# Escultura de alabastro hallada en la calle Cabezo de Calahorra

## Alabaster sculpture found at *Cabezo* street in *Calahorra (La Rioja)*

por

Enrique Martínez Glera*
Teresa Álvarez González**

Resumen
Se analiza un fragmento de escultura en alabastro, hallado en el núm. 44 de la calle Cabezo de Calahorra, formando parte de la mampostería del muro de la fachada. Tras la descripción de sus características formales y el estudio de la historia del inmueble donde apareció, se proponen diversas hipótesis sobre su cronología, origen e iconografía.

*Palabras clave:* Escultura gótica; Escultura en alabastro; Calahorra (La Rioja).

Abstract
We analyze a fragment of an alabaster sculpture found embedded within the masonry of the façade of a house on *Cabezo* Street in *Calahorra (La Rioja)*. After describing its formal characteristics and having studied the history of the house, we propose some hypotheses about the chronology, origin and iconography of the fragment.

*Key words:* Gothic sculpture; Alabaster sculpture; Calahorra (La Rioja).

Agradecemos a la asociación Amigos de la Historia de Calahorra, en especial a Rosa González Sota y a José Luis Cinca, su confianza al brindarnos la oportunidad de realizar este trabajo y la disponibilidad y facilidades para estudiar la pieza; a Carlos Manuel Sota García y a D. Ángel Ortega López, sus informaciones; a Cristina Sigüenza Pelarda y a Ana Jesús Mateos Gil, con las que hemos contrastado opiniones, su interés y dedicación y sus valiosos comentarios y apreciaciones. También queremos reconocer el trabajo del personal del Archivo Municipal de Calahorra y del Archivo Histórico Provincial de La Rioja. Y a todos ellos, su amabilidad.

* UNED-La Rioja. E-mail: info@galeriamartinezglera.com.

** Museo de La Rioja. E-mail: mteresa.alvarez@larioja.org.

Figura 1. Escultura aparecida en el n.º 44 de la calle Cabezo de Calahorra.

Para el estudio de este fragmento de escultura en alabastro (fig. 1), partimos de escasos datos. Por un lado, el lugar de su descubrimiento, que no se corresponde con el de origen. Por otro, aquellas características formales de la pieza que el paso del tiempo no ha borrado. Es decir, se trata de una talla totalmente descontextualizada, incompleta y carente de estudios previos, por lo que este trabajo constituye un primer intento de identificación y clasificación.

## 1. El lugar y las circunstancias del hallazgo

A comienzos del año 2000, con ocasión de las labores de limpieza que se llevaban a cabo en el solar de la casa sita en el número 44 de la calle Cabezo de Calahorra (fig. 2), se produjo el hallazgo de este fragmento de escultura, que formaba parte de la mampostería del muro de la fachada.

El edificio se había hundido tiempo atrás y, finalmente, tras incumplir su propietario sucesivos requerimientos –dictados por decretos de Alcaldía de 13 de noviembre de 1980 y 20 de enero de 1981– para acometer la limpieza y desescombro del solar, «principalmente en la zona que afecta al muro colindante con la citada calle Cabezo, que se encuentra en situación de ruina inminente con riesgo que incide en vía pública»[1], el ayuntamiento acuerda ejecutar subsidiariamente las obras. A finales de 1982, según la memoria del proyecto[2], todo seguía igual y las condiciones de salubridad y humedades tampoco habían mejorado. Por este documento, sabemos que el solar tenía una superficie aproximada de 192 m² (fig. 3). Asimismo, se declara ruinoso el inmueble aledaño, el núm. 42, por el hundimiento parcial de la cubierta y del forjado de la última planta, y por los daños que podía provocar en edificios contiguos, ordenando su demolición.

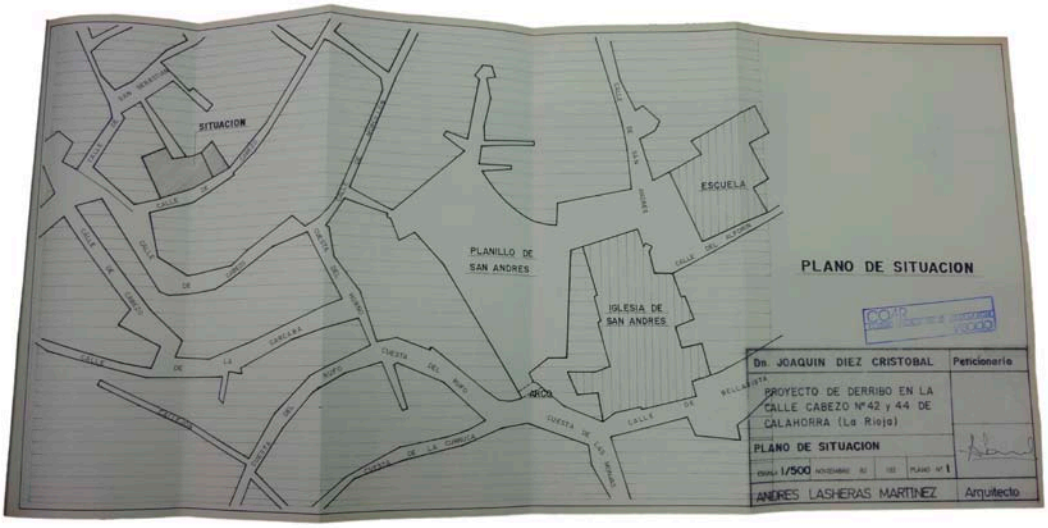



Figura 2. Plano de situación del solar n.º 44 de la calle Cabezo (AMC).

1. Archivo Municipal de Calahorra (AMC). *Expediente de ejecución subsidiaria* (1981-1985). Informe. 1981, junio, 16, sig. 760/5.

