



Universidad de Valladolid

FACULTAD de Filosofía y Letras

DEPARTAMENTO de Historia del Arte

**TESIS DOCTORAL:
IMAGINERÍA GÓTICA BURGALESA DE LOS SIGLOS XIII
Y XIV AL SUR DEL CAMINO DE SANTIAGO**

Presentada por
María Josefa Martínez Martínez
para optar al grado de doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Fernando Gutiérrez Baños*

* Esta Tesis Doctoral se inició bajo la Dirección de la Dra. D.ª Clementina Julia Ara Gil. El R.D.99/2011, de 28 de enero, que regula las enseñanzas oficiales de Doctorado, no permite que, no estando ya en activo, figure como Directora, por lo que aparece, únicamente, con tal responsabilidad el Dr. D. Fernando Gutiérrez Baños, quien se incorporó a las tareas de Dirección de esta Tesis Doctoral en calidad de Co-Director en 2014.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	pág. 6
1.1. Estado de la cuestión	pág. 6
1.2. Objetivos y propuesta metodológica	pág. 7
1.2.1. La metodología del trabajo	pág. 7
1.2.1.1. El problema de las fuentes	pág. 8
1.2.1.2. La búsqueda bibliográfica	pág. 8
1.2.1.3. Los archivos fotográficos	pág. 9
1.2.1.4. El recorrido del territorio	pág. 9
1.2.2. El estudio de las imágenes	pág. 11
1.2.2.1. Las imágenes burgalesas desde el punto de vista de la devoción	pág. 11
1.2.2.2. Las imágenes burgalesas desde el punto de vista de la iconografía	pág. 11
1.2.2.3. Las imágenes burgalesas desde el punto de vista del estilo	pág. 12
1.2.2.4. Catalogación de imágenes burgalesas	pág. 13
1.3. Agradecimientos	pág. 14
2. APROXIMACIÓN HISTORIOGRÁFICA	pág. 16
2.1. Los textos devocionales	pág. 16
2.1.1. Los legados testamentarios	pág. 17
2.1.2. Los relatos sobre milagros de imágenes burgalesas	pág. 17
2.1.3. Los aspectos devocionales de la literatura de viajes	pág. 19
2.1.4. Las monografías devocionales	pág. 22
2.1.5. Las imágenes de devoción en los libros sobre historia de la ciudad de Burgos, de la provincia de Burgos y otras historias	pág. 25
2.2. Las noticias histórico-artísticas de los escritores de los siglos XVIII y XIX	pág. 32
2.3. Los estudios del siglo XX hasta la actualidad	pág. 36
2.4. A modo de conclusión	pág. 64
3. EL MARCO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO	pág. 65
3.1. El medio físico	pág. 67
3.2. El marco histórico	pág. 68
3.2.1. La monarquía	pág. 69
3.2.2. La nobleza	pág. 72
3.2.3. La oligarquía urbana	pág. 73
3.2.4. La iglesia	pág. 75
3.3. La división del territorio	pág. 78
3.3.1. La división administrativa	pág. 79
3.3.2. La división eclesiástica	pág. 80
4. IMÁGENES RELACIONADAS CON TALLERES DE ESCULTURA MONUMENTAL	pág. 84
4.1. La escultura catedralicia y su relación con la imaginería	pág. 84
4.1.1. La portada del Sarmental	pág. 84
4.1.1.1. Imágenes de culto realizadas por el taller del tímpano del Sarmental: la Virgen del Manzano de Castrojeriz	pág. 86
4.1.2. La portada de la Coronería	pág. 89
4.1.2.1. Imágenes de culto realizadas por el taller del tímpano de la Coronería: Santa María la Real de Villamayor de los Montes	pág. 90
4.1.3. Los conjuntos escultóricos desaparecidos: la triple portada occidental	pág. 92
4.1.4. El taller del claustro y las torres	pág. 93

4.1.4.1. Imágenes de culto realizadas por el taller del claustro	pág. 95
4.1.4.1.1. La Virgen de la Alegría	pág. 95
4.1.4.1.2. Nuestra Señora de la Vid	pág. 97
4.1.4.1.2.1. La devoción a Nuestra Señora de la Vid	pág. 100
4.1.4.1.2.2. Aspectos iconográficos y estilísticos	pág. 101
4.1.4.1.3. Nuestra Señora de los Remedios	pág. 104
4.1.4.1.4. La Virgen de la iglesia de San Lorenzo de Burgos	pág. 107
4.1.4.1.5. La Virgen de la Manzana de Santo Domingo de Silos	pág. 108
4.1.4.1.6. El Calvario de Fernando de la Cerda en Las Huelgas	pág. 110
4.1.4.1.7. El Descendimiento de Las Huelgas	pág. 113
4.1.4.2. Esculturas influenciadas por el taller del claustro y las torres	pág. 115
4.1.4.2.1. La portada de Santa María la Real y Antigua de Gamonal Anunciación de su interior	pág. 116
4.1.4.2.2. Resto de una Virgen sedente con el Niño	pág. 117
4.1.4.2.3. La cabeza coronada de Cristo del Museo de Burgos	pág. 118
4.1.5. Los talleres de la catedral de Burgos durante el siglo XIV: las esculturas de las ménsulas de la capilla de Santa Catalina y la Virgen de pie de la capilla del Santo Cristo	pág. 119
4.2. El taller de la portada occidental de Nuestra Señora de Marzo de Santo Domingo de Silos	pág. 121
5. LA IMAGINERÍA BURGALESA DE LOS SIGLOS XIII Y XIV AL SUR DEL CAMINO DE PEREGRINACIÓN	pág. 125
5.1. Las representaciones del Crucificado	pág. 126
5.1.1. El origen del tema y su evolución hasta el período gótico	pág. 126
5.1.2. Los Crucificados góticos burgaleses	pág. 127
5.1.2.1. Los Crucificados de rasgos arcaizantes	pág. 130
5.1.2.2. Los Crucificados de carácter naturalista idealizado	pág. 131
5.1.2.2.1. Los Crucificados que derivan del Cristo del Calvario de Fernando de la Cerda	pág. 132
5.1.2.2.2. Los Crucificados que derivan del Cristo de la iglesia de San Millán de Los Balbases	pág. 133
5.1.2.2.3. Los grandes Crucificados de hacia 1300 que anudan el pañó de pureza sobre la cadera izquierda	pág. 134
5.1.2.2.4. Los Crucificados en los que asoma la tela sobrante del pañó de pureza	pág. 134
5.1.2.2.5. Los Crucificados en los que el tórax contrasta con la cintura	pág. 136
5.1.2.2.6. Los Crucificados con las costillas talladas y el abdomen liso	pág. 138
5.1.2.2.7. Los Crucificados con la caja torácica recta	pág. 139
5.1.2.3. Los Crucificados dolorosos	pág. 140
5.1.2.3.1. Los Crucificados dolorosos y la corriente mística	pág. 146
5.1.2.3.2. El Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios o de las Santas Gotas de la iglesia de San Gil	pág. 147
5.1.2.3.3. El Santo Cristo de Burgos de los Agustinos	pág. 152
5.2. Las representaciones del Calvario	pág. 167
5.2.1. El origen del tema y su difusión	pág. 167
5.2.2. Los Calvarios burgaleses	pág. 170
5.3. Las representaciones del Descendimiento	pág. 176
5.3.1. El origen de la iconografía del Descendimiento	pág. 176

5.3.2. El tema del Descendimiento y la devoción monástica femenina	pág. 177
5.3.3. Distribución geográfica y clasificación iconográfica de los Descendimientos lígneos medievales	pág. 178
5.3.4. Los Descendimientos burgaleses	pág. 182
5.3.4.1. Los Descendimientos de la variante castellana	pág. 182
5.3.4.2. Los Descendimientos de la variante italiana	pág. 185
5.4. Cristo mostrando las llagas	pág. 187
5.4.1. El origen del tema	pág. 187
5.4.2. Cristo mostrando las llagas en las representaciones artísticas góticas	pág. 188
5.4.3. Cristo mostrando las llagas en la imaginería burgalesa	pág. 190
5.5. Representaciones de la Santísima Trinidad como Trono de Gracia	pág. 191
5.5.1. El origen del tema	pág. 191
5.5.2. Representaciones de la Trinidad como Trono de Gracia	pág. 192
5.5.3. Las representaciones burgalesas de la Trinidad como Trono de Gracia	pág. 193
5.6. Las representaciones de la Virgen	pág. 194
5.6.1. Representaciones de la Anunciación	pág. 194
5.6.1.1. Las Anunciaciones góticas y su iconografía.	pág. 194
5.6.1.2. La Anunciación y las liturgias hispánica y romana	pág. 197
5.6.1.3. Las Anunciaciones góticas exentas burgalesas	pág. 199
5.6.1.3.1. Primera variante	pág. 200
5.6.1.3.2. Segunda variante	pág. 200
5.6.2. Las Vírgenes sedentes con el Niño	pág. 200
5.6.2.1. El origen de las representaciones de la Virgen sedente con el Niño y su evolución hasta el período gótico	pág. 201
5.6.2.2. Las Vírgenes sedentes con el Niño góticas burgalesas	pág. 203
5.6.2.2.1. Las Vírgenes sedentes con el Niño de tradición románica	pág. 207
5.6.2.2.2. Las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se sitúa en el centro del regazo de María sin ser tocado por las manos de esta, que, no obstante, lo resguardan	pág. 210
5.6.2.2.3. Las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María	pág. 211
5.6.2.2.4. Las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús	pág. 215
5.6.2.2.5. Las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús	pág. 218
5.6.2.2.6. Las Vírgenes alfonsíes: un tipo especialmente caracterizado y de singular proyección de Virgen sedente con el Niño burgalesa	pág. 223
5.6.2.2.6.1. Estado de la cuestión	pág. 223
5.6.2.2.6.2. Origen de la tipología	pág. 227
5.6.2.2.6.3. Distribución geográfica de las tallas de esta tipología	pág. 228
5.6.2.2.6.4. Características, clasificación y estudio de las esculturas burgalesas	pág. 229
5.6.2.2.6.5. Imágenes que acusan la influencia de las Vírgenes alfonsíes	pág. 233
5.6.2.2.7. Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se dispone	

de pie	pág. 234
5.6.3. Las Vírgenes de pie con el Niño	pág. 240
5.6.4. La Virgen de la Leche	pág. 243
5.6.4.1. Origen del tema e iconografía	pág. 243
5.6.4.2. Las representaciones de la Virgen de la Leche burgalesas	pág. 245
5.7. Representaciones de santa Ana triple	pág. 246
5.7.1. Origen del tema y su iconografía	pág. 246
5.7.2. Las representaciones góticas burgalesas de santa Ana triple	pág. 248
5.8. Representaciones de santos	pág. 251
5.8.1. Representaciones de apóstoles	pág. 252
5.8.1.1. San Andrés	pág. 252
5.8.1.2. San Bartolomé	pág. 254
5.8.1.3. San Juan Evangelista	pág. 255
5.8.1.4. San Pedro	pág. 257
5.8.1.5. Santiago el Mayor	pág. 258
5.8.1.5.1. Santiago sedente	pág. 259
5.8.1.5.1.1. La imagen de Santiago de Las Huelgas	pág. 265
5.8.1.5.1.2. Santiago peregrino	pág. 266
5.8.1.6. Apóstol sin identificar	pág. 266
5.8.2. Representaciones de santos	pág. 267
5.8.2.1. San Clemente	pág. 267
5.8.2.2. San Esteban	pág. 268
5.8.2.3. San Juan Bautista	pág. 269
5.8.2.4. San Martín de Tours	pág. 271
5.8.2.5. Santa Águeda	pág. 272
5.8.2.6. Santa Basilisa	pág. 273
5.8.2.7. Santa Catalina de Alejandría	pág. 274
5.8.2.8. Santa Elena	pág. 276
5.8.2.9. Santa Lucía	pág. 277
5.8.2.10. Santa Margarita	pág. 278
5.8.2.11. Santos sin identificar	pág. 279
6. CONCLUSIONES	pág. 280
6.1. Un rico patrimonio	pág. 280
6.2. La temprana datación de algunas imágenes góticas burgalesas respecto a las esculturas de otros territorios	pág. 281
6.3. La relación de imágenes burgalesas con esculturas peninsulares y europeas	pág. 282
6.4. La presencia de esculturas singulares	pág. 283
6.5. Las Vírgenes sedentes con el Niño y su variedad iconográfica	pág. 284
6.6. Las imágenes como objeto de culto	pág. 285
7. CATÁLOGO	pág. 287
8. ESCULTURAS EN PARADERO DESCONOCIDO	pág. 709
8. 1. Relación de esculturas desaparecidas o en paradero desconocido	pág. 710
9. BIBLIOGRAFÍA	pág. 721

1. INTRODUCCIÓN

1. 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La imaginería ocupó un lugar importante en el panorama general del arte gótico. Sin embargo, durante un período muy dilatado de tiempo se primaron otras manifestaciones escultóricas en los estudios generales dedicados a este estilo: la escultura monumental, la funeraria y los retablos. Mientras que en estas se ha fundamentado la definición y evolución del gótico, las imágenes han sido consideradas como un apéndice de la gran escultura o un arte menor, y, a veces, ni siquiera han alcanzado la categoría de obra de arte, relegadas casi en exclusiva a su función de objetos de culto.

En España, al igual que en otros países, apenas hay bibliografía específica relativa a la imaginería antes de mediados del siglo XX¹. Es a partir de ese período cuando se percibe un importante cambio de criterio, según el cual la imaginería medieval se analiza desde un enfoque científico, con la incorporación en obras de carácter general de apartados o capítulos dedicados específicamente a su estudio². En la actualidad, los investigadores españoles están concediendo una atención particular a esta expresión artística dentro de los estudios sobre escultura gótica³, y ya son numerosos los trabajos monográficos dedicados a la imaginería de diversas provincias españolas⁴.

La laguna existente, en lo que se refiere a estudios científicos dedicados a la imaginería burgalesa en la época gótica, es la razón por la que he elegido este tema como tesis doctoral. Burgos fue un foco artístico destacado durante la Edad Media por razones de índole espiritual, política y económica, sobre todo a partir de los talleres de su catedral, que han jugado un papel tan importante en la introducción del gótico en España. Si en el momento actual existen numerosos trabajos dedicados a la arquitectura, a la escultura monumental, a la escultura funeraria e incluso a los retablos góticos burgaleses, las imágenes de talla no han merecido aún un estudio de conjunto. Es verdad que son numerosas las menciones literarias a algunas de las imágenes burgalesas, pero solo desde el punto de vista del interés que suscitan sus aspectos devocionales. Los estudios específicamente artísticos sobre imágenes de esta provincia, son parciales y analizan un limitado grupo de obras⁵. Hay que señalar en este punto que un número importante de los mismos es el resultado de la labor que vengo realizando desde hace años como preparación de esta tesis⁶. De todo ello daré cuenta en el capítulo dedicado a la historiografía del tema.

¹ Hay que destacar, no obstante, la muy notable aportación de WEISE, G., 1927 a, 1927 b.

² Para España son especialmente destacables las aportaciones de GUDIOL RICART, J. y COOK, W. W. S., 1950 (1980); DURÁN SANPERE, A. y AINAUD LASARTE, J., 1956 (1980).

³ FRANCO MATA, M. A., 1976; ARA GIL, C. J., 1977; LAHOZ, L., 1999.

⁴ HERNÁNDEZ ÁLVARO, A. R., 1984; GARCÍA MOGOLLÓN, F. G., 1987; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005; PÉREZ MARTÍN, S. Y FERNÁNDEZ MATEOS, R., 2015, entre otros.

⁵ ANDRÉS ORDAX, S., 1989; ARA GIL, J., 1994, pp. 274-288, pp. 308-310. Solo he incluido aquellas obras que aportan información sobre varias esculturas.

⁶ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1990, pp. 83-93; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1991, pp. 143-159; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1998-2001, pp. 67-77; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 I, pp. 189-231; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2003 c, pp. 593-601; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2003-2004, pp. 207-246; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2006, pp. 249-272; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2007, pp. 88-116; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2009, pp. 209-246; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2010, pp. 107-128; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2012, pp. 107-128; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2014, pp. 259-272.

El propósito de este trabajo es el estudio científico de las obras de imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV, para ello se ha tenido en cuenta su valoración histórico-artística en relación con el entorno geográfico y cronológico para el que fueron concebidas, así como sus vinculaciones estilísticas con la escultura de su momento y su incidencia social y artística a través del impacto devocional en un momento determinado o a través del tiempo. No obstante, debido a la gran extensión geográfica de la provincia de Burgos, el elevado número de núcleos de población, 1335 con, aproximadamente, 1400 iglesias parroquiales y 375 ermitas, además de monasterios y otros enclaves, y la abundancia de obras conservadas, cada una con su casuística, parecía aconsejable delimitar el trabajo geográficamente a los territorios burgaleses situados al sur del Camino de Peregrinación, con el objetivo de hacerlo viable. Soy consciente de que el punto de partida es arbitrario, pero ha permitido atender a una catalogación precisa y a un estudio puntual de las esculturas.

1. 2. OBJETIVOS Y PROPUESTA METODOLÓGICA

Tres problemas principales se plantearon al iniciar el trabajo. El primero está relacionado con la elaboración del repertorio. Muchas imágenes se han perdido y otras han cambiado de lugar. El segundo es la ausencia de un catálogo monumental del que poder partir⁷. Y el tercero afecta al estudio de las obras, ya que es prácticamente imposible acudir a fuentes documentales directas, por la inexistencia de documentos de época. La metodología que he seguido ha estado condicionada por estas limitaciones, en contrapartida he otorgado una especial relevancia a la historiografía, a la consulta de los archivos fotográficos y al recorrido exhaustivo del territorio, como paso previo para el estudio de las imágenes.

1. 2. 1. La metodología de trabajo

Por consiguiente, este trabajo ha tenido varias líneas de actuación. Por un lado, y dada la ausencia de documentos que se refieran concretamente a esculturas exentas de este período, ha sido de la mayor importancia otorgar el primer plano a las fuentes escritas y a la bibliografía, a través de una cuidadosa revisión historiográfica. Por otro lado, se planteó imprescindible la consulta de archivos fotográficos, porque en unos casos queda el testimonio gráfico de obras desaparecidas, en otros facilitan información sobre sus primitivos enclaves, si estas han sido desplazadas y se desconoce el lugar de procedencia, y finalmente porque reflejan su estado de conservación, ya que algunas imágenes han sido gravemente alteradas posteriormente⁸. Estas circunstancias hicieron que el recorrido del territorio se plantease imprescindible, debido a que la mayoría de las obras permanecían inéditas.

1. 2. 1. 1. El problema de las fuentes

Uno de los problemas que ha habido que afrontar ha sido la dificultad para establecer los límites entre lo que puede considerarse propiamente fuentes, porque en

⁷ Aunque N. Sentenach inició el catálogo monumental de Burgos en 1924, quedó inconcluso. Son numerosos los municipios que no visitó y las obras de arte que no incluyó. SENTENACH, N., 1924.

⁸ Como Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal.

unos casos esos testimonios antiguos permanecen inéditos, como sucede con algunos manuscritos que se custodian en archivos diferentes⁹, pero en otros han sido publicados posteriormente, de modo que forman parte de la bibliografía¹⁰. La consulta de alguna de las obras, especialmente las no publicadas, ha sido costosa, bien por tratarse de ejemplares únicos o por la escasez de los mismos y su dispersión a través de archivos y bibliotecas españolas.

Según se ha apuntado, la documentación de la época en que fueron realizadas estas imágenes no concede importancia al hecho material de las mismas. No aporta, por lo tanto, información sobre el momento en que fueron hechas, ni sobre sus autores, tampoco sobre sus comitentes. Por eso, en este caso, se ha otorgado un especial interés a las fuentes que reflejan aspectos devocionales, tanto a las manuscritas e inéditas, como a las publicadas en diferentes épocas. Estas fuentes se refieren, casi en exclusiva, a un pequeño número de imágenes y fueron redactadas casi siempre en fecha muy posterior a la época de las correspondientes esculturas. En ellas se aporta información poco contrastada y a veces errónea, sobre todo en lo que se refiere a la datación y adscripción al estilo. Junto a estas fuentes devocionales son de gran utilidad los testimonios aportados por los viajeros que recorrieron España, en su casi totalidad extranjeros, quienes en sus escritos reflejaron la existencia de imágenes de gran aclamación popular¹¹.

1. 2. 1. 2. Búsqueda bibliográfica

Las menciones a imaginería gótica burgalesa se encuentran en publicaciones de carácter muy dispar. La alusión a las esculturas se ve, a veces, reducida a la advocación o a la ubicación y datación de las mismas, datación que con frecuencia es errónea; su inclusión está justificada porque, en ocasiones, son las únicas referencias existentes. Las publicaciones de carácter científico aluden a un reducido número de esculturas de gran calidad, pertenecientes a lugares muy concretos, entre las que destacan la catedral y otros edificios de la ciudad de Burgos, así como el monasterio de Santo Domingo de Silos.

A ello se añade que la consulta de una buena parte de la bibliografía ha sido dificultosa, por confluir en ella distintas circunstancias: en unos casos las obras están muy dispersas y son de difícil acceso por la escasez de ejemplares que se conservan¹², a ellos hay que añadir la difícil localización de algunas publicaciones extranjeras, porque se centran en temas muy específicos¹³. Varias de las publicaciones consultadas se

⁹ LEÓN, B. de, ca. 1607 y NORIEGA, J. E. de, datado a principios del siglo XVIII, en la Biblioteca del Monasterio de La Vid; PRIETO, M., 1639. Archivo Municipal de Burgos; SENTENACH, N., 1924. Instituto Diego Velázquez, su consulta está restringida; JANÁRIZ, P., escrito, aproximadamente, a finales de la década de los 30 o principios de los 40 de la pasada centuria. Archivo de la Diputación de Soria.

¹⁰ CASTILLO PESQUERA, A., 1697 (1946); PALACIOS, F. B. de, 1729 (1947).

¹¹ Las noticias aportadas por viajeros extranjeros por España comienzan ya en el siglo XV y se prolongan hasta el XIX. Algunos de estos escritos se limitan a fragmentos. Es una gran ayuda para el investigador la compilación realizada por GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999).

¹² Por ejemplo: BERGANZA, F., 1721; LOVIANO, P., 1740; SENTENACH, N., 1924; MAHN, H., 1931.

¹³ MARIZ, P. de, 1609. Biblioteca Universidad de Coimbra. Es un libro sobre el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos; FRANCOVICH, G. DE, 1938. Biblioteca de la Universidad de Colonia. Está dedicado a los crucificados; TAUBER, J., 1969, 1978 a, 1978 b. Biblioteca Universitaria de Bonn. Son diferentes artículos y libros sobre los crucificados articulados; SCHÄLICHE, B., 1975. Biblioteca de la Universidad de Münster. Es una tesis doctoral dedicada al estudio de los descendimientos medievales españoles.

conservan en archivos y bibliotecas de Burgos y su provincia¹⁴, otras en distintos lugares de nuestra geografía¹⁵ y en el extranjero¹⁶.

1. 2. 1. 3. Los archivos fotográficos

Una fuente imprescindible para la elaboración de este trabajo han sido los archivos fotográficos, por lo que aportan para la realización del catálogo. Gracias a las fotografías que integran estas colecciones he podido conocer algunas esculturas, si bien en escaso número. Varias ya no se custodian en sus enclaves originarios y de ellas se desconoce su ubicación actual. Estas se han incluido en un apartado destinado a las esculturas en paradero desconocido, en el que se menciona el archivo en el que se ubican las fotografías y su referencia¹⁷. En otras ocasiones, las fotografías muestran el aspecto que tenían algunas tallas antes de las restauraciones a que fueron sometidas con posterioridad¹⁸.

Los tres archivos fotográficos, que han servido principalmente para este estudio, son el Archivo Municipal de Burgos, el Archivo de la Diputación Provincial de Burgos y el Archivo del Instituto Diego Velázquez del Centro Superior de Investigaciones Científicas. Los archivos situados en la ciudad de Burgos proceden de las colecciones de varios fotógrafos, entre los que destacan Alonso Vadillo García (1905-1945) y Gonzalo Miguel Ojeda (1888-1964), ambos tenían un estudio propio. Gonzalo Miguel Ojeda fundó el estudio Photo-Club, en el que también colaboraron otros fotógrafos burgaleses, su colección fue adquirida por la Diputación Provincial de Burgos en 1975; la colección de Alonso Vadillo forma parte del Archivo Fotográfico Municipal de Burgos¹⁹.

1. 2. 1. 4. El recorrido del territorio

Una parte sustancial del trabajo ha consistido en recorrer el territorio, porque si bien la bibliografía aporta los nombres de algunas esculturas, su número es muy limitado y la mayoría de las imágenes permanecen inéditas. A esta circunstancia hay que añadir que nuestra provincia carece de catálogo monumental y artístico. Por lo tanto, ha sido precisa la visita directa a cada uno de los municipios burgaleses situados al sur del Camino de Santiago²⁰, a cuya cabeza se encuentra la capital con su catedral, también a

¹⁴ Archivo Diocesano, Biblioteca del Archivo Municipal de Burgos, Archivo de la Diputación Provincial de Burgos, Biblioteca de la Diputación Provincial de Burgos, Biblioteca de la Institución Fernán González de Burgos, Biblioteca de la Facultad de Teología de Burgos, Biblioteca del Monasterio de La Vid, Biblioteca Municipal de Aranda de Duero, Biblioteca Municipal de Burgos, Biblioteca del Museo de Burgos.

¹⁵ Biblioteca del Instituto Diego Velázquez (CSIC), Biblioteca del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, Biblioteca del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.

¹⁶ Biblioteca Universitaria de Bonn, Biblioteca Universitaria de Coimbra, Biblioteca Universitaria de Colonia, Biblioteca Universitaria de Münster.

¹⁷ Sirva como ejemplo una fotografía de una Virgen sedente gótica en el Archivo Photo-Club de la Diputación Provincial de Burgos (núm. 3656), perteneciente a Santibáñez de Esgueva.

¹⁸ En el Archivo Fotográfico Municipal, con el número 2904, se conserva una fotografía en la que está la titular de la iglesia de Gamonal antes de la restauración.

¹⁹ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2002 a, pp. 211-212; BALLESTEROS CABALLERO, F., 2002, pp. 213.

²⁰ Cuatrocientos ocho.

las iglesias parroquiales, en algunas de las cuales se han creado museos²¹, así como a las ermitas y a los monasterios. Ha sido preciso recoger información sobre imágenes que estaban expuestas en hornacinas de las calles de algunas localidades hasta los años finales de la pasada centuria, como en Covarrubias²², y visitar edificaciones de diverso uso, principalmente museos. En dos ocasiones he inventariado tallas que han sido desplazadas desde su enclave originario y se exponen en edificios laicos²³. A algunos municipios he tenido que regresar porque se han recuperado imágenes después de las restauraciones arquitectónicas de sus iglesias parroquiales²⁴, debido a que las tallas habían sido enterradas en el interior de las edificaciones cuando se abandonó su culto. En otros casos estaban ocultas detrás de un retablo²⁵. Es posible que en futuras restauraciones se encuentren nuevas esculturas. También se ha producido la dolorosa circunstancia de que dos imágenes, ya catalogadas, han sido sustraídas en el transcurso de esta investigación²⁶, pero gracias a la misma han podido ser inventariadas y estudiadas.

Esta ha sido la base imprescindible para la elaboración del catálogo y para obtener información material de cada una de las piezas, también de las no citadas ni en las fuentes ni en la bibliografía. A pesar de la divisoria marcada en el Camino de Peregrinación, he incluido esculturas situadas al norte del mismo cuando se ha podido establecer una relación estilística, tipológica o iconográfica con las imágenes de la zona en estudio, dado que, aunque no se haya realizado un catálogo pormenorizado de los territorios situados al norte del Camino, son numerosos los municipios inventariados²⁷. También he incluido esculturas que se custodian fuera de la provincia, en unos casos porque pertenecían originariamente a la antigua diócesis burgalesa y por ello están muy relacionadas con las esculturas en estudio, y en otros porque se ha podido establecer una relación estilística o iconográfica con las de la zona propuesta.

De las imágenes burgalesas que hay depositadas en otros lugares solo he podido localizar algunas tallas en el Museo Marès, pero pertenecientes a municipios del norte de la divisoria del Camino de Peregrinación burgalés. Del resto de las esculturas de la colección museográfica, en las que consta su procedencia burgalesa, no he podido concretar la localidad. En algunas de ellas, que podrían pertenecer a nuestra provincia por su similitud estilística con esculturas objeto de este estudio, solo consta su origen castellano²⁸.

²¹ Aranda de Duero, Burgos (iglesia de San Gil), Castrojeriz, Covarrubias, Gumiel de Izán, Santa María del Campo, etc.

²² Dos imágenes líneas, una de la Virgen sedente del siglo XIII, y otra talla de santa Ana triple del siglo XV, situadas en hornacinas horadadas en arcos.

²³ Una en Antigüedades Holgueras de Aranda de Duero y otra en el parador de Lerma.

²⁴ Castrillo del Val, Cuevas de San Clemente o Huerta de Abajo.

²⁵ Vadocondes.

²⁶ El Descendimiento de Fresnillo de las Dueñas y la Virgen sedente de Quintanilla de la Mata. De la talla mariana nada me supieron decir los vecinos cuando regresé para volver a fotografiar la imagen. Algunos, que recordaban la existencia de la talla, desconocían su paradero y otros ni si quiera recordaban. Aparece en el inventario de la guardia civil en el que se recogen las obras de arte sustraídas.

²⁷ Más de trescientos.

²⁸ He llegado a conocer la procedencia de algunas de estas imágenes por los archivos fotográficos Municipal de Burgos y de la Diputación de Burgos. En otros casos, donde las tallas representan temas poco frecuentes, al visitar los pueblos y preguntar por la desaparición o venta de tallas, y gracias a que llevaba el catálogo del Museo barcelonés, he podido verificar la procedencia de esculturas. Esta situación se ha producido con el descendimiento de Porquera de Butrón, situado al norte del Camino de Peregrinación.

1. 2. 2. El estudio de las imágenes

He analizado las esculturas desde un enfoque global, para ello he procedido al estudio de las tallas desde diferentes aspectos: iconográfico, estilístico y devocional, que podrían tener una consideración independiente, pero que realmente son complementarios.

Es en la capital, salvo excepciones como la Virgen de La Vid o la Virgen del Manzano de Castrojeriz, donde se han conservado las imágenes de mayor interés desde el punto de vista estilístico y de la devoción popular.

1. 2. 2. 1. Las imágenes burgalesas desde el punto de vista de la devoción

No se puede valorar una imagen en su conjunto sin analizar la función para la que fue creada, como objeto de culto. La abundancia de fuentes y textos de carácter devocional ha permitido la elaboración de un apartado dentro del estudio de algunas esculturas, pero en la mayoría de ellas este no ha sido posible.

La talla que más interés ha despertado y despierta, según se refleja en las fuentes, la bibliografía y la continuidad de su culto, es el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, seguida por el Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios y la Virgen de la Vid.

1. 2. 2. 2. Las imágenes burgalesas desde el punto de vista de la iconografía

En el primer apartado se analizan las distintas representaciones de Cristo. El primer tema iconográfico que se aborda es el del Crucificado, además de por su evidente importancia iconográfica, por el elevado número de tallas conservadas²⁹, lo que ha permitido estudiar la evolución desde las representaciones románicas a las góticas, con el estudio de las tallas románicas y las de transición, seguidas por los crucificados góticos. Se han podido configurar tres tipos iconográficos diferenciados. El primero aúna a los Crucificados con rasgos arcaizantes, el segundo a los Crucificados de carácter naturalista idealizado, que es el grupo más numeroso, y el tercero a los Crucificados dolorosos. Dentro de la tercera variante destaca la imagen del Santo Cristo de Burgos de los Agustinos por ser la más importante de su tipo entre las tallas europeas conservadas.

Al estudio de los Crucificados le sucede el tema del Calvario³⁰ y el del Descendimiento. Los grupos del Descendimiento cuentan con escasas representaciones en la península, sin embargo, es en la provincia de Burgos donde se concentra el mayor número de grupos góticos³¹. También hay una imagen exenta de Cristo resucitado mostrando las llagas³², iconografía que suele limitarse a la escultura monumental, y otra de la Trinidad como Trono de Gracia³³. Ambos temas apenas tienen arraigo en la imaginería gótica.

En el apartado dedicado a la Virgen, las primeras imágenes que se analizan son los grupos de la Anunciación, seguidos de las Vírgenes sedentes, que es el grupo más

²⁹ setenta y siete, excluyendo los Crucificados que forman grupos del Calvario.

³⁰ Veintiuno, algunos de ellos incompletos.

³¹ Ocho, cinco en el territorio en estudio.

³² Tamarón.

³³ Villamayor de los Montes

numeroso³⁴. El estudio de la evolución de estas imágenes se ha realizado a partir de las tallas románicas, cuyas formas persisten en imágenes de transición y a veces se prolongan hasta las décadas iniciales del siglo XIV, en obras muy inerciales. Los tipos góticos propiamente dichos comienzan a manifestarse solo a partir de mediados del tercer tercio del siglo XIII y evolucionan a lo largo del siglo XIV. Se ha podido configurar siete tipos: las Vírgenes sedentes con el Niño de tradición románica; las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se sitúa en el centro del regazo de María sin ser tocado por las manos de esta, que, no obstante, lo resguardan; las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María; las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús; las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús; las Vírgenes alfonsíes: un tipo especialmente caracterizado y de singular proyección de Virgen sedente con el Niño burgalesa y las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se dispone de pie.

A las Vírgenes sedentes les suceden las esculturas de la Virgen de pie, de las que hay tres imágenes de elevadísima calidad. A continuación se aborda el estudio de las Vírgenes de la Leche.

Las esculturas de santa Ana triple se han estudiado en un apartado independiente, por su vinculación con el culto a María³⁵. A estas les suceden los santos³⁶, cuyo estudio se ha dividido en dos bloques. En el primero está dedicado a los apóstoles y el segundo al resto del santoral. Entre las imágenes de los santos destaca la del Santiago articulado del monasterio de Las Huelgas, por su singularidad iconográfica.

1.2. 2. 3. Las imágenes burgalesas desde el punto de vista del estilo

La importancia económica y política de Burgos, durante el período gótico, fue determinante para que pudiera erigirse en un núcleo artístico de primer orden, cuya influencia irradia a todo el reino. La relevancia de los talleres escultóricos activos en la catedral y otros enclaves ha propiciado la creación de dos apartados, en el primero se han estudiado las esculturas que están realizadas o acusan influencia de los talleres de escultura monumental, tanto burgaleses como de otros lugares de nuestra geografía. En el segundo apartado se analizan el resto de las tallas, incluyendo las obras de artistas de origen foráneo³⁷ y las imágenes importadas³⁸.

Durante el siglo XIII son obra de los talleres de escultura monumental de la catedral algunas de las imágenes de culto de ejecución más depurada³⁹. La imagen de la Virgen de Marzo de Santo Domingo de Silos es fruto de la intervención del taller de la portada occidental de la colegiata de Toro.

Del siglo XIV se conserva la Virgen de pie de la capilla del Santo Cristo de la catedral, obra realizada por los escultores que trabajaron en la capilla de Santa Catalina de la misma edificación.

³⁴ Ciento cuarenta y siete.

³⁵ Diez.

³⁶ Treinta y siete.

³⁷ Las esculturas de los Santos Juanes de Castrojeriz o el Cristo de San Millán de Los Balbases.

³⁸ Las obras más significativas son los dos Santos Cristos de Burgos, el de los Agustinos y el de los Trinitarios.

³⁹ Obras de este taller son: la Virgen de la Alegría y la de los Remedios de la catedral y la Virgen del Manzano, entre otras.

Las tallas importadas, como el Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios o el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, se insertan dentro de sus respectivos tipos. Para facilitar el estudio de las imágenes que no se han podido relacionar con talleres de escultura monumental o autores concretos, además de su agrupamiento por tipos, se ha seguido una secuenciación cronológica.

Para el estudio de las tallas del Crucificado, tanto aisladas como formando parte de un Calvario o de un Descendimiento, he tenido en cuenta la posición del cuerpo – curvados o crucificados en cuya composición dominan las líneas curvas-, su anatomía, el estudio del cabello, la presencia de la corona de espinas, el paño de pureza –tamaño, forma, plegado y distribución- y la posición de las manos y de los pies.

Las esculturas de Crucificados que pertenecen a grupos del Calvario se han incluido en el apartado dedicado a los Crucificados, por su clara vinculación con los mismos. Las tallas de María o san Juan se han agrupado en un apartado independiente, en el que se ha analizado la posición de los cuerpos, la colocación de las manos, la indumentaria, teniendo presente la moda y el tipo de drapeado.

El estudio de los Descendimientos se ha realizado de forma independiente, pero teniendo como referente el de los Crucificados, por su clara semejanza. Para el resto de las imágenes se ha atendido a la composición, al tratamiento de los rostros, la moda que refleja la indumentaria y la disposición del plegado.

El siguiente apartado está dedicado a Cristo mostrando las llagas y le sucede el de la Trinidad como Trono de Gracia. La primera escultura solo se cubre con un manto que permite la contemplación de gran parte de su anatomía, esta junto a la forma del rostro, la distribución del cabello y drapeado del manto nos han servido para el estudio estilístico de la misma. Para la otra escultura también se ha analizado la moda que refleja la indumentaria.

En el apartado dedicado a las imágenes marianas primero se analizan las Anunciaciones, salvo la de Gamonal por su relación con talleres de escultura monumental. Se ha atendido a aspectos como la posición de las manos, la moda y el estudio de los drapeados. En las tallas sedentes los aspectos a los que se ha prestado una especial atención son: la composición, en función de la posición del Niño (sedente en el centro del regazo materno, sobre la pierna izquierda o erguido); la posición de la mano de María (sobre el hombro, sobre el codo, en la cintura, en la parte inferior o sujetando el manto); la distribución del cabello en los rostros; la indumentaria –forma de los cuellos de las túnicas y altura del talle, disposición del manto- y el tipo de drapeado. Las esculturas que representan a Vírgenes de pie son obra de distintos talleres de escultura monumental y se han estudiado en relación con los mismos. En el estudio de la Virgen de la leche se han analizado los mismos aspectos que en las Vírgenes sedentes, así como en las esculturas de santa Ana triple. Para el análisis de las tallas de santos se ha atendido al estudio de la moda que refleja la indumentaria.

1. 2. 2. 4. Catalogación de las imágenes burgalesas

El criterio que he aplicado para la elaboración del catálogo ha sido el alfabético, teniendo como referencia las localidades donde se encuentran actualmente las esculturas y haciendo constar su lugar de procedencia, si estas se han desplazado desde otros enclaves. En un apartado independiente se ha incluido una relación de las esculturas en

paradero desconocido⁴⁰, dejando constancia de la fuente de información por la que he conocido su existencia y la fotografía, si me ha sido posible.

Cuando en un municipio hay más de una iglesia o también conserva monasterios y ermitas se ha seguido el siguiente orden, primero se han colocado las ermitas, seguidas por las iglesias y los monasterios, cuando hay museos éstos suceden a los monasterios. Si en una misma edificación se conserva más de una escultura primero se estudian las Anunciaciones, seguidas de los Calvarios, los Crucificados, los Descendimientos, los santos, las santas, las Vírgenes de pie y las sedentes.

Cada ficha va precedida por un encabezamiento en el que consta la localización actual, la referencia tipológica, la datación, el material en que se ha realizado, sus dimensiones y el lugar donde se conserva actualmente y, cuando ha sido desplazada, su lugar de procedencia. Este encabezamiento va seguido del estudio de la obra, en el que se hace referencia a aquellos aspectos que son de interés para un análisis completo de la misma: una breve reseña histórica sobre el enclave, un comentario sobre el edificio que la alberga, el lugar que ocupa en el mismo, su estado de conservación, los aspectos devocionales, iconográficos y artísticos. La ficha finaliza con la datación de la escultura y un apartado dedicado a la bibliografía, cuando esta existe.

1. 3. AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a los directores de esta tesis, Doña Clementina Julia Ara Gil y Don Fernando Gutiérrez Baños, por su dedicación, paciencia y constante colaboración.

Para el desarrollo de este trabajo ha sido importante la consulta bibliográfica en numerosas bibliotecas y archivos. Quiero agradecer a sus responsables su colaboración, especialmente a la Biblioteca Municipal de Aranda de Duero y sus bibliotecarios-Manuel Arandilla, Pilar Rodríguez de las Eras y María Cruz Barahona-; a la Biblioteca de la Diputación Provincial de Burgos, en especial a Carmen Miguel; a la Biblioteca de la Institución Fernán González, especialmente a José Lozano Asturias; al Archivo Municipal de Burgos, especialmente a Jesús Pérez; al Archivo de la Diputación Provincial de Burgos, especialmente a Floriano Ballesteros y a Carlos Marquina; a la Biblioteca de la Facultad de Teología de Burgos; a la Biblioteca de la Universidad de Valladolid; a la Biblioteca del Instituto Diego Velázquez; a la Biblioteca del monasterio de la Vid, especialmente a Juan José Vallejo (D. E. P.); a la Biblioteca de la Universidad de Bonn; a la Biblioteca de la Universidad de Coimbra, a la Biblioteca de la Universidad de Colonia y a la Biblioteca de la Universidad de Münster.

Durante el recorrido del territorio, necesario para el inventariado de las piezas, son numerosas las personas que me han facilitado el acceso a las esculturas. Entre las comunidades monásticas quisiera destacar a los agustinos de la Vid, en especial a Luis Marín de San Martín y a Serafín de La Hoz Verós. A los benedictinos de Santo Domingo de Silos y a las benedictinas de Burgos. A la comunidad cisterciense de Las Huelgas, en especial a Mercedes Lorenzo, y a las monjas cistercienses del desaparecido monasterio de Villarcayo. A las clarisas de Belorado y Castrojeriz. A las dominicas de Caleruega, especialmente a sor Carmen González González, y a los dominicos de Caleruega, en especial al padre Salas.

A lo largo de este estudio son varios los investigadores han mostrado interés por el mismo y han contribuido a completar algunos aspectos. Mi reconocimiento a: Regine

⁴⁰ Con la excepción del descendimiento de Frenillo de las Dueñas, que pude inventariar antes de su robo, y la Virgen sedente de Quintanilla de la Mata, que también fue sustraída de la iglesia.

Abbeg, Aurelio Barrón García, Margarita Estella Marcos, Clara Fernández-Ladreda, María Jesús Gómez Bárcena, Agustín Gómez Gómez, Godehard Hoffmann, Pedro Luis Huerta Huerta, Lucia Lahoz Gutiérrez, Jesús Muñoz Petralara, Jaime Nuño González, José Manuel Rodríguez Montañés, Miguel Carlos Vivancos Gómez y María José Zaparaín Yáñez. También quisiera agradecer la colaboración de varios restauradores, especialmente de Luis Cristóbal, Óscar García (Fénix Restauraciones) y Julio Villalmanzo.

Finalmente, quiero manifestar mi gratitud a los amigos que durante estos largos años han estado a mi lado y especialmente a mi familia, por el tiempo no compartido.

2. APROXIMACIÓN HISTORIOGRÁFICA

Como se ha mencionado anteriormente, no existen trabajos que aborden, de forma sistemática y con criterio científico, el estudio de la imaginería medieval burgalesa, desde ninguno de sus distintos aspectos: devocional, estilístico o iconográfico. Sin embargo, son numerosas las menciones a un limitado número de esculturas, como consecuencia del interés devocional que han suscitado. Estas menciones comienzan desde época muy temprana, en algún caso al mismo tiempo que el nacimiento de la escultura gótica⁴¹, y se hacen más frecuentes a partir del siglo XV⁴².

Los textos de carácter devoto se han prolongado hasta nuestros días y aunque esta literatura no tiene una intencionalidad artística, es muy reveladora de los cambios que se han producido en las creencias y en la espiritualidad. Así mismo, ayudan a comprender la imagen desde un punto de vista global, en lo que tiene de artístico, pero también en sus implicaciones sociales.

A partir de finales del siglo XVIII se aprecian los primeros cambios en trabajos eruditos, que reflejan una mayor preocupación por cuestiones históricas y artísticas sobre la imaginería burgalesa. Estas publicaciones son las primeras de las que se puede extraer información de carácter no devoto y aportan noticias sobre las imágenes con un criterio histórico y de inventario. Sin embargo, en ellas las referencias aparecen aisladas y dispersas y dominan las omisiones y las dataciones erróneas.

Aunque el objetivo de este trabajo está dirigido a la imaginería de los siglos XIII y XIV, también se ha atendido a las referencias a imágenes citadas en los textos como del siglo XV, cuando la revisión de su cronología me ha permitido adelantar su datación al período que nos ocupa. Igualmente, y aunque, como ya se ha señalado, el trabajo está acotado a la zona sur del Camino de Peregrinación, se incluyen textos que hacen referencia a imágenes burgalesas situadas al norte por considerar que ayudan a completar la percepción y valoración de la imaginería gótica burgalesa en su conjunto.

2. 1. LOS TEXTOS DEVOCIONALES

Durante un amplio período de tiempo, que abarca desde el siglo XIII al siglo XVIII, existen referencias y menciones a imágenes góticas burgalesas en escritos devocionales de tipo muy variado. Destacan las fuentes testamentarias por su carácter documental. Los otros escritos tienen valor literario y se pueden clasificar en: libros de milagros, libros de viajes escritos por extranjeros y monográficos dedicados a tallas burgalesas. A partir del siglo XIX, a las obras mencionadas, hay que añadir la edición de numerosos libros protagonizados por la ciudad de Burgos, la provincia, algunos municipios y un número delimitado de monumentos. También hay referencias a tallas en publicaciones sobre temas muy diversos. Todas coinciden en recoger aspectos devocionales de un reducido grupo de esculturas.

Las imágenes a las que se ha profesado mayor devoción a lo largo del tiempo, reflejada en un número elevado de publicaciones, son los dos Crucificados conocidos como Santos Cristos de Burgos, el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos y el Santo

⁴¹ FILGUEIRA VALVERDE, J. y LÓPEZ SERRANO, M. y GUERRERO LOVILLO, J., 1979. Alfonso X dedicó cuatro *Cantigas de Santa María* a la Virgen del Manzano de Castrojeriz, núms. 242, 249, 252, 256.

⁴² Destacan las publicaciones de autores que relatan sus viajes por España. Su cronología se prolonga desde el siglo XV hasta el XIX. Destacan los recopilatorios de: GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999). Realizó una exhaustiva recopilación de las obras de autores extranjeros; NOUGUÉ, A., 1982. Compiló los autores extranjeros del siglo XIX, al igual que PARDO, A., 1989.

Cristo de Burgos de los Trinitarios. También se conoce a las dos tallas bajo otras advocaciones. Se menciona al primero como Santísimo Cristo de Burgos en las publicaciones más antiguas, pero también se refieren a él como Santo Cristo de Burgos, Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, Santo Cristo de San Agustín o Cristo de los Agustinos. Los dos últimos apelativos están relacionados con el convento burgalés de San Andrés de los Agustinos Ermitaños, en el que estuvo la imagen hasta su traslado a la catedral en el siglo XIX con motivo de la desamortización. Las denominaciones bajo las que se conoce a la segunda imagen son: Cristo de las Santas Gotas, Santísimo Cristo de Burgos, que es la advocación más frecuente en las publicaciones más antiguas, Santo Cristo de Burgos de San Gil o Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios. Las dos últimas advocaciones aluden a los dos lugares en los que se ha custodiado la escultura, el monasterio de la Trinidad y la parroquia de San Gil. A la iglesia de San Gil se trasladó cuando se aplicaron las medidas desamortizadoras al monasterio. Se han mencionado los apelativos de las dos imágenes para ayudar a su identificación en las fuentes y en la bibliografía.

2. 1. 1. Los legados testamentarios

Las disposiciones testamentarias son las únicas fuentes documentales que pueden facilitar el conocimiento del culto que se profesaba a algunas imágenes burgalesas, por lo que, a pesar de que las menciones son muy generales, se les ha asignado un apartado breve en este capítulo. Están dedicadas, sobre todo, a pequeños legados para la iluminación de los edificios donde se custodian las tallas. Se incluyen a continuación algunos testimonios que pueden servir como ejemplo.

A la ermita de Santa María de la Rebolleda, cuya titular era una imagen mariana del siglo XIII, aluden dos disposiciones testamentarias recogidas por F. A. Castillo Pesquera. La primera la realizó Juan González en 1434 y en ella podía leerse: “que echen a las lámparas de la ermita de Santa Maria la Rebolleda”. La segunda, de Dorotea Rodríguez, se rubricó el 12 de agosto de 1436 y en ella pedía que: “la honren en su entierro y llamen a las dueñas de la Rebolleda”⁴³. De ambas podría deducirse que en la ermita se daba culto a la talla de la misma advocación.

En otra fuente testamentaria se aludió al Crucificado del Calvario de la iglesia de Mahamud, que se trasladó en 1622 a la ermita de San Pedro, actual iglesia de Villahizán. En el testamento de Martín Fernández Monasterio, de 1511, consta que “*hechen aceyte a las lanparas [...] del Cruçefeixo*”⁴⁴.

2. 1. 2. Los relatos sobre milagros de imágenes burgalesas

Existen textos que abordan, de forma exclusiva, los milagros que se atribuían a algunas tallas. Este tipo de relatos abarca un dilatado período de tiempo, que comprende desde el siglo XIII al XVIII.

La primera obra se dedicó a los milagros de la Virgen. El culto a María se inició en el siglo XII y se generalizó en la centuria siguiente. Las órdenes religiosas cisterciense y premonstratense desempeñaron un papel importante en su difusión y popularización. Su expansión por tierras castellanas coincide con el reinado de Alfonso VIII. Un reflejo de la creciente devoción mariana son las obras de Gonzalo de Berceo y

⁴³ CASTILLO PESQUERA, A., 1697, p. 40.

⁴⁴ Agradezco esta información a Raúl Hernández García.

Alfonso X el Sabio, las primeras que reflejaron algunos milagros realizados por María. A pesar de que el primero no mencionó imágenes burgalesas, se han incluido *Los milagros de Nuestra Señora*, porque en ellos describió algunas tallas marianas⁴⁵. Las descripciones facilitaron un mejor conocimiento de la apariencia de las esculturas de este período. El rey Sabio narró, en las *Cantigas de Santa María*, los milagros que se produjeron en algunos santuarios por intercesión de la Virgen. Es una obra significativa, además de por las iluminaciones que la ilustran, por ser la primera referencia a dos imágenes burgalesas, la Virgen del Manzano de Castrojeriz⁴⁶ y Santa María de San Salvador de Oña⁴⁷.

Los libros sobre milagros reaparecieron en el siglo XVI y estuvieron protagonizados, en su inmensa mayoría, por el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, al que se dedicaron algunos recopilatorios. El primero se tituló *Miraglos del Santo Crucifixo*, obra de un agustino anónimo que se editó en 1574. A este ejemplar parece referirse Cock en 1592 al escribir: “[...] del que hay una historia impresa, y por esto no me quiero alargar”⁴⁸. Esta obra tuvo varias reediciones a lo largo del siglo XVII. La primera de 1604 estuvo a cargo de Juan Bautista Varesio, y la segunda, de 1622, fue rubricada por Huidobro. Estas reediciones reflejan la gran devoción que suscitaba la imagen.

La relación de libros dedicados al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos se amplió durante la siguiente centuria. El primero se publicó 1737 con el título *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*, obra de Fr. J. Sierra. Se reeditó en 1763. Es una recopilación de lo escrito con anterioridad. El siguiente volumen lo redactó Fr. P. de Loviano en 1740 y lo tituló como al anterior, *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*. En esta edición se sucedieron los milagros y se consideró que la imagen era obra de Nicodemo. También se añadieron otros datos, como que se entregó en el año 940 a cinco ermitaños⁴⁹. Estos libros se realizaron desde un punto de vista devocional que escapa a cualquier análisis histórico.

El primer monográfico sobre una talla mariana lo protagonizó la Virgen de Nava de Fuentelcésped con el título *Libro de los prodigios y Milagros que ha obrado, María Santísima de Nava sita extramuros de esta villa de Fuentelzespel. Queda principio este año de 1783*. Se reeditó en 1998 y el texto estuvo precedido por un estudio crítico a cargo de M. J. Zaparaín Yáñez y T. Egido. La Virgen de Nava es una imagen del siglo XIV que se puso en relación con los sucesos de la conquista. Se creía que había acompañado a los cristianos en las batallas⁵⁰. La publicación incluyó una novena del siglo XVIII⁵¹.

⁴⁵ BERCEO, G. de, 1966. Milagros XIV, XVI y XXIV entre otros.

⁴⁶ FILGUEIRA VALVERDE, J. y LÓPEZ SERRANO, M. y GUERRERO LOVILLO, J., 1979. *Cantigas de Santa María* 242, 249, 252, 256.

⁴⁷ *Ibidem*, Cantiga 221.

⁴⁸ GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) b, pp. 586-587.

⁴⁹ LOVIANO, P., 1740, pp. 4-5. En el año 940 la imagen se entregó a cinco ermitaños; pp. 41-42. Atribuye su autoría a Nicodemo.

⁵⁰ Sobre la formación del término de Reconquista y el debate en torno a su uso en la actualidad ver: DESWARTE, T., 2003; GARCÍA FITZ, F., 2010; AYALA MARTÍNEZ, C de, 2011, pp. 67-116; RÍOS SALOMA, M. F., 2011 a, pp. 41-66; RÍOS SALOMA, M. F., 2011 b.

⁵¹ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J. y EGIDO, T., 1998.

2. 1. 3. Los aspectos devocionales en la literatura de viajes

En el siglo XV se inició un nuevo género literario, el de la literatura de viajes, que aportará numerosos datos sobre tallas burgalesas. El Santo Cristo de Burgos de los Agustinos ha sido la escultura objeto de mayor atención por parte de los viajeros, por la gran trascendencia devocional entre los burgaleses y los peregrinos que recorrían el Camino de Santiago. Sobre esta imagen se conservan numerosos relatos legendarios, e incluso, diferentes interpretaciones de los mismos. Así ocurre con dos autores coetáneos, León de Rosmithal de Blatna y Tetzal, que viajaron juntos por España y Portugal entre 1465 y 1467. Visitaron la ciudad de Burgos al mismo tiempo y aportaron datos distintos sobre la leyenda de la aparición de la imagen y su llegada a Burgos. Rosmithal relató su aparición en el mar⁵² y la costumbre de cortarle las uñas de las manos y de los pies⁵³, entre otros aspectos. Tetzal escribió sobre la llegada de la talla a Burgos y apuntó que el obispo que la recibió era converso. Esta información no se volvió repetir en fuentes posteriores, ni se refleja en los escritos de Rosmithal⁵⁴.

En 1580 Erich Lassota de Steblovo, noble polaco al servicio de Felipe II, se refirió, de forma colateral, al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, al escribir sobre el Crucificado de Finisterre: “Se pretende que le crece el pelo y las uñas y que suda algunas veces. De esta especie hay dos Crucifijos más: uno en Orense, también en Galicia, y otro en Burgos”⁵⁵. También mencionó al Cristo de los Agustinos E. Cock en “La jornada de Tarazona que su majestad hizo el año 1592, recopilada por Enrique Cock, arquero del rey nuestro Señor, notario y escribano apostólico”. Describió cómo se dirigió el séquito de Felipe II al monasterio de San Agustín, “donde se había ordenado

⁵² GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) a, p. 248. Recoge la leyenda en los siguientes términos: “Los sacerdotes [...]. Refiriéndose después al Señor, que aquella imagen se había encontrado en el mar hacia 500 años, añadiendo que no había podido averiguar de qué parte del mundo provenía, y que se había hallado con la imagen, en una caja embreada, unas tablas en que estaba escrito que en cualquier plaza a que las olas arrojasen aquel sagrado cuerpo lo recibiesen con magnificencia y lo colocasen en lugar decoroso; contaba además que el hallazgo había sido de este modo: “Unos marineros españoles que se dirigían a cierta región, surcando el mar, tropezaron con un galeón en que iba aquel sagrado cuerpo; cuando vieron de lejos esta nave temieron que fuese de enemigos; se sobrecogieron de temor y se prepararon la resistencia, como es costumbre en el mar; creyeron que el galeón era de catalanes (los cuales, aunque son cristianos, se entregan al robo en los mares, y por eso todos concibieron gran miedo); acercáronse algo, si bien con recelo, a la nave y no vieron nada en ella; pero temieron que estuvieran ocultos acechando, y por eso enviaron a algunos hombres en una barca ligera para que explorasen, y si había peligro se volviesen con presteza; acercáronse éstos poco a poco, y no sintiendo ningún rumor, se atrevieron algunos de ellos, no sin gran temor, a subir al galeón, donde no encontraron más que el cuerpo antedicho y determinaron volver con él y con la nave hacia Burgos, que era su patria”.

