Artigrama, núm. 40, 2025, pp. 445-469. ISSN: 0213-1498
https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.20254012806

Reformas en el convento. El artesonado neogótico del coro de Santa Clara de Palencia como expresión de continuidad con el pasado medieval

Renovating the convent. The neo-Gothic coffered ceiling in the choir of Santa Clara in Palencia as an expression of continuity with the medieval past

María Carrión Longarela*

Resumen

Las clausuras femeninas no solo atesoran piezas de gran valor material y antigüedad. Como espacios continuamente habitados, la herencia medieval de muchas fundaciones se ha ido transmitiendo y transmutando. El coro del convento de Santa Clara de Palencia se cubre con una techumbre realizada por la comunidad en estilo neogótico mudéjar con motivo del sexto centenario de la fundación en 1978. Esta pieza sustituye a un artesonado gótico perdido del que aún se conservan algunas vigas y fragmentos de policromía, y se realizó tomando como inspiración la cubierta dorada del presbiterio de Santa Clara de Tordesillas. La elección historicista para esta reforma en clausura y la reiteración de los escudos de las familias nobiliarias que han favorecido al convento a lo largo de su historia aluden a una vocación de recuerdo y conmemoración del pasado medieval, así como a una intención por parte de la comunidad de clarisas de expresar la continuidad de sus orígenes. Un uso deliberado de la estética gótico-mudéjar que cabe enmarcar dentro de un fenómeno más amplio que afecta a otras fundaciones femeninas del área de Tierra de Campos.

Palabras clave

Historicismos, Artesonados gótico-mudéjares, Monacato femenino, Tierra de Campos.

Abstract

Female cloisters not only house pieces of great material value and antiquity. As continuously inhabited spaces, the medieval heritage of many foundations has been passed down and transformed. The choir of the convent of Santa Clara in Palencia is covered with a coffered ceiling made by the community in the neo-Gothic Mudejar style on the occasion of the sixth centenary of its foundation in 1978. This piece replaces a lost Gothic roof, of which some beams and fragments of polychromy still remain, and was inspired by the gilded ceiling of the presbytery of Santa Clara in Tordesillas. The historicist choice for this cloistered renovation and the repetition

* Investigadora predoctoral del Departamento de Historia da Arte de la Universidade de Santiago de Compostela. Dirección de correo electrónico: maria.carrion.longarela@usc.es. ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-4190-129X.

Este trabajo de investigación está financiado mediante una Ayuda de Formación de Profesorado Universitario (FPU22/02703) concedida por el Ministerio de Universidades, Gobierno de España.

Derechos de reproducción bajo licencia Creative Commons 3.0.
Se permite su inclusión en repositorios sin ánimo de lucro

of the coats of arms of the noble families that have favoured the convent throughout its history allude to a vocation for remembering and commemorating the medieval past, as well as an intention on the part of the community of Poor Clares to highlight their origins. The deliberate use of Gothic-Mudejar aesthetics should be analysed and framed within a broader phenomenon that includes other female foundations in the area of Tierra de Campos.

Keywords

Historicisms, Gothic-Mudejar coffered ceilings, Female monasticism, Tierra de Campos.

* * * * *

Introducción

Las comunidades femeninas que todavía hoy habitan en clausura son el último eslabón de fundaciones mendicantes que se remontan al periodo medieval. Las religiosas continúan experimentando el espacio legado por sus antecesoras y benefactores, lo transmiten y también lo transforman en la contemporaneidad. En este trabajo se propone atender al caso del convento de Santa Clara de Palencia, panteón de los Enríquez, almirantes de Castilla desde comienzos del siglo XV. En concreto, nos aproximaremos al artesonado del coro, a su pérdida y a su reconstrucción en estilo gótico mudéjar en el año 1978, fecha del sexto centenario de la fundación. Con motivo de esta efeméride se decidió renovar el espacio coral del convento, cuya techumbre medieval había sido vendida en 1925. Para ello se elaboró una armadura historicista inspirada en el artesonado que cubre el presbiterio de la iglesia de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid). A partir de este referente, las clarisas de Palencia realizaron una pieza de carpintería neogótica en la que se reprodujeron minuciosamente los escudos de los almirantes Enríquez y sus esposas, patronos del convento, pero también se incluyeron las armas de benefactores posteriores, como los escudos de los Guevara o Sarabia.

El marco teórico en el que se encuadra esta propuesta es el estudio de los historicismos y su potencial retórico. Se tratará de aplicar estas líneas de investigación a este estudio de caso, elaborando una reflexión sobre la herencia del pasado medieval de esta fundación de clarisas y su materialización en diversos objetos, concretamente, la cubierta lignaria neogótica-mudéjar del coro. Aunque las formas y los estilos cambien, la función continua de este artesonado, que recuerda mediante los escudos de armas a los patrones del convento y emula las formas del modelo gótico original, permite situar este objeto de manera simultánea en diferentes tiempos, remitiendo a su pasado fundacional que es reactivado en el presente. Por otro lado, el trabajo de marquetería por módulos que

requieren las técnicas de carpintería de los artesonados responde a la continuidad del trabajo colectivo medieval que fue tan idealizado por el movimiento *Arts & Crafts*.

Por tanto, a través del techo del coro y otras piezas medievales restauradas en estilo dentro de este convento y de varias clausuras próximas, se evidencia que, tanto hoy como en el siglo XV, la identidad de las comunidades busca afianzarse en sus patronos. La casa de los Enríquez, almirantes de Castilla, tenía en la fundación de clarisas de Palencia su primer panteón, por tanto, aunque del conjunto funerario no haya pervivido ningún sepulcro, el esmero por mantener los blasones de los almirantes Enríquez y sus esposas forma parte del cometido de las religiosas como guardianas del recuerdo. En definitiva, la memoria oral, escrita y material de los patronos sigue vigente en piezas contemporáneas que se amoldan a estilos que recrean en el presente la tradición medieval.

Reencontrando el tiempo pasado. Historicismos como marco de estudio

El interés por los conventos de clarisas medievales castellanos ha residido principalmente en el estudio de sus piezas y arquitecturas originales, así como en aquellos objetos de especial calidad artística o devocional.[1] Sin embargo, adentrarse en la clausura de las comunidades de religiosas que perviven supone acceder a lugares que han continuado habitados. En la actualidad se evidencia la disminución de vocaciones y el abandono de muchos de estos monasterios, o bien por agotamiento de la comunidad, o bien por el traslado de las pocas profesas de avanzada edad a fundaciones más grandes que las acojan, lo que amenaza a este patrimonio vivo.[2] Aun así, algunos edificios de origen medieval siguen siendo el hogar de religiosas que continúan el legado de sus antepasados, a la par que modernizan y adaptan estos lugares a sus necesidades y usos cotidianos.

Las vicisitudes y renovaciones que han afectado a estos espacios han conllevado una irreparable pérdida de patrimonio, no obstante, cabe atender también a estos cambios desde una mirada menos nostálgica, que no sólo repare en unos objetos irremediablemente perdidos, sino que atienda a otro tipo de piezas que, aun tratándose de elementos carentes de antigüedad y de menor valor material y/o plástico, cumplen destaca-

[1] Para el caso palentino, un estudio histórico-artístico: Andrés González, P., *Los monasterios de clarisas en la provincia de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1997.

[2] Entre los últimos conventos abandonados se encuentra el de Santa Clara de Pontevedra. Adquirido por el ayuntamiento en el año 2021.

das funciones en clausura (cotidianas y representativas) e implican a las propias religiosas en su realización.

