

TALANTE REFORMADOR Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA: EL CASO DE PASCUAL DE AMPUDIA, OBISPO DE BURGOS (1496-1512)¹

WILLINGNESS FOR REFORM AND ARTISTIC PATRONAGE: THE CASE OF
PASCUAL DE AMPUDIA, BISHOP OF BURGOS (1496-1512)

MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS²

Universidad de León
md.teijeira@unileon.es

RECIBIDO/RECEIVED: 14-10-2022

ACEPTADO/ACCEPTED: 14-02-2023

RESUMEN:

La reforma religiosa fue objetivo de muchos prelados castellanos tardomedievales, necesitada la institución de un profundo saneamiento en sus diversos niveles. Algunos de ellos asumieron la reforma no solo como obligación del cargo, sino también por convicción personal, aplicándola en primer lugar a su vida y carrera religiosa.

1 Este artículo se ha redactado en el marco del proyecto de investigación *El patronazgo artístico en el reino de Castilla y León (1230-1500). Obispos y catedrales II*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y Fondos FEDER, HAR2017-88045, y del GIR «Patrimonio artístico medieval» (GIR ULE 435). Quiero expresar mi agradecimiento a don Matías Vicario y al personal del Archivo de la Catedral de Burgos, así como a don David Pérez, párroco de Ampudia y al personal del Museo de Arte Sacro de esta localidad; además de a los organizadores del congreso internacional *Agentes políticos y eclesiásticos en la(s) reforma(s) de las órdenes religiosas durante la Baja Edad Media (c.1250-1500)*, celebrado entre el 24 y el 26 de noviembre de 2021, en el que se presentó un resumen de este estudio.

2 <https://orcid.org/0000-0003-3178-4306>. Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de León, integrada en el Departamento de Patrimonio Artístico y Documental de dicha universidad. Es miembro del Grupo de Investigación reconocido «Patrimonio Artístico Medieval» –PAM– (GIR ULE 435), con el que ha desarrollado más de diez proyectos de investigación de convocatorias nacionales, autonómicas y locales. Su investigación se ha centrado en el estudio del arte tardogótico castellano, especialmente su escultura; sus líneas de investigación principales han sido el análisis de las sillerías de coro catedralicias de la Baja Edad Media castellana y el estudio del patronazgo artístico, centrado sobre todo en el regio y en el episcopal, dentro de los mismos marcos cronológico y geográfico.

El presente estudio analiza la dimensión artística de estas reformas, intentando comprender lo que supuso la promoción de obra de arte para los preladados reformadores, a través de un ejemplo relevante y poco conocido: el obispo de Burgos fray Pascual de Ampudia (1496-1512). Fray Pascual se muestra como un promotor artístico bastante tradicional, a pesar de su proverbial pobreza y austeridad, promoviendo diversas obras en los principales focos religiosos de su interés: en la catedral burgalesa, en los conventos de su orden dominica en Palencia y Burgos y en la iglesia parroquial de su localidad natal de Ampudia..

PALABRAS CLAVE: Pascual de Ampudia, Catedral de Burgos, San Miguel de Ampudia, Conventos dominicos, Patronazgo episcopal.

ABSTRACT:

Religious reform was the goal of many late medieval Castilian prelates who needed the institution for a profound restructuring at various levels. Some of them accepted the reform not only as an obligation of office, but also out of personal conviction, and applied it first to their religious life and career.

This study analyzes the artistic dimension of these reforms by trying to understand the significance of promoting works for reforming prelates through a relevant and little known example: Fray Pascual de Ampudia, Bishop of Burgos (1496-1512). Fray Pascual reveals himself to be a fairly traditional artistic promoter, despite his proverbial poverty and austerity, by commissioning several works in the main religious centers of his interest: the cathedral of Burgos, the Dominican convents of Palencia and Burgos, and the parish church of his native village of Ampudia.

KEYWORDS: Pascual de Ampudia, Burgos Cathedral, San Miguel de Ampudia, Dominican convents, Episcopal patronage.

Para citar este artículo / Citation: TEJEIRA PABLOS, María Dolores. «Talante reformador y promoción artística: el caso de Pascual de Ampudia, obispo de Burgos (1496-1512)». *Archivo Ibero-Americano* 83, nº 296 (2023): 295-334. <https://doi.org/10.48030/aia.v83i296.276>.

1. LOS OBISPOS Y LA REFORMA RELIGIOSA EN EL SIGLO XV CASTELLANO

Es de sobra conocida la importancia concedida por los reyes castellanos a la reforma religiosa a lo largo del siglo XV, entendiendo el buen estado religioso del reino como base fundamental para el bienestar del mismo y la estabilidad de la corona. La reina Isabel unió a este último objetivo el fundamental de la unidad religiosa en la fe católica, esfuerzos que le valieron el apelativo por el que todavía hoy se la conoce.

Para llevar a cabo la reforma del clero regular y secular, en un momento de clara crisis religiosa, que desembocaría en los movimientos de reforma y contrarreforma del siglo siguiente, la monarquía se sirvió de algunos eclesiásticos notables, quienes actuaron en nombre propio, de su orden y, también, de la corona. Entre ellos, los obispos y arzobispos fueron figuras clave, por su posición prominente en la institución, sus competencias directas en la materia y la autoridad de la que siempre se

había revestido su figura.³ Su labor reformadora se tradujo, en el ámbito diocesano, en la intervención episcopal tanto sobre el clero secular, comenzando por la catedral de la sede, como sobre el resto, intentando corregir en estos clérigos las desviaciones de la norma que se habían convertido en algo habitual y que repercutían negativamente en los propios fieles: bajo nivel formativo, escaso cumplimiento de las obligaciones religiosas, vida deshonesta.

Muchos prelados, convencidos de la relevancia y necesidad de su actuación, utilizaron las herramientas a su alcance, como los sínodos, para revertir esta situación, aunque no siempre ello se debió exclusivamente a su vocación religiosa o a un auténtico interés por la mejora de la vida cristiana de su comunidad, sino a la constatación de que su autoridad episcopal se vería mermada, o no tendría el suficiente relieve, si clero y pueblo no ofrecían un comportamiento más cristiano. Estos obispos, reformadores, no fueron siempre prelados reformados, sino que en ocasiones reprodujeron todas las desviaciones de obispos anteriores: escasa residencia en su sede, interés centrado en su participación en la vida política del reino, acaparamiento de rentas y un modo de vida poco acorde con los ideales cristianos.

Otros, sin embargo, más escasos, comenzaron la reforma por sí mismos y dieron ejemplo con una vida personal austera, sencilla, centrada en sus obligaciones religiosas y en la gestión de la mitra desde la misma sede. Son los que se han denominado reformadores y reformados, quienes se sirvieron de recursos y estrategias variadas para aplicar la reforma que ya habían instituido en su propia vida. Entre estos medios, el patrocinio artístico supuso una herramienta cuyo uso aún se conoce de manera irregular y son muchos los interrogantes que se plantean al respecto: ¿en qué influye el carácter reformador de un obispo en su interés por la promoción artística?, ¿fue la obra de arte, y la imagen en general, una herramienta al servicio de la reforma religiosa?, ¿cuál es la relación, si la hay, entre reforma religiosa y comitencia artística en la Castilla de la Baja Edad Media y cómo se expresa en la figura del prelado? Desde luego, al determinar qué factores fueron relevantes en el patronazgo artístico de un obispo del siglo xv castellano, debemos considerar como prioritario su talante reformista, en cuanto que constituye una parte sustantiva de su acción religiosa y, consecuentemente, ha de tener su relevancia en su tarea. Pero, ¿cómo se manifiesta en esta? ¿En qué cuestiones debemos fijarnos?

Una de las primeras a tener en cuenta es el uso de la imagen como instrumento de la reforma religiosa y, por lo tanto, la labor de los obispos reformadores en el encargo

3 Tarsicio de AZCONA, «La reforma religiosa y la confesionalidad católica, en el reinado de Isabel I de Castilla, la católica», *Carthaginensia* 31 (2015): 111-136. Más recientemente, José Antonio CALVO GÓMEZ, «La reinterpretación historiográfica de la reforma católica (1417-1517) y los límites del modelo sobre el modelo de confesionalización», *Specula* 1 (2021): 47-57.

y compra de obra de arte, si bien en este caso debe también diferenciarse entre el uso de la imagen como herramienta reformadora y el uso personal. En este sentido ¿fueron los obispos reformadores mejores o peores patronos artísticos que los que no lo fueron? No parece haber una respuesta clara a esta pregunta, sino que va a depender, como veremos, de diversos factores, entre los que el interés reformador tendría un papel más o menos relevante según el caso, pero en el que el carácter y las intenciones personales del prelado en su conjunto tuvieron un claro protagonismo.⁴

De todos modos, es habitual que aquellos prelados con más profundos intereses reformadores, especialmente en el ámbito puramente espiritual, aplicaran los ideales reformistas en primer lugar a su propia vida y persona y, por lo tanto, entendieran el uso de la obra artística, y de la imagen en general, más como un instrumento al servicio de aquellos. Ahora bien, no deja de ser parte del talante reformador el interés por consolidar la autoridad de la institución, en general de la Iglesia y, sobre todo, específicamente, de la autoridad episcopal frente a las injerencias de poderes tanto externos como internos, desde el papado y la monarquía hasta los cabildos. En este sentido, hasta los prelados menos preocupados por la configuración de una imagen personal sí mostraron interés por el desarrollo de una imagen institucional asociada a su nombre, y ello debemos entenderlo igualmente en el marco de su acción reformadora y de la defensa de la autoridad episcopal común a todos ellos. «Lo que debemos a nuestro estado» es una expresión comúnmente repetida en diversos documentos generados tanto por obispos reformadores como no reformadores, y lo suficientemente elocuente como para indicar la toma de conciencia de lo que representaban; de este modo, el desarrollo y difusión de una imagen sería fundamental, imagen que combinaría la conexión con la antigüedad y autoridad de la institución y de sus antecesores con el interés mayor o menor por dejar una impronta más personal en ella. En este sentido, incluso aquellos más austeros y alejados de las vanidades del mundo, y por lo tanto menos interesados en dejar memoria de su nombre, tenían muy claro lo que se debía a la dignidad de su cargo, y no dejaron de revestir su imagen de los *regalia* correspondientes, así como del decoro, léase lujo, solemnidad, magnificencia y suntuosidad, de un ceremonial adecuado.

En las siguientes páginas se analizará el peso del afán reformista en el patronazgo artístico a través de un obispo poco conocido, a quien su fama de austeridad y pobreza no presenta, en principio, como un patrón artístico de relevancia.

4 Un ejemplo concreto en Diana OLIVARES MARTÍNEZ, *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV. Los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media* (Madrid: La Ergástula, 2013). Véase también María Victoria HERRÁEZ ORTEGA *et al.*, coords., *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval* (Berna: Peter Lang, 2018) y el volumen monográfico «Arte y poder episcopal en la península ibérica», *Anuario de Estudios Medievales* 51, nº 1 (2021).

2. PASCUAL DE AMPUDIA, UN OBISPO REFORMADOR ¿Y UN PATRÓN ARTÍSTICO?

Pascual de Ampudia o Pascual de Rebenga,⁵ incluso Pascual de la Fuensanta (*Paschasio de Fontepudico*, en latín) es una figura aún poco conocida, a pesar de la detallada, completa y muy documentada biografía que en 1973 le dedicó Joaquín Ortega Martín y que seguiré en este estudio para los datos biográficos básicos del prelado.⁶ Destacaré únicamente los más relevantes y los más directamente relacionados con la labor de comitencia artística que centrará mi análisis.

Nacido seguramente en Ampudia (Palencia), hacia 1442, en una familia que suponemos humilde, pero de la que prácticamente nada se sabe, desarrolló su carrera eclesiástica en el seno de la orden dominica, en la que profesaría, en el convento de San Pablo de Palencia, del que llegaría a ser prior (Fig. 1).



FIGURA 1. Iglesia del convento de San Pablo de Palencia. Foto de la autora

5 Este debió ser su auténtico apellido, si bien se le conoció sobre todo por el toponímico de su probable lugar de nacimiento. Generalmente aparece escrito con b, si bien en algunos documentos figura también como Revenga. José Luis PEÑA CASTRILLO, «Ampudianos distinguidos», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses (PITTM)* 74 (2003): 271.

6 Joaquín ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual de Ampudia, obispo de Burgos (1496-1512). Un reformador pretridentino* (Roma: Iglesia Nacional Española, 1973). Se han consultado directamente la mayor parte de las referencias documentales aportadas por el autor y que resultan de interés para este estudio, revisando la transcripción del texto y modificándola cuando se han encontrado errores.