⁵³ *Ibidem*, p. 278.

⁵⁴ GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) a. Dentro del viaje de Rosmithal se recogen los “Fragmentos de la relación del viaje por Tetzal”, p. 276. “He aquí como vino el Cristo a la ciudad sin saber nadie de dónde. El año 412 del nacimiento de Nuestro Señor apareció en el mar un buque con las velas desplegadas, viéronle unos piratas y se propusieron robarlo, abordáronlo y no encontraron a nadie, ni vieron otra cosa que un cofre, y cuando lo quisieron abrir cayeron todos como muertos, de modo que no pudieron abrirlo, aunque se apoderaron del cofre y del buque. Levantose entonces una gran tempestad, empujándolo con fuerza hacia Burgos, y buscaron un ermitaño a quien llevaron al buque y le enseñaron el cofre pidiéndole consejo. Díjoles este que en Burgos había un santo obispo de raza judía, al cual le contaría todo lo ocurrido para que diese su prudente dictamen. Cuando llegaron a visitar al obispo estaba durmiendo y soñaba que había un crucifijo en un barco que flotaba en el mar, y su traza y forma eran las de Jesucristo al morir en la cruz, y cuando el ermitaño y los marineros llegaron a visitar al obispo y le hablaron del barco y el cofre que estaba en él, el cual nadie había visto, recordó el prelado su sueño y mando que confesaran, y que con la mayor devoción fuesen todos procesionalmente hacia el buque y el obispo con algunos sacerdotes entró en el barco y abrió entonces por sí mismo y el obispo vio allí el Crucifijo. Tomole con la mayor veneración, llevándolo al pueblo y la iglesia en donde hoy se halla”.

⁵⁵ GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) c, p. 431.

el palacio” y donde se custodiaba el Santo Cristo⁵⁶. Este relato subraya la devoción del monarca por la imagen.

En el siglo XVII se editaron dos libros escritos por extranjeros en los que se mencionó al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos. El primero, de 1611, correspondió a Jacobo Sobieski, diplomático polaco. En su *Viaje por España* narró que Burgos era célebre por la imagen de un Crucificado milagroso que custodiaban los agustinos. El interés que despertó la talla quedó patente al comparar el limitado espacio dedicado a la catedral, tres líneas, con la abundancia de detalles sobre la capilla en la que se custodiaba la imagen. Manifestó que no conocía ninguna otra tan ricamente adornada. Sobre la escultura del Crucificado recopiló algunos milagros, como que le crecían las uñas y el pelo, que sudaba y que era obra de Nicodemo⁵⁷.

Madame D’Aulnoy, baronesa francesa, estuvo en España entre 1679 y 1681. Tituló el libro sobre su estancia *Viaje por España*, en el que realizó una descripción minuciosa de la capilla que albergaba al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos:

“He querido ver al Santo Crucifijo que está en el convento de los agustinos; está colocado en una capilla del claustro bastante grande y tan oscura que se ve la luz de lámparas que están sin cesar encendidas; hay allí más de ciento; unas son de oro y otras de plata, de un grosor tan extraordinario, que cubren toda la bóveda de esa capilla. Hay sesenta candelabros más anchos y más altos que hombres, y tan pesados que no se les puede remover, a menos de ponerse dos o tres a un tiempo. Están alineados en el suelo a los dos lados del altar; los que están encima son de oro macizo. Se ven entre dos de ellos cruces de lo mismo, guarnecidas de pedrerías, y coronas que están colgadas sobre el altar, adornadas con diamantes y perlas, de una belleza perfecta. La capilla está tapizada con tisú muy recio; está tan cargada de ofrendas y de exvotos, que no hay bastante sitio para en ella ponerlo todo, de suerte que una parte la guardan en el tesoro”⁵⁸.

G. Manier recogió las experiencias de su viaje a Compostela en el libro *Pèlerinage d’un paysand picard à S’Jacques de Compostelle au commencement du XVIII e siècle*. En Burgos llamó su atención la capilla que albergaba la imagen del Santo Cristo de los Agustinos, de la que hizo una amplia y minuciosa descripción, en la línea iniciada por Sobieski y continuada por Madame D’Aulnoy. Las referencias a la imagen fueron someras, porque centró su atención en las leyendas sobre su naturaleza física, concretamente en las que narraban que le crecían las uñas y el pelo y además sangraba⁵⁹.

A. Ponz, en su *Viaje por España*, editado en 1788, escribió sobre los dos Santos Cristos de Burgos. En sus impresiones sobre la iglesia de los Agustinos incluyó un comentario sobre la escultura que allí se custodiaba, en el que reflejó las creencias milagrosas y algunas de las leyendas que rodean a la talla, desde un enfoque crítico:

“[...] donde se venera la milagrosa imagen que todos conocen por el nombre de santo Cristo de Burgos, y ya se sabe usted los prodigios

⁵⁶ GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) b, pp. 586-587.

⁵⁷ GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) e, pp. 180-181. Destacó la riqueza de la capilla, sin parangón en ninguno de los países por el visitados, como los Países Bajos, Francia y Alemania.

⁵⁸ GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) f, pp. 41-42.

⁵⁹ GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) g, pp. 728-729.

que de ella se han escrito en la historia del mercader de Burgos, que volviendo de Flandes, encontró en el mar dentro de un cajón, y como es tenuta por obra de Nicodemus, que, ciertamente, hubiera sido este varón un escultor incansable si hubiera ejecutado todas las imágenes que se le atribuyen”⁶⁰.

También se hizo eco del litigio que mantenían las comunidades monásticas agustina y trinitaria en torno a la propiedad de la advocación del Santo Cristo de Burgos. Al referirse al Santo Cristo de la Trinidad le aplicó el mismo enfoque crítico que al de San Agustín:

“Que dicen trajo consigo San Juan de Mata, del cual se refieren cosas muy portentosas. Ha habido disputas y escritos sobre si es esta la celebrada imagen conocida desde muy antiguo por el “Santo Cristo de Burgos”⁶¹.

De 1804 es el *Viage artístico a varios pueblos* de España de I. Bosarte, en el que mencionó al Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios. Sin embargo, el que más llamó su atención fue el de San Agustín, por ser más famoso y por estar acompañado de numerosos lienzos, que reflejaban algunos de los milagros realizados⁶².

T. Gautier publicó en 1840 el libro que escribió durante su *Viaje por España*. Solo refirió algunas leyendas relacionadas con el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, como que sangraba todos los viernes⁶³.

En 1862 iniciaron G. Doré y D. Davillier su itinerario por España, que se publicó en 1874 con el título *L’Espagne*. El barón francés aportó novedades importantes sobre el Santo Cristo de Burgos, respecto a los autores anteriores. La más reseñable es la descripción que hizo de la escultura:

“Habiendo obtenido permiso para subir a un escabel colocado encima del altar, nos fue fácil ver de cerca y tocar al Santo Cristo. Es un Cristo de tamaño natural y de madera tallada y policromada. Aunque se ha pretendido que es obra de Nicodemo, más bien la atribuiremos a algún escultor naturalista de fines del siglo XVI, como Gregorio Hernández. Los pies y las manos están realmente cubiertos de piel humana un poco arrugada; parecen como guantes extendidos sobre un molde. Las uñas, que se adhieren aún a la piel, no dejan la menor duda. Las de los pies están corroídas, las de las manos están mejor conservadas. La cabeza, inclinada sobre el hombro, es también de madera, con barba y cabellos naturales”⁶⁴.

También escribió sobre las inmensas riquezas que atesoraba la capilla, donaciones de creyentes españoles entre los que se encontraban algunos monarcas.

⁶⁰ PONZ, A., 1788 (1988), t. XII, p. 580.

⁶¹ *Ibidem*, p. 590.

⁶² BOSARTE, I., 1804 (1978). Al Santísimo Cristo de San Gil solo le dedicó una mención somera en las páginas 253 y 254, en las que también escribió sobre el de San Agustín. Sobre los dos refirió que se creían realizados en el siglo XII y relató que el más famoso era el de los agustinos, en cuyo claustro había numerosos lienzos en los que se reflejaban los milagros realizados.

⁶³ GAUTIER, T., 1840 (1984), pp. 59-60.

⁶⁴ Estos datos son importantes, porque es el primer escritor que describió los materiales empleados. DAVILLIER, D. y DORÉ, 1988, t. II, p. 363.

En *Voyage en Espagne en 1866*, editado en 1869, E. Poitou afirmó que el Santo Cristo de los Agustinos estaba realizado con piel humana⁶⁵.

A Nuestra Señora la Real del Campo de Castildelgado aludió H. Casas y Gómez de Andino en *Valvanera, Historia del Santuario y del monasterio de ese nombre en Rioja*, libro publicado en 1886. Mencionó, por primera vez, el milagro protagonizado por la imagen. La talla, al atravesar el término de Castildelgado, no quiso seguir su viaje. Alfonso VII construyó una iglesia y un hospital a sus expensas en el término del suceso milagroso, para albergar a los peregrinos que acudían a Santiago⁶⁶.

De A. Nougé es un interesante artículo sobre “La ciudad de Burgos vista por los viajeros franceses en el s. XIX”, publicado en 1982. A pesar del título, también incluyó escritos de viajeros de otras nacionalidades. La escultura que acaparó casi todo el protagonismo fue el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos. Entre todas las leyendas destaca la que narra que la escultura estaba cubierta de piel humana⁶⁷. A. Pardo dedicó un libro a *La visión del arte español de los viajeros franceses del s. XIX*. Solo el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos despertó la atención de los autores foráneos⁶⁸.

2. 1. 4. Las monografías devocionales

Además de los libros dedicados a los milagros y a la literatura de viajes, existen numerosas obras monográficas destinadas, exclusivamente, al estudio devocional de una sola imagen. Es un tipo de literatura que se prolonga en el tiempo, desde el siglo XVII hasta el momento actual. La mayoría de estos estudios tienen por protagonistas dos tallas: El Santo Cristo de Burgos de los Agustinos y el Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios.

La escultura que más interés despierta, también entre este tipo de obras, es el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos. Protagonizó el libro de B. Fernández *Relación verdadera de procesiones y plegarias que la Santa Iglesia de Burgos ha hecho a la imagen del Santo Crucifijo de San Agustín de la misma ciudad*, publicado en 1629. Esta edición pone de manifiesto que el interés por la imagen se hace extensivo a cualquier manifestación religiosa que se realice de forma colectiva.

El impacto de la devoción al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos trasciende la literatura publicada en el reino de Castilla. En 1609 se editó en Portugal *As hystorias de invencao e maravillas do Sto. Crucifijo de Burgos*, escritas por P. de Mariz⁶⁹.

La primera publicación sobre el Santo Cristo de los Trinitarios la escribió el trinitario J. Sanz con el título *Ensayo Histórico y Breve descripción de la Portentosa y Milagrosa Imagen del Santísimo Christo que se titula de Burgos y se venera en el Real Convento de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos de dicha Ciudad*. Se editó

⁶⁵ POITOU, E., 1869.

⁶⁶ CASAS y GÓMEZ DE ANDINO, H., 1886, p. 31.

⁶⁷ NOUGÉ, A., 1982, pp. 142-143. La duquesa de Abrantes escribió sobre el Santo Cristo de Burgos, del que “sin ser una obra maestra, el Cristo está bien labrado”; p. 143. El inglés Richard Ford afirma que está hecho de pino de Soria; p. 151. De 1862 es el libro de Charles Davillier, en el que recogió que el sacristán le ha asegurado que el Cristo es de piel humana, pero el barón quiere verlo por sí mismo, y, después de pedir permiso, sube a un escabel y afirma que: “es de madera tallada y policromada, los pies y las manos están realmente cubiertos de piel humana un poco arrugada, parecen como guantes extendidos sobre un molde”. Este libro influirá en las publicaciones posteriores, que afirmaron que era de piel humana, como en *El viaje a España* de Eugène Poitou, de 1869.

⁶⁸ PARDO, A., 1989.

⁶⁹ MARIZ, P. de, 1609.

en 1758 y reeditó en 1798 y 1807. Narró los milagros protagonizados por la imagen en las ciudades de Roma y Burgos, así como otros aspectos de su historia legendaria, en la línea de los libros que se habían dedicado al Santo Cristo de los Agustinos desde el siglo XVI. Destacó la reivindicación que los trinitarios hicieron de la advocación de Santo Cristo de Burgos, que compartían con el Crucificado de los agustinos. Así se refleja en el libro:

*“Los reyes todos lo invocaban con el título de Burgos; y esto, después de dada la sentencia. Prueba clara, de que se dio a favor de el nuestro, como asegura el Rmo. Caudano, pero como a los Padres de San Agustín se les dio la amplitud, para poder pedir para el santísimo Christo de Burgos, fuera de la distancia, para extender la devoción, como dice el padre Loviano por toda la redondez de nuestra esfera [...] de aquí nace el que hoy le llamen todos el Santo Cristo de Burgos”*⁷⁰.

En 1795 se editó la primera monografía sobre la Virgen de las Viñas de Aranda de Duero, *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de las Viñas, patrona de la villa de Aranda de Duero*. Figuró como autor A. de la Cruz González, aunque el mismo explicó que:

*“Un devoto capellán de la misma imagen estampó en un manuscrito, confeccionado a él parecer en el año de 1688, aunque imperfecto, ó sin algunas apuntaciones de D. Antonio de Prado, natural de Aranda, que murió siendo cura del lugar de Olmillos, con la mejor opinión de ciencia y costumbres, y pasó con el Coronel Don Pablo Estevan, igualmente Arandino, á la Villa de Lara, a él Monasterio de Arlanza, y á otras partes, á adquirir noticias y monumentos de el asunto, para satisfacer su devoción y celo por la mayor gloria de Nuestra Señora”*⁷¹.

En el primer capítulo relató que la imagen procedía de un monasterio de religiosas benedictinas de la villa de Lara de los Infantes, donde las monjas murieron a manos de los musulmanes. Los cristianos llevaron la talla desde Lara en su huída y la enterraron en el monte de Aranda. Posteriormente, la imagen se apareció a un labrador arandino⁷².

Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de las Viñas es el segundo monográfico que se dedicó a la imagen arandina. Lo escribió E. Calleja de Pablo en 1896. Aunque tiene una estructura similar al libro anterior, no es una reedición del mismo. Abordó el origen de la talla, su relación con personajes ilustres, una descripción de su santuario y las rogativas que se celebraron en su honor, entre otros aspectos⁷³.

En 1907 el Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios protagonizó dos publicaciones. En la primera, *Historia documentada y crítica de la santa y milagrosa imagen de Jesús Crucificado que con el título de Santísimo Cristo de Burgos se venera en la parroquia de San Gil*, F. López recogió el milagro de las gotas, acontecido durante

⁷⁰ SANZ, J., 1758 (1807), p. 27. Esta obra se encuentra en la línea de la que redactara Loviano para el Santo Cristo de los Agustinos.

⁷¹ CRUZ GONZÁLEZ, A. de la, 1795, pp. 7-10.

⁷² *Ibidem*, pp. 33-67.

⁷³ CALLEJA DE PABLO, E., 1896 (1988).

la guerra fratricida entre de Pedro I y Enrique II. También mencionó la visita de Felipe II a la talla y algunas rogativas en las que participó la imagen durante el siglo XIX⁷⁴. En el siguiente libro, *Santísimo Cristo de Burgos de San Gil*, R. Rojo incluyó una novena en su honor⁷⁵.

Al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos dedicó R. Gómez Rojí un libro en 1914, con el título *Historia y preces del Santísimo Cristo de Burgos*. Narró la leyenda de la llegada de la imagen a Burgos, los visitantes ilustres que se postraron ante él y el milagro de la corona donada por Don Pedro Girón. Escribió sobre el debate existente en torno a la naturaleza física de la talla, que para algunos autores estaba realizada en piel humana. Concluyó el autor que estaba hecho de piel, pero no se pronunció sobre qué tipo de piel⁷⁶.

Con motivo del certamen dedicado a Santa María la Mayor, que se celebró en Burgos en 1922, se redactaron varias monografías de temática mariana. Se editaron las obras premiadas, entre las que estuvo el estudio sobre Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal. El enfoque que se aplicó fue devocional y se centró, sobre todo, en la leyenda de su aparición⁷⁷.

L. Hernández Ascunde recogió en un artículo el escrito del siglo XVII *Las siete gotas del Cristo de los Agustinos*⁷⁸. El título puede interpretarse como un intento de hacer extensible la advocación de Cristo de las Gotas, bajo la que se conocía al Crucificado de los Trinitarios, a su más directo rival en el ámbito devocional, el Cristo de los Agustinos.

Dos años más tarde G. Ávila y Díaz de Ubierna publicó la *Monografía histórico-artística del antiguo convento de San Agustín de esta ciudad e historia del Santísimo Cristo de Burgos, que se venera en su capilla incomparable de la catedral burgalesa*. Nuevamente se relataron las leyendas de la creación del Crucificado y su traslado a Burgos. Por primera vez se mencionó el voto solemne que hizo la ciudad de Burgos en 1405, por haberle librado de la peste. Es la primera referencia histórica con la que se relaciona la talla. También escribió sobre las personas ilustres que visitaron la imagen, el lugar donde se encontraba y los milagros que realizó⁷⁹.

Las siguientes publicaciones son de 1944. Protagonizó la primera el Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios. T. Peña Gómez y O. Sáiz Calzada escribieron una *Novena y reseña histórica del Santísimo Cristo de Burgos*. A diferencia de otras publicaciones de carácter devocional, y con la excepción del apartado dedicado a la procedencia y los primeros años de la talla en Burgos, añadieron el origen de las fuentes que mencionaron⁸⁰. El segundo libro lo dedicó P. Riaño Campo al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos con el título *Devocionario en honor del Santísimo Cristo de Burgos*⁸¹.

J. A. Mendoza escribió en 1952 el “Milagroso hallazgo de la Virgen de la Vid”, artículo en el que recogió la leyenda de la aparición de la imagen a Alfonso VII y que estuvo en la capilla del claustro⁸².

⁷⁴ LÓPEZ, F., 1907.

⁷⁵ ROJO, R., 1907.

⁷⁶ GÓMEZ ROJÍ, R., 1914, p. 143. “No puede asegurarse de que materia es esta Imagen, aunque a juzgar por su blandura y flexibilidad, que cede con solo aplicar suavemente la mano, parece ser de piel. Ahora bien de qué clase de piel sea, no es fácil conjeturar”.

⁷⁷ HUIDOBRO SERNA, L., 1922 b.

⁷⁸ ASCUNDE HERNÁNDEZ, L., 1937, pp. 544-548.

⁷⁹ ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1939.

⁸⁰ PEÑA GÓMEZ, T. y SÁIZ CALZADA, O., 1944.

⁸¹ RIAÑO CAMPO, P., 1944.

⁸² MENDOZA, J. A., 1952, pp. 288, 294-295.

Entre 1961 y 1962 se editaron varios artículos de G. Ávila y Díaz de Ubierna sobre “El antiguo convento de la Santísima Trinidad y el Santísimo Cristo de Burgos o de las Santas Gotas, que se venera en la Iglesia parroquial de San Gil”, en los que además de hacer una descripción de la imagen⁸³, recopiló la historia de la misma⁸⁴. P. Andrés González dedicó un artículo a la “Imaginería de la pasión en la iglesia de San Gil de Burgos: La “Real hermandad de la sangre del Cristo de Burgos y Nuestra Señora de los Dolores” en 1994, en el que mencionó aspectos devocionales, entre otros, relacionados con el Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios⁸⁵.

En 1997, coincidiendo con la finalización de la restauración de la escultura del Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, N. López Martínez publicó un libro titulado *El Santísimo Cristo de Burgos*. La mayoría de los datos que aportó estaban relacionados con la devoción, como la leyenda de su aparición y la expansión de su culto, entre otros. Es reseñable la inclusión de un elevado número de publicaciones dedicadas a la talla⁸⁶.

M. García de Guzmán y M. R. García Reyes destinaron “La iconografía del Santo Cristo de Burgos o de San Agustín” a la talla en 2003. A pesar del título, el objetivo de su estudio fue la expansión de su culto. Incluyeron una relación de reproducciones del Santo Cristo de Burgos (pictóricas, escultóricas, grabados, fotografías y azulejos), que se distribuyen por distintos lugares de nuestra geografía. Se detuvieron en sucesos devocionales relacionados con algunas tallas. También mencionaron representaciones en Perú, Ecuador, Bolivia, México, Chile y Filipinas⁸⁷.

En el artículo sobre “El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucifijos articulados españoles” estudié los aspectos devocionales, estilísticos y artísticos de la imagen como elementos imbricados, sin los cuales sería imposible una comprensión completa de la talla. En el apartado dedicado a la devoción escribí sobre los distintos relatos legendarios que protagonizó la imagen, buscando su origen y evolución, así como otros aspectos relacionados con su culto⁸⁸.

En 2007 Rafael Yzquierdo Perrín dedicó un capítulo al “Santísimo Cristo de Burgos”, en el libro *Burgos. El Cristo, el castillo y el Cid*. Se centró, sobre todo, en las pragmáticas y reales disposiciones que se dictaron para aclarar cuál de las dos imágenes, conocidas bajo la advocación de Santísimo Cristo de Burgos, era la auténtica y las causas del largo pleito entre las comunidades trinitaria y agustina⁸⁹.

2. 1. 5. Las imágenes de devoción en los libros sobre historia de la ciudad de Burgos, de la provincia de Burgos y otras historias

Las obras de este apartado abarcan un dilatado período de tiempo, que aborda desde el siglo XVII a la actualidad. Se ha datado hacia 1607 el manuscrito *Crónica general del Orden Blanco* de fray Bernardo de León, en el que recogió la leyenda de la aparición de la Virgen de La Vid al rey Alfonso VII⁹⁰. También manuscrita se conserva la *Chronica y Historia de la Real ciudad de Burgos cabeça de Castilla Cámara de su magestad* de M. Prieto, escrita en 1639. Es una fuente secundaria importante por el elevado número de imágenes que incluyó. Aunque el enfoque fue devocional, a veces se

⁸³ ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1961 b, p. 665.

⁸⁴ ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1961 a, b, c, 1962 a, b.

⁸⁵ ANDRÉS GONZÁLEZ, P., 1994, pp. 11-12.

⁸⁶ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997.

⁸⁷ GARCÍA DE GUZMÁN, M. y GARCÍA REYES, M. R., 2003.

⁸⁸ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2003-2004, pp. 207-246.

⁸⁹ YZQUIERDO PERRÍN, F., 2007, pp. 13-56.

⁹⁰ LEÓN, B. de, *ca.* 1607, m. s., cap. III.

deslizó alguna descripción⁹¹. G. Argai, en el sexto tomo de *Soledad Laureada* publicado en 1675, mencionó la gran devoción que profesaban los fieles a la Virgen del Manzano de Castrojeriz⁹².

A A. Castillo y Pesquera debemos el manuscrito *Breve compendio de la historia eclesiástica de la ciudad de Burgos, de la Iglesia mayor, parroquias y conventos, hasta el año 1697*. A diferencia de los manuscritos anteriores, se publicó en el *Boletín Municipal de Estadística* de Burgos en 1946. El manuscrito fue donado al consistorio por E. García de Quevedo y Concellón, quien lo había recibido de L. Huidobro Serna en 1939⁹³. En la edición municipal se incluyeron las anotaciones que se habían incorporado a los márgenes del escrito, ninguna de ellas sobre imaginería gótica. Castillo plasmó la gran devoción que se profesaba a tres esculturas de la ciudad de Burgos: la Virgen de los Remedios y los dos Santos Cristos de Burgos⁹⁴. También se hizo eco de la presencia de Villafañe en Burgos, quien se interesó por la titular de la iglesia de Nuestra Señora la Blanca. Sin embargo, la imagen burgalesa no apareció en el libro que publicó este autor⁹⁵. Castillo escribió sobre la iglesia y sobre la devoción que tenían los burgaleses a Nuestra Señora la Blanca, imagen que, según la tradición, se ocultó cuando los musulmanes invadieron la península⁹⁶. Actualmente nada se conserva de la iglesia y desconocemos lo acontecido con la talla.

El autor premonstratense E. Noriega publicó en 1723 *Dissertatio apologetica*, obra en la que reflejó la devoción que el pueblo de Fresnillo de las Dueñas profesaba al Cristo del Priorato⁹⁷. De 1729 es el manuscrito de B. de Palacios *Historia de la ciudad de Burgos, sus familias y su santa iglesia*, que se publicó en el *Boletín de Estadística Municipal* de Burgos en 1947. Incluyó a Nuestra Señora de Rebolleda⁹⁸, al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, al que dedicó un capítulo⁹⁹, al Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios, del que recogió el milagro de las santas gotas y las personalidades que se postraron a rezar ante él¹⁰⁰, y la leyenda de la aparición de la Virgen de Fresdesval¹⁰¹.

⁹¹ PRIETO, M., 1639, t. II, s. p. De las tallas de la catedral mencionó el material y de las del resto de la provincia la devoción. En la ciudad de Burgos escribió sobre la Virgen de los Remedios y la Virgen del Milagro de la catedral. También, sobre los Santísimos Cristos de Burgos de los Agustinos y de los Trinitarios y sobre Nuestra Señora de la Rebolleda. En la provincia incluyó a: Nuestra Señora de Fresdesval (actualmente en la parroquial de Villatoro), a Nuestra Señora del Manzano (Castrojeriz) y a Nuestra Señora de los Valles (actualmente en la iglesia de Torresandino).

⁹² ARGAI, G. de, 1675, p. 272. “El rostro hermoso, y los milagros que hace, tiene atadas las voluntades de los fieles a su continua devoción. Está en la nave del Evangelio, y toda la iglesia es tan capaz ahora, que podía volver a ser catedral”.

⁹³ ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1939, p. 9. “Y el insigne historiador don Francisco de Castillo y Pesquera, en su obra manuscrita titulada *Breve compendio de la Historia Eclesiástica Burgalesa*, escrita en 1697, y que gracias a la bondad de su actual poseedor, el notable arqueólogo Don Luciano Huidobro Serna [...]”.

⁹⁴ CASTILLO PESQUERA, A., 1697 (1946), p. 80. Relató el emplazamiento de la Virgen de los Remedios y la gran devoción que le tenían los burgaleses; pp. 150-159. Al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos; p. 160 al Santo Cristo de los Trinitarios.

⁹⁵ VILLAFANE, J. de, 1726.

⁹⁶ CASTILLO PESQUERA, A., 1697 (1946), p. 106. Especificó que se encontraba en el castillo, circunstancia de la que podría deducirse que desapareció durante la invasión napoleónica. “Es mucho la riqueza y ornato de este templo, por la devoción que todos los vecinos de esta ciudad han tenido y tienen con esta imagen, la cual, aunque no consta el año de su apareamiento, es cierto, es de las que los cristianos escondieron en la pérdida de España [...]”.

⁹⁷ NORIEGA, E., 1723 a, p. 148. “[...] *colitur ipeciali dultu, frequentia, ac devociones miraculosa imago Cristi Jesu e Cruce descensos. Cura animarum in praesata Villa per Vitensen Canonicum exercetur*”.

⁹⁸ PALACIOS, F. B. de, 1729 (1947), p. 110.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 150-151. El capítulo v está dedicado a la “Aparición y excelencias del Santo Cristo de Burgos y sus milagros”.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 160-161.

F. Berganza dedicó dos volúmenes a *Antigüedades de España propugnadas en las noticias de sus Reyes y Condes de Castilla la Vieja, en la historia apologética de Rodrigo Díaz de Bivar dicho el Cid Campeador y su crónica del Real Monasterio de S. Pedro de Cardeña* entre 1719 y 1721. Del Crucificado de los Agustinos relató su llegada a Burgos y la gran cantidad de milagros que se le atribuían. Del Santo Cristo de los Trinitarios narró cómo manaron las cinco gotas de sangre durante el reinado de Pedro I¹⁰².

El agustino H. Florez mezcló el interés artístico con el devocional en *España Sagrada*. Escribió sobre varias imágenes burgalesas. Destinó al Santísimo Cristo de los Agustinos el relato más prolongado, en el que compiló la leyenda de su aparición, los milagros que realizó, los personajes ilustres que rezaron ante él y una descripción detallada de la talla¹⁰³. Contrasta con la reducida extensión dedicada al Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios¹⁰⁴. También mencionó a Nuestra Señora de Rebolleda, cuya ermita se estaba reconstruyendo gracias a la devoción que se profesaba a la talla¹⁰⁵. En la *Descripción histórica del obispado de Osma*, publicada en 1788, J. Loperráez Corvalán primó el enfoque devocional al escribir sobre la Virgen de La Vid, titular del monasterio premonstratense del mismo nombre¹⁰⁶.

R. Monje mostró, en el *Manual del Viajero en la catedral de Burgos*, interés por la devoción hacia las Vírgenes de Oca y del Milagro de la catedral. Dató a Nuestra Señora de Oca en el período visigodo. También aludió a Santa María la Mayor y la Virgen de los Remedios¹⁰⁷. En *Historia de la catedral de Burgos*, editada en 1847, P. Orcajo también reflejó la devoción que profesaba el pueblo de Burgos a las Vírgenes de Oca y del Milagro¹⁰⁸. Al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos dedicó el estudio más amplio, siguiendo las aportaciones de H. Florez¹⁰⁹. Este libro tuvo dos reediciones en nueve años¹¹⁰.

El que fuera canónigo de la catedral burgalesa, M. Martínez Sanz, se basó en los documentos de su archivo para escribir la *Historia del templo catedral de Burgos* en 1866. Debido a su importante base documental sigue siendo un libro de consulta obligada para su estudio. Sin embargo, la ausencia de documentos sobre la imaginería del período en estudio limitó su interés a la devoción que profesaba el pueblo al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos¹¹¹.

A. Buitrago Romero publicó en 1876 la *Guía General de Burgos*, en la que incluyó esculturas mencionadas por autores anteriores, perpetuando su enfoque devocional¹¹². De los dos Santos Cristos de Burgos refirió el litigio que se produjo entre las comunidades monásticas agustina y trinitaria para dilucidar cuál de ellos era obra de “Nicodemus”. Es la primera y única mención a este extraño litigio¹¹³.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 159-160.

¹⁰² BERGANZA, F., 1721, pp. 126, 178.

¹⁰³ FLOREZ, H., 1771 (1983), t. XXVII, pp. 495-508.

¹⁰⁴ *Ibidem*, 517-522. Se centró, sobre todo, en el milagro de las santas gotas.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 659-661.

¹⁰⁶ LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., 1788 (1978), t. II, p. 195.

¹⁰⁷ MONJE, R., 1843, p. 13, Santa María la Mayor; p. 22 Virgen de los Remedios; p. 25. Nuestra Señora de Oca y Nuestra Señora del Milagro.

¹⁰⁸ ORCAJO, P., 1856 (1997), pp. 125, 128.

¹⁰⁹ FLOREZ, H., 1771 (1983), t. XXVII, pp. 495-508.

¹¹⁰ 1856, 1858 y 1865.

¹¹¹ MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), pp. 84-85.

¹¹² BUITRAGO ROMERO, A., 1876, p. 244.

¹¹³ *Ibidem*, pp. 93, 243.

En 1888 se editó el libro de R. Amador de los Ríos, *Burgos. España sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. El interés artístico convivía con el devocional, aunque no siempre coincidieron ambos en el estudio de una misma escultura. Solo se detuvo en aspectos devocionales al escribir sobre la Virgen de Peñalba de Castro¹¹⁴ y Nuestra Señora de Redonda de Covarrubias¹¹⁵. Destacó la importancia artística de esculturas de la catedral¹¹⁶ y del monasterio de Santo Domingo de Silos¹¹⁷. Ese año editó E. Cantón Salazar *Apuntes para una guía de Burgos*. Fue el primer autor, y uno de los pocos hasta la actualidad, que mencionó a la Virgen de la Alegría, aunque solo fuera para referir que tenía una cofradía¹¹⁸.

V. Balaguer publicó en 1895 una nueva guía titulada *en Burgos*. Se centró, sobre todo, en el monasterio de Fresdelval y escribió sobre Nuestra Señora de Fresdelval en términos devocionales¹¹⁹. En el libro de F. Tarín Juaneda *Real Cartuja de Miraflores*, publicado en 1896, se reflejó la visita de Doña Margarita, esposa de Felipe III, a Burgos para cumplir con la novena que había ofrecido al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos¹²⁰.

De 1901 es la *Nueva guía de Burgos y su provincia* de M. Rubio Borrás, en la que se incluyeron varias imágenes góticas. Sobre el santo Cristo de Burgos de los Agustinos se hizo eco del famoso litigio existente entre las órdenes agustina y trinitaria para determinar a cuál de los dos Crucificados, conocidos bajo la misma advocación, pertenecía la denominación de Santo Cristo de Burgos¹²¹. También relató el milagro de la Virgen del Milagro de la catedral y su ubicación¹²².

J. Asensio Ibáñez aplicó un enfoque devocional al escribir sobre el Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios en “Excursión a Burgos”¹²³. De I. Gil Gabilondo, quien fue vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos, director del Museo Arqueológico y de Bellas Artes de Burgos y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se editaron en 1913 las *Memorias históricas de Burgos y su provincia*, en las que mencionó dos esculturas. Del Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios relató el milagro de las santas gotas¹²⁴ y dató a la Virgen de Fresdesval en el período visigodo. También recogió las romerías que protagonizó hasta el monasterio de San Agustín, para visitar al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, acompañada por 27 municipios de la jurisdicción de Ubierna¹²⁵. A. Salvá, en *Historia de Burgos* publicada en 1914, también narró el milagro de las gotas del Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios¹²⁶. Ese año dedicó G. Bertolarza Esparta un libro a *La iglesia de San Gil de Burgos*, en el que estudió las leyendas y los milagros que protagonizó el Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios¹²⁷.

En *Efemérides burgalesas* J. Albarellos repasó la historia medieval burgalesa a partir de fechas concretas. Sobre el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos escribió que cada 14 de septiembre se celebraba su festividad. Narró la historia de la talla, la

¹¹⁴ AMADOR DE LOS RÍOS, R., 1888, p. 961.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 877.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 523-524. Virgen del Milagro; pp. 510-511, Virgen de los Remedios, etc.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 936. Mencionó a Nuestra Señora de Marzo.

¹¹⁸ CANTÓN SALAZAR, E., 1888, p. 53.

¹¹⁹ BALAGUER, V., 1895, pp. 111-116.

¹²⁰ TARÍN JUANEDA, F., 1896, p. 211.

¹²¹ RUBIO BORRÁS, M., 1901, p. 138.

¹²² *Ibidem*, p. 141.

¹²³ ASENSIO IBÁÑEZ, J., 1908, p. 427.

¹²⁴ GIL GABILONDO, I., 1913, 185-187.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 187.

¹²⁶ SALVÁ, A., 1914, t. II, pp. 227-228.

¹²⁷ BERTOLARZA ESPARTA, G., 1914.

leyenda de su aparición y las dudas que surgieron a finales del siglo XIX sobre la naturaleza física de la imagen, de la que algunos autores habían manifestado que era “un auténtico cadáver perfectamente conservado”¹²⁸. Del Santo Cristo de los Trinitarios refirió el traslado a su nueva capilla del monasterio en 1694, después de las obras de reconstrucción de la misma. Para celebrar el traslado hubo fiestas en Burgos¹²⁹, que reflejaron la gran devoción que se tenía a la talla.

E. García de Quevedo Concellón dedicó dos artículos a los “Libros burgaleses de memorias y noticias”, en los que registró las procesiones y rogativas que se habían realizado en honor del Santo Cristo de Burgos de los Agustinos. Esta relación ayuda a conocer las manifestaciones de piedad popular protagonizadas por la imagen¹³⁰. A. Dotor Municio relató la leyenda que justificaba la fama de milagrosa de la Virgen del Milagro, al escribir sobre *La catedral burgalesa*¹³¹. Del Santísimo Cristo de Burgos de los Agustinos narró el relato legendario de su llegada a Burgos, la gran devoción que se le profesaba y una descripción de la talla¹³².

De 1930 es la *Nueva guía de Burgos y su provincia* de P. Díez Pérez, quien recogió la leyenda del milagro de la Virgen del Milagro de la catedral¹³³. Sobre el Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios manifestó que “es venerado por toda la cristiandad”¹³⁴. Hacia el año 1940 se puede datar el manuscrito de D. Janáriz Ibáñez, *Historia de las imágenes y santuarios de la Santísima Virgen de la Diócesis de Osma*. Estudió, entre otros aspectos, la devoción que se profesaba a imágenes marianas burgalesas de la diócesis oxomense¹³⁵.

Las peregrinaciones a Santiago de Compostela se editaron en 1942, obra de L. Vázquez de Parga, J. M. Lacarra y J. Uria Riu. La escultura burgalesa que más interés despertó entre los peregrinos y entre los autores que habían escrito sobre el Camino de Santiago español fue el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos. Sus autores atribuyeron a romeros franceses el relato de que a la talla le crecían las uñas y el cabello¹³⁶.

De J. A. Sánchez Pérez es el libro titulado *El culto mariano en España*, en el que incluyó dos imágenes burgalesas, la Virgen de la Rebolleda y la Virgen de La Vid. De

¹²⁸ ALBARELLOS, J., 1919 (1980), pp. 246-249. p. 248. “Acerca de la estructura del Santísimo Cristo, ocurrió el año 1881 un extraño incidente [...]. D. Felipe Urquijo, escritor que había residido algún tiempo en Burgos, y dio a la estampa una historia del Cristo de la Trinidad, publicó en el periódico carlista La Fe un artículo en él que, apoyándose en el dictamen del médico navarro D. Salvador Rodríguez de Nieva, sostenía que la imagen del Cristo de San Agustín, no era una escultura propiamente tal, sino un verdadero cadáver milagrosamente conservado con un hálito de vida por espacio de varios siglos”.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 189. “El sábado 18 de septiembre de 1694, fue solemnemente trasladado a la nueva Capilla el célebre Crucifijo, así como también el paño que contiene las milagrosas gotas de sangre derramadas por aquel, según la piadosa tradición. Con este motivo, se celebraron grandes fiestas religiosas y profanas, las cuales reseñó minuciosamente en un “Poema” heroico Melchor Plaza, Cura beneficiario de la iglesia de San Martín, de Tardajos.

Hubo gran profusión de cohetes y cañas corridas, aunque amenazó llover, lo que fue una ventana, pues hacía cinco meses que no se veía el agua [...].”

¹³⁰ GARCÍA DE QUEVEDO CONCELLÓN, E., 1925, p. 394; GARCÍA DE QUEVEDO CONCELLÓN, E., 1926, pp. 85-86.

¹³¹ DOTOR MUNICIO, A., 1928, pp. 255-257.

¹³² *Ibidem*, pp. 257-258.

¹³³ Díez Pérez, P., 1930, p. 83.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 76.

¹³⁵ JANÁRIZ IBÁÑEZ, P., 1940.

¹³⁶ VÁZQUEZ DE PARGA, L. y LACARRA, J. M. y URÍA RIU, J., 1942 (1992), t. II, pp. 194-196.

la primera destacó que era muy venerada desde los tiempos más remotos y a Nuestra Señora de La Vid dedicó la narración más extensa del volumen¹³⁷.

Entre 1949 y 1950 se editaron tres libros titulados *La catedral de Burgos*. El primero, de L. Huidobro Serna, se publicó en 1949. Entre las esculturas góticas que mencionó, solo aplicó un enfoque devocional a la imagen del Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, del que narró cómo fue traído desde Flandes y la gran devoción que le tenían los españoles y los extranjeros¹³⁸. El ejemplar de T. López Mata es de 1950. Al igual que Huidobro, solo escribió sobre la talla del Santo Cristo de Burgos desde un enfoque devocional. Contó la leyenda de su aparición y la procesión que protagonizó en 1455 con motivo de la peste, en la que también participó la imagen de Santa María. Los burgaleses acompañaron a la Virgen desde la catedral hasta el monasterio de San Agustín¹³⁹. Del mismo año es el monográfico de M. Ayala López, en el que recogió varias leyendas y milagros protagonizados por el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, entre otros aspectos devocionales¹⁴⁰. También incluyó a la Virgen del Milagro¹⁴¹.

A L. Huidobro Serna pertenece el artículo “Granja de Villahizán de Montealegre” de 1950. En la iglesia románica de esta granja mencionó un magnífico Calvario, del que destacó la talla del Crucificado “[...] de gran tamaño, una de las más hermosas y artísticas que reciben adoración en la Diócesis”¹⁴².

En la *Guía de Burgos* F. Fuente Macho reflejó la leyenda de que el Santo Cristo de los Agustinos era obra de Nicodemo. También resaltó su gran naturalismo¹⁴³. En el espacio destinado al Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios se centró en la disputa para establecer cuál de los dos Crucificados era el auténtico Cristo de Burgos¹⁴⁴. De la Virgen del Milagro narró el milagro¹⁴⁵. A F. Palacios Madrid escribió un artículo sobre “Gumiel de Hizán escuela primaria de Santo Domingo de Guzmán”, en el que mencionó las plegarias que santo Domingo de Guzmán dirigió a la Virgen del Río, imagen ante la que se postró¹⁴⁶.

De 1958 es la *Historia y nobiliario de Gumiel de Mercado, Sotillo de la Ribera y Ventosilla (Burgos)* de V. Dávila Jalón, en la que incluyó “la magnífica escultura de un crucificado” de la iglesia de San Pedro de Gumiel de Mercado¹⁴⁷. Aportó interesantes datos de carácter religioso, como la gran devoción que se le tenía y que se sacaba en procesión¹⁴⁸.

Clunia es el título que P. de Palol dedicó a esa ciudad romana en 1959. En ese yacimiento se construyó una ermita en la Edad Media, cuya titular es una Virgen gótica.

¹³⁷ SÁNCHEZ PÉREZ, J. A., 1943, pp. 350-351. Virgen de la Rebolleda; pp. 436-438. Virgen de la Vid. Ilustró el texto con numerosas fotografías.

¹³⁸ HUIDOBRO SERNA, L., 1949 d, p. 80. Relató la leyenda del mercader que lo trajo de Flandes y lo donó a los agustinos. La fecha de su traslado a la catedral y que “Está formado hasta medio cuerpo de madera, y todo el recubierto de flexible piel. Cubre su cabeza cabello humano, y en sus manos y pies están incrustadas las uñas correspondientes”.

¹³⁹ LÓPEZ MATA, T., 1950, p. 150. Los otros autores datan esta procesión en 1405, por lo que esta discordancia se puede deber a un error tipográfico.

¹⁴⁰ AYALA LÓPEZ, M., 1950, p. 80. A la que dató en el siglo XIII y de la que comentó que la capilla comienza a llamarse de los Remedios en el siglo XVII

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 65.

¹⁴² HUIDOBRO SERNA, L., 1950 a, p. 5. Lo data en el siglo XIII y habla de su armonía de proporciones, del mismo estilo que san Juan y la Virgen. He pospuesto su datación en un siglo.

¹⁴³ FUENTE MACHO, F., 1953, pp. 65-66.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 83.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 68.

¹⁴⁶ PALACIOS MADRID, F., 1955, p. 879. No hace apreciaciones artísticas.

¹⁴⁷ La única talla del Crucificado que tiene esta parroquial es una imagen del siglo XIV.

¹⁴⁸ DÁVILA JALÓN, V., 1958, p.144.

En la actualidad se custodia en la iglesia de Peñalba de Castro. Palol recogió la tradición de que santo Domingo de Guzmán acudía a rezar ante la talla desde Caleruega¹⁴⁹.

A *La villa de Roa* dedicó una publicación F. Zamora Lucas en 1965. Se refirió en términos devocionales a cuatro imágenes góticas, tres Crucificados¹⁵⁰ y una Virgen sedente¹⁵¹. V. de la Cruz incluyó en *Burgos. Remansos de historia y arte* al Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios, del que relató el milagro de las gotas de sangre y los diversos traslados que sufrió la talla¹⁵². De 1989 es el libro que J. S. de la Hoz Veros dedicó a *Hontangas. Villa y tierra castellana*, en el que destinó un amplio espacio a Nuestra Señora de la Cueva, en el que incluyó la leyenda de su aparición¹⁵³.

Sobre la Virgen de Caraba de Monterrubio de la Demanda escribió F. V. de la Cruz en *Burgos pastores y rebaños*, por ser la patrona de los pastores trashumantes de la Sierra de la Demanda, según la tradición oral¹⁵⁴. F. Campo del Pozo participó con “Los agustinos en el camino de Santiago desde Roncesvalles a Compostela” en el congreso internacional sobre *El camino de Santiago, la hospitalidad monástica y las peregrinaciones*. Mencionó al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos desde un enfoque devocional¹⁵⁵.

En *Burgos en el Camino de Santiago* P. Valdivielso Ausín se refirió a Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal en términos devocionales¹⁵⁶. En la *Guía para visitar los santuarios de Castilla y León* el apartado sobre la “Diócesis de Burgos” correspondió a M. Cuende Plaza, quien estudió cinco esculturas góticas burgalesas desde un punto de vista histórico, artístico y devocional¹⁵⁷.

En 1993 J. M. Alonso Alonso de Linaje coordinó el libro dedicado a *El Monasterio de Santa Clara: Castrojeriz*, en el que incluyó el poema de César Sierra sobre el milagro de la aparición de la Virgen del Capítulo a una monja¹⁵⁸. Al año siguiente C. Merino Gayubas describió varios milagros protagonizados por Santa María de los Valles en su libro *El Monasterio de Santa María de los Valles*. También reflejó la gran devoción que le tenían en la comarca¹⁵⁹. M. Cuende y D. Izquierdo dedicaron un libro a *La Virgen María en las Rutas Jacobeas. Camino Francés* en 1997. Se refirieron a la devoción que profesaron algunos reyes a Nuestra Señora del Manzano de Castrojeriz. También incluyeron una reseña histórica¹⁶⁰. Ese mismo año se celebró la exposición *Nuevos caminos sobre viejas sendas. Exposición conmemorativa del sínodo diocesano* en la catedral. Se exhibieron varias imágenes del período que nos ocupa. En

¹⁴⁹ PALOL, P. de, 1959. Esta imagen es gótica.

¹⁵⁰ ZAMORA LUCAS, F., 1965, p. 351. Son los tres Crucificados que se trasladaron desde la derruida iglesia de la Trinidad a la de San Esteban, uno de ellos del siglo XV.

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 382-83, 396.

¹⁵² CRUZ, V. de la, 1987, pp. 60-61.

¹⁵³ HOZ VEROS, J. S. de la, 1989, pp. 218-227. Datación que he propuesto al siglo XIV.

¹⁵⁴ CRUZ, V. de la, 1991, p. 27. Ya había mencionado a esta imagen en CRUZ, V. de la, 1985, foto 33.

¹⁵⁵ CAMPO DEL POZO, F., 1992, p. 291.

¹⁵⁶ VALDIVIELSO AUSÍN, P., 1992, pp. 30-32, 42.

¹⁵⁷ CUENDE PLAZA, M., 1992, pp. 123-157. Nuestra Señora del Manzano de Castrojeriz, Nuestra Señora del Valle de Monasterio de Rodilla, Santa María de Altamira de Miranda de Ebro, Nuestra Señora de los Huertos de Berlangas de Roa, Santa María de la Vid en La Vid y la Virgen del Espino en Santa Gadea del Cid. Solo las imágenes de Castrojeriz, Berlangas y la Vid pertenecen al territorio en estudio.

¹⁵⁸ ALONSO ALONSO DE LINAJE, J. M. (coord.), 1993, pp. 33-36.

¹⁵⁹ MERINO GAYUBAS, C., 1994, p. 22. “La Señora de los Valles aparecida en la cueva donde se edificó el convento”; p. 34. Recoge los milagros que obró desde 1510 hasta finales del siglo XVII; p. 46. “Al monasterio concurrían en masa todos los pueblos comarcanos, donde el último día de la novena se propone en pública rogatoria, para que por su intercesión poderosa [...]”.

¹⁶⁰ CUENDE, M. e IZQUIERDO, D., 1997, pp. 83-84.

el catálogo constó el lugar de procedencia, las medidas y la datación, además de algunos aspectos devocionales¹⁶¹.

En *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo* F. Gutiérrez Baños estudió a la Virgen de Oña¹⁶² y a la Virgen del monasterio de La Vid¹⁶³. De la Virgen de La Vid realizó una investigación completa, que incluyó referencias devocionales, históricas, artísticas e iconográficas. M. T. López de Guereño Sanz investigó sobre los *Monasterios medievales premonstratenses*. En la provincia de Burgos relacionó con cenobios de esta orden al Cristo del Priorato de Fresnillo de las Dueñas y a la Virgen de La Vid. Aportó datos sobre las distintas ubicaciones de la Virgen y sobre aspectos devocionales¹⁶⁴.

De G. Martínez Díez es *El monasterio de Fresdesval, el Castillo de Fresdesval, el Castillo de Sotopalacios y la Merindad y Valle de Ubierna* de 1997, en el que relató la leyenda de la aparición de la Virgen de Fresdesval, cómo se construyó el cenobio para su mejor preservación y el culto que se profesaba a la talla, entre otros aspectos devocionales¹⁶⁵. El mismo autor publicó al año siguiente *El Camino de Santiago en la provincia de Burgos*. Se hizo eco de la devoción que se le profesa a la Virgen del Manzano de Castrojeriz, a la que el rey Alfonso X dedicó cuatro *Cantigas de Santa María*¹⁶⁶.

En *Silos, apuntes del corazón* F. de Jesús Fernández recogió las tradiciones relacionadas con la Virgen del Mercado y la Virgen de la Leche, ambas de la iglesia parroquial¹⁶⁷. M. González Bueno y J. Santos del Campo dedicaron un volumen a las *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos* en 2001, en el que mencionaron algunas fiestas que protagonizan imágenes góticas¹⁶⁸.

De 2004 es *Santa María en la Sierra de Burgos* de E. González Barriuso. Compiló las tallas marianas de la comarca, entre las que había imágenes medievales. Recogió las romerías y otras expresiones devocionales¹⁶⁹. *El Monasterio de Santa María de la Vid, 850 años* fue el primer estudio dedicado a una edificación burgalesa medieval, en el que se reservó un capítulo para la imagen titular. En este estudio abordó los aspectos devocionales, además de los iconográficos y estilísticos¹⁷⁰.

2. 2. LAS NOTICIAS HISTÓRICO-ARTÍSTICAS DE LOS ESCRITORES DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Los primeros síntomas de una nueva apreciación de las imágenes se detectan en el ámbito de la Ilustración, principalmente en los escritos de Antonio Ponz en su *Viaje por España*, editado en 1788. Aunque su formación neoclásica le llevó a prestar una

¹⁶¹ AA. VV., 1997, núm. 57. Crucificado de Villamorón; núm. 83. Anunciación de Gamonal; núm. 97. Virgen de la Vega de Pedrosa de Valdelucio; núm. 111. Virgen del Rebollar; núm. 112. Virgen de Cornudilla.

¹⁶² GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997, pp. 152-157. Esta escultura se sitúa al norte del Camino de Peregrinación.

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 115-122.

¹⁶⁴ LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M. T., 1997, t. I, p. 241.

¹⁶⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1997.

¹⁶⁶ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1998 b, p. 234.

¹⁶⁷ JESÚS FERNÁNDEZ, F. de, 1998. La Virgen de la Leche es del siglo XV.

¹⁶⁸ GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., 2001. Mencionaron las fiestas, sin referirse a las tallas.

¹⁶⁹ GONZÁLEZ BARRIUSO, E., 2004.

¹⁷⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2004, pp. 243-284.

mayor consideración a las obras de signo clasicista, en sus cartas no faltaron menciones a esculturas góticas, significativas en los lugares que describió, sin dedicarles, no obstante, demasiada atención. Por ejemplo, realizó una descripción minuciosa del retablo mayor de la catedral burgalesa, pero no citó a la Virgen titular del siglo xv. En otros casos, se refirió a una imagen de gran devoción, como el Santísimo Cristo de Burgos de los Agustinos, para describir la leyenda de su aparición milagrosa y de sus prodigios. No dejó, sin embargo, de cuestionar la generalizada creencia de que había sido tallada por Nicodemo¹⁷¹.

El enfoque devocional y el artístico conviven en el libro que J. Loperráez Corvalán dedicó a la *Descripción histórica del obispado de Osma* en 1788. Sirva como ejemplo el comentario sobre Nuestra Señora de La Vid: “La imagen de Nuestra Señora en bulto, y de bastante mérito, con la denominación de la Vid”¹⁷².

A lo largo del siglo XIX el interés por la imaginería gótica aumentó en relación con el cambio de sensibilidad en la apreciación del estilo gótico, dentro del marco del Romanticismo y de los Historicismos. El interés que despertaron los aspectos culturales y los monumentos artísticos dio lugar a un nuevo género literario, las guías, que en su inmensa mayoría se dedicaron a Burgos ciudad y sus monumentos, sobre todo a la catedral. Solo en contadas ocasiones se extendieron a municipios de la provincia. Las menciones a imágenes son escasas y, en casi todos los casos, refirieron su ubicación. Solo excepcionalmente se realizó una descripción de las tallas, que ha servido para tener una primera aproximación a su estado de conservación u otros datos¹⁷³. A pesar de que en estas guías se citaron esculturas de talla, se les siguió otorgando una consideración especialmente devocional, heredada de autores anteriores. Contrasta con el estudio de otras expresiones artísticas, que aportaron información de primera mano gracias a la consulta de archivos¹⁷⁴.

El interés por las esculturas góticas se limitó en las guías a piezas especiales, como los Santos Cristos de Burgos, el Santiago sedente de Las Huelgas y escasas obras más. El Santo Cristo de Burgos de los Agustinos dio lugar a un mayor número de referencias, porque se consideró la más milagrosa. A ella se refieren la mayoría de los trabajos que se citan a continuación. Con menor frecuencia se mencionó al Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios.

C. Davillier escribió, en su *Viaje por España*, sobre el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos desde un punto de vista más veraz que el aplicado por otros autores extranjeros. A diferencia de aquellos, su descripción fue fruto de la observación directa de la talla, dado que obtuvo permiso para aproximarse a la escultura y proceder a su análisis. En la descripción incluyó una relación de los materiales con los que se realizó la imagen y destacó que era una talla de madera policromada. Añadió, sin embargo, que las manos y los pies estaban forrados de piel humana, frente a arraigada la creencia en la época de que era un cadáver¹⁷⁵. También abordó aspectos devocionales, que se han mencionado en el apartado de la literatura de viajes.

¹⁷¹ PONZ, A., 1779 (1988), t. XII, p. 580. “[...] donde se venera la milagrosa imagen que todos conocen por el nombre de santo Cristo de Burgos, y ya se sabe usted los prodigios que de ella se han escrito en la historia del mercader de Burgos, que volviendo de Flandes, encontró en el mar dentro de un cajón, y como es tenida por obra de Nicodemus, que, ciertamente, hubiera sido este varón un escultor incansable si hubiera ejecutado todas las imágenes que se le atribuyen”.

¹⁷² LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., 1788 (1978), t. I, p. 195.

¹⁷³ Por ejemplo, la escultura sedente de Santiago del monasterio de Las Huelgas carecía de brazos.

¹⁷⁴ GARCÍA MELERO, J. E., 1998, pp. 204-205.

¹⁷⁵ DAVILLIER, D. y DORE, G., 1988, t. II, p. 363, p. 383. “[...] Se le permitió subir al escabel colocado encima del altar, no fue fácil ver de cerca y tocar al Santo Cristo. Es un Cristo de tamaño natural y de

Un tratamiento diferente, al otorgado al resto de las esculturas exentas burgalesas, se aprecia en los textos sobre la imagen sedente de Santiago de Las Huelgas, debido a la función que se le asigna. La talla, según la tradición, se realizó para armar caballeros a los monarcas castellanos, gracias a sus brazos articulables, tal y como recogió J. Arias de Miranda en *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores de Burgos*, publicado en 1843¹⁷⁶.

P. Madoz dedicó el tomo IV del *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar* a Burgos. Incluyó una amplia descripción de la catedral y se refirió a las tallas más significativas: Santo Cristo de los Agustinos, Virgen de los Remedios y Virgen del Milagro. Las dató y señaló su ubicación¹⁷⁷. Aunque escribió sobre las iglesias de otros municipios de la provincia, no se hizo eco de las imágenes que albergaban, aunque describió algunos sepulcros y su heráldica.

En el *Conductor del viajero en Burgos* J. A. Azpiazu escribió someramente sobre el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos. Aparte de esta talla, solo algunas esculturas del siglo XV le merecieron una mención¹⁷⁸. Del monasterio de Las Huelgas señaló que a la talla sedente de Santiago le faltaban los brazos¹⁷⁹.