Además de analizar el pasado medieval de las fundaciones, es igualmente relevante comprender las piezas medievales que han pervivido dentro de sus múltiples temporalidades y como dispositivos en los que se genera el desdoblamiento y la curvatura del tiempo.[3] Según K. Moxey, cada pieza se activa en su contexto nuevo, y las experiencias posteriores al momento en el que las obras fueron creadas (sincronía) deben ser contempladas como parte de la propia agencia de las piezas.[4] ¿Y en sentido inverso?¿Qué nos puede decir del pasado medieval una pieza presente? No sólo los objetos pretéritos se han adaptado y conviven con los usos actuales, sino que nuevos encargos de piezas destinadas a ornamentar la clausura también toman motivos iconográficos y formas anacrónicas y las adaptan a la contemporaneidad. Se comprende así la imagen como dispositivo que convoca una dialéctica de tiempo.

Los objetos historicistas articulan una reinterpretación interesada de tiempos lejanos.[5] Las elecciones estéticas tomadas de modelos pasados son empleadas para transmitir ciertos mensajes, por lo que una copia o una elección de una restauración en estilo deliberada debe comprenderse en relación con el contexto concreto de cada pieza y su intencionalidad comunicativa. En definitiva, como indican C. Nagel y Wood: «Toda producción de objetos, toda creación artística, toda creación de significados y manipulación de códigos, todas las historias de la arquitectura y la pintura son historias de reutilización».[6]

En el contexto español de los siglos XIX y XX, los medievalismos están a la orden del día, bienqueridos por los movimientos historicistas que afectan al gran abanico de las artes.[7] En el caso palentino, un ejemplo

---

[3] «En la imagen chocan y se desparraman todos los tiempos con los cuales está hecha la historia». Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012, p. 21; y Nagel, A. y Wood, C. S., *Renacimiento anacronista*, Madrid, Akal, 2017, p. 7.

[4] Heterocronía: El historiador ha de tomar conciencia de que el tiempo es múltiple, y se trata de una categoría política. Esta multiplicidad supone cuestionar la linealidad y discurso teleologista de la historia e invita a abordar la producción artística desde su presencia y materialidad. Moxey, K., *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Buenos Aires, Sans Soleil, 2015, p. 26.

[5] «Articular históricamente el pasado no significa conocerlo "como verdaderamente ha sido". Significa adueñarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro». W. Benjamin citado por Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo...*, p. 151.

[6] Nagel, A. y Wood, C. S., *Renacimiento anacronista…*, pp. 208- 209.

[7] Sobre los historicismos de estilos bajomedievales en España, un ejemplo es la pintura académica del XIX, la faceta del romanticismo más conservadora. La época de los Reyes Católicos fue melancólicamente evocada, al ser un periodo de glorias pasadas que contrastaba con la inestabilidad política. Estos triunfos del pasado fueron convenientemente utilizados por el régimen franquista, con otros matices. Barón, J., «La fascinación por la Baja Edad Media de la pintura española del siglo XIX», en *Los fastos del gótico*, Madrid, Crítica, 2024, pp. 341-361, espec. p. 349; y Reyero, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 17-20.

del énfasis por recuperar a los Reyes Católicos como adalides identitarios de España durante la dictadura franquista se evidencia en la obra del periodista José Alonso de Ojeda, *Palencia por la reina Isabel*, con ilustraciones que visten la ciudad de medieval, convirtiendo sus calles en un pastiche de monumentos habitados por nobles, reyes y pintorescos aldeanos.[8] El alcance y maleabilidad de estos *revivals* neogóticos prosigue hasta tiempos presentes y los criterios de restauración en estilo violletianos siguen vigentes.[9] El impacto historicista penetra, asimismo, dentro de las clausuras como se atestigua en el monasterio de Santa Clara de la ciudad de Palencia a través de las reformas en el muro de separación del coro occidental, a principios del siglo XX, y del artesonado de este mismo espacio, una obra de carpintería neomudéjar realizada en 1978[10]. En este trabajo se tratará, por tanto, de abarcar la «temporalidad plural» que posee esta techumbre historicista, aunque también se hará referencia a otras piezas en la misma clausura y en otras próximas a la órbita de Palencia.[11] Dichas reformas se abordarán desde un marco teórico vinculado a la dialéctica de la imagen y a las funciones del recuerdo que desempeñan los objetos.

El artesonado perdido de las clarisas palentinas. Venta y enajenación del patrimonio en clausura

En primer lugar, debemos situar contextual y espacialmente este espacio monástico de la segunda orden franciscana para poder interrogar a sus reformas neogóticas. La fundación original se debe a Juana Manuel y Enrique II, en el último tercio del siglo XIV, que trasladan la comunidad desde Reinoso de Cerrato a la capital. Durante el siglo XV el templo sirvió de panteón a los almirantes de Castilla, la familia Enríquez.[12] Su fábrica ha sido datada hacia mediados de esta centuria y presenta a los pies un volumen rectangular, el coro occidental, del último tercio de siglo

[8] Alonso de Ojeda, J., *Palencia por la reina Isabel*, Palencia, Gráficas Diario Día, 1953, p. 133.

[9] Un caso sonado es la restauración de Notre-Dame de París. Después del incendio de 2019 se decidió restaurar en estilo, respetando los añadidos de Viollet-le-Duc. Martin, L., *Los Oscuros Secretos de Notre-Dame: Misterios Revelados por el Incendio de 2019*, Paris, At Triangle Inc, 2024.

[10] Cabe indicar la polémica historiográfica que ha suscitado el estilo «mudéjar». Empleamos este término como convención y herramienta operativa en aras de la claridad del discurso. Ruiz Souza, J. C., «Los estilos nacionales y sus discursos identitarios. El denominado estilo mudéjar», en Molina Martín, Á. (ed.), *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, Madrid, Polifemo, 2016, pp. 197-216, espec. pp. 200-203.

[11] Véase «La temporalidad plural de la obra de arte», en Nagel, A. y Wood, C. S., *Renacimiento anacronista…*, pp. 5-19.

[12] El traslado sería efectivo en 1378. Sobre los orígenes de la fundación: Castro y Castro, M. de, *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, Almirantes de Castilla*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1982, p. 23.

[fig. 1].[13] La cubierta debe ser evaluada más en detalle en relación con el conjunto mueble del espacio que cubre, aunque la original fue vendida en 1925 y perdida su pista. Su desaparición es una de las muchas en la historia de enajenaciones y ventas del patrimonio español.

Es conocida la pasión que el arte medieval hispano despertó entre los *conoisseurs* americanos de las primeras décadas del siglo XX. Los viajes de hispanistas, como A. Byne o A. K. Porter pusieron el medievo castellano en el imaginario de los magnates estadounidenses. Libros de viajes y publicaciones con numerosas fotografías dieron a conocer el patrimonio de un territorio con una riqueza poco considerada y descuidada. Muchas de estas piezas pertenecían a parroquias o monasterios rurales con pocos recursos, o a familias nobiliarias venidas a menos que vieron en la venta de arte una fuente de liquidez. Así, a la destrucción patrimonial derivada de la Guerra de la Independencia y las desamortizaciones eclesiásticas, en estas primeras décadas del siglo XX se les sumó la salida de arte español hacia Estados Unidos y la venta vertiginosa, sobre todo, de bienes muebles.[14]

En el caso de Santa Clara de Palencia se ha conservado un inventario de la desamortización de 1836 que transmite una situación modesta, con una comunidad de 18 religiosas. Nada se dice de ricos tapices y otras piezas fruto de donaciones de los Enríquez.[15] En 1838 se prohibió además la nueva toma del hábito, mermando la comunidad.[16] Poco después, la Comisión Provincial de Monumentos trasladó varias tablas pintadas, mazonería del retablo, una reja del confesionario gótica, esculturas de la portada norte y fragmentos de la balaustrada del coro alto al Museo Arqueológico Nacional de Madrid.[17] Un daño irreparable fue el que supuso

---

[13] La reseña de Yarza sobre el conjunto artístico resultaba indicativa de la problemática datación del coro: Yarza Luaces, J., «Las clarisas en Palencia», en *I Jornadas del Arte de las Órdenes Religiosas en Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1989, pp. 149-180, espec. p. 169.