2. AMC. *Expediente de ejecución subsidiaria* (1981-1985). Memoria del proyecto de derribo. 1982, noviembre, sig. 760/5.

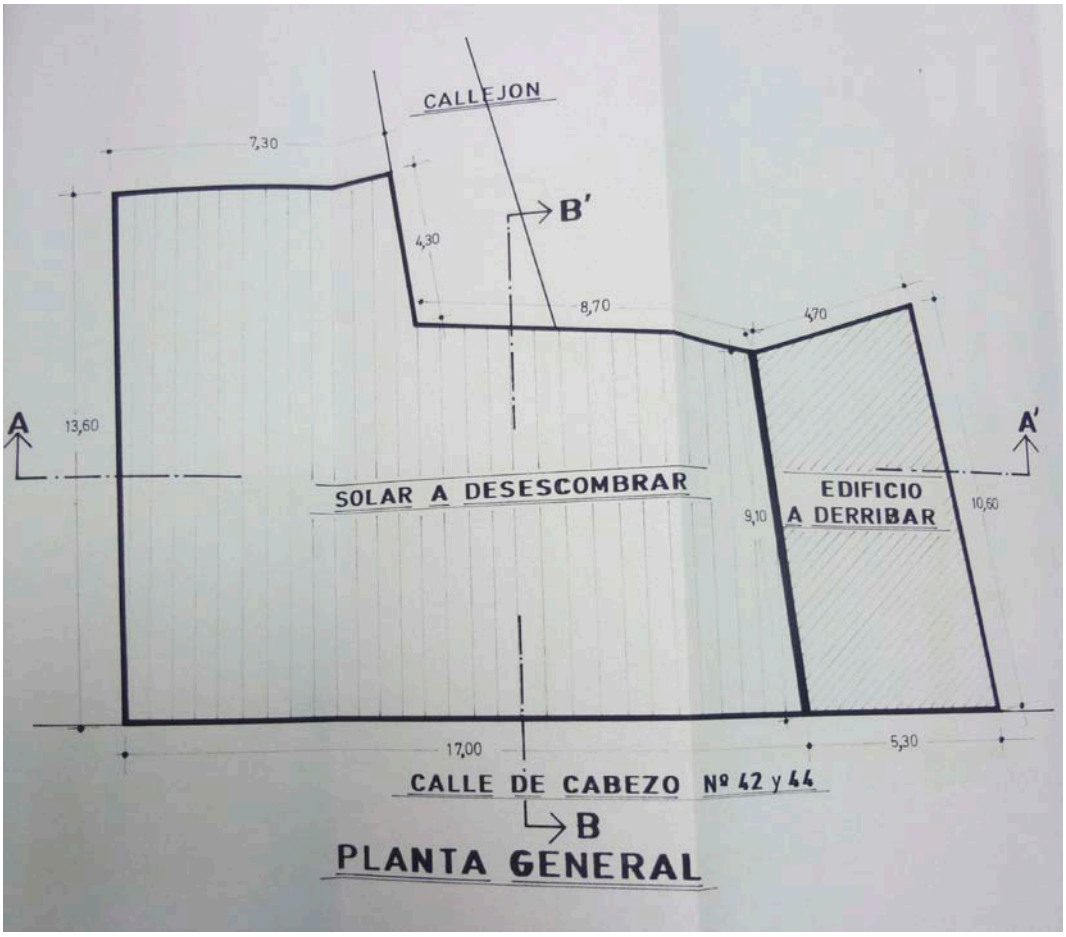



Figura 3. Plano del solar a desescombrar (AMC).

Todavía hoy en día permanece en pie parte del paño de pared de la fachada del inmueble que corresponde al punto exacto donde se encontraba la escultura (fig. 4). El muro, de unos 50 cm de grosor, está compuesto por cajones de mampostería de cantos rodados y argamasa de cal y arena entre pilares y triples verdugadas de ladrillo. En este conglomerado es donde se había dispuesto, en su punto medio, la pieza, boca abajo y en ligero ángulo, a una altura aproximada de tres metros y medio con respecto al nivel actual de la calle.

En este trozo de lienzo, contiguo a la casa número 46, durante al menos dos décadas, las aguas de lluvia fueron arrastrando y lavando los muros hasta dejar a la vista, entre los cantos rodados, un bloque de material diferente –en color y tamaño–, que llamó la atención de Carlos Sota, quien le dio la vuelta y se encontró con esta escultura de alabastro, la recogió y procedió a entregarla a la asociación Amigos de la Historia de Calahorra para su custodia.

A través de la observación directa de los materiales de la construcción que quedan y por la disposición de las cajas de grijo entre pilares y verdugadas de ladrillo de marco de 32 x 15,5

x 4 cm, pudimos datar la casa en la primera mitad del siglo XVII, momento en que la talla quedaría incorporada, permaneciendo tal y como nos ha llegado.

Figura 4. Lado interior de lo que queda en pie de la fachada del n.º 44 de la calle Cabezo, sitio donde Carlos Sota –en la foto– encontró la escultura entre los cantos rodados.

## 2. La información que nos proporciona la propia pieza

Esta escultura fragmentada es de bulto redondo, aunque sin llegar a ser del todo exenta, tallada en piedra de alabastro blanco, de grano fino y muy uniforme, de características similares al que se extraía de las canteras de Autol. Lo que se conserva de ella corresponde a la parte superior del cuerpo hasta la base del tronco (figs. 5 a 12).

Sus dimensiones totales son: 39,5 x 29 x 14 cm. La cabeza mide 9 x 9 cm y el cuello 2,5 cm. El torso tiene una altura de 15 cm, mientras que solo quedan 15,5 cm desde la cintura hasta la parte inferior, cuya anchura máxima son 16 cm.