V. Carderera, en *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mauseoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitalnes, escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII, copiados de los originales por D. Valentín Carderera y Solano*, se refirió de forma casi exclusiva a la escultura funeraria, centrándose en la indumentaria y la heráldica. No incluyó imágenes de talla, aunque los lugares que describió albergan magníficos ejemplares policromados con motivos heráldicos¹⁸⁰. Se ha incluido en este apartado para ejemplificar el diferente tratamiento que otorgó a la escultura funeraria respecto de la exenta.

J. Maldonado Macanaz destinó un volumen a Burgos, en 1866, dentro de la *Crónica General*, en el que recogió las ceremonias que se celebraron en el monasterio de Las Huelgas para la coronación de los reyes y para armar caballeros a algunos monarcas y nobles. Es llamativa la ausencia de la imagen articulable de Santiago que, según la tradición y las obras de esta época, participó en algunos de estos eventos¹⁸¹. Al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos aludió en términos devocionales, siguiendo lo escrito por H. Florez, y no llegó a describirlo¹⁸². Santa María la Mayor de la catedral fue la escultura a la que dedicó mayor atención¹⁸³.

En la *Guía del viajero en Burgos* V. García García solo mencionó las esculturas del siglo XV de la capilla de San Enrique en la catedral¹⁸⁴. En el monasterio de Las

madera tallada y policromada [...]. Los pies y las manos están realmente cubiertos de piel humana un poco arrugada; parecen como guantes extendidos sobre un molde”.

¹⁷⁶ ARIAS DE MIRANDA, J., 1843, p. 13.

¹⁷⁷ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 140. Escribió sobre la Virgen de los Remedios; p. 140. Sobre el Santo Cristo; p. 141. Sobre la Virgen del Milagro; p. 547. La Virgen del altar mayor fue la única escultura que describió.

¹⁷⁸ AZPIAZU, J. A., 1847, p. 16. Al Ecce Homo (según la nomenclatura de la época), de la capilla de San Enrique. Sobre Santa María la Mayor especificó el material de la talla, que según él autor, era plata.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 30.

¹⁸⁰ CARDERERA y SOLANO, V., 1855. Como Las Huelgas.

¹⁸¹ MALDONADO MACANAZ, J., 1866, p. 55.

¹⁸² *Ibidem*, p. 62.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 101.

¹⁸⁴ GARCÍA GARCÍA, V., 1867, p. 67. El Ecce Homo (según la nomenclatura de la época), san Andrés y la Magdalena.

Huelgas reflejó que a la escultura sedente de Santiago le faltaban los brazos¹⁸⁵, confirmando la descripción realizada por Aizpiazu veinte años antes¹⁸⁶.

V. de la Fuente, en su libro *La vida de la Virgen María con la historia de su culto en España*, incluyó a la Virgen de los Remedios de la catedral. En el monasterio de Las Huelgas, a pesar del título de la obra, destacó la función para la tradición asignaba a la imagen de Santiago sedente, armar caballeros, y como se ponía en funcionamiento¹⁸⁷.

Dos libros dedicó A. Llacayo a Burgos en 1886. En el *Manual del viajero en la catedral de Burgos* escribió sobre el Santísimo Cristo de Burgos de los Agustinos siguiendo el texto devocional de A. Buitrago¹⁸⁸, pero afirmó que esta escultura era más antigua y de más calidad artística que el Santo Cristo de las Gotas¹⁸⁹. Aludió escuetamente a Nuestra Señora de los Remedios, a la Virgen de los Milagros y a otras tallas del siglo XV¹⁹⁰. En el segundo libro, las *Huelgas, Hospital del Rey y Cartuja, ruinas de Fresdelval, San Pedro de Cardeña, Cuevas de Atapuerca y Arlanzón*, se refirió al Santiago articulable de Las Huelgas¹⁹¹.

R. Amador de los Ríos mostró una mayor sensibilidad, que autores anteriores, hacia el valor artístico de las imágenes. En su libro *Burgos. España sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, publicado en 1888, además de la ciudad de Burgos incluyó municipios de la provincia. La datación asignada a las esculturas es la que se otorga, en su mayoría, en la historiografía actual. Dató a Nuestra Señora de Oca en el siglo XV, frente la creencia de que era una imagen visigoda trasladada a la catedral de Burgos desde la anterior sede episcopal de Oca. De Nuestra Señora del Milagro apuntó que era una obra coetánea de la escultura anterior y que estaba *retocada y estofada en posteriores tiempos*¹⁹². A la imagen del Santo Cristo de Burgos de los Agustinos se refirió en los términos devocionales de autores anteriores¹⁹³, pero en el estudio de la Virgen de los Remedios¹⁹⁴ incluyó aspectos artísticos. Estableció una cronología certera de la imagen, aunque se equivocó en su apreciación del material, porque afirmó que estaba realizada en madera, cuando realmente es de piedra. El hecho de que la escultura estuviese protegida por una urna de cristal en el siglo XIX pudo facilitar esta confusión a un autor por lo demás perspicaz.

De las imágenes de la provincia se refirió, por primera vez, a la Virgen de Fresdelval, talla gótica a la que tuvieron gran devoción Diego Gómez Manrique y su esposa Sancha de Rojas, quienes fundaron el monasterio jerónimo de Fresdesval para albergarla¹⁹⁵. La escultura se custodia actualmente en la parroquia de Villatoro. También citó por primera vez a Nuestra Señora de las Mamblas y a Nuestra Señora de Redonda de Covarrubias, que aún estaban en sus respectivas ermitas¹⁹⁶. Omitió cualquier referencia artística, pero manifestó el gran número de devotos que tenían¹⁹⁷.

¹⁸⁵ GARCÍA GARCÍA, V., 1867, p. 209.

¹⁸⁶ AZPIAZU, J. A., 1847, p. 16.

¹⁸⁷ FUENTE, V. de la, 1877-1879, p. 145, escribe sobre la Virgen de los Remedios; p. 133, Santiago sedente del monasterio de Las Huelgas.

¹⁸⁸ BUITRAGO ROMERO, A., 1876, pp. 93-243.

¹⁸⁹ LLACAYO, A., 1886 a, pp. 66-67.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 66. Nuestra Señora de los Remedios; p. 74. Virgen de Oca y Virgen de los Milagros; pp. 77-78. Ecce Homo (según la nomenclatura de la época).

¹⁹¹ LLACAYO, A., 1886 b, p. 18.

¹⁹² AMADOR DE LOS RÍOS, R., 1888, pp. 523-524. Es una imagen del siglo XIV.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 511.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 510-511.

¹⁹⁵ *Ibidem*, pp. 809-810.

¹⁹⁶ Actualmente en el Museo de Covarrubias.

¹⁹⁷ AMADOR DE LOS RÍOS, R., 1888, p. 877.

Al estudiar el monasterio de Santo Domingo de Silos mencionó a la Virgen de Marzo, a la que dató en el siglo XIII¹⁹⁸. Sin embargo, llama la atención la ausencia de una obra tan significativa como Nuestra Señora de La Vid, magnífica escultura pétreo y titular del monasterio de La Vid, sobre el que sí escribió¹⁹⁹. Dató en el siglo XV a la Virgen de Peñalba de Castro²⁰⁰.

E. Cantón Salazar escribió en *Apuntes para una guía de Burgos*, de 1888, sobre la catedral, donde mencionó una imagen mariana del siglo XIII, sin aludir a su advocación. De la lectura del texto puede deducirse que es la Virgen de la Alegría. También citó a la Virgen de los Remedios²⁰¹. En el monasterio de Las Huelgas aludió a la Virgen que decoraba el tímpano de la capilla de San Juan. Aunque el estudio de las imágenes no fue pormenorizado, las enclavó en su época y en algunos casos reflejó el material en que estaban realizadas²⁰².

2. 3. LOS ESTUDIOS DEL SIGLO XX HASTA LA ACTUALIDAD

A lo largo del siglo XX aumentaron las noticias referentes a la imaginería y aparecieron los primeros estudios científicos en los que se atendió a las cualidades artísticas de las esculturas, a su valoración y a la evolución histórica de los diferentes tipos. En líneas generales es el mismo proceso que se reconoce en otras provincias.

Durante el primer tercio de siglo, a la vez que siguieron apareciendo numerosas publicaciones de enfoque devocional, se realizaron las primeras exposiciones con presencia de imágenes, que fueron un campo fértil para la difusión del conocimiento y el estudio de la imaginería burgalesa. Junto con las aportaciones de eruditos españoles aparecieron las primeras obras científicas realizadas por autores extranjeros - inicialmente alemanes y franceses- a nivel de estudios especializados. Estos autores fueron los primeros en mostrar cierta sensibilidad hacia la imaginería española desde un enfoque exclusivamente artístico.

Las publicaciones más numerosas se dedicaron a municipios o a edificios de interés artístico. Algunos autores incluyeron referencias genéricas a tallas góticas, pero en otros se apreció un cambio de sensibilidad en torno a la valoración de las imágenes.

En la siguiente relación de trabajos también he querido dejar constancia de algunas publicaciones dedicadas a lugares que conservan esculturas góticas de gran calidad, a las que, sin embargo, no se hace referencia. Se incluyen, porque reflejan la falta de valoración de la imaginería gótica por parte de estos autores.

En 1901 se editaron tres publicaciones. La de N. Acero Abad se dedicó a “El monasterio de La Vid”, en la que especificó el material en que se realizó Nuestra Señora de La Vid y señaló su calidad artística²⁰³. En la *Nueva guía de Burgos y su provincia* M. Rubio Borrás incluyó varias imágenes. Recogió el litigio entre los agustinos y los trinitarios para aclarar a cuál de los dos Santos Cristos de Burgos pertenecía esa advocación, con la que se denominaba a ambas tallas²⁰⁴. Solo mencionó algunas

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 936.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 975. Escultura que he datado en el segundo tercio del siglo XIV.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 961. Escultura que he datado en el segundo tercio del siglo XIV.

²⁰¹ CANTÓN SALAZAR, E., 1888, p. p. 53. “La imagen que se ve dentro de una pequeña capilla es una escultura de piedra de estilo gótico y pertenece a la cofradía de su advocación”; p. 30. Virgen de los Remedios.

²⁰² *Ibidem*, p. 84. Virgen de la capilla de San Juan de las Huelgas.

²⁰³ ACERO ABAD, N., 1901, p. 349. “[...] toda ella de piedra, de tamaño mayor que el natural [...] sentada en un trono con el Niño en las rodillas, esculpidas las imágenes con muy buena talla”.

²⁰⁴ RUBIO BORRÁS, M., 1901, p. 138.

esculturas del siglo XV de la catedral²⁰⁵. Del monasterio de Las Huelgas destacó que la escultura sedente de Santiago era articulable²⁰⁶. A pesar de escribir sobre las parroquias de la ciudad de Burgos y las iglesias más importantes de la provincia, no aludió a imágenes, ni si quiera al Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios. J. Agapito Revilla publicó el *Real Monasterio de las Huelgas de Burgos*, libro en el que no se aprecia gran interés por la escultura gótica. Ejemplo de esta falta de preocupación es el pie de foto en el que consta: “un relieve de la Virgen con Jesús” situado en el tímpano de la capilla de San Juan²⁰⁷, cuando se trata de una escultura de bulto redondo. También escribió sobre la imagen sedente de Santiago: “de mal gusto y de ningún mérito artístico”²⁰⁸. No incluyó otras tallas góticas del cenobio, a pesar de su rico patrimonio. En esta obra se constata como ni a principios del siglo XX hay una sensibilidad artística generalizada hacia la imaginería. El mismo autor dedicó un año más tarde un artículo a “Las Huelgas”, en el que insistió en el mal gusto y poco mérito artístico de la talla sedente de Santiago, pero resaltó su gran valor histórico²⁰⁹.

El conde de Polentinos concedió, en su artículo de 1905, “Excursión a Covarrubias, Silos y Arlanza”, atención exclusiva al magnífico retablo de Covarrubias, del que destacó su elevada calidad. Es llamativa la omisión de todas las esculturas góticas que se atesoran en la excolegiata de Covarrubias y en Santo Domingo de Silos²¹⁰.

Fueron autores alemanes y franceses los primeros en aplicar un enfoque exclusivamente artístico a la imaginería gótica burgalesa, como se ha mencionado. El primero de ellos fue E. Bertaux, a quien se encargó los seis capítulos de la *Histoire de l'Art* de A. Michel dedicados a la escultura gótica española, en los que incluyó algunas imágenes burgalesas. La primera mención a una escultura exenta de nuestra provincia la encontramos en el tomo II, donde relacionó a la Virgen de Marzo del monasterio de Santo Domingo de Silos con la Virgen de Nájera²¹¹. Las esculturas que estudió en obras sucesivas pertenecen al siglo XV²¹².

El segundo tomo de *El Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey* lo dedicó A. Rodríguez López al estudio del patrimonio artístico. Se refirió de nuevo al relieve de la Virgen con el Niño²¹³, ya mencionado por Agapito Revilla. Escribió, sin embargo, la primera referencia sobre el grupo del Descendimiento, del que destacó su elevada calidad²¹⁴. De la escultura sedente de Santiago explicó la existencia de unos brazos móviles que, por medio de un resorte, eran los encargados de armar caballeros, según la tradición. A diferencia de autores anteriores, reflejó por escrito la infructuosa búsqueda de documentos que avalaran esta tradición²¹⁵. En *Apuntes históricos de Belorado* H. López Bernal aportó una valiosa información sobre la

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 141. Escribe sobre las Vírgenes de Oca y del Milagro, de la segunda relata en que consistió el milagro, de forma muy concisa, y su ubicación; p. 148. De la patrona de la sede catedralicia que “es de plata y regalo del obispo Acuña”.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 167.

²⁰⁷ AGAPITO REVILLA, J., 1903 c, p. 97. Está la fotografía; pp. 96-97. “[...] dentro del tímpano aparece un relieve de la Virgen con Jesús”.

²⁰⁸ *Ibidem*, pp. 151-152.

²⁰⁹ AGAPITO REVILLA, J., 1904 a, p. 373.

²¹⁰ POLENTINOS, C. de, 1905, pp. 214-222.

²¹¹ BERTAUX, E., 1906 d, p. 285.

²¹² BERTAUX, E., 1906 a; BERTAUX, E., 1906 b; BERTAUX, E., 1906 c.

²¹³ RODRÍGUEZ LÓPEZ, A., 1907, p. 251. Escultura de bulto redondo.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 264.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 273.

procedencia de una santa Ana triple. También mencionó la imagen de Santa María, titular de la iglesia de la misma advocación²¹⁶.

A partir de 1911 se sucedieron las publicaciones del prolijo autor burgalés L. Huidobro Serna, cronista oficial de la provincia y archivero de la diócesis. De ese año es el libro *Iglesia de San Nicolás de Bari*, en el que la imagen del Crucificado, situado en la cabecera de la nave de la Epístola, ocupó un lugar destacado. No he encontrado referencias anteriores a la talla. A pesar de pertenecer al siglo XV, no he querido obviar esta obra porque, además de las apreciaciones artísticas, aporta información acerca de las partes que habían sido rehechas durante la restauración. Es la primera referencia sobre las transformaciones sufridas por una escultura gótica burgalesa. Sobre la talla escribió:

“[...] conviene en afirmar que es a más tardar coetáneo de la iglesia y probablemente un poco anterior a ella, y admiran sus bellas formas anatómicas, así como la verdad con que expresa la escena del calvario. Jesús muriendo, con el pecho levantado, inclinada su cabeza y pendiendo todo el cuerpo con naturalidad y arte. Se tiene por obra italiana. Son nuevos la cruz, el rótulo y parte de un pie y de un brazo”²¹⁷.

En el mismo año escribió un artículo sobre “Sasamón, villa de arte”, en el que citó una escultura pétreo de santa Ana. La imagen estaba entonces en la ermita de la Vera Cruz²¹⁸. Este dato es significativo para la movilidad de las imágenes, ya que en la actualidad la imagen ha vuelto a la iglesia parroquial, que era su lugar de procedencia.

V. Lampérez Romea publicó un monográfico sobre *La catedral de Burgos* en 1912, en el que dedicó un apartado a las tallas²¹⁹, que se centró en la sillería y la cajonería, no incluyó, sin embargo, imágenes. Esta ausencia es muy significativa y contrasta con los apartados dedicados a tapices o a hierros, ilustrando una vez más el escaso interés que la imaginería despierta entre algunos eruditos, relegada nuevamente a su función devocional.

Con motivo del séptimo aniversario de la victoria de las Navas de Tolosa se celebró en Burgos la *Exposición de arte retrospectivo*, a la que L. Huidobro Serna destinó un artículo con el mismo título en 1913. Entre las obras expuestas mencionó la escultura del Santiago sedente de Las Huelgas, de la que destacó su capacidad para mover los brazos. Relacionó la movilidad de los brazos con la función que asignaban a la imagen, armar caballeros a los reyes de Castilla²²⁰.

²¹⁶ LÓPEZ BERNAL, H., 1907 (1994), p. 49. Mencionó una imagen desaparecida de la iglesia de San Nicolás; p. 51. Escribió sobre Santa María, actualmente en la iglesia de Santa María bajo la advocación de Nuestra Señora del Camino. Explicó que procedía de la iglesia medieval que ocupó el mismo enclave. También nombró, en la misma iglesia, una santa Ana triple, que se trasladó desde de la iglesia de San Lorenzo.

²¹⁷ HUIDOBRO SERNA, L., 1911 c, pp. 13-14.

²¹⁸ HUIDOBRO SERNA, L., 1911 b. Núm. 113. Además se refirió a un san Lorenzo y un san Bartolomé, próximos a la datación de santa Ana. Esculturas que no he encontrado.

²¹⁹ LAMPÉREZ ROMEA, V., 1912, p. 19.

²²⁰ HUIDOBRO SERNA, L., 1913, p. 30. “Sin que se pueda olvidar la interesantísima imagen en madera de Santiago, que mediante un juego de brazos servía para armar caballeros a los reyes del siglo XIII y siguiente”.

En *Recuerdo de Santo Domingo de Silos*, de 1916, J. P. Rodrigo Barbadillo describió a la Virgen de Marzo²²¹ y mencionó una escultura del siglo XIV en la sacristía del monasterio, a la que no identificó²²².

E. Herrera Oria publicó en 1918 un artículo sobre “Dos imágenes trecentistas del monasterio de Oña”, en el que retrasó la datación del Crucificado románico de santa Trigidia al siglo XIV²²³. Variar la datación de las imágenes medievales es frecuente entre numerosos autores, pero normalmente se procede a adelantarla al período románico y no a la inversa, como en este caso.

Al analizar otros artículos de las dos primeras décadas del siglo, que se dedicaron a edificios burgaleses que custodian esculturas góticas, llama la atención la ausencia de referencias a las mismas²²⁴.

La obra de J. Sanz García, *Iconografía mariana burgalesa*, editada en 1922, marcó un hito importante en la historiografía burgalesa, porque su autor fue el primer español en mostrar una sensibilidad diferente hacia la imaginería gótica de la provincia de Burgos. Su libro destacó entre la historiografía de la época por enclavar a las imágenes en su momento histórico y hacer una descripción de las mismas. La mayoría de las tallas que incluyó pertenecen a la villa palentina de Aguilar de Campoo (Palencia) y su arciprestazgo, que entonces estaban vinculados a la sede catedralicia burgalesa, pero también escribió sobre imágenes de diferentes municipios de nuestra provincia, entre las que incluyó a algunos Crucificados, a pesar del título del libro²²⁵. Sirvan como ejemplo las dos Vírgenes sedentes y el Crucificado de la localidad burgalesa de Puentedura, cuya fotografía ilustra el texto²²⁶.

J. Martínez Santa-Olalla escribió un artículo sobre la “Contribución al estudio de las Vírgenes bizantinas” en 1924. Incluyó dos fotografías de Vírgenes sedentes góticas de Poza de la Sal, la Virgen la Vieja y la Virgen de Pedrajas, a las que tituló bizantinas, término con el que algunos autores se referían a las tallas románicas a principios del siglo XX²²⁷. Del mismo año es el artículo de J. Sanz García, “Arte visigótico en Tartales de Cilla”, en el que mencionó esculturas medievales de los siglos XIII y XIV, incluyendo su datación²²⁸.

²²¹ RODRIGO BARBADILLO, J. P., 1916, p. 80. “Una grandiosa, hermosísima imagen de María con el niño Jesús sobre la rodilla izquierda. Es una colosal estatua de piedra de 2,25 metros, sentada sobre macizo cojín de lo mismo, que sostienen sobre sus lomos dos fieros leones unidos [...]”.

²²² *Ibidem*, p. 100.

²²³ HERRERA ORIA, E., 1918, pp. 22-26. En una nota de la editorial, que precede al desarrollo del artículo, se señala que el Cristo de Santa Trigidia es gótico, del siglo XIV, con una remodelación renacentista; pp. 22-23. Herrera da las medidas y explica la tradición que explica su advocación. Habla de un primitivo emplazamiento en la puerta de la iglesia hasta finales del siglo XVI o principios del XVII.

²²⁴ LAMPÉREZ ROMEA, V., 1904; LEGUINA Y VIDAL, E. (BARÓN de VEGA de HOZ), 1914; TORMO MONZÓ, E., 1914.

²²⁵ SANZ GARCÍA, J., 1922, pp. 118-119, Escribió sobre el Cristo de San Millán de Los Balbases. Citó las imágenes de aquellas iglesias que conocía por haber sido párroco en esos municipios o por estar próximos a su parroquia, que, a pesar de no encontrarse en el arciprestazgo de Aguilar, consideraba dignas de mención.

²²⁶ *Ibidem*, pp. 109-112. Gracias a la fotografía que acompaña al texto, C. J. Ara Gil pudo establecer el origen burgalés de una imagen mariana de Puentedura, que se custodia en el Museo Marès con el núm. de catálogo 120. Esta talla figuraba como de procedencia desconocida, aunque algunos autores la habían relacionado con la provincia de León.

²²⁷ MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, J., 1924, p. 189. La Virgen la Vieja, a la que dató en el siglo XII y de la que hizo una descripción detallada, incluyendo la medida; pp. 190-191. De la Virgen de Pedrajas también hizo una descripción y la dató unos años más tarde. Escribió que su policromía era posterior.

²²⁸ SANZ GARCÍA, J., 1924, pp. 246-247. La imagen de un obispo del siglo XV y una Virgen sedente del siglo XIII o XIV en la ermita de San Fermín y en la iglesia parroquial a un Crucificado del siglo XV.

La Academia de Bellas Artes, después de asumir las funciones de la Comisión Central de Monumentos, planteó la necesidad de catalogar los monumentos para evitar la desaparición de bienes artísticos en manos de “especuladores extranjeros [...] van trasladando a las galerías de poderosos aficionados, o a los Museos de sus naciones respectivas, los más preciosos restos de nuestra riqueza artística, suntuaria y litúrgica”. Fruto de esta iniciativa fue el proyecto para elaborar los Catálogos Monumentales y Artísticos de España, que se presentó al Ministerio de Instrucción Pública y fue aprobado en 1901. El primer catálogo que se abordó fue el de Ávila, terminado en 1902. En 1917 se habían realizado los de 17 provincias. Para su supervisión se creó una comisión a cargo de académicos de la Lengua, Historia y Bellas Artes. En un informe de 1930 proponían la conveniencia de repetir los inventarios de Segovia, Sevilla, Burgos, Soria y Guadalajara²²⁹. El *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos* estuvo a cargo de N. Sentenach, quien lo terminó en 1924²³⁰.

Nuestra provincia sigue careciendo de catálogo, porque el que elaboró Sentenach continua inédito y está incompleto. A pesar de ello, ha sido una referencia constante para conocer imágenes de pequeñas localidades. Conviene reseñar que, aunque el cambio de mentalidad es considerable, el registro de imágenes góticas, incluso en aquellos lugares inventariados, no fue exhaustivo. Esta situación se puede deber a que en la actualidad se custodian en las iglesias imágenes de ermitas o a que no consideró a algunas de ellas de interés artístico²³¹.

A L. Huidobro Serna debemos el artículo “Fundadores del Santuario de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal”, de 1925, en el que solo escribió sobre la escultura funeraria de la iglesia²³². Por el contrario, N. Sentenach en sus dos artículos dedicados a “La Bureba” incluyó varias imágenes góticas del monasterio Vileña, a las que dató²³³.

Importante, para la catalogación de la imaginería, fue la exposición que se realizó en Burgos en 1921 con motivo del séptimo centenario de la catedral de Burgos. El catálogo se publicó en 1926 con el título *Catálogo de la Exposición de Arte Retrospectivo*. Se expusieron veintiocho esculturas góticas, de las que se facilitó la altura y una descripción, que incluyó la indumentaria, la policromía, la datación y su lugar de procedencia. Es la primera vez que se inventaría un número tan elevado de tallas, que por desgracia no iban acompañadas por fotografías²³⁴.

El mismo año publicó L. Huidobro Serna una monografía sobre el *Santuario de Nuestra Señora la Real y la Antigua de Gamonal*. A la titular del edificio se refirió como: “una Virgen del siglo XIV, de buena factura, fue pintada recientemente”²³⁵. Hasta

²²⁹ AA. VV., 2001 c, p. 13.

²³⁰ AGUILÓ ALONSO, M. P., 2012, p. 263.

²³¹ SENTENACH, N., 1924, 6 volúmenes. Por ejemplo, en el t. IV, p. 141. Inventarió la iglesia de Hontoria de la Cantera, municipio en el que escribió: “En la misma capilla se guarda una antigua escultura sedente de la Virgen del siglo XIV, con otros también de próxima época”. En la actualidad conserva un Crucificado del siglo XIV y un san Pablo y un san Pedro del XV. En el caso de Hontoria de Valdearados no mencionó imágenes, sin embargo, hay una Virgen del siglo XIII y un Crucificado del XIV.

²³² HUIDOBRO SERNA, L., 1925, pp. 107-108.

²³³ SENTENACH, N., 1925 a, p. 38. Dató al Cristo de santa Trigidia de Oña a principios del siglo XIII; p. 128. “Preciosas imágenes de los siglos XIII, XIV y XV que se conservan en el monasterio de Vileña”.

²³⁴ AA. VV., 1926. Aunque en algunos casos las dataciones son incorrectas, en la mayoría coinciden con las que les atribuye la historiografía actual. Entre las esculturas registradas existen al menos cinco, que no se encuentran en su lugar de origen o que han desaparecido. Sirven para testimoniar la gran pérdida de patrimonio que se ha producido, respondiendo este a diversas causas. Entre las tallas desaparecidas están dos Vírgenes y un san Juan, que pertenecieron a las religiosas benedictinas de Tórtoles. Dos ángeles músicos de Villasandino y una Virgen de las religiosas concepcionistas de Burgos.

²³⁵ HUIDOBRO SERNA, L., 1926, p. 65.

el momento es el único autor que recoge las restauraciones a que han sido sometidas las esculturas. Escribió sobre el grupo de la Anunciación²³⁶ y sobre el Calvario, que entonces se encontraba en el atrio de la iglesia. Recogió que aún conservaba parte de la policromía primitiva, lo consideró uno de los mejores de Castilla y lo dató en el siglo XV²³⁷. L. Serrano Pineda incluyó en *El Real Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)* un elevado número de tallas. Destacó la Virgen de Marzo, una Virgen sedente, un san Bartolomé, la Virgen de la Manzana y la Virgen de la Leche²³⁸.

El investigador alemán G. Weise publicó, en Reutlingen (Alemania) entre 1925 y 1939, los cuatro volúmenes dedicados a la escultura española con el título *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Fue un autor que dio importancia a la imaginería gótica burgalesa y el que recogió un mayor número de tallas. A diferencia de los anteriores, además de las imágenes de la catedral o el monasterio de Santo Domingo de Silos, que ya se habían estudiado en la bibliografía extranjera y por lo tanto contaban con cierta difusión, mencionó ejemplares de la provincia, inéditos en su mayor parte. Al ir esta edición acompañada de un abundante número de fotografías, se ha convertido en una base inapreciable para conocer obras que hoy se encuentran en paradero desconocido o desaparecidas, que de no haber sido fotografiadas por este investigador habríamos ignorado, con la imposibilidad de poder relacionarlas con escultores o talleres. Esta obra ayuda a un mayor conocimiento de la producción escultórica burgalesa. Entre las tallas estudiadas se encuentra una Virgen de pie con donante arrodillado, que perteneció al convento de religiosas bernardas de Aranda de Duero, hoy en paradero desconocido²³⁹. Entre las imágenes que se conservan en sus enclaves originarios destacan por su calidad las Vírgenes de Cornudilla²⁴⁰ y Celada del Camino²⁴¹.

A. Dotor Muncio fue uno de los numerosos autores que durante los siglos XIX y XX dedicaron un monográfico a *La catedral de Burgos*. Su obra, publicada en 1928, supuso un avance en el tratamiento de las esculturas góticas, porque mostró interés por el valor artístico de las imágenes. De la Virgen de los Remedios escribió que era antiquísima y su ubicación²⁴². Del Santísimo Cristo de Burgos de los Agustinos recogió la leyenda de su llegada a Burgos, la gran devoción que se le profesaba y una descripción de la talla²⁴³.

A “Celada del Camino” dedicó un artículo L. Huidobro Serna en 1929. La descripción de la Virgen de la Parra, escultura en piedra a la que data en el siglo XIV, es extensa²⁴⁴. También mencionó “un Cristo del siglo XIV-XV, de tosca factura, y una Virgen sedente con el Niño del siglo XIII”²⁴⁵. Es decir, todas las tallas góticas conservadas en la iglesia.

En 1929 publicó A. L. Mayer *El estilo gótico en España*. Las referencias a esculturas burgalesas se circunscriben a la escultura monumental del primer gótico de la catedral y de Sasamón²⁴⁶, pero incluyó varios capítulos sobre imágenes góticas de otras

²³⁶ *Ibidem*, p. 67. Sobre las esculturas de la Anunciación manifestó que eran de escuela francesa.

²³⁷ *Ibidem*, p. 67. Datación que he adelantado al siglo XIV.

²³⁸ SERRANO PINEDA, L., 1926, pp. 58, 150, 155, 173.

²³⁹ WEISE, G., 1927 b, t. III, lámina 86. A la conclusión de este trabajo también ha desaparecido el monasterio y la comunidad se ha trasladado a Santo Domingo de la Calzada.

²⁴⁰ *Ibidem*, t. II, lámina 89.

²⁴¹ *Ibidem*, t. II, p. 36.

²⁴² DOTOR MUNCIO, A., 1928, pp. 202-204.

²⁴³ *Ibidem*, pp. 257-258.

²⁴⁴ HUIDOBRO SERNA, L., 1929, pp. 432-434.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 428.

²⁴⁶ MAYER, A. L., 1929, pp. 37-47; p. 48. Sasamón.

áreas geográficas, centrando su atención en el análisis de la tipología de las Vírgenes alfonsíes, también denominadas vasco-navarro-riojanas²⁴⁷. No incluyó imágenes burgalesas dentro de este tipo. A pesar de ello, se ha incluido por su contribución al estudio de esta tipología, tan importante en nuestra provincia.

En la *Nueva guía de Burgos y su provincia* de P. Díez Pérez escribió sobre varias esculturas de la catedral²⁴⁸. Sobre el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos especificó que era una talla de madera cubierta con piel de búfalo y una representación fiel del cuerpo humano²⁴⁹. Del Santo Cristo de los Trinitarios manifestó que era “venerado por toda la cristiandad”²⁵⁰. También se refirió a Nuestra Señora de Marzo del monasterio de Santo Domingo de Silos²⁵¹ y mencionó, por primera vez, al Crucificado de Durón de Roa y otras imágenes de la iglesia de la Trinidad²⁵².

J. Pérez de Urbel publicó *El claustro de Silos* en 1930. Sobre la Virgen de Marzo recogió lo aportado por L. Serrano Pineda²⁵³. Del mismo año es la *Guía oficial de Burgos* de R. S. Suso, en la que solo mencionó algunas esculturas de la catedral²⁵⁴. De A. Tejada es el artículo sobre “El retablo de la Ventosilla” del mismo año. Es un retablo de gran valor pictórico, que ha dado nombre al taller de San Andrés de la Ventosilla²⁵⁵. La imagen titular es una escultura de san Andrés de finales del siglo XV y elevada calidad. Tejada solo la mencionó. Se ha incluido como un ejemplo de la arraigada tendencia a relegar las imágenes a su papel devocional²⁵⁶. Ilustró el artículo con la fotografía de una Virgen sedente del siglo XIII, que en la actualidad no se custodia en la iglesia²⁵⁷.

El investigador alemán H. Mahn publicó *Katedral Plastik in Spanien. Die monumental figural Sculptur in alt Kastilien, Leon und Navarra*, sobre la escultura monumental gótica de Castilla, León y Navarra, en 1931. Como la obra de Weise, no se tradujo al castellano. Al contrario de lo que pudiera deducirse del título, también incluyó referencias a imágenes de la ciudad de Burgos²⁵⁸ y de la provincia²⁵⁹. No llegó a profundizar en su estudio por el amplio contenido la publicación.

En 1932 destinó L. Huidobro Serna un artículo a “San Vicente del Valle”. En la iglesia mencionó un Calvario gótico del siglo XIII²⁶⁰. Al año siguiente el Conde de

²⁴⁷ *Ibidem*, capítulos 15 y 16.

²⁴⁸ DÍEZ PÉREZ, P., 1930, p. 72. De forma sucinta reflejó que Santa María la Mayor era de plata y patrona de la ciudad; p. 83. Dató las imágenes de Nuestra Señora de Oca y Nuestra Señora del Milagro en el siglo XV, a la vez que señaló que habían sido retocadas y estofadas con posterioridad, como ya apuntara R. Amador de los Ríos. De la Virgen del Milagro relató la leyenda. Aunque difiero de las dataciones asignadas, recogió un elevado número de tallas.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 79. Escribió sobre la leyenda que asignaba su autoría a Nicodemus, y la describió.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 76.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 125. “Al parecer gótica”.

²⁵² *Ibidem*, p. 133. “Malamente retocado y varias esculturas de la extinguida iglesia de la Trinidad”.

²⁵³ PÉREZ DE URBEL, J., 1930, pp. 228-229. Tras un análisis de la indumentaria de la escultura la dató a principios del siglo XIII y señaló su parecido con la Virgen de Carrión, Palencia, que podría ser una copia de la de Marzo; SERRANO PINEDA, L., 1926, p. 150.

²⁵⁴ SUSO, R. S., 1930, p. 17. La imagen de Santa María; p. 23. La imagen del Santo Cristo; p. 24. Nuestra Señora de Oca; p. 25. El Ecce Homo (según la nomenclatura de la época).

²⁵⁵ SILVA MAROTO, M. P., 1990, pp. 668-715.

²⁵⁶ TEJADA, A., 1930, p. 51. “En la mitad la estatua gótica del santo patrón”.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 53.

²⁵⁸ MAHN, H., 1931, núm. 241. La Virgen erguida de piedra de la capilla del Santo Cristo; núm. 273. El Descendimiento de Las Huelgas, entre otros.

²⁵⁹ *Ibidem*, la Virgen de la Manzana de Santo Domingo de Silos, núm. 240.

²⁶⁰ HUIDOBRO SERNA, L., 1932 c, p. 316. He pospuesto su datación a la segunda mitad del XIV.

Morales de los Ríos recogió, en su “Excursión por tierras de Castilla”, su visita a Celada del Camino, iglesia en la que se refirió a dos Vírgenes góticas del siglo XIV²⁶¹.

En una segunda etapa, coincidente con el segundo tercio del siglo XX, los estudios ampliaron las investigaciones sobre algunas obras, pero, a diferencia de lo acontecido en las etapas anteriores, los análisis estilísticos son tenidos en cuenta, vehiculando, en algunos casos, relaciones con el resto de la imaginería española, sobre todo del último período gótico, y con las grandes escuelas escultóricas.

D. Hergueta Martín dedicó un artículo a las “Noticias históricas de Ubierna”, en 1934, en el que recogió: “media estatua de San Juan Bautista [...] acaso del s. XIII”²⁶². El Marqués de Lozoya y L. F. de Peñalosa publicaron en 1935 el libro *El arte gótico en España*, en el que estudiaron la escultura monumental y funeraria, pero no la imaginería²⁶³.

F. B. Denknatel fue el primer anglosajón que investigó sobre la escultura de las catedrales de Burgos y León, con el título “The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León”²⁶⁴. Es la primera investigación sobre la escultura de la catedral de Burgos del siglo XIII. Su conocimiento es imprescindible para investigar sobre las imágenes exentas relacionadas con sus talleres.

L. Huidobro Serna facilitó información sobre imágenes burgalesas en sus cinco artículos sobre “Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el tesoro artístico de la provincia de Burgos, desde el advenimiento de la República y principalmente durante los años 1936 y 37 en parte de su territorio del Norte fue ocupado por los rojos y separatistas vascos”. Dejó constancia de algunas desapariciones y de los desperfectos de varias tallas²⁶⁵.

En el manuscrito *Historia de las imágenes y santuarios de la Santísima Virgen de la Diócesis de Osma*, que D. Janáriz Ibáñez escribió hacia 1940, se estudiaron las Vírgenes burgalesas que pertenecían al territorio enclavado en el obispado del Burgo de Osma desde un enfoque devocional, pero también se añadió sus medidas y su datación²⁶⁶. Incluyó, además, una reseña sobre la historia del edificio que las albergaba y el estilo del mismo. Es reseñable que dejase constancia de los libros y las fuentes que consultó²⁶⁷.

G. Ávila Díaz Ubierna dedicó un monográfico a *El Real Monasterio de las Huelgas* en 1941. Destacó la función de la imagen sedente de Santiago, armar caballeros. Citó a J. Agapito para mencionar su “poco mérito artístico”²⁶⁸. F. Layna Serrano publicó ese año el artículo “Las iglesias de Aranda de Duero”, en el que mencionó una santa Catalina gótica de bronce en la iglesia de San Juan, imagen pétreo que aún se conserva. Aunque el material difiere, las medidas y su ubicación concuerdan²⁶⁹. En la iglesia de Santa María incluyó una Virgen del siglo XV²⁷⁰, que ha

²⁶¹ MORALES DE LOS RÍOS, Conde de, 1933, pp. 125-127.

²⁶² HERGUETA MARTÍN, D., 1934 b, pp. 135-136.

²⁶³ LOZOYA, M. de. y PEÑALOSA, L. F. de, 1935.

²⁶⁴ DEKNATEL, F. B., 1935.

²⁶⁵ HUIDOBRO SERNA, L., 1939, 1940 a, 1940 b, 1940 c, 1941. Por ejemplo en 1939 escribió lo siguiente sobre la Virgen de Gamonal en la p. 289: “Su histórico Santuario de Ntra. Sra. la Real y Antigua, fue profanado por gentes que no tenían por objeto el robo, y así mutilaron la imagen de la Virgen titular (linda escultura), durante el régimen republicano, tirándola al pavimento desde su trono. Sufrió la rotura de la cabeza el Niño Jesús”.

²⁶⁶ JANÁRIZ IBÁÑEZ, D., 1940. Sirva como ejemplo lo que escribió sobre la Nuestra Señora de la Vid: “La imagen que actualmente preside en el altar mayor del templo de La Vid, es del s. XIV y arqueólogos notables han afirmado ser la imagen más perfecta y de más mérito de la diócesis de Osma”.

²⁶⁷ Agradezco a J. V. de Frías Balsa la consulta del manuscrito.

²⁶⁸ ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1941, p. 27.

²⁶⁹ LAYNA SERRANO, F., 1941, p. 185.

desaparecido. Desgraciadamente no hay fotografías, lo que impide su estudio y una posible identificación del lugar en el que se encuentre actualmente²⁷¹.

En el libro que M. E. Gómez Moreno dedicó a *La policromía en la escultura española* en 1943, indicó que la policromía del Santiago sedente de Las Huelgas era morisca y uno de los ejemplares mejor conservados²⁷². A J. A. Rodríguez Albo debemos el libro *Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas y el Hospital del Rey*, que se editó en 1943. Como sucediera en ocasiones anteriores, solo escribió sobre la escultura sedente del apóstol Santiago, a pesar del rico patrimonio escultórico que atesora el cenobio. La dató en el siglo XIII y mencionó que se creó para armar caballeros a los reyes de Castilla. También se hizo eco de la delicadeza de su túnica²⁷³.

Ese año aparecieron otras dos publicaciones. La primera es un artículo de E. García de Quevedo y Concellón titulado “Bibliografía de la catedral de Burgos”, en el que aportó numerosas e interesantes referencias a libros y manuscritos en los que figuran imágenes góticas burgalesas²⁷⁴. El libro de J. A. Sánchez Pérez estuvo dedicado a *El culto mariano en España*. Aunque incluyó un análisis devocional de numerosas imágenes burgalesas, en ocasiones, añadió su datación²⁷⁵.

M. Trens publicó *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, en 1946. En este libro se hizo la primera referencia a la escultura de santa Ana triple del monasterio de Santo Domingo de Silos, a la que fechó en el siglo XV²⁷⁶.

L. Huidobro Serna publicó un artículo y un libro en 1947, en los que dio a conocer dos tallas góticas marianas. El primero estuvo dedicado al “Santuario de Nuestra Señora de la Oliva en Escobados de Abajo” y en él dató a la Virgen titular en el siglo XIV²⁷⁷. En el libro *Apuntes para la historia de Melgar de Fernamental* escribió sobre la Virgen del altar mayor²⁷⁸.

En el artículo “Breve descripción de la iglesia de Santa María de la Villa de Gumiel de Izán” F. Palacios Madrid incluyó, por primera vez, varias tallas góticas de Gumiel de Izán. Sobre el Cristo de la Paciencia destacó: “ser de gran mérito en ciertos detalles”²⁷⁹. También escribió sobre “dos esculturas románicas” de Vírgenes sedentes, de las que solo la Virgen de Tremello pertenece a ese estilo, siendo gótica la de San Saturio²⁸⁰.

En el monográfico de L. Huidobro Serna sobre *La catedral de Burgos*, de 1949, dató a la Virgen de los Remedios y al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos en el

²⁷⁰ Podría tratarse de una talla del siglo XIV.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 204.

²⁷² GÓMEZ MORENO, M. E., 1943, p. 14.

²⁷³ RODRÍGUEZ ALBO, J. L., 1943, p. 60.

²⁷⁴ GARCÍA DE QUEVEDO CONCELLÓN, E., 1943, pp. 70-76. Incluyó algunos de los manuscritos inéditos sobre la ciudad de Burgos. Por ejemplo en la página 72. Mencionó el de P. M. MELCHOR PRIETO, *Crónica e historia de la ciudad de Burgos* y el de F. A. PESQUERA el *Breve compendio de la historia eclesiástica de la ciudad de Burgos*, así como otras publicaciones de interés.

²⁷⁵ SÁNCHEZ PÉREZ, J. A., 1943. El repertorio escrito va acompañado de numerosas fotografías. pp. 350-351. La Virgen de la Rebolleda; pp. 436-438. Virgen de la Vid.

²⁷⁶ TRENS, M., 1946, p. 385. Se produjo un error en el pie de foto, pues está cambiado por el de la fotografía número 63, de la parroquia de la Magdalena de Tudela (Navarra). Sobre la santa de Silos escribió que es: “Talla en piedra pintada”. He adelantado la datación de santa Ana al XIV.

²⁷⁷ HUIDOBRO SERNA, L., 1947 b, p. 347. También escribe sobre el carácter comarcal del santuario y explica la advocación del mismo, del que es titular la imagen gótica.

²⁷⁸ HUIDOBRO SERNA, L., 1947 d, p. 45.

²⁷⁹ PALACIOS MADRID, F., 1947, p. 484.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 488. Se refirió a la Virgen de Tremello y a la de San Saturio. El resto de las imágenes góticas que se exhiben actualmente en el Museo Parroquial no se incluyen en esta relación porque se trasladaron allí con posterioridad desde una ermita.

siglo XIII²⁸¹. Sobre el Crucificado recogió la leyenda de que lo trajeron de Flandes y que le tenían mucha devoción los españoles y los extranjeros. Añadió, además, los materiales en que se realizó y que la estructura era un armazón de madera²⁸². Dató a la Virgen del Milagro²⁸³ y a la Virgen del altar mayor en el siglo XV²⁸⁴.

En 1950 se publicaron numerosas obras, que mencionaron imágenes burgalesas. Un cambio significativo, en la percepción y valoración de la imaginería, se aprecia en el libro de W. Cook y J. Gudiol Ricart, *Pintura románica. Imaginería románica*, editado en 1950. Se destinó una parte del volumen a la imaginería, equiparándola en nuestro país, por primera vez, a otras expresiones artísticas. Puede llamar la atención el hecho de que se haya incluido una obra dedicada a la pintura y a la imaginería románica en un trabajo sobre la imaginería gótica. Esta circunstancia se debe a que sus autores recogieron como románicas esculturas que actualmente consideramos góticas, datadas en el siglo XIII²⁸⁵. Mencionaron las siguientes imágenes marianas góticas burgalesas: Adrada de Aza²⁸⁶, La Vid²⁸⁷, Hornes, Siones, Cornudilla, Sotos, Cueva y Vileña. He datado algunas en el siglo XIV²⁸⁸.

En *El monasterio de Oña. Su arte y su historia* N. Arzallus señaló que el Cristo de Santa Trigidia era del siglo XII y que lo habían retocado con posterioridad. Mencionó que acompañaban al Crucificado un san Juan y una Virgen de un Calvario gótico, procedentes de una iglesia medio abandonada²⁸⁹. Gracias a la fotografía, que acompaña a la publicación, sabemos que el Calvario procede de la iglesia de Tamayo y que actualmente está en la cabecera de la nave central de la iglesia parroquial de Oña. Sobre la Virgen erguida del claustro escribió que: “no tiene gran valor artístico, pero es interesante por la tradición a ella vinculada”²⁹⁰. La tradición que refiere el autor es aquella que identifica a la imagen con la de las *Cantigas de Santa María*.

La catedral protagonizó dos monográficos en 1950 titulados *La catedral de Burgos*. En el de M. Ayala López dató a Santa María la Mayor en el período de transición entre el gótico y el renacimiento²⁹¹. Sobre la Virgen de los Remedios mantuvo lo escrito por L. Huidobro²⁹², pero aportó nuevos datos sobre el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, destacando la flexibilidad del cuello y los brazos²⁹³. En la capilla de las Reliquias mencionó a la Virgen del Milagro y su leyenda, datándola en el XV, pero de Nuestra Señora de Oca adelantó la fecha de su ejecución hasta el siglo

²⁸¹ HUIDOBRO SERNA, L., 1949 d, p. 80. Comentó además que la capilla del Santo Cristo comenzó a llamarse de los Remedios en el siglo XVII.

²⁸² *Ibidem*, p. 80. Relató la leyenda del mercader que lo trajo de Flandes y lo donó a los agustinos. La fecha de su traslado a la catedral y que “Está formado hasta medio cuerpo de madera, y todo el recubierto de flexible piel. Cubre su cabeza cabello humano, y en sus manos y pies están incrustadas las uñas correspondientes”.

²⁸³ *Ibidem*, p. 82. La Virgen del Milagro es una escultura del siglo XIV.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 139.

²⁸⁵ COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950 (1980), p. 263. “Imagineros hispánicos de los siglos XII y XIII”.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 341.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 342.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 342.

²⁸⁹ ARZALLUS, N., 1950, pp. 139-140. Dató a las dos imágenes del Calvario en el siglo XIII.

²⁹⁰ *Ibidem*, pp. 173-174. Afirmó, en contra de la tradición, que esta imagen no se corresponde con la de la Cantiga, y la dató en el siglo XV. Añadió que en el siglo XVI concluían todos los rezos de las horas canónicas ante ella, cuando estaba en el monasterio el abad Cerezo, constructor del claustro.

²⁹¹ AYALA LÓPEZ, M., 1950, p. 41. De la que hizo una detallada descripción y mencionó por primera vez al autor del trono sobre el que se sienta la Virgen, Domingo de Breéis.

²⁹² HUIDOBRO SERNA, L., 1949, p. 80. A la que dató en el siglo XIII y de la que comentó además que la capilla comienza a llamarse de los Remedios en el siglo XVII.

²⁹³ AYALA LÓPEZ, M., 1950, p. 61.

XIII²⁹⁴. El segundo monográfico lo escribió T. López Mata, quien dedicó más espacio a las imágenes de lo que era habitual en este tipo de publicaciones. De la Virgen de los Remedios mencionó su ubicación en el enclave actual. Recogió que: “aparecía dentro de un retablo u hornacina pintado y dorado en 1631”²⁹⁵. En la escultura que más se detuvo, como la mayoría de los autores, fue en el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos. Escribió sobre la leyenda de su aparición y la procesión que se hizo en 1455 con motivo de la peste. El resto de los autores adelantan esta procesión a 1405, por lo que esta discordancia puede deberse a un error tipográfico. En esta procesión acompañó a los burgaleses la imagen de Santa María desde la catedral hasta el monasterio de San Agustín²⁹⁶. También describió a la Virgen de Oca y la dató en los momentos finales de la Edad Media. La misma datación asignó a Nuestra Señora del Milagro, de la que manifestó que era tan bella como la de Oca²⁹⁷.

L. Huidobro Serna dedicó un artículo a la “Granja de Villahizán de Montealegre”, en el que manifestó que el Calvario de su iglesia era el más artístico de la diócesis²⁹⁸. También publicó un libro sobre *Castrojeriz y el camino de peregrinación a Santiago*, en el que recogió la primera mención al estilo en el que se realizó la Virgen del Manzano “Virgen gótica erguida”²⁹⁹. Entre 1950 y 1951 se editaron dos volúmenes de Huidobro sobre *Las peregrinaciones jacobeanas*, en los que mencionó a varias imágenes góticas³⁰⁰.

M. Ayala López realizó una guía a *La ciudad de Burgos* en 1952, en la que no incluyó la catedral, a la que ya había dedicado un monográfico en 1950. Solo se refirió a imágenes del monasterio de Las Huelgas. En la nave de San Juan escribió, por primera vez, sobre un Crucificado del siglo XIII³⁰¹, sobre una imagen del siglo XII en la capilla de la Asunción³⁰² y dató el Descendimiento en el siglo XIII³⁰³. Del Santiago sedente hizo constar la función que desempeñó, armar caballeros³⁰⁴. En la iglesia de San Gil, aunque escribió sobre la capilla que albergaba al Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios, no mencionó tallas.

“Milagroso hallazgo de la Virgen de la Vid” es el artículo en el que J. A. Mendoza recogió la leyenda de la aparición de la imagen a Alfonso VII y su antigua ubicación en la capilla del claustro. También manifestó que era de piedra y especificó que estaba rebajada por la espalda. La dató a finales del XIII o principios del XIV³⁰⁵.

A F. Fuente Macho debemos una *Guía de Burgos* en 1953. En esta ocasión, el autor omitió tallas que se habían incluido en guías anteriores. Del Santo Cristo de Burgos de los Agustinos recogió la leyenda de su ejecución por Nicodemo y resaltó su

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 65. La Virgen del Milagro es del siglo XIV y la de Oca del XV.

²⁹⁵ LÓPEZ MATA, T., 1950 b, pp. 149-150. La denominó Virgen del Remedio. Es el único autor que la denomina de ese modo.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 150. Esta imagen es de finales del siglo XV.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 174. Escultura del siglo XIV.

²⁹⁸ HUIDOBRO SERNA, L., 1950 a, p. 5. Lo dató en el siglo XIII y escribió sobre su armonía de proporciones. Del mismo estilo es san Juan y la Virgen.

²⁹⁹ HUIDOBRO SERNA, L., 1950 d, p. 39.

³⁰⁰ HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999), t. II, p. 28. La Virgen de Redecilla del Camino, a la que data en el siglo XV; p. 54. El Santo Cristo de San Lázaro, que data en el siglo XIII, a Nuestra Señora la Antigua, la data en la misma centuria, etc.

³⁰¹ AYALA LÓPEZ, M., 1952, p. 101. “Preciada talla de la crucifixión, perteneciente a las postrimerías del siglo XIII”.

³⁰² *Ibidem*, p. 117. Puede referirse a la Virgen del siglo XIV.

³⁰³ *Ibidem*, p. 97. Lo ubica sobre la reja que separa la clausura.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 117.

³⁰⁵ MENDOZA, J. A., 1952, pp. 288, 294-295.

gran naturalismo³⁰⁶. De la Virgen de los Remedios mencionó la ubicación y de la Virgen del Milagro especificó que estaba esculpida en piedra y la dató en el siglo XV. También narró la leyenda del milagro. De la Virgen de Oca mencionó que era de tamaño natural y del siglo XIII³⁰⁷. Sobre las esculturas de la ciudad solo se hizo eco de la disputa generada entre los agustinos y los trinitarios para establecer cuál de los dos Crucificados era el auténtico Cristo de Burgos³⁰⁸.

En 1954 P. Arroyo Gonzal dedicó un libro a *Santa María del Campo*, en el que se refirió, por primera vez, a algunas de las numerosas imágenes que alberga su iglesia³⁰⁹. Del mismo año es el artículo “Señoríos de los preladados burgaleses” de L. Huidobro Serna, que se ilustró con una fotografía del retablo de San Pedro de Tejada, sobre el que se aprecia un Calvario del siglo XIV. Actualmente el retablo se exhibe en el Museo de Burgos y el Calvario, del que se desconocía su procedencia, en el Museo Marès³¹⁰. Al año siguiente L. Huidobro Serna y G. Miguel Ojeda se hicieron eco de la “Exposición de arte retrospectivo en New York en homenaje al Profesor Walter W. S. Cook”, en la que se exhibió un Cristo Doctor de procedencia burgalesa del siglo XIII³¹¹. Por desgracia carecemos de fotografía.

Una nueva *Guía turística de Burgos* se publicó en 1955 a cargo de M. Martínez Burgos. Es novedosa, porque incluyó localidades de la provincia. Al escribir sobre la capilla del Santo Cristo de la catedral incluyó las tres esculturas que alberga del período en estudio³¹². De la Virgen de pie especificó que estaba realizada en piedra policromada y que se encuentra adosada al muro de la epístola, en el presbiterio. La dató en el siglo XIII³¹³, como a la Virgen de los Remedios. Del Santo Cristo de los Agustinos relató su traslado a la catedral y que estaba recubierto de cuero renegrido³¹⁴. Dató a Nuestra Señora de Oca en el siglo XIV y a Nuestra Señora del Milagro en el XVI³¹⁵. Lo mismo sucedió con las esculturas de la Magdalena y san Andrés, en la capilla de San Enrique, de las que adelantó su cronología al siglo XIV³¹⁶. Consideró que la Virgen del altar mayor procedía de un retablo anterior y especificó que la escultura se repujó en 1460, durante el obispado de D. Luis Acuña³¹⁷. En el monasterio de Las Huelgas mencionó a la Virgen sedente de la portada de la capilla de San Juan³¹⁸. Se refirió al Calvario del ábside de la Epístola, compuesto por una Virgen y un san Juan, que dató en el siglo XII, y un Crucificado de Diego de Siloé³¹⁹. Del grupo del Descendimiento escribió: “Un interesantísimo descendimiento, blasonado en su policromía primitiva de castillos, que lleva la obra a tiempos del mismísimo Alfonso VIII o poco menos”³²⁰. Sobre la

³⁰⁶ FUENTE MACHO, F., 1953, pp. 65-66.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 66. Virgen del Remedio; p. 66. Virgen de Oca. Es una imagen del siglo XV; p. 68. La Virgen del Milagro es una escultura del siglo XIV.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 83.

³⁰⁹ ARROYO GONZAL, P., 1954, pp. 16, 17, 18, 26, 62.

³¹⁰ HUIDOBRO SERNA, L., 1954, p. 308. Una foto del mismo retablo se encuentra en el Archivo de Photo Club de la Diputación de Burgos, con el núm. 12049, y un detalle con el núm. 12052. En el Museo Marès: FRANCO MATA, M. A., 1991 a, pp. 223-224.

³¹¹ HUIDOBRO SERNA, L. y MIGUEL OJEDA, G., 1955. Con el número 43 aparece la mencionada escultura, de madera policromada y de procedencia burgalesa, sin determinar.

³¹² Santo Cristo de Burgos, Virgen erguida y Virgen de los Remedios.

³¹³ Es una imagen del siglo XIV.

³¹⁴ MARTÍNEZ BURGOS, M., 1955, p. 39. En la misma página incluye a la Virgen de los Remedios, de la que especificó su ubicación y a la que dató en el siglo XIII.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 42. La primera es del siglo XV y la segunda del XIV.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 46. Del siglo XV.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 86.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 117.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 120.

