno al taller de Zurbarán (Montero Aparicio, 2006: 187). El original hoy se viene fechando hacia 1640, si bien hay autores que adelantan su factura a la década anterior. En cualquier caso, esta escena muestra el talento maduro de Zurbarán en la composición a través del juego de triángulos o en la enorme dignidad con que se representan los seres y objetos (Bottineau, 1988: 36). Este tipo de temas relacionados con la infancia y adolescencia de Cristo se hicieron frecuentes durante la Contrarreforma, ya que empatizaban fácilmente con un público amplio. Este, en concreto, parece invención del propio Zurbarán, prediciendo el sufrimiento de la Crucifixión a través del momento en que el niño Jesús se pincha tejiendo una corona de espinas. Este tema iconográfico, aún con algunas variantes en ocasiones, tuvo una gran aceptación, como prueba su salto a Hispanoamérica.



Figura 27. La Anunciación



Figura 28. Niño Jesús hiriéndose con la corona de espinas

La pila bautismal también se encuentra en la nave, aunque trasladada de su emplazamiento original en el ángulo noroeste, donde aún quedan huellas en el pavimento del lugar que ocupó. Se trata de una magnífica pieza medieval de granito que se eleva sobre un tenante cilíndrico decorado con estrías helicoidales y cuya copa semicircular presenta decoración de estrías, una franja de pomas e incisiones horizontales. Su copa cuenta con 128 cm de diámetro y 60 de alto. Una reja separa la pila bautismal de la nave, conformando un espacio individualizado a modo de baptisterio. Según se ha podido saber a través de vecinos del pueblo, esta reja se encontraba originalmente ubicada en la zona del sotocoro, tal como puede verse en antiguas imágenes. Se trata de una pieza del siglo XVIII, a juzgar por la decoración arriñonada que presenta en los pilares y la crestería, en cuya zona central se dispone una pieza circular flanqueada por borlas y jarrones. Junto al acceso sur se encuentra una pila aguabenditera de granito con copa de gallones labrados tanto por el exterior como por el interior, cuyo diámetro es de 53 cm; en el acceso norte, existe otra de similar aspecto con copa de 56 cm.



Figura 29. Pila bautismal y reja

Sobre el coro se encuentra el órgano, dispuesto de frente al altar mayor, si bien no es seguro que esta fuera su disposición original. Se trata de una pieza anónima construida hacia 1789-1791 por mandato del visitador episcopal, es probable que por algún taller salmantino. Fue reparado profundamente en 1838-1840 por el maestro organero José Gil, vecino de Cervillego de la Cruz

(Valladolid), que es población de gran tradición en estas labores. Cuenta con ornamentación en la caja de motivos vegetales y rocalla, que lo ponen en relación con los órganos de la capilla de San Segundo de la catedral de Ávila, Santo Tomás de Zabarcos o Mamblas, según Bernaldo de Quirós, Herráez y De Vicente (2002: 305-307).

El pavimento de la nave se encuentra repleto de sepulturas cubiertas por tres piezas, de las que en la central se ubica un hueco para poderse abrir. Probablemente este pavimento se realizó hacia 1759-1761, fecha en que se abonaron altos pagos por una obra por orden del provisor diocesano⁶.

En la sacristía se conserva un medallón de alabastro en que se representa a la Virgen con el Niño y San Juanito. Está inserto en un marco de madera en que puede leerse la siguiente inscripción: «Esta mandó Antonia Dávila, hija de Francisco de Ávila y de María de Chaves; falleció a 11 de septiembre de IVDLXIII [1563]». A tenor de lo que expresa, cabe la posibilidad de que la madre de la donante perteneciera a la familia Chaves que construyó su capilla a los pies del templo. Igualmente, cabe la posibilidad de que esta familia Dávila que aparece en Bonilla estuviera relacionada con los Dávila de la capital, quienes encargaron el retablo de San Bernabé de la catedral a Isidro de Villoldo, autor de ambas obras, lo que motivaría el nexo entre uno y otro encargo (Parrado del Olmo, 2004: 271-272). Por otro lado, el año 1563 al que alude la inscripción señala la fecha tope en que pudo realizarse la pieza, si bien Parrado del Olmo estima como fecha más probable para su realización los inicios de la década anterior, hacia 1551. En ese año en concreto, Isidro de Villoldo ya realizó un relieve con el mismo tema para el banco del retablo de San Antolín de la catedral de Ávila. Pese a su estado de deterioro en los bordes, la obra mantiene su gran calidad mostrando a la Virgen de más de medio cuerpo sosteniendo a su Hijo en el regazo hacia el lado izquierdo. A la derecha se dispone san Juan niño portando una cruz y adelantando su mano derecha hacia la Virgen. Se aprecia en la talla la gran habilidad de Villoldo en el trabajo del alabastro, algo que se hace patente en la estructuración



Figura 30. Medallón.