En una primera impresión, parece que estamos ante una figura femenina joven, elegante, con huellas visibles de haber portado algo, cargado sobre su brazo izquierdo. Podría tratarse de una Virgen con Niño, pero no se descarta la posibilidad de que sea otra imagen, por

5

6

7

8

9

10

11

12

Figuras 5 a 12. Vista en rotación de la escultura.

Figura 13. Detalle del tocado visto desde la izquierda.

Figura 14. Detalle del tocado visto desde la derecha.

Figura 15. Escultura vista desde arriba, donde se aprecia la rotura del tocado.

ejemplo, una santa Bárbara, que llevaría el consabido atributo de la torre y, en la mano derecha, una palma.

Del volumen de la cabeza, ha desaparecido el rostro por completo, pudiendo solo percibirse parte de la oreja izquierda. No obstante, se aprecian a ambos lados unos mechones de cabello rizado a modo de tirabuzones. Como remate, lleva un tocado plano cubierto con un fino velo que, haciendo las veces de capillo, cae recto por detrás, casi hasta media espalda, en tanto que en el perfil izquierdo (fig. 13) se produce una notable torsión como si el cuello se volviera hacia ese lado –aunque en la visión frontal apenas se note. En el costado derecho, la caída del tejido en pliegues acanalados resulta más natural, gira suavemente y, disponiéndose a modo de ancha banda en diagonal, recorre la distancia entre el hombro derecho y el costado izquierdo (fig. 5).

El tocado, de forma plana, algo ovalada, se ladea hacia la izquierda y se inclina hacia atrás en ángulo de 45 grados aproximadamente (figs. 13 y 14). La desaparición de su parte delantera, que iría sobre la frente, nos impide conocer su forma completa (fig. 15). Las ligeras ondulaciones del velo parecen querer traslucir el volumen del cabello que cae sobre la espalda (figs. 7 y 8).

Figura 16. Detalle del brazo izquierdo con el fruncido del puño de la camisa.

Figura 17. Detalle de la cenefa del manto con motivos geométricos en relieve.

Un ribete con pequeños pliegues en torno al cuello nos permite constatar la existencia de una fina camisa interior, cuyas mangas también asoman, sugiriendo un delicado fruncido en los puños (fig. 16). Sobre ella, luce un vestido o ropa de escote cuadrado, que se ajusta a la cintura con un ceñidor de tela anudado en la parte delantera, quedando la lazada por encima en forma oblonga con un ligero estrangulamiento hacia su mitad y los extremos colgando (fig. 1).

El manto se hace presente, sobre el brazo derecho, remarcado con una notable cenefa y, en la parte posterior del antebrazo izquierdo, con otra cenefa aún más ancha y de motivos geométricos en relieve (fig. 17). Por la espalda, cae vertical y en la zona inferior del costado derecho se dispone formando pliegues triangulares.

El brazo diestro está flexionado por el codo y carece de mano. Del izquierdo, intuimos la postura que tuvo para sostener al Niño o el correspondiente atributo, desaparecidos y de cuya presencia solo queda la rotura por desgajamiento (figs. 11 y 12).

No sabemos con certeza cómo continuaría la figura hacia abajo, ya que tan solo puede verse un ligero estrechamiento. En la parte posterior, de la mitad de la espalda hacia su izquierda, invadiendo el velo, se aprecia la huella de haber estado sujeta a la piedra del fondo (jamba, arquivolta, hornacina, quizá parteluz...) (fig. 8).

La escultura se encuentra actualmente sobre una peana de madera y, aparte de habérsele sellado con cola algunas grietas, no ha recibido ningún otro tipo de restauración.

A pesar de su evidente deterioro –no olvidemos que quedó desechada y sometida a la manipulación propia de una obra de construcción a la que fue a parar como material de relleno y, posteriormente, a un derribo que la dejó expuesta a los corrosivos agentes atmosféricos–, se hace palpable la buena calidad de la talla, en la que nada se ha descuidado, pudiendo hablarse de un virtuosismo en el tratamiento de los detalles. Su finura y la elegancia de su porte nos llevan a pensar que debió formar parte de un conjunto escultórico relevante.

La indumentaria de la imagen resulta especialmente significativa a la hora de fijar una datación. Por el tipo de tocado, de una gran singularidad, y la vestimenta podemos situarla cronológicamente en el último cuarto del siglo XV y, estilísticamente, dentro de patrones góticos influidos por formas flamencas. Al final de esa centuria, la variedad de prendas con que se cubría y adornaba la cabeza fue enorme, siendo, tal vez, en el apartado de "bonetes" donde mayor número de modelos se dio. La característica forma plana del tocado, con los extremos redondeados y colocado ligeramente ladeado, anuncia ya las primeras modas renacentistas. El hecho de aparecer combinado con un delicado velo que lo cubre y cae sobre los cabellos fue algo habitual en la época, cuando las jóvenes de la clase privilegiada adornaban sus largas melenas con tiaras, roscas y velos de ricas sedas al mismo tiempo.

De igual modo, las cenefas que sirven como ribete de las prendas se representan con más frecuencia y tienen un mayor desarrollo a finales del XV y principios del XVI. En muchos casos, reproducen los adornos de motivos bordados y pedrería aplicada que portaban las prendas más lujosas, en especial, los mantos. Una cenefa similar a la que estudiamos –a modo de triángulos en relieve formando rombos– muestra, por ejemplo, el monjil de santa Lucía, obra de Domingo Ram, hacia 1477, que perteneció al retablo de la iglesia de Santa María de Maluenda (Zaragoza), hoy en la colección Torroella (Barcelona)[3].

El tipo de escote cuadrado que deja ver la camisa también refleja el gusto del momento. Carmen Bernis señala que, durante la década de 1480-1490, «el escote con gorguera redondo y pequeño fue sustituido por el escote con gorguera cuadrado y algo más grande»[4].