Entre 1496 y 1512, año de su muerte, fue obispo de Burgos, tarea para la que fue designado por los reyes Isabel y Fernando, atraídos por su fama de santidad y por cumplir las cuatro características que estos buscaban en un prelado: ser natural del reino, no pertenecer a la nobleza, llevar una vida honesta, ser letrado.⁷ Si las dos primeras ya han sido comentadas, su formación, aunque poco conocida, debió ser importante. Estudió en el convento de Santo Domingo de Bolonia,⁸ probablemente el centro formativo más importante de los dominicos en ese momento, muy activo en el ámbito universitario boloñés y con una de las mejores bibliotecas de temática religiosa de su época, que precisamente se dotaría de un edificio específico durante la estancia de fray Pascual.⁹ En esos años debió ser discípulo de Pietro Maldura de Bérgamo y hubo de coincidir con otros dominicos ilustres, como Domingo de Flandes, Vicente Bandelli y Paolo da Soncino, empapándose pues del giro tomista que había propiciado Maldura, hombre que, como Ampudia, adquirió durante su vida fama de santidad, austeridad y vida dedicada al estudio, lo que pudo constituir un ejemplo remarcable para fray Pascual. Con estos importantes dominicos hubo de adquirir profundos conocimientos de teología. Santo Domingo de Bolonia, que custodiaba el cuerpo del fundador, fue también uno de los primeros conventos reformados de la orden dominica, lo que no dejaría de tener su importancia para el prelado. Por otra parte, fueron años de gran actividad artística en el centro boloñés, lo que Ampudia hubo de ver y conocer. No sabemos cuándo volvió a España, donde lo encontramos, nombrado vicario de la congregación de la observancia, en 1487. Aunque seguramente estaría en Castilla desde antes, muy probablemente de nuevo en su convento palentino, el tiempo pasado en Italia fue largo.

Gran parte de su carrera eclesiástica la dedicó a la reforma de su orden. Su nombramiento como vicario de la congregación de la observancia, en 1487, no dejó de acarrearle problemas, ya que sería destituido en el año siguiente, lo que motivó su primer viaje a Roma en 1488, donde el papa le restituiría en su cargo; como tal presidió el capítulo de 1489, celebrado en San Esteban de Salamanca.

7 Los reyes tuvieron un interés clarísimo en que fuera él quien ocupase este puesto, relegando a Alonso de Burgos, presentado por el cabildo, a pesar de ser este un personaje ligado estrechamente a la corte y a la reina, al contrario que Ampudia. Fray Pascual fue además el primer obispo presentado por los reyes y no elegido por el cabildo en la sede burgalesa. ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 106.

8 *Ibidem*, 73 y 77, considera que estaría allí entre 1464 y 1481, aunque no ha localizado su nombre entre los titulados durante este tiempo. Giovanni Michele Pió, *Delle vite degli hvomini illvstri di San Domenico* (Bolonia: Gio. Battista Bellagamba, 1607), Segunda parte, Libro III, 117-118 dice de él que «[...] fece così raro profitto in lettere & costume que fu fatto priore in più conuenti della religiosissima congregazione di Lombardia».

9 Sobre los libros Giovanna MURANO, «I libri di uno *Studium generale*: l'antica libreria del convento di San Domenico di Bolona», *Annali di storia delle università italiane* 13 (2009): 287-304.

Desde antes de 1493 era prior de su convento de San Pablo de Palencia y visitador de las dominicas castellanas desde 1494, cargo para el que fue nombrado por los Reyes Católicos. En 1495 fue destinado al convento de San Pablo de Burgos para enseñar teología.¹⁰

Como obispo de Burgos (1496-1512), una de las principales mitras del reino castellano, desarrolló igualmente una intensa labor de reforma, tanto en el territorio diocesano –con especial dedicación a las zonas de montaña, tradicionalmente poco atendidas por sus predecesores–, como en el propio cabildo, con el que mantuvo relaciones tensas durante todo su episcopado. Debido a ello celebró cuatro sínodos precedidos por amplias visitas personales por la diócesis, cuyos resultados se plasmaron en las correspondientes constituciones sinodales.¹¹ Desde el punto de vista de la repercusión artística de estos textos, interesa sobre todo su insistencia, demostrada en lo que conocemos sobre sus visitas diocesanas, en la corrección y decoro de la liturgia y el culto, que en todo debían adecuarse a los del templo catedralicio. Su defensa a ultranza de la autoridad episcopal frente a los muchos y variados intentos de sustraerse a ella es otro de los aspectos más llamativos de la acción sinodal de Ampudia y una de las cuestiones que pudo tener una repercusión más directa en su promoción artística, en la que cuidó siempre la presencia de su imagen directa o indirectamente (a través de su heráldica o de las inscripciones alusivas a su acción). Debemos recordar que Ampudia fue el primer obispo nombrado por suplicación regia en Burgos y que el cabildo, que había presentado su propio candidato en la figura del también dominico Alonso de Burgos, siempre quiso dejarle claro que debía respetar sus privilegios y costumbres antiguos. De este modo, ya en su tercer sínodo, celebrado en la catedral burgalesa, los capitulares obligaron al obispo a contar con su consentimiento a las constituciones emanadas de él.¹²

Además de difundir sus constituciones sinodales, Ampudia recopiló las de sus predecesores Juan de Villacreces, Juan Cabeza de Vaca, Pablo de Santamaría, Alonso de Cartagena y Luis de Acuña, que publicó conjuntamente entre fines de

10 ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 79-88.

11 Como afirma ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 140, el contenido de sus sínodos es eminentemente pastoral, frente al de otros obispos anteriores, que insistían más en cuestiones canónicas, como Juan Cabeza de Vaca o Luis de Acuña, o teológicas, como Pablo de Santa María. NICOLÁS LÓPEZ MARTÍNEZ, *Sínodos burgaleses del siglo XV* (Burgos: Seminario Metropolitano de Burgos, 1966); ANTONIO GARCÍA GARCÍA, *Synodicon Hispanum. Vol. 7. Burgos y Palencia* (Madrid: BAC, 1997).

12 Ampudia suprimió varias prebendas en 1508, les exigió residencia y visitó la iglesia, con gran oposición de los capitulares por ser obispado exento, lo que motivó su viaje a Roma de 1506; tras diversos avatares consiguió del papa un breve que reconocía la autoridad del obispo sobre el cabildo a pesar de la exención. Lo cuenta en detalle ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 178 y siguientes.

1503 y principios de 1504 en la imprenta burgalesa de Fadrique de Basilea (Fig. 2).¹³ No era nueva la vinculación entre la reforma y la naciente imprenta. Desconocemos si fray Pascual hizo uso del nuevo invento para difundir su obra escrita, de carácter eminentemente religioso y centrada sobre todo en la recopilación de su intensa labor predicadora; por desgracia nada se ha localizado.¹⁴

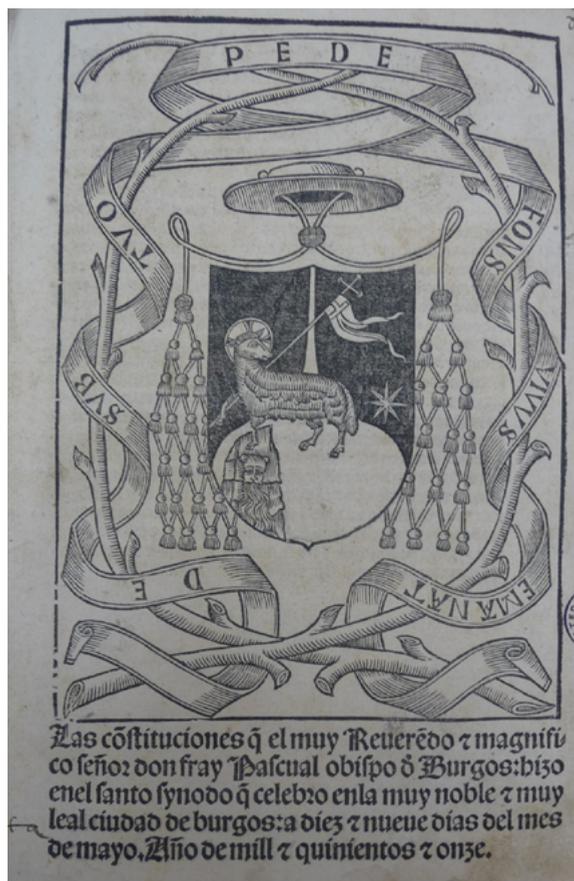


FIGURA 2. Portada de las Constituciones sinodales de Pascual de Ampudia. Imprenta de Fadrique de Basilea, Burgos, 1503-1504. Archivo de la Catedral de Burgos, Libro 33

¹³ Mercedes FERNÁNDEZ VALLADARES, *La imprenta en Burgos (1501-1600)* (Burgos: Arco Libros, 2005), 379-381.

¹⁴ ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 164-169 recoge la tradición transmitida por diversos cronistas dominicos sobre estas obras, pero a pesar de su amplia búsqueda no consiguió localizar ninguna, ni manuscrita ni impresa.

Preocupado también por la reforma general de la Iglesia viajó a Roma para participar activamente en el V Concilio de Letrán (1512), al que sin embargo no parece haber llegado a asistir, sorprendiéndole la muerte en dicha ciudad en ese mismo año.¹⁵

La documentación conservada y las crónicas coetáneas nos hablan de un obispo enormemente activo; pobre por limosnero, austero y honesto en su modo de vida, desprovisto este de todo lujo y magnificencia; interesado por conocer de primera mano la situación real de los clérigos y los fieles a su cargo; firme en el ejercicio de su autoridad, muy celoso de la dignidad de esta, que siempre defendió con contundencia.¹⁶ Gonzalo Fernández de Oviedo, quien seguramente lo conoció, lo describe como «[...] de buena estatura, moreno e seco e los ojos hundidos, alegre en su aspecto, doctísimo varón, cobdicioso de aprovechar con su moderación e honestidad e santa dotrina a quantos pudo».¹⁷

Esta situación no parece haber sido la más favorable para el patrocinio de una obra de arte precisamente amplia y diversa.¹⁸ Su fama limosnera le llevó a estar permanentemente sin dinero, elemento básico para encargarse o comprar nuevas obras, y su interés pastoral le supuso ocupar su tiempo en sus tareas religiosas; sus continuas visitas y el modo de realizarlas —a pie, prácticamente de incógnito, con reducidísimo y austero séquito—¹⁹ no parecen haber facilitado su dedicación

15 Ampudia debió participar ya en la preparación de la misión española en el concilio, que se desarrolló en Burgos, donde se encontraba el rey Fernando, muy interesado en solventar una de las cuestiones básicas que dio pie a este, cerrar definitivamente los efectos del conciliábulo de Pisa. El memorial redactado centraba el interés en la reforma de la iglesia, pero también en atacar el centralismo papal por ir contra los intereses tanto del rey como de los obispos, cuya autoridad quedaba afectada; así se recoge también en el documento que elaboró Ampudia con este fin, que muestra su intención reformista como medio de dignificar la vida eclesiástica y asegurar así una acción pastoral efectiva y directa. En ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, Apéndice 45.

16 Su retrato en la capilla de Santa Catalina dice: «Pascasius huius nominis secundus, eximius theologus, praedicatorum sodalitis, Burgensis creatus episcopus, doctrina, morum integritate, suma in pauperes bonitate, omnia boni pastoris munia obibit; anno sextodecimo cum autem Romam religionis ergo se contulisset adeo ibi pauper vita functus est ut elemosinis collectis sepeliretur vigesima prima iulii anno domini 1512, vacavitque sedes bienio». ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 53.

17 Gonzalo FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Batallas y quinquagenas* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2000), 3:362.

18 Sobre su papel como comitente artístico, una breve aproximación se plantea en María Dolores TEJEIRA PABLOS, «Servicio, gusto y propaganda. El arte de los obispos castellanos de la corte de Isabel y Fernando», en *Arte en palacio. De los Trastámara a la Casa de Austria*, ed. por Begoña ALONSO RUIZ (Santander: Universidad de Cantabria, 2020), 120-121.

19 Aunque los cronistas de la orden extendieron esta imagen, la consulta de la documentación conservada en el archivo catedralicio burgalés recoge un séquito bastante más amplio, en el que se encontraban habitualmente su sobrino, Alonso de Rebenga, que fue canónigo de la catedral; fray Antonio de Logroño, que fue prior del convento de San Pablo de Burgos y su confesor; varios

al conocimiento e interés por la obra artística con la que pudiera haber entrado en contacto en sus viajes, en los que sí pudo, sin embargo, haber tenido la oportunidad de ver parte de la producción artística más innovadora de su época; recordemos que hizo, al menos, cuatro viajes a Italia, además de los casi veinte años que pudo haber pasado durante su formación boloñesa, lo que, sin embargo, no parece haber dejado demasiada huella en su promoción artística.²⁰ Por otra parte, en Burgos, en estos años, conoció de primera mano a algunos de los mejores artistas del momento, que trabajaban según los presupuestos de las formas genéricamente denominadas flamencas, como Simón de Colonia o Gil de Siloe, además de otros que, de primera o segunda mano, ya habían conocido las formas del renacimiento, integrándolas en su obra, como Felipe Bigarny. Evidentemente estaba en la mejor posición posible para promover una producción artística importante y, de hecho, conservamos algunas obras de arte con él relacionadas, que nos permiten entender sus intereses personales e institucionales en varios focos fundamentales: el templo catedralicio de su sede episcopal; la orden dominica, a la que pertenecía, y su villa natal de Ampudia, solar familiar; en ellos dejó huella también su relación con la monarquía. De entrada, pues, don fray Pascual se nos presenta como un patrón artístico bastante tradicional, desarrollando su patronazgo en los ámbitos a los que normalmente los prelados prestaban mayor atención: la funcionalidad, corrección, decoro y magnificencia de la actividad litúrgica y devocional y la memoria personal e institucional vinculada al arte funerario.