En ese año en concreto, Isidro de Villoldo ya realizó un relieve con el mismo tema para el banco del retablo de San Antolín de la catedral de Ávila. Pese a su estado de deterioro en los bordes, la obra mantiene su gran calidad mostrando a la Virgen de más de medio cuerpo sosteniendo a su Hijo en el regazo hacia el lado izquierdo. A la derecha se dispone san Juan niño portando una cruz y adelantando su mano derecha hacia la Virgen. Se aprecia en la talla la gran habilidad de Villoldo en el trabajo del alabastro, algo que se hace patente en la estructuración

en capas finas del relieve creando un ritmo de líneas curvas suaves, lo que se hace más evidente en el manto de la Virgen. Los rostros son delicados y tendentes a la belleza ideal, especialmente en el rostro femenino, lo que es habitual en la escuela de seguidores de Alonso Berruguete en Ávila a la que perteneció Villoldo.

Son interesantes de igual modo dos atriles de hierro en forma de águila con las alas explayadas para facilitar el apoyo de libros sobre ellos. Se trata de piezas muy similares a las que se conservan en las parroquiales tanto de Piedrahíta como de El Barco de Ávila. Barranco (1997: 165) los atribuye a Pedro de Salamanca.

En la capilla de Lope Álvarez de Guzmán asimismo se encuentran piezas de especial interés. Entre ellas un retablo de comienzos del siglo XVI que Gómez-Moreno relacionó con el estilo de Lombardía (1901 [2002]: 357). Originalmente contaba con un banco decorado con tres rostros de angelillos alados, sobre el que se dispone un cuerpo central de una calle. En la zona inferior se ubican sendas pinturas sobre tabla de buena factura con los temas del Nacimiento y el Calvario. Sobre ellas se coloca la pieza más interesante del conjunto. Se trata de una pintura del último cuarto del siglo XV en la que se han apreciado influencias flamencas e italianas. Respecto a su técnica, Gómez-Moreno (1901 [2002]: 357) se refirió a ella como como una «Sarga, o sea, pintura al aguazo sobre lienzo sin imprimir y pegado a una tabla», y respecto a su calidad afirmó que «es un verdadero primor... lo más bello que hemos visto en este género de pintura». Representa en primer término una figura de la Virgen sentada ofreciendo una pera al Niño acompañada por tres ángeles, lo que junto al interés por los detalles y la ingenuidad de los rostros reflejarían la corriente flamenca a que se ha aludido. Por otro lado, las arquitecturas y brocados del fondo, la prominencia de la musculatura tanto del Niño como de los ángeles, el modo en que la Virgen viste la túnica con clámide, así como los adornos de oro realizados a punta de pincel se han puesto en relación con lo italiano. La conjunción de ambas corrientes hizo pensar a Gómez-Moreno en que sería realizada en el norte de Italia, lo que también concordaría con la procedencia de la estructura del retablo. Por su parte, De Miguel Cabeza (2009: 695) ha destacado el interés de la riqueza cromática y la calidad dibujística del fondo como pruebas de la alta calidad artística del hasta ahora anónimo pintor. A la estructura del retablo se añadieron piezas barrocas en los laterales —estípites— y un ático trilobulado con un Calvario que terminaron de definir su imagen actual. En relación con ello existe constancia documental del mandato de invertir 1200 reales en el adorno del retablo en 1625, si bien parece que se llevó a cabo más adelante, junto con el reparo de la capilla (Gómez González, 2009: 63-64).