El empleo de ceñidor en el vestido, con su correspondiente nudo, es algo característico de la moda en España a partir de 1480 aproximadamente.

Un precedente bastante temprano de este tipo de lazo lo encontramos en la pintura italiana del *Trecento*, en autores como Agnolo Gaddi (*ca*. 1350-1396). También en el arte flamenco podemos ver este aditamento, por ejemplo, en Van der Weyden (1399/1400-1464)[5].

En nuestro país, tenemos paralelos como el de santa Lucía de Siracusa[6] o santa Quiteria[7], en el Museo de Huesca, fechadas entre 1475 y 1490, atribuida la primera a los círculos de Bartolomé Bermejo o de Miguel Jiménez y la segunda, a estos mismos o al taller de Martín Bernat. En la *Crucifixión* de Juan de Flandes (*ca*. 1465-1519), tabla perteneciente a la predela del

3. Bernis, C. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*, lám. XXXI, fig. 66 y p. 88.

4. Bernis, C. *Trajes y modas...*, p. 88. Un estudio cronológico de la evolución formal del escote puede verse en otro trabajo de esta misma autora: BERNIS, C. La moda y las imágenes góticas de la Virgen.

5. Yarza Luaces, J. Descendimiento, El (Van der Weyden).

6. Sigüenza Pelarda, C. *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, p. 141, fig. 14; Museo de Huesca. Santa Lucía de Siracusa.

7. Museo de Huesca. Santa Quiteria.

retablo mayor de la catedral de Palencia, actualmente en el Museo del Prado, la Magdalena lleva un ceñidor y nudo similar al que estudiamos[8].

Dentro del campo escultórico, en la *Piedad* del tímpano de la portada del claustro de la catedral de Segovia (1486-1487), labrado por el maestro Sebastián de Almonacid, la figura de una de las Marías muestra ese mismo tipo de lazada[9].

En un relieve lateral del sepulcro de don Juan Padilla, la figura masculina que encarna a un pajecillo lleva el vestido ajustado al cuerpo mediante ancho ceñidor de tela con doble lazada. La obra es de Gil de Siloé, fechada en 1491, y se conserva en el Museo de Burgos[10].

La Virgen sedente con Niño del tímpano de la puerta de entrada a la clausura de la iglesia de la Cartuja de Miraflores (Burgos) o puerta del Coro de los Padres, atribuida al mismo Gil de Siloé –activo aquí entre 1489 y 1500– o a su taller, luce cinturón y lazo de factura semejante[11].

Entre las muestras más cercanas, uno de los tres únicos respaldos que quedan en los sitiales de la parte baja de la sillería del monasterio de Santa María la Real de Nájera, que reproduce una Virgen con Niño, fechado hacia 1495, deja ver un nudo similar, pero algo más bajo y redondeado[12].

En conclusión, por la vestimenta y sus peculiaridades, incluido el especial y raro tocado, podríamos decir que se trata de una imagen de calidad, que representa una figura femenina joven, probablemente de pie, vestida a la moda de manera rica, pero discretamente, de hechura gótica y datable hacia 1480-1490.

## 3. Un intento de explicar su origen

Tras analizar la escultura, pedimos que nos mostrasen el lugar donde había aparecido. El sitio era un solar en el que todavía quedaban en pie algunos restos de pared de lo que fue la fachada de la casa, además de ciertos muros cuya función era contener un terrero. El análisis estilístico de estas construcciones nos llevaba indefectiblemente a finales del siglo XVI y, más en concreto, a la primera mitad del XVII. El sistema constructivo era muy similar al de los conventos de Carmelitas de la misma ciudad, al de algunas capillas de la catedral, los muros de San Francisco e, incluso, a los de la iglesia de Santiago y otros edificios de la época: pilares y cintas de ladrillo con cajas de piedra de grijo... Por otro lado, la inspección del solar, su forma y medidas, nos iba a permitir hacernos una idea de cómo pudieron haber sido las casas en su tiempo.

En el Archivo Municipal de Calahorra, solo obtuvimos información que no se remontaba en el tiempo más allá de 1980: el expediente de derribo citado al principio, que contaba con el

8. Silva Maroto, P. *La Crucifixión*, de Juan de Flandes.

9. Durán Sanpere, A. y Ainaud de Lasarte, J. *Escultura gótica*, p. [331], fig. 323 y pp. 336-337.

10. Bernis, C. *Indumentaria medieval española*, lám. 44, fig. 173 y p. 83.

11. Sagredo Fernández, F. Santa María de Miraflores, p. 379, fig.17 y p. 390. Una buena imagen la encontramos en el Foro Xerbar.

12. Kraus, D. y Kraus, H. *Las sillerías góticas españolas*, p. 107, fig. 80.

plano del solar y casa que se debían limpiar y derribar, así como sus medidas y algunos datos generales, el nombre de la calle, ubicación, número y poco más.

Consultando la diversa bibliografía que incluye referencias de documentos de archivo, nos centramos en las casas de la calle del Cabezo, especialmente, de la época clasicista (1600-1650). Entre las escasas citas publicadas, fuimos descartando las que por uno u otro motivo no se ajustaban a nuestro solar, hasta dar con el extracto de una escritura de 27 de enero de 1636, en la que se decía que acompañaba la «traza original», y donde se aludía a la construcción de «"un quarto de casa nuevo" que querían hacer él [Martín de Echauz] y D. Jerónimo de Chanz (...) en un solar que tenía aquél junto a las casas donde vivían, en el "caveço" (...)»[13].