2.1. Ampudia en la catedral de Burgos

El acceso a la mitra burgalesa fue fundamental para el desarrollo de su labor de patronazgo por dos motivos: por una parte, le proporcionó los recursos necesarios para afrontar empresas artísticas y por otra le otorgó un cargo institucional necesitado de una imagen de poder y autoridad que, a pesar de contradecir su natural austero y humilde, Ampudia entendió bien y siempre tuvo en cuenta. Por ello,

capellanes; su tesorero y provisor, Alonso de Fuentes y diversos escribanos, mayordomos, camareros y criados. Varios obtuvieron prebendas en la catedral burgalesa y muchos de ellos debieron ser de su familia o de su entorno ampudiano. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Batallas...*, 360-363 cuenta al respecto algunas anécdotas.

²⁰ Tradicionalmente se ha pensado que Alonso Berruguete pudo haber viajado a Italia con Ampudia, acompañando a su tío abuelo fray Pedro Berruguete, que habría pertenecido al séquito del obispo, aunque estos extremos no se han confirmado documentalmente. Manuel ARIAS MARTÍNEZ, «Alonso de Berruguete en Italia y el sueño de un cuaderno de viaje», *Isimu* 14-15 (2011-12): 220-222 cree que podría haber sido en el viaje de 1506 y que pudo haberse beneficiado de las relaciones que Ampudia había establecido en Roma. Desde luego, si esto es así, hubo de conocer bien los ambientes artísticos romanos, pero es difícil evaluar su influencia en las obras en las que estuvo implicado.

no debió afrontar encargos artísticos antes de su llegada a la mitra burgalesa, al menos que sepamos; todo lo conocido, en la catedral y en otros centros, se concentra en los años de su episcopado.

Como prelado, y residente, se preocupó por el buen funcionamiento de su sede y por la correcta dotación del edificio catedralicio. Dada su endémica falta de capital,²¹ no podemos adjudicarle la comitencia directa de ninguna obra concreta en el templo, pero sí encontramos su huella en algunos bienes y actuaciones, consecuencia de su permanente preocupación por el buen estado de las iglesias de sus diócesis, sus fábricas y sus ornamentos, fruto de sus repetidas visitas diocesanas. Como se recoge en sus sínodos, las iglesias debían estar «bien limpias y lumbrosas», citándose especialmente «obras de cantería e carpentería, retablos, pinturas, cruces, órganos, ornamentos e otras cosas que se han dado a fazer», «aras y corporales, paños de altar, libros de Horas, manuales de decir misa, pila»,²² que debían gestionarse adecuadamente.²³

Es posible que sus primeras obras se hiciesen esperar, dada su falta de capital. De hecho, debía carecer de los ornamentos y vestiduras más básicos, ya que en 1497 hubo de tomar del sagrario algunos ornamentos necesarios de los que carecía «por la necesidad que padece».²⁴ No tenemos tampoco noticia de que entregase, como todos sus predecesores desde Juan Sánchez de las Roelas (1352-), el pago de las denominadas «capas del obispo», por el que todo nuevo prelado debía dar, al inicio de su episcopado, una cantidad fija para ornamentos, que Domingo de Arroyuelo (1366-80) había establecido en 1200 maravedís.²⁵

21 Ello a pesar de las cuantiosas rentas a las que accedió al hacerse cargo de la mitra burgalesa, solo superada en riqueza por las arzobispales de Toledo y Sevilla, en menor medida Santiago. Mansilla Reoyo las cifra en 34 000 ducados anuales (12 750 000 maravedís), en Demetrio MANSILLA REYO, «La reorganización eclesiástica española en el siglo XVII», *Anthologica Annu* 5 (1957): 9-259.

22 Constituciones sinodales de 1500. En GARCÍA GARCÍA, *Synodicon...*, 247.

23 En su último sínodo (1511) estableció que no se hiciera ninguna obra de coste superior a los 10 000 maravedís en su obispado sin su consentimiento, ante la costumbre de los artistas de procurar que los tasadores aprobaran sus demasías y la escasa contundencia con que esto se evitaba por parte de quienes administraban las fábricas de las iglesias. GARCÍA GARCÍA, *Synodicon...*, 287-288. El cronista de la orden dominica, Gonzalo de Arriaga, cuenta como en un principio visitaba las iglesias de incógnito, fijándose precisamente en los ornamentos y objetos de culto, «dejando alajadas las iglesias de cálices, custodias, frontales y casullas, según las necesidades de cada una». Citado en ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 130.

24 Archivo de la Catedral de Burgos (ACB), Registro 31, f. 341v. 2 de junio de 1497. Esta noticia indica cómo llegó al obispado sin medios propios y que esperaba poder mejorar su estado al acceder a la mitra: «comme el señor obispo está pobre e que llebó çiertas cosas del sagrario, que sus merçedes hayan paçiençia que si Dios quisiere que el pagará bien lo que llebó».

25 ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 199, afirma que lo pagó en 1498, pero se equivoca al adjudicarle a Ampudia una obra debida a su predecesor Luis de Acuña. ACB, Registro 32, f. 163r. 16 de diciembre de 1498.

Entre sus actuaciones directas se encuentra, quizá la más significativa, la fundación, conjuntamente con el cabildo, de la cofradía de la Visitación, que ya estaba en funcionamiento en 1499, para promover las obras necesarias en la catedral.²⁶ En el documento de fundación el prelado emite algunos juicios estéticos sobre el templo burgalés que muestran su claro interés por una obra que califica de magnífica, suntuosa, solemne e insigne, destacando algunas partes, como «la claustro e Capilla del Cabildo e otras Capillas e las dos torres que están sobre las dos naos menores e la claraboya que es en medio de la vna torre e de la otra; e el crucero, que es vna de las más hermosas cosas del mundo», elementos que, evidentemente, habían llamado especialmente su atención y no solo por su relevancia funcional.

En realidad, para fines del siglo xv el edificio estaba terminado, si bien ciertamente había partes que demandaban atención y en las que se intervino en los años siguientes, pero la necesidad no era realmente perentoria. Sí es cierto que desde 1495 el cimborrio había comenzado a presentar problemas de estabilidad, con la aparición de grietas, preludiando el derrumbe de 1539, que ya no vería Ampudia.²⁷ También del principio de su obispado es el cerramiento del trasaltar, cuya estructura se había encargado ya en 1497 a Simón de Colonia;²⁸ para los paneles pétreos decorados con relieves se contrató a Felipe Bigarny, comenzando en 1498 por el camino del Calvario y haciendo los restantes entre 1500 y 1503; la reja encargada a Maese Bujil para cerrar el presbiterio es de 1499 y en 1502 se había contratado con Bigarny un púlpito, además de la sillería coral, de la que se hablará más adelante; todo ello, pues, durante el episcopado de Ampudia.²⁹ En cualquier caso no parece que en ninguna de estas obras podamos ver al prelado directamente involucrado más allá de decisiones específicas que pudieron matizar los acuerdos ya tomados por el cabildo, si bien pudieron beneficiarse de lo recaudado a través de la cofradía.

26 Una copia del documento de Fundación se conserva en ACB, Volumen 14, f. 430r. Ca. 1496-1499. María Dolores TEJEIRA PABLOS, «Porque esta sancta obra se acabase. La cofradía de la Visitación de la catedral de Burgos y el obispo Pascual de Ampudia», en *El mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro*. Actas del congreso internacional del VIII centenario de la catedral de Burgos (Burgos: Fundación VIII Centenario de la catedral de Burgos, 2022), 561-567.

27 René PAYO HERNANZ y José MATESANZ DEL BARRIO, *El cimborrio de la catedral de Burgos: Historia, imagen y símbolo* (Burgos: Institución Fernán González, 2013), 26-30.

28 Ampudia intervino en favor de Simón de Colonia en 1504, elaborando un memorial del que se derivó la aprobación de un salario de 1500 maravedís y además un préstamo y unas casas, probablemente a raíz de su alegación de que durante el obispado anterior se le daba un salario por la maestría de la obra catedralicia. ACB, Registro 34, f. 450v. 2 de agosto de 1504.

29 René PAYO HERNANZ y José MATESANZ DEL BARRIO, *La Edad de Oro de la Caput Castellae: Arte y sociedad en Burgos 1450-1600* (Burgos: Dossolés, 2015), 350-352.

Además de ocuparse de la financiación de las obras a través de las aportaciones de la cofradía, en sus sínodos aumentó el destino de las penas impuestas por el obispo, que sus antecesores habían dedicado principalmente a la cámara episcopal o a las arcas del obispado, a obras piadosas, a la cárcel de Santa Pía, que debía necesitar reparaciones importantes, y a la fábrica de la iglesia (en general de la catedral o, específicamente, de la iglesia a la que perteneciere el infractor).³⁰ Igualmente, se estableció, en su último sínodo (1511), que durante las celebraciones litúrgicas solo pudieran circular en los templos cuatro «bazines» de colecta: el primero de ellos para «la fábrica de nuestra santa iglesia de Burgos», el segundo para la fábrica de la propia iglesia y los otros dos para fines piadosos.³¹ La recaudación por esta vía también se recogía en el documento de fundación de la cofradía. Esta combinación de fuentes económicas, aunque de no gran cuantía individualmente, supone un interés por mejorar la financiación de obras siempre necesitadas de reparaciones y refacciones, pero no son ninguna novedad con respecto a otros prelados que actuaron de manera muy similar y no suponen la aplicación al templo de las muy cuantiosas rentas que la mitra le generaba y que Ampudia no dedicó a la fábrica catedralicia.

Por todo ello, durante los años de su episcopado, las obras catedralicias estuvieron básicamente en manos capitulares, lo que no supone que no se asociaran algunas a la figura de Ampudia y que su imagen no estuviese presente en ellas. Es el caso de la nueva sillería coral,³² realizada para monumentalizar el coro catedralicio, en la cabecera del templo, que ya estaba siendo modificada en su cerramiento oriental. Iniciada en 1504 para sustituir unos estalos corales previos, de los que casi nada sabemos, se encargó su realización a Felipe Bigarny, que dilató su realización con continuos incumplimientos que se advierten en la escasa presencia de su mano en los estalos, participando, de manera más amplia, Andrés de Nájera, contratado en 1505.

No parece que don Pascual haya intervenido directamente en la decisión de hacer un nuevo conjunto coral, que parece corresponder enteramente al cabildo, si bien algunos capitulares propusieron otras obras más urgentes y debió ser el prelado quien determinase la prioridad de los estalos.³³ Además, en 1508, quizá a consecuen-

30 Así, por ejemplo, la implicación del arcediano de Briviesca y del abad de Salas en una muerte ocurrida en la catedral en 1510, fue sentenciada por el obispo con una multa, para el abad, de 100 000 maravedís, destinada a la fábrica de la catedral. ACB, Libro 47, f. 297v.

31 GARCÍA GARCÍA, *Synodicon...*, 299.

32 Isabel MATEO GÓMEZ, *La sillería del coro de la catedral de Burgos* (Burgos: Caja Burgos, 1997); Matías MARTÍNEZ BURGOS, «En torno a la catedral de Burgos. I: El coro y sus andanzas», *Boletín de la Institución Fernán González* 122 (1953): 414-424.

33 ACB, Registro 34, f.397v. En el cabildo de 1 de marzo de 1504 se discutió la propuesta de los obreros, que querían hacer unas nuevas sillas para el coro, pero algunos capitulares propusieron realizar obras en las capillas de la nave del Evangelio, en relación con la parroquia de la Fuente; la falta de acuerdo determinó que se nombrasen diputados para «que le informen al señor obispo de lo vno e de

cia del retraso acumulado en la obra por la incomparecencia de Bigarny, Ampudia propuso que fuera revisado lo hecho hasta entonces por varios maestros.³⁴

La presencia de su escudo en la escalera que sube al nivel alto del lado del evangelio en la sillería de coro catedralicia (Fig. 3), junto con el escudo del cabildo, ambos taraceados, no debería verse, en el estado actual de nuestros conocimientos sobre el desarrollo constructivo del conjunto, más que como muestra del deseo del cabildo de destacar esta obra como parte del impulso conjunto de cabildo y obispo. Desde luego, el prelado apoyó decididamente su realización, priorizándola incluso sobre otras obras catedralicias, y quizá parte de lo recaudado por la cofradía por él fundada costeara parcialmente los estalos. Más allá de esto, el cambio, sustancial, que supone la sillería burgalesa en su composición, elección estructural y formal y discurso visual con respecto a sus inmediatas predecesoras, incluso a algunas coetáneas, podría llevarnos a pensar en una influencia del talante reformista de don Pascual en el mensaje desarrollado en ella. De este modo, el nuevo protagonismo de las escenas de la vida y pasión de Cristo y del Nuevo Testamento que se desarrollan en los respaldos de las sillas altas y bajas, relegando a santos, profetas, apóstoles y escenas del Antiguo Testamento a la crestería, podría obedecer a un deseo de sustituir un modelo de sillería coral, bien anicónica, bien basada en un mensaje eclesiológico (como las del grupo leonés) por otro más pastoral, con un mayor protagonismo cristológico y mariano y un deseo de recuperación de la pureza del cristianismo primitivo, que impulsaría también Trento. Ello precisaría, en cualquier caso, un análisis mucho más detallado de sus relieves del que se ha hecho hasta ahora. De todos modos, entiendo que, aunque no podamos ver la iniciativa directa del prelado en el conjunto, sí podemos relacionar este nuevo modelo con un contexto de cambio al que contribuyó de manera innegable el compromiso de Ampudia con la reforma general del clero.

lo otro e bean lo que a su señoría le parecerá». Parece evidente que se decantó por la obra de la sillería, aunque posteriormente se haría también la obra de la parroquia, para la que «el dará e ayudará [...] con lo que tiene proferido» (ACB, Registro 36, f. 144r. 28 de junio de 1510).