Figura 31. Retablo de la capilla de Lope Álvarez de Guzmán. Fotografía de Carlota Cerezo Carrasco

En la misma capilla se conserva una pieza más de procedencia italiana. Se trata de una pintura al óleo cuyo peculiar tema es el de la representación del retablo de San Isidro de la catedral de Cagliari, en la isla de Cerdeña. Se desconoce el nombre del artista que lo realizó en el año 1683. La pintura fue encargada por el franciscano fray Diego-Ventura Fernández de Angulo (1632-1700), quien ocupó el arzobispado de Cagliari entre 1676 y 1682. Durante el último año de su estancia en la isla incluso desempeñó de modo interino el cargo de virrey (Payo Hernández, 2004: 297). Aquel mismo año fue nombrado obispo de Ávila, tomando posesión del cargo ya en 1683. Probablemente, este traslado fue el que motivó el encargo del cuadro de Bonilla como recuerdo. Durante su estancia en la isla italiana, Fernández impulsó diferentes obras artísticas, de las que la de mayor empaque fue la transformación del brazo derecho del crucero en una capilla dedicada a San Isidro. Para ella encargó un magnífico retablo de mármol de colores que, aun con alguna variación, todavía se conserva y cuenta con banco, cuerpo de tres calles y remate presidido por una escultura del titular de la capilla. En la zona del banco, bajo la mesa de altar se dispone la representación del propio Fernández revestido de obispo y sobre él, ya en la calle central del cuerpo, una Crucifixión flanqueada por sendos franciscanos —Francisco de Asís y Diego de Alcalá—, orden a la que pertenecía el promotor. Hoy, en el retablo, el lugar de la Crucifixión lo ocupa una talla de San Saturnino. Sobre esta composición un lienzo con la imagen de la Inmaculada con el Niño en brazos que Payo Hernández (2004: 298) ha puesto en relación con el entorno del pintor Carlo Maratta, dado su vínculo con la imagen que este autor realizó para la capilla de la Inmaculada del templo franciscano de San Isidoro Agrícola en Roma. En las calles

laterales se representa a Santa Bárbara y San Buenaventura. En el remate, como se ha dicho, la imagen del titular flanqueado por la Fe y la Esperanza. En el entablamento, dos angelillos sostienen la siguiente inscripción: «Exc. D. F. Didacus Bentura Fernandez de Angulo Arch. Cal. Sarde, prorex 1683», que es ligeramente diferente a la que muestra el retablo, si bien no varía de modo significativo el contenido. En la parte alta, sobre la representación del retablo, el lienzo muestra un retrato del arzobispo con hábito franciscano y su escudo, junto a una inscripción que informa del tamaño de la obra: «Es de alto sinquenta palmos y de ancho treinta y ocho palmos». Al decir de Payo Hernández, es probable que la mala relación que mantuvo el obispo Fernández con el Cabildo catedralicio abulense le hiciera residir de forma regular en Bonilla, motivo por el cual trasladaría a la villa parte de sus bienes. Entre ellos se encontraría el cuadro que, a la muerte del obispo, pasaría a la iglesia parroquial.



Figura 32. Pintura con el retablo de San Isidro de la catedral de Cagliari. Fotografía de Carlota Cerezo Carrasco

También en esta capilla se conserva una buena talla de la Virgen con el Niño en brazos ante los arcosolios pareados. Se trata de una buena pieza realizada probablemente en el siglo XVI.

En la capilla de los Chaves se conservan dos retablos, ambos con pérdidas, pero restaurados —la última vez en 2003, por María Suárez-Inclán García de la Peña⁷—. El mayor de ellos se encuentra en el muro norte de la capilla y está tim-



Figura 33. Retablo principal de la capilla de los Chaves. Fotografía de Carlota Cerezo Carrasco

brado con las armas de los Chaves en la parte superior. Se trata de una pieza gótica de comienzos del siglo XVI a la que se añaden algunos detalles del primer Renacimiento en las pulseras. Originalmente, estaba dedicado a San Miguel, cuya imagen lo presidía en la calle central. Según Gómez-Moreno (1901 [2002]: 355), la imagen parecía más antigua que el retablo y en ella se representaba al santo ataviado de caballero y alanceando un diablo; tenía toda la donosura y atractivo de las tallas flamencas del tiempo de los Reyes Católicos. Al parecer, esta pieza fue robada o vendida en 1904 junto con otras piezas y tablas de valor, siendo Inglaterra su destino. Hoy ocupa su lugar en el retablo un Crucificado.