Con estos datos, acudimos al Archivo Histórico Provincial de La Rioja para buscar el correspondiente protocolo y así acceder al documento. Una vez localizado[14], el examen de las trazas, poniéndolas en relación con los restos arquitectónicos existentes y el entorno que habíamos visto, nos permitió comprobar que las construcciones dibujadas encajaban en las dimensiones del solar actual tanto por su forma como por las medidas, y, en consecuencia, que podría tratarse de la misma ubicación.

La obra proyectada venía a ser una ampliación de edificaciones ya existentes, probablemente, del siglo XVI y a las que se accedería por el lado de lo que hoy es San Sebastián. Su fin era construir en lo que hasta entonces había sido el corral, dándole a la casa salida por la calle Cabezo con la erección de una fachada de porte noble, acorde con la categoría social de los propietarios y de la zona.

Hay que hacer notar que, como dice Gutiérrez Achútegui, la «calle del Cabezo era una de las principales vías para ir a la catedral y en ella vivían varias Dignidades del Cabildo»[15]. Por otra parte, es curioso que, el 10 septiembre de 1637, se ordene abrir la puerta del Cabezo como calle pública que hacía tiempo que se encontraba cerrada[16]. ¿Tendría algo que ver la puesta en pie de esta nueva obra de los hermanos don Martín y don Jerónimo de Echauz en esta decisión?

Según el plano, el espacio de la casa se articulaba, en la planta baja, en dos estancias: dormitorio y oratorio. A esto se le añade en 1636 el "quarto principal", con función de sala, a continuación del cual se situarían los graneros y una buena porción de lo que la escritura denomina jardín. Existe, además, otra traza del primer piso que guarda la misma forma y disposición, a excepción de los huecos de las ventanas y de una escalera, pegada al terrero, que permitía la salida a una plazuela de la parte superior (figs. 18 y 19).

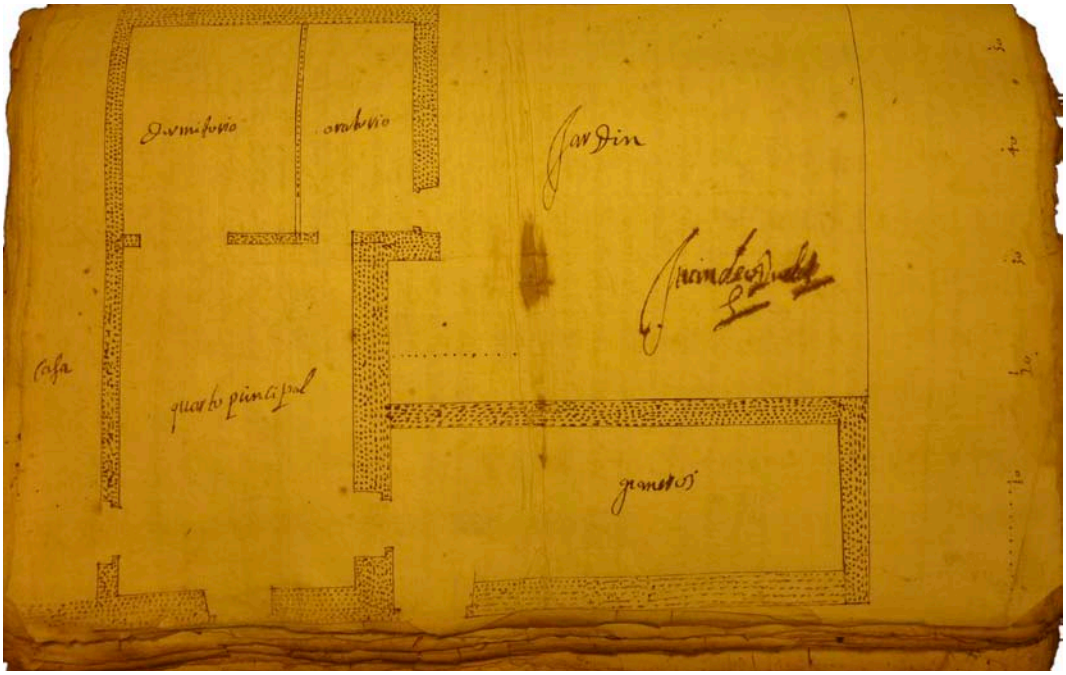
Leímos detenidamente los capítulos y condiciones del contrato, donde se pormenorizan las exigencias de la fábrica. Aparte de los materiales que se determinan, se fija la medida de los cimientos (dos pies y medio de ancho, es decir, unos 70 cm), y la forma y dimensiones de las paredes.

13. Calatayud Fernández, E. *Arquitectura religiosa en la Rioja Baja,* v. 1, p. 598 y 656.

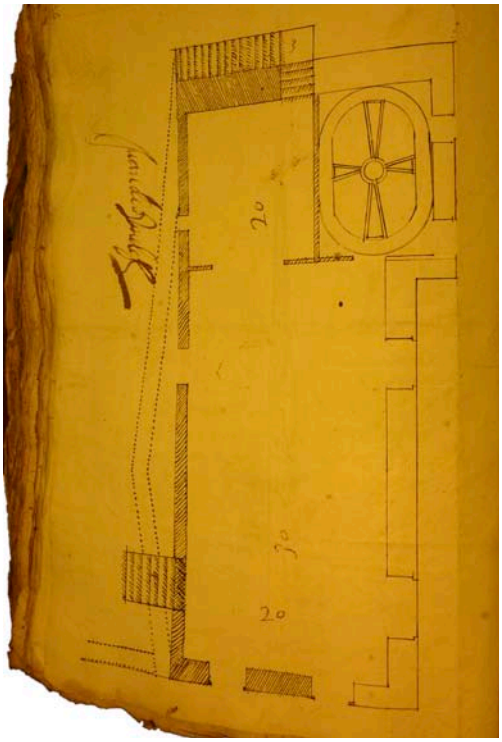
14. Archivo Histórico Provincial de La Rioja (AHPLR). *Protocolos Notariales*. Calahorra. Francisco Martínez de Nieva, leg. 412. Son dos escrituras, de 27 de enero y de 2 de febrero de 1636, sin foliar.