34 ACB, Registro 35, f. 318r. 15 de noviembre de 1508. El obispo, estando en el palacio episcopal, dio poder a dos canónigos para que nombrasen dos oficiales que vieran la obra del coro y para que trataran con Bigarny sobre las diferencias que pudiera haber con respecto a la muestra que este había dado en su día. El prelado estuvo regularmente informado del avance de la obra, de la que debía estar pendiente, tomando decisiones sobre cómo proceder con el escultor, acordando, por ejemplo, en 1510, que se le fuera pagando poco a poco para mayor seguridad, dados los problemas que habían tenido hasta entonces con él (ACB, Registro 36, f. 144r. 28 de junio de 1510).



FIGURA 3. Escudo de Pascual de Ampudia en la escalera de subida al lado septentrional de la sillería alta de la catedral de Burgos. Foto de la autora

La presencia de Ampudia a través de sus armas obedece, además, a un patronazgo indirecto determinado por el interés que siempre manifestó por defender la autoridad episcopal en su diócesis, y en su catedral, siendo el coro de esta uno de los espacios más significativos para ello, un espacio básicamente canonical en el que el prelado ocupaba un lugar importante. Debe tenerse en cuenta, en cualquier caso, que en la sillería encargada a Bigarny el trono episcopal no se encontraba en la situación en la que vemos el actual, promovido por un prelado posterior precisamente para ocupar el lugar de mayor visibilidad, el centro del lado occidental del conjunto, cerrando este, sino que Ampudia ocuparía el primer estalo del lado noroccidental, precisamente accesible desde la escalera septentrional que ostenta en las crosas el escudo de armas de Ampudia junto con el capitular. Situación honorífica promovida por el cabildo, pero en pie de igualdad con la de los propios capitulares, como era habitual en las sillerías pre-tridentinas.³⁵

³⁵ María Dolores TEJEIRA PABLOS, «‘Aziendo presbiterio mui capaz’. El ‘modo español’ y el traslado de coros góticos en la España moderna», en *Choir Stalls in Architecture and Architecture in*

Aparte de en la sillería coral, las armas de Pascual de Ampudia pueden verse actualmente en el claustro bajo, en el cuerpo saliente de la esquina noroeste. Edward Cooper atribuyó al obispo, al menos a los tiempos de su episcopado, obras significativas en el claustro, terminando, quizá ampliando, las iniciadas por su predecesor, Luis de Acuña, con el objetivo de fortificarlo en relación con la participación de este en la guerra de sucesión.³⁶ No conservamos, sin embargo, documentación alusiva a estas obras, que no serían en cualquier caso extrañas dado el uso que Acuña había hecho de este espacio, aunque Ampudia no parece haberle prestado el mismo interés. Por otra parte, el escudo obispal portado por dos ángeles no corresponde realmente a fray Pascual.

Solo el cuartel derecho recoge sus armas, apareciendo a la izquierda otras que no he podido identificar, así como motivos en la bordura, que tampoco están presentes en el escudo del prelado. ¿Podría haber sido su sobrino, y mano derecha, Alonso de Rebenga, que fue canónigo de Burgos, quién encargase, o finalizase, esta obra, timbrándola con sus armas propias, formadas a partir de las de su tío? De momento es un interrogante para el que no tengo respuesta, ya que desconozco si el canónigo Rebenga usó armas y cómo pudieron ser estas.

En cualquier caso, la aparición del escudo de fray Pascual en la catedral nos plantea la cuestión de su heráldica, que estará presente en todas las obras en las que el prelado participó directa o indirectamente. Su origen humilde le llevó, seguramente al acceder a la mitra, a crear unas armas propias que no poseía por linaje: sobre campo blanco y negro, con una estrella, un cordero aureolado portando una cruz abanderada y sobre unas rocas de las que mana un manantial a través de una crátera con rostro humano, con el lema *De sub cuius pede fons vivus manat* (Figs. 2 y 3). El campo presenta los colores de la orden dominica,³⁷ mientras que el cordero pascual podría ser una referencia a su propio nombre. La fuente quizá es una alusión a su pueblo de Ampudia, que a fines del siglo xv se denominaba Fuentpudia, o bien a uno de los milagros principales del santo al que profesó una especial devoción,

Choir Stalls. Las sillerías de coro en el espacio arquitectónico y la arquitectura en las sillerías de coro, ed. por Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN *et al.* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2015), 12-16. Recordemos en cualquier caso que en el coro burgalés la memoria episcopal estaba muy presente gracias al sepulcro del obispo Mauricio.

36 Edward COOPER, «Un vistazo al claustro de la catedral de Burgos», *Boletín de la Institución Fernán González* 192 (1966): 209-214.

37 FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Batallas...*, 3:364. A la pregunta de Sereno por las armas del obispo, el alcaide le contesta «Aquellas por quien el glorioso patrón suyo, Sancto Domingo, dexó olvidar las de sus ilustres padres [...], que son las que su sagrada orden tiene puestas». Sereno pregunta a continuación si tiene «alguna invención o letra», a lo que el alcaide sugiere que es la Virgen «su invención y amores». Esta información confirmaría la carencia de armas propias y su creación a partir de su preconización como obispo de Burgos.

san Clemente,³⁸ del que toma también el lema, extraído de una de las antífonas que se cantaban en su fiesta.³⁹ Fray Pascual, asumiendo la relevancia de su mitra y la importancia de hacer presente su imagen en todos aquellos lugares en los que su autoridad debía ser reconocida, creó para sí unas armas que no poseía por linaje y para ello utilizó un emblema parlante –el cordero pascual– que pudiese relacionarse con su propio nombre, ya que era este habitualmente por el que se le llamaba: «don fray Pascual». En ellas recogería los colores de su orden –blanco y negro, en el campo–, quizá la alusión a su lugar de origen y el santo de su principal devoción –san Clemente–, creando unas armas que, de tan humildes, acaban siendo completamente autorreferenciales.⁴⁰

Finalmente, a la catedral burgalesa dejó una serie de ornamentos y vestiduras litúrgicas. Según Ortega Martín, donó, el 20 de abril de 1512, antes de su partida a Roma, donde finalmente moriría, como si supiera ya que de este último viaje podría no volver,⁴¹

para el hornato e deçençia del culto divino della de la casulla e almaticas de brocado blanco ricas que fizo con todo su aparejo de albas e amitos e istolas e manípulos e de diez varas del mismo brocado que tenía para dos capas e del retablo rico que tiene e de la piedra de jaspe para una puerta del relicario, para la dicha capilla de Santiago el retablo, el báculo de plata rico, e fecho lo qual todo dixo que daría e dotaría a la dicha iglesia según e como mejor de dar podría.

Esta referencia no ha podido ser localizada en la documentación conservada, al menos no se encuentra en la ubicación citada por Ortega Martín, pero sí queda constancia documental de que el 5 de abril de 1513 los cabezaleros del prelado, Bar-

38 Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 315-317.

39 «De sub cuius pede Fons vivus emanat fluminis ímpetus laetificat civitatem dei», *Cantus Index. On line Catalogue for Mass and Office Chants*, acceso el 23 de mayo de 2022, <http://cantusindex.org/id/002122>.

40 Debe tenerse en cuenta que en las Constituciones de su segundo sínodo (1500) dedicó una entrada (xviii) precisamente a los escudos, debido a los problemas causados por aquellos que ponían «escudos en las paredes e pilares de las yglesias e sobre las sepulturas de los defuntos», prohibiéndolo, excepto para los patronos de capillas, pilares o arcos que llevasen dichos escudos. GARCÍA GARCÍA, *Synodicon...*, 261. Este dato muestra lo consciente que era de la importancia de un elemento de identificación y sustitución del individuo de amplia repercusión en su momento, que consideró fundamental a la hora de construir una imagen propia.

41 ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 200, nota 131, citando el documento ACB, Registro 36, f. 273r. 20 de abril de 1512.

tolomé de Sedano y el bachiller Esteban Martínez de Cabezón, entregaron al cabildo «para lo poner en el thesoro e sacristía de la dicha yglesia»:⁴²

Vn báculo de plata dorado rico e vn anillo de oro pontifical con çinco piedras. E doze varas de brocado blanco pelo. E vna casulla e dos almáticas de lino nuevo brocado con sus çenefas y falderas brosladas ricas e vn libro ordinario de papel de molde cubierto de damasco blanco e vnos guantes de lana delgada blancos e vnas caligas e sotalares de damasco blanco e vna mitra pobre de raso blanco con vn guarniçion de plata dorada. E vn grimial de damasco bordado con un IHS en medio en la horla verde

e vna tunica e tuniçera de damasco blanco

e un doser de raso negro con vn cruçifixo en medio con su çenefa de raso carmesí y amarillo

E asimismo dixerón commo avian traydo a la dicha yglesia vn retablo de pinzel de grand mano que tenía el dicho señor obispo e vna piedra grande de jaspe.

De este modo, el ornamento de brocado blanco se completaba con una túnica y tunicela y unas caligas (medias) y sotalares (zapatos) de damasco blanco, además de unos guantes de lana del mismo color y un gremial, también de damasco blanco, con el monograma de Cristo bordado.⁴³ En cuanto al báculo, parece ser de cierto lujo.⁴⁴ Completaría el conjunto una mitra, adjetivada de pobre, de raso blanco con guarnición de plata dorada y el anillo de oro de pontifical con cinco piedras, además de un ordinario impreso con cubierta de damasco blanco.⁴⁵ Finalmente, un dosel de raso negro con cenefa de raso carmesí y amarillo y un crucifijo en medio.

42 ACB, Registro 36, f. 293r. Unos años más tarde el cabildo compró un misal nuevo que había pertenecido al prelado por 475 maravedís (ACB Registro 31, f. 118r. 16 de enero de 1516).

43 Aparece en el inventario de 1546 como un gremial de damasco blanco, uno de los dos inventariados (ACB, Libro 41, f. 151v). Del resto del ornamento, el mismo inventario recoge «Yten otros dos cordones de dos almáticas de grana y oro que dio el obispo don frai Pascual y están pegados en las mesmas almáticas del mesmo ornamento» (f. 155r.). Ello supondría que entonces todavía se conservaba el ornamento, al menos las dalmáticas.

44 El báculo aparece en el inventario de 1546 como «Vn báculo de plata dorado que dio el obispo don frai Pascual que pesa sin el palo doze marcos e pesa el palo del dicho báculo que está cubierto de plata con el regatón que es de yerro seis marcos» (ACB, Libro 41, f. 148r). Prácticamente lo mismo pesa el único otro báculo inventariado en esa ocasión, donación de Alonso de Cartagena, del que se dice que tenía «treze piezas en la buelta»; esto parece indicar que el báculo de Ampudia era realmente rico.

45 El inventario de 1546 recoge únicamente tres mitras, una de ellas de damasco blanco, con siete campanillas de plata (ACB, Libro 41, f. 149v); a no ser que ya para entonces la mitra de Ampudia, por su pobreza, se hubiera perdido, esta es la única que podría corresponder al legado del prelado.

Todo ello componía un completísimo conjunto de pontifical, legado de composición creo que no casual, sino dotada de una clara voluntad simbólica. Dado que Ampudia vestía habitualmente el hábito de la orden dominica, con el que probablemente fue sepultado y con el que aparece figurado en su lauda sepulcral, entregar a la única catedral cuya mitra ostentó un conjunto completo de pontifical, necesariamente sufragado con las rentas de la mitra, supondría de algún modo devolver a su sede los *regalia* de su cargo, que no precisaría para afrontar el juicio, especialmente teniendo en cuenta que, en los inicios de su episcopado (1497), hubo de tomar algunos del sagrario por carecer de ellos.⁴⁶ Los documentos no aclaran si estas piezas llevaban o no sus armas, por lo que quizá no utilizó este legado para mantener su memoria en su sede episcopal o fue este un objetivo secundario, entendiéndolo como la devolución de unos objetos que él ya no necesitaba y que, como las capas del obispo, eran necesarios para el correcto funcionamiento litúrgico.

En cuanto a la calidad y riqueza de la donación, se ha insistido en la sencillez del mismo, basándose en que la misma documentación adjetiva de pobre alguna pieza, como la mitra, o en la indefinida pedrería del anillo –que aun así tenía cinco piedras–; sin embargo, el báculo era rico y de buen peso, al igual que las cenefas y falderos del terno y las telas no dejan de ser brocados y damascos, con bordados y, según el inventario, hilos de oro, por lo que creo que debemos asumir que todo ello sería sencillo y austero, pero en absoluto desmerecería de la dignidad y magnificencia de un obispo de Burgos que, como menciona González de Oviedo, vestía «de pontifical, no muy rico pero santamente».⁴⁷ De hecho, el mencionado inventario catedralicio de 1546 recoge un número limitado de piezas en algunas de estas categorías, con diversas menciones a donaciones o legados de obispos burgaleses, de los que destacan las de Alonso de Cartagena, Luis de Acuña, Juan Rodríguez de Fonseca e Íñigo López de Mendoza; una comparativa entre las piezas de Ampudia y las de estos sus antecesores y sucesores nos presenta las primeras como un conjunto sencillo y digno, pero no pobre o humilde.