[14] Las cuidadas ediciones de libros de viajes como los de A. Byne con ilustraciones de M. Stapley actuaron como verdaderos catálogos e inspiraron la decoración de mansiones. El hispanista A. K. Porter entre otros dieron a conocer un desconocido medievo «prístino» más valorado por los norteamericanos que por los propios habitantes de la península Ibérica. Por otro lado, el organigrama administrativo español para la defensa del patrimonio era insuficiente y las Comisiones Provinciales de Monumentos no tenían capacidad operativa ni personal cualificado. Martínez Ruiz, M.ª J. y Merino de Cáceres, J. M., *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: «El gran acaparador»*, Madrid, Cátedra, 2022, pp. 36-40.

[15] Al respecto destacan las donaciones de las esposas de los almirantes Juana de Mendoza y María de Velasco. Testamentos transcritos en Castro y Castro, M. de, *Real Monasterio de Santa Clara de Palencia. Apéndice documental*, Palencia, Diputación Provincial, 1983, pp. 30-30 y 66-78.

[16] Prohibido hasta 1852, Archivo del Monasterio de Santa Clara de Palencia [AMSCP], Libro becerro, legajo 1, ff. 9 v.-9 r. (Palencia, sin fecha).

[17] Museo Arqueológico Nacional [MAN], Juan de Rada y Delgado y Juan de Malibrán. Memoria que presentan al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas para el Museo Arqueológico Nacional, cumpliendo con la comisión que para ello les fue conferida. (Madrid, 1871). Sobre las piezas en el MAN véase Franco Mata, M. Á., *Catálogo de la*

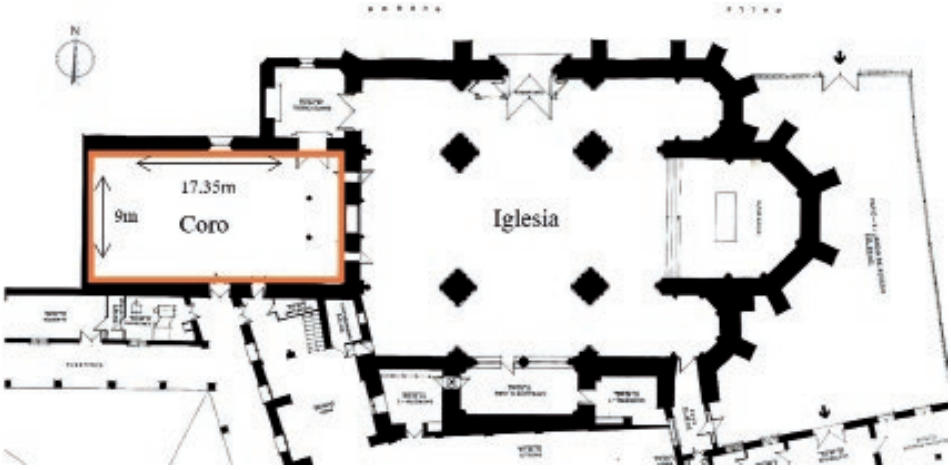


Fig. 1. Planta del convento de Santa Clara de Palencia. Elaboración de la autora sobre plano de Daniel Benito Criado Rodríguez, 2005 (Archivo del Monasterio de Santa Clara de Palencia).

el uso del convento como hospital provincial entre 1868-1873, que llevó al traslado temporal de la comunidad al Monasterio de la Encarnación de Calabazanos.[18] En las primeras décadas del siglo XX, la venta de objetos de valor agudizó el deterioro y pérdida de patrimonio. Aquellas piezas que tuvieron una mejor fortuna acabaron en los fondos de diversos museos, como fue el caso de la dispersa colección de alfombras.[19]

Esta no fue la suerte que corrió el artesonado que cubría el coro bajomedieval del convento de Santa Clara de Palencia. La gran cubierta lignaria fue vendida por la comunidad junto a otros objetos «dos cornucopias y mesitas» a don Arcadio Torres en 1925, un hábil anticuario palentino.[20] Este antiguo oficial de correos consiguió hacerse con numerosos objetos sacros de valor y venderlos a destacados coleccionistas americanos que pagaron un precio superior al que se ofrecía a las comunidades que aceptaban la venta. Poco podemos aventurar pues de la techumbre gótica

---

escultura gótica, Madrid, MAN, Ministerio de Cultura y Deporte, 1993, pp. 49-51 y 225-227. De la reja pequeña del confesionario no hemos encontrado registro en el catálogo del museo.

[18] Castro y Castro, M. de, *El Real Monasterio*..., p. 270.

[19] La colección de alfombras denominadas «del almirante» se conservan en museos de Estados Unidos y en la colección del Instituto Valencia de don Juan. Esta clasificación se acuña inicialmente en Ferrandis Torres, J., *Exposición de alfombras antiguas españolas, catálogo general ilustrado*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1933, pp. 19-21.

[20] El mismo A. Torres enajenó el artesonado del cercano convento de San Bernardino de Cuenca de Campos en 1930 a Arthur Byne, que lo vendió al magnate W. R. Hearst. Martínez Ruiz, M.ª J., «Arcadio Torres Martín y sus negocios al servicio del tráfico de obras de arte desde España a Estados Unidos», *Archivo Español de Arte*, t. 94, n.º 374, 2021, pp. 143-161, espec. pp. 145-147, https://doi.org/10.3989/aearte.2021.09artínez.

Fig. 2. Vista general del coro del convento y del artesonado neomudéjar, 1978. Fotografía: autora.

de las Claras de Palencia. Su paradero es desconocido actualmente, si bien, teniendo en cuenta los contactos de Arcadio Torres y que no haya noticia de ella en España, lo más probable es que saliera del país rumbo a EE.UU. para integrarse en alguna vivienda de lujo, o bien, su destino pudo ser el de otros artesonados coleccionados por W. R. Hearst, acumulados y almacenados sin ser finalmente usados.[21]

Las noticias que hemos encontrado sobre la techumbre a nivel documental son nulas. Sin gran certeza J. Yarza atribuía, en función a las piezas góticas del coro (la sillería y la balaustrada), una vaga datación que abarcaba desde la segunda mitad del siglo XV hasta el filo del 1500.[22] Destaca la elisión de esta pieza en un protocolo notarial que proporciona una completa relación y enumeración de las armas Enríquez en el coro del convento. En él no se menciona el artesonado como uno de los elementos

[21] M.ª J. Martínez y M. Merino recogen un cuidado inventario de techumbres. Tras haber cotejado las medidas del coro, no hemos encontrado ninguna pieza que se corresponda con sus dimensiones. Sin embargo, es una posibilidad que este objeto se fragmentase y desmembrase. Martínez Ruiz, M.ª J. y Merino de Cáceres, J. M., *La destrucción del…*, pp. 649-675.

[22] Yarza Luaces, J., «Las clarisas en…», p. 170.

donde estarían estos escudos, que sí se refieren en la puerta, las paredes y la sillería coral.[23] Por otra parte, la publicación tardía del Catálogo Monumental de la provincia palentina, en 1930, dificulta la evaluación de las pérdidas.[24] Es pertinente recordar que aquellos mismos eruditos locales fueron favorables a la dispersión y menoscabo del propio patrimonio que conocían, como indica la colección documental procedente de clausuras de Palencia, recopilada por el presidente de la Comisión Provincial de Monumentos, Francisco Simón y Nieto, para su archivo personal, y que hoy se encuentra en el Archivo Histórico Nacional.[25]

No poseemos fotografías anteriores a la enajenación del artesonado pues, tratándose de un espacio de clausura, la posibilidad de obtener documentación gráfica siempre ha estado muy limitada. La imagen que recoge A. Sancho Campo en su catálogo de patrimonio diocesano es anterior a la reforma de la sillería y de la armadura, y permite percibir a lo lejos los arranques del techo y las vigas cruzadas originales, que todavía se conservan. A falta del resto de la techumbre, quedaría un espacio descarnado, como relata la comunidad.[26] Con esta fotografía se obtiene una instantánea, aunque fragmentada y borrosa, del estadio intermedio entre la desaparición de esta pieza lignaria medieval y la construcción de la nueva cubierta.