³²⁰ *Ibidem*, p. 125.

escultura de Santiago sedente manifestó que era del siglo XIII y que servía para armar caballeros³²¹. También escribió sobre el Cristo de Burgos de los Trinitarios para narrar los avatares de sus distintas ubicaciones, desde que se entregó por el Papa Inocencio III a san Juan de Mata³²². Del Museo de Burgos, del que fue director, incluyó dos tallas, una santa Ana triple del siglo XIII y una Virgen con Niño de igual cronología³²³. De la provincia incluyó imágenes de Santo Domingo de Silos y Covarrubias³²⁴.

A. Durán Sanpere y J. Ainaud de Lasarte publicaron *Escultura gótica*, dentro de la colección *Ars Hispaniae*, en 1956. Es una obra extensa, por el período y área geográfica que aborda, por lo que el escaso espacio destinado a la imaginería no resulta llamativo³²⁵. Incluyeron un comentario somero sobre el Descendimiento de Las Huelgas³²⁶ y otro sobre Nuestra Señora de La Vid³²⁷.

En el artículo de L. Huidobro Serna “1461. Sentencia en el pleito de la Abadía de Escalada y el concejo de Quintanilla”, de 1956, se publicó una fotografía del retablo de la ermita de Escalada, en el que había un san Antón del XIV³²⁸.

J. Velasco de Toledo dedicó un libro a *La catedral de Burgos* en 1956. Solo se diferenció de las publicaciones anteriores al escribir sobre: “la bella terracota del Ecce-Homo del s. XII”, a la que situó en la capilla de Santa Catalina. La única imagen que se conocía bajo esa advocación es la que se custodia en la capilla de San Enrique y está realizada en madera. Su datación tampoco coincide con la asignada por el autor, ya que es una obra flamenca de finales del siglo XV. Mencionó a la Virgen de los Remedios y la dató en el siglo XIII. También escribió sobre el traslado a la catedral del Santo Cristo de los Agustinos³²⁹.

La tendencia a adelantar la datación de las tallas góticas es frecuente en numerosos autores. También se constata en el artículo que L. Huidobro Serna realizó sobre “Villamayor de los Montes y su monasterio cisterciense y hospital”, en el que dató a la Virgen titular del monasterio en el siglo XII³³⁰.

G. Miguel Ojeda, en el artículo de sobre “Hoyuelos de la Sierra” de 1959, incluyó una imagen del siglo XIV-XV situada en la ermita³³¹. Del mismo año es el libro de P. de Palol sobre el yacimiento romano de *Clunia*. En ese asentamiento se construyó una ermita durante la Edad Media, que tiene como titular a una Virgen “realizada en estilo románico”³³². Actualmente se custodia en la iglesia parroquial de Peñalba de Castro, en cuyo término está el yacimiento. Se incluye en este apartado porque he retrasado su datación al siglo XIV.

³²¹ *Ibidem*, p. 140.

³²² *Ibidem*, p. 193. Lo dató en la fecha, que según la leyenda, se trasladó de Roma, 1267. Es una escultura del siglo XIV.

³²³ *Ibidem*, p. 254.

³²⁴ *Ibidem*, p. 274. En Covarrubias, Museo Parroquial, incluyó: “Santiago peregrino de escuela castellana, s. XIV. Nuestra Señora de Mamblas, policromada, s. XIV. Una Santa Catalina con rueda, s. XIV. Un San Juan Evangelista, arte flamenco del s. XV”. De Santo Domingo de Silos citó a la Virgen de Marzo, del s. XIII.

³²⁵ DURAN SANPERE, A. y AINAUD LASARTE, J., 1956 (1980). pp. 75-76.

³²⁶ *Ibidem*, fig. 52.

³²⁷ *Ibidem*, p. 54.

³²⁸ HUIDOBRO SERNA, L., 1956 b, p. 217. Únicamente aparece la fotografía.

³²⁹ VELASCO DE TOLEDO, J., 1956, p. 57. En la capilla del Santo Cristo mencionó a la Virgen de los Remedios, del siglo XIII, sedente y hecha en piedra; pp. 23-24. El año del traslado del Cristo a la catedral; p. 46. De la Virgen del altar mayor que era de plata maciza y que era una donación del obispo Acuña.

³³⁰ HUIDOBRO SERNA, L., 1957 d, p. 414. Es una talla del XIII.

³³¹ MIGUEL OJEDA, G., 1959, p. 803. Imagen que no encontré cuando visité la localidad.

³³² PALOL, P. de, 1959, pp. 34-35.

De 1960 es el libro de A. Ruiz sobre la *Abadía de Santo Domingo de Silos*, en el que mencionó dos imágenes góticas. Se refirió, por primera vez, a Nuestra Señora del Mercado, de la parroquial³³³. También incluyó a la Virgen de Marzo, que identificó con una representación de la Anunciación y a la que dató en el siglo XII. Señaló que el Niño era actual³³⁴.

N. López Martínez recogió en el artículo de de 1962, “Aportaciones a la bibliografía histórica burgalesa”, referencias a artículos y libros relacionados con tallas góticas³³⁵. De 1963 es el libro *La provincia de Burgos en la geografía y en la historia* de T. López Mata, en el que mencionó a una santa Ana Triple en la localidad de Belorado³³⁶. En el apartado dedicado a la monumentalidad estudió la catedral de Burgos, pero no reseñó esculturas exentas³³⁷. Conviene recordar que ya había dedicado un monográfico a este edificio en 1950. En el monasterio de Las Huelgas dedicó su atención a “un descendimiento policromado, elevada la dramática movilidad de sus figuras”³³⁸. Aunque en Covarrubias escribió sobre el Museo de la Colegiata, no se detuvo en las tallas allí expuestas³³⁹. De Oña citó al Cristo de santa Trigidia, especificando que era románico³⁴⁰. La escasez de imágenes góticas no es llamativa, porque es una publicación que aborda distintos aspectos relacionados con la provincia de Burgos.

R. Vargas Blanco y A. Pérez Camarero publicaron *Historia de Covarrubias* en 1964. Mencionaron varias esculturas góticas exentas al escribir sobre el Museo³⁴¹ y añadieron: “sobre el altar estatuas góticas de San Nicolás y la Magdalena”³⁴². De 1965 son varias obras que mencionan tallas góticas burgalesas. T. López Mata incluyó en “La ruta jacobea a través de la provincia de Burgos” a una santa Ana Triple de Belorado³⁴³. El artículo de J. Luis Monteverde, la “Iconografía burgalesa del Apóstol Santiago”, está ilustrado con fotografías de varias imágenes góticas del apóstol. Dentro de la tipología del apóstol sedente incluyó la escultura de Las Huelgas, de la que especificó que antes del actual color castaño tenía el cabello dorado y la dató en el siglo XIII. Entre las imágenes erguidas incluyó una escultura de Santiago peregrino, bastante deteriorada, del mismo monasterio³⁴⁴. F. T. Moral recogió numerosas fuentes en su artículo sobre “Historiografía del Real Monasterio de las Huelgas de Burgos”³⁴⁵. Al año siguiente dedicó F. Rojo un libro a *El monasterio de Santa María de la Vid*, en el que hizo constar el tamaño de la imagen titular, su calidad y la dató en los siglos XIV o XV³⁴⁶.

³³³ RUÍZ, A. R. P., 1960, p. 11. Explicó cómo se celebraba la festividad durante el reinado de Carlos V, con lidia de toros. En la actualidad su fiesta se celebra en 2 de julio.

³³⁴ *Ibidem*, p. 49. Es una Virgen sedente con el Niño del siglo XIII.

³³⁵ MARTÍNEZ LÓPEZ, N., 1962. Por ejemplo, en la página 163 citó el libro de F. LÓPEZ, *Historia documentada y crítica de la santa y milagrosa imagen de Jesús crucificado, que con el título de Burgos se venera en la iglesia de San Gil, en la ciudad expresada*, Salamanca, 1907.

³³⁶ LÓPEZ MATA, T., 1963 b, p. 166.

³³⁷ *Ibidem*, pp. 259-264.

³³⁸ *Ibidem*, p. 267.

³³⁹ *Ibidem*, pp. 309-310.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 317. “De románica anatomía”.

³⁴¹ VARGAS BLANCO, R. y PÉREZ CAMARERO, A., 1964, p. 74.

³⁴² *Ibidem*, p. 77. No he encontrado ningún santo con la advocación de san Nicolás, lo que podría deberse a un error de identificación. Tampoco se puede identificar a ninguna escultura con la Magdalena, sin embargo, ha pervivido una talla de santa Catalina.

³⁴³ LÓPEZ MATA, T., 1965 a, pp. 143-159. Solo incluye esta imagen.

³⁴⁴ LUIS MONTEVERDE, J., 1965, p. 455. Del Santiago sedente señaló que viste gonela policromada con arabescos. Del Santiago peregrino apuntó su estado de deterioro y lo dató en el siglo XV.

³⁴⁵ MORAL, F. T., 1965 a, pp. 143-159.

³⁴⁶ ROJO, F., 1966, p. 21. “Primorosa y delicadísima talla de piedra del s. XIV-XV, con elegante decorado del siglo XVI, de 1,80 metros de altura, sonriente”.

En el último tercio del siglo se dio un gran impulso al estudio de la imaginería, gracias a un mejor conocimiento de las obras, lo que facilitó el establecimiento de posibles relaciones estilísticas e iconográficas dentro del contexto nacional e internacional. También se pudieron fijar unas fechas más acordes. A pesar de ello, llama la atención el escaso interés que sigue existiendo por la imaginería en comparación con otras facetas de la escultura gótica burgalesa³⁴⁷, y en relación con la imaginería de otras áreas geográficas³⁴⁸.

La mayoría de las publicaciones son obra de autores no especializados, que solo mencionan esculturas exentas sin datarlas o adelantándolas al período románico. Se han incluido aquellas obras en las que figuran imágenes góticas burgalesas, porque a menudo se convierten en las únicas referencias sobre algunas esculturas. También se mencionan publicaciones que, a pesar de no aparecer ningún comentario, se ilustran con fotografías de imágenes.

En 1967 se editaron tres publicaciones, en las que se refirieron a tallas góticas. En la primera, “Autobiografía del río Arlanza”, V. de la Cruz indicó que había una “Virgen gótica” en el centro del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Salas de los Infantes. He pospuesto su datación al periodo renacentista³⁴⁹. En el artículo de B. Osaba Ruíz de Erenchun y J. L. Urizarri Angulo sobre “Arauzo de Torre en sus aspectos geográfico, histórico, arqueológico y artístico” se concedió una atención especial, entre las esculturas de su iglesia, a una Virgen sedente. En la descripción incluyeron un comentario sobre su policromía. Siguiendo la tendencia de otros autores, adelantaron su datación al período románico³⁵⁰. I. García Rámila, en su libro *Forjadores gloriosos de Castilla* de 1967, incluyó un san Pedro y un san Juan Evangelista del siglo XIII, una Virgen del XV³⁵¹ y una Virgen románica del monasterio de Tórtoles de Esgueva, que es la única que se conserva³⁵². Aunque escribió sobre otras iglesias, no incluyó imágenes.

A B. Osaba Ruiz de Erenchun debemos el artículo “Esculturas artísticas de Cueva Cardiel (Belorado)”, de 1968, en el que dató a la Virgen de la Consolación en el siglo XIII, en contra de la tradición que la situaba en el período románico. Recogió su mal estado de conservación, por estar afectada por xilófagos³⁵³. En el artículo “Novedades arqueológicas y artísticas de Burgos”, dedicado a Castrojeriz, escribió que la Virgen del Manzano estaba realizada en madera policromada. En la iglesia de Santo Domingo incluyó algunas imágenes góticas de los siglos XIII, XIV y XV³⁵⁴. También de

³⁴⁷ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988. Sobre escultura funeraria gótica; ABEGG, R., 1999 b. Sobre la escultura monumental del claustro y las torres.

³⁴⁸ Mientras en Burgos no existe ninguna obra de conjunto, surge abundante bibliografía de otras provincias. FRANCO MATA, M. A., 1976; ARA GIL, C. J., 1977; GARCÍA MOGOLLÓN, F. G., 1988; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988; LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 1999; SAÉNZ RODRÍGUEZ, M., 2005; PÉREZ MARTÍN, S. Y FERNÁNDEZ MATEOS, R., 2015.

³⁴⁹ CRUZ, V. de la, 1967, p. 569.

³⁵⁰ OSABA RUÍZ DE ERENCHUN, B. y URIBARRI ANGÚLO, J. L., 1967, pp. 742-743. “Una talla de la Virgen, románica de transición, de finales del s. XII o principios del XIII, es, por lo tanto sedente, corona real y el niño sentado sobre la pierna izquierda en actitud de compartir la bendición. La posición de ambas figuras es rígida, no habiendo comunicación entre ellas. La talla es hueca, pero en alguna época han colocado una tabla en su parte posterior. Hacemos constar que ha sido pintada con mal gusto y con tan mala pintura que le ha hecho perder mérito artístico”.

³⁵¹ GARCÍA RÁMILA, I., 1967 b, p. 47.

³⁵² Esta comunidad religiosa se trasladó a Aranda de Duero, lugar a donde se custodiaba la talla.

³⁵³ OSABA RUÍZ DE ERENCHUN, B., 1968 b, p. 281.

³⁵⁴ OSABA RUÍZ DE ERENCHUN, B., 1969 b, p. 301. La Virgen del Manzano es una escultura pétreo.

1969 es el artículo “Historia, arte y leyenda de la tierra de Salas” de P. Sanz Abad, en el que se refirió a una santa Ana triple del monasterio de Santo Domingo de Silos³⁵⁵.

I. García Rámila escribió un artículo sobre el “Voraz incendio en el secular cenobio de Vileña”, acontecido en el año 1970. Hizo una relación de los bienes muebles que albergaba el monasterio y que pasaron a integrar los fondos del Museo Monacal situado en Villarcayo. A esta localidad se trasladó la comunidad después del incendio. García seleccionó algunas tallas, y solo dató entre los siglos XIII y XIV a santa Basilisa y santa Ana³⁵⁶. De las otras esculturas incluyó una relación.

De F. Blanco es el artículo “Catalogación de documentos medievales de la Rioja burgalesa”, de 1971, en el que se refirió, de forma colateral, a la imagen del Santo Cristo de San Lázaro de Belorado y a la que dató en el siglo XIV³⁵⁷.

En la exposición *Silos y su época*, de 1973, adquirieron un gran protagonismo las esculturas exentas burgalesas. Destacó el santo Domingo de Guzmán realizado en alabastro, al que dataron en el siglo XIII³⁵⁸, y la Virgen de Tremello de Gumiel de Izán, del siglo XII. También expusieron al Cristo de Monasterio de Rodilla y la Virgen de la Leche de la parroquial de Santo Domingo de Silos³⁵⁹. Aunque no comparto la datación asignada a las esculturas, su inclusión supone una nueva valoración de la imaginería más allá del enfoque devocional.

L. V. Arroyo dedicó un libro a *Jaramillo Quemado y Santuario de Valpeñoso* en 1975. En la iglesia mencionó dos imágenes góticas, una santa Catalina de Alejandría, a la que se refirió en términos iconográficos, y un Crucificado, del que realizó una breve descripción³⁶⁰. El mismo año publicó P. Sanz Abad *Historia de Aranda de Duero*. En la iglesia de San Juan escribió sobre la escultura gótica de santa Catalina³⁶¹.

El alemán B. Schällicke dedicó su tesis doctoral a los Descendimientos medievales españoles con el título *Die Ikonographie der monumentalen Kreuzabnahmegruppen des Mittelalters in Spanien*, que defendió en Berlín en 1975. El autor incluyó las tallas burgalesas de Las Huelgas y Treviño³⁶². La ausencia de los otros grupos estuvo propiciada, sin duda, por la carencia de catálogo de nuestra provincia³⁶³.

En el libro *Arte burgalés, quince mil años de expresión artística* el estudio del arte gótico estuvo a cargo de A. Bartolomé Arraiza, dentro del mismo destinó un apartado a la imaginería y los retablos. Incluyó una enumeración selectiva de obras³⁶⁴. La presencia de la imaginería junto a los retablos refleja un importante cambio de

³⁵⁵ SANZ ABAD, P., 1969, p. 43.

³⁵⁶ GARCÍA RÁMILA, I., 1970, pp. 160-170. El convento de Villarcayo se cerró en 2008 y la comunidad se trasladó nuevamente, en esta ocasión al monasterio de Madres Calatravas de Burgos. Sus bienes muebles se custodian actualmente en el Museo del Retablo, salvo las dos imágenes a las que se rinde culto en el monasterio, el Cristo de la Salud y la Virgen titular. Las monjas conservaban un riquísimo patrimonio gótico, que consta de un elevado número de imágenes y sepulcros.

³⁵⁷ BLANCO GARCÍA, F., 1971, p. 736. “[...] Del que hoy queda una iglesia dedicada al Santo Cristo de San Lázaro con talla del Crucificado del s. XIV”.

³⁵⁸ AA. VV., 1973, núm. 42. Se puede datar en la primera mitad del siglo XV.

³⁵⁹ AA. VV., 1973, núm. 38 Virgen de Tremello; núm. 41, Cristo de Rodilla; núm. 47, Virgen de la Leche de Santo Domingo de Silos.

³⁶⁰ ARROYO, L. V., 1975, pp. 16-17. Solo la imagen del Crucificado se incluye en este trabajo, por pertenecer al siglo XIV, santa Catalina es del siglo XV.

³⁶¹ SANZ ABAD, P., 1975, p. 121. Al igual que Layna confundió el material en el que estaba realizada la imagen, ya que es de piedra. “En esta capilla llamada de las Calderonas y a mano derecha ostenta un retablo plateresco de mediados del s. XVI. Tiene como figura central una imagen en bronce dorado, de Santa Catalina, anterior al retablo”.

³⁶² No se han incluido los Descendimientos de Arauzo de Miel, Fresnillo de las Dueñas, Porquera de Budrón, Torresandino y Vilviestre de Muñó.

³⁶³ SCHÄLICKE, B., 1975.

³⁶⁴ BARTOLOMÉ ARRAIZA, A., 1976, pp. 149-154.

sensibilidad hacia esta expresión artística. El interés por las obras de escultura gótica se incrementó con el paso del tiempo. En una monografía local como *Covarrubias, cuna de Castilla*, de F. J. Gómez Oña, se incluyeron todas las tallas góticas de la iglesia y del Museo³⁶⁵.

En *El monasterio de Santo Domingo de Silos*, publicado en 1977, J. Yarza escribió el apartado destinado al claustro. Dató a la Virgen de Marzo en el siglo XIII³⁶⁶. A R. Torres correspondió el Museo y la Botica. Ilustró el texto con una fotografía de la “Inmaculada de la Manzana”, a la que fechó en el siglo XV³⁶⁷.

En la exposición que se celebró en Burgos en 1978, bajo el título *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y Contemporáneos*, se dedicó uno de los apartados a la escultura. En ella se exhibieron cincuenta imágenes, entre las que hubo varios Calvarios completos. En el catálogo se incluyó una breve descripción de la posición de las figuras, sus medidas, la época en la que se crearon y su lugar de origen³⁶⁸.

R. Cómez Ramos escribió, en su libro sobre *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio* de 1979, sobre la función que desempeñó la escultura sedente de Santiago de Las Huelgas, armar caballeros a los reyes de Castilla³⁶⁹. Del mismo año es *Burgos. Guía completa de las tierras del Cid*, en la que V. de la Cruz mencionó al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, Nuestra Señora de Oca y la Virgen del Milagro de la catedral³⁷⁰. En la provincia incluyó a la Virgen gótica de la Silla de Villasandino, sin especificar si se trata de un cuadro o de una escultura, y dató a la Virgen del Manzano de Castrojeriz en el siglo XIII³⁷¹.

J. Yarza destinó uno de los apartados de su libro *La Edad Media* a la imaginería, con el título “Apogeo y expansión (s. XIII)”. Incluyó las tallas burgalesas del Descendimiento de Las Huelgas y la Virgen de Marzo de Santo Domingo de Silos³⁷².

Entre 1979 y 1984 publicó I. García Rámila varios artículos sobre “Burgos de antaño: Intento de un diccionario geográfico-histórico, en sus grafías antiguas u modernas, de caseríos, pueblos, villas y ciudad, que integraron la provincia de Burgos en los tiempos de antaño”. En el artículo de 1979 incluyó el libro *Historia de Valvanera* de Hipólito Casas, en el que se mencionó a la Virgen Santa María la Real del Campo de Castildelgado³⁷³.

T. Calvo Madrid publicó *La Villa de Baños, en la Ribera Arandina* en 1981, libro en el que se refirió a las imágenes góticas de la localidad -el Calvario de la ermita

³⁶⁵ GÓMEZ OÑA, F. J., 1976, p. 40. Una Magdalena. No he encontrado ninguna talla que se adapte a la iconografía de María Magdalena. Tampoco hay santo Domingo de Silos, que podría ser la imagen de san Antón Abad. “[...] tres imágenes “románico góticas”.

³⁶⁶ YARZA LUACES, J., 1977, p. 48. “Próxima a la puerta de las Vírgenes, una enorme estatua, la Virgen de Marzo. Restaurada, conserva el aire primitivo. Es una figura maiestática, algo pesada y tosca, pero de gran efecto. No es anterior al siglo XIII”.

³⁶⁷ TORRES, R., 1977. Incluyó un plano del museo, en el que hace referencia a la sala 2. Núm. 1 Inmaculada de la Manzana; núm. 2, imagen de Santa Ana; núm. 3, imagen de San Sebastián. Aunque no especifica el período, son góticas. Solo dató a la Virgen de la Manzana en el siglo XV, cuya cronología he adelantado al siglo XIII.

³⁶⁸ BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. y ELORZA GUINEA, J. C., 1978, pp. 18-24.

³⁶⁹ CÓMEZ RAMOS, R., 1979, p. 47.

³⁷⁰ CRUZ, V. de la, 1979, p. 41.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 51. Virgen del retablo mayor de la catedral; p. 131. Villasandino; p. 136. Virgen del Manzano de Castrojeriz.

³⁷² YARZA LUACES, J., 1982, p. 242.

³⁷³ GARCÍA RÁMILA, I., 1979, p. 5.

del Cristo del Consuelo, la Virgen sedente y san Bartolomé de la parroquial-, salvo al Crucificado de la iglesia. Las dató y mencionó su ubicación³⁷⁴.

En varias publicaciones de 1982 se incluyeron tallas góticas burgalesas. M. López Rojo dedicó un artículo a “Tabliega y su abadía”, en el que mencionó una imagen de san Pedro de “período románico”³⁷⁵. P. Ontoria Oquillas escribió “Notas histórico-artísticas del museo de Gumiel de Hizán”, en el que incluyó un inventario de los bienes muebles del Museo Parroquial. Se refirió a una imagen de santa Águeda, a la que dató en el siglo XV³⁷⁶. Mencionó el robo de la Virgen del Calvario de Reveche, en 1976, y al Santo Cristo y san Juan Evangelista del Calvario, que se exponían en el museo. Dató una Virgen sedente en el siglo XIII y a la Virgen de Tremello en el período tardorrománico³⁷⁷. En la iglesia mencionó al Cristo de la Paciencia, que dató en el siglo XIII³⁷⁸.

También se editaron tres libros en 1982. El primero, de P. Arribas Briones, se dedicó a *El camino de Santiago en Castilla y León*. Incluyó referencias a tallas góticas, pero sin datarlas³⁷⁹. El segundo libro, de L. Cervera Vera, lo protagonizó *Lerma. Síntesis histórico-munumental*. Fue el primero en incluir una fotografía de la Virgen de Manciles³⁸⁰. En el tercero, *Historia documentada de Yudego y Villadiego*, E. Corredera escribió sobre Nuestra Señora la Antigua de Yudego, “sin duda la de más valía del retablo”³⁸¹.

En la publicación que L. A. Bouza dedicó al *Museo “Condestable de Castilla”. Convento de Santa Clara de Medina de Pomar* en 1983 destacó la calidad artística de la Virgen donada por los Velasco³⁸².

En 1984 se celebró la exposición *Historia de la Salvación en el arte diocesano* en la iglesia de San Esteban de Burgos. Se mostraron numerosas imágenes góticas, algunas de ellas inéditas. Al período objeto de este estudio pertenecen: una Virgen del siglo XII-XIII de Monasterio de la Sierra; una Virgen sedente del siglo XIII-XIV de Quintanillabón y la imagen del Salvador de Villamayor de los Montes del siglo XIII³⁸³. Del mismo año es *Todo Burgos, Covarrubias y Santo Domingo de Silos*, guía escrita por varios autores, en la que mencionaron esculturas. Hay fotografías del Santo Cristo de Burgos de los Agustinos y de la Virgen titular del altar mayor de la catedral. De la iglesia de San Gil reproduce una fotografía del Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios. Del monasterio de Las Huelgas citaron una Virgen gótica y el Santiago sedente, al que atribuyen un origen francés. Del monasterio de Santo Domingo de Silos

³⁷⁴ CALVO MADRID, T., 1981, p. 96. “[...] la de Santa María del Castillo, el calvario formado por el Santo Cristo, la Virgen y San Juan [...]. Las dos primeras se conservan en la ermita y son tallas góticas. Decir que mientras el calvario es gótico la Virgen del castillo es renacentista”. De las fotografías de la página 164 se deduce la existencia de una imagen de la Virgen sedente del siglo XIV y un san Bartolomé. Estas imágenes continúan en los enclaves mencionados por el autor.

³⁷⁵ LÓPEZ ROJO, M., 1982, p. 102. Con toda probabilidad era una talla gótica, pues en Burgos no hay imágenes burgalesas de talla dedicadas a santos en el período románico.

³⁷⁶ ONTORIA OQUILLAS, P., 1982, p. 290.

³⁷⁷ *Ibidem*, pp. 291-292. p. 275. También menciona una Virgen sedente gótica, que según el autor los del lugar la conocían como a Santa Rosa, por portar una rosa en la mano.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 281.

³⁷⁹ ARRIBAS BRIONES, P., 1982.

³⁸⁰ CERVERA VERA, L., 1982, p. 75. A pie de foto “Talla románica de la Virgen de Manciles (Ermita de Manciles)”.

³⁸¹ CORREDERA, E., 1982. Solo le dedicó el pie de foto, en el que consta su advocación y el texto mencionado.

³⁸² BOUZA, L. A., 1983, p. 16. “una Virgen sedente con niño, de buen tamaño y cuidada policromía, gótica y quizás de finales del siglo XIV”.

³⁸³ AA. VV., 1984. Según las dataciones del catálogo.

incluyeron las tallas góticas del Museo³⁸⁴. Este libro refleja el interés por la imaginería entre el gran público.

En el último capítulo de los que I. García Rámila dedicó a “Burgos de antaño: Intento de un diccionario geográfico-histórico en sus grafías antiguas y modernas, de caseríos, pueblos, villas y ciudad, que integraron la provincia de Burgos en los tiempos de antaño”, incluyó al Santo Cristo del Coro de Fresnillo de las Dueñas, pero no añadió información sobre la imagen³⁸⁵.

En el artículo que P. Ontoria Oquillas dedicó a “La Iglesia de Santa María de Gumiel de Izan” escribió sobre el Cristo de la Paciencia y el Cristo de Reveche. De ambas tallas reflejó su ubicación, las medidas, su calidad artística, así como que no habían sido estudiadas por autores anteriores³⁸⁶.

Se ha incluido la obra de J. Ciudad Pérez, *Historia de la diócesis de Burgos*, publicada en 1985, porque, a pesar de que no escribió sobre imágenes góticas, el texto se ilustró con fotografías de tallas marianas. Algunos pies de foto facilitaron el lugar de procedencia y la datación de las esculturas³⁸⁷.

Los dos volúmenes sobre la *Historia de Burgos. Edad Media*, publicados entre 1986 y 1987, contienen información relativa a la imaginería gótica. El primero se destinó a aspectos históricos, fundamentalmente, pero algunas fotografías de tallas góticas complementan el texto, como la de Santiago sedente de Las Huelgas³⁸⁸. El segundo se centró en el estudio de la cultura y el arte de este período. S. Andrés Ordax redactó el apartado dedicado al estilo gótico, en el que reservó un espacio a la imaginería. Esta publicación refleja el gran cambio acontecido en la percepción de las imágenes de culto³⁸⁹.

En *Tozo Alto y Medio* de J. Ciudad Pérez, publicado en 1987, se mencionó la ubicación de la Virgen de Cuevas de Talamillo del Tozo³⁹⁰. De V. de la Cruz es *Burgos. Remansos de historia y arte*, en el que escribió sobre aspectos devocionales del Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios y sus diversos emplazamientos³⁹¹. En el municipio de Rojas facilitó la datación de Nuestra Señora de Cinco altares, del siglo XIII³⁹².

Las exposiciones fueron un importante medio para dar a conocer nuevas imágenes. En 1988 organizó el Arzobispado de Burgos una dedicada a *María, peregrina de la fe*, en la que, además de tallas conocidas, se expusieron obras inéditas de la provincia. De la ciudad de Burgos se exhibió Nuestra Señora de la Rebolleda, a la que se dataron en el siglo XIII³⁹³ y del Museo Diocesano una Virgen sedente del siglo XIV³⁹⁴. De Gamonal se desplazó la Anunciación del siglo XIII³⁹⁵. De Ameyugo procedía

³⁸⁴ Equipo técnico de editorial Escudo de Oro, 1984, pp. 42-43. El Santo Cristo de la catedral y la imagen de la titular del altar mayor. De San Gil el Santo Cristo, “de patética belleza”; p. 70. En Las Huelgas una Virgen gótica y Santiago; p. 93. Silos.

³⁸⁵ GARCÍA RÁMILA, I., 1984, p. 15.

³⁸⁶ ONTORIA OQUILLAS, P., 1985, p. 92.

³⁸⁷ CIUDAD PÉREZ, J., 1985. Dató a Nuestra Señora de Oca a finales del siglo XIII. Solo identificó, en el pie de foto, a Santa María la Mayor, patrona de la diócesis, a Nuestra Señora de Altamira, patrona de Miranda de Ebro. De las clarisas de Nofuentes la imagen de Nuestra Señora de Rivas, con la policromía en mal estado. De Hoyos del Tozo un Crucificado.

³⁸⁸ AA. VV., 1986 a, p. 345. También aparece la Virgen sedente del monasterio de Vileña.

³⁸⁹ ANDRÉS ORDAX, S., 1987, pp. 116-121. Siglos XII, XIII y XIV.

³⁹⁰ CIUDAD PÉREZ, J., 1987 a, p. 71. “Sobre la puerta de la sacristía está la Virgen de Cuevas. Sin duda procedente del despoblado aludido”. Es la única referencia que se hace a una imagen gótica. También aparece una fotografía de la talla.

³⁹¹ CRUZ, V. de la, 1987, pp. 60-61.

³⁹² *Ibidem*, p. 24.

³⁹³ AA. VV., 1988 a, pp. 22-23.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 46. Núm. 4.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 40. Núm. 3.

una “Virgen sedente románica”. Al monasterio de MM. Cistercienses de Villamayor de los Montes pertenecía una Virgen del siglo XIII³⁹⁶. De Barrio de Díaz Ruiz se desplazó una santa Ana triple del siglo XIV, que se custodia actualmente en el Museo del Retablo³⁹⁷. Este mismo año se celebró la primera exposición de *Las Edades del Hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, en la que se exhibieron la Anunciación de la iglesia de Gamonal³⁹⁸, el san Juan del Calvario de Reveche de Gumiel de Izán³⁹⁹ y una Virgen sedente de la catedral del siglo XIII⁴⁰⁰. Su estudio correspondió a L. S. Iglesias Rouco.

I. Cadiñanos Bardeci dedicó un artículo a “El Proceso constructivo del monasterio de la Vid”, en el que resaltó la destacada calidad artística de Nuestra Señora de La Vid⁴⁰¹. Varios autores, entre los que se encuentra J. Ciudad Pérez, escribieron el libro sobre *La Virgen María en las iglesias del arciprestazgo de Sedano*, publicado en 1988. Acompañan al texto fotografías de tallas góticas, de algunas de las cuales son la única referencia⁴⁰². T. Ortega Vivancos y M. González González dedicaron una obra a *Pedrosa del Páramo a través de los archivos parroquial y municipal*. Al escribir sobre la ermita de Villaux mencionaron un Calvario del siglo XIV. Es la única referencia a este Calvario⁴⁰³.

La obra que marcó un hito importante en torno a la escultura gótica burgalesa, por abarcar todo el período gótico y ser fruto de un estudio sistemático, fue la tesis doctoral de M. J. Gómez Barcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, de la que solo se publicó la parte dedicada a la ciudad de Burgos en 1988. Aunque se centró en la escultura funeraria, facilitó el análisis de obras exentas y un mayor conocimiento de los escultores activos en Burgos durante este período⁴⁰⁴.

En la revista “Mecerreyes 1589-1989. 400 años de arte”, se describió y analizó el retablo del Santo Cristo, realizado en el siglo XVIII. Su titular es un Crucificado gótico del siglo XV, cuya cronología adelantaron sus autores al siglo XIII⁴⁰⁵.

En 1989 dirigió S. Andrés Ordax *El gótico en Castilla y León*. El volumen sobre la provincia de Burgos también correspondió a Andrés, quien al escribir sobre la capilla del Santo Cristo de la catedral mencionó las tres esculturas góticas existentes -el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, la Virgen erguida y la Virgen de los Remedios-⁴⁰⁶. De Castrojeriz incluyó al Crucificado del monasterio de Santa Clara⁴⁰⁷ y de Covarrubias varias imágenes del Museo de la excolegiata, -Virgen de los Cerezos, Virgen de Mamblas y Virgen de la Redonda-, además de una escultura de santa Catalina y otra de santo Domingo⁴⁰⁸. Añadió tallas de otros municipios burgaleses, como una santa Ana

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 46. Núm. 5.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 55. Núm. 6.

³⁹⁸ IGLESIAS ROUCO, L. S., 1988 b, p. 80.

³⁹⁹ IGLESIAS ROUCO, L. S., 1988 c, p. 127.

⁴⁰⁰ IGLESIAS ROUCO, L. S., 1988 d, p. 129.

⁴⁰¹ CADIÑANOS BARDECI, I., 1988, p. 30.

⁴⁰² AA. VV., 1988 b. Están las siguientes fotografías: una santa Ana triple de Quintanaloma, un Calvario completo de Escuderos de Valdelucio, un Calvario de Callejones, un Crucificado de Hoyos del Tozo, una Virgen sedente de Noceda, otras Vírgenes sedente de Escóbados de Arriba, Renedo y Paul.

⁴⁰³ ORTEGA VIVANCOS, T. y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M., 1988, pp. 15, 82-83.

⁴⁰⁴ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988.

⁴⁰⁵ AA. VV., 1989 a, p. 11. “Es un retablo [...] enmarcando la talla del Santo Cristo, que es difícil de catalogar, pues tal como hoy aparece –muy repintada- es una talla gótica sin embargo, existía en el siglo XIV”. Al pie de foto aparece, en la siguiente página, que es un detalle del Cristo del s. XIII. Este Crucificado es una escultura del siglo XV.

⁴⁰⁶ ANDRÉS ORDAX, S., 1989, p. 126. Dató al Santo Cristo de Burgos en el siglo XIV.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 180.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, pp. 188-189.

triple de Grijalba⁴⁰⁹. Este autor siempre ha mostrado un interés artístico por la imaginería y la ha incluido en sus publicaciones como un apartado más de las expresiones escultóricas.

J. G. Abad Zapatero y J. Arranz Arranz publicaron *Las iglesias de Aranda*. A pesar de ser de un monográfico sobre las iglesias de Santa María la Real y San Juan Bautista, en las que se conserva un Crucificado del siglo XV y una escultura pétrea de santa Catalina de finales del XIV, las imágenes no llegan a mencionarse. Se otorgó casi todo el protagonismo a la arquitectura⁴¹⁰.

En la guía *Burgos-3. Viaje por la provincia de Burgos tras el conocimiento y disfrute de su paisaje, historia, arte y gastronomía*, de V. de la Cruz, J. L. Ibáñez y L. San Valentín, se incluyó la foto de una Virgen sedente del Monasterio de las Clarisas de Medina de Pomar y se mencionó a la Virgen Blanca de Treviño⁴¹¹. El mismo año J. S. de la Hoz Veros dedicó un amplio espacio a Nuestra Señora de la Cueva en su libro *Hontangas. Villa y tierra castellana*. La dató en el siglo XIII y recogió la leyenda de su aparición⁴¹². Mencionó, en la iglesia, a la Virgen y san Juan de un Calvario del siglo XIV y la Virgen del Rosario en el siglo XII⁴¹³.

J. L. Gutiérrez Hurtado, en su artículo “Sedano: Interesante patrimonio artístico”, incluyó una fotografía del Cristo de Gredilla de Sedano, del que adelantó su cronología al período románico. Adscribió a la Virgen de Brañosera al mismo período, dentro de una tendencia muy extendida, la de adelantar la datación de las tallas góticas⁴¹⁴.

En el monográfico dedicado por A. Pardo a *La visión del arte español de los viajeros franceses del s. XIX*, se constata como los autores foráneos coincidieron en destacar una sola talla burgalesa, la del Santo Cristo de Burgos de los Agustinos⁴¹⁵.

En 1990 publicó P. Ontoria Oquillas *Moenia Sacra Gumielensis*. Relacionó con el despoblado de Reveche al Calvario conocido bajo esta advocación. También mencionó las tallas que fueron robadas de la ermita de Reveche en 1976, la Virgen del Calvario y la Virgen de Santa Rosa⁴¹⁶. Ese año dediqué un artículo a los “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, en el que abordé el primer estudio sistemático de imágenes góticas de una zona geográfica burgalesa, la Ribera del Duero, incluyendo su clasificación y el estudio de las mismas⁴¹⁷.

La obra de J. M. de Azcárate *Arte gótico en España*, publicada en 1990, adquirió una relevancia especial, porque incluyó varias esculturas góticas exentas burgalesas. De la ciudad de Burgos mencionó a los dos Santos Cristos de Burgos, el de los Agustinos y el de los Trinitarios, dentro de la tipología más trágica de los Crucificados dolorosos⁴¹⁸. Incluyó el grupo del Descendimiento de Las Huelgas y relacionó las imágenes de la

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 194. Por ejemplo a una Virgen y una santa Ana triple de Grijalba.

⁴¹⁰ ABAD ZAPATERO, J. G. y ARRANZ ARRANZ, J., 1989.

⁴¹¹ CRUZ, V. de la e IBÁÑEZ, J. L. y SAN VALENTÍN, L., 1989. A los dos primeros autores corresponden las noticias históricas y artísticas, respectivamente. Sobre la Virgen Blanca, p. 256.

⁴¹² HOZ VEROS, J. S. de la, 1989, pp. 218-227. Cronología que he pospuesto al siglo XIV.

⁴¹³ *Ibidem*, pp. 240-245. He datado el Calvario en el siglo XV y a la Virgen del Rosario en el XIV.

⁴¹⁴ GUTIÉRREZ HURTADO, J. L., 1989, p. 105. Fotografía del Crucificado; p. 98. “El Cristo que preside el altar, también románico”; p. 100. Sobre la Virgen de Brañosera. “Talla románica de la imagen de Nuestra Señora de Brañoseras”. De los otros pueblos sobre los que escribió no incluyó tallas.

⁴¹⁵ PARDO, A., 1989.

⁴¹⁶ ONTORIA OQUILLAS, P., 1990, p. 35. Este robo provocó el traslado del Cristo de Reveche y san Juan en 1977 a la iglesia parroquial de Gumiel de Izán. Realizó una descripción detallada del Cristo y de San Juan y recogió que se habían expuesto en Burgos en 1978, con motivo de la celebración del Milenario de la lengua castellana.

⁴¹⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1990, pp. 83-93.

⁴¹⁸ AZCÁRATE RISTORI, J. M. de, 1990, p. 209. Los relacionó con el de Santa Clara de Palencia.

Virgen y José de Arimatea con el maestro de la Coronería⁴¹⁹. Escribió sobre la Virgen de La Vid y la comparó en belleza con la Virgen del altar mayor de la catedral de Toledo⁴²⁰. Fue la primera vez que, en una obra dedicada a la escultura gótica española, se relacionaron imágenes burgalesas con otras esculturas desde un punto de vista estilístico. I. Cadiñanos Bardeci incluyó en su libro sobre *El monasterio de Santa María la Real de Vileña, su museo y cartulario* un catálogo de los bienes muebles que se exhibían en el Museo, entre los que figuraban un elevado número de tallas góticas. También mencionó dos imágenes de la iglesia conventual, la Virgen titular del monasterio y el Cristo de la Salud⁴²¹.

En la *Guía de Briviesca y la Bureba* J. Sagredo García se refirió a imágenes románicas y góticas. De Nuestra Señora de Oña escribió que era una “imagen gótica” y recogió su emplazamiento⁴²². De Monasterio de Rodilla incluyó dos imágenes románicas, el Cristo y Nuestra Señora del Valle⁴²³. De Cornudilla mencionó una Virgen sedente gótica⁴²⁴ y de Villanasur de Río Oca un Calvario románico⁴²⁵. También en 1990 dedicó J. Ruiz Carcedo un libro a *Covarrubias*, en el que mantuvo las aportaciones de J. Gómez Oña sobre las esculturas, aunque cambiando algunas dataciones⁴²⁶.

La provincia de Burgos fue la guía que publicó S. Andrés Ordax en 1991. Fueron numerosos los edificios en los que mencionó tallas góticas, de las que con frecuencia especificó su ubicación y datación⁴²⁷. Ese año dediqué un artículo a la “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, en el que incluí un elevado número de imágenes góticas inéditas, realicé una clasificación tipológica y abordé su estudio estilístico⁴²⁸.

En la obra de M. Cuende Plaza, *Guía para visitar los santuarios de Castilla y León*, que se editó en 1992, se destinó un apartado a la “*Diócesis de Burgos*”. La autora incluyó seis Vírgenes góticas burgalesas: Nuestra Señora del Manzano de Castrojeriz, Nuestra Señora del Valle de Monasterio de Rodilla, Santa María de Altamira de Miranda de Ebro, Nuestra Señora de los Huertos de Berlangas de Roa, Santa María de la Vid del monasterio de Nuestra Señora de la Vid y Nuestra Señora la Virgen del Espino de Santa Gadea del Cid⁴²⁹. Analizó las tallas desde un punto de vista histórico, artístico y devocional.

⁴¹⁹ *Ibidem*, pp. 188-189.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 188.

⁴²¹ CADIÑANOS BARDECI, I., 1990. En el Museo mencionó un Calvario y dos imágenes de Santa Ana del siglo XIV. Considero que una de ellas es del siglo siguiente. La escultura de un Ecce Homo, talla flamenca de madera, y una santa Catalina de piedra, como imagen desaparecida de la que se conserva foto.

⁴²² SAGREDO GARCÍA, J., 1990, p. 256. “El magnífico Cristo del siglo XII, la imagen más venerada del monasterio”; p. 259. “[...] la imagen gótica colocada sobre la puerta que comunica con el atrio de la iglesia, Nuestra Señora de Oña”.

⁴²³ *Ibidem*, p. 291. La Virgen se puede considerar una obra de transición.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 337. Solo dice que es gótica.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 353. Grupo de transición al gótico.

⁴²⁶ RUÍZ CARCEDO, J., 1990, p. 62. Las tallas de San Cosme y San Damián; p. 65. “Las imágenes del museo, tres imágenes de la Virgen con el niño, una de ellas la “Virgen de Mambblas, s. XIII. También góticas son las imágenes de Santa Catalina y Santo Domingo, s. XIII, la Magdalena y San Blas, s. XIV y San Antón y Santo Tomás, s. XIV. Un retablitto de acusado carácter flamenco, dedicado a Santiago, con San Pedro, San Pablo, San Bartolomé y San Antón a los lados, bajo calados doseletes, dos ángeles y la Virgen de una Anunciación en el remate, es obra del s. XV”. Sigue arrastrando las advocaciones dadas por autores anteriores. No coincido con las dataciones, ni con algunas advocaciones.

⁴²⁷ ANDRÉS ORDAX, S., 1991 b, p. 17. Cristo de San Lázaro de Belorado; p. 39. La Virgen de Castildelgado, entre otras.

⁴²⁸ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1991, pp. 143-159.

⁴²⁹ CUENDE PLAZA, M., 1992, pp. 123-157.

P. Valdivielso Ausín mencionó algunas imágenes góticas en *Burgos en el Camino de Santiago*. Se refirió a Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal en términos devocionales y dató el Calvario de la misma iglesia⁴³⁰. A Castrojeriz. Camino de Santiago dedicaron A. Ruiz Carrastacho y S. Alonso Cuevas un libro, en el que dataron a Nuestra Señora del Manzano en el siglo XIII y mencionaron las *Cantigas de Santa María* que le dedicó el rey Sabio⁴³¹. En el Museo de Arte Sacro de la iglesia de Santo Domingo se refirieron a “excelentes tallas medievales que por sí solas constituyen un excelente muestrario de la imaginería castellana desde finales del s. XII al XVIII”⁴³².

Un año más tarde I. G. Bango Torviso dedicó un libro al *El Camino de Santiago*. Incluyó las siguientes imágenes de la provincia de Burgos: Santa María la Real del Campo de Castildelgado, el Cristo de San Lázaro de Belorado, el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, el Santiago sedente de Las Huelgas y Nuestra Señora del Manzano de Castrojeriz⁴³³.

C. González González escribió, en 1993, sobre el *Real monasterio de Santo Domingo de Caleruega* con un enfoque histórico. Se ha incluido porque se ilustró con la fotografía del Crucificado del siglo XIV de la sala capitular, que es la única referencia a esta talla.

Ese año se organizó en Burgos la exposición *Iconografía de Santiago y los santos burgaleses vinculados a la peregrinación*. Entre las esculturas expuestas destacaron la imagen de Santiago sedente de Las Huelgas, que A. Lázaro López dató, con buen criterio, a comienzos del siglo XIV⁴³⁴. En el catálogo del *Museo del Retablo. Iglesia de San Esteban* A. Lázaro López incluyó una Virgen sedente gótica de la localidad de Peones de Amaya⁴³⁵.

En la *Guía de Burgos hoy* I. Medina y L. San Valentín Blanco recogieron numerosas descripciones de tallas burgalesas que, aunque concisas, indican el interés creciente entre el gran público por las imágenes góticas. Citaré solo al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos y a la Virgen de La Vid. En la mayoría de los casos aludieron a la imagen, el lugar en el que se enclavaba y la época⁴³⁶.

En 1994 aparecieron varias publicaciones, que mencionaron imágenes góticas. P. Andrés González no limitó su interés a aspectos devocionales, enfoque habitual en torno al Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios, como puede verse en su artículo “Imaginería de la pasión en la iglesia de San Gil de Burgos: La “Real hermandad de la sangre del Cristo de Burgos y Nuestra Señora de los Dolores”. Lo insertó en la tipología de los Crucificados dolorosos y lo dató en el siglo XIV⁴³⁷.

El tercer tomo de la colección dedicada a la *Historia del Arte de Castilla y León* se dedicó al *Arte gótico*. El capítulo correspondiente a “La escultura” estuvo a cargo de

⁴³⁰ VALDIVIELSO AUSÍN, P., 1992, pp. 30-31, 42, 44.

⁴³¹ RUÍZ CARRASTACHO, A. y ALONSO CUEVAS, S., 1992, p. 49. “La joya más preciosa de la Colegiata es la escultura de Nuestra Señora del Manzano, imagen en piedra policromada del s. XIII que causa admiración el verla. El rey Alfonso X El Sabio le dedico cinco *Cantigas de Santa María* en gallego, citando prodigios atribuidos a la intercesión de Nuestra Señora”.

⁴³² *Ibidem*, p. 76.

⁴³³ BANGO TORVISO, I. G., 1993. Por ejemplo, sobre la imagen de la Virgen de Castildelgado escribió: “De la imagen de la Virgen que se conserva en la ermita de Santa María la Real del Campo se cuenta una curiosa leyenda relacionada con la peregrinación: cuando era conducida a un santuario mariano del Camino jacobeo, los animales que la transportaban se negaron a seguir su marcha, pues era del agrado de la Virgen permanecer en este lugar. La imagen es una talla del siglo XIII con policromía moderna”.

⁴³⁴ LÁZARO LÓPEZ, A., 1993 b, p. 12. También refiere que servía para relacionar acciones guerreras y místicas.

⁴³⁵ LÁZARO LÓPEZ, A., 1993 a, pp. 87-88.

⁴³⁶ MEDINA, I. y SAN VALENTÍN BLANCO, L., 1993.

⁴³⁷ ANDRÉS GONZÁLEZ, P., 1994, pp. 11-12.

C. J. Ara Gil. Es la primera publicación en la que se reservó un espacio propio a las imágenes de culto, en el que se procedió a agruparlas iconográficamente, y, cuando fue posible, estilísticamente, relacionando esculturas de varias provincias. De Burgos mencionó la Virgen de los Remedios de la catedral, el Descendimiento de Las Huelgas, la Trinidad de Villamayor de los Montes y la Virgen de Marzo de Santo Domingo de Silos⁴³⁸.

D. Ortega Gutiérrez escribió sobre *Melgar de Fernamental*, libro en el que se refirió a la Virgen del altar mayor de la iglesia parroquial⁴³⁹. M. J. Zaparaín publicó *El Monasterio de Santa María de la Vid*, en el que escribió sobre Nuestra Señora de La Vid⁴⁴⁰.

Al año siguiente R. Alonso Olalla destinó un libro a *Hacinas*, en cuya iglesia mencionó un Crucificado sin advocación conocida, al que dató entre los siglos XIII y XIV⁴⁴¹. He pospuesto la datación al siglo XV. I. Cadiñanos Bardeci, en su trabajo sobre *La merindad de Cuesta Urría*, citó, en la localidad de Nofuentes, una escultura de santa Ana triple y un apóstol⁴⁴². Publicó otro libro sobre *El Valle de Tobalina*, donde las referencias a imágenes góticas son numerosas⁴⁴³. En las memorias de restauración de la Junta de Castilla y León, con el título *Castilla y León restaura. 1984-95*, el estudio del Calvario de Gamonal estuvo a cargo de A. García⁴⁴⁴.

La obra de H. Karge, *La catedral de Burgos y la arquitectura del s. XIII en Francia y España*, también se publicó en 1995. Aunque es un estudio arquitectónico y solo aportó referencias sobre escultura monumental, es un referente importante para establecer relaciones cronológicas entre la arquitectura y la escultura monumental, y de esta última con la exenta⁴⁴⁵.

En el libro que B. Valdivielso Ausín destinó a *Aranda de Duero y la Ribera* incluyó algunas esculturas góticas. En la iglesia de San Juan de Aranda de Duero escribió sobre la escultura de santa Catalina⁴⁴⁶. Sin embargo, omitió el Crucificado de Santa María y el de la ermita de la Virgen de las Viñas de la misma localidad. En Gumiel de Izán aludió al Cristo de la Paciencia y a tallas de los siglos XII y XIV⁴⁴⁷. En Hontangas se refirió a la Virgen de la Cueva⁴⁴⁸ y en el monasterio de La Vid a Nuestra Señora de La Vid, “de piedra policromada del siglo XIII”⁴⁴⁹. Aunque omite imágenes, es significativo el número de las incluidas.

⁴³⁸ ARA GIL, C. J., 1994, pp. 274-288. Siglos XIII y XIV; pp. 308-310. Siglo XV.

⁴³⁹ ORTEGA GUTIÉRREZ, D., 1994, p. 159. “La Virgen María pertenece al anterior retablo gótico, desfigurada por una mano de pintura y oro”.

⁴⁴⁰ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1994, p. 67. “Está dedicado a Nuestra Señora de la Vid, magnífica imagen gótica fechada en torno a 1300 que responde a una tipología muy habitual en el norte de España”.

⁴⁴¹ ALONSO OLALLA, R., 1995, p. 59.

⁴⁴² CADIÑANOS BARDECI, I., 1995 a, pp. 90, 91, 25.

⁴⁴³ CADIÑANOS BARDECI, I., 1995 b. Mencionó esculturas de los siguientes municipios: Lozares, Cormenzana, Hedeos, Leciñana, Lomana, Pangusión, La Prada, Quinta Martín Galíndez, Revilla de Herrán, San Martín de Don, Las Viadas.

⁴⁴⁴ GARCÍA, A., 1995, p. 152. Lo datan en el primer tercio del siglo XIV.

⁴⁴⁵ KARGE, H., 1995.

⁴⁴⁶ VALDIVIELSO AUSÍN, B., 1995, p. 22. “[...] en el centro presidía una interesante y curiosa imagen de Santa Catalina, de factura gótica”.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 70l.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 104. No cita otras imágenes góticas de la iglesia parroquial.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 124.

De 1996 es el libro que T. Aparicio López dedicó a *Nava de Roa. Sus raíces históricas, su arte y su religiosidad*, en el que incluyó un san Juan y un Crucificado de un Calvario. Especificó su posible lugar de procedencia y que eran góticos⁴⁵⁰.

J. de la Iglesia mencionó en *San Pedro de Tejada y su retablo* la escultura de san Pedro del retablo, a la que dedicó una descripción. Si bien, llama la atención la ausencia del Calvario del siglo XIV, que se encontraba por encima del retablo y que también está presente en la fotografía⁴⁵¹. Actualmente el retablo se expone en el Museo de Burgos y el Calvario forma parte de la colección escultórica del Museo Marès de Barcelona.

En *Nuevos caminos sobre viejas sendas. Exposición conmemorativa del sínodo diocesano*, celebrada en Burgos en 1997, se exhibieron numerosas imágenes, de las que figuraban las medidas, el lugar de procedencia y su datación, además de algunos aspectos devocionales. Se expusieron: el Crucificado de Villamorón⁴⁵²; el grupo de la Anunciación de Gamonal y las Vírgenes de la Vega de Pedrosa de Valdelucio, del Rebollar y de Cornudilla⁴⁵³.

En 1997 se editaron varios libros, que recogieron estudios o menciones a tallas burgalesas. Es de destacar el libro de P. Williamson *Escultura gótica 1140-1300*, porque, aunque en él se ofrece un análisis de los principales talleres escultóricos europeos durante un período de tiempo dilatado y una extensión geográfica amplia, incluyó entre las esculturas más significativas al Descendimiento del monasterio de Las Huelgas de Burgos, al que relacionó con los talleres de la catedral⁴⁵⁴.

El libro sobre *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo* de F. Gutiérrez Baños incluyó dos esculturas burgalesas de elevada calidad, la Virgen de Oña⁴⁵⁵ y Nuestra Señora de La Vid⁴⁵⁶. De la segunda realizó la investigación más completa sobre la escultura, en la que incluyó referencias devocionales, históricas, artísticas e iconográficas.

M. T. López de Guerreño Sanz publicó los *Monasterios medievales premonstratenses*, obra en la que escribió sobre el Cristo del Priorato de Fresnillo de las Dueñas y la Virgen de La Vid. Aunque no realizó un análisis estilístico de las esculturas, aportó datos interesantes sobre los distintos enclaves que habían ocupado⁴⁵⁷.

El Santísimo Cristo de Burgos es el título del libro que N. López Martínez dedicó a la imagen del Santo Cristo de los Agustinos, coincidiendo con la finalización de su restauración. En esta publicación conviven los datos artísticos con los de carácter devocional, primando los segundos⁴⁵⁸.

E. Domingo Zapatero mencionó en *La comunidad de villa y tierra de Roa. Berlangas de Roa*, en 1997, una imagen de San Antón románica en la iglesia, siguiendo la tendencia de adelantar la cronología de las tallas góticas a este período, y la Virgen de los Huertos, a la que sitúa en la misma época⁴⁵⁹. A pesar de ello, es de destacar la importancia otorgada a la imaginaria.

⁴⁵⁰ APARICIO LÓPEZ, T., 1996, p. 177, p. 178. “Aparte del Cristo de Santa Ana, gótico, con influencias bizantinas”; p. 163. Explica que “el Cristo de Santa Ana probablemente proceda de la ermita de esa advocación”.

⁴⁵¹ IGLESIA A. DE ARMIÑO, J. de la, 1996, pp. 60-62, 114.

⁴⁵² AA. VV., 1997 b, núm. 57.

⁴⁵³ Por orden de aparición tienen los siguientes números de catálogo, 83, 97, 111, 112, 113.

⁴⁵⁴ WILLIAMSON, P., 1995 (1997), p. 352. “Libre de las limitaciones de la arquitectura los escultores lograron crear una obra de arte de gran patetismo digna de su emplazamiento real”.