Desde luego, el objeto más interesante sería el retablo que, como afirma el documento, era rico y «de grand mano», de pintura, «que tenía el dicho señor obispo», es decir, que estaría en su cámara, probablemente en el palacio episcopal. Por desgracia, la documentación no precisa más y el retablo no parece haberse conservado, tras su ubicación en la capilla de Santiago, que hacía las funciones de parroquia y para dónde él mismo lo había destinado en la donación inter vivos, y su

46 Ver nota 24.

47 FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Batallas...*, 3:364.

traslado posterior a la capilla de Santa Catalina.⁴⁸ Esta obra es la que mejor podría habernos transmitirnos los intereses artísticos de Ampudia, la mejor muestra de su voluntad de encargar, o comprar, obra artística, aunque fuera con un fin primordialmente devocional o cultural. ¿Puede tratarse de una obra conseguida en alguno de sus viajes italianos y obedecer a modelos y formas renacentistas? o ¿mantendría Ampudia el interés por el modelo de tradición flamenca que tanto éxito tenía en Burgos por esas fechas, encargando la obra en esta ciudad?, ¿cuál era su composición y contenido? Por sencillo que fuera, el adjetivo «rico» y la expresión «de grand mano» parecen hablar de una obra de cierta importancia, sobre todo si así se consideraba en el Burgos de principios del XVI, en el que los ojos del clero catedralicio estaban acostumbrados a piezas de gran calidad. Además, el documento indica la entrega de objetos por los cabezaleros, que afirman que ya estaban en la catedral tanto el retablo como la piedra de jaspé, lo que quizá señala a dos piezas grandes que habrían tenido que ser transportadas previamente.

La piedra de jaspé es otro objeto intrigante. Según el documento estaría destinada al armario-retablo de las reliquias que se custodiaba en la capilla de Santo Tomás de Canterbury, o de las reliquias, inmediata a la sacristía, para una de sus puertas. Sin embargo, las puertas de este armario, que actuaba también como retablo y así se denominaba en ocasiones, habían sido encargadas, en los primeros años del obispado de Ampudia, a Alonso de Sedano y al denominado Maestro de los Balbases, que pintaron en ellas, tanto en su interior como en su exterior, diversas escenas, obra hoy conservada, desmontada, en el Museo Catedralicio y por la que el cabildo pleiteó con Sedano en 1496, o sea en el año en el que Ampudia accedió a la sede.⁴⁹ A no ser que el pleito supusiera una entrega tardía de la obra, posterior a la donación de Ampudia, no se entiende bien cuál sería el destino de esta piedra que, por otra parte, habría de tener unas dimensiones realmente importantes para poder ser usada como puerta. Quizá pudo estar destinada a un espacio más reducido dentro del propio armario, algún tipo de contenedor de reliquias integrado en la mazonería y necesitado de un cierre de cierto empaque, en el que fuera factible utilizar una pieza de jaspé.

Tampoco conservamos apenas información sobre otros bienes del obispado. Un documento posterior a su muerte indica, de forma seguramente interesada, una cierta

48 El retablo fue prestado a la capilla de Santiago en 1534, pero en 1550 se colocó en la capilla de Santa Catalina. ACB, Registro 44, f. 174v. 11 de diciembre de 1534 y Registro 49, f. 94v-95r. 11 de agosto de 1550, respectivamente. Quizá estuviera poco tiempo allí, ya que en 1579 se encargó un retablo para esta capilla. ACB, Registro 58, f. 542r. 28 de septiembre de 1579.

49 ACB, Registro 31, ff. 195r. y 197r. Pilar SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990), 2:609-610. El armario se desmontó en el siglo XVIII: PAYO HERNANZ y MATESANZ DEL BARRIO, *La Edad de Oro...*, 358-359.

desatención de los bienes de la mesa episcopal por haberse dedicado preferentemente «a la devoción y contemplación».⁵⁰ No parece haberse interesado demasiado por el palacio episcopal burgalés, a pesar de ser un obispo residente y, por lo tanto, haberlo usado como casa y curia. Los conflictos acaecidos entre su predecesor Luis de Acuña y el cabildo, por la apropiación del primero del claustro alto, al que accedía desde el famoso pontido, el puente-pasadizo que volaba sobre la entrada a las escaleras que subían a la portada del Sarmental y que comunicaba ambos espacios, determinó el cierre de este. En época de Ampudia parece haber habido un tímido intento de reconstruirlo, paralizado a raíz de la negativa de los canónigos y no recuperado hasta el episcopado de su sucesor.⁵¹

Poco sabemos sobre posibles obras en otras propiedades de la mitra en la diócesis; en ocasiones la documentación conservada alude a la estancia del obispo en otros lugares del obispado, probablemente debido a sus viajes de visita. Sabemos que durante su episcopado se demolió la fortaleza de San Cristóbal de Rabé por orden del Consejo Real, debido a que en este castillo se refugió Luis de Acuña, en 1475, durante el conflicto sucesorio; el despojo de esta demolición se dio al obispo.⁵² Por otra parte, algunas iglesias de la diócesis conservan su heráldica en partes significativas de la construcción, como ménsulas y claves de bóveda, así en las de San Martín de Torresandino, San Adrián de Quintanilla de la Mata y San Lorenzo de Villafuella, en cuya portada se conservan, en las enjutas, dos escudos de don Pascual.⁵³ Por otra parte, en estas iglesias se conservan también claves de bóvedas u

50 ACB, Libro 40, ff. 348r-353r. Se trata de un documento elaborado por su sucesor en la mitra, Juan Rodríguez de Fonseca (1514-†24), en relación con el pleito que mantuvo por el pontido. En el f. 348v dice lo siguiente: «que defunto el sobredicho don Luis obispo, don fray Pascual, de buena memoria, de la orden de los predicadores de Santo Domingo, fue fecho obispo de Burgos por la abtoridad apostolica, el qual poco o ninguna cosa ciso (sic) los bienes así estable commo muebles de la dignidad episcopal e era totalmente dado a deboçion e contemplacion espiritual, e permitía todas las cosas ser fechas e administradas por vn su familiar e permitía allende desto a los dichos deán e cabildo hacer lo que les plazía a su voluntad e ynhabitar las dichas moradas y estançias en tal manera que mal administró en las dichas cosas temporales».

51 ACB, Libro 40, ff. 348r-353r. Rafael PAMPLIEGA PAMPLIEGA, *Pontido y otras dependencias de la catedral de Burgos* (Burgos: Monte Carmelo, 2005), 41.

52 ACB, Registro 36, f. 203v. 3 de octubre de 1511.

53 Desde Villafuella escribió en ocasiones al cabildo, señal de que usaba la residencia episcopal que allí había. Elena MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, «Arquitectura religiosa tardogótica en la provincia de Burgos (1440-1511)» (Tesis doctoral, Universidad de Burgos, 2013), 394, 1447, 1270 y 1315 respectivamente y Elena MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, «Las portadas tardogóticas en las iglesias del sur de la provincia burgalesa. Evolución tipológica», *Biblioteca: estudio e investigación* 29 (2015): 227 vincula esta portada, entre otras, a una escuela burgalesa identificada con talleres relacionados o influenciados por la obra de Simón de Colonia y, posteriormente, de su hijo Francisco. Recordemos en este sentido que Simón de Colonia era el maestro de la obra catedralicia burgalesa durante los años del episcopado de Ampudia y no resulta en absoluto extraño que encargase a su taller esta portada.

otras piezas monumentales esculpidas con el anagrama de Cristo (IHS), que aparecía también en el gremial legado a la catedral y que pudo ser un emblema paraheráldico del propio obispo. La utilización de estos signos no supone necesariamente que estas obras hubieran sido patrocinadas directamente por el prelado, si bien no sería extraño que la mitra hubiera colaborado económicamente en las obras necesarias en dichos templos. En cualquier caso, creo que sí podemos ver en su presencia la mano de fray Pascual, siempre preocupado por la corrección y adecuación de las iglesias diocesanas a su actividad religiosa, como se recoge en sus sínodos.

2.2. La siempre presente orden dominica

Ampudia se interesó también por otras casas religiosas, siempre en relación con la orden dominica a la que pertenecía y que centró toda su actividad religiosa hasta su nombramiento como obispo de Burgos.⁵⁴ En la casa donde seguramente profesó, el convento de San Pablo de Palencia, promovió la construcción de espacios indispensables para la vida comunitaria como el dormitorio y el claustro.⁵⁵ Algo similar hizo en el convento de San Pablo de Burgos, en el que impulsó la construcción de estructuras esenciales, como la casa de novicios y un corredor sobre el claustro, así como este, de piedra, abovedado y, muy significativamente, «tan suntuoso como severo».⁵⁶ En los dos casos, obras ambas desaparecidas tras la desamortización de sus casas, parece que su interés se centró en proporcionar a estos dos conventos, tan queridos y cercanos, construcciones de las que carecían o se encontraban en mal estado y que estas no solo fuesen funcionales, sino también monumentales; en

54 El capítulo provincial de la orden, reunido en San Pablo de Burgos en 1506, recordó al entonces ya obispo de Burgos por sus aportaciones a la reedificación de este convento y del de San Pablo de Palencia: «Pro reverendissimo domino episcopo Burgensi fratre Paschasio de Fontepudico, qui capitulo multa bone fecit et conventum Palentinum et Burgensem edificat, quilibet sacerdos officabit unam Missam». En Santiago DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *El convento dominico de San Pablo de Palencia (1220-1600). Breve reseña histórica y colección diplomática* (Salamanca: Editorial San Esteban, 2018), 2:171, doc.128.

55 ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 71.

56 La afirmación es de Arriaga, pero fray Antonio de Logroño, que fue confesor de fray Pascual y prior de este convento, usa términos similares: «este señor hizo el claustro que oy tenemos, lo de abaxo tan suntuoso como se ve, de bóveda de piedra. Y no le puso en perfección prevenido de la muerte. Hizo más el corredor grande del vergel, con celdas y corredor alto como oy está. Hizo más la casa de los novicios. Y encima las celdas de los mancebos, de manera que desde la pared del dormitorio hasta las secretas hizo este señor obispo. Y mucho más hiziera según el mucho amor y voluntad que a esta casa tenía». Todo esto debió ser a partir de 1506 y hasta su muerte, ya que Logroño menciona que no pudo acabarlo por morir antes. Archivo Histórico Nacional (AHN), Códices, Libro 57, *Libro de la fundación y rentas del convento de San Pablo de Burgos, compuesto por fray Antonio de Logroño*, ff. 10r. y v.

ningún caso parece deducirse de estas obras un interés personal de Ampudia por impulsar obras concretas, si bien no podemos descartar que su memoria no dejara de estar presente. El Museo de Burgos conserva precisamente un escudo y una clave de bóveda con sus armas, procedentes del convento burgalés, quizá del claustro, que indican que, de una manera u otra, su nombre permaneció en dicha casa más allá de su propia vida.⁵⁷

En estos dos casos la pregunta más evidente es ¿cómo pudo sufragar Ampudia estas obras? Es interesante destacar que, como ya se ha comentado, se hicieron en su época como obispo de Burgos, por lo que hemos de suponer que utilizó parte de sus rentas episcopales para sufragar ambas empresas que seguramente consideró justa retribución a las casas que habían tenido un papel más relevante en su vida religiosa.

También de los primeros años de su obispado deben datar otros dos proyectos frustrados, la fundación de sendos conventos dominicos, uno en Ampudia, para el que llegó a emitirse bula en 1497, y otro, femenino, en Burgos, cerca del Hospital del rey, para el que también llegó a emitirse bula en 1508.⁵⁸ Ninguna de los dos llegó a materializarse, pero no hay duda de que se hubieran sufragado con ingresos de la mitra.

En estas intervenciones en conventos dominicos, Ampudia no haría sino actuar como otros tantos prelados de origen regular, que favorecieron igualmente a su orden y, en concreto, a conventos ligados de un modo u otro a su carrera religiosa, bien la casa en la que profesaron, bien la de su lugar de origen, bien en la que ostentaron cargos o pasaron más tiempo. No es por ello raro que quisiera favorecer al convento palentino en el que inició su vida religiosa y al burgalés en el que fue lector de teología y con el que mantuvo estrecha relación durante su vida en Burgos, además de querer crear en su pueblo de origen y en la ciudad burgalesa sendos conventos nuevos. Tampoco es raro que fueran tareas a desarrollar cuando tuvo los recursos económicos necesarios para ello, antes hubiera sido imposible.

57 Ninguna de estas piezas está expuesta o referenciada en CERES (Red digital de colecciones de museos de España: <http://ceres.mcu.es>), ni he podido localizar ninguna imagen. También se han localizado, en recientes excavaciones arqueológicas, restos del pavimento del claustro, que Casillas considera de la época de Ampudia, quizá debido también a su patrocinio. El mismo autor opina también que fray Pascual habría remozado el aula de Estudios Generales del convento burgalés, que se encontraría bajo el dormitorio. José Antonio CASILLAS GARCÍA, *El convento de San Pablo de Burgos. Historia y Arte* (Salamanca: Editorial San Esteban, 2003), 268-269, 277 y 356-357, respectivamente.

58 El obispo proponía que se fundase en la iglesia de San Ginés o en la de Gamonal. ACB, Registro 35, f. 234v. Abril de 1508. Según ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 94, ya había adquirido terrenos cerca del hospital del rey hacia 1500.

2.3. El linaje y el solar familiar, pasado ¿y futuro?

Su relación con su familia y su villa natal parece haber sido constante durante toda su vida y, como ya se ha comentado, su entorno estuvo formado principalmente por familiares. Su intención de fundar un convento de dominicos en Ampudia, que finalmente se frustraría, indica también un interés continuo por su lugar de origen, donde sí llegó a ejecutar otras obras más personales en su templo principal, la hoy colegiata y entonces parroquial de San Miguel, a partir, al menos, de 1509, de nuevo en su etapa episcopal.