A su izquierda, según la perspectiva del espectador, se disponía una tabla hoy desaparecida representando la misa de San Gregorio, según alcanzó a ver Gómez-Moreno (1901 [2002]: 356). A su juicio se trataba de una muy buena pintura de mediados del siglo XV en que se encarnan los rostros de manera excelente, con admirable firmeza, individualización y magistral factura. Acompañaban a San Gregorio cuatro clérigos con dalmáticas, a la izquierda un hombre calvo arrodillado —acaso el donante—, otro enfrente con jubón negro, medalla y birrete rojo. En la parte baja un letrado que daba cuenta de las indulgencias concedidas por los papas san Gregorio, León, Inocencio y Clemente, y por nada menos que cuarenta obispos. Acerca de su autoría, Gómez-Moreno planteó la posibilidad de que se tratase de una obra de Sansón Florentino. Se desconoce el momento exacto de su desaparición, si bien es probable que ocurriese al tiempo que la del San Miguel que presidía el retablo. R. Ch. Post la ubicaba en la colección Schlager de Madrid en 1933.

A la derecha del Cristo, una tabla ya coetánea del retablo que representa la Asunción, y en el banco tres tablas de menores dimensiones en que de izquierda a

derecha se muestran San Juan Bautista, San Martín bendiciendo en su cátedra y Santa Bárbara con sus tradicionales atributos. Todas se disponen sobre fondos dorados y conservan influencias flamencas e italianas en los casos de la de San Juan y Santa Bárbara (Gómez-Moreno, 1901 [2002]: 356). Este retablo se completaría en 1738 con una cruz con un Cristo pintado y Nuestra Señora de las Angustias a sus pies, que fue



Figura 34. Retablo de la Santa Faz.

encargada por Leonor Berdugo y Sedeño. Hay que aclarar que ambos apellidos son muy frecuentes entre las élites de Arévalo y que en esa localidad es mucha la devoción a la Virgen de las Angustias⁸.

También debe fecharse en el primer tercio del siglo XVI el retablo que hoy se emplaza en el interior de un arcosolio del muro oriental de la capilla. Es una obra de pequeñas dimensiones (1,55 x 1,36 m) cuya estructura se organiza a partir de un banco, un cuerpo doble de tres calles separadas por columnas y entablamento por remate. Está presidido por un relieve de la Santa Faz y ha perdido el resto de pequeñas esculturas que ocupaban las hornacinas de las calles laterales.

Al exterior, esta capilla de los Chaves cuenta con una inscripción sobre el contrafuerte del ángulo suroeste que por estar a varios metros de altura y bastante desgastada no nos ha sido posible leer.

Entre las piezas trasladadas al Museo Diocesano de Ávila se cuentan una casulla de terciopelo carmesí del siglo XVI con la cenefa de uno de sus lados de oro y sedas, de estilo italiano y similar a otra de Las Berlanas, a ojos de Gómez-Moreno, en que se lee la inscripción: «Esta casulla dio Bicente de Chaves, capellán de la capilla de S. Miguel, en setiembre año de 1563». La cenefa del otro lado es de cronología similar y consta de un adorno romano de terciopelo carmesí, timbrada con las armas de los Chaves. Existe una cenefa más con el mismo tipo de decoración y escudos familiares.

Además de las citadas anteriormente, hay que hacer mención a otras piezas desaparecidas pertenecientes a la iglesia de San Martín. Entre ellas cabe citar un retablo dedicado a la Concepción, del que tan solo se sabe por medio de documentación que debía de ser de pintura y que en 1628 la iglesia pagó doscientos ducados a un pintor para que lo hiciese. Se empleaba para albergar al Santísimo en las funciones del Jueves y el Viernes Santo, en sustitución de otro anterior. Más adelante

parece que fue dorado en 1784 por Manuel García Robleda (Gómez González, 2009: 30, 33, 64 y 119). Del mismo modo, hay que consignar que fueron varias las piezas de plata entregadas en 1809 en concepto de «préstamo» a los franceses (una cruz parroquial, tres pares de vinajeras con sus platillos, un incensario con su naveta, etc.) (Blázquez Chamorro, 1988: 15)

Actualmente no se conservan vidrieras de valor en las ventanas del templo. En gran medida debieron de desaparecer por los destrozos causados por un extraordinario vendaval sucedido el 30 de septiembre de 1672. Según se recoge en la documentación, el aire derribó las torres de las iglesias de San Bartolomé de Corneja y Castellanos, y en el caso de Bonilla «quebró todas las vidrieras que eran de mucho valor por ser su labor y colores de mucha estima y prezo»⁹. Tras este episodio se repondrían por unas nuevas, algunas de las cuales fueron destruidas de nuevo a comienzos del siglo XIX por soldados franceses, como ha expuesto el profesor Serafín de Tapia en un capítulo anterior.