⁴⁵⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997, pp. 152-157. Se menciona de forma colateral, porque se centra en la capilla de Nuestra Señora como enterramiento real.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, pp. 115-122.

⁴⁵⁷ LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., 1997, p. 241.

⁴⁵⁸ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997.

⁴⁵⁹ DOMINGO ZAPATERO, E., 1997, p. 236. “Una talla románica de San Antón”.

En el libro *Olmillos de Sasamón. Villa, iglesia y fortaleza* I. Rilova Pérez se refirió a dos imágenes góticas de la iglesia, una Virgen sedente en el retablo mayor, a la que data en el siglo XV⁴⁶⁰, y un Crucificado⁴⁶¹. En *Las iglesias de Belorado (Burgos)* T. Uzquiza Ruiz describió y dató las tallas góticas de las iglesias de Santa María y San Pedro⁴⁶². Estas dos obras son un reflejo de cómo la imaginería se considera una expresión artística más.

En 1998 se celebraron las *Jornadas Culturales con motivo del IX centenario de la fundación del Cister del Monasterio de Villamayor de los Montes*. A cargo de R. Payo estuvo la “Evolución histórica de la escultura, pintura y artes menores en el monasterio de Villamayor y la parroquia de San Vicente”, donde describió a la Virgen de Villamayor, imagen del siglo XIII y titular del monasterio, haciéndose eco de la gran devoción que siempre se le ha profesado. Realizó una somera descripción de otra Virgen sedente, a la que dató a finales del siglo XIII o principios del XIV. Identificó a la imagen de Dios Padre con una representación de la Trinidad y la dató en el siglo XIII⁴⁶³.

R. Pérez Pérez dedicó un libro a la localidad de *Villasandino*, en el que escribió sobre una talla gótica inserta en un retablo pictórico del mismo periodo. Hizo la primera referencia al Museo que se acababa de crear y en el que se agruparon las imágenes de las dos iglesias parroquiales de la villa⁴⁶⁴.

Fuentelcésped. La villa y su patrimonio siglos XVII y XVIII es el título de la obra de M. J. Zaparaín Yáñez, en la que incluyó a las dos imágenes góticas que perviven en la localidad, el Santo Cristo del Crucero en la iglesia y Nuestra Señora de Nava en la ermita⁴⁶⁵.

Aunque no está directamente relacionado con la imaginería, es de gran interés el trabajo de R. Abegg, *Königs-und Bischofsmonumente*, publicado en 1999 y dedicado a las esculturas de los reyes y obispos de la catedral de Burgos, a las que relacionó con un único taller activo en el claustro y las torres. Formaron este taller numerosos escultores, cuya actividad coincidió con el periodo en el que fue maestro de obras Enrique⁴⁶⁶. La investigadora suiza partió de los estilemas del taller para analizar su influencia en otros conjuntos monumentales de Burgos y provincia, como Las Huelgas o Castrojeriz. Este libro ha sido una referencia constante para estudiar las imágenes relacionadas con el taller del claustro.

El libro de L. Ramos Rebollares *Iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal. Burgos* fue la primera publicación, entre los monográficos dedicados a la iglesia, en la que se creó un apartado sobre las imágenes, que incluyó el Calvario, la

⁴⁶⁰ RILOVA PÉREZ, I., 1997, p. 159. “Consta el retablo de cuatro cuerpos y dieciocho motivos ornamentales, sin incluir la talla de la Virgen sedente con el Niño en brazos, de autor desconocido, del siglo XV, perteneciente a la anterior iglesia”. Considero que es una imagen del siglo XIV.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 164. “En la cabecera de la misma nave lateral hay un retablo barroco en el que sobresale la escultura del Crucificado, pieza gótica del siglo XIII”. He retrasado su datación al siglo XIV.

⁴⁶² UZQUIZA RUÍZ, T., 1997, p. 21. Cita la talla del retablo mayor de la iglesia de Santa María; pp. 65, 68, 71, 86. Iglesia de San Pedro.

⁴⁶³ PAYO HERNANZ, R. J., 1998 a, pp. 181-186; p. 182. “Esta pieza ha sido siempre sumamente venerada en la comunidad, no sería, por lo tanto, extraño que fuera la primitiva imagen principal del monasterio y que ocupara un lugar preeminente en el presbiterio”.

⁴⁶⁴ PÉREZ PÉREZ, R., 1998, pp. 69 y 72. Es un municipio en el que ha pervivido abundante imaginería gótica.

⁴⁶⁵ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1998, p. 184. Del Santo Cristo del Crucero escribió que era gótico y su ubicación en la iglesia; p. 120. Sitúo a la Virgen de Nava en el período gótico y se centró, sobre todo, en cuestiones devocionales.

⁴⁶⁶ ABEGG, R., 1999 b.

Anunciación y Santa María la Real y Antigua. De todas realizó una descripción y una aproximación cronológica⁴⁶⁷.

De 2001 es un nuevo monográfico sobre *La catedral de Burgos*, realizado por varios autores. Es llamativa la ausencia de referencias a imágenes góticas, situación que ni si quiera se produce en los trabajos sobre la catedral de la decimonovena centuria. Cuenta la publicación con apartados destinados a la escultura monumental, a la escultura funeraria, y a la escultura del otoño de la Edad Media. Solo se mencionó el Descendimiento de las Huelgas, de forma colateral, al escribir sobre el tímpano de la capilla de Santa Catalina⁴⁶⁸.

Ese mismo año se celebró la exposición *María, una mujer en el camino de Santiago* en Castrojeriz, en la que se expusieron: dos esculturas de Santa Ana de las localidades de Castrojeriz y Rezmundo⁴⁶⁹; las Vírgenes sedentes de Castrillo Matajudíos⁴⁷⁰, Puentes de Amaya⁴⁷¹ y Villasilos⁴⁷² y la Virgen del Manzano de Castrojeriz⁴⁷³.

Dediqué un artículo a “Los Descendimientos en la imaginería medieval. Clasificación tipológica”, en el que destacué que nuestra provincia atesora el mayor número de grupos escultóricos góticos de la península⁴⁷⁴. En el artículo sobre “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, de 2002, abordé el estudio de las imágenes góticas más significativas de la Ribera del Duero burgalesa⁴⁷⁵.

En 2003 se publicaron las actas del congreso *Silos. Un milenio. Milenario del Nacimiento de Santo Domingo de Silos (1000-2001)*, en el que presenté una comunicación sobre “El maestro de la portada occidental de Toro y Nuestra Señora de Marzo en Santo Domingo de Silos”. Abordé el estudio estilístico de Nuestra Señora de Marzo, relacionándola con el maestro de la portada occidental de la colegiata de Toro y con Nuestra Señora de la Victoria de Carrión de los Condes, así como con otras obras. La enlavé en la tipología de las Vírgenes alfonsíes⁴⁷⁶.

Un cambio importantísimo en la percepción de las imágenes se aprecia en el libro, *El monasterio de Santa María de la Vid, 850 años*, porque en él se destinó un capítulo al estudio de la imagen titular, Nuestra Señora de la Vid, en el que abordé el estudio de la escultura desde el punto de vista de la devoción, la iconografía y el estilo⁴⁷⁷.

El mismo año se publicó *1999-2003. Catálogo de obras restauradas. Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León*, en el que J. C. Martín García realizó la memoria de restauración del Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios, resaltando su importancia devocional y algunos aspectos estilísticos⁴⁷⁸.

⁴⁶⁷ RAMOS REBOLLARES, L., 1999, pp. 66-72. Calvario; pp. 66-67. Las distintas ubicaciones que ha tenido dentro de la edificación, el material en que está realizado y la presencia de la corona de espinas.

⁴⁶⁸ ILARDIA GÁLLIGO, M. y PALOMERO ARAGÓN, F. y REYES TÉLLEZ, F., 2001, p. 148. “[...] Esta escena rezuma por los cuatro costados una sensibilidad nueva y deja constancia de los cambios estéticos que se están produciendo, como podemos ver igualmente en el grupo escultórico del Descendimiento de madera policromada del monasterio de las Huelgas, obra contemporánea”.

⁴⁶⁹ AA. VV., 2001 a, p. 45.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 54

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 59.

⁴⁷³ *Ibidem*, pp. 66-67.

⁴⁷⁴ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1998-2001, pp. 67-77.

⁴⁷⁵ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 p, pp. 189-231.

⁴⁷⁶ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2003 a, pp. 593-601.

⁴⁷⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2004, pp. 241-284.

⁴⁷⁸ MARTIN GARCÍA, J. C., 2004, pp. 172-175.

En el artículo “El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucifijos articulados españoles” se incluyó, además del estudio de la talla burgalesa, el análisis de los Crucificados articulados góticos españoles en el contexto europeo⁴⁷⁹.

La Virgen de Cornudilla, la Virgen de la Manzana de Santo Domingo de Silos y una Santa Ana del Museo del Retablo de Burgos se exhibieron en la exposición dedicada a la *Inmaculada*, que se celebró en 2005 en la catedral de la Almudena⁴⁸⁰.

En el libro sobre *El arte gótico en el territorio burgalés*⁴⁸¹ se volvió a constatar el importante cambio que se estaba produciendo en torno a la percepción y valoración de la imaginería. Se destinaron cuatro apartados a la escultura. El primero sobre “Arquitectura y escultura monumental gótica en el territorio burgalés” estuvo a cargo de Salvador Andrés Ordax⁴⁸². El segundo se dedicó a “Los retablos góticos en el territorio burgalés”, obra de A. C. Julia Ara Gil⁴⁸³. El tercero, escrito por María Jesús Gómez Bárcena, trató sobre “La sociedad burgalesa y el arte gótico funerario”⁴⁸⁴ y el último se reservó a “La imaginería gótica burgalesa: más allá de la devoción”⁴⁸⁵, en el que destacué las obras de escultura exenta vinculadas con la escultura monumental. Además, relacioné al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos con los Crucificados articulados góticos centroeuropeos y españoles.

En el artículo “Los Descendimientos líneos medievales. La provincia de Burgos: una singular concentración escultórica en Castilla”, de 2007, analicé, desde un punto de vista iconográfico, la configuración del tema y su presencia en la escultura exenta española de los períodos románico y gótico⁴⁸⁶.

En el volumen dedicado a *La catedral de Burgos. Ocho siglos de Historia y Arte*, publicado en 2008, vuelve a llamar la atención la escasa importancia otorgada a la imaginería gótica, que contrasta con el espacio destinado a los retablos y a la escultura funeraria⁴⁸⁷.

En 2009 publiqué un artículo sobre “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, en el que relacioné esculturas exentas burgalesas con los talleres monumentales de la catedral en el siglo XIII. También establecí que la catedral burgalesa pudo ser el lugar originario de la tipología de las vírgenes vasco-navarro-riojanas⁴⁸⁸.

Al año siguiente dediqué un artículo a “Los Crucificados góticos dolorosos y el santo Cristo de Burgos de la iglesia de San Gil”, en el que relacioné a la imagen burgalesa con las tallas góticas europeas de esta tipología. Concluí que era una obra importada y de elevadísima calidad⁴⁸⁹.

De 2012 es el artículo sobre “Las Anunciaciones góticas burgalesas y los ritos hispánico y romano”, en el que analicé el origen de las dos variantes iconográfica de las Anunciaciones de pie góticas. En la primera variante se representa a María embarazada y en la segunda no. Relacioné esta circunstancia con el día en que se celebraba la

⁴⁷⁹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2003-2004, pp. 207-246.

⁴⁸⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2005, pp. 72-74. Virgen de Cornudilla; pp. 86-88. Inmaculada de Silos; pp. 122-124. Santa Ana.

⁴⁸¹ AA. VV., 2006.

⁴⁸² ANDRÉS ORDAX, S., 2006, pp. 125-144.

⁴⁸³ ARA GIL, C. J., 2006, pp. 179-214.

⁴⁸⁴ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 2006, pp. 215-248.

⁴⁸⁵ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2006, pp. 249-272.

⁴⁸⁶ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2007, pp. 88-117.

⁴⁸⁷ AA. VV., 2008.

⁴⁸⁸ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2009 b, pp. 209-246.

⁴⁸⁹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2010, pp. 107-128.

Anunciación en cada uno de los ritos⁴⁹⁰. De 2014 es el artículo sobre “Las imágenes articuladas en las celebraciones aúlicas: la escultura de “Santiago del espaldarazo” de las Huelgas”. Estudié las ceremonias de investidura de la caballería para poder establecer si la escultura pudo desempeñar la función que le asigna la tradición, armar caballeros a los reyes de Castilla. Llegué a la conclusión de que sus brazos articulados se pudieron crear para esa finalidad, porque se adaptan a las características necesarias para el desarrollo del ceremonial. Consideré que la imagen se pudo realizar para la ceremonia de investidura de Alfonso XI en Santiago de Compostela⁴⁹¹.

En la última década del siglo XX y los primeros años del XXI se percibe un cambio en la valoración de la imaginería, ya que pasa a formar parte de la escultura como una expresión artística más. En la mayoría de las obras se ha superado la fase en la que se relegaba a su función de objeto de culto. La devoción ha pasado de ser la referencia más importante, y en muchas ocasiones única, a analizarse como un aspecto complementario en el estudio global de las esculturas.

2. 4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Son varios los aspectos que se pueden destacar sobre la valoración que los distintos autores y épocas han realizado sobre la imaginería gótica burgalesa, que se reflejan en sus obras:

1º. Existe una gran diferencia en el tratamiento dado a la imaginería con respecto al resto de las manifestaciones escultóricas góticas. La escultura monumental, la funeraria y los retablos siempre han ocupado un lugar preeminente en las investigaciones sobre el período gótico o sobre la historia de la escultura, a diferencia de la imaginería, que ha sido relegada, en la mayoría de las ocasiones, a un plano meramente devocional hasta fechas recientes.

2º. Entre la bibliografía analizada el estudio de las imágenes se aborda desde un enfoque aislado, si es que tal estudio se produce. En la mayoría de las ocasiones se limita a una simple mención. No existen estudios estilísticos o iconográficos que configuren grupos de investigación.

3º. Se puede constatar un cambio en la mentalidad del gran público en torno a la percepción de la imaginería. Son numerosas las menciones a tallas en las guías turísticas, ocupando en algunos casos lugares destacados. El interés del gran público ha coincidido con el inicio de nuevas investigaciones.

En este apartado he incluido la práctica totalidad de las publicaciones que se han escrito sobre Burgos y su provincia, en los que se recoge la existencia de imágenes góticas. A pesar del elevado número, la mayoría de las esculturas exentas siguen inéditas. Para poder compensar ese gran vacío el trabajo de catalogación ha sido minucioso y ha facilitado el estudio de en torno a un setenta por ciento de las imágenes. Esta es la base de la que parte la presente tesis doctoral.

⁴⁹⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2012, pp. 107-128.

⁴⁹¹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2014, pp. 259-272.

3. EL MARCO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO

Los municipios burgaleses que se incluyen en este estudio son los situados al sur del Camino de Peregrinación. Esta ruta tiene distintos itinerarios en nuestra provincia, entre ellos se ha optado por el señalado en el *Códice Calixtino*, porque es el más utilizado a partir del siglo XII. Divide la provincia de Burgos en dos y modifica, ligeramente, los itinerarios anteriores. Recorre las siguientes localidades: Redecilla del Camino, Castildelgado, Villamayor del Río, Belorado, Tosantos, Espinosa del Camino, Villafranca Montes de Oca, San Juan de Ortega, Agés, Atapuerca, Olmos, Rubena, Villafría, Gamonal, Villalbilla, Tardajos, Rabé de las Calzadas, Hornillos del Camino, Hontanas, Castrojeriz e Itero del Castillo⁴⁹².

Soy consciente de la arbitrariedad de esta delimitación, en parte propiciada por la compleja organización territorial -administrativa y eclesiástica- de los territorios de la actual provincia de Burgos durante Edad Media. De haber optado por alguna de las demarcaciones territoriales del período en estudio, cuyos límites se adaptasen a la provincia actual, el espacio habría sido excesivamente reducido. La mayoría de las antiguas divisiones territoriales abarcaban municipios que pertenecen a provincias limítrofes, algunas de las cuales cuentan ya con un estudio de la escultura gótica para el que se ha tenido como referente la provincia⁴⁹³.

A la compleja organización territorial existente durante la Edad Media hay que añadir la gran extensión de nuestra provincia y su elevado número de localidades⁴⁹⁴. Tampoco se ha constatado la existencia de expresiones escultóricas que puedan denominarse “burgalesas” y que hayan podido servir de aglutinante espacial.

A todo lo mencionado hay que agregar que la delimitación de la provincia de Burgos carece de criterios históricos o geográficos, se hizo de forma aleatoria por Javier de Burgos en 1833. Además, en el siglo XIX los límites provinciales no coincidían con los diocesanos, la unificación de ambos se pospuso hasta el año 1953, año en que se firmó el Concordato por el que los territorios diocesanos debían adaptarse, en la medida de lo posible, a los provinciales. Dos años más tarde se aplicó la cláusula de las circunscripciones⁴⁹⁵. A partir de entonces algunas parroquias de la mitra burgalesa pasaron a las diócesis de Santander, Logroño, Soria y Palencia, a su vez se incorporan a la sede de Burgos municipios de los obispados oxomense, riojano y segoviano⁴⁹⁶. Una situación tan heterogénea aconsejaba acotar el territorio y el Camino de Santiago se planteó como referente.

⁴⁹² BRAVO LOZANO, M., 1989.

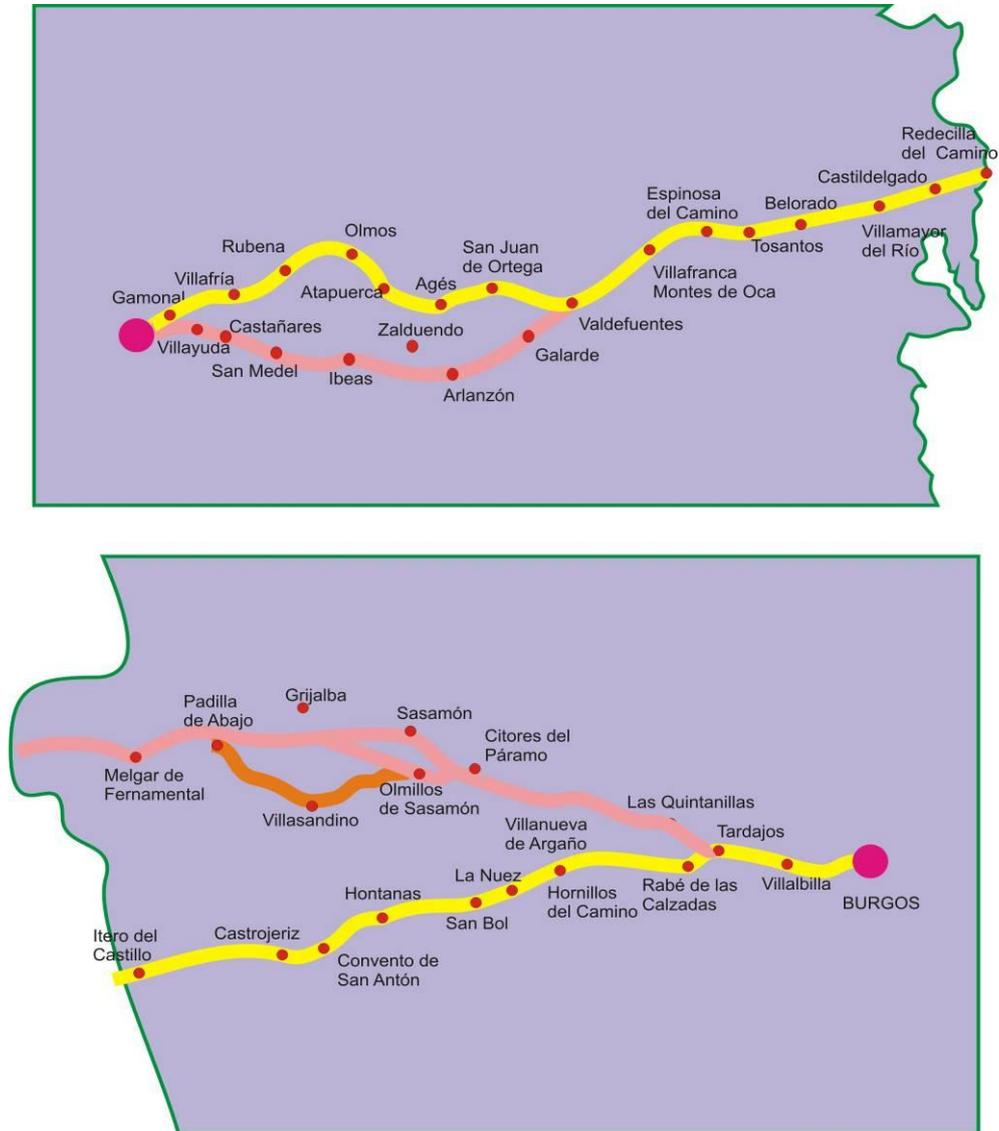
⁴⁹³ ARA GIL, C. J., 1977; HERNÁNDEZ ÁLVARO, A., 1984; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005.

⁴⁹⁴ 14.269 kilómetros cuadrados. 1335 núcleos de población con, aproximadamente, 1400 iglesias parroquiales y 375 ermitas, los monasterios y otros enclaves (parador de Lerma, calles de Covarrubias, anticuarios, etc.). Los datos sobre iglesias y ermitas proceden de AA. VV., 1986 a y CIDAD PÉREZ, J., 1985, p. 129. De página web de la Diputación Provincial de Burgos: <http://www.provinciadeburgos.com/burgos/index.htm> (12/7/2015) proceden los datos sobre los municipios.

⁴⁹⁵ MARTÍN ARTAJO, A., 1972, pp. 595-599.

⁴⁹⁶ CIDAD PÉREZ, J., 1985, pp. 14-15. Al analizar los límites actuales se constata como la provincia burgalesa sigue formando parte de tres diócesis en la actualidad, el valle de Mena se atiende desde Santander y el Condado de Treviño desde Vitoria. Ambas áreas geográficas están situadas al norte de la zona en estudio. El resto de la provincia pertenece a la diócesis burgalesa: MARTÍNEZ, M., 1994, pp. 126-127.

EL CAMINO DE PEREGRINACIÓN A SU PASO POR LA PROVINCIA DE BURGOS



El color amarillo representa el recorrido marcado en el *Códice Calixtino*. Los otros trayectos son variantes anteriores⁴⁹⁷.

⁴⁹⁷ MARTÍNEZ GARCÍA, L., 2004 a, pp. 74-75.

3. 1. EL MEDIO FÍSICO

La provincia de Burgos ocupa una gran extensión, 14.269 km² situados entre 2° 33' y 4° 19' de longitud oeste y 43° 12' y 41° 32' de latitud norte⁴⁹⁸. La existencia de un territorio tan amplio, salpicado por una densa red de núcleos de poblamiento, aconsejaba su acotación.

El área geográfica objeto de este estudio no es uniforme, está formada por una rica variedad de paisajes que son fruto de la interacción del relieve, el clima, la vegetación, el suelo y la intervención humana. Se caracteriza por una elevada altitud media, una gran heterogeneidad topográfica y la confluencia de dos grandes unidades geomorfológicas, el Sistema Ibérico y sus estribaciones y la cuenca del Duero⁴⁹⁹.

En el Sistema Ibérico el macizo de la Demanda sirve de divisoria entre la cuenca hidrográfica del Duero y la del Ebro. Estribaciones del mismo son la Sierra de las Mambas, la meseta del Carazo o las Peñas de Cervera⁵⁰⁰. La estructura del Sistema Ibérico es el resultado de tectónicas de plegamiento y de fractura. Mediante falla se levantó en el terciario la Sierra de la Demanda, formada por materiales rígidos de la era primaria, que están rodeados a su vez por materiales secundarios. Las cumbres que coinciden con los materiales antiguos tienen las cimas redondeadas y, en algunas de ellas se aprecia la huella de las glaciaciones, como en Neila. Los materiales calcáreos del período mesozoico crean cortes abruptos que forman valles encajados⁵⁰¹.

Las llanuras de la cuenca del Duero abarcan el resto del territorio, están integradas por valles, campiñas y páramos. Los páramos, cuando han estado afectados por la erosión, dan lugar a valles, que si son amplios forman vegas⁵⁰². Sus materiales son sedimentarios (arcillas, yesos, margas, calizas de los páramos, arenas, conglomerados y gravas) y fueron depositados durante la eras terciaria y cuaternaria. Son típicos de estos relieves los cerros aislados, las plataformas estructurales y las muelas de páramo de superficies planas, sobre todo en torno al Duero. Entre los valles y los páramos la erosión ha creado llanuras onduladas, campiñas, en las que dominan las arcillas⁵⁰³.

En el área de la Sierra de la Demanda son numerosos los municipios que tienen un clima de montaña, todos los que están situados por encima de los 1000 metros sobre el nivel del mar. El resto del territorio está sometido a un clima mediterráneo continentalizado. Debido a las bajas temperaturas las zonas montañosas no son aptas para el cultivo y están ocupadas por el bosque. El pino es la especie dominante⁵⁰⁴, en connivencia con otras como el roble, el haya, el acebo, el enebro, etc., de todas ellas la única que tiene aprovechamiento forestal es el pino⁵⁰⁵. La superficie forestal burgalesa supone el 45% del territorio⁵⁰⁶. En las zonas más elevadas del Sistema Ibérico se aprecia una cliserie ordenada, en las húmedas, con más de 1000 mm., dominan los bosques de rebollo, por encima de los 1500 m. el pino silvestre y el hayedo, con dominancia del

⁴⁹⁸ LÓPEZ MATA, T., 1963 b, p. 11. "De norte a sur 194 kms. de Acedillo (Villarcayo) a Fuentenebro (Aranda) y 140 de Obécuri (Condado de Treviño) a San Quirce de Río Pisuerga"; PARDO, M. y VILLARINO, T. (dir.), 1988, p. 9.

⁴⁹⁹ PARDO, M. y VILLARINO, T. (dir.), 1988, p. 9.

⁵⁰⁰ URRUTIA, J., 2010, s. p.

⁵⁰¹ MORENO PEÑA, J. L., 1993, pp. 5- 14; SÁNCHEZ ZURRO, D., 2008, p. 34.

⁵⁰² MORENO PEÑA, J. L., 1991, p. 48.

⁵⁰³ PARDO, M. y VILLARINO, T. (dir.), 1988, p. 9.

⁵⁰⁴ La mayoría de las imágenes medievales burgalesas están realizadas en madera de pino.

⁵⁰⁵ ORIA DE RUEDA, J. A. y DÍEZ, J., 2003.

⁵⁰⁶ PARDO, M. y VILLARINO, T. (dir.), 1988, p. 9.

primero. Cuando el suelo es calcáreo la distribución cambia, hasta los 1400 m. dominan las sabinas y por encima de esa divisoria se encuentra el pino silvestre⁵⁰⁷.

En el resto del territorio se desarrolla un aprovechamiento agrícola diferenciado, en función de la alternancia de unidades morfológicas y de las características edafológicas del terreno. Las áreas calizas, páramos, son idóneas para los cultivos de secano. Las viñas se distribuyen por las zonas arenosas de los fondos de los valles, las campiñas y las laderas. En las riberas de los ríos se concentran los cultivos de regadío, que han visto sustancialmente incrementada su superficie. En estas áreas agrícolas los cultivos conviven con pequeñas manchas residuales de masa forestal, de pino, encina y sabina, sobre todo.

Lo accidentado del terreno montañoso da origen a un profuso e intricado sistema hidrográfico, en su cuenca se almacenaron durante el terciario diversas descargas de sedimentos provenientes de la meteorización y erosión de los rebordes elevados del entorno. En la Ribera del Duero la acumulación de materiales se produjo durante el Mioceno medio y el superior, éstos se dispusieron en horizontal. Casi todo el territorio en estudio está irrigado por la cuenca hidrográfica del Duero, en la que destacan los afluentes Arlanza y Arlanzón. Solo el municipio de Neila y la comarca de Belorado, pertenecen a la cuenca hidrográfica del Ebro⁵⁰⁸.

En 2015 Burgos y provincia tenían una población de 364.002 habitantes. El poblamiento es concentrado. La mayoría de los municipios son de reducidas dimensiones y están situados a escasa distancia, herencia del período medieval. Burgos es la provincia de nuestra comunidad autónoma con un mayor número de municipios, cuya distribución ha dado lugar a una densa red viaria. En el área en estudio, exceptuando las ciudades de Burgos y Aranda de Duero, ninguno de los enclaves supera los 5000 habitantes⁵⁰⁹.

3. 2. EL MARCO HISTÓRICO

Este trabajo aborda el estudio de la imaginería gótica de los siglos XIII y XIV, período cuyo inicio coincide con el reinado de Fernando III (de 1217 a 1252) y concluye con el gobierno de Enrique III (de 1379 a 1406).

Desde el punto de vista del estilo la fecha de inicio está marcada por la introducción del lenguaje gótico en la portada del Sarmetal de la catedral burgalesa, a partir de 1235. La influencia de la escultura francesa estará presente durante todo el período que nos ocupa, pero las expresiones autóctonas alcanzarán un mayor protagonismo durante el siglo XIV. La llegada de nuevas tendencias a principios del siglo XV, estilo gótico internacional y arte borgoñón⁵¹⁰, facilita que se pueda establecer el límite de este estudio en los años finales del siglo XIV.

Sobre los comitentes de las obras hay que resaltar que toda la sociedad burgalesa contribuyó con sus aportaciones al mecenazgo de imágenes de culto. Destaca el patronazgo real, el de la nobleza y el de la oligarquía urbana, que a diferencia de otros enclaves de nuestra geografía desempeña un papel muy destacado en Burgos, sobre todo los mercaderes. Muy reseñable es la actuación de las distintas instituciones eclesíásticas: la catedral, las colegiadas, los monasterios y las parroquias, que albergan a su vez las sedes de las cofradías.

⁵⁰⁷ SÁNCHEZ ZURRO, D., 2008, p. 60.

⁵⁰⁸ AYALA LÓPEZ, M., 1963, p. 714.

⁵⁰⁹ INE <http://www.ine.es/> (28/1/2016)

⁵¹⁰ ARA GIL, C. J., 1995, p. 103.

3. 2. 1. La monarquía

Durante el siglo XIII Burgos desempeñó un importante papel político, económico y cultural. En la centuria siguiente, aunque siguió siendo un destacado enclave económico, los intereses políticos de los monarcas se desplazaron hacia el sur, esto se refleja en los lugares elegidos para ejercer su mecenazgo.

Los edificios que sirvieron como introductores del gótico en Castilla se realizaron bajo patrocinio real. El monasterio de Santa María de las Huelgas fue el primero en expresarse en el nuevo lenguaje arquitectónico, fundado por el rey Alfonso VIII y su esposa doña Leonor en 1179⁵¹¹. En 1221 se inició la construcción de la nueva catedral de Burgos levantada con el apoyo de Fernando III de Castilla sobre la antigua catedral románica, que había sido financiada por Alfonso VI. La nueva sede catedralicia es la primera construcción peninsular realizada en gótico pleno⁵¹². Para la financiación de estas importantes empresas los monarcas contaron con los ingresos que aportaron las distintas campañas de conquista.

A la muerte del rey Santo, en 1252, el reino de Castilla y León se había convertido en uno de los más importantes de Europa Occidental. Durante la segunda mitad del siglo XIII reinaron Alfonso X y Sancho IV. A lo largo del gobierno del rey Sabio la monarquía pierde parte del protagonismo que había logrado durante el reinado de su padre. Los problemas políticos entre el rey y la nobleza comienzan a adquirir relevancia, conflictividad incipiente que se acentuará bajo el reinado de Sancho IV.

Alfonso X contribuyó a la construcción de dos monasterios femeninos burgaleses situados en los territorios objeto de este estudio. El primero en 1268, pertenece a la orden franciscana y está en Castrojeriz. La edificación monacal estuvo situada junto a la fuente llamada de Tablín, en la actualidad aún se conservan algunos vestigios arquitectónicos. Desde la primitiva construcción las monjas se trasladaron, en el año 1326, al monasterio de franciscanos fundado en 1312, edificio que había quedado vacío al levantar los frailes uno nuevo anejo al entramado urbano, al que se trasladaron en 1325⁵¹³. Durante el siglo XIV el monasterio contó con la especial protección de Alfonso XI y de Garcilaso de la Vega, adelantado mayor de Castilla⁵¹⁴. En él se custodia imaginería gótica. El segundo monasterio pertenece a la orden dominica y está en la localidad de Caleruega. Al celebrarse el primer centenario del nacimiento de santo Domingo de Guzmán el monarca decidió restaurar la casa solariega de los Guzmanes-Azas y para ello recuperó la villa de Caleruega para la corona. Hizo numerosas concesiones a la comunidad religiosa, entre las que destaca el privilegio rodado firmado el 4 de junio de 1266, por el que concedía al monasterio el señorío de la villa con todos sus derechos excepto moneda forera⁵¹⁵. En 1270 se procedió al traslado de las monjas desde San Esteban de Gormaz. Fue el monarca en persona quien dio posesión del

⁵¹¹ GARCÍA GONZÁLEZ, J. J. y LIZOÁIN GARRIDO, J. M., 1988.

⁵¹² LAMBERT, E., 1931 (1977), pp. 211-221; TORRES BALBÁS, L., 1952, pp. 69-77; KARGE, H., 1995.

⁵¹³ MADOZ, P., 1846 b, p. 291; ANDRÉS ORDAX, S., 1989, p. 180; CUADRADO SÁNCHEZ, M., 1994, p. 471.

⁵¹⁴ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1998 b, p. 241. Existen varios documentos que así lo testimonian, salidos de la cancillería de Pedro I; DÍAZ MARTÍN, L. V., 1997. pp. 228. “1351, septiembre, 8 Cortes de Valladolid. Carta de privilegio de Pedro I al monasterio de Santa Clara de Castrojeriz, confirmando la de Alfonso XI (Burgos, 16 de abril de 1332), por la que se concedía que pudiera traer semanalmente para su consumo, tres cargas de leña del monte de Astudillo, apacentar hasta 1000 ovejas en los lugares próximos y disponer para el riego del agua de la fuente Fenox los jueves”; p. 230. “1351, septiembre, 8 en las Cortes de Valladolid. Carta de privilegio de Pedro I por el que confirma el de Alfonso XI (Sevilla, 4 de octubre de 1340) en el que, a petición de Garcí Laso de la Vega, concede al monasterio de Santa Clara de Castrojeriz que las monjas pudieran libremente heredar, eximiéndolas de cualquier tipo de pechos”.

⁵¹⁵ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, C., 1994 a, pp. 266-267, 273-274.

cenobio a la primera abadesa, Toda Martínez. En el Museo Monacal se conserva una Anunciación de piedra, de gran calidad, procedente de la antigua iglesia conventual, además de otras esculturas góticas de refinada ejecución.

El enfrentamiento de Alfonso X con la nobleza se agravó a partir de 1275, año en que concluye el gran avance sobre Andalucía y con ello una disminución en los ingresos de las economías nobiliarias. En este mismo año se produce la muerte de Fernando de la Cerda, primogénito del rey Sabio. En la pugna por la sucesión acabaron por perfilarse dos bandos, dando paso a dos posicionamientos muy definidos. El primero apoyaba a Sancho IV, segundo hijo de Alfonso X, y el segundo a Alfonso de la Cerda, primogénito de Fernando de la Cerda. El rey Bravo contó con el respaldo de la familia Haro, de las órdenes militares y de algunas órdenes religiosas, destacando cluniacenses, bernardos y premonstratenses. Estas órdenes formaron una hermandad, el 2 de mayo de 1282, en la que estaban presentes todas las grandes abadías⁵¹⁶. En el origen de la alianza para apoyar al rey Sancho subyace el descontento que había suscitado la política seguida por Alfonso para conseguir sus sueños imperiales, con los consiguientes gravámenes económicos que esta conllevaba⁵¹⁷. La alianza con las órdenes militares y religiosas contaba con el apoyo de gran parte de la nobleza y del clero y tenía en Alfonso X su total oposición. Al monarca Sabio le apoyaban los infantes de la Cerda y los poderosos miembros de la familia Lara. En 1282 Sancho IV, atribuyéndose prerrogativas reales, convocó Cortes en Valladolid, donde se le reconoció gobernador general, mientras el rey era suspendido de sus funciones. Su padre moriría dos años más tarde, sucediéndole Sancho como rey desde 1284 hasta 1295⁵¹⁸.

Es muy probable que el monasterio premonstratense de La Vid se viese inserto en los acontecimientos bélicos que enfrentaron a Castilla con Aragón, producidos por la pugna sucesoria, en los que la provincia de Soria jugó un papel decisivo. El monarca aragonés defendió la legitimidad de Alfonso de la Cerda en la sucesión al trono castellano, frente a su tío el rey Bravo. La primera fase de esta contienda se desarrolló entre los años 1289 y 1291. Fue en algunas plazas sorianas donde Alfonso logró hacerse fuerte, con el apoyo de varios nobles castellanos⁵¹⁹. Por el enclave geográfico que ocupa el monasterio vitense, situado en la diócesis de Osma a orillas del Duero, debió desempeñar algún papel en la contienda. Al menos se pueden testimoniar las frecuentes visitas del monarca al cenobio⁵²⁰. Un dato sobre la predilección de Sancho IV por el monasterio de La Vid es el hecho de que solo participase durante su reinado en la construcción de dos edificios, el vitense y el zamorano de La Hiniesta⁵²¹. Existe un documento fechado en 1293, que confirma otro otorgado en 1288, del que se deduce que el monasterio acometió importantes obras de remodelación, a las que contribuyó el rey Sancho IV con generosos donativos⁵²². Todo apunta a que la imagen titular, Nuestra Señora de La Vid, también fue un legado del monarca⁵²³.

⁵¹⁶ ARRANZ GUZMÁN, A., 1983, t. III, p. 200.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 200.

⁵¹⁸ NUÑO GONZÁLEZ, J., 2002 g, pp. 14-15.

⁵¹⁹ DIAGO HERNANDO, M., 2001, pp. 104-107.

⁵²⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997, pp. 37, 130, 131. Según este autor Sancho IV debió estar en la Vid en 1285, 1288, 1289 y 1291, y con probabilidad en 1287 y 1290.

⁵²¹ *Ibidem*, p. 141.

⁵²² ZAMORA LUCAS, F., 1961, p. 7. Recoge la existencia de un documento de 1293, de 25 de abril. Carta del rey Sancho, confirmando otra otorgada por el anterior, de 1288, al monasterio de Santa María de la Vid, por la cual daba al abad y sus monjes “para la obra del monasterio de la su iglesia [...]”; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997, pp. 131-32. Data como fecha probable para el primer documento 1288, por coincidir con la estancia del rey. La contribución de este monarca viene recogida en un documento firmado por su hijo Fernando IV, en Medina del Campo, el 10 de junio de 1302. “[...] *por ffazer bien et merçed al abbat don Garçia del monesterio de Santa María de la Vid et a los otros abbades que uernán después dél et al*

Los últimos años del siglo XIII y la primera mitad del XIV, durante la minoridad de Fernando IV y Alfonso XI, el poder real pudo sostenerse gracias al apoyo de las Cortes y a la constitución de Hermandades de Concejos, que sirvieron para frenar los intentos nobiliarios con sus ejércitos. La muerte de Sancho IV, en 1295, dejó la corona en manos de un infante que no será rey hasta 1301. Durante la minoría actuó de regente su madre María de Molina. El primer enfrentamiento serio contra esta minoridad se produjo en 1296 y estuvo encabezado por Alfonso de la Cerda, quien con *“mil aragoneses a caballo”* recorrió parte de la cuenca del Duero *“hasta llegar a la villa de Roa, y allí mismo se juntaron estas gentes con las del Infante [don Juan, tío del nuevo monarca y aspirante al reino] y de ay fueron a la ciudad de León, donde alzaron pendones por el infante don Juan”*⁵²⁴. Esta situación se resuelve finalmente en 1304 con el tratado de Ágreda, por el que Alfonso de la Cerda renuncia a sus derechos al trono y como contrapartida Castilla entrega a Aragón las tierras alicantinas.

La monarquía casi no realizó funciones de mecenazgo a lo largo del siglo XIV en nuestra provincia. Los grandes proyectos iniciados a finales del XII, Las Huelgas, o en el XIII, la catedral, estaban concluidos, salvo algunas ampliaciones de menor importancia que asumieron otros patrocinadores.

El rey Fernando IV, que murió a los 26 años de edad, gobernó en un período de constantes luchas, como se refleja en la carta que el embajador de Aragón envía a su rey: *“el rey e todos los otros entre si punnan por destroyrta que qui mas puede mas lieva e qui menos puede lazra e no saben que es justicia ni les place en ella”*⁵²⁵. También el reinado de Alfonso XI estuvo salpicado, como ya era habitual, de permanentes conflictos⁵²⁶. El monarca pasó largas temporadas en nuestra ciudad y fue coronado en el monasterio de Las Huelgas, en el que había acometido algunas transformaciones previamente⁵²⁷. La urbe burgalesa siempre había estado ligada a la corona⁵²⁸ y en el monasterio ya se habían oficiado ceremonias para armar caballeros y coronaciones⁵²⁹.

El rey Pedro I subió al trono en 1350, cuando tenía 16 años, asumiendo directamente el poder. Durante su reinado se suceden los períodos de crisis, el primero debido a la situación causada por la peste negra, se vio sucedido por otros de índole política, económica y social.

La guerra fratricida entre Pedro I y Enrique de Trastámara se desarrolló entre los años 1366 y 1369⁵³⁰, en ella Enrique contó con el apoyo de un importante sector de la nobleza⁵³¹. La ciudad de Burgos fue en dos ocasiones escenario de este conflicto. El primer enfrentamiento aconteció en 1366 y el segundo un año más tarde. En 1366 las fuentes indican que el rey Enrique II fue recibido sin resistencia por los ciudadanos burgaleses, al respecto existe un texto muy esclarecedor en el que el monarca habla en primera persona:

conuento desse mismo monesterio et porque en este monesterio tienen capellanes çiertos que canten missas por el alma del rrey don Sancho, nuestro padre, que Dios perdone, et otrossí que rruenguen a Dios por la nuestra vida et de la rreyna doña María, nuestra madre, et de la rreyna doña Costança, mi muger [...]”

⁵²³ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2004, pp. 243-248.

⁵²⁴ ZAMORA LUCAS, F., 1965, p. 142.

⁵²⁵ VALDEÓN BARUQUE, J., 1979, p. 55.

⁵²⁶ VALDEÓN BARUQUE, J., 1985, p. 18.

⁵²⁷ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2009.

⁵²⁸ RAMOS, P., 1983, p. 168.

⁵²⁹ ALBARELLOS, J., 1919 (1980), p. 351; LINEHAN, P. 2012, p. 620.

⁵³⁰ AZCÁRATE AGUILAR-AMAT, P., 1983, pp. 44-46.

⁵³¹ VALDEÓN BARUQUE, J., 2002, p. 10.

“[...] çibtat de Burgos fumos reçevido muy de grado por su rey e por su señor y nos besaron todos las manos [...] e despues de que nos fuimos, venieron e vienen de cada día a nos muchos cavalleros e fijosdalgo a atendemos de cada día perlados e menssageros de çibdades e villas uqe nos enbiaron dezir que se vernien luego por nos”⁵³².

Las circunstancias cambiaron durante el segundo episodio bélico, que sucedió un año más tarde, en esta ocasión la ciudad opuso gran resistencia. Los dos focos más activos fueron el castillo y la judería, incluso después de entrar Enrique en la ciudad tuvo que proseguir con los enfrentamientos en los lugares donde se centraba la resistencia petrista⁵³³.

Durante el segundo enfrentamiento se mandó demoler el monasterio de la Trinidad, porque, dada su ubicación junto a la muralla, era un punto débil en la defensa de la ciudad. Existe un documento de 1371, en el que figura la petición de la comunidad monacal al obispo para que le otorgase un espacio nuevo con la finalidad de levantar la iglesia conventual, porque la antigua había sido derribada por mandato real, en razón de las facilidades que proporcionaba para asaltar la muralla de la ciudad⁵³⁴. En una de las capillas de este monasterio se custodiaba la imagen del Santo Cristo de las Gotas o Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios, actualmente en la iglesia de San Gil.

Tras la muerte de Pedro I se asiste a una profunda transformación en todos los sectores, por ser un cambio tan profundo se ha denominado *revolución trastamarista*⁵³⁵. El reinado de los primeros Trastámaras constituye la consolidación de las bases de un nuevo estado que cristalizará bajo el reinado de los Reyes Católicos⁵³⁶. También supuso el triunfo de la nobleza, frente a las aspiraciones autoritarias de Pedro I.

En política interior se intentó establecer la hegemonía del reino castellano-leonés frente al resto de los reinos peninsulares. Se percibe un cambio en las oligarquías nobiliarias, tres grandes familias, que habían desempeñado un importante papel político y económico durante los últimos reinados, Haro, Castro y Lara, desaparecerán tras el asesinato de Pedro I, produciéndose un trasvase de sus posesiones a las nuevas familias encumbradas por los Trastámara, entre las que destacan los Avellanedas, los Zúñigas, los Mendozas o los Acuña, de gran importancia en nuestra provincia. Por ejemplo, algunos de los bienes de los Castro pasaron a los Avellaneda⁵³⁷. Para la consolidación de las nuevas familias se cuenta con nuevos medios como la conversión de los señoríos territoriales en jurisdiccionales o la institución del mayorazgo⁵³⁸.

3. 2. 2. La nobleza

Era practica habitual entre la nobleza financiar la construcción de monasterios o capillas como lugares de enterramiento, tal y como hacía la realeza. De su labor de mecenazgo existen numerosos testimonios en el territorio en estudio.

El monasterio de Villamayor de los Montes se fundó en 1223 por don García Fernández, mayordomo mayor de doña Berenguela de Castilla. Esta nueva fundación cisterciense se pudo realizar por la cesión de los derechos que tenían los clérigos

⁵³² *Ibidem*, p. 142.

⁵³³ *Ibidem*, pp. 193-194.

⁵³⁴ GARCÍA ARAGÓN, L. y GARRIDO GARRIDO, J. M., 1986, doc. 116, pp. 207-208.

⁵³⁵ MOXÓ ORTIZ de VILLAJOS, S. de, 1969, pp. 1-210.

⁵³⁶ Enrique II, Juan I y Enrique III.

⁵³⁷ CADIÑANOS BARDECI, I., 2001, p. 145.

⁵³⁸ DÍAZ MARTÍN, L. V., 1986, p. 265; ALVÁREZ BORGE, J., 1990, pp. 710-711.

regulares que allí habitaban, una casa religiosa bajo la advocación de San Vicente⁵³⁹. El noble fundador desempeñó varios cargos en el entorno real, el ya mencionado de mayordomo mayor de la reina doña Berenguela y posteriormente de doña Leonor, esposa de Alfonso VIII. Fue hombre de confianza del rey Fernando III, motivo por el que le encomienda la crianza de su hijo primogénito. Don García casó en segundas nupcias con doña Mayor Arias, una hermana de esta fue la primera abadesa del recién inaugurado convento⁵⁴⁰. El nuevo cenobio pasó a depender de Las Huelgas de Burgos⁵⁴¹.

La edificación no había concluido en 1223, año de su fundación. Las obras se prolongaron a lo largo del siglo XIII y no debieron concluir hasta 1286, según consta en un documento de este año, en el que se recoge el pacto celebrado entre don Diego García, hijo del fundador, y su mujer para ser enterrados en la capilla mayor, junto al altar de la Trinidad⁵⁴². La datación de la imagen de Santa María la Real, titular del monasterio, coincide con el período de finalización de las obras de la iglesia y su consagración.

A esta familia también pertenece una capilla funeraria en la iglesia parroquial de Celada del Camino. En una de las arcas funerarias aún puede leerse la siguiente inscripción: “Aquí yace D. Juan González de Celada, que Dios perdone, hijo de Don Martin Ruíz, adelantado de Castilla por el rey y su mujer Doña Mayor que hicieron esta capilla y un hospital a la puerta de la iglesia a honra de Dios y de san Miguel y san Juan mártir. Finó Doña Mayor el dos de febrero, Santa María de la Candelaria, en la era de MCCCCLXXX⁵⁴³”. En esta capilla se custodia una imagen sedente realizada en piedra, la Virgen de la Parra, de cronología similar a los sepulcros y de gran calidad.

Bajo el patronato de los Rojas estaba la capilla de la Magdalena, en el claustro del monasterio de la Santísima Trinidad de Burgos, donde se veneraba la famosa imagen del Santo Cristo de las Gotas⁵⁴⁴. Existe un documento de 1309, año en el que Juan Rodríguez de Rojas y su mujer, Urraca Ibáñez, “donan al monasterio de la Trinidad de Burgos sus heredades de Hornillos del Camino a cambio de sendos aniversarios y de la facultad de ser enterrados en la capilla de Santa María Magdalena”⁵⁴⁵.

La nueva construcción del monasterio de la Santísima Trinidad, después de su demolición durante la guerra fratricida, fue sufragada por el conde de Castañeda, García Manrique de Lara⁵⁴⁶.

Estos ejemplos pueden servir como indicadores del mecenazgo de la nobleza en el territorio en estudio.

3. 2. 3. La oligarquía urbana

Una importante labor de patrocinio desarrolló la oligarquía burgalesa. Este grupo social se vio favorecido por la monarquía, debido a los constantes enfrentamientos entre los reyes y la alta aristocracia. Los monarcas crearon una alianza con las oligarquías

⁵³⁹ MANSILLA REOYO, D., 1986 b, p. 349.

⁵⁴⁰ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1994, pp. 203-204.

⁵⁴¹ HUIDOBRO SERNA, L., 1957 d, p. 409.

⁵⁴² SERRANO PINEDA, L., 1934, p. 22; CARDERO LOSADA, R., 1994, pp. 126, 134-35.

⁵⁴³ Por lo tanto murió en 1342, dado que se aplica el calendario juliano.

⁵⁴⁴ ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1961 a, p. 559. Recoge lo escrito por ALBARELLOS, J., 1919 (1980), p. 189.

⁵⁴⁵ GARCÍA ARAGÓN, L. y GARRIDO GARRIDO, J. M., doc. 48, pp. 88-90.

⁵⁴⁶ MANSILLA REOYO, D., 1986 b, p. 340.

urbanas. A las ciudades otorgó Alfonso X el Fuero Real en 1255, con la misma finalidad se aprobaron las Siete Partidas, que no pudieron ser aplicadas por la clara oposición de la nobleza. Entre los concejos que apoyaron al monarca se encontraba el burgalés, en el que estaban representadas importantes familias de comerciantes de origen foráneo. Para contar con su apoyo les favoreció con nuevos privilegios, así en 1255, el 22 de febrero, liberó de pagar impuestos a los caballeros que tenían al menos una casa, un caballo y un escudo de armas⁵⁴⁷. Estos burgueses integraban las milicias civiles a cuyo mando se encontraba el rey, convirtiéndose en un resorte de primer orden en su lucha contra la nobleza.

Los mercaderes que formaron parte de la oligarquía urbana emularon la forma de vida de la nobleza⁵⁴⁸. Al final de sus vidas intentaron compensar lo que se podría denominar *errores de la profesión*, relacionados con las ganancias económicas de sus actividades mercantiles, con importantes donaciones a la iglesia⁵⁴⁹. Su presencia en la ciudad fue muy importante a partir de la segunda mitad del siglo XIII, cuando Burgos se convirtió en un destacado núcleo comercial con mercaderes que trabajaban en enclaves del norte de Europa⁵⁵⁰. La importancia comercial de nuestra ciudad se prolongó durante los siglos siguientes, incluso en el catastrófico siglo XIV Burgos fue una de las ciudades más prósperas de Castilla⁵⁵¹. Según un testimonio de Fernando IV, en 1303: “[...] *los más de omes que moran en la dicha çibdat biuen por mercaduras e an de andar por la mi tierra de unos logares a otros*”⁵⁵².

Burgos fue adquiriendo, de forma paulatina, la capitalidad comercial de Castilla y sus mercaderes se erigieron en los organizadores de este comercio⁵⁵³. Durante el reinado de Alfonso XI el mercado de la lana se podría haber visto afectado por la Guerra de los Cien Años, pero este monarca obró de forma prudente para que Castilla pudiese seguir abasteciendo de lana al mercado flamenco⁵⁵⁴, y a otros mercados europeos⁵⁵⁵. De lo que se deduce que, a pesar de las adversidades políticas y económicas, el comercio siguió constituyendo una actividad importante en la corona castellana y Burgos se acabó erigiendo en el núcleo por excelencia del comercio exterior⁵⁵⁶.

La situación próspera de la ciudad contrasta con la de la provincia, en la que los monasterios rurales, que habían desempeñado hasta entonces un importante papel como mecenas de las artes, se encuentran en una grave crisis económica, a la que contribuyeron los abusos de los señores territoriales⁵⁵⁷. Aquellos edificios religiosos que estaban enclavados en la ciudad de Burgos pudieron salir antes de la crisis gracias a las generosas dádivas y al apoyo prestado por algunos de sus patronos.

Los miembros más distinguidos del comercio burgalés fundaron en 1285⁵⁵⁸ la cofradía de Nuestra Señora de Gamonal, también llamada *cofradía de Caballeros*

⁵⁴⁷ BONACHÍA HERNANDO, J. A., 1993 b, p. 386.

⁵⁴⁸ RUÍZ, T. F. y ESTEPA DÍEZ, C. et al. 1984, p. 52

⁵⁴⁹ *Ibidem*, pp. 54-55.

⁵⁵⁰ BONACHÍA HERNANDO, J. A., 1985, p. 65.

⁵⁵¹ *Ibidem*, 1985, p. 80.

⁵⁵² GONZÁLEZ DÍEZ, E., 1984, p. 274, doc. 165.

⁵⁵³ BONACHÍA HERNANDO, J. A., 1993 b, p. 386.

⁵⁵⁴ VALDEÓN BARUQUE, J., 1985, p.15.

⁵⁵⁵ UBIETO ARTETA, A., 1981, p. 249.

⁵⁵⁶ VALDEÓN BARUQUE, J., 1984, pp. 15-16; GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, p. 11.

⁵⁵⁷ BONACHÍA, A. J. y CASADO, H., 1987, p. 463.

⁵⁵⁸ SAINZ DE BARANDA, J., 1938, p. 160; GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, p. 85. Recoge el enterramiento de Miguel Esteban del Huerto del Rey y doña Ucenda. “El sepulcro de este matrimonio se encuentra en la capilla del Corpus Cristi, en la escalera de subida al Archivo, a donde los trasladaron desde la claustra vieja. Estaba este caballero entre los fundadores de la cofradía, lo que se deduce de la lectura de la lápida

Mercaderes de Santa María la Real de Gamonal. Se encontraban entre sus fundadores el almirante Bonifaz, Miguel Esteban del Huerto del Rey y otros miembros de la oligarquía urbana. Por la fecha en que se fundó la cofradía, que coincide con las obras de la nueva edificación de la iglesia de Gamonal, sus miembros debieron contribuir a la financiación de las mismas. Solo se ha podido testimoniar la labor de mecenazgo de Miguel Esteban del Huerto del Rey, cuyo escudo se encuentra en el dintel de la portada occidental de la iglesia⁵⁵⁹. El patrimonio en imaginería gótica que se custodia en esta edificación es rico y de destacada calidad.

Legado de un comerciante pudo ser el Santo Cristo de Burgos del convento de los Agustinos de la ciudad, tal y como recoge la leyenda y avalan otras circunstancias⁵⁶⁰.

Otro edificio que estuvo muy relacionado con los caballeros de Burgos fue la iglesia de San Lorenzo, a cuya parroquia pertenecían los integrantes de la oligarquía municipal⁵⁶¹. Esta circunstancia explicaría la existencia de una Virgen gótica del siglo XIII salida de los talleres catedralicios.

Parte del arte medieval de la ciudad de Burgos no se podría entender sin conocer la importante actividad política y económica que desplegó la oligarquía urbana.

3. 2. 4. La iglesia

La labor de mecenazgo de la iglesia se desempeñó desde distintas instituciones. La catedral fue un importante referente a lo largo del período que nos ocupa. El cabildo catedralicio estaba formado por 30 canónigos, según los estatutos promulgados por el obispo Mauricio en 1230, también conocidos como *Concordia Mauriciana*. Cuando había que nombrar a un nuevo obispo se elegía entre los miembros del cabildo, gracias a las prerrogativas de la reforma gregoriana⁵⁶².