La iglesia debía estar en construcción en tiempos de fray Pascual, probablemente a partir de un templo anterior que en ese momento se reedificó.⁵⁹ En el extremo nororiental de la nave del Evangelio, se eliminó una torre campanario preexistente,⁶⁰ que compensaría el prelado con la promoción de la torre actual, a los pies del templo, en la que encontramos su escudo.⁶¹

En el espacio mencionado se levantó, tomando también parte del cementerio parroquial, una capilla rectangular bajo la advocación de la Virgen (Fig. 4), a instancias del prelado, como se deduce de la inscripción que se encuentra en su interior:

Esta capilla mando fazer el muy ma(g) / nifico señor y de s(an)cta memoria don fra / Pascual o(bis)po de Burgos fue natural desta / uilla falleció en Roma en la Minerba don(de) / fue sepultado en la capilla mayor a XXI de ju / lio de 1512 anexo a esta iglesia el bachi / ller A(lons)o de Reuenga su sobrino canonigo en la / s(an)ta yg(les)ia de Burgos la prestamenta de S(an)cta / Maria de Castrillo an de decir los señores / desta ygl(es)ia quatro misas espeçiales / con sus vigiliyas y doze sin vigilia can / tadas los primeros de cada mes por / el dicho señor o(bis)po y sus defuntos / perpetuamente.

59 El templo ha acaparado poca atención de los investigadores hasta el momento. Sigo la secuencia constructiva desarrollada en Concepción ABAD CASTRO y María Luisa ANSÓN, *Las capillas funerarias de los Herrera y Ayala en la iglesia de San Miguel de Ampudia (Palencia)* (Ampudia: Ayuntamiento de Ampudia, 2016), 27-29.

60 La documentación conservada presenta la obra como motivada por el deseo del obispo de eliminar «vna fealdad grande» que afectaba a la zona del altar mayor, una escalera de caracol que subía a la torre de campanas preexistente y que invadía en esquina la capilla mayor. PEÑA CASTRILLO, «Ampudianos», 280.

61 La nueva torre se iniciaría a partir de 1509, pero se terminaría ya avanzado el siglo, tras la muerte del prelado. Jesús María PARRADO DEL OLMO, «Datos inéditos de canteros de Ampudia en el siglo XVI», *PITTM* 60 (1989): 467.



FIGURA 4. Capilla de Pascual de Ampudia en la iglesia de San Miguel de Ampudia (Palencia). Foto de la autora

La obra fue terminada en 1519, ya tras la muerte del prelado y gracias al cuidado de su sobrino Alonso de Rebenga, si bien no hay duda de la intención del obispo de construir esta capilla, quizá como panteón familiar, quizá como enterramiento propio, aunque estos extremos son puramente especulativos.⁶² Sí queda clara la voluntad de hacer presente la memoria del obispo, tanto por la inscripción como por su presencia heráldica en las ménsulas en las que se apoyan los nervios de la bóveda (Fig. 5), aparte de en su propia liturgia funeraria y su dotación específica.⁶³ Esta se componía, como confusamente señala la inscripción mencionada, de la celebración de una misa de réquiem cada sábado primero de mes en la capilla, antes de la misa mayor, con participación de todos los beneficiados, responso al terminar y toque de campanas. Además, se debían rezar otras cuatro misas a lo largo del año,

62 PEÑA CASTRILLO, «Ampudianos», 281 y 283 da por segura esta intención y da más información sobre la dotación de la capilla y de las memorias por el prelado que estableció Alonso de Rebenga con los clérigos de la iglesia en 1519, a la finalización de la obra, y que comenzarían a aplicarse en 1520.

63 La bóveda se perdió en el incendio que afectó al edificio en 1954, así que las claves que se conservan actualmente son posteriores a esa fecha, como también lo sería la ménsula del rincón suroccidental, que reproduce el mismo escudo en un diseño más simple. ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 65, nota 68, recoge también la existencia de un sombrero episcopal colgando de la clave polar de esta capilla, conocido como el sombrero de fray Pascual.

que quedarían establecidas, ya muerto el prelado, el 21 de julio, supuesta fecha de su muerte; el 3 de noviembre, tras el día de difuntos; el 8 de septiembre, Natividad de la Virgen y fiesta local y el 23 de noviembre, san Clemente. Se especifica que debían celebrarse con diácono y subdiácono y con cetros. Para todo ello dejó, como fuente de financiación, un préstamo, probablemente legado a su sobrino con este fin, el de Nuestra Señora del Castrillo, que rentaba anualmente 20 ducados (7500 maravedís),⁶⁴ una cantidad no excesiva, pero suficiente para las más de cincuenta misas anuales que debían rezarse por su alma.



FIGURA 5. Ménsula de la capilla de fray Pascual en la iglesia de San Miguel de Ampudia (Palencia). Foto de la autora

La capilla introduce una cuestión más compleja de lo que puede parecer a primera vista: la de su monumento funerario. La disposición del espacio, la presencia repetida de elementos identificativos –los escudos, la inscripción–, su ubicación cercana al altar mayor y, por supuesto, la vinculación personal y familiar, todo apunta a que el prelado

⁶⁴ Archivo Provincial de Ampudia (APA), *Aceptación de las memorias de don fray Pascual*, 1519, s.f. Citado en PEÑA CASTRILLO, «Ampudianos», 282-283, nota 25.

pudo haber decidido enterrarse en ella, si bien no hay constancia documental de ello. Además de su construcción, la capilla fue convenientemente adornada y dotada para su funcionamiento devocional y litúrgico. Ello supone una clara voluntad de mantener su memoria, personal, institucional y familiar, en su lugar de origen, alejándose así tanto de la catedral de su única sede episcopal como de los conventos dominicos de San Pablo de Palencia y Burgos, templos en los que hubiera sido fácil encontrar sepultura. La elección del lugar de origen implicaría una fuerte ligazón familiar, que evidencia también el hecho de que se rodease de algunos familiares (tanto de sangre como de convivencia) en su actividad religiosa. Supone también redundar en su humildad, al evitar espacios sagrados mucho más relevantes, en los que su nombre estaría mucho más presente y tendría una mayor repercusión, si bien en Ampudia sus lazos familiares facilitarían esta conexión con el territorio y sus habitantes.

En cualquier caso, también en esto fray Pascual se presenta como un patrón artístico tradicional, ya que nada más clásico que volver al solar familiar, junto a los deudos más cercanos, a la hora de asegurar el descanso eterno y la salvación del alma, reforzando así la presencia del linaje en el territorio de origen.

La capilla introduce, además, otra cuestión a la que han aludido algunas fuentes antiguas: la relación de fray Pascual con el colegio vallisoletano de San Gregorio. Algunas crónicas antiguas de la orden dominica sitúan al prelado en la fundación del colegio, junto con Alonso de Burgos, si bien parece que su aportación no pasó de confirmar la donación del solar por parte del convento de San Pablo, en su cargo de vicario general de la orden.⁶⁵ Puesto que la escasa documentación conservada sobre la construcción del conjunto colegial no menciona en ningún momento a Ampudia debemos en principio descartar esta información,⁶⁶ fruto quizá de una tradición que ligaba los nombres de dos figuras prestigiosas de la orden que sí sabemos que colaboraron en algunos asuntos relacionados con la reforma de la misma, si bien el hecho de que Alonso de Burgos fuera el candidato del cabildo burgalés a la mitra que finalmente consiguió Ampudia no facilitaría precisamente la mejor relación entre ambos. Sin embargo, fray Pascual conoció el colegio y seguramente siguió la evolución de su proceso constructivo, siendo probable que algunos elementos de este pudieran servirle de modelo; de este modo, su escudo utilizó en ocasiones (Figs. 2 y 5), como fondo, las ramas y cintas propias del *astwerk* o labor de ramas, que

65 La noticia parte de la documentación original recogida por el padre Arriaga en el siglo XVII y que ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 82 no interpretó correctamente.

66 El estudio más reciente sobre el colegio es el de Diana OLIVARES MARTÍNEZ, *El Colegio de San Gregorio de Valladolid: Saber y magnificencia en el tardogótico castellano* (Madrid: CSIC, 2020), en el que no se alude en ningún momento a una participación directa de Ampudia en la fundación.

constituye uno de los motivos más característicos de la fachada colegial.⁶⁷ Así puede verse en las mencionadas ménsulas de la capilla ampudiana. En este sentido es muy probable que quisiera incorporar una referencia a la orden dominica a través de uno de sus edificios más representativos, recuperando de este modo la relevancia que para nuestro prelado tuvo la sabiduría, el estudio y la formación, seña de identidad de la orden, con la que, de nuevo, reforzaría su relación.

El prelado dotó a su capilla, como era habitual, de algunos ornamentos necesarios para el desarrollo de culto y liturgia. El principal sería el retablo, dedicado a la Virgen del Pópolo. Una Virgen de esa advocación se conserva actualmente, aunque su factura es muy posterior a la muerte de Ampudia,⁶⁸ como lo es también el retablo de su capilla, con escenas marianas y presencia de San Clemente y San Esteban, como corresponde a algunas de las principales devociones del prelado y su heráldica en los remates, hoy conservados en el Museo de Arte sacro de la misma localidad.⁶⁹ Es muy posible que ambos fueran ya encargados por sus familiares.

El retablo plantea una cuestión de enorme interés, la de las devociones personales del obispo. La Virgen del Pópolo no es una devoción rara, pero tampoco especialmente frecuente en esta parte del reino castellano. Como es sabido, parte del icono bizantino conservado en la iglesia romana de Santa Maria del Pópolo, que, como la *Salus populi romani*, conservada en Santa Maria Maggiore, habían sido atribuidos a san Lucas y venerados como protectores del pueblo romano frente a diversos peligros.⁷⁰ Estos iconos fueron reactivados a fines del siglo xv, a partir de que Sixto IV reafirmase su carácter de auténtica obra de San Lucas (1478), copiándose profusamente en el entorno de los Reyes Católicos, quienes entregaron dos famosas copias a la catedral de Granada a través, probablemente, de su primer arzobispo, Hernando de Talavera, y a la capilla real, que tuvieron una importante presencia en la ciudad (ante la imagen se ofició la primera misa que tuvo lugar en la Alhambra, pero también ante el icono de Santa Maria del Pópolo oficiaron Inocencio VIII y Bernardino de Carvajal en Roma para celebrar las victorias de Baza, Málaga y Granada).⁷¹

67 Paul CROSSLEY, «The Return to the Forest: Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer», en *Künstlerischer Austausch: Akten des 29 Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, coord. por Thomas W. GAEHTGENS (Berlín: Akademie-Verlag, 1993), 2:71-80.

68 Jesús Parrado la data en el siglo xvii y la atribuye al pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz. Jesús María PARRADO DEL OLMO, *Ampudia. Iglesia de San Miguel* (Palencia: Diputación provincial, s.d.), 29.

69 PARRADO DEL OLMO, *Ampudia. Iglesia...*, 22.

70 Sonia CABALLERO ESCAMILLA, «Citas y evocaciones en los discursos visuales: a propósito del bizantinismo a fines de la Edad Media», en *Libros, bibliotecas y cultura visual en la Edad Media* (Salamanca: IEMyR, 2020), 69-90.

71 Álvaro FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, «Imagen de los Reyes Católicos en la Roma pontificia», *En la España medieval* 28 (2005): 259-354.

Ambos mostraban la imagen de un cristianismo primitivo, puro y sencillo, acorde con los ideales reformistas, pero también con el barniz mesiánico de que se revistió, sobre todo en el contexto romano, la figura de los monarcas hispanos, por lo que debió ser frecuente tener copias de ellos en el entorno de la reina, quien recibió la copia granadina, junto con la rosa de oro, del propio papa.⁷²

Ampudia pudo comprar o encargar su copia en Roma, bien en el viaje de 1499, cuando estuvo en la corte papal de Alejandro VI, grandísimo devoto de esta Virgen, y participó allí directamente en alguna celebración,⁷³ o en el de 1506, cuando defendió a Hernando de Talavera. Esta imagen, relacionable con el papado, con la Roma antigua y el cristianismo primitivo, con la monarquía hispana y su carácter de defensora de la fe, además de su consideración de reliquia, tuvo que ser importante para Pascual de Ampudia, ya que conectaba con algunos de sus principales intereses. Por ello, no resulta extraño que matizara su conocida devoción mariana con la elección, para su probable capilla funeraria, de una obra tan significativa.

Cuestión quizá similar, aunque más difícil de explicar, es su devoción a san Clemente, presente en el retablo de la capilla y en los días en los que debía celebrarse anualmente misa por su alma, aparte de la posibilidad, ya comentada, de que fuese inspiración para la composición de su escudo. Quizá el recuerdo de sus años de formación en Bolonia y sus estudios de teología, que los dominicos impartían tanto en Santo Domingo como en el colegio de San Clemente, de tantas referencias españolas, pesaron en su ánimo.