Lo habitual para la cubrición de espacios de tales dimensiones eran las armaduras de par y nudillo, tipología que, en vista de los elementos sustentantes supervivientes, cabría esperar.[27] Actualmente se conservan algunas vigas, los cuadrales de las esquinas y sus correspondientes canes de rollo en «S» con motivos estriados [figs. 3 y 4]. También se han preservado fragmentos del arrocabe sobre el que se levantaba la techumbre que presentan restos de la policromía original, que ha sido recreada en otras partes. Estos disponen un motivo encadenado de carnosas hojas tri-

---

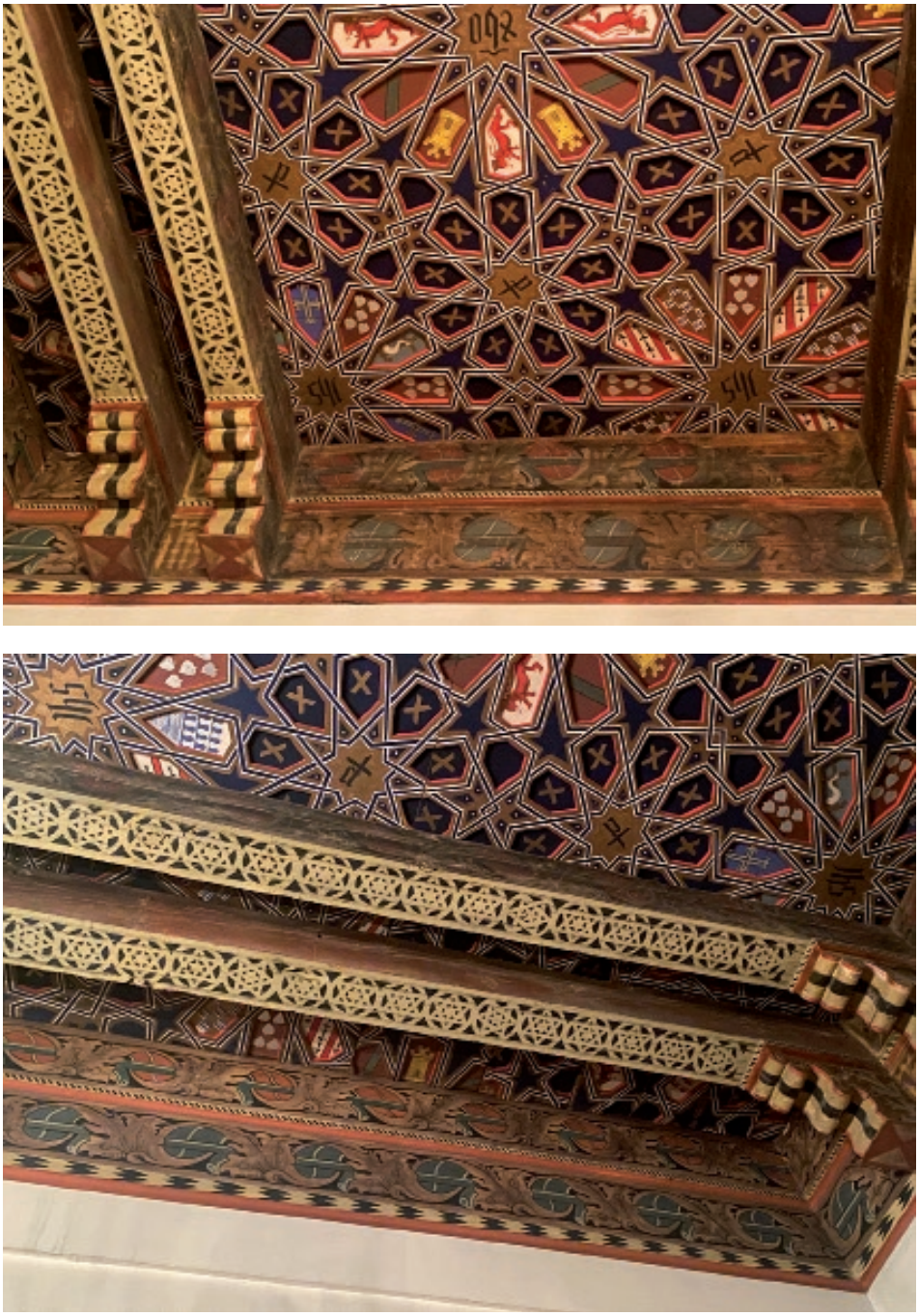
[23] Archivo Histórico Provincial de Palencia [AHPP], Protocolos, 7209, ff. 974 r.-975 v. (Palencia, 17-IX-1654).

[24] Más tardío con respecto a Valladolid, Zamora y León. La comisión aprueba y dispone a los encargados de su realización en 1927, pero hasta 1930 no se publica el primer volumen. Sancho Campo, A., «La Comisión Provincial de Monumentos (1918-1961)», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 69, 1998, pp. 7-54, espec. pp. 25 y 28-29.

[25] En el AHN la colección de libros de cuentas y legajos procedentes del convento de Santa Clara Palencia y otra documentación de Santa Clara de Astudillo son donación de los fondos de F. Simón y Nieto. Este se habría servido de estas fuentes en publicaciones como: Simón y Nieto, F., «El monasterio de Santa Clara de Astudillo. Índice de su archivo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 29, 1896, pp. 118-178.

[26] Sancho Campo, Á., *El arte sacro en Palencia I*, Palencia, Publicaciones del Obispado, 1971, lámina 27. Agradecemos a la abadesa y la vicaria el relato proporcionado acerca de la historia del nuevo artesonado, su testimonio oral ha sido clave para este trabajo.

[27] La habitual en los espacios de estas características. Lavado Paradinas, P. J., *Carpintería y otros elementos típicos mudéjares en la provincia de Palencia, partidos judiciales de Astudillo, Baltanás y Palencia*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1977, p. 35.



Figs. 3 y 4. Detalle de las vigas originales y del arrocabe con restos de policromía. Fotografías: autora.

Artigrama, núm. 40, 2025, pp. 445-469. ISSN: 0213-1498
https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.20254012806

Fig. 5. Detalle del alfarje posterior del coro de San Francisco de Palencia. Fotografía: autora.

Fig. 6. Detalle del artesonado procedente de San Miguel de Támara de Campos, último tercio del siglo XV. Fotografía: Diócesis de Palencia (Museo Diocesano de Palencia).

foliadas enredadas alrededor de un tallo, mismo elemento que se repite, aunque muy difuso y prácticamente perdido, en las caras laterales de las vigas. Este patrón ornamental también se encuentra en el alfarje posterior del coro occidental del convento de San Francisco de Palencia, del último tercio del siglo XV, donde igualmente se presentan los canes en «S» estriados [fig. 5].[28] Del mismo modo, los follajes carnosos y el patrón geométrico de la parte inferior de las vigas figuran en otros ejemplares de Tierra de Campos, como el artesonado procedente de San Miguel de Támara (Palencia), hoy en el Museo Diocesano de Palencia, de los últimos decenios del siglo XV [fig. 6].[29] Por tanto, cabe afirmar una correspondencia cronológica de la pieza de Santa Clara con el conjunto coral, que es posterior a la fábrica de la iglesia.