Hasta el siglo XII los bienes del obispo y el cabildo se administran de forma conjunta, a partir de ese momento comienzan a separarse, creándose la mesa capitular y la mesa episcopal. Esta separación está documentada en Burgos desde 1101. A pesar de esta circunstancia, en la documentación de la catedral burgalesa no se han podido diferenciar las aportaciones económicas hechas por el cabildo de las realizadas por el obispo para la construcción de la misma⁵⁶³. Se tiene constancia de que los poblados que concedió Fernando III al obispo, por los servicios prestados, contribuyeron a la construcción de la nueva catedral⁵⁶⁴. El cabildo era el responsable de administrar los recursos financieros y controlar la planificación de las obras⁵⁶⁵.

Al cabildo pertenecían los abades de las colegiatas, ya que el obispo los nombraba entre sus integrantes, lo que facilitará la irradiación de la influencia de los talleres catedralicios por la provincia. Sirva como ejemplo la relación de algunas esculturas de la colegiata de Castrojeriz con los talleres de la catedral⁵⁶⁶.

del s. XV que acompaña al sepulcro”. “*En esta sepultura están los huesos de los nobles e católicos cristianos, don Miguel Esteban del Huerto del Rey e doña Uzeada su muger que finaron [...] los cuales dotaron a la cofradía de Sta. María de Gamonal que dicen de los caballeros*”.

⁵⁵⁹ ARA GIL, C. J., 1994, pp. 238-239.

⁵⁶⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2003-2004, pp. 207-246.

⁵⁶¹ RUÍZ, T. F. y ESTEPA DÍEZ, C. et al. 1984, p. 50.

⁵⁶² *Ibidem*, pp. 309-310.

⁵⁶³ KARGE, H., 1995, p. 27.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, 1985, p. 41.

⁵⁶⁵ BORRÁS, G. M., 1990, p. 17.

⁵⁶⁶ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2009, pp. 231-234.

Al sur del Camino de Peregrinación había tres colegiatas, en Castrojeriz, San Quirce y Covarrubias. A las que hay que añadir las de San Millán de Lara y San Pedro de Berlanga junto a Tordómar, desaparecidas.

De la colegiata de San Quirce nada ha pervivido de arte mueble, solo se conserva un magnífico edificio románico de propiedad privada. La imaginería medieval que allí se custodiaba ha sido traída desde otros lugares a finales del siglo XX. De las dos colegiatas restantes perviven piezas de imaginería gótica de elevada calidad. La de Castrojeriz tenía jurisdicción sobre las nueve iglesias existentes en la localidad y otras veintiséis parroquias. La de Covarrubias se edificó sobre un convento, que está documentado desde el año 950. Al igual que la anterior estuvo vinculada al conde Garci Fernández, quien estableció en esta localidad el centro de su señorío. Su hija Urraca profesó en este convento en el año 978. Con motivo de la consagración de su hija Garci Fernández dotó a la abadía generosamente. Algunos autores han considerado este acto como el de fundación de la abadía y del Infantado de Covarrubias. A la muerte de la infanta Urraca la abadía pasó al patronato de los reyes de Castilla. Esta abadía tenía prerrogativas eclesiásticas sobre un elevado número de municipios, en torno a treinta, y veinte monasterios, tal y como se desprende de la carta fundacional⁵⁶⁷.

Bajo el mando de los obispos están las iglesias parroquiales, algunas de las cuales dependían de los monasterios. Hasta el nombramiento de Mauricio permanecieron ajenas al obispo y sus recaudadores, para su control el obispo tuvo que alegar al derecho episcopal y finalmente se aceptó su preeminencia⁵⁶⁸. En las iglesias parroquiales se celebran los ritos religiosos, las procesiones (presididas por imágenes)⁵⁶⁹, tienen su sede las cofradías (allí se albergan las imágenes de sus patronos) y de algunas de ellas dependen hospitales, donde también había tallas⁵⁷⁰. Algunas iglesias no tuvieron la categoría de parroquias, por ser patrimonio laico, tampoco las tenían las colegiatas y los monasterios⁵⁷¹.

Las iglesias parroquiales se organizaron en arciprestazgos. Sobre la distribución de los mismos en nuestra provincia he escrito en este mismo apartado al analizar la división eclesiástica del territorio.

En el área geográfica en estudio tenían su sede importantes abadías benedictinas. La que más imaginería medieval atesora es la de Santo Domingo de Silos. Este monasterio existía desde el siglo X, después de la invasión de Almanzor sufrió un

⁵⁶⁷ SERRANO PINEDA, L., 1907 (1980), t. II, doc. VII, pp. 13-15.; MANSILLA REOYO, D., 1986 b, p. 317.

⁵⁶⁸ CASADO ALONSO, H., 1993, p. 539; PÉREZ PEÑA, F. J., 1993 d, pp. 419-420.

⁵⁶⁹ Quedan testimonios escritos de cómo procesionaron numerosas imágenes góticas. El Santo Cristo de Burgos de los Agustinos de Burgos, el Cristo de Gumiel del Mercado, la Virgen de Nava de Fuentelcésped, la Virgen de la Cueva de Hontangas, la Virgen del Rosario y el Cristo de San Esteban de Roa, y un largo etc.

⁵⁷⁰ Todas las cofradías contaban y cuentan con un santo protector. ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, C., 2002, p. 22. Ha dejado constancia de la documentación de la cofradía de Santa Catalina y de cómo esta tenía su sede en la iglesia de San Lesmes. A esta cofradía pertenecían dos imágenes de la santa. “La ordenanza disponía que la víspera de la fiesta de santa Catalina, 25 de noviembre, se juntasen todos los cofrades en el palacio del hospital y llevasen solemnemente, con candelas encendidas, la imagen de la santa hasta la iglesia de San Lesmes; que asistiesen a vísperas y al día siguiente, con el mismo ceremonial, devolviesen la imagen al lugar que ocupaba ordinariamente en la sede de la cofradía”; p. 25 “El zaguán del hospital estaba presidido por una imagen de la santa. En la sala alta aguardaba otra imagen de santa Catalina, con sus correspondientes andas procesionales para el día de la fiesta patronal”. También se conservan testimonios de la vinculación de la cofradía de la Virgen del Manzano de Castrojeriz con un hospital de su mismo nombre: MARTÍNEZ DíEZ, G., 1998 b, pp. 237-238; HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999) b, t. II, p. 304; HUIDOBRO SERNA, L., 1950 d, p. 21.

⁵⁷¹ MANSILLA REOYO, D., 1986 b, p. 314.

período de decadencia que finalizó con el nombramiento del abad Santo Domingo, desde este momento hasta el siglo XIV tuvo un período muy floreciente⁵⁷².

De San Pedro de Arlanza y San Pedro de Cardeña no han pervivido imágenes de culto góticas. Premonstratense era el monasterio de Santa María de La Vid, que en la actualidad pertenece a los agustinos. En él se custodia la magnífica escultura pétrea de su titular, que he puesto en relación con el patrocinio de Sancho IV. Don Juan, obispo del Burgo de Osma, intervino para que el rey Alfonso VII donase el término de La Vid y sus contornos, para poder construir allí el primer convento premonstratense⁵⁷³. Este cenobio y el de Retuerta, en la provincia de Valladolid y también en el valle del Duero, fueron las dos primeras fundaciones de la orden en España. En un principio era un convento dúplice, pero a partir de 1164 solo quedó para varones⁵⁷⁴. También a los premonstratenses perteneció el monasterio de Santa María la Real de Tórtoles de Esgueva, en la actualidad propiedad privada⁵⁷⁵.

El monasterio de San Pedro de Gumiel de Izán, fundado en 1194, fue primero benedictino, durante el siglo XII cisterciense y a partir de 1194 casa madre de la Orden de Calatrava. Aunque solo se conservan algunos vestigios románicos en la iglesia parroquial hay imágenes de las que no se puede afirmar con exactitud su lugar de procedencia⁵⁷⁶.

Entre los monasterios femeninos destaca el cisterciense de Santa María de las Huelgas, fundado por Alfonso VIII. El patrimonio escultórico que atesora es el más destacado de todos los edificios de nuestra provincia⁵⁷⁷. Del monasterio de las Huelgas dependía el de Villamayor de los Montes, fundado por Garcí Fernández en 1223⁵⁷⁸, mencionado en relación con la nobleza. Las monjas siguen orando ante la titular del cenobio, magnífica imagen del siglo XIII.

En la ciudad de Burgos se instalaron pronto las órdenes mendicantes⁵⁷⁹. Durante el reinado de Fernando III comienzan a tener un destacado protagonismo junto a las

⁵⁷² FRANCO MATA, M. A., 2002 a, pp. 2539-2583.

⁵⁷³ ZAMORA LUCAS, F., 1961, p. 7.

⁵⁷⁴ LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., 1997, t. I, p. 230. "En 1164 la comunidad dúplice se escindió y el monasterio quedó solo para varones estableciéndose las canonesas en los cercanos cenobios de Brazacorta y Fresnillo".

⁵⁷⁵ La comunidad se trasladó a Aranda de Duero. Conserva algunos sepulcros y una imagen románica.

⁵⁷⁶ Una Virgen tardorománica, Virgen de Tremello, o el Cristo de la Paciencia.

⁵⁷⁷ Custodia un elevado número de imágenes de culto. Destacan la escultura de Santiago sedente, el grupo del descendimiento, la Virgen de la Alegría, el calvario de Fernando de la Cerda, dos crucificados, un san Juan y una virgen de un calvario y dos esculturas marianas pétreas.

⁵⁷⁸ MANSILLA REOYO, D., 1996 b, p. 349.

⁵⁷⁹ CRUZ, V. de la, 1987. La orden mercedaria fue una de las primeras en establecerse en Burgos, se duda sobre la fecha de su fundación en 1218 o 1248, en ambas ocasiones visitó su fundador san Pedro Nolasco la ciudad de Burgos y en una de ellas fundó el convento de la Merced, que pervivió hasta 1835, año en que se desamortizó. También san Francisco de Asís visitó la ciudad de Burgos, al parecer en el año 1213 durante su peregrinación a Santiago. A esta visita se debe la fundación del Convento de San Francisco en Burgos, en 1226. Lo mismo sucedió con la visita de santo Domingo de Guzmán a San Esteban de Gormaz, donde existía una comunidad de monjas canónicas de San Agustín, que adoptaron la orden dominica. Alfonso X recuperó para la corona el señorío de Guzmán donde se construyó el primer convento, femenino, de la orden dominica en España, en 1266; SÁNCHEZ RIVERA, J. I., 2002, pp. 111-112. "Trinitarios y Mercedarios se situaron en norte y sur, respectivamente. Los primeros llegaron en 1207 por fuera del arco de san Gil y los segundos desde 1218 más allá del Arlanzón [...] Poco después, en 1216, los Agustinos se instalan en el camino de Lerma [...]. En 1224 llegan los dominicos, que fundan el convento de San Pablo al otro lado del Arlanzón cruzando por el puente homónimo tras atravesar los espacios mercantiles. Solo dos años más tarde hacen su llegada los franciscanos, que eligen solar en la orientación opuesta, al norte, no lejos de los trinitarios".

sedes episcopales, en detrimento de los monasterios benedictinos y cistercienses que habían ocupado los puestos rectores hasta entonces⁵⁸⁰.

Los agustinos ermitaños fundaron su convento en 1287, aunque ya desde el siglo XI había en ese mismo lugar una iglesia bajo la advocación de San Andrés, advocación del monasterio, regentada por sacerdotes dedicados a la vida eremítica. Fue uno de los cenobios más importantes de la orden. En una capilla de su claustro se custodió al Santo Cristo de Burgos hasta la exclaustración de 1835, cuando fue trasladado a la catedral⁵⁸¹. Esta imagen se ha mencionado al destacar la labor de mecenazgo de los mercaderes burgaleses.

También se establecieron otras órdenes como los mercedarios, se desconoce la fecha exacta de su fundación, pero esta aconteció en una de las dos visitas de san Pedro Nolasco a nuestra ciudad, en 1218 o 1248. Se desamortizó en 1835. Su primitivo enclave estuvo junto al hospital de San Lázaro, pero posteriormente se trasladó a orillas del Arlanzón⁵⁸², en la actualidad alberga un hotel. No conserva imaginería de los siglos XIII y XIV, lo mismo sucede con los tres monasterios que menciono a continuación, el dominico tuvo la advocación de San Pablo y fue fundado en 1218, cerca de la actual iglesia de San Cosme y San Damián. Fue uno de los primeros de esta orden en España. Los franciscanos también fundaron uno de sus primeros monasterios en nuestra ciudad. Para la erección de este monasterio contribuyó el rey Fernando III, el cabildo catedralicio y miembros de la oligarquía urbana, como Ramón de Bonifaz Camargo. También fundaron el convento femenino de Santa Clara en 1232⁵⁸³. A los trinitarios pertenecía el monasterio de la Santísima Trinidad, cuya existencia está documentada desde el año 1207, según consta en una bula de Inocencio III⁵⁸⁴. También sufrió la desamortización de 1835. En una de sus capillas se custodiaba el Santo Cristo de las Gotas o Santo Cristo de Burgos, que en la actualidad se preserva en la iglesia de San Gil.

También hubo fundaciones de las órdenes mendicantes en la provincia. Los franciscanos fundaron dos monasterios en Castrojeriz, uno masculino y otro femenino. Del primero aún se conservan algunos testimonios arquitectónicos. El femenino fue fundado por Alfonso X el Sabio en el año 1268, comentado al analizar su labor de mecenazgo, al igual que el monasterio de dominicas de Caleruega.

3. 3. LA DIVISIÓN DEL TERRITORIO

La división del territorio fue muy compleja durante la Edad Media, pero su conocimiento ayuda, en ocasiones, a comprender la presencia de algunos temas iconográficos (como los Descendimientos), o las relaciones estilísticas entre esculturas de distintas provincias (por ejemplo entre algunas tallas palentinas y burgalesas).

⁵⁸⁰ NUÑO GONZÁLEZ, J., 2002 g, p. 11.

⁵⁸¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1996. En este artículo dejó constancia de como todos los monasterios burgalesas estaban desamortizados en 1935.

⁵⁸² MANSILLA REOYO, D., 1986 a, p. 341.

⁵⁸³ CASTRO, M. de, 1974, pp. 137-193.

⁵⁸⁴ ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1961 c, p. 739.

3. 3. 1. La división administrativa

Desde el reinado de Fernando III el territorio quedó encuadrado en dos tipos de demarcaciones: las merindades y las Comunidades de Villa y Tierra. La línea divisoria entre ambas se estableció en el río Duero, con la excepción de la Comunidad de Villa y Tierra de Roa ubicada al norte del mismo. Esta distribución va a perdurar durante todo el período que nos ocupa.

Las merindades eran delimitaciones territoriales al frente de las cuales se encontraba un merino menor, oficial real, que estaba supeditado al mando del merino mayor de Castilla, cargo que los reyes otorgaban a los nobles más destacados. La merindad como división administrativa acaba de perfilarse durante el reinado de Alfonso VIII (1158-1214)⁵⁸⁵. La división anterior fueron los alfozes, territorios que se extendían en torno a un castillo⁵⁸⁶ del que dependía jurisdiccionalmente y desde el que se gobernaba.

Los municipios que se encuadraban dentro de las merindades podían tener regímenes jurídicos distintos, marcando una clara diferenciación con las Comunidades de Villa y Tierra, en estas los territorios se supeditaban a una villa central, en principio de realengo. Algunas cayeron por períodos limitados de tiempo en manos de los nobles.

A la actual provincia burgalesa pertenecían, total o parcialmente, once merindades menores: Aguilar de Campoo, Bureba, Burgos-Río Ubierna, Candemuñó, Castilla Vieja, Castrojeriz, Cerrato, Monzón, Rioja-Montes de Oca, Santo Domingo de Silos y Villadiego. De todas ellas solo Burgos-Río Ubierna y Candemuñó se enclavaban totalmente en los límites de la actual provincia burgalesa, las demás incluían localidades de provincias limítrofes. Los territorios situados al sur del Camino, objeto de este estudio, pertenecían a las merindades de Burgos-Río Ubierna, Candemuñó, Castrojeriz, Cerrato, Rioja-Montes de Oca y Santo Domingo de Silos⁵⁸⁷.

Burgos era la capital de la Merindad Mayor de Castilla, merindad que abordaba una amplia extensión territorial comprendida entre el río Cea y Navarra, abarcaba al norte la actual provincia de Santander, al oeste la de Palencia, así como la mayor parte de las de Burgos y Valladolid. También le pertenecían algunos lugares de las provincias de León, Soria, Álava, Logroño y Asturias.

Las merindades, como divisiones territoriales, se prolongaron hasta el siglo XVII “a efectos gubernativos y fiscales”, pero a partir del siglo XVI se aprecia un avance de los señoríos jurisdiccionales que se separan de las merindades⁵⁸⁸. Actualmente esta organización territorial se perpetúa en la zona septentrional de la provincia, donde las divisiones administrativas se siguen organizando en merindades, con un municipio que desempeña las funciones de centro administrativo. Sirvan como ejemplo las merindades de Castilla la Vieja, Montija o Sotoscueva.

En la zona sur de la provincia se crearon las Comunidades de Villa y Tierra. En cada comunidad había un concejo, que coincidía con la villa central. El concejo era el encargado de crear las aldeas en su territorio circundante. En total se fundaron 42 Comunidades, de las cuales cuatro tuvieron enclaves en la actual provincia burgalesa, aunque su villa central estuviera situada en las provincias limítrofes de Palencia, Segovia y Soria. La Comunidad de Villa y Tierra de Roa era la única que se adaptaba por completo a los actuales límites provinciales, como se ha mencionado, las otras cuatro eran las de Aza, Montejo y San Esteban de Gormaz.

⁵⁸⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 a, pp. 6-7.

⁵⁸⁶ Cuando existía más de uno dependía de la cabeza de alfoz.

⁵⁸⁷ GONZÁLEZ DÍEZ, E., 1986, pp. 229-231.

⁵⁸⁸ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983, p. 7.

En torno al 1500 surgió una nueva demarcación fiscal para la imposición del impuesto de servicios, a la que se le dio el nombre de provincia. Según esta nueva división, casi la totalidad de las localidades situadas al norte del Duero pertenecían a Burgos, además de otras ubicadas al sur del mismo: Fuentenebro, Berlangas de Roa, Nava de Roa, Campillo de Aranda, Torregalindo, Fuentespina, Vadocondes y Fresnillo de las Dueñas. Algunos municipios del norte de la corriente fluvial se regían desde Segovia, éstos eran: Peñaranda, Casanova, Cuzcurrita y San Juan del Monte, además de la mayoría de las localidades enclavadas al sur del Duero, con la excepción de la Vid, que se administraba desde la provincia de Soria⁵⁸⁹.

A partir del siglo XIX una de las divisiones territoriales más empleada fue la de los partidos judiciales, cuyo origen está en la constitución de las cortes de Cádiz, en cuyo artículo 273 dice: “Se establecerán partidos proporcionalmente iguales, y en cada cabeza de partido habrá un juez de letras con un juzgado correspondiente”.

Dentro de la actividad llevada a cabo por el trienio liberal hay que situar la restauración de la obra legislativa de las Cortes de Cádiz, creándose los primeros partidos judiciales. La aprobación de la división en partidos judiciales de la provincia de Burgos data de 1820, estableciéndose los de: Aranda de Duero, Arauzo de Miel, Belorado, Briviesca, Burgos, Castrojeriz, Villahoz, Miranda, Sedano y Villarcayo. En 1834 se agregan los de Lerma, Melgar del Fernamental, Roa, Salas de los Infantes y Villadiego, desaparecen los de Arauzo de Miel, Castrojeriz y Villahoz. Sumaban doce partidos judiciales, en los que solo se produjo un cambio posterior, el de Melgar de Fernamental por Castrojeriz. En el siglo XX se suprimieron los de Belorado, Castrojeriz, Villadiego, Sedano y Roa, creando partidos judiciales más amplios⁵⁹⁰, actualmente éstos se han visto nuevamente reducidos a siete: Burgos, Aranda de Duero, Villarcayo de Merindad de Castilla la Vieja, Miranda de Ebro, Lerma, Briviesca y Salas de los Infantes.

En algunas tesis doctorales dedicadas al patrimonio artístico de la provincia de Burgos se han empleado los partidos judiciales como referencia para la delimitación del territorio⁵⁹¹. En otras la referencia territorial ha sido una comarca⁵⁹².

En la presente tesis doctoral se han estudiado imágenes de municipios pertenecientes a seis comarcas burgalesas y a seis partidos judiciales. Dado que estas divisiones territoriales tampoco se adaptan a las demarcaciones medievales, consideré más apropiado utilizar una de las rutas más importantes de la Edad Media, el Camino de Peregrinación, como línea divisoria.

3. 3. 2. La división eclesiástica

Desde el siglo XI el obispado de Burgos se convirtió en sede exenta, dependiente directamente de Roma. Esta situación se vio propiciada por el contexto histórico del momento. La sede episcopal, antes de su traslado a Burgos, estuvo situada en Oca. El documento más antiguo de la sede de Oca data del año 589, lo que la convierte en una de las más antiguas de España. Oca estaba enclavada en las proximidades del actual municipio de Villafranca Montes de Oca y su obispo estaba subordinado al arzobispo de

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 9. “Los servicios eran impuestos extraordinarios que, al menos teóricamente, debían ser otorgados en cada caso por las Cortes; por eso eran administrados conjuntamente por la Contaduría Mayor y los Diputados nombrados por las Cortes”.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, pp. 91-111.

⁵⁹¹ PALOMERO ARAGÓN, F., 1989; ILARDIA GÁLLIGO, M., 1991 b; PAYO HERNANZ, R. J., 1997.

⁵⁹² SÁNCHEZ MORENO DEL MORAL, F., 1994; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2002 b; MORAL GARACHANA, O., 2004.

Tarragona. Tras la invasión musulmana desaparecieron las provincias y las sedes episcopales existentes en nuestro entorno (Burgos, Valpuesta, Sasamón y Amaya, entre otras)⁵⁹³.

Oca estuvo ocupada por el monarca navarro hasta 1054, en este año es recuperada para Castilla por la victoria en la batalla de Atapuerca. El deseo de trasladar la sede episcopal a Burgos lo manifestó el obispo Julián (1028-1041) con anterioridad, al sustituir el nombre de la diócesis de Oca por el de Burgos, a pesar de que aún no se había procedido a su traslado. El rey Sancho II de Castilla decidió restablecer el arzobispado de Oca como era antes de la invasión musulmana, pero con sede en Burgos, en unas cortes que se celebraron el año 1068⁵⁹⁴. Quería convertirlo en el primer obispado propio del reino y unificar el territorio bajo una misma mitra⁵⁹⁵. Este cambio en la denominación se debe al deseo de incorporar la sede ocense al condado castellano, porque, tras la muerte de Sancho el Mayor, había pasado a formar parte del reino de Nájera.

Entre los generosos donativos que hicieron las infantas Urraca y Elvira, hermanas de Alfonso VI, al obispo de Oca se incluía la iglesia de Gamonal para establecer allí su futura sede⁵⁹⁶. Este donativo expresa nuevamente el deseo de los monarcas castellanos de trasladar la sede episcopal a sus dominios territoriales. En el concilio romano de 1074 se nombra a Jimeno II obispo de Burgos y se aprueba el traslado⁵⁹⁷.

La nueva ubicación de la sede en Burgos planteaba un problema de índole político. La sede episcopal de Oca pertenecía a la metropolitana de Tarragona, que estaba gobernada por los condes de Barcelona, quienes no querían renunciar a la misma⁵⁹⁸. Frente a ellos se sitúa el arzobispo de Toledo que también reclamaba su tutela. El control de la sede catedralicia burgalesa por una fuerza política ajena iba en contra de los intereses de los monarcas castellanos, que no cesaron en el empeño de desvincularla de Tarragona. Lo consiguieron en 1096 gracias a una bula firmada por el papa Urbano II el 15 de julio, por la que el obispado de Burgos se subordinaba directamente a Roma. Con esta medida se frenaban las ambiciones y enfrentamientos existentes entre la sede tarraconense y la toledana⁵⁹⁹. La sede exenta de Burgos continuó siéndolo hasta el 22 de octubre de 1572, cuando, mediante una bula de Gregorio XIII, fue declarada metropolitana⁶⁰⁰. Pasaron a ser sufragáneas de ella las de Pamplona, Calahorra-La Calzada, en 1595 la de Palencia, la de Santander en 1754 y la de Tudela en 1783. En el concordato de 1851 se le asignaron como sufragáneas las de Calahorra-La Calzada, León (exenta hasta entonces), Palencia, Santander y Vitoria. Actualmente son Palencia, Osma, Bilbao y Vitoria⁶⁰¹.

Conforme iba avanzando la conquista se crearon nuevos obispados. La primera división se estableció en el de Husillos de 1088 y se modificó en el Concilio de Burgos

⁵⁹³ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1984, pp. 104-141, 162-163.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, pp. 104-141, 162-163.

⁵⁹⁵ GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C., 2002, pp. 88-89.

⁵⁹⁶ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 2002, pp. 24-25.

⁵⁹⁷ SERRANO PINEDA, L., 1934-1936, pp. 129-190.

⁵⁹⁸ MANSILLA REOYO, J. M., 1986, p. 303; PEÑA PÉREZ, F. J., 1993 b, p. 332.

⁵⁹⁹ ALDEA VAQUERO, Q. y MARÍN MARTÍNEZ, T. y VIVES GATELL, J., *DHEE*, 1972, t. I, p. 290; GARRIDO GARRIDO, J. M., 1983 a, pp. 120-122, doc. 61. "Urbano declara exenta la diócesis de Burgos y, para poner freno a las ambiciones metropolitanas de Toledo y Tarragona, la somete directamente a la Sede Apostólica. Reconoce, asimismo, su propiedad sobre la villa de Henar y los monasterios de Berlangas y Santa María de Ravanera y toma disposiciones para sustraerles al control del obispo de Toledo".

⁶⁰⁰ FLOREZ, H., 1871 (1983), pp. 432-436.

⁶⁰¹ ALDEA VAQUERO, Q. y MARÍN MARTÍNEZ, T. y VIVES GATELL, J., *DHEE*, 1973, t. I, 290-291.

de 1136⁶⁰², porque durante el tiempo transcurrido entre ambos concilios se habían creado los obispados de Osma y Segovia, que se incorporaron a la provincia eclesiástica de Toledo en 1210⁶⁰³.

La mayor parte del territorio que integra la actual provincia de Burgos pertenecía a la sede burgalesa, cuya divisoria se marcó con la oxomense en el valle del Esgueva. De la sede soriana también dependían algunas localidades situada al sur de la Tierra de Pinares burgalesa. La diócesis de Calahorra se internaba en algunos municipios burgaleses limítrofes⁶⁰⁴. Varios enclaves de la Ribera del Duero pertenecían a la mitra segoviana, en concreto aquellos que estaban situados en la Comunidad de Villa y Tierra de Montejo. Estas delimitaciones son las que afectan a la zona sur del Camino de Peregrinación. En la zona norte las divisorias se marcaron en el río Ebro y el Omecillo. A la sede catedralicia burgalesa pertenecía Valpueda, Valdegovía y Salinas de Añana, esta última se sitúa en la actualidad en la provincia de Álava. También se introducía en la actual provincia de Vizcaya. La provincia de Cantabria pertenecía, casi en su totalidad, a Burgos. Con la diócesis palentina la divisoria se señaló en el río Pisuerga, administrándose la zona norte desde Burgos. También limitaba con los obispados de León y Oviedo.

Para facilitar la administración de los obispados se crearon divisiones territoriales de menor tamaño con el nombre de arciprestazgos. A la sede burgalesa pertenecían seis: Burgos, Briviesca, Lara, Palenzuela, Valpueda y Treviño. El territorio objeto de este estudio pertenecía en parte a los de Briviesca, Burgos, Lara, Palenzuela y Treviño. El de Briviesca estaba formado por 97 parroquias, situadas en los términos de Belorado, Cerezo, Pradoluengo, Ezcaray, Leiva, Ameyugo, Pancorbo, Oña y Merindad de Valdivielso. El de Burgos lo formaban 127 iglesias, ubicadas en la zona próxima a la ciudad. Al arciprestazgo de Lara pertenecían 85 iglesias, situadas al norte del río Arlanza, desde la Sierra de Pinares hasta Santa María del Campo, Pampliega, Lerma, Valdorros, Cogollos, Sarracín y todos los pueblos de la Sierra de Pineda y el alfoz de Lara. El de Palenzuela lo integraban 44 lugares ubicados al sur del Arlanza y al norte del río Esgueva. El de Treviño era muy amplio y comprendía casi en su totalidad, los partidos judiciales de Villadiego y parte de Castrojeriz⁶⁰⁵.

La sede oxomense se adentraba en nuestra provincia en siete arciprestazgos: el de Osma, al que pertenecía Hontoria del Pinar⁶⁰⁶; el de San Esteban de Gormaz, en el que se integraba Brazacorta⁶⁰⁷; el de Cabrejas del Pinar, del que formaban parte Regumiel de la Sierra y Vilviestre del Pinar⁶⁰⁸. El territorio que integraba los arciprestazgos de Aranda de Duero⁶⁰⁹, Coruña del Conde⁶¹⁰ y Roa de Duero⁶¹¹, a diferencia de los anteriores, pertenecía a la actual provincia burgalesa. Al arciprestazgo de Aza correspondían algunos municipios de la actual provincia de Segovia⁶¹².

Desde la Edad Media hasta el Concordato de 1953, solo existe una modificación que afecta a este reparto, la desmembración del obispado de Santander en el siglo

⁶⁰² MANSILLA REOYO, D., 1986, p. 306.

⁶⁰³ ALDEA VAQUERO, Q. y MARÍN MARTÍNEZ, T. y VIVES GATELL, J., *DHEE*, 1973, t. III, p. 1845.

⁶⁰⁴ Bascuñana, Castildelgado, Vitoria de Rioja y Redecilla del Camino.

⁶⁰⁵ MANSILLA REOYO, D., p. 313.

⁶⁰⁶ PORTILLO CAPILLA, T., 1985, p. 271.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, pp. 279-280.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 337.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, pp. 286-303.

⁶¹⁰ *Ibidem*, pp. 318-325.

⁶¹¹ *Ibidem*, pp. 304-313.

⁶¹² *Ibidem*, pp. 314-318. Aldeanueva de la Serrezuela, Aldea del Horno.

xviii⁶¹³. La diócesis de Osma pasará a ser sufragánea de la burgalesa en 1859, pero sin afectar al reparto del territorio⁶¹⁴.

Desconozco la existencia de tesis doctorales que hayan tenido como referente las antiguas divisiones diocesanas o los arcedianatos. Supongo que esta circunstancia se debe a la complejidad territorial que ello entraña y a que son numerosas las tesis de provincias limítrofes que han tomado como referente los límites provinciales, como se ha mencionado.

⁶¹³ BONACHÍA, A. y CASADO, H., 1984, p. 430.

⁶¹⁴ ALDEA VAQUERO, Q. y MARÍN MARTÍNEZ, T. y VIVES GATELL, J., *DHEE*, 1973, t. III, p. 1845.

4. IMÁGENES RELACIONADAS CON TALLERES DE ESCULTURA MONUMENTAL

La existencia de imágenes burgalesas de culto, realizadas por artistas activos en talleres de escultura monumental, justifica la creación de este apartado. Las otras tallas se han agrupado en torno a los temas iconográficos que representan.

En el siglo XIII la catedral es el foco escultórico más importante y a sus artífices debemos las imágenes de culto de mayor calidad. Además, se aprecia la actuación del taller que realizó la fachada occidental de Toro en la Virgen de Marzo del monasterio de Santo Domingo de Silos.

La actividad escultórica del siglo XIV decae respecto a la centuria anterior. A pesar de ello, se realizaron proyectos de gran calidad. En la catedral destaca el conjunto escultórico de la capilla de Santa Catalina y la Virgen de pie de la capilla del Santo Cristo.

No es el objetivo de este apartado acometer una investigación sobre los talleres de escultura monumental, que podrían ser objeto de otra tesis doctoral, sino relacionar a algunos de sus escultores con imágenes de culto.

4. 1. LA ESCULTURA CATEDRALICIA Y SU RELACIÓN CON LA IMAGINERÍA

En la catedral se conserva un importante legado de escultura monumental del siglo XIII, a pesar de la pérdida de la triple portada occidental en el XVIII. Su desaparición dificulta nuestro conocimiento sobre la secuenciación de las obras y sobre el impacto que pudo ejercer en la imaginería mariana porque, a diferencia de las otras portadas, estaba dedicada a la Virgen.

A los talleres catedralicios se puede adscribir un grupo de imágenes de culto de gran calidad, como se ha mencionado. Por este motivo se analizan siguiendo un orden cronológico que ayuda a datar las esculturas y a establecer su filiación estilística.

4. 1. 1. La portada del Sarmental

La catedral gótica se inició en 1221, sobre parte del solar de la anterior edificación románica. Durante la construcción del nuevo ábside se mantuvo la cabecera antigua, porque las trazas no coincidían. Hacia 1230 el cabildo se había instalado en la nueva cabecera y se empezó a erigir la portada del Sarmental⁶¹⁵. No se conservan documentos sobre la ejecución de esta portada. Las fechas asignadas por los distintos autores están en relación con el proceso constructivo y con la cronología dada para los ciclos escultóricos franceses con los que guarda relación. Su datación abarca desde 1230 a 1245⁶¹⁶.

⁶¹⁵ KARGE, H., 1995, pp. 118.

⁶¹⁶ DEKNATEL, F. B., 1935, p. 259. (Sobre el obispo Mauricio) "He died in 1238, a few years after the probable date of the sculpture"; YARZA LUACES, J., 1980, p. 231. "Se puede citar para la puerta del Sarmental [...] una data de hacia 1230-1240"; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1990, p. 153. "La evolución de los talleres burgaleses se inicia con las esculturas de la portada del Sarmental, en torno a 1240; ARA GIL, C. J., 1994, p. 228. "Al reanudar los trabajos un nuevo taller se encargó de completar esta puerta [...]"; KARGE, H., 1995, p. 118. La data en torno al 1235-1240. "[...] las partes superiores de la portada sur, en la cual se encuentran emplazadas las tallas, pueden datarse hacia 1235-1240. Esto no excluye una datación algo más temprana para las esculturas"; WILLIAMSON, P., 1997, p. 335. "[...] hacia 1240, fecha

Se aprecian dos intervenciones, a la primera pertenece el basamento y el primer cuerpo de arquerías. El lenguaje románico se percibe en la elección iconográfica de los temas y en la composición de las escenas. En la segunda intervención las esculturas son plenamente góticas. La mayoría de los autores coinciden al señalar la actuación de dos talleres o maestros con sus respectivos talleres, uno para el tímpano y otro para el dintel. Las arquivoltas las realizarían miembros de ambos talleres, de uno de ellos, o un tercer escultor⁶¹⁷.

Los artífices del tímpano son austeros en el empleo de recursos escultóricos, el tratamiento del cabello es sobrio y reitera unos esquemas similares en su distribución. Los pómulos y los ojos adoptan unas transiciones suaves y, en general, el drapeado es más fino y menos profundo y en él abundan las aristas.

Considero que son obras del taller del tímpano: el tímpano y las imágenes de la primera arquivolta, con la excepción del ángel de la clave del arco; los ángeles de las claves de las otras dos arquivoltas; las cuatro figuras que bordean al ángel de la clave del arco exterior y el obispo del parteluz. No todas las esculturas están realizadas por un mismo maestro, se distingue la actuación de varios artífices.

El maestro del dintel tiene un estilo más abigarrado y rico en contrastes lumínicos. Los rasgos faciales son más naturalistas y variados, en el esculpido del cabello se detecta un importante repertorio. Los pliegues muestran un cincelado profundo y se aprecia gran diversidad. Creo que su taller esculpió, además del dintel, las figuras no asignadas al taller del tímpano.

Los investigadores relacionan las esculturas de esta fachada con las de la catedral de Amiens⁶¹⁸. El maestro del dintel refleja, además, un gran conocimiento de

respaldada por su llamativo parecido con ciertas esculturas del frente occidental de la catedral de Amiens”; FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 51. “La portada del Sarmental (comenzada antes de 1230; las esculturas de hacia 1240-1245)”;

ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1999, p. 80, “La puerta del Sarmental, nombre por el que se la conoce, se fecha en torno a 1230-1240”;

SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2001, pp. 167-168. Esta autora ha analizado la datación de esta portada según los diversos autores. Comparte la datación de Karge “También H. Karge, al analizar la estructura arquitectónica del Sarmental llegaba a la conclusión de que la arcada ciega inferior, cuyos capiteles se encuentran estilísticamente relacionados con los de la cabecera, se podrían datar en torno a 1230, mientras que la parte superior de la portada se habría instalado hacia 1240”.

⁶¹⁷ DEKNATEL, F. B., 1935, pp. 264, 268; YARZA LUACES, J., 1980, p. 231. “[...] Se habla al menos de dos escultores. Uno sería el autor del tímpano con Maiestas y Tetramorfos. Otro del dintel. En el área de ambos estaría el autor de las excelentes arquivoltas”;

AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1990, p. 155. “[...] El reconocimiento de varias manos, como la diferenciación estilística entre la figura solemne y majestuosa del tímpano y las agitadas del dintel, nos parece circunstancial y accesorio, pues es indudable que en estas obras intervienen varios escultores que interpretan con cierta libertad los dibujos y directrices dados por el maestro director de la obras”;

ARA GIL, C. J., 1994, p. 229-230. “A pesar del sentido de unidad y armonía, desde antiguo se han advertido diferencias de talla, que indicarían la presencia simultánea de dos maestros, semejantes en el oficio pero con personalidades independientes que, en rigor, no es tan fácil deslindar. [...] se reconoce el estilo del maestro o maestros del tímpano en las figurillas de las arquivoltas”;

WILLIAMSON, P., 1997, p. 336-337. “La comparación de la cabeza y los ropajes del Cristo sentado de Burgos y el Beau Dieu de Amiens deja escaso espacio para dudar que el mismo escultor fue responsable de ambas figuras [...]. Fue responsable, probablemente, de todo el tímpano, mientras que los apóstoles del dintel y el santo obispo de debajo parecen haber sido ejecutados por otro escultor, también de Amiens. Estos escultores han de haber tomado ayudantes locales, ya que pueden contemplarse pruebas del estilo indígena en el norte de España”;

ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1999, p. 80. “Responde a pautas estilísticas foráneas y son perceptibles diferencias entre unas zonas y otras que han llevado a considerar la presencia de maestros distintos en ella. Uno habría realizado el tímpano con la Maiestas y el Tetramorfos; un segundo un dintel, y otro más, las esculturas de las arquivoltas”.

⁶¹⁸ DEKNATEL, F. B., 1935, pp. 260-273; DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), p. 16; ARA GIL, C. J., 1994, p. 230; KARGE, H., 1995, pp. 118, 159; WILLIAMSON, P., 1997, p. 336; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1999, p. 80.

las portadas del transepto norte de la catedral de Reims⁶¹⁹, lo que influye en la diferencia de estilo que se constata.

La imagen de la Virgen del Manzano de Castrojeriz, que se custodia en la excolegiata de su misma advocación, es obra del taller del tímpano.

4. 1. 1. 1. Imágenes de culto realizadas por el taller del tímpano del Sarmental: la Virgen del Manzano de Castrojeriz

La Virgen del Manzano es una escultura de pie, con el Niño, realizada en piedra caliza. Preside la capilla de su advocación, situada a los pies de la excolegiata [cat. núm. 098].

En un documento del año 978 se concede a los canónigos el privilegio de poder labrar casas con torres y fortalezas, lo que podría indicar que en tiempos del conde Garcí Fernández ya existía una iglesia⁶²⁰. La edificación protogótica se inició en 1214 y contó con el mecenazgo de doña Berenguela, madre de Fernando III. Cuando Fernando IV concedió a la colegiata la prestamería de los judíos y todos los pechos y derechos que los ciudadanos tenían en el barrio, aún continuaban las obras⁶²¹.

La Virgen del Manzano, titular del edificio, fue objeto de gran devoción, como se deduce de las cuatro Cantigas que le dedicó Alfonso X⁶²² y de los escritos de Prieto y Argaiz del siglo XVII. El primero la califica de prodigiosa en milagros⁶²³ y Argaiz ofrece la leyenda de su aparición junto a un manzano, al que debe su advocación, probablemente recogiendo una tradición antigua⁶²⁴.

Su cofradía se encargaba de uno de los siete hospitales que tuvo el municipio, fundado en el siglo XVI⁶²⁵. También administraba un arca de la misericordia, cuya finalidad era repartir trigo entre los agricultores necesitados⁶²⁶.

Es probable que la actual escultura no sea aquella a la que en el siglo XVII se identificaba con la cantada por Alfonso X, como se deduce de un texto de Argaiz, en el que consta “Es de finísima piedra. Su altura es de una vara”⁶²⁷. La imagen actual mide 137 centímetros, frente a los 83 de una vara castellana⁶²⁸.

⁶¹⁹ ARA GIL, C. J., 1994, p. 230; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1999, p. 80; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2001, p. 166.

⁶²⁰ FLÓREZ ISEPTIEMI, H., 1772 (1983), t. XXVII, p. 23; ZABALZA DUQUE, M., 1998, p. 382. AVELLÁ VILLAR, P., 2011, pp. 79-80. “La historiografía de la actual excolegiata de Santa María del Manzano [...] está poblada de numerosas incorrecciones, derivadas de una lectura sesgada y poco crítica de la documentación conservada. Siempre se han situado los orígenes del establecimiento religioso en 974, en virtud de su supuesta mención en el fuero de Castrojeriz; no obstante, en dicho fuero se alude simplemente a *illos clericos*, sin mayores precisiones, por lo que en ningún caso puede afirmarse taxativamente la existencia de Santa María del Manzano por aquel entonces [...]. Así las cosas, para encontrar la primera mención irrefutable de Santa María del Manzano hay que esperar hasta 1068”.

⁶²¹ HUIDOBRO SERNA, L., 1950 d, p. 20.

⁶²² ALFONSO X EL SABIO, 1979, Cantigas 242, 249, 252, 256.

⁶²³ PRIETO, M., 1639, t. III, p. 190. “En la villa de Castrojeriz prodigiosa en milagros, y en ella y en la comarca se venera y tiene remedio de sus necesidades, está en la insigne colegial”.

⁶²⁴ ARGAIZ, G., 1675, t. VI, p. 272. “Goza del bulto de una Virgen, que por haberse hallado junto a un Mançano, la llamaron Nuestra Señora del Mançan”.

⁶²⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1998, b, pp. 237-238.

⁶²⁶ HUIDOBRO SERNA, L., 1950 c, p. 21; HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999), t. II, p. 304.

⁶²⁷ ARGAIZ, G. de, 1675, p. 272.

⁶²⁸ BROST, J. M., 1827, pp. 197-198. La vara castellana o vara de Burgos era la más empleada. Además, Argaiz era originario de La Rioja y vivió en Oña, provincia de Burgos, y Valladolid. Por lo tanto, se tiene que referir a la vara castellana. Para más información sobre la biografía de este autor ver OLIVA, N. (ed.), t. II, 1830, p. 9.

En la historiografía moderna se identifica a la escultura en estudio con la imagen de las Cantigas⁶²⁹. Una situación similar se produce con la Virgen de pie erguida del claustro de San Salvador de Oña, del siglo XIV, a la que se señala como la Virgen que protagonizó la Cantiga CCXXI⁶³⁰.

A la escultura se le profesa gran devoción⁶³¹ y cuando se celebra su fiesta, el día ocho de septiembre, acuden numerosos vecinos de los pueblos del entorno. También despierta interés entre los peregrinos del Camino de Santiago, del que Castrojeriz fue y sigue siendo un hito importante⁶³².

En el siglo XVII la escultura se encontraba en la nave del Evangelio, lo que parece indicar que, a pesar de responder a la titularidad del templo, no ocupaba un lugar preeminente en la cabecera⁶³³. En el siglo XVIII se construyó una nueva capilla, bajo la advocación de Virgen del Manzano, a los pies de la iglesia, sufragada con las donaciones del marqués de Hinojosa y San Germán, casado con María de Velasco, dama de la reina. Las disposiciones testamentarias estuvieron a cargo del conde de Ribadavia y de Castro⁶³⁴. En el Archivo de Medinaceli se guarda el informe redactado por el Maestro Sagarvinaga, sobre la finalización de las obras de la capilla en el año 1751. Al año siguiente Francisco Díez de Mata terminó el retablo que preside la imagen⁶³⁵, y en 1765 se concluyó su dorado⁶³⁶. Por las dimensiones del espacio reservado a la escultura en el retablo, este se realizó para albergar la imagen en estudio.

⁶²⁹ SENTENACH, N., 1924, t. V, s. p.; VÁZQUEZ DE PARGA, L. y LACARRA, J. M. y URÍA RIU, J., 1942 (1992), t. II, p. 206; HUIDOBRO SERNA, L., 1950 d, pp. 26-28; HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999), t. II, pp. 309-311; OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B., 1969 b, p. 30; ARRIBAS BRIONES, P., 1982, p. 72; ANDRÉS ORDAX, S., 1989, p. 180; ANDRÉS ORDAX, S., 1991 b, p. 41; CUENDE PLAZA, M., 1992, pp. 123-127; RUIZ CARANCHO, A. y ALONSO CUEVAS, S., 1992, p. 49; BANGO TORVISO, I., 1993, p. 193; CUENDE PLAZA, M., IZQUIERDO, D., 1997, pp. 83-84; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1998 b, p. 234; AA. VV., 2001 a, pp. 66-67; GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., 2001, p. 367; RUIZ CARANCHO, A., 2001, p. 49; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2006, p. 258; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2009 b, pp. 217-219.

⁶³⁰ Una de las diferencias entre ambas esculturas es que la de Castrojeriz, al menos, se realizó en una fecha próxima a las Cantigas. HERRERA ORIA, E., 1917, p. 135; SENTENACH, N., 1924 c, t. I, s. p.; ARRIBAS BRIONES, P., 1982, p. 72. “El Rey Sabio narró sus “miraglos” en varias Cantigas [...], esta agraciada y dulce imagen en piedra policromada, de pie y con el niño en brazos, sigue siendo la misma a la que cantó Alfonso X”; RUIZ CARRASTACHO, A. y ALONSO CUEVAS, S., 1992, p. 49. Cuestionan esta identificación: ARZALLUS, N., 1950, pp. 173-174. “Sobre la puerta que comunica con el atrio de la iglesia hay una Virgen gótica, con el Niño en el regazo, no tiene gran valor artístico, pero es interesante por la tradición que a ella va vinculada [...]. Los monjes la identifican con aquella famosa Virgen de Oña que en a la que en la Edad Media se atribuían numerosos milagros. [...] Ciertamente hubo en Oña por los s. XII y XIII una imagen de la Virgen, popular en Castilla por su fama de milagrosa; pero resulta disparatado compararla con esta, posterior probablemente en un par de siglos del suceso que habla el rey Sabio”; GUITÉRREZ BAÑOS, F., 1997, p. 155. “Es objeto de discusión si la imagen titular de esta capilla fue o no la Nuestra Señora de Oña cantada por Alfonso X, a la que se suele identificar con una imagen posterior actualmente conservada en el claustro”.

⁶³¹ HUIDOBRO SERNA, L., 1950 d. p. 26. “La imagen que aquí se venera, según el padre Argaiz en su *Soledad laureada*, t. 66, p. 272, “se halló junto a un manzano. Es de finísima piedra de una vara de alto y rostro hermoso. Los milagros que hacen tienen atadas las voluntades de los fieles a su continua devoción.”; RUIZ CARRASTACHO, A. y ALONSO CUEVAS, S., 1992, p. 49; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1998 b, p. 234. “La Virgen de Almazán, objeto de extendida devoción, es mencionada por Alfonso X el Sabio nada menos que en cuatro de sus cantigas, en las que nos habla de la construcción del templo que da ocasión a uno de sus milagros”. En las obras más antiguas se menciona a la escultura como *Santa María de Almazán*, ver MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, p. 198.

⁶³² ARRIBAS BRIONES, P., 1992, p. 72; BANGO TORVISO, I. B., 1993, p. 193.

⁶³³ ARGAI, G. de, 1675, p. 272. “Está en la nave del Evangelio, y toda la iglesia es tan capaz aora, que podía bolver a ser Catedral”.

⁶³⁴ FLÓREZ ISEPTIEMI, H., 1772 (1983), t. XXVII, pp. 21-22.

⁶³⁵ MORELL PEGUERO, B. y GONZÁLEZ MORENO, J., 1973, pp. 50-51, 55.

⁶³⁶ *Ibidem*, pp. 52-53. La cantidad a apagar se estipuló en 15000 reales de vellón, lo más reseñable es que no se repolicomara la escultura.

Su estado de conservación es bueno, aunque hay pérdida de material en el velo, el manto y los zapatos de María. También ha desaparecido la mano izquierda infantil. Sobre la frente de la Virgen se aprecia una hendidura, causada por una corona metálica. Se ha restaurado recientemente. Antes de la restauración se notaba el repolicromado de las carnaduras, que en el cuello de María se centraba en la mitad superior. La hendidura de la frente y el repolicromado de los rostros y de parte del cuello indican que se ha empleado como imagen de vestir. Probablemente coincidieron estas intervenciones con su colocación en el nuevo emplazamiento.

El rostro de la Virgen es alargado. Los ojos tienen la parte central del párpado inferior abultada. Con la mano derecha, a la altura del vientre, sostiene el pie izquierdo del Niño, y con la izquierda lo sujeta por la parte inferior. Lleva una corona de aro liso con un fino reborde en los extremos, el superior está decorado con bolitas. Remata en tres grandes florones. De la indumentaria destaca el drapeado que se forma en torno a la cintura de la túnica, los pliegues de la parte superior forman una hendidura en la zona central. Sobre los pies se crean dos pliegues triangulares. Los extremos de los puntiagudos zapatos sobresalían de la peana.

El Niño presenta el cuerpo de perfil⁶³⁷ y la mano derecha en actitud de bendecir. Flexiona levemente la pierna izquierda y apoya el pie sobre la mano derecha de su madre. Viste con una túnica de cuello puntiagudo.

La Virgen del Manzano pertenece a la tipología de las Vírgenes de pie, de la que es una de las primeras esculturas peninsulares⁶³⁸. La primera representación de María de pie está en la portada occidental de la catedral de París⁶³⁹. Nuestra imagen se asemeja a la Virgen de la fachada occidental de la catedral de Amiens, datada en torno a 1230-1235⁶⁴⁰.

Desde el punto de vista del estilo muestra similitudes con el taller del tímpano de la fachada del Sarmental, como se ha comentado. Concuere con las esculturas de las arquivoltas en el protagonismo que alcanzan las orejas. Coincide en la forma del florón central de la corona, semejante a las figuras de la segunda y tercera arquivolta. Reitera la línea de puntos del aro de la corona, presente en la figura cuarta del arco exterior por su lado oriental. Muestra un drapeado escaso, que crea aristas, frecuente en las obras de este taller, y se repiten los cuellos de las túnicas rematados en pico, como en algunos ángeles. Se asemeja a los evangelistas del tímpano en la forma que adoptan los pliegues de la túnica sobre el ceñidor, que son reiterativos y tienen la zona central rehundida. Las mismas características muestra la Virgen arrodillada del tímpano de la Coronería. Sobre los pies hay un pliegue triangular, como en la Virgen del parteluz de la fachada occidental de Amiens.

La relación de Castrojeriz con la catedral se puede explicar por la organización eclesiástica del territorio. La localidad pasó a formar parte de la diócesis burgalesa en 1068, durante el reinado de Sancho II⁶⁴¹. A partir de ese momento el obispo nombró a los abades de la colegiata entre los canónigos de la catedral, que conocían las esculturas que se estaban realizando allí, así como a sus artífices. Los abades pudieron desempeñar

⁶³⁷ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 668, lám. 85. Es una posición semejante a la que muestra la Virgen de la jamba derecha de la portada central del crucero sur de la catedral de León, fechada entre 1260-1270.

⁶³⁸ A la Virgen del parteluz de la puerta del Perdón de la catedral de Ciudad Rodrigo se le había asignado una datación anterior, en torno a 1230, que se ha revisado y pospuesto recientemente a la segunda mitad de la centuria. Para más información ver LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 2006, p. 243. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2009, pp. 372-373. Apuntó la posible procedencia de un parteluz de la Virgen del Manzano.

⁶³⁹ HEINRICH, J., 1933, p. 20.

⁶⁴⁰ WILLIAMSON, P., 1997, p. 221.

⁶⁴¹ SERRANO PINEDA, L., 1922 a, pp. 10-14, 91-95; GARRIDO GARRIDO, J. M., 1983 a, pp. 40-53; ANDRÉS ORDAX, S. (coord.), 1989, p. 180.

el papel de delegados o mecenas y encargar la imagen a alguno de los escultores activos en la sede catedralicia, para proceder después a su traslado a Castrojeriz o pedir el desplazamiento del escultor para realizar la obra *in situ*.

El desarrollo económico de la localidad durante el siglo XIII se refleja en los pleitos que mantuvieron con la mitra burgalesa sobre el número de canónigos. En 1222 se firmó la concordia por la que se reducía a tres dignidades, dieciséis canónigos y ocho racioneros, siendo, a pesar del recorte, una cifra considerable⁶⁴².

Por la relación estilística de la Virgen del Manzano con los artífices del tímpano de la fachada del Sarmental se puede datar entre 1235 y 1250⁶⁴³.

4. 1. 2. La portada de la Coronería

Hacia 1245 estaría terminada la portada del Sarmental y se iniciaría la fachada de la Coronería, que para 1257 ya se habría finalizado⁶⁴⁴. En la portada de la Coronería se aprecia la presencia de escultores que proceden de la portada del Sarmental, al menos, de los que realizaron el friso.

Sobre la Virgen del tímpano han escrito varios investigadores. F. B. Deknatel relacionó al autor de la Virgen de la Coronería con la Virgen y el san Juan del tímpano de la portada del Juicio de la catedral de León, así como con la Virgen Blanca⁶⁴⁵. Este trabajaría en la catedral leonesa después de concluirse la Coronería y antes de comenzar el claustro y las torres⁶⁴⁶. A. Durán y J. Ainaud identificaron al maestro del tímpano y de las arquivoltas de la Coronería con el maestro Enrique⁶⁴⁷. J. Ara apreció la actuación de un mismo escultor en las obras leonesas mencionadas por Deknatel y en la Anunciación del claustro de la catedral de Burgos⁶⁴⁸. A. Franco, sin embargo, considera que las esculturas leonesas son obra de un maestro de fuerte personalidad, que solo se inspiraría en modelos burgaleses⁶⁴⁹. R. Abbeg descartó la actuación de talleres

⁶⁴² FLÓREZ ISEPTIEMI, H., 1772 (1983), t. XXVII, p. 23; GARCÍA RÁMILA, I., 1972, p. 87. Conviene recordar que el cabildo catedralicio tenía treinta canónigos.

⁶⁴³ Los distintos autores difieren poco en su datación. SENTENACH, N., 1924, t. v. “[...] en cuyo centro luce la imagen de la Virgen sedente policromada, de cara risueña y bien modelada, tipo de fines del s. XIII”; HUIDOBRO SERNA, L., 1950 d. p. 26. “A esto podemos añadir que es sedente con Niño, su rostros, alegre, bien encarnado, manto verde y túnica azul; su estilo gótico del s. XIII”. Sentenach y Huidobro son los únicos autores que han identificado a Nuestra Señora del Manzano con una escultura sedente. Esta circunstancia se podría deber a que la escultura estaba vestida, ya que la práctica totalidad de las imágenes marianas medievales que se usaron como imágenes vestideras eran sedentes. En mi opinión, el hecho de que se custodiara en su capilla descarta que se pueda tratar de otra escultura; OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B., 1969 b, p. 301. “La famosa colegiata, donde se venera en piedra policromada de la segunda mitad del s. XIII la imagen gótica de la Virgen del Manzano”; BARTOLOMÉ ARRAIZA, A., 1976, p. 131. “También es gótica la “Virgen del Manzano”, recordada por las Cantigas, al cual se venera en su capilla lateral”; ARRIBAS BRIONES, P., 1982, p. 72. “La excolegiata de la Virgen del Manzano, con la imagen del s. XIII de igual nombre.”; ANDRÉS ORDAX, S., 1989, p. 180. “Pero la pieza más conocida es la “Virgen del Manzano”, citada dentro de las Cantigas, es una escultura de piedra, que representa a la Virgen en pie, con el niño en sus brazos, en una disposición naturalista propia de mediados del s. XIII”.

⁶⁴⁴ PEREDA LLARENA, F. J., 1984 a, pp. 53-54.

⁶⁴⁵ DEKNATEL, F. B., 1935, pp. 358-359.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, 1935, p. 261.

⁶⁴⁷ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), p. 20.