2.4. La corte y los reyes

Sin salir del entorno ampudiano, fray Pascual regaló a la ermita de la Virgen de Alconada un cáliz y un portapaz de plata dorada junto con un terno rico, en cumplimiento de un voto hecho a la reina Juana.⁷⁴ Tanto el portapaz como la patena que acompañaba al cáliz llevaban las armas de Pascual de Ampudia, así como este último las del príncipe Juan y Margarita de Borgoña. El portapaz se conoce solo a través de un inventario posterior, que lo describe como una pieza soportada por cuatro leones, que desarrollaba, esmaltada, la escena del descendimiento, con dos evangelistas a los lados y las armas del

72 CABALLERO ESCAMILLA, «Citas y evocaciones», 80-84, considera que pudieron ser traídas desde Roma por eclesiásticos del entorno de la reina y cita varios ejemplos conservados en Castilla, en relación con personajes que estuvieron en Roma en el cambio de siglo.

73 Participó en la celebración del jueves santo de 1499 (28 de marzo) en el palacio apostólico, en la que Ampudia fue nombrado prelado asistente del papa y llevó sus fimbrias. En ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 245.

74 José Luis PEÑA CASTRILLO, «El cáliz de doña Juana I de Castilla o cáliz de fray Pascual», *PITTM* 88 (2017): 229-238. Las piezas debían ir a la entonces parroquial de San Miguel si la ermita cambiaba de patronos.

prelado con dos rubíes.⁷⁵ El cáliz podría ser el hoy conservado en el Museo de Arte Sacro de Ampudia, procedente de la colegiata (Fig. 6).⁷⁶ En cuanto al terno que acompañó a estos ornamentos, era de terciopelo blanco, con motivos de alcachofas brocados y fue utilizado por fray Pascual para celebrar antes de entregarlos al ermitaño; la casulla tenía una cenefa florentina y se valoró todo ello en 120 ducados (45 000 maravedís). Tanto la riqueza de los ornamentos, como la valoración de las vestiduras son muestra de la magnificencia de unas piezas suntuarias poco acordes con la supuesta pobreza habitual en los objetos poseídos por fray Pascual, pero comprensibles dentro de lo que el prelado consideraba deber a la autoridad y dignidad de su cargo.



FIGURA 6. Cáliz denominado de Fray Pascual. Museo de Arte Sacro de Ampudia (Palencia).
Foto de la autora

⁷⁵ PEÑA CASTRILLO, «Ampudianos», 288.

⁷⁶ Así se ha considerado tradicionalmente, según PEÑA CASTRILLO, «El cáliz», aunque podría tener otra procedencia. Miguel Ángel ZALAMA RODRÍGUEZ, «Las hijas de los Reyes Católicos. Magnificencia y patronazgo de cuatro reinas», en *Las mujeres y el universo de las artes*, ed. por Concha LOMBA SERRANO, Carmen MORTE GARCÍA y Mónica VÁZQUEZ ASTORGA (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020), 43-44, considera que este cáliz fue regalado por Carlos V, en 1537, a los marqueses de Denia, los carceleros de la reina Juana en Tordesillas, y sería un sucesor suyo quien lo entregara a la iglesia ampudiana.

Además de estos ornamentos, otro cáliz, donado por Isabel y Fernando al convento de San Pablo de Palencia, con las armas de los monarcas y las de la orden de predicadores, pudo haber llegado a la casa por intermedio de fray Pascual.⁷⁷

Que el conjunto ampudiano fuera donado a la vez que otros ornamentos relacionados con el entorno regio indica claramente la relevancia que para Ampudia tenía su relación con los reyes y su familia, dentro de la frecuente actuación de los preladados del entorno regio en la potenciación del patronazgo religioso de los monarcas,⁷⁸ un patronazgo indirecto, que multiplica el efecto de perdurabilidad de la memoria que suponían estas donaciones y legados. Desde luego Ampudia, una vez aceptada la mitra,⁷⁹ se interesó por afianzar la relación de la familia real con Burgos y la catedral, relación en la que él fue, durante toda su vida, un agente fundamental, y así lo entendieron los monarcas, que ya a principios de 1497 escribieron al cabildo para que admitieran a fray Pascual al frente de la mitra,⁸⁰ y tanto el rey Fernando como el príncipe Juan estuvieron presentes en su toma de posesión, celebrada sin la presencia del obispo; este participó también en la recepción de Margarita de Austria a su llegada a Burgos, donde se casó con el príncipe Juan.⁸¹

A partir de ese momento el prelado tomó siempre la iniciativa, con respecto al cabildo, para que la catedral participase de la manera más adecuada en todo tipo de celebraciones relacionadas con la estancia de los reyes en Burgos. De ese modo, en marzo de 1497 solicitó cabalgaduras para el séquito de la princesa Juana, que llegaba a la ciudad;⁸² en 1500, favoreció el envío de clérigos para evangelizar las Alpujarras, ante la petición real;⁸³ en 1501 solicitó el envío de los

77 Manuel PÉREZ HERNÁNDEZ, «Cálices del convento de San Pablo de Palencia», *PITTM* 66 (1995): 323-336. Lo fecha ca. 1500 y establece su similitud con otro conservado en el convento de San Juan de Corias, de factura abulense, que Manuel Pérez considera hecho para el colegio de San Gregorio.

78 ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 115 desgrana los cargos y cometidos, pocos, que tuvo Ampudia en la corte o en el entorno regio: oidor de la audiencia, encargado por Fernando de mediar en su conflicto con el duque de Nájera y comisionado por Julio II para entender en la conjura de los obispos de Badajoz y Catania contra Fernando y Juana.

79 Fray Pascual no debió tener apenas relación con la corona antes de ser obispo de Burgos, cargo para el que los reyes debieron acudir al papa para presionarle a aceptarlo, dando, como motivos para su elección el que el nuevo prelado era «religioso de sciencia e consciencia». En ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 108, nota 24.

80 ACB, Registro 26, f. 310r.

81 ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 123.

82 Parte de estos animales fueron cedidos por algunos prebendados, parte sufragados con el legado de Luis de Acuña. ACB, Registro 31, ff. 305v.-307r.

83 ACB, Registro 34, f. 38r. 26 de septiembre de 1500. Ampudia decidió que fueran contados perpetuamente como residentes en su beneficio, cobraran sus prebendas con normalidad y se les dieran, además, 70 000 maravedís.

cantores para recibir a los archiduques, Juana y Felipe;⁸⁴ en 1505 pidió al cabildo que acudiera, en procesión, a recibir los restos mortales de Isabel a la iglesia del convento de Santa Dorotea;⁸⁵ un año después ordenó a todos los prebendados que, a caballo, le acompañaran a recibir a Juana y Felipe, ya como reyes, que ante el prelado juraron guardar los privilegios de la catedral burgalesa;⁸⁶ en ese mismo año participó con ellos en la fiesta celebrada con motivo de la llegada a San Pablo de Burgos de las reliquias de las once mil vírgenes, bajo cuya advocación se fundó una importante capilla en este convento;⁸⁷ poco después estuvo presente en el juramento del cabildo de seguir y defender los intereses de Juana y del príncipe Carlos tras la muerte de Felipe;⁸⁸ también parece haber estado presente en la estancia en Burgos del rey Fernando, durante el año siguiente, habiendo intervenido directamente a favor del cabildo.⁸⁹ Igualmente en el entorno regio, pero fuera de Burgos, predicó en 1503 en el bautizo del infante Fernando, hijo de la princesa María en Alcalá de Henares;⁹⁰ en 1507 intervino, por orden del papa Julio II, para contrarrestar la conspiración de los obispos del conciliábulo contra Fernando y Juana;⁹¹ y en 1509 el obispo, que se encontraba con la reina, llegó con ella a Burgos y así lo anunció al cabildo.⁹²

2.5. Y finalmente, de nuevo Roma

A pesar de su aparente predilección por la iglesia mayor de su lugar natal, los restos de don Pascual no descansan en Ampudia, sino en Roma, en concreto en la iglesia del convento de Santa Maria sopra Minerva, la cabeza de los dominicos romanos y casa muy vinculada a la reforma castellana.⁹³

84 ACB, Registro 34, ff. 169v.-171r, 174v., 190v. y 192v.-193r.

85 ACB, Registro 34, ff. 512r-513r.

86 ACB, Registro 35, ff. 1v.-2r.

87 ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 92-93.

88 ACB, Registro 35, f. 23r.

89 ACB, Registro 35, f. 170r.

90 PEÑA CASTRILLO, «Ampudianos», 276.

91 *Idem.* Según Peña Castrillo el segundo viaje a Roma había sido por encargo de los reyes ante la corte de Alejandro VI.

92 ACB, Registro 36, f. 85v. 9 de noviembre de 1509.

93 El convento había sido reformado por otro prelado dominico castellano, Juan de Torquemada, también enterrado en la iglesia. Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, «El linaje del cardenal don Juan de Torquemada. Poder económico y promoción artística», *BSAA. Arte* 86 (2020): 55-59.



FIGURA 7. Lauda sepulcral de Pascual de Ampudia en Santa María Sopra Minerva (Roma).
En Elías TORMO Y MONZÓ, *Monumentos de españoles en Roma* (Madrid: Ministerio de
Asuntos Exteriores, 1942), Ilustración 135

Allí se alojó Ampudia a su llegada a Roma en 1512 para asistir al V Concilio de Letrán, aunque no pudo participar en este por enfermar y morir al poco tiempo, en dicha casa religiosa. Sabemos que fue el propio papa, Julio II, quien costeó los gastos de su entierro, ante el altar mayor de la iglesia, debido a la permanente pobreza del obispo, y serían sus acompañantes en Roma, su sobrino Alonso de Rebenga, su confesor fray Antonio de Logroño y Cristóbal, medio racionero de la catedral de Burgos,⁹⁴ quienes se encargarían de todo ello, así como de la sencilla lápida que

⁹⁴ ACB, Libro redondo 113, f. 18r. 1511-1512. Salieron de Burgos el 23 de abril, con licencia hasta octubre, pero el 12 de septiembre ya estaba Alonso en Burgos para las honras fúnebres del obispo (ACB, Libro redondo 114, f. 5r. 1512-13). Citado en ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 54, notas 23 y 24. Fray Antonio de Logroño confirmó posteriormente su muerte en la pobreza: «murió pobre, sin tener

cubrió su tumba, en la que el prelado se figura yacente, revestido con el hábito dominico, pero mitrado y con báculo, con sus armas duplicadas en el cojín en el que apoya su cabeza y un epitafio grabado en el borde en escritura humanística (Fig. 7).⁹⁵ Aparte del desgaste derivado de su colocación a ras de suelo, la lauda muestra a la perfección la humildad y austeridad del difunto, enfatizada por la tipología elegida, frecuente entre los enterramientos coetáneos del convento.

En lugar de ir revestido de pontifical la figura aparece con el hábito dominico que constituía la vestidura habitual del prelado, aunque este no renuncia a las insignias habituales del episcopado: mitra y báculo, ambos sencillísimos, faltos de cualquier signo de suntuosidad, severos incluso. No renuncia tampoco a su escudo, presente, como era habitual, en este tipo de enterramiento. En cuanto al epitafio, reproducía el siguiente texto rodeando la imagen:

Paschasio Hispano Burgensi Episcopo / qui ex praedicatorum ordine / doctrina
virtutibusque evectus / amplissimis redditibus / annis quindecim pie dispensatis
/ ad Lateranensem Synodum / sub Julio II Pont. Max. Adscitus / vita functus est.

Además, tuvo en origen otra inscripción hoy perdida, que decía:

Christi pauper inter compauperes / mortuus / alienis sumptibus tumulatus / servi-
tores domino posuere / MDXII XIX julii / Vixit ann. LXX.⁹⁶

Ambas incluyen, como era habitual, los datos habituales: la identificación («Paschasio Hispano»), probablemente no lejos de cómo se le conocería en Italia), el cargo («Burgensi Episcopo»), el origen en la orden de predicadores, la razón de su muerte lejos de su sede («ad Lateranensem Synodum / sub Julio II Pont. Max. Adscitus / vita functus est») y la fecha de la muerte,⁹⁷ pero también su fama de hombre sabio

vn real. Y digo esto porque yo, fray Antonio de Logroño, hijo deste convento, fuy su compañero [sic] y me hallé presente a su sancta y bendicta muerte. Enterrose en la capilla mayor del dicho monasterio, a la mano derecha e sus honrras las hizo hacer el papa Julio II muy suntuosamente». En AHN, Códices, Libro 57, *Libro de la fundación y rentas del convento de San Pablo de Burgos, compuesto por fray Antonio de Logroño*, f. 10r.

95 La lápida fue trasladada posteriormente, no así el cuerpo, y hoy se encuentra en la Stanza dei Papi, entre la iglesia y el claustro del convento. Agradezco a uno de los revisores externos de este artículo la localización de esta pieza, hoy en un espacio no abierto al público.

96 Recoge su tenor ORTEGA MARTÍN, *Don Pascual...*, 259.

97 *Ibidem*, 258, concluye que la fecha de su muerte fue el 19 de julio de 1512, aunque esta parece ser, más bien, la fecha en la que sus allegados pusieron su lápida. Fray Antonio de LOGROÑO da, en el *Libro de la fundación...* mencionado en la nota 94, la fecha del 14, que parece bastante más fiable, ya que fue testigo presencial. Sin embargo, PEÑA CASTRILLO «Ampudianos», 278, dice que en el archivo

y virtuoso («doctrina virtutibusque evector / amplissimis redditibus»), y su proverbial pobreza («Christi pauper inter compauperes»). La referencia final («alienis sumptibus tumulatus / servitores domino posuere») deja perfectamente claro que el epitafio, como la lauda, fue elaborado por sus allegados y no por el propio prelado, lo que nos proporciona no la imagen que el difunto quería dejar de sí mismo, sino la que su entorno tenía de él y quería que perdurase.