Un nuevo artesonado para el coro. Historicismo medieval como expresión de continuidad fundacional

Una vez perdida la techumbre original, la fundación de clarisas de Palencia, especialmente durante el abadiato de Clara María del Espíritu Santo, experimentó una numerosa serie de reformas que le han dado la fisonomía actual al convento y lo han adaptado a los usos y comodidades de la segunda mitad del siglo XX.[30] En 1981, cuando Manuel de Castro visita el convento el número de hermanas era en total de 38, una cifra que revela un evidente crecimiento de la comunidad con respecto al siglo anterior y que se corresponde con el ímpetu de renovación material de sus dependencias. Con motivo del sexto centenario de la fundación, en 1978 se restaura la sillería coral y se elabora una nueva techumbre para el descarnado coro.

El referente inspiracional del artesonado actual es la armadura mudéjar, fechada en la primera mitad del siglo XV, que cubre la capilla mayor de la iglesia de Santa Clara de Tordesillas [fig. 7]. Esta pieza se trata de una armadura de cinco paños ochavada en el extremo oriental con una decoración de lacería y mocárabes.[31] En el arrocabe se representan varios

---

[28] En función a los escudos del obispo don Gutierre de la Cueva, que ocupó la sede palentina entre 1461 y 1468. Viguri, M. de, *Heráldica Palentina. I. La ciudad de Palencia*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 2005, p. 115.

[29] *Ibidem*, p. 122.

[30] Comenzando por la instalación de la red eléctrica en 1910. AMSCP, Libro becerro, f. 550 r. (Palencia, 1910).

[31] Se trata de un tipo de techumbre propia de la carpintería castellana del siglo XV. Una descripción más técnica: «Armadura cuajada de lazo apeinazado sobre sinos de nueve y doce con un desarrollo irregular del lazo en las soluciones de las quiebras de las gualderas y el almizate». De problemática datación y complejo estudio de sus fases y conjunto. Toajas Roger, M. Á., «La techum-

Fig. 7. Cubierta del presbiterio de Santa Clara de Tordesillas, primera mitad del siglo XV. Fotografía: Wikimedia Commons.

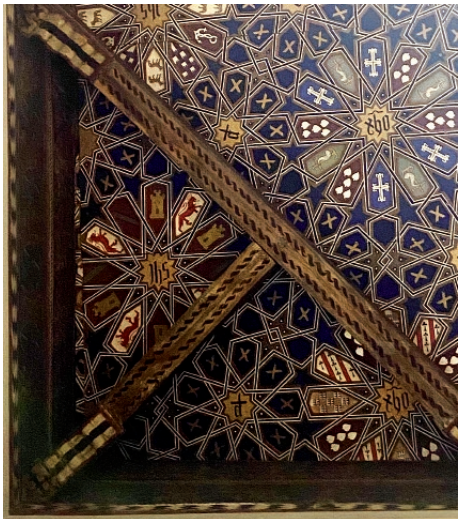


Fig. 8. Detalle del artesonado y motivos decorativos heráldicos. Fotografía: autora.

santos en temple sobre tabla atribuidas al taller de Nicolás Francés.[32] El techo dispone además una policromía de vivos colores, dorados y motivos retallados que no han sido reproducidos en la muy humilde copia de Santa Clara de Palencia. Para obtener el modelo, la antes abadesa, Clara María, se desplazó con su actual sucesora en el cargo, formada en dibujo en cursos por correspondencia, directamente a Tordesillas para tomar los bocetos que servirían de patrón para el nuevo artesonado.[33] Su disposición consiste en un trazado de lacería con una composición de sinos con ruedas de 9 y 12 puntas. No se incluyen mocárabes y los sinos y los netos no están retallados, sino únicamente policromados. Aquellos sinos de las estrellas de 12 puntas alternan el monograma XHO y JHS, y en sus netos se disponen divisas y escudos. En las ruedas de nueve puntas en el centro figura el estaurograma y en su decoración radial pequeñas cruces en aspa sobre fondo azulado [fig. 8]. La policromía en tonos planos combina matices anaranjados, verdes y rojos, destacando el oscuro fondo azul que preside y unifica el conjunto.

Para entender la relación entre ambos artesonados, modelo y copia, cabe aproximarse, además de a la distancia temporal que media entre ambos, a la «lógica de situaciones» que indicaba Gombrich.[34] Retornemos a las clarisas de Tordesillas, a su bóveda del presbiterio, la parte más sagrada del templo. Sus dorados, motivos heráldicos e intrincadas lacerías, así como su morfología ochavada remiten al concepto de bóveda estrellada.

---

bre del presbiterio de Santa Clara de Tordesillas: análisis histórico-artístico y algunas conclusiones de su estudio», en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, 1992, pp. 173-190, espec. p. 179.

[32] Para un análisis iconográfico del arrocabe: Andrés Ordax, S., «El monasterio de Santa Clara de Tordesillas», en Zalama, M. Á. (dir.), *Juana I en Tordesillas, su mundo, su entorno*, Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, pp. 113-128, espec. pp. 122-123.

[33] Como nos han relatado la abadesa y la vicaria.

[34] La atención a la lógica de situaciones como primera preocupación del historiador, remite al positivismo de Karl Popper y se vincula a los principios de adecuación y decoro. Gombrich, E. H., «La historia del arte y las ciencias sociales», en *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Madrid, Debate, 1999, pp. 131-166, espec. pp. 135-137.

Esta pieza actúa a modo de suntuoso palio, sostenido por un programa iconográfico que ha llevado a imputarle al espacio un uso de capilla palatina por parte de don Juan II. Esta techumbre articula una suerte de caja espacial: «la cubierta funciona como cerramiento y al mismo tiempo como objeto suntuario, el principal y más determinante de conjunto».[35] Lo utilitario se adecúa a lo contemplativo y a lo representativo. También en la humildísima versión de Santa Clara de Palencia se amolda el nuevo techo a la labor útil de cierre y a la «suntuosa» dotación del coro; aunque en su caso, esta pieza está destinada y limitada a la recepción por parte de un público muy concreto: las religiosas contemporáneas en sus oraciones diarias.

Aun con mayor simplicidad y limitación de medios, en el caso de las sorores palentinas, a la cubrición de un espacio deslucido, se suma otra función más: la reproducción de un convincente sustituto para la armadura anterior. Se reemplaza el artesonado vendido seleccionando una copia disímil de este. En otras palabras, la solución empleada no es ya la imposible copia de un modelo original perdido, sino la reproducción libre de un modelo de prestigio dentro de las clarisas castellanas, como es el convento de Tordesillas, que hasta 1595 formaba parte de la diócesis de Palencia. Valiéndose de este referente, el nuevo artesonado constituye una suerte de restauración en estilo que pretende aproximarse estéticamente a su antecesor perdido y se amolda decorosamente al conjunto gótico del coro al que pertenecen la tribuna del coro alto y la sillería.[36] Las vigas originales y lo que ha quedado del arrocabe se funden con la nueva techumbre, ofreciendo una ilusión de antigüedad y por tanto de continuidad constructiva con la fábrica conventual medieval. La forma y los materiales poseen coordenadas históricas;[37] por ello, mediante la libre recreación de un modelo gótico-mudéjar, el nuevo artesonado apunta hacia el pasado tratando de ser la sustitución de la obra perdida, de la que no consta documentación gráfica ni descripción clara.[38]

En otras estancias de la clausura se han realizado igualmente reformas de marcada estética historicista. Con motivo de la instalación del sistema eléctrico en 1910, como ya se ha aludido, se llevó a cabo la casi total remodelación del muro que une la iglesia y el coro, alterando la comunicación entre ambos. Los actuales vanos apuntados, similares a la

---

[35] Toajas Roger, M. Á., «La techumbre del…», p. 186.

[36] Pudiendo llevar a error sobre su antigüedad a simple vista desde la reja, como sucedió en Lavado Paradinas, P. J., *Carpintería y otros…*, p. 223.

[37] Nagel, A. y Wood, C. S., *Renacimiento anacronista…*, pp. 208- 209.

[38] El modelo creativo de sustitución entiende ciertos objetos artísticos como eslabones de una cadena que parte de un modelo de prestigio (en este caso el artesonado original) que carga de autoridad e identidad a sus copias y sustituciones posteriores. *Ibidem*, p. 30.