⁶⁴⁸ ARA GIL, C. J., 1994, p. 231. “La forma de hacer de este escultor se reconoce en un grupo de obras realizado en torno al tercer cuarto del siglo XIII, en el que figuran la Virgen de la Anunciación de la puerta del claustro, así como algunas esculturas del portal del Juicio de la catedral de León, de las cuales la principal es la Virgen Blanca del parteluz”.

⁶⁴⁹ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, pp. 346-347.

burgaleses en León, pero apreció el trabajo de un escultor que estuvo activo en Burgos antes de 1260⁶⁵⁰.

Considero que nuestro escultor trabajó en la Coronería, posteriormente se desplazó a León y finalmente se incorporó al taller del claustro de la catedral burgalesa, período en el que realizaría la imagen de la Virgen de la Alegría. Esta escultura se analizará en relación con el taller del claustro, porque su datación coincide con la actividad de este.

Además, algún escultor del tímpano de la Coronería, que previamente había trabajado en el friso del Sarmental talló la imagen de Santa María la Real del monasterio de Villamayor de los Montes.

4. 1. 2. 1. Imágenes de culto realizadas por el taller del tímpano de la Coronería: Santa María la Real de Villamayor de los Montes

Santa María la Real, titular del monasterio, es una escultura sedente con el Niño realizada en madera. Está colocada sobre una ménsula del muro septentrional del coro [cat. núm. 296].

El cenobio de Villamayor de los Montes se fundó en 1223 por don García Fernández. Esta fundación fue posible gracias a la cesión de los derechos que allí tenían una comunidad de clérigos regulares, bajo la advocación de San Vicente, y las familias vinculadas a ella, entroncadas con los Lara⁶⁵¹.

Su fundador desempeñó varios cargos en el entorno real. Fue mayordomo mayor de la reina doña Berenguela y de doña Leonor, esposa de Alfonso VIII. También fue hombre de confianza de Fernando III, quien le encomendó la crianza de su hijo primogénito. Don García, de la familia de los Haza, casó en segundas nupcias con doña Mayor Arias. Fue la hermana de esta la primera abadesa del monasterio⁶⁵². El nuevo cenobio pasó a depender de Las Huelgas de Burgos en 1228⁶⁵³.

La construcción del edificio se prolongó durante gran parte del siglo XIII. Primero se construyó el claustro, que probablemente estuviese acabado en el momento de la fundación, y, seguramente, algunas dependencias monacales. La iglesia se erigió posteriormente, porque en ella se aprecia la influencia de Las Huelgas y de la catedral⁶⁵⁴. Hasta su construcción se utilizó la iglesia del monasterio de San Vicente. R. Cardero considera que se erigió a partir de 1250 y que en 1286 ya estaba terminada, cuando don Diego García, hijo del fundador, acordó con el monasterio que él y su mujer serían enterrados en la capilla mayor, junto al altar de la Trinidad⁶⁵⁵. Durante este período se realizaron la portada de la Coronería, la triple portada occidental y el claustro y las torres de la catedral.

En la imagen de Santa María la Real se representa a las dos figuras frontales. El rostro de la Virgen es alargado, de frente amplia. Los ojos tienen los párpados tallados y sobresale la barbilla. Sostiene con la mano derecha una manzana, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda el manto. El tallado de los dedos muestra una depurada ejecución.

⁶⁵⁰ ABEGG, R., 1999 b, p. 80.

⁶⁵¹ SERRANO PINEDA, L., 1934, pp. 106-107; MANSILLA REOYO, D., 1986 b, p. 349; ANDRÉS ORDAX, S., 1998, p. 283.

⁶⁵² MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1994, pp. 203-204.

⁶⁵³ SERRANO PINEDA, L., 1934, p. 82; HUIDOBRO SERNA, L., 1957 d, p. 409.

⁶⁵⁴ LAMBERT, E., 1931 (1977), p. 270. TORRES BALBÁS, L., pp. 110, 114 1952; ANDRÉS ORDAX, S., 1987 b, p. 98; ANDRÉS ORDAX, S., 1992, p. 290.

⁶⁵⁵ CARDERO LOSADA, R., 1994, pp. 125, 133, 134-135.

Sobre su cabeza se aprecia el ancho aro de la corona. El velo forma una horizontal sobre la frente y se ondula en los laterales del rostro, con poco volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. Destacan los pliegues que se forman en torno a la pierna derecha, porque son muy abundantes y profundos, con aspecto de paños mojados. Rematan en ángulo en los extremos. La túnica tiene el cuello circular ajustado. El talle es bajo y se resalta con un ceñidor de correa, en torno al que se forman numerosos pliegues rítmicos. Bajo las bocamangas se perciben las mangas de la camisa. Los drapeados son naturalistas y adoptan diferentes plegados en función del grosor de la tela. Calza zapatos apuntados.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. Su rostro reitera las facciones maternas. Peina una melena de flequillo corto, que resalta su amplia frente y permite ver las orejas. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. En la indumentaria destaca el pellote, que viste sobre la túnica. Es la única imagen burgalesa, realizada en madera, que lleva esta prenda. Sin embargo, abunda en las esculturas de los príncipes y reyes de la catedral. Su uso era frecuente durante este período, incluidos los niños, quienes usaban una indumentaria similar a la de los adultos⁶⁵⁶. El pellote tiene una ranura vertical y amplias aberturas laterales, bajo las que se aprecia la túnica.

Pertenece a un grupo de tallas en el que la Virgen levanta el manto con la mano izquierda cobijando al Niño⁶⁵⁷. Desde el punto de vista del estilo, se puede relacionar con el friso de la portada del Sarmental y con el tímpano de la Coronería, como se ha comentado. Es decir, con aquellas esculturas que acusan la influencia de la escultura de Reims, dentro del “estilo 1200”.

El arte de este período, aunque de una gran uniformidad estilística, es la suma de elementos franceses, flamencos, mosanos y bizantinos, así como de inspiración clásica⁶⁵⁸. Los orígenes estilísticos del resurgir clásico los hizo remontar Swarzenski al *scriptorium* de Reims⁶⁵⁹. Se considera que el estilo estaría plenamente constituido hacia 1181, año en el que se ha datado el altar de Klosterneuburg de Nicolás Verdún⁶⁶⁰ y permanecería en plena vigencia hasta una fecha imprecisa en torno a 1235. Sus características, que apuntan ya en las piezas de orfebrería del citado Nicolás de Verdún, se reconocen plenamente en las esculturas realizadas entre 1220 y 1235 para los programas iconográficos de las catedrales de Chartres y Reims⁶⁶¹, en algunas de las miniaturas del *Salterio de Ingeburge*⁶⁶² y en alguno de los dibujos del *Livre de portraiture* de Villar de Honnecourt⁶⁶³. El aspecto que mejor define este estilo es el plegado de las telas, rico en formas curvas, y apretado al cuerpo según la llamada técnica clásica de paños mojados. Un rasgo peculiar de este tipo de pliegues es su bifurcación en forma de horquilla en los extremos. También es propia la gestualidad y posición de las figuras, que contribuyen a crear profundidad⁶⁶⁴.

Los drapeados del manto de la Virgen burgalesa se pueden relacionar con varios apóstoles del friso de la portada del Sarmental, concretamente con el sexto, séptimo, octavo y duodécimo, desde el lado occidental. Un plegado similar se aprecia por debajo

⁶⁵⁶ GUERRERO LOVILLO, J., 1949, p. 99.

⁶⁵⁷ Como se analiza en el apartado 5.6.1.2.2.2.

⁶⁵⁸ DELL'ACQUA, F., 2008, pp.342-343.

⁶⁵⁹ SWARZENSKI, H, 1954.

⁶⁶⁰ DELL'ACQUA, F., 2008, p. 346

⁶⁶¹ WILLIAMSON, 1997, p. 81. Portadas septentrional y meridional del crucero de Chartres; pp. 103-106. Portada septentrional y algunas esculturas de la portada occidental de Reims.

⁶⁶² DEUTLER, F., 1967.

⁶⁶³ HONNECOURT, V. de, 2012.

⁶⁶⁴ DELL'ACQUA, F., 2008, p. 346

del brazo derecho del manto de la Virgen de la Coronería. El drapeado que se forma en torno al talle de la túnica mariana de Villamayor se asemeja al del primer apóstol del lado meridional. La disposición del manto infantil bajo las rodillas es similar al manto de Cristo mostrando las llagas de la portada de la Coronería.

En el tallado de la cabeza de la Virgen se observan múltiples paralelismos con la Virgen de la Esclavitud de Vitoria, no así en el cuerpo.

La relación arquitectónica de la iglesia del monasterio con la catedral es clara. La imagen titular del nuevo templo, ya que el primitivo estaba dedicado a san Vicente, se debió de encargar a algún escultor catedralicio. La importancia del noble fundador podría explicar la calidad de la pieza. En el testamento de Garci Fernández, de 1240, consta “[...] *Et demás desto mando setecientos mrs. al convento de Sancta Maria de Sant Vicente de Villamayor desta guissa: que compren una heredad de que salga atal renta porque puedan tener un clérigo que cante missa ante el altar de Sancta Maria por la mi anima, et que arda y candela de cera ante aqueste altar todos los dias et todas las noches que fuere el siglo de aqueste mundo*”⁶⁶⁵. La talla se pudo encargar para ese altar, pero en una fecha posterior al documento y anterior a la finalización de la iglesia. Por las características estilísticas se puede datar entre 1257, finalización de la portada de la Coronería, y 1280.

4. 1. 3. Los conjuntos escultóricos desaparecidos: la triple portada occidental

La triple portada estaba finalizada en 1257, como se desprende de un documento rubricado por Alfonso X, en el que consta: “donde los reyes fueron recibidos en procesión”⁶⁶⁶. Pudo darse la circunstancia de que en la Coronería y en la triple portada se estuviera trabajando al mismo tiempo.

La portada occidental se derrumbó en el siglo XVIII, pero anteriormente ya había sufrido daños insalvables. De la antigua estructura arquitectónica se conservan los dos arcos ciegos situados entre la portada central y las laterales, a los que se añadieron en 1805 las figuras de los dos reyes y los dos obispos que fundaron las catedrales románica y gótica, Alfonso VI y don Asterio, y Fernando III y don Mauricio⁶⁶⁷, probablemente en sustitución de las esculturas medievales. Se desconoce en que afectó a las esculturas la primera intervención, de 1514. En 1663 se añadieron los tímpanos barrocos de las portadas laterales, obra de Juan de Pobes. El proceso de intervención fue lento, entre 1753 y 1758 se retiraron algunas esculturas que corrían el riesgo de fragmentarse, y en 1790 se procedió a desmontar las portadas, porque las imágenes estaban en un estado de conservación lamentable a causa de la fragilidad de la piedra⁶⁶⁸. También se detectaron graves daños en la estructura, lo que forzó a su renovación completa. La intervención estuvo a cargo del arquitecto burgalés Fernando González de Lara⁶⁶⁹. En las trazas de la nueva portada se eliminaron todas las imágenes góticas⁶⁷⁰.

Aunque existen grabados de la triple portada gótica, están poco detallados y solo ofrecen un esbozo general. Los primeros son obra de M. Navarro y en ellos se observa un parteluz en la portada central. Los grabados que ilustran el libro de Flórez se hicieron

⁶⁶⁵ SERRANO PINEDA, L., 1934, p. 187. Según consta en la copia simple del siglo XVI o principios del XVII.

⁶⁶⁶ PEREDA LLARENA, F. J., 1984 a, pp. 53-54.

⁶⁶⁷ ANDRÉS ORDAX, S., 2008, p. 188.

⁶⁶⁸ PONZ, A., 1779 (1988), t. XII, p. 23; MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), pp. 23-24.

⁶⁶⁹ AHCB, Reg. 120, fol. 138-148, 154, 166-168, 170, 186-188, 371; MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), pp. 23-25; IGLESIAS ROUCO, L. S., 1978, p. 68; KARGE, H., 1995, p. 68; (los cita Karge).

⁶⁷⁰ FLÓREZ ISEPTIEMI, H., 1771 (1983), t. XXVII; MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), p. 25; IGLESIAS ROUCO, L. S., 1978, p. 65; KARGE, H., 1995, p. 68; PAYO HERNANZ, R. J., 2008, p. 116.

desde el mismo punto de vista, al igual que los de Darío Aguirre que acompañan al libro de Ponz⁶⁷¹. Por desgracia, todos ellos son igual de imprecisos y no ayudan a conocer el impacto estilístico e iconográfico que pudo causar la triple portada en la escultura del momento.

Hay un fragmento de la cabeza de un apóstol en los fondos del Museo de Burgos, que puede proceder de esta portada⁶⁷². Con esta posible excepción, considero que no se conserva ninguna escultura de la portada occidental, atendiendo al mal estado de conservación de las imágenes. Su inclusión se debe a que se ha mencionado en el estudio de un Niño sedente y de una cabeza línea de Cristo del Museo de Burgos.

4. 1. 4. El taller del claustro y las torres

La nueva catedral se consagró en 1260, fue entonces cuando se planteó la necesidad de sustituir el claustro románico⁶⁷³. El terreno sobre el que se sitúa la edificación presenta un fuerte desnivel, lo que aconsejó la construcción de un claustro de dos pisos. Cuando se iniciaron las obras ya estaban terminadas las portadas del Sarmental, la Coronería y la occidental y se contaba con un amplio taller plenamente formado, en el que las influencias foráneas convivían con expresiones autóctonas. Este taller realizó las esculturas del claustro y las torres, una obra ingente por el elevado número de imágenes que se produjeron en un reducido período de tiempo.

Los autores que han estudiado estas esculturas difieren poco al delimitar su marco temporal. Para la portada proponen una cronología posterior al año 1260, año en el que se consagró la catedral⁶⁷⁴. Deknatel estableció los años próximos a 1270 como fecha de ejecución de la portada claustral y de la reina, que identificó con Violante⁶⁷⁵; Mahn la dató entre 1270 y 1275⁶⁷⁶; J. Yarza consideró que en 1295 ya estaban finalizadas las esculturas de la portada, pero el claustro seguiría en construcción⁶⁷⁷; para J. Ara las obras se iniciaron a partir de 1265 y en 1295 aún proseguirían⁶⁷⁸. R. Abegg, basándose en un documento del archidíacono de Lara y Candemuñó, rubricado en 1290, en el que se refiere al antiguo claustro, concluyó que el nuevo ya estaba terminado⁶⁷⁹. En otro documento de 1301 se alude al nuevo claustro alto⁶⁸⁰. Por los documentos en que se menciona el nuevo claustro y los epitafios de los sepulcros más antiguos, se podría datar entre 1263 y 1290⁶⁸¹. Si se toma como referente el proceso arquitectónico, ya que las esculturas se colocaron en los muros al mismo tiempo que éstos se iban

⁶⁷¹ MATESANZ DEL BARRIO, J., 2008, pp. 601-602.

⁶⁷² MARTÍNEZ BURGOS, M., 1935, número 67. Asigna como lugar de procedencia de la escultura la triple portada occidental; ABEGG, R., 1999 b, p. 74.

⁶⁷³ DEKNATEL, F. B., 1935, p. 298; AZCARATE RISTORI, J. M., 1990, p. 157; WILLIAMSON, P., 1997, p. 339; ABEGG, R., 1999 b, p. 10.

⁶⁷⁴ DEKNATEL, F. B., 1935, p. 298; AZCARATE RISTORI, J. M., 1990, p. 157; WILLIAMSON, P., 1997, p. 339.

⁶⁷⁵ DEKNATEL, F. B., 1935, p. 261. No existe unanimidad al identificar a esta reina con Violante de Aragón, esposa de Alfonso X. En las últimas investigaciones aparece como Beatriz de Hohenstaufen, esposa de Fernando III. Para más información ver KARGE, H., 1995, p. 122; HERNÁNDEZ, F. J., 2012, pp. 417-418.

⁶⁷⁶ MAHN, H., 1935, p. 26.

⁶⁷⁷ YARZA LUACES, J., 1980, p. 234. "En 1295 se estaba construyendo el claustro, como consta por un documento de protesta ante ciertas arbitrariedades del cabildo por parte del concejo. Por entonces, estaría terminada la excelente puerta de entrada desde la catedral, en el lado sur".

⁶⁷⁸ ARA GIL, C. J., 1994, p. 236.

⁶⁷⁹ ABEGG, R., 1999 b, p. 27.

⁶⁸⁰ PEREDA LLARENA, F. J., 1984 a, p. 117.

⁶⁸¹ ABEGG, R., 1999 b, p. 28.

erigiendo, la datación se puede acotar a los años que transcurren entre 1265 y 1270⁶⁸². F. J. Hernández también considera que el conjunto escultórico estaría completo en 1269, año de la boda de Fernando de la Cerda en la catedral burgalesa⁶⁸³. El marco escultórico del claustro habría servido como “escenario didáctico para el matrimonio de [...] Fernando”⁶⁸⁴.

Las esculturas de las torres, debido a los temas que representan⁶⁸⁵, no influyeron en las imágenes de culto. Por ello, no ahondaremos en su estudio. Sin embargo, del taller del claustro salieron numerosas imágenes. En este taller se reconoce el trabajo de distintos maestros con numerosos ayudantes. Sobresale el escultor que realizó la Anunciación y los reyes, entre otras esculturas⁶⁸⁶. En sus obras se distinguen unos estilemas comunes, A. Durán señaló la tendencia a realizar rostros redondeados y suaves, de pequeñas facciones, y su afición por sumir los cuerpos en la espesura de gruesas telas⁶⁸⁷. H. Karge también mencionó el pesado drapeado de la indumentaria y que los pies se esculpían extendidos y sobresaliendo en punta de las ménsulas⁶⁸⁸. A. Franco identificó al maestro por la importancia que otorga a los plegados, voluminosos y pesados⁶⁸⁹. R. Abegg destacó, en el grupo de la Anunciación, los rostros redondeados, con los ojos almendrados y los párpados muy resaltados, así como el *contrapposto* que solo se adivina entre las pesadas vestiduras. Observó la presencia de pliegues triangulares en el encuentro con los pies⁶⁹⁰. A todo lo expuesto, habría que añadir el tallado de la comisura de la nariz, la presencia de una pequeña papada y la concentración de los pliegues del manto sobre la pierna derecha.

Se ha relacionado a escultores de este taller con obras situadas fuera de la catedral, que son: la ornamentación del arco apuntado, de triple arquivolta, que cobija el arca sepulcral y el calvario de Fernando de la Cerda de Las Huelgas⁶⁹¹; las esculturas exteriores de Castrojeriz⁶⁹²; un ángel de la catedral de Cuenca⁶⁹³ y la imagen de un rey de la catedral toledana, identificado con Sancho IV⁶⁹⁴. También se han vinculado al mismo numerosas imágenes de culto, que se estudian a continuaci

⁶⁸² *Ibidem*, pp. 31, 36, 42, 63-64. R. Abegg abordó el estudio de este taller en su tesis doctoral. En ella analizó la relación entre escultura monumental y arquitectura, concretamente el análisis de las técnicas constructivas y escultóricas, las medidas de los bloques sobre los que se realizaron las esculturas y su técnica de inserción en los muros. En la técnica de inserción destaca que las esculturas se incorporaron al muro según se iba erigiendo este, para lo que se requería una colaboración estrecha entre canteros y escultores. Estos datos han facilitado una acotación más precisa en la datación de las imágenes, como ya se ha mencionado. Del conjunto de esculturas del claustro, solo las de la portada son independientes de la estructura arquitectónica. Entre las conclusiones a que llegó destaca la simultaneidad en la realización de las esculturas del claustro y las torres.

⁶⁸³ HERNÁNDEZ, F. J., 2012, p. 407.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 412.

⁶⁸⁵ Sobre todo príncipes y ángeles. DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), pp. 30-33; CÓMEZ RAMOS, R., 1979, pp. 161; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1990, pp. 160-162; ARA GIL, C. J., 1994, pp. 234-236; ABEGG, R., 1999 b, pp. 63-66.

⁶⁸⁶ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), pp. 39-40; YARZA LUACES, J., 1980, p. 234; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1990, pp. 157-158; FRANCO MATA, M. A., 1993 b, p. 345; KARGE, H., 1995, pp. 122-123; WILLIAMSON, P., 1997, pp. 340-341; ABEGG, R., 1999 b, pp. 43, 63-64.

⁶⁸⁷ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), pp. 34, 39.

⁶⁸⁸ KARGE, H., 1995, p. 123.

⁶⁸⁹ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 345.

⁶⁹⁰ ABEGG, R., 1999 b, pp. 42-52.

⁶⁹¹ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, p. 198; ABEGG, R., 1999 b, p. 82. Además de en las arquivoltas del sepulcro de Fernando de la Cerda, aprecia la presencia del taller en otras partes del edificio.

⁶⁹² MAHN, H., 1931, p. 30; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1990, p. 174; ABEGG, R., 1999 b, pp. 39-40.

⁶⁹³ ABEGG, R., 1999 b, p. 80.

⁶⁹⁴ Este imagen ha sido estudiada por GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997, pp. 175- 180. Menciona a ORUETA, R. de, 1929, p. 136; DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), pp. 103-104.

4. 1. 4. 1. Imágenes de culto realizadas por el taller del claustro y las torres

Varios investigadores atribuyen al taller del claustro y las torres las siguientes imágenes: Virgen de los Remedios de la catedral burgalesa⁶⁹⁵, Calvario del sepulcro de Fernando de la Cerda⁶⁹⁶ y Descendimiento del monasterio de Las Huelgas⁶⁹⁷, así como la Virgen de la Manzana del monasterio de Santo Domingo de Silos⁶⁹⁸.

A estas esculturas habría que añadir: la Virgen de la Alegría de la catedral, la Virgen de la iglesia de San Lorenzo de Burgos y Nuestra Señora de La Vid, del monasterio del mismo nombre⁶⁹⁹.

4. 1. 4. 1. 1. Nuestra Señora de la Alegría

Es una imagen sedente, con el Niño realizada en piedra caliza. Preside la capilla exterior, de reducidas dimensiones, adosada a la fachada de la Coronería por el lado occidental [cat. núm. 042]. Al menos desde principios del siglo XX se cierra con unas rejas y una trama metálica, que dificultan su visión⁷⁰⁰. Desconozco su lugar de procedencia⁷⁰¹ y la fecha en que se trasladó a la capilla que preside, al menos, desde 1479⁷⁰². En una carta de 1620, además de la ubicación, se menciona su advocación, Nuestra Señora de la Alegría⁷⁰³.

Existe una cofradía bajo su denominación, que tiene la sede en la cercana iglesia de San Nicolás⁷⁰⁴. Se fundó en 1726 por cuatro maestros de primeras letras para infundir en los niños el amor a la Virgen y rezar el rosario ante la escultura todos los días⁷⁰⁵. El rosario se cantaba en procesión solemne, se iniciaba en la capilla y allí

⁶⁹⁵ ARA GIL, C. J., 1994, p. 236.

⁶⁹⁶ DEKNATEL, F. B., 1935, p. 303; ARA GIL, C. J., 1994, p. 236; CASTÁN LANASPA, J., 1995, p. 100, YARZA LUACES, J., 2005, p. 24.

⁶⁹⁷ WILLIAMSON, P., 1997, p. 352; YARZA LUACES, J., 2005, p. 24.

⁶⁹⁸ ARA GIL, C. J., 1994, p. 236.

⁶⁹⁹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2006, 225-261; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2009 b, 221-225.

⁷⁰⁰ Tal y como se aprecia en una fotografía del fondo fotográfico de Eustasio Villanueva realizada en el año 1918. Estuvo expuesta en el Recinto Ferial de la Casa de Campo de Madrid en 2002.

⁷⁰¹ Hay que descartar la triple portada occidental, como ya se ha comentado.

⁷⁰² MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), p. 26. "Cerca de esta puerta a la mano derecha del espectador se venera la imagen de Nuestra Señora con el título de la Alegría, que está colocada dentro de una capillita: hácese ya mención de esta imagen, aunque no se especifica su advocación, en un documento de 1479". El documento al que alude Martínez podría ser el del AHCB, 9 LIB, fols. 161 v-157, que se refiere al censo otorgado por Fernando Díez de Fuentepelayo, arcediano de Burgos, Juan López e Iñigo de Mendoza, canónigos, en nombre del cabildo (04-01-1479), a favor de Catalina del Castillo, mujer de Juan de Salón, mercader, y de Pedro Salón, su hijo, sobre unas casas de la calle Correría (Coronería) de esta ciudad por el precio de 21 florines de oro cada año.

⁷⁰³ AHCB, 6 V, fol. 333. El primer documento en el que se expone claramente que la imagen está junto a la puerta de la Coronería es del 7 de enero de 1620. Carta de Jerónimo Fernández Cerezo de Torquemada, para que se empleen 1.000 ducados de los réditos de un censo en el seguimiento del pleito que se litiga por la obra pía que fundó su hermano Pedro Fernández Cerezo de Torquemada, y asimismo hace donación de otros 300 ducados para adorno de la imagen de Nuestra Señora de la Alegría que está junto a la puerta de la Coronería.

⁷⁰⁴ LÓPEZ SOBRINO, J., 1990, pp. 28-29.

⁷⁰⁵ CEVALLOS, B. A., 1962. La existencia de los maestros de primeras letras se remonta al siglo XVI, y acabó cuando el estado asumió competencias de escolarización en el siglo XVIII. Estos docentes eran los responsables de enseñar los saberes considerados básicos: lectura, escritura y cálculo. Para más información: LUZURÍAGA, L., 1916, t. I, pp. 249-308.

finalizaba⁷⁰⁶. La cofradía encargó una reproducción en madera de la imagen en el siglo XVIII, escultura que se sigue custodiando en la iglesia de San Nicolás⁷⁰⁷.

Un testimonio de la devoción que suscitaba la escultura se encuentra en el documento de 1620, ya mencionado, por el que Jerónimo Fernández de Torquemada donó 300 ducados para el adorno de la imagen⁷⁰⁸.

La calidad de la Virgen de la Alegría es excepcional, así como su estado de conservación. Solo la cabeza infantil parece obra de una intervención posterior, debido a la disparidad de calidades que se constata. Se aprecia parte de la policromía, que no parece original.

El rostro de María tiene forma ovalada y la frente amplia y despejada. Se han cincelado los párpados resaltando la zona central inferior y se han marcado las comisuras de la nariz. Bajo la barbilla sobresale ligeramente la papada. El cabello bordea el rostro y se recoge por detrás de la espalda. El cuello es esbelto. Con la mano derecha sostiene una piña. Es la única escultura burgalesa que lleva este atributo⁷⁰⁹ cuya simbología está poco clara. Trens señaló que puede ser una mala interpretación del racimo simbólico⁷¹⁰.

Sobre la cabeza sostiene una corona, cuyo aro se ha trabajado simulando pedrería y remata en florones. El velo, semicircular sobre la frente, se separa del rostro formando un pliegue de gran volumen y se recoge por detrás de la espalda. El manto lleva un fiador de eslabones rectangulares, circunstancia que podría apuntar a un retoque posterior⁷¹¹. Se tensa sobre el brazo derecho, formando cuatro pliegues diagonales y rítmicos en abanico. Por el lado izquierdo cubre parte del pecho. Sobre el pie derecho se percibe un pliegue triangular. En torno al broche de la túnica se frunce la tela.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda materna, con el cuerpo ligeramente desviado hacia el lado derecho. La mano derecha se halla en actitud de bendecir y con la izquierda, cerrada, oculta parte del objeto que porta. Apoya el codo derecho sobre la pierna derecha. Viste con un manto que deja libre el brazo derecho y oculta el izquierdo y parte del pecho. Permite ver la pierna derecha, desnuda y de perfil al espectador. El drapeado es voluminoso y naturalista.

Son pocos los investigadores que han mostrado interés por esta escultura. El primero fue M. Martínez en su *Historia del templo catedral de Burgos*, publicada en 1866, en la que especificó su ubicación y citó un documento del año 1479 en el que se mencionaba a la talla pero no su advocación, como ya se ha mencionado⁷¹². E. Cantón, en *Apuntes para una guía de Burgos*, editado en 1888, señaló el lugar que ocupaba, su estilo y que tenía una cofradía⁷¹³. En 1991, J. Yarza se refirió a ella en el catálogo del Museo Marès al escribir sobre una Virgen del siglo XIV de procedencia navarra⁷¹⁴. En 2009 la relacioné con los talleres catedralicios del claustro y las torres y con las imágenes de

⁷⁰⁶ Agradezco la información sobre la cofradía a su priora Casilda Pérez Ruiz.

⁷⁰⁷ LÓPEZ SOBRINO, J., 1990, pp. 28-29.

⁷⁰⁸ AHCB, 6 V, fol. 333.

⁷⁰⁹ En la Virgen de Casanova es un añadido posterior.

⁷¹⁰ TRENS, M., 1946, p. 566.

⁷¹¹ Agradezco esta observación a Clara Fernández-Ladreda. Considero que incide en esta posibilidad el remate del fiador, que atraviesa el manto, es fino y no tiene eslabones. En el monasterio de las Huelgas hay otra imagen con la misma advocación en la que el fiador se ha transformado en un collar de perlas.

⁷¹² MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), p. 26.

⁷¹³ CANTÓN SALAZAR, E., 1888, p. 53. "La imagen que se ve dentro de una pequeña capilla es una escultura de piedra de estilo gótico y pertenece a la cofradía de su advocación".

⁷¹⁴ YARZA LUACES, J., 1991 c, número 398.

Castrojeriz y La Vid⁷¹⁵. Es llamativa su ausencia en los estudios dedicados a la escultura catedralicia de este período⁷¹⁶.

Nuestra Señora de la Alegría pertenece a la primera variante de la tipología de las Vírgenes alfonsíes, también conocida como Vírgenes vasco-navarra-riojanas, de la que es la escultura más antigua. El estudio de esta tipología se ha abordado en un apartado del capítulo dedicado a las Vírgenes sedentes⁷¹⁷.

Es una de las pocas imágenes cabeza de serie de nuestra provincia, formada por la Virgen de la fachada occidental de la excolegiata de Castrojeriz y Nuestra Señora de La Vid, del monasterio del mismo nombre. Las tres coinciden en la tipología, el material de realización y en haber sido esculpidas por artífices del taller del claustro.

En este taller trabajaron varios maestros con sus respectivos ayudantes, como se ha mencionado. Considero que la Virgen de la Alegría es obra del artífice que realizó el grupo de la Anunciación de la portada del claustro. Ambas esculturas coinciden en las dimensiones de las facciones del rostro, en tener los párpados esculpidos y con un suave resalte en la zona central del párpado inferior y en el cincelado del cabello. El pliegue que se forma bajo la rodilla izquierda del Niño, rematado en una horizontal, es de las mismas características que el del ángel de la Anunciación en su pierna derecha.

También aprecio conexiones estilísticas con la Virgen Blanca de León. Deknatel y Ara percibieron similitudes entre la Virgen de la Coronería y la imagen leonesa⁷¹⁸, creo que estas se incrementan con la escultura en estudio. En el rostro de la imagen burgalesa se reconocen los rasgos de la leonesa, es idéntica la disposición del manto por debajo del brazo derecho, los pliegues situados sobre la pierna derecha de la Virgen Blanca, que rematan en una horizontal, son iguales que los mencionados en el manto del Niño de la Virgen de la Alegría y en el ángel de la Anunciación de la portada claustral. Además, se observan paralelismos entre la imagen leonesa y algunas esculturas de los talleres catedralicios burgaleses. A la Virgen del tímpano de la Coronería se asemeja en un tipo de pliegue cuya tela se hunde por el centro. A los príncipes de las torres y a la Virgen sedente de Castrojeriz en la decoración del aro de la corona, idéntica. El pliegue triangular sobre los pies es otra característica de las esculturas del taller del claustro.

Por todo lo expuesto, se puede datar a Nuestra Señora de la Alegría entre 1265-1270, después de la Virgen Blanca, adelantando, de este modo, la datación que A. Franco asignó para la escultura leonesa, 1275-1285⁷¹⁹.

4. 1. 4. 1. 2. Nuestra Señora de La Vid

Es una imagen sedente realizada en piedra caliza. Preside el retablo mayor de la iglesia del monasterio de La Vid, del que es titular [cat. núm. 168].

Al año 1132 se remontan los testimonios de la presencia de una comunidad en el lugar de Montesacro, situado en el término de La Vid. Esta contó con la ayuda de Gutiérrez Pérez y su mujer Estefanía, de Gómez García y la Condesa Embror, quienes donaron los lugares de Revilla de los Olleros, cerca de Quemada, con todos sus heredamientos⁷²⁰. El convento fue dúplice y a partir de 1164 quedó solo para varones⁷²¹.

⁷¹⁵ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2009 b, pp. 209-246.

⁷¹⁶ DEKNATEL, F. B., 1935; ABBEG, R., 1999 b.

⁷¹⁷ 5.6.2.2.6.

⁷¹⁸ DEKNATEL, F. B., 1935, pp. 358-359; ARA GIL, C. J., 1994, p. 231.

⁷¹⁹ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, pp. 346-347.

⁷²⁰ LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., 1788 (1978), pp. 189-190.

⁷²¹ *Ibidem*, p. 230. "En 1164 la comunidad dúplice se escindió y el monasterio quedó solo para varones estableciéndose las canonesas en los cercanos cenobios de Brazacorta y Fresnillo".

Este cambio pudo coincidir con el traslado de la comunidad al monasterio actual⁷²², que se construyó gracias a la cesión que Alfonso VII hizo de los terrenos en *illo loco qui vocatur Vide* a D. Beltrán, obispo de Osma. Su sucesor los legó a los premonstratenses y el rey confirmó la cesión al abad Domingo en 1152⁷²³, con la condición de que se acogieran a la orden de san Agustín y se sometieran a la abadía de Retuerta⁷²⁴. Además del término de La Vid, les cedió la villa de Cubillas con todos sus términos, montes, etc. Alfonso VIII también donó amplios territorios al monasterio, eximió a éstos de portazgos y les concedió pastos libres en todo el reino, coto y amparo⁷²⁵. Los privilegios fueron confirmados por Sancho IV, Alfonso XI, Juan II, Enrique IV, los Reyes Católicos, la reina Juana y Felipe II⁷²⁶.

Este cenobio y el de Retuerta, en la provincia de Valladolid, fueron las primeras fundaciones de la orden premonstratense en España. La creación del monasterio burgalés se atribuye a Domingo de Candespina⁷²⁷, hijo de la reina Urraca, esposa de Raimundo de Borgoña y en segundas nupcias de Alfonso I de Aragón. Domingo estuvo en Francia con Sancho de Ansúrez, ambos fueron discípulos de San Norberto y en 1132 decidieron profesar en la orden en San Martín de Laón. Tras concluir su formación regresaron a Castilla, donde Domingo fundó el cenobio de Monte Sacro y Sancho el de Retuerta⁷²⁸. El monasterio vitense contó con plena jurisdicción civil, algo inusual en los monasterios de esta orden. Fue la casa madre de otras fundaciones burgalesas como la de San Cristóbal de Ibeas de Juarros, Santa María de Bujedo de Candepajares, Santa María Magdalena de Fuente de la Encina, los prioratos de Nuestra Señora de Villapedro, Nuestra Señora del Coro de Fresnillo de las Dueñas, etc. También contó con filiales en otras provincias como Vizcaya, Ávila, Segovia⁷²⁹, etc.

En 1263 el papa Alejandro III tomó la abadía bajo su protección, protección que reiteraron varios papas⁷³⁰. La comunidad tuvo el apoyo de personalidades civiles y eclesiásticas, entre las que destacan los obispos de Osma y los reyes Alfonso VII, Alfonso VIII y Sancho IV. El último monarca mostró una gran predilección por este monasterio, como reflejan sus numerosas visitas⁷³¹. Los premonstratenses, a su vez, apoyaron al rey frente a las aspiraciones imperiales de su padre⁷³². Por la estratégica ubicación del monasterio a orillas del Duero y en la diócesis oxomense, este debió desempeñar algún papel en la contienda que enfrentó a Alfonso de la Cerda con su tío Sancho por la sucesión al trono. Fue en algunas plazas sorianas donde Alfonso logró hacerse fuerte con la ayuda del monarca aragonés y de varios nobles castellanos⁷³³.

⁷²² Los autores siguen al cronista Bernardo de León para hacer esta aseveración de la que no existe base documental. Ver: LEÓN, B. de, 1626, lib. v, cap. II, m. s. Fue abad de La Vid entre 1624 y 1627.

⁷²³ ZAMORA LUCAS, F., 1961, doc. núm. 1156. 4 de octubre. Carta de Alfonso VII, el emperador, confirmándoles propiedades a La Vid.

⁷²⁴ VALLEJO PENEDO, J. J., 2001, pp. 213-214.

⁷²⁵ ROJO, F., 1966, p. 4.

⁷²⁶ LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., 1788 (1978), pp. 200-201.

⁷²⁷ Era hermanastro de Alfonso VII.

⁷²⁸ LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., 1997, t. I, p. 228.

⁷²⁹ LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., 1788 (1978), t. II, p. 202; MANSILLA REOYO, D., 1986 b, pp. 350-353.

⁷³⁰ Archivo del Monasterio de La Vid, Códice n. 2, fols. 95, vtº 113. LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., 1997, t. I, p. 229.

⁷³¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997, pp. 37, 130, 131. Según este autor Sancho IV debió estar en La Vid en 1285, 1288, 1289 y 1291, y con probabilidad en 1287 y 1290.

⁷³² ARRANZ GUZMÁN, A., 1983, t. III, p. 200. Se creó una hermandad entre cluniacenses, bernardos y premonstratenses para apoyar a Sancho IV frente a su padre, debido al descontento que habían provocado las aspiraciones imperiales de Alfonso X; LINEHAN, P., 2004-2005, p. 155.

⁷³³ DIAGO HERNANDO, M., 2001, pp. 104-107.

Un nuevo ejemplo de la predilección de Sancho IV por este cenobio es que solo participase en la construcción de dos edificios, este y el de La Hiniesta⁷³⁴. Existe un documento de 1293, que confirma otro de 1288, del que se deduce que el monasterio acometió importantes obras de remodelación, a las que contribuyó nuestro monarca con generosos donativos⁷³⁵. Las obras se prolongaron hasta 1318⁷³⁶.

Hubo donaciones posteriores, como la de María de Ochoa y Avellaneda en 1392, quien dona al abad del convento de La Vid todos los bienes que poseía en Berlangas y otros lugares para las obras y reparaciones de la edificación y para que rezasen por su alma⁷³⁷. Esta donación y otras que le sucedieron se realizaron para el mantenimiento del edificio, dado que la uniformidad arquitectónica de los restos conservados no admite un período de ejecución tan amplio. Las obras concuerdan estilísticamente con los reinados de Sancho IV y Alfonso XI⁷³⁸. Los escudos, que se distribuían por su iglesia y testimoniaban el patrocinio real, desaparecieron durante la última gran remodelación que se acometió en la edificación en el siglo XVI⁷³⁹. La construcción de la nueva iglesia fue financiada por Iñigo López de Mendoza⁷⁴⁰, quien encargó un nuevo retablo a Antonio de Lejalde. En el primer piso de la calle central se colocó a la Virgen de La Vid, rodeada de pinturas realizadas en Nápoles y mandadas traer por el virrey Juan de

⁷³⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997, p. 141.

⁷³⁵ ZAMORA LUCAS, F., 1961, p. 7. Recoge una carta del 25 de abril 1293, del rey Sancho, en la que confirma otra de 1288, en la que otorgaba al abad de La Vid y sus monjes “para la obra del monasterio de la su iglesia [...]”; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997, pp. 131-132. Data el primer documento en 1288, por coincidir con la estancia del rey. La contribución de este monarca viene recogida en un documento firmado por su hijo Fernando IV en Medina del Campo el 10 de junio de 1302. “[...] *por ffazer bien et merçed al abbat don Garçía del monesterio de Santa María de La Vid et a los otros abbades que uernán después dél et al conuento desse mismo monesterio et porque en este monesterio tienen capellanes çiertos que canten missas por el alma del rrey don Sancho, nuestro padre, que Dios perdone, et otrosí que rrueguen a Dios por la nuestra vida et de la rreyna doña María, nuestra madre, et de la rreyna doña Costança, mi muger [...]*”.

⁷³⁶ LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., 1788 (1978), t. II, p. 191; MENDOZA, J. A., 1952, p. 297. “La ampliación del monasterio comenzó en 1288 y continuó hasta 1318”; ZAMORA LUCAS, F., 1961, p. 8. “A finales del siglo XIII, Sancho IV, rey de Castilla, expedía en Palencia, a 27 de marzo de 1291, un privilegio concediendo ciertas exenciones y franquicias”; ROJO, J., 1966, p. 11; CADIÑANOS BARDECI, I., 1988, p. 22. “No debía presentar gran amplitud, ya que se dice que en 1288 Sancho IV, ante el reducido edificio, inició su ampliación, cuyas obras fueron terminadas en 1318”; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1994, p. 40. “En 1288 el rey Sancho IV favorece el comienzo de las ampliaciones con objeto de llevar a cabo un conjunto acorde a la importancia y necesidades de la abadía. El proyecto fue dilatado y no concluyó hasta 1318”; LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., 1997, t. II, pp. 256-257. “*En 1311, en tiempos del Abad Juan, comenzando a reynar don Alonso Onçeno se acabo la yglesia y crucero de La Vid comenzada en el tiempo del rey don Sancho como vimos y esto parece por un letro que esta en una de las paredes della y que lo dice así*”. Discrepa en la fecha del inicio de las obras, 1286, tomando como referencia *La Crónica General del Orden Blanco* escrita por B. de León, fol. 16.

⁷³⁷ LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., 1997, t. II, p. 257.

⁷³⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997, p. 132.

⁷³⁹ LEÓN, B. de, 1607. Se custodia en el monasterio de La Vid, fol. 16. “[...] *oy se ven en muchas partes del monasterio las armas reales lo primero en una de las bobedas de la yglesia y en medio della, en el retablo del altar mayor que oy esta en el hospital, en los frontales antiguos, en las puertas principales de la yglesia que se quitaron, en el baculo antiguo de marfil, y en los claustros y dormitorios antiguos [...]*”; *Libro Becerro del Monasterio de La Vid*. Códice 2. fols. 450-453. “*Despues siendo abbat commendatario de esta casa el yllustrissimo y eminentissimo Señor Don Yñigo Lopez de Mendoza reparo lo mas del convento en que se quitaron las armas reales que en el havia propias de este convento como dize el maestro Leon testigo de vista de algunas de ellas en los despojos de las maderas antiguas y solo quedo con castillo que las dava a entender en un crucero de una nave que de la yglesia se ha derrivado*”.

⁷⁴⁰ Archivo del Monasterio de La Vid, Códice 2, Libro Becerro, fols. 450-453; LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., 1997, t. II, p. 258. “[...] *su capilla mayor donde estava colocada Nuestra Madre y patrona titular Santa María de La Vid cuias reliquias de su retablo están colocadas en el Hospital de este convento*”.

Zúñiga, conde de Miranda y mecenas del monasterio. El retablo permaneció sin dorar hasta 1719, año en el que se procedió también al repolicromado de la imagen⁷⁴¹, policromía que aún conserva.

Al cenobio se aplicaron dos desamortizaciones, la del trienio liberal y la de 1835⁷⁴². El edificio permaneció vacío hasta el año 1866, cuando el padre Celestino Mayordomo obtuvo de la reina Isabel II y del obispo del Burgo de Osma la propiedad. Desde entonces se ha destinado a formar religiosos misioneros de la orden de San Agustín. Durante el período que transcurrió entre la desamortización y la compra del edificio se produjo una pérdida importante de su patrimonio, que afortunadamente no afectó a la imagen en estudio⁷⁴³. Nuestra Señora de La Vid continúa como titular del retablo mayor.

4. 1. 4. 1. 2. 1. La devoción a Nuestra Señora de La Vid

La presencia de la escultura en el altar mayor refleja un culto continuado. Como todas las imágenes a las que se profesa gran devoción, protagoniza varias leyendas. La primera está relacionada con su aparición a Alfonso VII en el transcurso de una cacería. La fuente más antigua es del siglo XVII⁷⁴⁴, pero se sigue enriqueciendo hasta el siglo XX⁷⁴⁵.

La segunda leyenda está relacionada con el arrepentimiento del noble Ramir Flórez de Guzmán, quien cometería algunos desmanes contra los premonstratenses de La Vid. La primera referencia está en el libro *Imágenes de la Virgen María aparecidas en España. Historia, Tradiciones y Leyendas*, de J. Muñoz⁷⁴⁶. De esta leyenda se hacen eco D. Jánariz⁷⁴⁷ y J. A. Sánchez⁷⁴⁸.

Lo llamativo del relato es que alude a un personaje real, Ramir Flórez de Guzmán, quien rubricó una escritura de bienes raíces otorgada en 1346 al monasterio de La Vid⁷⁴⁹. Anteriormente había protagonizado dos sucesos que perjudicaron al cenobio, ambos relacionados con el municipio de Fuentelcésped. En el primero de ellos Diego Ordóñez había arrendado la localidad en 1326 y construido allí una casa fuerte, que posteriormente vendería a Ramir Flórez, noble que ya tenía numerosas posesiones en las cercanías. Tuvo que intervenir Alfonso XI, en 1347, para que derribara la casa fuerte y devolviera al monasterio de La Vid el lugar⁷⁵⁰. Previamente Ramir había creado nuevos

⁷⁴¹ AHP Burgos. Prot. 5295/3. fols. 16 y ss. Conds. 8-10; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1994, p. 67; LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., 1997, t. II, p. 241. “[...] se ha de dar el manto de buen azul, y se ha de dar una faja de pan y medio de ancha dorada, y encima de dicho oro se han de hacer unos cogollos diferentes bien variados, según arte, y en dicho manto se ha de hacer una tela de oro mate perfilada y realzada, y en la tunizela que sea de color rosado se ha de hacer un grutesco y realzado, dejando una faja de oro que servirá de orilla [...]”.

⁷⁴² MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1996, pp. 461-489.

⁷⁴³ ZAMORA LUCAS, F., 1965, p. 305. El órgano. “[...] No se hizo su destino para esta Colegiata, sino que procede de la Iglesia del Monasterio de La Vid, del orden premonstratense. Por los años de la exclaustación fue llevado a la Colegiata de Santa María en Roa”. Sirva como ejemplo.

⁷⁴⁴ LEÓN, B. de, 1626, lib. V, cap. II, m. s. Fray Bernardo de León fue abad de La Vid entre 1624 y 1627.

⁷⁴⁵ ARGAIZ, G., 1675, t. II, fol. 652; NORIEGA, J. E. de, 1723 b, Libro 17, fol. 216; MUÑOZ MALDONADO, J. (Conde de FABRAQUER), 1861, t. II, pp. 349-462; ACERO ABAD, N., 1901, p. 315; JANÁRIZ IBÁÑEZ, D., 1940, s. p.; MENDOZA, J. A., 1952, pp. 288-293; ZAMORA LUCAS, F., 1961, p. 6; CUENDE PLAZA, J., 1992, p. 154.

⁷⁴⁶ MUÑOZ MALDONADO, J. (Conde de FABRAQUER), 1861, t. II, p. 354-461.

⁷⁴⁷ JANÁRIZ IBÁÑEZ, D., 1940, s. p.

⁷⁴⁸ SÁNCHEZ PÉREZ, J. A., 1943, pp. 436-438.

⁷⁴⁹ GARCÍA SANZ, A., 1998, p. 24.

⁷⁵⁰ CADIÑANOS BARDECI, I., 1987, p. 243.

solares y realizado roturaciones en terrenos monacales, que serían vendidos al cenobio por 15.000 maravedís, suma nada despreciable que los premonstratenses aceptaron pagar para no compartir el dominio de la localidad. No se limitan a estos hechos las extorsiones causadas a los mostenses, Ramir Flórez de Guzmán y su esposa María González de Haza solicitaron préstamos a judíos de Aranda y Ayllón, obligando a los vecinos de Fuentelcésped a ser los fiadores. Como éstos no devolvieron el dinero la responsabilidad recayó sobre ellos y nuevamente intervino el monasterio para hacerse cargo de las deudas. Para poder librar a sus vasallos de la acción de la justicia abonaron un total de 10.200 maravedís⁷⁵¹.

Ramir Flórez es un noble bien documentado, figura en el *Becerro de las Behetrías* como señor de varias localidades del entorno⁷⁵² y también se menciona en la *Crónica de D. Alfonso el onceno*⁷⁵³. Al igual que otros nobles de la época intentó apropiarse de terrenos monacales⁷⁵⁴.

Dentro del interés por ensalzar a la imagen hay que situar algunos relatos legendarios, que recogen cómo varios reyes acudieron a rezar ante la Virgen antes de batallas importantes. Así, Alfonso VII oraría antes de la toma de Coria en 1124 y Alfonso VIII antes de la conquista de Cuenca en 1177 y de la batalla de las Navas de Tolosa en 1212⁷⁵⁵.

Al menos durante los siglos XVI y XVII el monasterio se erigió en centro de devoción mariana y de peregrinación⁷⁵⁶. Debió contribuir la fama de milagrosa de su imagen⁷⁵⁷ y la concesión de indulgencias plenarias a quienes visitaran el convento en las festividades de Nuestra Señora⁷⁵⁸. La veneración a la imagen en los pueblos cercanos está relacionada con la espiritualidad de la orden premonstratense, en la que destaca la devoción a la eucaristía y el amor a María Santísima⁷⁵⁹, que propagaron en aquellos lugares donde establecieron sus monasterios.

A finales del siglo XVI contó con el especial patrocinio de Juan de Zúñiga y Avellaneda, conde de Miranda y virrey de Nápoles. Este importante noble ribereño pidió al papa Clemente VII el privilegio de que los abades pudieran vestir las insignias pontificales, como si de obispos se tratara⁷⁶⁰.

4. 1. 4. 1. 2. 2. Aspectos iconográficos y estilísticos

El estado de conservación de la escultura es excelente, porque siempre ha estado protegida en el interior de la iglesia. Solo hay pérdida de material en el atributo que mostraba al Niño con la mano derecha y en los relieves del aro de la corona, que se eliminaron para facilitar la inserción de una metálica. También ha desaparecido la mano izquierda infantil. La policromía actual se aplicó en 1719, como se ha comentado⁷⁶¹.

⁷⁵¹ GARCÍA SANZ, A., 1998, pp. 26-27.

⁷⁵² MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, p. 644. .

⁷⁵³ CERDÁ y RICO, F. (ed.), 1787, cap. 77.

⁷⁵⁴ SALAZAR DE CASTRO, L. de, 1688, pp. 274-275.

⁷⁵⁵ LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., 1997, t. I, p. 230.

⁷⁵⁶ LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., 1997, t. I, p. 234.

⁷⁵⁷ MENDOZA, J. A., 1952, p. 268; MANSILLA REOYO, D., 1986 b, p. 350;

⁷⁵⁸ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1994, pp. 42-43.

⁷⁵⁹ GALMÉS MÁS, L., 1996, p. 124.

⁷⁶⁰ LOPERRAÉZ CORVALÁN, J., 1788, t. II, p. 198; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1994, p. 43.

⁷⁶¹ AHP Burgos. Prot. 5295/3. fols. 16 y ss. Conds. 8-10; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1994, p. 67; LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., 1997, t. II, p. 241. “[...] se ha de dar el manto de buen azul, y se ha de dar una faja de pan y medio de ancha dorada, y encima de dicho oro se han de hacer unos cogollos diferentes bien variados, según arte, y en dicho manto se ha de hacer una tela de oro mate perfilada y realzada, y en la

María está frontal. Sus ojos son grandes y almendrados, con la parte central del párpado inferior ligeramente resaltada. Marca las aletas de la nariz y bajo la barbilla se aprecia una pequeña papada. Con la mano izquierda sostiene al Niño por el hombro. Está hollando un dragón. El tema de la Virgen hollando al dragón incide en el papel de María como nueva Eva⁷⁶², y en su relación con la escultura monumental, en la que su presencia es habitual⁷⁶³. Uno de los primeros ejemplos está en la Virgen del parteluz de la fachada occidental de la catedral de Notre Dame de París, datada hacia 1210-1220. En la provincia de Burgos, hay otra Virgen sedente en el claustro de la iglesia de Sasamón. La presencia del dragón en imaginería es escasa y suele limitarse a esculturas de elevada calidad⁷⁶⁴.

Lleva una corona con florones que rematan en pequeños picos. El velo es corto sobre la frente, permite ver el cabello, en los laterales se ondula y se recoge por detrás de la espalda. El manto se tensa en torno al brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. Tiene un fiador circular. La túnica es de cuello ajustado y bajo el mismo se distingue un broche con forma de flor. Sobre los pies se crean dos pliegues triangulares.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de su madre, con el cuerpo desviado hacia el lado derecho. Su rostro es circular y de ojos grandes, peina una melena rizada. Con la mano derecha está en actitud de bendecir. Flexiona las piernas, la derecha adelantada a la izquierda, y los pies asoman descalzos.

El manto tiene un fiador triangular, bordea los brazos y cruza de izquierda a derecha sobre el regazo, en una distribución contraria a la materna. El drapeado se distribuye de forma naturalista. La túnica muestra el escote ajustado y se ciñe a la cintura.

Son numerosas las referencias a Nuestra Señora de La Vid, pero en pocas se alude a ella por su interés artístico. La primera es de J. Loperráez, quien escribió en 1788: “La imagen de Nuestra Señora en bulto, y de bastante mérito, con la denominación de La Vid”⁷⁶⁵. En 1901 N. Acero, afirmó que es buena talla⁷⁶⁶. H. Mahn la mencionó junto a las Vírgenes de Las Huelgas, Villadiego, Treviñana y Castrojeriz, sin hacer un estudio de las mismas⁷⁶⁷. Para W. Cook y R. Gudiol forma un grupo con las imágenes de Nuestra Señora del Ebro, Gumiel de Hizán y Leciñana, dentro de una “tipología hierática románica”⁷⁶⁸. J. A. Mendoza se aproximó al momento histórico al señalar que: “Parece lógico admitir que al inaugurar en 1318 la Iglesia pusieron la nueva estatua de la Virgen, que ya tendrían esculpida para tal fin en el altar mayor”⁷⁶⁹. No se le dedicó una atención especial en la obra de A. Durán y J. Ainaud⁷⁷⁰. En 1966 F. Rojo

tunizela que sea de color rosado se ha de hacer un grutesco y realzado, dejando una faja de oro que servirá de orilla [...]”.

⁷⁶² ZAMBON, F., 1982, p. 55; ARA GIL, C. J., 2005, pp. 82-85.

⁷⁶³ Por ejemplo, pisa al dragón la Virgen Blanca de León.

⁷⁶⁴ De una datación próxima a la de La Vid es la Virgen que se conserva en el Schnütgen Museum de Colonia, número de catálogo 35. También pisa al dragón la Virgen de la Calva de la catedral de Zamora.

⁷⁶⁵ LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., 1788 (1978), t. II, p. 195.

⁷⁶⁶ ACERO ABAD, N., 1901, p. 349. “[...] esculpidas las imágenes con muy buena talla. El tipo de Virgen se aproxima al griego, más el color es trigueño y algo parecido a Nuestra Señora de Guadalupe de Méjico”.

⁷⁶⁷ MAHN, H., 1931, t. I, p. 62.

⁷⁶⁸ COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950 (1980), p. 342.

⁷⁶⁹ MENDOZA, J. A., 1952, p. 297.

⁷⁷⁰ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), p. 76. “Otra imagen de la Virgen de interés escultórico es la del monasterio de La Vid (Burgos), con policromía y coronas ulteriores que modifican bastante su aspecto original, ya de suyo avanzado e ilusionista. La plena corporeidad de las figuras, su rotundidad formal, nos parecen un presentimiento de las posibilidades decorativas que había de aportar el plateresco, haciendo de una escultura del período gótico, ante todo, una imagen para el culto y la devoción de los fieles”.

mencionó una imagen gótica⁷⁷¹. I. Cadiñanos ya consideró a esta escultura como una de las mejores de la provincia⁷⁷²; posteriormente J. M. Azcárate incidió en su calidad artística⁷⁷³ y S. Andrés aludió a su gran belleza para mencionarla⁷⁷⁴. En 1991 adscribí a la imagen al grupo de las Vírgenes vasco-navarro-riojanas y apunté a un posible patrocinio de Sancho IV⁷⁷⁵. M. J. Zaparaín corrigió la arraigada creencia de que la policromía era del siglo XVI, al igual que las pinturas italianas del retablo, y la dató en el XVIII⁷⁷⁶. F. Gutiérrez dedicó un estudio minucioso a la imagen⁷⁷⁷. M. T. López se centró en la policromía de la escultura, en su ubicación y en aspectos devocionales⁷⁷⁸. L. Lahoz la relacionó con la Virgen del parteluz de San Pedro el Viejo de Vitoria⁷⁷⁹. Solo A. Franco señaló su posible vinculación con escultores de los talleres catedralicios de Burgos⁷⁸⁰. En el libro sobre *El monasterio de Santa María de La Vid. 850 años* se dedicó un capítulo a su titular, en el que la relacioné con los talleres catedralicios del claustro y las torres y con las esculturas exteriores de Castrojeriz⁷⁸¹.