15. Gutiérrez Achútegui, P. *Historia de la muy noble antigua y leal ciudad de Calahorra*, p. 166. Dato correspondiente a 17 de septiembre del año 1607.

16. Gutiérrez Achútegui, P. *Historia de la muy noble..,* p. 180.




Figuras 18 y 19. Trazas de la casa de D. Martín y D. Jerónimo Echauz en la calle Cabezo: planta baja y "piso de arriba" (AHPLR).



De estos documentos, se extraen otros datos de localización que poco a poco apoyan la coincidencia de las casas con el actual número 44 de la calle Cabezo. Así, se alude al derrumbadero del Cabezo, a donde se ha de sacar la tierra del sótano y cimientos[17].

Otras dos menciones de lugar que hacen las escrituras son: el "terrero de San Esteban", contra el que ha de levantarse una pared de contención, y la "salida a San Esteban", a la que da un aposento. Este dato, en principio, nos haría descartar una identificación con el número 44, pues el nombre de la calle colin-

17. Como "derrumbadero", se entiende el punto extremo de un lugar, en este caso, el cortado o precipicio por donde se tiran los escombros, que caen ladera abajo. Todavía hoy puede comprobarse que se trata de este punto concreto donde acaba la calle Cabezo, lo que nos sugiere una localización más o menos próxima.

dante a estas casas que aparece en los planos de situación actuales es San Sebastián. También pensamos que podría tratarse de un error o confusión del escribano y, para salir de dudas, consultamos el *Catastro del Marqués de la Ensenada* (1752), donde comprobamos que a esa zona –hoy, la plazuela de San Sebastián– se le denominaba en aquel tiempo "plazuela de San Esteban"[18]. Asimismo, hemos constatado en otro documento, fechado el 4 de noviembre de 1765, que el platero Joseph Ochoa Iturralde manda tasar una casa de la calle de San Esteban[19].

La calle de San Sebastián recibe ese nombre después de que en 1492 la sinagoga judía pasase a ser iglesia con la advocación a ese santo y por estar aledaña se le denominase así. Tiempo después, posiblemente en el siglo XIX, el nombre se extendió también a las siguientes calleja y plazuela paralelas, que hasta entonces se conocían como de San Esteban.

Nos comenta Ana Jesús Mateos, lo que corrobora nuestras deducciones, que la ermita de San Esteban estaba en una calleja que comenzaba en un arco o pasadizo que arrancaba en la calle del Cabezo. Por los datos de una escritura de 1743, sabemos que estaba en ruinas y caía –miraba– hacia la Mediavilla, y podemos situarla cerca del mirador del Cabezo, quizás hacia la zona de la catedral. Nos dice, además, que en documentación posterior de las casas de los Echauz se nombra: el pasadizo, arco y calleja de San Esteban, y la calle del Cabezo.

Figura 20. Muro de contención del antiguo "terrero de San Esteban".

Tal vez sirva como dato definitivo el que todavía hoy se pueden ver los muros de contención del terrero, naturalmente, de mampostería, de cantos rodados y verdugadas de ladrillo, en el solar del número 44 de la calle Cabezo (fig. 20).

Finalmente, en otra de las condiciones del contrato, se pide que la fachada tenga la misma conformación hasta el primer piso que "la casa de los médicos". ¿Y dónde estaba la casa de los médicos?... Al nombrarla como referencia, se supone que en aquel tiempo era conocida por el común. Hablando con nuestro informante Carlos Sota, le preguntamos sobre este tema y nos comentó que él había hecho el derribo de lo que llamaban "la casa del médico", situada justo enfrente del edificio que estamos estudiando. Ocupaba, por tanto, el solar en el extremo de la calle del Cabezo que da la vuelta hacia el Planillo de San Andrés. Puntualiza que era un caserón enorme de ladrillo, muy importante, y que la época de construcción sería la misma o un poco anterior a la del número 44. La coincidencia del nombre y que estuviese enfrente, apoya y avala que se trata de la casa que queríamos identificar. Es curioso que la denominación se haya conservado durante siglos, lo que nos habla de la persistencia de la

18. AHPLR. *Catastro del Marqués de la Ensenada*, caja 160, fols. 766v-769v.

19. AHPLR. Juan José Juárez, leg. 374, fols. 418-426. Citado por Ramírez Martínez, J. M. *Edificios religiosos de Calahorra*, p. 53.

Figura 21. Casa de D. Arturo, conocida como "casa del médico" (fotografía, Arturo Pérez).

memoria popular y, tal vez, de la categoría de los moradores de esta zona en aquel tiempo, lugar deseado para vivir, precisamente por el prestigio social de residir en él. Una fotografía de esta "casa del médico" o de D. Arturo (fig. 21), derribada a principios de los 90 del siglo pasado, explica bien cómo sería el alzado y nos ayuda a completar lo que se refleja en las trazas de los protocolos (figs. 18 y 19): la entrada, en arco de medio punto, quedaba en el centro de la fachada; sobre ella y de forma simétrica, se abrían dos vanos adintelados, a modo de ventanas, posiblemente, con rejas.

Las personas que aparecen citadas en las escrituras también son de interés para fundamentar hipótesis. Los nombres de los intervinientes en al acto que se documenta son, por un lado, los de los propietarios de la casa, que encargan la obra: don Martín de Echauz, arcediano de Vizcaya, canónigo en la santa iglesia catedral de Calahorra y comisario del Tribunal de la Inquisición del Reino de Navarra, y su hermano, don Jerónimo de Echauz, caballero de la Orden de Calatrava y regidor perpetuo de esta ciudad. De la otra parte, firma el maestro de obras, Juan de Urruela.