Fig. 9. Fachada de San Miguel de Vertavillo, siglo XIII.
Fotografía: Wikimedia Commons.

Fig. 10. Vista del coro de las monjas desde la nave de la iglesia. Fotografía tomada de Milicua, J., Palencia Monumental, *Madrid, Plus Ultra, 1956, p. 148.*

portada de San Miguel de Vertavillo (Palencia), y las molduras conopiales de las portezuelas de los lados, próximas al asilo de las Hermanitas de la Caridad de Palencia, en estilo neogótico, se deben a la intención expresa de la comunidad. La crónica del Libro becerro de 1910 indica que las religiosas encargaron abrir nuevas ventanas y desearon realizarlas expresamente «respondiendo al estilo del hermoso templo», como se observa hoy desde la iglesia [figs. 9 y 10].[39]

En la antesala capitular, se realiza otro artesonado de nueva obra. En él se reproducen casetones y decoraciones vegetales que emulan modelos del siglo XVI, copiando para los motivos atados que recorren las vigas el alfarje del tramo delantero del coro de San Francisco de Palencia, datado hacia el 1500 [figs. 11 y 12].[40] En esta pieza, la labor de las religiosas contemporáneas abarca también la tipografía, pues se incluye en letras góticas, con especial esmero en las capitales, una inscripción en sintaxis

[39] AMSCP, Libro becerro, f. 549 r. (Palencia, 1910).

[40] Que corresponde a una reforma del coro merced al obispo de Salamanca don Juan de Castilla, (1460-1510) hijo de don Sancho de Castilla y Beatriz Enríquez. Viguri, M. de, *Heráldica Palentina…*, p. 118.

Fig. 11. Detalle del artesonado de la antesala capitular de Santa Clara de Palencia. Fotografía: autora.

castellana actual que reza una parte del «Cántico del hermano Sol» también conocido como «Alabanza de las criaturas», atribuido al propio San Francisco: «y toda bendición, loado seas mi señor por los que perdonan por amor […]».[41] El texto deviene en imagen lisible y visible, ya que en la hechura de la caligrafía se ha tratado de asimilar, aun de manera libre, la estética gótica.[42] En este último artesonado se incluyeron también los escudos de los benefactores del convento, como los Mendoza, Enríquez y Velasco.

Fig. 12. Tramo delantero del alfarje del coro de San Francisco de Palencia, primer cuarto del siglo XVI. Fotografía: autora.

El fenómeno de las reformas neogóticas en clausura excede con creces este estudio de caso. En la sala capitular del convento de clarisas en la cercana localidad de Calabazanos (Palencia), se encuentra un artesonado, más sencillo que los anteriores, contemporáneo y neomudéjar, pero menos minucioso, con una labor en la lacería más simple de grandes motivos estrellados. Asimismo, destaca

[41] Compuesto por San Francisco de Asís en su agonía y tribulación. Estos versos, que habrían de servir como consuelo para las monjas, se remontan a tiempos fundacionales de la orden. Feld, H., *Franziskus von Assisi und seine Bewegung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, pp. 24-26.

[42] «La letra funciona como un signo más que como un discurso». Lahoz Gutiérrez, L., *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*, Madrid, Síntesis, 2022, p. 125.

Fig. 13. Vista de la sillería de coro reconstruida en Santa Clara de Astudillo. Fotografía: Wikimedia Commons.

el ímpetu historicista de las clarisas de Astudillo (Palencia) cuya comunidad realizó una copia exacta de su sillería de coro, otra pieza víctima de la enajenación de patrimonio de las primeras décadas del siglo XX [fig. 13]. La sillería datada en la segunda mitad del siglo XIV es una de las primeras y más antiguas que han llegado a la actualidad.[43] Mediante las fotografías históricas que guardaba el monasterio, la comunidad reconstruyó y pintó de nuevo la sillería a mano logrando una reproducción lo más similar a la original.[44] También en Astudillo, las monjas restauraron la puerta de yesería del claustro a partir de una postal de la Alhambra de Granada, imitando la labor de los obreros nazaríes e incluso tratando de

[43] Yzquierdo Perrín, R., «Sillerías de coro gótico-mudéjares. De Santa Elena de Toro a Santa Clara de Palencia», *Abrente*, n.º 41, 2008-2009, pp. 113-148, espec. p. 130.

[44] Como indica una fotografía conservada en el museo del monasterio, esta pieza fue enajenada el 14 de marzo de 1931. Varios sitiales fueron donados al Museo Arqueológico Nacional por don Apolinar Sánchez en 1931. La base para el estudio se encuentra en Camps Cazorla, E., «Sillas del coro de Santa Clara de Astudillo», en *Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, MAN, 1932, pp. 1-8. Para un recorrido por el periplo de ventas y enajenación de la pieza, de cuya transacción que no hay más noticia documental en el convento, véase Franco Mata, M. A., «La sillería de Santa Clara de Astudillo», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 81, 2010, pp. 251-277, espec. p. 253.

copiar la caligrafía árabe.[45] El cuidado en esta reforma y la similitud con el original van más allá de su funcionalidad, pues tanto la sillería como numerosas yeserías se remontan a los tiempos de la fundadora, María de Padilla, figura identitaria aún hoy para la fundación, como refleja el relato museográfico y la historiografía tradicional sobre el convento.[46]

El recuerdo de los patronos a través de la heráldica. Glosando el pasado

Retornando al artesonado de Santa Clara de Palencia, cabe incidir ahora en el cometido identitario y memorial que este desempeña, concebido con ocasión del sexto centenario. Tanto a nivel estilístico como iconográfico, el artesonado se vincula a los inicios conventuales a la vez que continúa el cometido de la comunidad monacal como intercesora y mediadora ante Dios por sus patronos. En los extremos de las ruedas que conforman la lacería se han representado los escudos heráldicos de las familias Enríquez, Mendoza, Quiñones, Guevara, Velasco y Sarabia, patrones y benefactores, lo que contribuye a la continuidad identitaria del convento desde su momento fundacional.

Los leones y las torres aluden tanto al escudo de los Enríquez, como a las armas del reino de Castilla, en honor a los fundadores, los monarcas castellanos.[47] El escudo Mendoza, —banda de gules sobre campo de sinople— se relaciona con doña Juana de Mendoza, esposa del primer almirante de Castilla, don Alfonso Enríquez. Los dos canes superpuestos y la bordura con aspas hacen referencia a la primera esposa del almirante don Fadrique, Marina de Ayala; mientras que las armas de los Quiñones —jaquelado de gules y veros— corresponden a su segunda esposa, Teresa de Quiñones.[48] Asimismo, aparecen las armas de los Velasco —jaquelado de oro y veros de azur y plata—; y las de los Guevara, cuarteladas de oro con tres bandas de plata cargadas de armiños y de gules con cinco panelas de plata, cuyos cuarteles se representan por separado en la techumbre.[49] Probablemente copiadas del sepulcro de Ana de Mendoza (†1562), con-

---

[45] Lavado Paradinas, P. J., *Carpintería y otros…*, pp. 76 y 77, nota 79.

[46] A pesar de ser amante de Pedro I, María de Padilla fue finalmente esposa legítima del monarca castellano, y así lo demuestra el uso de sus armas en el coro, aspecto loado por Simón y Nieto, F., «El monasterio de…», p. 118.

[47] Las armas de los Enríquez se configuran en un escudo terciado a la valona con las armas de León y mantelado de Castilla. Ortega Gato, E., «Los Enríquez, almirantes de Castilla», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 70, 1999, pp. 23-65, espec. p. 65.

[48] Las armas de estas tres mujeres y las de los almirantes figuran en todas las claves de las bóvedas del templo.