Un elemento interesante que hay que señalar es la pieza de granito dispuesta bajo el púlpito. Se trata de un elemento con seguridad trasladado hasta este lugar e instalado en él, reformándolo en diferentes zonas de su perímetro para ajustarlo al espacio existente. Compuesto por piezas de dimensiones notables, hoy recorre la moldura en que remata su frente una desconcertante inscripción repintada en azul que en su inicio alude a Gaspar Ortuño deán, por tanto, al promotor del convento de San Matías. Si damos por válida la primera parte de la inscripción —insisto en que se trata de un repinte relativamente reciente que en la segunda mitad del texto carece de sentido—, es probable que esta pieza perteneciera en origen a la iglesia del convento franciscano y en concreto se tratase de parte de su sepulcro, que iría protegido por una reja de la que quedan huellas evidentes de su inserción en el basamento. Por otra parte, conocemos por la documentación que los restos de Ortuño se ubicaron en San Matías en un lucillo arrimado a uno de los muros laterales del templo, lo que es un indicio más en apoyo de la hipótesis de que estos podrían ser sus últimos vestigios.



Figura 35. Probable sepulcro de Gaspar Ortuño

Por último, es preciso aclarar el significado de las fechas que aparecen en el arco toral, «Año de 1688», y en la cabecera junto al retablo mayor, «Año 1688», ya que

se han venido relacionando con distintas piezas y obras del templo. Ambas fechas señalan un blanqueamiento general que se hizo en la iglesia según un apunte del libro de difuntos en que se recoge la muerte de un operario al caer de los andamios instalados para realizar esta operación¹⁰. También en el arco toral existe otra inscripción que dice «18 de julio del 1900. Por A. P. T. [...] M.», de la que desconocemos el hecho concreto a que hace referencia.

III.3.5. PINTURAS EN EL MUSEO PROVINCIAL DE ÁVILA

Se conservan en el Museo Provincial de Ávila dos lienzos procedentes de Bonilla que representan a La Inmaculada y un Cristo Crucificado. Ambos, de mediana calidad, llegaron a la institución por medio de una donación efectuada por el Ayuntamiento de la villa en el momento en que se comenzaba a reunir su colección inicial.



Figura 36. Inmaculada. Fotografía Museo Provincial de Ávila



Figura 37. Cristo Crucificado. Fotografía Museo Provincial de Ávila

A diferencia de lo ocurrido en otras provincias, el Museo Provincial de Ávila no contaba con colección de piezas procedentes de la Desamortización u otras provenientes de los avatares del siglo XIX para su puesta en marcha. Por ello, Juan de Mora, gobernador civil e impulsor definitivo de la creación del Museo, escribió en octubre de 1910 a los ayuntamientos de la provincia para que estos enviaran obras de arte, bien en depósito temporal, bien en donación indefinida. Carlos Torres, entonces alcalde de Bonilla, respondió que tenía constancia de que distintos vecinos

del pueblo poseían «lápidas conmemorativas de pasadas grandezas» y que algunos de ellos estarían dispuestos a cederlas, si bien encontraba un gran impedimento en sus dimensiones y peso para el traslado hasta Ávila. Asimismo, el alcalde informaba de que entonces existían en el Ayuntamiento dos lienzos que, aunque no eran de gran mérito artístico, consideraba debían pasar al Museo por estar abandonados y muy deteriorados. Finalmente, a mediados de noviembre, el alcalde anunció que remitía los dos cuadros para su custodia y valoración¹¹.

De hecho, ya aparecen inventariados en la colección del Museo en 1911 en los siguientes términos:

1 Cuadro pintado al óleo sobre lienzo representando una Concepción: está de frente y tiene a sus pies la media luna y la serpiente. Corresponde al siglo XVIII. Su estado de conservación es malo; tiene 98 cm de alto por 74 de ancho. Procede como donativo del Ayuntamiento de Bonilla de la Sierra (Ávila)...