Esta circunstancia hace más factible que la escultura en estudio proceda de un ámbito religioso, idea que se refuerza si efectuamos un seguimiento de la actividad profesional del dicho Juan de Urruela, que, en esa época, estaba trabajando en varios edificios religiosos y civiles de la ciudad; entre otros, en las capillas de la cabecera de la catedral, en Santiago el Nuevo y en la iglesia de San Francisco.

De 1623 a 1646, interviene en la catedral, de la que llega a ser maestro de obras, ocupándose de su mantenimiento, con un salario anual de 1.000 maravedíes, entre los años 1629 y 1642. Firma contratos para las siguientes obras: la capilla de los Santos Mártires en el trascoro (1624 a 1631) y diversas reformas y reparos en la misma; la sacristía de los Capellanes (1630-1631); la capilla del Espíritu Santo (1634-1638); la capilla de Nuestra Señora del Rosario y una cámara de la Misericordia (1635-1640); el aderezamiento del chapitel de la torre y el retejo de la iglesia (1636); y, finalmente, la sacristía de la capilla de los Santos Mártires (1646), si bien fallece sin llegar a realizarla[20].

20. Calatayud Fernández, E. *Arquitectura religiosa en la Rioja Baja*, v. 1, p. 593-594.

Asimismo, entre 1626 y 1644, construye la iglesia de San Francisco sobre los terrenos anteriormente ocupados por la iglesia del Salvador. En una de las condiciones del contrato, firmado el 9 de junio de 1626, Juan de Urruela se compromete a limpiar a su costa el ladrillo del despojo de la iglesia existente para aprovecharlo en la nueva fábrica[21].

Santiago se reconstruye entre 1625 y 1643. El 16 de junio de 1636, Juan de Urruela da nuevos capítulos y condiciones para «fabricar la Yglesia que al presente tienen començada a hacer los s(eñore)s abad y beneficiados de la parrochial de Señor S(ant)iago desta ciudad». La obra tendría también cajas de guijarro entre pilares y cintas de ladrillo, entre otros elementos, para lo cual la iglesia le daría, además de los 17.000 ducados concertados, el despojo de piedra y guijarro de Santiago el Viejo[22].

Valorando todos estos datos y partiendo de la idea de que se trata de la misma casa y que el encargado de su reforma en 1636 fue Juan de Urruela, la escultura podría proceder de cualquiera de estos templos mencionados e incluso, aunque más improbable, de otras obras que estaba realizando en poblaciones cercanas. No obstante, nos decantamos y nuestra propuesta apunta a la catedral como su lugar de origen, por una serie de circunstancias. Primero, a partir de 1484 se emprendieron importantes obras de ampliación de la misma[23], y esas fechas son coincidentes con la de ejecución de la escultura. Asimismo, por la vinculación con esta iglesia de las personas aludidas: el propio Urruela durante años fue su maestro de obras y don Martín de Echauz era canónigo de ella. Hacia 1636, el citado maestro está interviniendo en las capillas de la cabecera –las anteriores eran de factura gótica–, justo en el momento de la construcción de la casa.

Difícilmente podría ser de San Francisco o de Santiago, pues de manera clara se dice que los despojos, exclusivamente ladrillo y piedra de guijarro, se han de utilizar en sus nuevas fábricas.

Por otro lado, en el Museo de la Catedral, situado en el claustro, existe una pequeña figura sedente con un libro abierto sobre sus rodillas, también de alabastro, algo desgastada, de parecido estilo y época, recuperada de los cimientos de la estancia contigua a lo que se conoce como "Cámara Segunda" (1635-1640), que da paso al patio sito junto a la cabecera, al hacer obras en el archivo[24] (figs. 22 y 23). Esto nos lleva a pensar en la posible existencia de un conjunto de tallas similares que tal vez corrieran la misma suerte.

La utilización de estas dos esculturas como "despojo" pudo deberse a que, al haber desaparecido el rostro y el atributo en una de ellas y tener acusados desgastes la otra, habrían perdido su función primigenia, por lo que fueron desechadas en ese momento.

Otra cuestión es que nosotros las consideremos hoy como "obras de arte" por nuestra particular concepción de lo estético y por lo que nos aportan como fuente de información histórica, pero en aquellos momentos de dominio "clasicista" la valoración artística pudo ser muy diferente.

21. Calatayud Fernández, E. *Arquitectura religiosa...*, v. 1, p. 596.

22. *Ibid.*, v. 1, p. 365 y 596 y v. 2, pp. 505-506, doc. 1.105.

23. Sobre las diferentes etapas de construcción de la catedral, véase Lecuona, M. de. *La Catedral de Calahorra*.

24. Información proporcionada por D. Ángel Ortega López, archivero de la catedral.

Figuras 22 y 23. Escultura sedente en alabastro, recuperada de los cimientos de la catedral. Dimensiones: 31 x 24 x 25 cm. Vistas frontal y lateral.

Volviendo a la escritura, en el mismo contrato de obras de la casa, se dice que el conjunto de la fábrica debía acabarse en tres años. No obstante, al concretar sobre la terminación del granero, obra contigua, se fija como fecha tope el día de Todos los Santos. Para ello, Juan de Urruela necesitaría tener hechos los cimientos y haber subido las paredes, también la de la fachada principal, ya que cerraría el tejado del granero apoyándose en ellas. Así pues, el fragmento escultórico, presumiblemente, se introdujo en el muro donde se ha encontrado entre las dos fechas extremas del 27 de enero y 1 de noviembre de 1636, y bien podría ser que para la primavera de ese año ya hubieran levantado la fachada al nivel en que fue encontrado.