[49] Viguri, M. de, *Heráldica Palentina…*, p. 87.

servado en el claustro, proceden las armas de los Sarabia que se componen de tres órdenes de veros y en punta ondas, tratadas de manera más naturalista en el artesonado.[50]

La aparición de los escudos de armas Guevara y Velasco debe atribuirse a la fusión de la comunidad de clarisas de Palencia con la de Cuenca de Campos (Valladolid), trasladada a la capital palentina en 1967. Además de los blasones se pueden encontrar otro tipo de insignias y divisas, como las cruces en aspa, en posible alusión a la Orden de la Vera Cruz, cuyo patrón era San Andrés;[51] así como diversas cruces flordelisadas. Varias anclas remiten a la dignidad del almirantazgo. Se representan en diferentes disposiciones, sobre fondo rojo o sobre fondo verde, en algunos casos atravesando un pez, e inciden en la entidad del convento como panteón de los almirantes de Castilla. El primero en tomar aquí sepultura fue don Alfonso Enríquez (†1429), seguido de su esposa doña Juana de Mendoza (†1431).[52] Inmediatamente después se enterraría allí Marina de Ayala (†1431), primera esposa de don Fadrique, almirante que finalmente recibió sepultura en Santa María de Valdescopezo. La tercera generación, Alfonso Enríquez de Quiñones (†1485) y doña María de Velasco (†1505) renovarían la continuidad de panteón [fig. 14].[53] Con todo, la heráldica ubicua en las claves del templo indica inequívocamente el patronazgo de los Enríquez y de las esposas de los dos primeros almirantes, aunque no todos sus cuerpos se encuentren allí sepultados.

La omnipresencia de los escudos de armas trasciende el periodo medieval. El citado protocolo de 1654 resulta indicativo de la importancia que la heráldica tenía para manifestar el derecho de patronazgo sobre un espacio.[54] Aún en esta fecha, los escudos de la familia Enríquez y sus esposas habitaban profusamente el convento, no solo en las destacadas bóvedas de la iglesia, sino también en los espacios dedicados a la clau-

---

[50] *Ibidem*, p. 114.

[51] En el hospital de la Vera Cruz en Medina de Pomar (Burgos) se encuentra reiteradamente esta divisa. Paulino Montero, E., *Arquitectura y nobleza en la Castilla Bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa*, Madrid, La Ergástula, 2020, p. 142. Como familia emparentada con los Velasco y por las representaciones de san Andrés en el convento, esta cruz en aspa puede hacer referencia al apóstol, además de servir a un propósito decorativo inherente a la minuciosidad e intención de llenar cada hueco de la lacería pues: «La satisfacción de mantener ritmo y al mismo tiempo evitar la monotonía es parte del ornamento». Gombrich, E. H., *El sentido del orden*, Madrid, Debate, 1999, p. 12.

[52] Como indican ambos en sus testamentos, si bien es doña Juana la que presenta mayor iniciativa. Transcripción en Castro y Castro, M. de, *Real Monasterio de…*, pp. 14 y 20.

[53] Archivo Histórico Nacional [AHN], clero regular, a.5472, m. 5398: *Testamento de la Ilustre y Magnífica Sra. Dª María de Velasco, muger del muy magnífico sor Dº Alphonso Henríquez 2º del nombre 3º Almirante de Castilla en los de su Casa, otorgado en la Ciudad de Palencia a seis de Marzo de 1505 ante Pedro de Paz ess.no pub.co de dha Ciudad* (Madrid, 6-XII-1770).

[54] «Signo legal de la presencia del señor». Belting, H., *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007, p. 146.

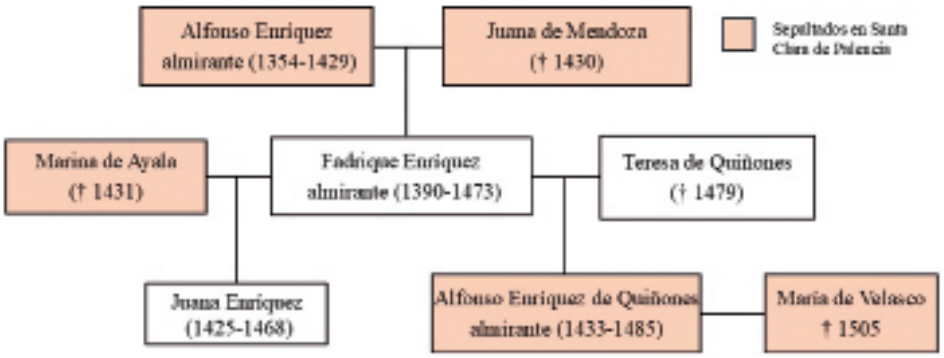


Fig. 14. Esquema genealógico simplificado de las tres primeras generaciones de la línea de los almirantes Enríquez. Elaboración: autora.

Fig. 15. Clave de la bóveda del ábside de la iglesia de Santa Clara de Palencia. Fotografía: autora.

sura tanto en el claustro, como en las puertas del coro y en sus paredes [fig. 15].[55] Siglo y medio después de que María de Velasco habitase en Palencia y decidiese sepultarse allí y dos siglos tras la muerte de Juana de Mendoza, cuyas mandas testamentarias donaban numerosos bienes suntuarios con las armas de su familia, se continúa la memoria de los patronos del convento a través de todo tipo de objetos y soportes, como reiteran el escudo timbrado en la portería, las vidrieras del ábside y el

[55] AHPP, Protocolos, 7209, ff. 974 r.-975 v. (Palencia, 17-IX-1654).

Fig. 16. Orante y Virgen de alabastro procedentes de San Bernardino de Cuenca de Campos situados en la capilla del Santísimo Cristo anexa al coro de Santa Clara de Palencia. Fotografía: Wikimedia Commons.

antiguo remate de la crestería en la sillería de coro.

Los escudos de las familias Velasco y Guevara provienen, en cambio, de un tiempo mucho más reciente, en concreto de la segunda mitad del siglo XX.[56] No se puede afirmar que en las dependencias medievales del convento hubiese algún escudo Velasco, aunque podría ser posible teniendo en cuenta la preocupación de la tercera esposa del almirante, doña María de Velasco por sepultarse allí. No obstante, la razón de encontrar en este artesonado nuevo el escudo Velasco también se puede atribuir directamente a la comunidad del monasterio de San Bernardino de Cuenca de Campos, fundado por otra dama homónima, doña María Fernández de Velasco, esposa del condestable don Pedro Fernández de Velasco.[57] Las religiosas de este monasterio vallisoletano se trasladaron en el año 1967 a Palencia y con ellas trajeron varias piezas y su archivo, fusionando su memoria con la de la fundación que las acogió [fig. 16].[58]

En definitiva, la integración de los escudos de armas, emblemas e insignias, como las anclas de los almirantes, en el nuevo artesonado del coro supone una suerte de actualización, fusionando los patronazgos de ambos conventos y manifestando la acogida de la comunidad de Campos mediante los códigos heráldicos; así como una recopilación de nobles

[56] Las armas de los Guevara aparecen también en un relieve pétreo encastrado en la pared norte del claustro. Desconocemos la procedencia de este fragmento.

[57] De un primer palacio ubicado en este lugar, se funda después en 1455 el convento. Hoy el edificio, muy reformado en época moderna, se haya en ruinas. Viguri, M. de y Sánchez, J. L., *Arquitectura en la Tierra de Campos y el Cerrato*, Palencia, Colegio Oficial de Arquitectos de León, 1993, p. 233.

[58] El *Libro becerro* de Cuenca de Campos lo custodia el AMSCP, haciendo las clarisas de Palencia suya la memoria de la comunidad que acogieron. En la capilla del Santo Cristo se guardan una escultura orante, la yacente de María Fernández de Velasco y una Virgen de alabastro procedentes del convento de Cuenca de Campos. El orante había sido anteriormente considerado don Beltrán de Guevara. Castro y Castro, M. de, *El Real Monasterio…*, p. 176. Viguri lo identifica como D. Diego de Guevara. Viguri, M. de, *Heráldica Palentina…*, p. 114.

benefactores que ha tenido el convento a lo largo de su historia. Una expresión en clave historicista que recrea en el presente la codificación heráldica y que incide en el significado identitario a largo plazo que suponen los escudos de armas de poderosas familias para Santa Clara de Palencia.