11 Cuadro en lienzo representando a Jesús Crucificado. Escuela española del siglo XVI-II. Su conservación es mala. Mide 0,98 m por 0,74. Procede como donativo del Ayuntamiento de Bonilla de la Sierra (Ávila)¹².

Actualmente ambos están restaurados y en perfecto estado de conservación. Tan solo el dedicado a la *Inmaculada* se encuentra expuesto.

III. 3 LA IGLESIA DE SAN MARTÍN

1 En este sentido, cabe señalar que en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca se conserva una pequeña biografía del cardenal J. de Carvajal escrita a mediados del siglo XVIII y que procede del convento de dominicos de San Esteban: López de Barrera, Domingo; Preciado de la Vega, Francisco; Sorelló, Miquel; Barbiellini, Giovanni Lorenzo, Dominici Lopezii de Barrera Compostelani ... *De rebus gestis Joannis S. R. E. card. Carvajalis commentaries...* Roma: typis heredum Laurentii Barbiellini, ad Forum Pasquini, 1752.

2 Se ha tratado de localizar este texto en los fondos antiguos tanto de la Real Biblioteca como de la Biblioteca Nacional, sin haber podido hallarlo en ellas sus respectivos técnicos.

3 ADAv: *Libro 1.º de fábrica*, 1615, folio 15 vº. Conozco el dato gracias al profesor Serafín de Tapia Sánchez.

4 Este uso como capilla funeraria se prolongó en el tiempo. Existe constancia de que se seguían realizando enterramientos al menos hasta pasada la mitad del siglo XVII. En 1657 solicitó enterrarse en ella Antonio de Ordás Barrientos, presbítero, ya que en ella también estaba enterrada su madre, AHPAv: Protocolo 4891, sin foliar.

5 Según consta en los libros de fábrica, se debieron de añadir, dorar y pintar hacia 1797-1798, ADAv: *Libro de cuentas de fábrica*, n.º 46, folio 327.

6 ADAv: *Libro de cuentas de fábrica*, n.º 46, folios 30-30 vº.

7 AHPAv: Servicio Territorial de Cultura, signatura 300939, carpeta 2977.

8 ADAv: *Libro de difuntos*.

9 AHPAv: Protocolo 5105, legajo de 1671, sin foliar.

10 ADAv: *Libro de difuntos*, fol. 48.

11 Archivo del Museo de Ávila: CPN / 2.

12 Archivo del Museo de Ávila: Inventarios antiguos / Inventario de los objetos depositados en el Museo y Biblioteca Teresianos.

III. 4

EL CONVENTO DE SAN MATÍAS

Raimundo Moreno Blanco

Universidad de Salamanca

III.4.1. LA FUNDACIÓN

EL DESAPARECIDO CONVENTO DE FRANCISCANOS de San Matías inició su andadura en 1571, siendo el cuarto en orden de fundación entre los de la provincia de San Pablo, tras los de Aldea del Palo (1561), Fontiveros (1570) y Peñaranda de Bracamonte (1570). Siempre fue una humilde casa hasta su desaparición, como prueba que ya ocupase el vigesimoprimer lugar en orden de graduación entre los 26 con que contaba la provincia en 1728, según fray Juan de San Antonio (1728: 95). En su ubicación definitiva, estuvo emplazado extramuros, al noreste de la población, y de él no nos han llegado más que sus últimos restos —según la información de algunos bonillanos, hasta hace pocos años se conservaba un arco que ha desaparecido de forma súbita—. Se encontraba en una suave ladera orientada hacia el sur, con magníficas vistas del pueblo y las sierras. Debido a la pendiente, sus espacios principales estaban aterrazados a dos alturas, quedando el grueso de las construcciones en la parte superior y la huerta en la inferior. Se conserva aún el muro de contención conformado a base de mampuestos, que, en algunos casos, alcanzan un tamaño significativo. Del mismo modo, se conservan en diferentes puntos restos de lo que hubieron de ser las tapias del compás, una construcción de sillares que debió de pertenecer a una fuente o estanque hoy semioculto entre la maleza, algunos muros de una construcción funcional de planta cuadrangular y cuatro bolas de tosca labra reaprovechadas sobre los esquinales de una caseta de labor.



Figura 1. Solar sobre el que se levantaba el convento de San Matías