Parece probable que la falta de recursos determinase que el cuerpo no fuera llevado de vuelta a Castilla, dado que el papa hubo de conceder las rentas episcopales de ese año para saldar las deudas que tenía el obispo,⁹⁸ quizá entre ellas las derivadas de la construcción y dotación de una capilla funeraria que nunca llegaría a ocupar.

Tras su muerte debieron celebrarse las correspondientes exequias, no bien conocidas, y se fundaron memorias por su alma, tanto en la catedral de Burgos como en la iglesia de San Miguel de Ampudia,⁹⁹ que ya se han comentado al hablar de la capilla de esta. De organizar ambas debió ocuparse su sobrino, el canónigo burgalés Alonso de Rebenga, pero por iniciativa del obispo. De este modo, para las que debían celebrarse en la catedral, el prelado había ya dejado anexionados a la mesa capitular los préstamos de Olmos Albos y Humienta.¹⁰⁰ En cabildo del 8 de abril de 1530, Alonso de Rebenga había solicitado a los restantes capitulares que se asentasen las memorias de su tío «el muy reverendo señor obispo don fray Pascual, de buena memoria» para las que anexaría los préstamos citados.¹⁰¹ Al día siguiente, Alonso de Rebenga concertó con el cabildo la celebración de cuatro memorias,¹⁰² una especial (cada año, perpetuamente, el día de San Clemente, con una colecta por el obispo y otra por el canónigo, además de otra celebración en la capilla de San Clemente, en las vísperas: 4400 maravedís de distribución y 100 para la capilla) y tres corrientes (anualmente, en enero y marzo, con colecta de obispo para la primera y de preste para la segunda; como en la especial, aquí se distribuía lo que restase de los 4500 maravedís que

parroquial de Ampudia la que consta es el 21 de julio, fiesta de santa Práxedes, día en el que se le rezaba una misa de réquiem con responso; esta es la fecha que también, como se ha comentado, aparece en la lápida de su capilla en la colegiata de su localidad de origen.

98 PEÑA CASTRILLO, «Ampudianos», 278 dice, sin embargo, que el mismo día de su partida a Roma los reyes le concedieron las rentas completas del obispado en el año en que muriera y que la concesión papal se refería a los beneficios de la sede vacante.

99 La noticia de su muerte llegó a la catedral burgalesa el 20 de agosto e inmediatamente se controló su hacienda y se le pidieron a su secretario, Fernando de Villa y al provisor Montoya los documentos de la hacienda episcopal, que se encontraban en un arca pequeña. ACB, Registro 36, f. 255r.

100 ACB, Registro 43, ff. 279v.-280r. 8 de abril de 1530. El acta se encuentra también en el obituario correspondiente (Códice 28 –Calendario antiguo de la iglesia de Burgos–).

101 ACB, Registro 43, f. 279v.

102 ACB, Registro 43, ff. 279v.-280r. El texto se repite en Volumen 73, ff. 41v-42r.

anualmente rentaban los préstamos de Olmos Albos y Humienta) por el alma del obispo y por la suya propia.¹⁰³

3. CONCLUSIONES

Un prelado en principio poco interesante como patrocinador artístico; sin dinero para dedicar a la promoción; que no parece haber tenido un gusto artístico definido, a pesar de haber conocido en profundidad la Italia de finales del xv y principios del xvi y la relevante producción artística de la diócesis burgalesa de la época; sin interés por el lujo, la riqueza, la suntuosidad o la magnificencia que podía ofrecerle la obra de arte, se muestra ante nuestros ojos como un promotor de obra de arte bastante tradicional, no ajeno a los beneficios que la imagen podía ofrecer a la salvación de su alma, al mantenimiento de su memoria y a la dignificación de su estado y de la autoridad que este llevaba aparejado. Promoción o colaboración en obras funcionales, necesarias para el correcto y decoroso funcionamiento de las casas religiosas de su orden con las que tuvo relación; interés por la que pudo pensar que fuera su morada eterna, su lugar de origen y su familia; relación de la autoridad de su mitra con su privilegiada y cercana relación con la monarquía y el papado romano son los pilares del patronazgo de un prelado pobre, austero, aparentemente desinteresado por los asuntos del siglo, cuyo acceso a una de las mitras más importantes del reino le llevó a adoptar un papel de patrón artístico que seguramente no habría desarrollado de otro modo. Mitra y báculo, junto con un escudo heráldico, que tampoco provenía de su linaje y que creó a partir de sus propias señas de identidad personales, acompañan en su lauda sepulcral a un fraile dominico que según su epitafio cultivó el conocimiento y la virtud («doctrina virtutibusque evectus»), pero que, preconizado obispo de una de las principales sedes del reino, asumió la imagen de autoridad episcopal que consideraba adecuada a su cargo y la extendió por los lugares en los que la dignidad obispa debía estar presente. El patronazgo artístico se convirtió en su caso en una herramienta al servicio de sus obligaciones institucionales desaprovechando, por desgracia para nosotros, las posibilidades de quien viajó a la Italia del Quattrocento y primer Cinquecento, conoció la corte papal y, quizá, a algunos de los principales artistas italianos del renacimiento, la producción artística ligada a la corte de los Reyes Católicos y algunas de las más relevantes obras de arte producidas, en Burgos, por artistas empapados de las formas flamencas.

103 ACB, Códice 28, ff. 41r-42r. En Sonia SERNA SERNA, *Los obituarios de la catedral de Burgos* (León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 2008), 144-145. La autora solo recoge el acuerdo capitular de la mencionada fecha, consignando que el códice no tiene anotación alguna sobre el obispo.

¿Tuvo su carácter de obispo reformador y reformado alguna incidencia en su patronazgo artístico? Creo que a esta pregunta fundamental debemos contestar negativamente, en cuanto que fue su cargo episcopal el que marcó este patrocinio, pero a la vez positivamente en cuanto que este patronazgo no dejaría de mostrar el interés fundamental del prelado por la reforma de la Iglesia, tanto de esta en su conjunto, como del clero secular diocesano y del clero regular de su orden.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CASTRO, Concepción y María Luisa ANSÓN. *Las capillas funerarias de los Herrera y Ayala en la iglesia de San Miguel de Ampudia (Palencia)*. Ampudia: Ayuntamiento de Ampudia, 2016.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. «Alonso de Berruguete en Italia y el sueño de un cuaderno de viaje». *Isimu* 14-15 (2011-12): 219-227. <https://revistas.uam.es/isimu/article/view/3329>.
- «Arte y poder episcopal en la península ibérica». Volumen monográfico de *Anuario de Estudios Medievales* 51, nº 1 (2021). <https://doi.org/10.3989/aem.2021.v51.i1>.
- AZCONA, Tarsicio de. «La reforma religiosa y la confesionalidad católica, en el reinado de Isabel I de Castilla, la católica». *Carthaginensia* 31 (2015): 111-136. <https://revistacarthaginensia.com/index.php/CARTHAGINENSIA/article/view/91>.
- CABALLERO ESCAMILLA, Sonia. «Citas y evocaciones en los discursos visuales: a propósito del bizantinismo a fines de la Edad Media». En *Libros, bibliotecas y cultura visual en la Edad Media*, 69-90. Salamanca: IEMYR, 2020.
- CALVO GÓMEZ, José Antonio. «La reinterpretación historiográfica de la reforma católica (1417-1517) y los límites del modelo sobre el modelo de confesionalización». *Specula* 1 (2021): 39-74. <https://revistas.ucv.es/specula/index.php/specula/article/view/891>.
- CASILLAS GARCÍA, José Antonio. *El convento de San Pablo de Burgos. Historia y Arte*. Salamanca: Editorial San Esteban, 2003.
- COOPER, Edward. «Un vistazo al claustro de la catedral de Burgos». *Boletín de la Institución Fernán González* 192 (1966): 209-214.
- CROSSLEY, Paul. «The Return to the Forest: Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer». En *Künstlerischer Austausch: Akten des 29 Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, coordinado por Thomas W. Gaehtgens. Vol. 2, 71-80. Berlín: Akademie-Verlag, 1993.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. «El linaje del cardenal don Juan de Torquemada. Poder económico y promoción artística». *BSAA. Arte* 86 (2020): 41-94. <https://doi.org/10.24197/bsaaa.86.2020.41-94>.

- DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Santiago. *El convento dominico de San Pablo de Palencia (1220-1600). Breve reseña histórica y colección diplomática*. Salamanca: Editorial San Esteban, 2018.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Álvaro. «Imagen de los Reyes Católicos en la Roma pontificia». *En la España medieval* 28 (2005): 259-354.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Batallas y quinquagenas*. Vol. 3. Madrid: Real Academia de la Historia, 2000.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes. *La imprenta en Burgos (1501-1600)*. Burgos: Arco Libros, 2005.
- GARCÍA GARCÍA, Antonio. *Synodicon Hispanum*. Vol. 7, *Burgos y Palencia*. Madrid: BAC, 1997.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás. *Sínodos burgaleses del siglo xv*. Burgos: Seminario Metropolitano de Burgos, 1966.
- HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria, María Concepción COSMEN ALONSO, María Dolores TEJEIRA PABLOS y José Alberto MORÁIS MORÁN, coords. *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*. Berna: Peter Lang, 2018.
- MANSILLA REYO, Demetrio. «La reorganización eclesiástica española en el siglo xvi». *Anthologica Annu* 5 (1957): 9-259.
- MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena. «Arquitectura religiosa tardogótica en la provincia de Burgos (1440-1511)». Tesis doctoral: Universidad de Burgos, 2013.
- MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena. «Las portadas tardogóticas en las iglesias del sur de la provincia burgalesa. Evolución tipológica». *Biblioteca: estudio e investigación* 29 (2015): 221-235.
- MARTÍNEZ BURGOS, Matías. «En torno a la catedral de Burgos. I: El coro y sus andanzas». *Boletín de la Institución Fernán González* 122 (1953): 414-424.
- MATEO GÓMEZ, Isabel. *La sillería del coro de la catedral de Burgos*. Burgos: Caja Burgos, 1997.
- MURANO, Giovanna. «I libri di uno *Studium generale*: l'antica librería del convento di San Domenico di Bolona». *Annali di storia delle università italiane* 13 (2009): 287-304.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo xv. Los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media*. Madrid: la Ergástula, 2013.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. *El Colegio de San Gregorio de Valladolid: Saber y magnificencia en el tardogótico castellano*. Madrid: CSIC, 2020.
- ORTEGA MARTÍN, Joaquín. *Don Pascual de Ampudia, obispo de Burgos (1496-1512). Un reformador pretridentino*. Roma: Iglesia Nacional Española, 1973.

- PAMPLIEGA PAMPLIEGA, Rafael. *Pontido y otras dependencias de la catedral de Burgos*. Burgos: Monte Carmelo, 2005.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María. «Datos inéditos de canteros de Ampudia en el siglo XVI». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 60 (1989): 463-474.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Ampudia. Iglesia de San Miguel*. Palencia: Diputación provincial, s.d.
- PAYO HERNANZ, René y José MATESANZ DEL BARRIO. *El cimborrio de la catedral de Burgos: Historia, imagen y símbolo*. Burgos: Institución Fernán González, 2013.
- PAYO HERNANZ, René y José MATESANZ DEL BARRIO. *La Edad de Oro de la Caput Castellae: Arte y sociedad en Burgos 1450-1600*. Burgos: Dossolés, 2015.
- PEÑA CASTRILLO, José Luis. «Ampudianos distinguidos». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 74 (2003): 269-363.
- PEÑA CASTRILLO, José Luis. «El cáliz de doña Juana I de Castilla o cáliz de fray Pascual». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 88 (2017): 229-238.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel. «Cálices del convento de San Pablo de Palencia». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 66 (1995): 323-336.
- PIÒ, Giovanni Michele. *Delle vite degli hvomini illvstri di San Domenico*. Bolonia: Gio. Battista Bellagamba, 1607.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- SERNA SERNA, Sonia. *Los obituarios de la catedral de Burgos*. León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 2008.
- SILVA MAROTO, Pilar. *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990.
- TEJEIRA PABLOS, María Dolores. «‘Aziendo presbiterio mui capaz’. El ‘modo español’ y el traslado de coros góticos en la España moderna». En *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls. Las sillerías de coro en el espacio arquitectónico y la arquitectura en las sillerías de coro*. Editado por Fernando Villaseñor Sebastián, María Dolores Tejeira Pablos, Frédéric Billiet y Welleda Muller, 1-26. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2015.
- TEJEIRA PABLOS, María Dolores. «Servicio, gusto y propaganda. El arte de los obispos castellanos de la corte de Isabel y Fernando». En *Arte en palacio. De los Trastámara a la Casa de Austria*. Editado por Begoña Alonso Ruiz, 107-139. Santander: Universidad de Cantabria, 2020.
- TEJEIRA PABLOS, María Dolores. «Porque esta sancta obra se acabase. La cofradía de la Visitación de la catedral de Burgos y el obispo Pascual de Ampudia». En *El*

mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro. Actas del congreso internacional del VIII centenario de la catedral de Burgos, 561-567. Burgos: Fundación VIII Centenario de la catedral de Burgos, 2022.

ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. «Las hijas de los Reyes Católicos. Magnificencia y patronazgo de cuatro reinas». En *Las mujeres y el universo de las artes*. Editado por Concha Lomba Serrano, Carmen Morte García y Mónica Vázquez Astorga, 31-53. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020.