El trabajo en comunidad como obra pía

Los ejemplos mencionados de obras restauradas o hechas *ex novo* ilustran con claridad la implicación de la comunidad en conjunto para renovar espacios y piezas de especial relevancia representativa y no solo utilitaria. Tanto en el pasado medieval, como en la contemporaneidad, los periodos de reformas y encargos estaban asociados al impulso de ciertas abadesas implicadas en la mejora y el lucimiento de sus fundaciones. Para la historia reciente de Santa Clara de Palencia, esta figura es la abadesa Clara María del Espíritu Santo, quien además inició junto al franciscano Manuel de Castro el proceso de clasificación y transcripción del archivo del convento para ordenar el legado documental de la comunidad, tarea que hoy en día continúa.[59]

En este punto, conviene reflexionar sobre la implicación de las religiosas en las reformas y de qué modo se refleja su autoría. El relato oral transmitido y las evidencias documentales y materiales ofrecen algunas claves de la autopercepción del trabajo por parte de las monjas en estas reformas. En el caso de la sillería de madera del coro de Palencia, en una inscripción tallada en uno de los sitiales bajos se recuerda la fecha de restauración y a los tallistas carpinteros, con nombres y apellidos, mientras que sobre la contribución de las religiosas se incluye únicamente lo siguiente: «con la colaboración de la comunidad».[60] Ello refleja una concepción del trabajo en conjunto que cabe relacionar, por otra parte, con el método de la labor de marquetería del artesonado, que exige una elaboración por módulos y piezas geométricas decorativas que, debidamente ensambladas y combinadas, articulan el patrón de lacería. Asimismo, la labor del policromado se repartió entre las profesas.

Cabe recordar, a modo de breve excurso, la labor artesanal que ya habrían ejercido sus antecesoras, las religiosas medievales. Como ha demostrado la historiografía, las propias comunidades se habrían encargado

[59] Su abadiato comienza en 1962, Castro y Castro, M. de, *Real Monasterio de…*, p. 158.

[60] «Restaurada sillería alta y construida nueva la baja por los hermanos Ramón y Ángel Polanco Regaliza. Tallista Antonio Regaliza Manso con la colaboración de la comunidad. Palencia octubre de 1978».

no en pocas ocasiones de elaborar ricas piezas y adornos para dotar las clausuras.[61] Las monjas contemplativas ocupaban su tiempo, además de orando, en tareas como el tejido, o la producción de flores artificiales, para ser vendidas o también empleadas para ornar sus espacios conventuales.[62] Establecer autorías femeninas claras, especificar su rango de acción y diferenciar entre comitente y artífice (que en algunos casos pueden coincidir) continúa siendo problemático.[63] Si bien, en las reformas aquí analizadas la implicación a todos los niveles: manual y de ideación, queda evidenciada.

Es pertinente aludir a la visión edulcorada del pasado medieval de John Ruskin y al idealizado y nostálgico concepto de trabajo colectivo, desechado por la inminente industrialización de su tiempo. Este embellecimiento del hacer corporativo se alinea en la constelación del trabajo en comunidad desarrollado por las clausuras analizadas, pues en ellas, al margen del sistema artístico y de producción, se entiende el trabajo artesanal como una obra pía, no de envanecimiento personal, sino del esfuerzo conjunto de las religiosas con una vinculación emocional entre los artífices y el producto final, del que son ellas únicas destinatarias. El objetivo piadoso de la arquitectura que expresan los textos de John Ruskin encuentra un eco lejano en el modo de hacer de la obra de la techumbre coral:

> […] y si la mente del ser humano, tanto como su corazón, estuvieron con su obra, todo esto tendrá su lugar oportuno, cada parte impulsará a la otra; y el efecto de conjuno, comparado con el mismo diseño tallado por una máquina o una mano sin vida, será como el de la poesía bien leída y profundamente sentida a los mismos versos recitados de rutina.[64]

El trabajo artesanal idealizado es aquel que sirve a Dios y complace la vista por ser obra humana, como se indica en la «Lámpara de la Vida».

---

[61] Hamburger, J. F., Jäggi, C., Simone Marti, S. y Röckelein, H. (coords.), *Frauen-Kloster-Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters*, Oostkamp, Brépols, 2007, pp. 101-105.

[62] Las ediciones ilustradas del texto devocional franciscano de las *Meditationes vitae Christi* (ms. Ital 115) advierten sobre la positiva apreciación de las labores y el hilado. La Virgen aparece realizando esta actividad y su actitud es replicada por un grupo de mujeres, posiblemente monjas. Flora, H., *Sensory Experience and Franciscan Devotion in the Paris Meditationes Vitae Christi*, Valencia, Ultreia Editorial, 2024, p. 38. Además de como *exemplum*, la representación de la Virgen hilando actúa como alegoría de la Encarnación, como entrelazamiento de lo humano y lo divino. Hamburger, J. F., *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley y Los Angeles, California University Press, 1997, p. 186.

[63] Un caso paradigmático en Castilla es el *me fecit* que se encuentra en los frescos de Santa Clara de Toro, Zamora, atribuidos a la noble dama Teresa Díez. Sigue abierto el debate acerca de si esta dama fuera comitente o ejecutora (o ambas) de dichas pinturas. Arribas Ramos, L., «*Teresa Diez me fecit* y las pinturas del convento de Santa Clara de Toro. Algunas consideraciones epigráficas», *Eikon / Imago*, n.º 13, 2024, https://doi.org/10.5209/eiko.90207.

[64] Véase las «Lámparas» de la verdad y de la vida en Ruskin, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Stylos, 1987, p. 162.

Aun en un contexto muy diferente a la Inglaterra victoriana, en estas piezas neomudéjares en clausura, la pervivencia de la labor comunal destaca frente al hacer individual de una madre abadesa concreta o la mano de un artista reputado.

A modo de conclusión

Desde el presente se reescribe, o en el caso de Santa Clara de Palencia, se glosa y completa el pasado de la comunidad que lo habita desde un profundo respeto e ímpetu de continuidad en su sexto centenario. La obra del artesonado que cubre su coro adopta las formas mudéjares bajomedievales con un eminente afán decorativo, y basándose en el modelo de prestigio concreto de Santa Clara de Tordesillas. Junto a los escudos de los Enríquez y sus esposas, patronos del convento, la adición de los blasones procedentes de la fusionada comunidad San Bernardino de Cuenca de Campos indican, además, una aportación que complementa el discurso heráldico originario del convento. La memoria familiar de los benefactores y fundadores continúa reavivándose y construyéndose en el pasado más reciente.

La deliberada volición del estilo mudéjar revela el interés por reemplazar una pieza perdida buscando, ante la imposibilidad de lograr una copia directa, una evocación del artesonado original mediante el recurso al estilo gótico-mudéjar. Es asimismo la propia comunidad la que se encarga de su elaboración y diseño en la fecha conmemorativa de 1978. Su elección estilística supone eliminar, hasta cierto punto, las diferencias y el tiempo transcurrido entre la techumbre predecesora y la nueva. En definitiva, bajo la vocación de ornar de nuevo el coro de las clarisas de Palencia, subyace un indudable deseo de estrechar la cesura temporal entre el pasado fundacional y el presente, en palabras de Moxey: «El presente ilumina el pasado y en cierto modo lo rescata».[65] Un fenómeno observable en otras clausuras, como en Santa Clara de Astudillo, y que, ampliando el rango de estudio, daría lugar a una investigación más fructífera, ofreciendo nuevos matices y narrativas específicas.

[65] Moxey, K., *El tiempo de...*, p. 13.