## 4. Consideraciones finales

Los avatares soportados en su larga historia han hecho que esta escultura llegue hasta nosotros muy deteriorada y con gran pérdida de información. Sin embargo, posee un valor testimonial extraordinario. La pieza quizá formara parte de una portada o capilla de la catedral. Determinar la ubicación exacta donde pudo estar sería objeto de un estudio profundo de las transformaciones del templo, inabarcable en este artículo. Elena Calatayud decía en su tesis doctoral, refiriéndose a este edificio, que de las construcciones anteriores a 1484 no quedaba

nada y que las capillas colaterales de la mayor, reformadas ese año, desaparecieron en 1565[25]. Hoy contamos con esta prueba material que puede ilustrarnos sobre cómo era la decoración gótica de alguno de los monumentos de Calahorra, de lo que tenemos escasa representación y pocos conocimientos. Y ese es uno de sus aspectos interesantes.

Si por la vestimenta se puede deducir el estilo y la cronología de la escultura, situándola a finales del siglo XV, quedaría por concretar la iconografía. Dentro de la indumentaria de la época, su tocado constituye un elemento muy singular y abre una vía para continuar su estudio.

En cuanto al alabastro, está documentada la existencia de canteras en la cercana población de Autol y se conservan figuras realizadas en este material. Podrían llevarse a cabo análisis físico-químicos para confirmar si responde a ese origen.

Además de su valía para la historia del arte, la escultura ha sustentado la identificación del número 44 de la calle Cabezo, donde apareció, con la casa de los Echauz, contribuyendo a esclarecer un poco más el urbanismo histórico de la ciudad.

Nos queda cierta duda sobre qué pasó con el resto de la fachada y si habría otros fragmentos más con valor que hayan ido a parar a la escombrera en los años 80-90.

Lo que en principio no parecía ser más que una escultura rota y desechada, utilizada como mera piedra de relleno, puede convertirse en fuente no solo para el conocimiento del arte de esta ciudad, sino también de las gentes que habitaron en ella en el pasado. Tras más de tres siglos y medio cobijada en un muro, su imagen surge envuelta en enigmas y hemos de pensar que es una escultura que todavía no lo ha dicho todo...

## Bibliografía


Bernis, C. *Indumentaria medieval española*. Madrid: Instituto Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.

– La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fechación. *Archivo Español de Arte*, 1970, t. 43, núm. 170, pp. 193-218.

– *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978. ISBN 84-03781-2.

Calatayud Fernández, E. *Arquitectura religiosa en la Rioja Baja: Calahorra y su entorno (1500-1650): los artífices*. Logroño: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de La Rioja, 1991. ISBN 84-606-0350-4.

Durán Sanpere, A. y Ainaud de Lasarte, J. Escultura gótica. En *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*, v. 8. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1956.

Foro Xerbar. *Cartuja de Miraflores (Burgos)* [en línea]. 26 abril 2011. Disponible en: http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?p=128735 [consulta: 15 octubre 2012].

Gutiérrez Achútegui, P. *Historia de la muy noble antigua y leal ciudad de Calahorra*. Calahorra: Amigos de la Historia de Calahorra, 1981. ISBN 84-7359-128-3.

Kraus, D. y Kraus, H. *Las sillerías góticas españolas*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. ISBN 84-206-7041-3.

Lecuona, M. de. La Catedral de Calahorra: (notas histórico-arqueológicas). *Berceo*, 1947, núm. 2, pp. 63-109.


25. Calatayud Fernández, E. *Arquitectura religiosa en la Rioja Baja*, v. 1, p. 254.

Museo de Huesca. Santa Lucía de Siracusa [en línea]. En: *CER.es (Colecciones en Red)*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. NIPO 551-09-131-6. Disponible en: http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Predela:%20Santa%20Catalina,%20la%20Virgen,%20Cristo%20piedad,%20San%20Juan,%20Santa%20Luc%EDa.&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1 [consulta: 14 agosto 2012].
– Santa Quiteria [en línea]. En: *CER.es (Colecciones en Red)*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. NIPO 551-09-131-6. Disponible en: http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Santa%20Quiteria&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1& [consulta: 14 agosto 2012].

Ramírez Martínez, J. M. *Edificios religiosos de Calahorra* [CD-ROM]. Logroño: Iberdrola, 2003.

Sagredo Fernández, F. Santa María de Miraflores. En *Monasterios de España*. León: Everest, 1984, v. 1, pp. 361-424. isbn 84-241-4676-X.

Sigüenza Pelarda, C. *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2000. isbn 84-7820-576-4.

Silva Maroto, P. *La Crucifixión*, de Juan de Flandes [en línea]. En: Museo Nacional del Prado (España). *Enciclopedia online*. Madrid: Museo Nacional del Prado, cop. 2012. Disponible en: http://www.museodelprado.es/coleccion/nuevas-adquisiciones/2005/la-crucifixion-de-juan-de-fandes/ [consulta: 5 septiembre 2012].

Yarza Luaces, J. Descendimiento, El (Van der Weyden) [en línea]. En: Museo Nacional del Prado (España). *Enciclopedia online*. Madrid: Museo Nacional del Prado, cop. 2012. Disponible en: http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/descendimiento-el-van-der-weyden/ [Consulta: 4 septiembre 2012].

## Fuentes documentales

Archivo Municipal de Calahorra (AMC). *Expediente de ejecución subsidiaria* (1981-1985), sig. 760/5.

Archivo Histórico Provincial de La Rioja (AHPLR). Protocolos Notariales (PN). Calahorra. Francisco Martínez de Nieva, leg. 412.

Archivo Histórico Provincial de La Rioja (AHPLR). Catastro del Marqués de la Ensenada, caja 160.