La Virgen de La Vid pertenece, al igual que la Virgen de la Alegría de la catedral burgalesa y la imagen sedente de Castrojeriz, a la tipología de las Vírgenes alfonsíes, concretamente a su segunda variante. Esta tipología se analizará en un apartado del capítulo dedicado a las Vírgenes sedentes⁷⁸².

Desde el punto de vista del estilo, ya he señalado las similitudes existentes entre la Virgen de la Alegría, la Virgen sedente de Castrojeriz y la Virgen de La Vid. Además, algunas características de nuestra imagen se aprecian en obras del taller del claustro, como son: la forma del rostro, próxima a la escultura de la actualmente identificada como reina Beatriz; el tratamiento del cuello, que remite a las obras catedralicias y a las de Castrojeriz, esculturas en las que los cuellos son largos y anchos⁷⁸³; el remate en picos de los florones de la corona de la Virgen, idéntico al de la corona de Fernando III; la distribución del manto, que se tensa en torno al brazo derecho, como sucede, pero con el brazo izquierdo, en las esculturas de la portada claustral y la pareja real; el típico pliegue triangular del taller sobre ambos pies.

⁷⁷¹ ROJO, F., 1966, p. 4. “[...] extraordinariamente hermosa y artística imagen de la Virgen de La Vid”. La fecha en los siglos XIV o XV.

⁷⁷² CADIÑANOS BARDECI, I., 1988, p. 31. “[...] perfecto tallado de la estatua, de acentuada belleza en la Virgen, convierte esta imagen en una de las mejores de la provincia”.

⁷⁷³ AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1990, p. 188. “Por su belleza serena y majestuosa es significativa la magnífica imagen del monasterio de La Vid (Burgos), con la que compite en belleza la del altar mayor de la catedral de Toledo”.

⁷⁷⁴ ANDRÉS ORDAX, S., 1991 b, p. 114. “Nuestra Señora de La Vid, pétreo imagen gótica de gran belleza”.

⁷⁷⁵ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1991, pp. 151-153. “Vírgenes de tipo vasco-navarro-riojano. A este grupo solo pertenece la Virgen de La Vid. [...] La imagen estilísticamente responde más al período de la ampliación de Sancho IV, y su categoría artística bien puede deberse al patrocinio real; es una de las mejores esculturas góticas de la provincia. Lo que no descarta la existencia de una imagen románica anterior desaparecida [...]”.

⁷⁷⁶ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1994, pp. 42-43.

⁷⁷⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997, pp. 115-122.

⁷⁷⁸ A nivel artístico LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., 1997, t. I, p. 241. “En el primer, en la hornacina central, se encuentra la talla en piedra de Nuestra Señora de La Vid, cuya cronología está en torno a 1275, con el Niño sobre su rodilla izquierda, un dragón bajo sus pies y un ramo de vid en su mano derecha”.

⁷⁷⁹ LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 1999, p. 63. “A un primer impulso se debe la Virgen y el Niño; la Virgen de la Regla leonesa facilita la plantilla, aunque en su ejecución deciden aires burgaleses, especialmente la imagen de La Vid. Hacia 1325-1330 resulta una fecha apropiada en relación con la cronología de sus compañeros; por el contrario la historiografía tradicional ha tendido a adelantarla hacia 1300”.

⁷⁸⁰ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 350. “En mi opinión, el rostro recuerda más de cerca la Virgen del relieve del Juicio Final del claustro y de otras obras del mismo artista diseminadas por el claustro”.

⁷⁸¹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2004, pp. 256-266.

⁷⁸² 5.6.2.2.6.

⁷⁸³ Por ejemplo en la Anunciación de la portada del claustro y en la reina Beatriz, entre otras.

Una vez establecida la vinculación de la imagen vitense con el taller del claustro y las torres, queda por aclarar cómo llegó la escultura al monasterio o quién pudo ser su mecenas. En 1991 consideré que podría tratarse de una donación de Sancho IV⁷⁸⁴. Existen varias circunstancias que apuntan a su mecenazgo: sus frecuentes estancias en el monasterio⁷⁸⁵; el apoyo de los premonstratenses a Sancho frente a su padre⁷⁸⁶ y su contribución a las obras monacales, como se ha mencionado, en las que se aprecia la influencia de la catedral burgalesa. Es lógico pensar que si el rey había sufragado la construcción del nuevo edificio, también pudiera ser el mecenas de la nueva titular⁷⁸⁷. Sobre su posible mecenazgo incide, además de lo expuesto, que no sea la única obra que nuestro monarca encargó al taller del claustro y las torres para otro enclave. La escultura del rey situado en el pilar del alfaquí de la catedral toledana, lugar donde se enterró nuestro monarca, también es una realización de este taller. Esta imagen se relacionó pronto con la escultura monumental burgalesa⁷⁸⁸. Se produce una nueva coincidencia. Desconozco si relacionada con Sancho IV o ajena a él, con la Virgen del altar mayor de la catedral de Toledo, que al igual que la escultura monacal es la titular del retablo mayor y pertenece a la tipología de las Vírgenes alfonsíes. Nuestro monarca mostró preferencia por esta tipología, como puede verse en la miniatura del privilegio rodado de 1285⁷⁸⁹.

Considero que la Virgen de La Vid se esculpió después de la Virgen de la Alegría y de la Virgen sedente de la portada occidental de Castrojeriz. Su datación se podría acotar a las décadas finales del siglo XIII, entre 1285 y 1290, coincidiendo con las visitas de Sancho IV al monasterio y el inicio de la remodelación del mismo.

4. 1. 4. 1. 3. Nuestra Señora de los Remedios

Es una escultura sedente realizada en piedra caliza⁷⁹⁰. Estuvo en el arco de entrada al claustro viejo, como mínimo hasta 1602⁷⁹¹. Desde allí se trasladó a la capilla de la Santa Cruz, que pasó a denominarse capilla de Nuestra Señora de los Remedios⁷⁹². Así se refleja en un acuerdo de 1631 por el que se encarga la policromía y el dorado del retablo de Nuestra Señora de los Remedios, situado en la capilla del mismo nombre⁷⁹³.

⁷⁸⁴ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1991, p. 151.

⁷⁸⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997, pp. 37, 130, 131. Según este autor Sancho IV debió estar en La Vid en 1285, 1288, 1289 y 1291, y con probabilidad en 1287 y 1290.

⁷⁸⁶ ARRANZ GUZMÁN, A., 1983, t. III, p. 200.

⁷⁸⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2004, p. 270.

⁷⁸⁸ Este aspecto ha sido estudiado por GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997, pp. 175-180.

⁷⁸⁹ *Ibidem*, p. 120.

⁷⁹⁰ AMADOR DE LOS RÍOS, R., 1888, p. 511. “Apellidada Nuestra Señora de los Remedios, tallada en madera”.

⁷⁹¹ AMB Actas 1602, fol. 324 y 238; AHCB, V 19, fols. 827-854. En este documento se especifica que en 1602 la escultura de Nuestra Señora de los Remedios se veneraba en el arco de entrada del claustro viejo; IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., 1990, pp. 387-388.

⁷⁹² AHCB, V 64, fs. 524-526; CASTILLO PESQUERA, F., 1697 (1946), p. 80. “Capilla de los Remedios [...] llamada así por una Santísima Imagen que se venera encima de la puerta por la parte de dentro”; DOTOR MUNICIO, A., 1928, p. 182. “Un documento de 1285 menciona había en este sitio una capilla dedicada a la Santa Cruz. Después en el s. XVII, comenzó a titularse de los Remedios”; HUIDOBRO SERNA, L., 1949 f, p. 80. “A comienzos del s. XVII comenzó a llamarse de los Remedios, título de la Santísima Virgen puesta en el tímpano del arco de entrada”; LÓPEZ MATA, T., 1950, p. 149. Existe un documento de 1631 por el que se encarga “pintar y dorar el retablo de Nuestra Señora de los Remedios destinado a la capilla del mismo nombre”; IGLESIAS ROUCO, L. S., 1990, p. 542.

⁷⁹³ AHCB, 64 V, fols. 524-526. En este documento se recoge el acuerdo entre Juan Ruiz de Almansa, canónigo, y Juan de Castro, pintor y dorador, en virtud del cual dicho canónigo se compromete a pagar

La última mención a la capilla bajo su advocación es del año 1766⁷⁹⁴. En 1787 se conocía como capilla del Santo Cristo⁷⁹⁵, que es la denominación actual. Madoz escribió, en 1849, que la imagen estaba dentro de una urna en el arco interior de la portada de la capilla del Santo Cristo⁷⁹⁶, lugar que sigue ocupando, pero sin urna [cat. núm. 043].

Son numerosos los testimonios que reflejan su importancia devocional. En unas escrituras firmadas en 1609 se recoge la cesión y traspaso de los censos de Bernal de Olivares, cabezalero de Juan de Torres y mercader de paños y sedas de esta ciudad, al cabildo para la memoria de misas que fundó Juan en el altar de Nuestra Señora de los Remedios⁷⁹⁷. En el manuscrito de M. Prieto, de 1639, puede leerse: “devoción tienensela los de la ciudad, y los de la comarca acuden a rezarla”⁷⁹⁸. En el manuscrito de A. Castillo Pesquera, de 1697, consta: “con quien toda esta ciudad tiene muy gran devoción”⁷⁹⁹. El arzobispo Manuel Francisco Navarrete concedió una indulgencia, en 1705, a aquellos que rezasen el rosario ante la imagen⁸⁰⁰. En varios documentos del siglo XVIII consta como algunos cargos catedralicios señalaron su interés por ser enterrados en la capilla de la Virgen de los Remedios⁸⁰¹.

La imagen tuvo fama de milagrosa entre los burgaleses⁸⁰². En el Archivo de la Catedral están documentados dos milagros, el primero en 1602, cuando el cabildo dio por probada la curación milagrosa de María de la Torre, criada de Ana Arana y natural de la localidad de Castrillo del Val, y acordó la celebración de una procesión y un sermón⁸⁰³. El segundo es del año siguiente, según los autos sobre la verificación del milagro de María Sáenz de la Maza, vecina de Santa Marina de la Junta de Trasmiera⁸⁰⁴.

Entre los siglos XVII y XIX existió una tradición muy arraigada, por la que se identificaba a la Virgen de los Remedios con la Virgen de Oca. Se creía que cuando se trasladó la primitiva sede episcopal de Oca a Burgos, en 1074⁸⁰⁵, también se desplazó la imagen⁸⁰⁶.

2.000 reales por pintar y dorar el retablo de Nuestra Señora de los Remedios situado en la capilla del mismo nombre de esta iglesia; se incluyen las condiciones del acuerdo, alguna de ellas ratificadas por Domingo de Vallejo, arquitecto y ensamblador de dicha iglesia.

⁷⁹⁴ AHC B, 55 V, fol. 796-798.

⁷⁹⁵ AHC B, 135 LIB, fol. 380. En este documento de 1787 se menciona una capilla del Santo Cristo.

⁷⁹⁶ MADOZ, P., 1849 b, p. 550. “Sobre el arco de entrada por la parte interior se halla una imagen de Ntra. Sra., que titulan de los Remedios colocada en una urna, á la verdad bien poco digna de cubrir la escultura que deja verse en parte por los resquicios de la madera”.

⁷⁹⁷ AHC B, fols. 630-636 v.

⁷⁹⁸ PRIETO, M., 1639, t. III, p. 184.

⁷⁹⁹ CASTILLO PESQUERA, F. A., 1697 (1946), p. 80.

⁸⁰⁰ AHC B, V. 19, fols. 900-901.

⁸⁰¹ AHC B, 104 LIB, fol. 385. En 1711 Lorenzo Conde, maestro de ceremonias, señaló querer ser enterrado en la capilla de Nuestra Señora de los Remedios; 106 LIB, fol. 217, en 1773, Antonio Iñigo Angulo; 106 LIB., fol. 217, en 1733 el racionero Juan Velasco; 106 LIB, fol. 205, en 1742 el sochantre Manuel Montoya; 106 LIB, fol. 202, en 1743 el canónigo Juan Cantón Salazar; 106 LIB, fol. 192, en 1744 el canónigo Gaspar de Ahedo.

⁸⁰² PRIETO, M., 1639, t. III, p. 184. “Esta santísima imagen de pocos años ha hecho algunos milagros reconocidos, que el cabildo de Santa María ha cuidado de calificarlos”.

⁸⁰³ AHC B, V 19, fols. 827-854; AMB, Actas 1602, fol. 324 y 238; IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., 1990, p. 388.

⁸⁰⁴ AHC B, V 19, fols. 855-899.

⁸⁰⁵ SERRANO PINEDA, L., 1934-1936, pp. 129-190.

⁸⁰⁶ PRIETO, M., 1639, t. III, p. 184. “Algunos están persuadidos de que esta santísima imagen fue la que estuvo en la ciudad de Oca, y anduvo con los eclesiásticos y obispos en todas las peregrinaciones [...] persuadirnos que esta no fue la de Oca [...] que es de piedra y que sería imposible que los fieles anduviesen cargados con ella por los caminos. Pero no baste esto a la carga de Dios y de su madre que se quiere tanto siempre es ligera [...] a los eclesiásticos de Oca con otro obispo cargasen con esta imagen aunque fuese de piedra”; MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), p. 169. Solo se hace eco de la tradición,

La escultura de la Virgen de los Remedios está muy bien conservada, solo se aprecia una fractura en el cuello infantil. La Virgen y el Niño se hallan frontales. El rostro de María es alargado, de frente amplia y ojos grandes, el cabello oculta las orejas. Sujeta con la mano derecha el tallo de una flor y con la izquierda al Niño por el lado inferior.

El manto bordea el brazo derecho, con la tela muy tensa. Sobre la pierna de ese lado forma pliegues diagonales, que se yuxtaponen sin llegar a unirse. La túnica es de cuello circular y un broche romboidal frunce la tela en torno al pecho.

El Niño permanece sentado sobre la pierna izquierda de María. En el rostro reitera las características del materno. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Las piernas están paralelas y los pies descalzos. Viste con una túnica holgada.

Las referencias a esta imagen son frecuentes en los libros dedicados a la catedral, en las que especifican su ubicación y la datan en el siglo XIII⁸⁰⁷. Solo J. Ara escribe sobre aspectos estilísticos y la relaciona con escultores activos en los talleres catedralicios⁸⁰⁸.

Esta imagen pertenece a la tipología de las Vírgenes sedentes con el Niño, muy frecuente en la escultura gótica. Desde el punto de vista del estilo hay que situarla en la actuación del taller del claustro, como señaló J. Ara⁸⁰⁹. Son numerosos los escultores

según la cual esta imagen se trajo de Oca; FUENTE, V. de la, 1877-1879, p. 175. Este autor cree que se trajo de Oca; AMADOR DE LOS RÍOS, R., 1888, p. 510. Recoge la tradición, aunque añade proclamando expresivamente “haber sido labrada quizás en el siglo XIII, por más que la tradición venga señalando esta imagen, merecedora en verdad de estima, como la venerada en Oca y traída a esta ciudad cuando se trasladó a ella la catedral”.

⁸⁰⁷ PRIETO, M., 1639, t. II, p. 97. “Sobre el arco de la puerta del interior de esta santísima imagen de Nuestra Señora de los Remedios es de piedra [...] y está sentada en la misma clave del arco”; CASTILLO PESQUERA, F., 1687 (1946), p. 80. “Capilla de los Remedios, llamada así por una Imagen que se venera encima de la puerta por la parte de dentro”; MONJE, R., 1843 d, p. 22. “Sobre el arco de entrada por la parte de dentro se halla una imagen de Nuestra Señora que titulan de los Remedios, colocada en una urna, a verdad poco digna de cubrir la escultura que deja verse en parte por los resquicios de la madera”; MADDOZ, P., 1846 a, p. 550. “En el arco de entrada, por la parte interior”; GARCÍA GARCÍA, V., 1867, p. 48. “Llama de los Remedios por venerarse encima de la puerta esta imagen que alguna ha pretendido sea la primitiva titular de la Iglesia”; BUITRAGO ROMERA, A., 1876, p. 244. “Se llamó de los Remedios por una imagen de nuestra Señora del mismo título, que está en la parte central del arco de entrada en una urna bien poco digna por cierto de guardar la escultura de la Virgen”; FUENTE, V. de la, t. II, 1877-1879, p. 175. “No puedo decir cosa cierta, pero es tradición que Nuestra Señora de los Remedios, que está en un retablitto en la entrada de la capilla del Santo Cristo a la parte de adentro es la que se venera en Oca, habiendo sido traída a esta ciudad cuando se trasladó a ella la catedral”; MARTÍNEZ SANZ, M., 1883 (1966), p. 169. “No puedo decir cosa cierta, pero es tradición, que la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, que está en un retablitto sobre la entrada de la capilla del Santo Cristo a la parte de dentro, es la que se veneraba en Oca, habiendo sido traída a esta ciudad cuando se traslado a ella la catedral”; LLACAYO SANTA MARÍA, A., 1886 d, p. 66. “En la parte superior del arco de entrada, la antigua imagen de Nuestra Señora de los Remedios”; AMADOR DE LOS RÍOS, R., 1888, pp. 510-511. “En la parte interior de la puerta de la iglesia, dentro de una hornacina, en el centro [...] se ostenta la imagen de la Virgen apellidada Nuestra Señora de los Remedios, tallada en madera y proclamando expresivamente haber sido realizada en el s. XIII”; DOTOR MUNICIO, A., 1928, pp. 182-183. “Comenzó a titularse de los Remedios, por una imagen de la Virgen existente en la misma, imagen antiquísima que todavía vése dentro de una especie de urna de madera colocada encima del arco de la puerta de entrada, por el lado interior”; HUIDOBRO SERNA, L., 1949 f, p. 80. “Santísima Virgen puesta en el tímpano del arco de entrada; ambos tienen los caracteres propios del s. XIII”; AYALA LÓPEZ, M., 1950, p. 61. “Decorada en su parte interior con una imagen de Nuestra Señora de los Remedios, del s. XIII”; LÓPEZ MATA, T., 1950, p. 147. “Y la imagen de María, en piedra, a quien la tradición hace venir de Oca, quizá haya que llevarla a época avanzada del s. XIV”.

⁸⁰⁸ ARA GIL, C. J., 1994, p. 236.

⁸⁰⁹ *Ibidem*, p. 236. “También pueden atribuirse a este escultor (el de la portada del claustro catedralicio) una Virgen con el Niño en piedra, que se conserva en la capilla del Santo Cristo [...]”.

activos en este amplio taller, por ello conviene matizar que a los apóstoles y a los santos del ala sur del claustro es a los que más se asemeja, sobre todo a santa Catalina, y a las figuras del pilar del suroeste. Tanto la Virgen como santa Catalina presentan un tratamiento similar del rostro, pero sus cuerpos en nada se parecen. Por el contrario, existe una equivalencia formal entre los pliegues que se forman en torno a la pierna derecha de la Virgen y los que se aprecian en la casulla del obispo del pilar suroeste. Con esta escultura coincide incluso en las dimensiones, 110 cm. R. Abegg señaló, al estudiar las esculturas del claustro, que en algunas imágenes las cabezas son idénticas pero los cuerpos reflejan una técnica y estilo completamente diferente, lo que hace imposible que hayan sido esculpidas por un mismo artista. Concluyó que era frecuente la colaboración de varios escultores en una misma obra⁸¹⁰. Esta dinámica del taller también se refleja en la Virgen de los Remedios.

Es una escultura de elevada calidad, obra del taller del claustro, por lo que habría que datarla entre 1265 y 1270.

4. 1. 4. 1. 4. La Virgen de la iglesia de San Lorenzo de Burgos

Es una imagen sedente realizada en madera. Ocupa la calle central del primer cuerpo del retablo barroco situado en el altar mayor [cat. núm. 056]. La primitiva iglesia de San Llorente estuvo entre las más antiguas de la ciudad de Burgos y fue una de sus primeras parroquias. En su barrio se desarrolló una notable actividad económica a partir del siglo XII, porque en él vivían familias aristocráticas y adineradas, entre las que destacaban los grandes mercaderes⁸¹¹. La actual iglesia de San Lorenzo fue la iglesia del antiguo colegio de San Salvador de Burgos, de la Compañía de Jesús⁸¹². Es un edificio que se erigió entre 1684 y 1694 con el patrocinio de Francisca de San Vitores. La construcción estuvo a cargo de Bernabé de Hazas y Francisco del Pontón⁸¹³. Cuando se suprimió la Compañía, en 1773, a su iglesia se trasladó el culto de la antigua parroquia de San Llorente, ante su mal estado de conservación. A pesar del deterioro del edificio antiguo, este no se demolió hasta principios del siglo XIX, cuando el riesgo de derrumbe era inminente⁸¹⁴. Como testimonio del lugar que ocupó la iglesia primitiva se colocó una cruz. Cuando I. Bosarte visitó la ciudad, a principios del siglo XIX, el solar de la antigua iglesia se había transformado en una plaza⁸¹⁵.

En el testamento del canónigo Luis de Castro, de 1555, consta su deseo de ser enterrado en la capilla de Nuestra Señora de la iglesia de San Lorenzo, también denominada de los Ricos. Se podría estar refiriendo a esta escultura, pero no tenemos suficientes datos para confirmarlo⁸¹⁶.

La imagen de la Virgen se debió trasladar, junto a otros bienes muebles, desde la antigua iglesia⁸¹⁷. No se conserva su advocación, ni ningún testimonio de carácter devocional. Solo tenemos información sobre los cambios de ubicación de la imagen en la iglesia actual. A principios del siglo XX estaba en el retablo de la cabecera de la nave del Evangelio⁸¹⁸ y desde allí se trasladó al retablo mayor.

⁸¹⁰ ABEGG, R., 1999 b, p. 50.

⁸¹¹ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J., 1986, p. 123.

⁸¹² LÓPEZ MATA, T., 1959, pp. 12-14.

⁸¹³ COFIÑO FERNÁNDEZ, I., 2004, p. 54; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., 2012, p. 320.

⁸¹⁴ VALDIVIELSO AUSÍN, B., 1992, p. 131.

⁸¹⁵ BOSARTE, I., 1804 (1978), p. 256.

⁸¹⁶ AHCB, LIB 57, fols. 391-393.

⁸¹⁷ HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999) b, t. II, p. 153.

⁸¹⁸ SENTENACH, N., 1924, t. II, s. p. "En el primer altar del Evangelio hay colocada una Virgen sedente del s. XV". Se tiene que identificar con la escultura en estudio, la única imagen gótica que se conserva.

Su estado de conservación es bueno, solo ha perdido el fruto o flor que sujetaba María con su mano derecha y la mano izquierda infantil. Está repolicromada y se ha añadido una corona metálica a la Virgen.

Compositivamente ha roto con la frontalidad que caracteriza a la mayoría de las esculturas de este período. María desvía el cuerpo hacia la izquierda, levemente arqueado, las piernas se mantienen frontales; Jesús está sentado de perfil y con el rostro dirigido hacia el materno. Esta imagen y la Virgen de la Manzana del monasterio de Santo Domingo de Silos son las más intimistas del siglo XIII burgalés. En la escultura en estudio, el cuerpo infantil se ha realizado a una escala superior.

El rostro de María tiene forma circular, el cabello lo enmarca hasta las orejas. Resalta la comisura de la nariz y bajo la barbilla se percibe una pequeña papada. Su cuello es largo y esbelto. Con la mano izquierda, de largos dedos, sostiene al Niño por la espalda. Los pies sobresalen de la peana.

Sujeta el velo mediante una cinta o aro, que queda oculto bajo la corona metálica. Entre los drapeados de la indumentaria destacan los que se forman en torno al brazo derecho, con forma de abanico, y los dos sobre los pies, triangulares.

El Niño desvía la cabeza hacia la derecha y dirige la mirada hacia su madre. Peina una melena corta distribuida a dos bandas, sin flequillo. En el rostro destacan sus amplias mejillas. Apoya la mano derecha en el hombro de la Virgen. Los pies descansan sobre el regazo materno. Viste con una túnica holgada.

Varios autores se han referido a esta escultura por su belleza⁸¹⁹. H. Mahn creyó que era una Virgen *galaktotrophousa*⁸²⁰, probablemente, debido a la posición del cuerpo infantil, girado hacia su madre. Pertenece a la tipología de las Vírgenes sedentes con el Niño.

Respecto al estilo, considero que es obra de un escultor del taller del claustro. En el rostro de María se percibe la influencia de la Virgen de la Anunciación de la portada, ambas tienen las caras redondeadas y el cabello enmarcando el rostro, los mechones son finos y ondulados, bajo sus barbillas se aprecia una pequeña papada. El velo se sujeta mediante una cinta o aro. Al igual que en las esculturas del taller, tiene un pliegue triangular sobre los pies y éstos sobresalen de la peana. La desarmonía que se constata entre las dos figuras también está presente en la Virgen de la Alegría.

Se puede datar en la década de los setenta u ochenta del siglo XIII, después de haber finalizado el conjunto escultórico catedralicio.

4. 1. 4. 1. 5. La Virgen de la Manzana de Santo Domingo de Silos

Es una imagen de la Virgen de pie con el Niño, que está tallada en madera. Actualmente forma parte de la colección museográfica monacal, ignoro el lugar para el que se realizó [Museo del monasterio de Santo Domingo de Silos, (cat. núm. 257)].

Su estado de conservación es excelente y las pérdidas de material escasas, falta el dedo pulgar de la mano derecha de María y algunos dedos del pie derecho infantil. Pervive la policromía original. Tiene talladas todas sus caras, lo habitual es que el dorso se ahueque y se cubra con una tabla lisa o que el vaciado quede al descubierto.

⁸¹⁹ HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999) b, t. II, p. 153. “Otros recuerdos ofrecía el edificio que ha desaparecido [...] acompañada de una imagen de María Santísima con su hijo en los brazos, igualmente maravillosa por su arte”; VALDIVIELSO AUSÍN, B., 1992, p. 132. “Acompañaba la tarjeta conmemorativa del Santo Peregrino una imagen de María “maravillosa por su arte”.

⁸²⁰ MAHN, H., 1931, t. I, p. 64. “Im mitterlichsten Verhältnis, das Kind an der Brust, erscheint Maria zu Burgos, in s. Lorenzo”.

El cuerpo de María se desvía hacia el lado izquierdo y dirige la mirada hacia su Hijo. Jesús está sentado sobre la mano izquierda materna y con el cuerpo de perfil al espectador, orienta su rostro hacia el materno, creando una escena intimista⁸²¹. La forma del rostro de la Virgen es oval, destaca la amplia frente. El cabello se distribuye a dos bandas y queda visible hasta la altura de las orejas. Los ojos se han tallado rasgados y se han engrosado los párpados. Las comisuras de la nariz solo están insinuadas; esboza una sonrisa, la barbilla es afilada y bajo la misma aparece algo de papada. Destaca la esbeltez del cuello. Con la mano derecha muestra una poma al Niño, en alusión a María como nueva Eva. Flexiona la pierna derecha en forzado *contrapposto* y los pies quedan ocultos bajo la indumentaria.

Destaca el tallado del velo, que se sujeta mediante un aro, en torno al que se forman pliegues rítmicos. Se ondula en los laterales del rostro y se recoge por detrás de la espalda, donde se prolonga hasta la cintura. El drapeado de la parte trasera es de gran belleza, la zona central es más corta y facilita la caída simétrica de los pliegues zigzagueantes a ambos lados. Los cuatro extremos rematan en un pequeño nudo. El manto tiene solapas y un fiador circular.

El rostro infantil es redondo. Peina una melena corta. Los párpados apenas alcanzan protagonismo, al contrario que en el rostro materno. Con el dedo índice de la mano derecha acaricia el cuello de la Virgen y con la izquierda roza la manzana. Viste con una túnica holgada.

La imagen estuvo en la exposición celebrada en 1921, con motivo del *Séptimo Centenario de la Catedral de Burgos*, lo que facilitó su pronta difusión. En el catálogo figura que es una Inmaculada Concepción, obra de la escuela veneciana del siglo XV⁸²². Esta datación se ha mantenido hasta fechas recientes. Así puede verse en L. Serrano⁸²³, A. Ruiz en 1949⁸²⁴, J. Pérez⁸²⁵ y L. S. Iglesias⁸²⁶. En 1994 J. Ara la fechó a finales del siglo XIII y la relacionó con las esculturas del maestro de la Anunciación de la catedral burgalesa⁸²⁷. En el catálogo de la exposición dedicada a la *Inmaculada*, que se celebró en la catedral de la Almudena de Madrid en 2005, la daté entre 1270 y 1280 y la relacioné con la actuación del taller del claustro y las torres⁸²⁸, al igual que en el libro dedicado al *Arte gótico en el territorio burgalés*⁸²⁹.

Pertenece a la tipología de las Vírgenes de pie, frecuente en el arte bizantino, tanto en mosaicos como en marfiles. En Europa occidental hace su aparición en los parteluces de las catedrales francesas en el siglo XIII⁸³⁰. Se denomina con el término griego *Eleusa* o *Glypkophilousa*. Entre ambas figuras se establece una relación materno-filial⁸³¹. Una variante de la misma es la conocida en Francia bajo la denominación de

⁸²¹ MAHN, H., 1931, t. I, p. 65. Este autor ve en la posición del niño con respecto a María influencia de la escultura en marfil. “Das Gruppierungsmotiv (Jesus kitzelt María unter Kinn) kommt mit bei mehreren Elfenbeinarbeiten jenes Typus vor”.

⁸²² AA. VV., 1926, p. 3, fig. 6. “Inmaculada Concepción, estatua de madera de 0,88 cm. de alta, de escuela veneciana, s. XV, Monasterio de Santo Domingo de Silos. Preciosa imagen policromada con cabello y manto dorado, túnica azul, gracioso velo blanco con vueltas de azul. Tiene en los brazos al Niño Jesús con túnica verde y dorada. Está de pie y toca la manzana que ostenta su madre con una mano y con la otra la garganta indicando que por ella no pasó el fruto del pecado”.

⁸²³ SERRANO PINEDA, L., 1926, p. 173.

⁸²⁴ RUIZ, A., 1949, p. 66.

⁸²⁵ PÉREZ CARMONA, J., 1962 a, p. 371.

⁸²⁶ IGLESIAS ROUCO, L. S., 1988 d, p. 132, fig. 69. La data hacia 1440-1450.

⁸²⁷ ARA GIL, C. J., 1994, p. 282.

⁸²⁸ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2005 a, pp. 86-87.

⁸²⁹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2006, p. 257.

⁸³⁰ HEINRICH, J., 1933, p. 20.

⁸³¹ SAUERLÄNDER, W., 2004, p. 183.

Vierge des caresses y en España como Virgen de la compasión o de la ternura. El Niño posa una o las dos manos sobre el cuello materno, en una actitud de sacra conversación. Desde el siglo XIII los franciscanos introdujeron una nueva sensibilidad, que se refleja en *Las Meditaciones franciscanas sobre La Vida de Cristo*, en cuyo capítulo VIII dice: “El Niño que estaba en su seno llevaba la manita hacia la boca y el rostro materno, así parecía que no estaba tan triste”⁸³².

Desde el punto de vista del estilo, su vinculación con el taller catedralicio queda patente en la presencia de algunos de sus estilemas. A la escultura que más se asemeja es a la Virgen de la Anunciación de la portada del claustro, al igual que esta flexiona y desplaza la pierna derecha hacia el exterior, en forzado *contrapposto*; la indumentaria adquiere presencia por su volumen y también se aprecia el típico pliegue triangular sobre el pie izquierdo.

El escultor pudo inspirarse en el parteluz o en alguna jamba de la triple portada occidental de la catedral, que estaba dedicada a María. En la provincia de Burgos solo hay otra imagen de pie del siglo XIII, Nuestra Señora del Manzano de Castrojeriz, en la que no se produce una aproximación tan intimista entre madre e Hijo. Por su relación con el taller del claustro se puede datar entre 1265 y 1280.

4. 1. 4. 1. 6. El Calvario de don Fernando de la Cerda en Las Huelgas

En la nave del Evangelio de la iglesia de Las Huelgas se sitúa el sepulcro de Fernando de la Cerda, al que pertenece el Calvario en estudio [cat. núm. 058], realizado en piedra. Fernando fue el hijo primogénito de Alfonso X, murió en 1275 a los 21 años. Su óbito le sobrevino en Ciudad Real, cuando se dirigía hacia el sur para hacer frente a una incursión benimerí. Siguiendo con la tradición de algunos miembros de la familia, expresó su voluntad de ser enterrado en el panteón real de Las Huelgas⁸³³.

Las esculturas de Jesús, María y Juan forman un grupo sintético del Calvario. Su estado de conservación es excelente, aún se aprecian restos de policromía. En las axilas permanece parte de la policromía del vello.

María está de pie y con el cuerpo frontal. Dirige suavemente la cabeza hacia la izquierda, donde se encuentra el Crucificado. El rostro tiene una expresión dolorosa, que deriva del fruncimiento del ceño y el arqueado de las cejas. Su frente se ha tallado estrecha. Los ojos son grandes y los labios pequeños y muy carnosos. La mano derecha, con los dedos extendidos, apoya sobre la izquierda en el lado izquierdo del pecho. En el arte bizantino se interpretaba esta posición como un símbolo de sumisión y adoración, que también cuenta con una larga historia en la liturgia. Desde los siglos XII–XIII el sacerdote hacía ese gesto cuando oficiaba la misa, en expresión de humildad. Su presencia en el arte europeo occidental está testimoniada desde el siglo XIII, cuando se extiende por Europa desde Italia, quien a su vez lo había tomado de Bizancio⁸³⁴. María desvía la pierna derecha hacia el exterior, flexionada y en forzado *contrapposto*.

Cubre su cabeza con un velo, cuyos extremos cruzan por delante del pecho. La tela tiene una textura gruesa, que transmiten los pliegues amplios y profundos. El manto cruza por debajo del brazo derecho, por el lado izquierdo cubre parte del pecho. Ambos extremos se unen bajo las manos, sobre las que asoma parte de la tela, y caen formando una cascada de pliegues verticales. El escote de la túnica se ajusta al cuello. Las amplias

⁸³² BÉRANGER-MENAND, B., 2004, p. 102.

⁸³³ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, p. 198, ARA GIL, C. J., 1994, p. 276; HUERTA HUERTA, J. L., 1999, pp. 73-74; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. I, p. 440.

⁸³⁴ BARASH, M., 1998, pp. 85-87.

bocamangas rematan en un rectángulo y forman tres pliegues simétricos. Los extremos de los zapatos sobresalen de la peana.

El Crucificado desvía la cabeza hacia el lado derecho y la inclina levemente. El rostro transmite una expresión serena, los ojos están cerrados y la nariz es aguileña, como en las otras esculturas. El cabello remata en bucles. La frente se ha esculpido estrecha. En el cuello resaltan los tendones.

Flexiona levemente los brazos por los codos. Las manos muestran los dedos separados y extendidos, próximos a la vertical. El tratamiento anatómico del tórax es naturalista. Destacan la clavícula, el esternón, las costillas, solo insinuadas, y el arco epigástrico, bajo el que se cobijan cuatro lóbulos apenas perceptibles. El vientre resalta ligeramente redondeado y se produce un estrechamiento de la cintura, también se percibe el arranque de las ingles. En el drapeado del *perizonium* se han abandonado los pliegues angulosos, dominantes en los mantos de las figuras de María y Juan. Destacan los que se forman bajo el nudo, en forma de cascada y distribuidos a diferentes alturas. Bajo la rodilla derecha la tela crea una gran voluta, y hay otra, de inferior tamaño, en el lateral izquierdo. La pierna derecha, de prominente musculatura, está flexionada y de perfil; la izquierda se mantiene en la vertical, al igual que el pie, mientras que el derecho adopta la rotación externa. Los dedos se han tallado con gran detallismo. La cruz tiene forma de tronco desbastado.

Juan desvía suavemente el cuerpo hacia la derecha y gira la cabeza hacia Jesús. La melena remata en bucles y el flequillo forma pequeños rizos. Fruñe el ceño y en los ojos destaca los párpados. Los labios son finos y la boca está un poco abierta. En el cuello resaltan los tendones. Con ambas manos sujeta el libro cerrado. Las piernas se mantienen rectas y los pies asoman descalzos.

Viste con un manto de fiador circular, que bordea la parte exterior del brazo derecho y cae recto, por el lado izquierdo se recoge bajo la mano y crea pliegues angulosos y concéntricos en su caída. Deja visible gran parte de la túnica, de cuello circular y con una hendidura en la zona central. Las bocamangas son anchas y rematan en un rectángulo, bajo las mismas se aprecian las de la camisa. Por la parte inferior se prolonga hasta los pies, sobre los que forma un pliegue triangular.

Este Calvario ha sido objeto de estudio para numerosos investigadores. La primera referencia es de A. Durán y J. Ainaud, en ella consta: “[...] sirve para ejemplarizar las intrínsecas disarmonías que suelen darse en los escultores valiosos pero no enteramente formados”⁸³⁵. M. J. Gómez Bárcena no lo relacionó con ninguna corriente estilística, pero vinculó la escultura ornamental del sepulcro con la que se realiza en la catedral⁸³⁶. J. M. Azcárate manifestó su semejanza con el maestro de la Coronería⁸³⁷. J. Castán vio ecos del maestro de la Anunciación⁸³⁸ y J. Ara matizó esta relación, especificando que podía tratarse del mismo escultor del maestro de la Anunciación o un discípulo suyo, con el que relaciona otras esculturas de las catedrales de Burgos y León⁸³⁹. I. Bango resalta la delicadeza de sus formas y la idealización de los rostros⁸⁴⁰. R. Abegg incide en lo ya expresado por M. J. Gómez Bárcena,

⁸³⁵ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), p. 75.

⁸³⁶ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, pp. 198-199.

⁸³⁷ AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1990, p. 178. “[...] una magnífica representación del Calvario, de talla pequeña que evoca al maestro de la Coronería, con un magnífico Cristo ligeramente arqueado sobre la cruz y amplia llaga en el costado, la Virgen y San Juan”.

⁸³⁸ CASTÁN LANASPA, J., 1995, p.100.

⁸³⁹ ARA GIL, C. J., 1994, p. 262.

⁸⁴⁰ BANGO TORVISO, I., 1993, p. 189. “El infante don Fernando de la Cerda, hijo de Alfonso X, muerto a los 21 años, en 1275. El cenotafio fue enmarcado por un gran arco en cuyo tímpano se colocó un Calvario que, aunque ha perdido la policromía, muestra en lo delicado de las formas, que definen unos rostros

concretando que la escultura ornamental del sepulcro se realizó en torno a 1265-1270, por un taller o parte del mismo que trabaja en la catedral⁸⁴¹. Yarza lo considera obra de escultores del claustro catedralicio⁸⁴² al igual que R. Sánchez⁸⁴³.

El Crucificado es una las pocas esculturas tipo de la provincia de Burgos⁸⁴⁴, cuyo radio de influencia alcanza la provincia limítrofe de Palencia⁸⁴⁵.

Considero que varios estilemas del taller del claustro y las torres están presentes en el Calvario. Éstos son: el rostro redondeado de María, con una pequeña papada; su pierna derecha flexionada y desplazada hacia el exterior en forzado *contrapposto*; los extremos de los pies sobresaliendo de la peana; el canon corto, fomentado por la indumentaria que envuelve a los cuerpos en pesadas telas; el remate de la manga derecha de la túnica mariana, que muestra tres pliegues simétricos, como los de los ángeles de la balaustrada catedralicia y la Anunciación de Castrojeriz.

También aprecio similitudes con la portada de Sasamón. Los ceños fruncidos, que dan a los rostros de María y Juan una expresión dolorosa, no están presentes en las obras del taller del claustro, tampoco el cabello rematado en bucles del Crucificado. Sin embargo, en algunas esculturas de la fachada segisamonense los cabellos se rizan y se vacían por el interior del bucle, con un valor plástico que tiende al preciosismo. A diferencia de estas esculturas, donde el juego del claro-oscuro se extiende a la barba, en el Crucificado se limita al bucle que cae sobre el pecho en el lado izquierdo. La melena de Juan remata en rizos, similares a los de un apóstol del dintel. Las tres esculturas coinciden nuevamente con el apostolado del dintel en el nacimiento del cabello sobre la frente, muy bajo, obligando a reducir el tamaño de la misma⁸⁴⁶.

Considero que en el Calvario conviven estilemas del taller del claustro y las torres de la catedral y del taller de la fachada de Sasamón. El Calvario se pudo realizar después de las esculturas catedralicias, lo que explicaría la presencia de un estilo más evolucionado, y antes que la portada de Sasamón.

Para la datación del sepulcro se ha tomado como referencia el año en que murió el infante, 1275, por lo que su ejecución se realizaría en una fecha próxima, entre 1275 y 1280⁸⁴⁷.

idealizadamente hermosos, el nuevo concepto de espiritualidad y de la plástica que lo materializa en imágenes durante la época del gótico”.

⁸⁴¹ ABEGG, R., 1999 b, p. 82.

⁸⁴² YARZA LUACES, J., 2005, p. 24.

⁸⁴³ SÁNCHEZ-AMEJEIRAS, R., 2008, pp. 260-261.

⁸⁴⁴ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002, pp. 195-196. Sirvió de modelo a los Crucificados de la capilla de San Juan y sala capitular de Las Huelgas y al Crucificado de Cilleruelo de Abajo, Olmillos de Muñó e Iglesias.

⁸⁴⁵ HUERTA HUERTA, P. L., 1999, pp. 73-74. Lo relaciona con el Calvario de Villarcázar de Sirga y el Cristo de las Batallas de la catedral palentina, así como con un Cristo de La Vid de Ojeda en Palencia, sobre todo, por el tratamiento de la cabeza.

⁸⁴⁶ *Ibidem*, p. 74, n. 7. Este autor también vio cierto paralelismo en el tratamiento del cabello entre el Cristo de Fernando de la Cerda y la portada de Sasamón. “En esta misma línea se manifiesta el parecido existente entre los ritmos ondulantes descritos por el cabello y la barba del Cristo palentino y los del Pantócrator de la portada de Santa María la Real de Sasamón (Burgos)”.

⁸⁴⁷ ARA GIL, C. J., 1994, p. 276; ABEGG, R., 1999 b, p. 82. Da como fecha de ejecución los años que transcurren entre 1275 y 1279; HUERTA HUERTA, J. L., 1999, pp. 73-74; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. I, pp. 440, t. II, pp. 73-74. “Según la *Crónica de Alfonso X, a este infante don Fernando leuáronlo a enterrar a Las Huelgas de Burgos, ca allí auía él escogido su enterramiento. Et don Juan Núñez fue con el cuerpo del infante don Fernando a lo fazer enterrar*, lo que apunta a una inmediata monumentalización de su entierro”; YARZA LUACES, J., 2005, p. 24. “En conjunto, considero que su fecha no pasa el 1300”.

4. 1. 4. 1. 7. El Descendimiento de Las Huelgas

El Descendimiento del monasterio de Las Huelgas es el único grupo que se conserva completo en la provincia de Burgos. Corona el retablo del coro de la iglesia monacal [cat. núm. 061], a donde se desplazó desde el muro oriental del mismo, según H. Mann⁸⁴⁸, en el que había un altar dedicado a la Santa Cruz en 1279⁸⁴⁹.

La comunidad le profesaba y profesa una gran devoción⁸⁵⁰. Esta situación se reitera en otros monasterios femeninos que conservan grupos del Descendimiento. Es en los cenobios femeninos, o enclaves relacionados con ellos, donde se deposita el mayor número de esculturas⁸⁵¹. No se han inventariado imágenes en monasterios masculinos, ni tenemos constancia de que las hubiera.

El estado de conservación de las tallas es excelente. Antes de la restauración solo se apreciaba pérdida de material en el dedo pulgar de la mano izquierda de Nicodemo, restituido. La policromía original queda visible en el *perizonium* de Cristo, decorado con el escudo de Castilla inserto en estrellas de ocho puntas, y en la túnica de María, con castillos que no se insertan en estrellas. También está decorado con castillos el paño de pureza del Crucificado de la capilla de San Juan⁸⁵².

La decoración heráldica es habitual en el arte medieval, se propagó por las telas que se empleaban para la elaboración de prendas de vestir⁸⁵³. En Castilla adquirió un gran desarrollo desde principios del siglo XIII, dentro de la reiteración que caracteriza al gusto mudéjar⁸⁵⁴, no solo en los tejidos⁸⁵⁵, también en muebles, suelos cerámicos, artesonados y objetos suntuarios. Para R. Domínguez Casas: “En España nunca dejó de tener un carácter familiar, razón por la cual siempre se repite un mismo escudo y, como mucho, dos o tres diferentes, que son emblemas de un mismo linaje”⁸⁵⁶.

Con la excepción del paño de pureza y de la túnica de María, las imágenes conservan el repolicromado del siglo XVII, cuando se desplazaron al enclave actual⁸⁵⁷. La colocación de las figuras no coincide con la original, porque Juan, María y Nicodemo están más bajos. La Virgen no puede sujetar el brazo desclavado de su Hijo. Nicodemo no llega con su mano izquierda al brazo izquierdo de Jesús, ni con la derecha a quitarle el clavo de la mano con las tenazas. Juan estaría a la misma altura que María.

La Virgen se sitúa a la derecha de Jesús y de José de Arimatea. Su rostro es alargado y de frente amplia. Los ojos tienen el párpado inferior recto y su extremo orientado ligeramente hacia abajo, lo que unido al arqueado de las cejas confiere una expresión dolorosa al rostro. La nariz es ancha y la barbilla fina, remata en una horizontal. Coloca ambas manos para poder sujetar la mano desclavada de su Hijo. Gira la pierna derecha en forzado *contrapposto* y sobre ella se concentra el drapeado del manto.

⁸⁴⁸ MAHN, H., 1931, p. 68.

⁸⁴⁹ ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2004, pp. 511-554.

⁸⁵⁰ MAHN, H., 1931, p. 68.

⁸⁵¹ SCHILLER, G., 1966, t. II, p. 149; BERGMANN, U., 1989, n. 83, pp. 305-307. “Ikonographisch parallel ist die Darstellung der Kreuznagelung Christi durch die Tugenden, die in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts aufkommt, und, aus der mystischen Frömmigkeit des 13. und 14. Jahrhunderts heraus zu verstehen, meist in Umkreis von Frauenklöstern Verbreitung finde”.

⁸⁵² Sobre la presencia de los castillos en la heráldica peninsular ver GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. I, pp. 159-163.

⁸⁵³ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 59.

⁸⁵⁴ MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, F., 2000, p. 73.

⁸⁵⁵ SASTRE ARRIBAS, M. J., 1990, pp. 21-29.

⁸⁵⁶ DOMÍNGUEZ CASAS, R., 2001, p. 243.

⁸⁵⁷ YARZA LUACES, J., 2005, p. 24.

José de Arimatea está al lado derecho de Jesús, de perfil y sosteniendo su cuerpo. Los ojos tienen las pupilas finamente talladas y las narices son largas y aguileñas. El labio superior está arqueado y el inferior, más grueso, se mantiene en la horizontal, la boca se muestra un poco abierta. El flequillo apenas asoma bajo el bonete, los mechones adoptan formas zigzagueantes hasta la altura de la sien y desde allí el cabello se desplaza hacia atrás. Con ambos brazos bordea el cuerpo de Jesús por la cintura. Los pies están paralelos y a la misma altura. Viste con bonete, manto y túnica.

Jesús se ha tallado a una escala superior. Desvía el cuerpo hacia el lado derecho, porque la mano derecha ya está desclavada. La cabeza gira hacia el mismo lado y se inclina suavemente. Entorna los ojos y arquea las cejas, dando la sensación de que el ceño está fruncido, sin que esto suceda. La nariz es de aletas estrechas y los labios de reducido tamaño. Destacan los pómulos. Peina una melena larga distribuida a dos bandas, que se recoge por detrás de la espalda y deja ver las orejas. El cabello se ha trabajado en pequeños mechones ondulados. La barba es terciada y remata en dos bucles. El bigote se une en sus extremos a la barba.

La musculatura de los brazos solo está insinuada y las manos muestran los dedos extendidos. En el tórax destacan la clavícula, el esternón y la transición epigástrica, se aprecia el suave tallado de las costillas y el abdomen lobulado. El *perizonium* tiene el drapeado más rico de todo el grupo, cruza en la zona central sin anudar, la tela que procede del lado derecho oculta a la que viene de la parte izquierda. Los pies se mantienen en la vertical y paralelos, porque ya han sido desclavados.

Nicodemo está de perfil al espectador, a la izquierda del Crucificado. Se asemeja a la escultura de José de Arimatea en el perfilado de las pupilas, el tallado de la nariz y el arranque de la barba, así como en la distribución del cabello sobre las orejas. Marca las sienes y el arco superciliar. La melena es larga y ondulada. El bigote no se suma a la barba, esta remata en bucles.

Viste con túnica y camisa. La túnica tiene unas bocamangas anchas y en torno al ceñidor de correa la tela se frunce, formando finos pliegues verticales que delatan la delgadez del tejido. De la camisa solo se aprecian las bocamangas.

Juan está a la izquierda de Nicodemo, con el cuerpo frontal. Adopta la misma posición que en un Calvario. Los rostros de Jesús y Juan se asemejan en el tallado de los labios y de la nariz. Peina una melena corta a la que se ha otorgado un mayor volumen en los extremos. La frente es estrecha, como en la mayoría de las figuras. Las cejas están arqueadas, los ojos tienen los párpados tallados, y la nariz es fina y alargada. Los labios están entreabiertos. La barbilla y el mentón reiteran la forma de los de María. Apoya el rostro en la mano derecha, en señal de duelo⁸⁵⁸ y desvía el cuello hacia el mismo lado. Con la mano izquierda sostiene el libro. Las piernas están paralelas. Viste con manto y túnica.

Se ha clasificado a los grupos del Descendimiento en tres variantes: la castellana, la catalana y la italiana⁸⁵⁹. El de Las Huelgas pertenece a la primera, porque Cristo tiene la mano derecha desclavada y la izquierda sujeta a la cruz. María sostiene la mano desclavada de Cristo y Nicodemo arranca el clavo de su otra mano. Jesús se talla a una escala superior. La iconografía de los Descendimientos se ha abordado en un apartado independiente⁸⁶⁰, en el que se estudian otros aspectos de este Descendimiento como la altura de las figuras o su colocación, por ser un grupo de referencia.

⁸⁵⁸ MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2010, p. 28.

⁸⁵⁹ El primer autor que clasificó los Descendimientos lígneos medievales fue SCHÄLICHE, B., 1975. Solo hay una diferencia respecto a su clasificación -descendimientos catalanes, hispánicos e italianos-, he cambiado la denominación de hispánico por castellano. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2007, pp. 101-107.

⁸⁶⁰ Apartado 5. 3.

Varios autores han relacionado al grupo monacal con talleres activos en la catedral burgalesa. H. Mahn no estableció una conexión directa con el edificio catedralicio, pero apreció paralelismos con las esculturas de Castrojeriz, que ya había vinculado a maestros catedralicios⁸⁶¹. J. M. Azcárate percibió ecos de la fachada de la Coronería en las figuras de la Virgen y José de Arimatea, el resto “de ejecución más arcaizante”⁸⁶². P. Williamson señaló la influencia del taller de la portada del claustro⁸⁶³ y J. Yarza, además de con esculturas de la portada, vio semejanzas con las del claustro⁸⁶⁴.

J. Yarza consideró que “todas las figuras se deben al mismo artista”⁸⁶⁵. Sin embargo, creo que algunas imágenes acusan la influencia del taller del claustro y otras son obra de alguno de sus artífices. La influencia del taller queda patente en María, con la pierna derecha flexionada y desviada hacia el exterior en forzado *contrapposto*, se diferencia de las esculturas catedralicias en el tallado del rostro. Son obras de un escultor catedralicio las cabezas de Nicodemo y José de Arimatea, muy similares a las de David e Isaías de la portada y a algunas cabezas de santos del claustro. La actuación de otro escultor del claustro se aprecia en la forma del rostro de Jesús, semejante al de varias figuras del tímpano de la portada.

El Descendimiento se pudo tallar en el mismo período que se realizó la decoración escultórica del monasterio o después⁸⁶⁶, aproximadamente entre 1265-1280. Inciden en esta datación las características anatómicas de Cristo y la moda que refleja la indumentaria de las otras imágenes, así como su vinculación con el taller del claustro.

4. 1. 4. 2. Esculturas influenciadas por el taller del claustro y las torres

He creado un apartado independiente, respecto a las esculturas del epígrafe anterior, para abordar el estudio de aquellas imágenes que acusan la influencia de este taller, pero su vinculación con el mismo no ha quedado suficientemente demostrada.

⁸⁶¹ MAHN, H., 1931, t. I, p. 68. “Eher als mit der Kreuzigung in derselbem Kirche erscheint die Kreuzabnahme in den Formen mit der Verkündigung von Castrogeriz verwandt”.

⁸⁶² AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1990, pp. 188-189. “Obra maestra y ajena por completo al carácter de imagen popular que tienen la mayoría de estas representaciones, es el magnífico grupo del Descendimiento sobre el cerramiento de la nave central del monasterio de Las Huelgas, en que es evidente el recuerdo del maestro de la Coronería, tanto en la figura de la Virgen como en la de José de Arimatea, mientras las otras figuras responden a un estilo más arcaizante, en especial la alargada imagen de Cristo”.

⁸⁶³ WILLIAMSON, P., 1997, p. 352. “En Burgos es probable que se emplearan miembros del taller de la catedral en el convento real de Las Huelgas. [...] y cabe atribuir la hermosa deposición de la Cruz de madera pintada colocada sobre el altar, al taller de la portada del claustro. Libre de las limitaciones arquitectónicas los escultores lograron crear una obra de arte de gran patetismo digna de su emplazamiento real”.

⁸⁶⁴ YARZA LUACES, J., 2005, p. 24. “Desde una perspectiva estilística se aproxima a la plástica burgalesa contemporánea y en especial la que se inicia con la puerta del transepto sur de la catedral de paso al claustro y parte de la escultura del propio claustro”.

⁸⁶⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁸⁶⁶ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, p. 198; ABEGG, R., 1999 b, p. 82. Ambas relacionan la decoración escultórica con el taller catedralicio.

4. 1. 4. 2. 1. La portada de Santa María la Real y Antigua de Gamonal y la Anunciación de su interior

El grupo líneo de la Anunciación está sobre dos ménsulas situadas en el muro septentrional de la iglesia [cat. núm. 051]. Anteriormente se colocó en el acceso a la sacristía, desconozco cual pudo ser su ubicación originaria.

No se conservan documentos sobre la construcción del templo. En base a la morfología arquitectónica y la presencia en el dintel de su portada occidental de los escudos de Miguel Esteban del Huerto del Rey, se ha datado en el último tercio del siglo XIII⁸⁶⁷. Este donante fundó, junto al almirante Bonifaz, la cofradía de Caballeros Mercaderes de Santa María la Real de Gamonal⁸⁶⁸, a la que pertenecían las familias de la oligarquía ciudadana.

El estado de conservación de las tallas es excelente, aunque ha desaparecido el libro que sujetaba María con su mano izquierda y el bastón de mensajero que sostenía el ángel con la misma mano. Las manos de ambas esculturas pueden ser un añadido posterior o las originales vueltas a insertar, porque se aprecian alteraciones en la unión con los brazos. Su colocación en unas urnas situadas a gran altura dificulta un estudio más detallado. En el repolicromado se aprecian algunas lagunas.

La composición de la escena facilita el contacto visual entre las figuras. María gira el cuerpo hacia la derecha, donde está el ángel, y este hacia ella. Los rostros de ambos se asemejan, tienen forma ovalada, frentes amplias y ojos almendrados, destacan los párpados. En la fina barbilla se aprecia un hoyuelo. El cabello se distribuye a dos bandas, está trabajado en gruesos mechones que rematan en bucles.

María cubre su cabeza con un velo que se ajusta a la frente y envuelve los hombros. Por el lado derecho el manto asoma desde la cintura hacia el lado izquierdo, por este lado bordea el brazo y cae recto. La sobretúnica es de cuello circular ajustado, sus bocamangas rematan en un rectángulo, como las del ángel. Debajo de las bocamangas de la sobretúnica se aprecian las de la túnica, y bajo estas las de la camisa. Los zapatos son apuntados.

El manto de Gabriel deja visible casi toda la parte frontal de la túnica, cae por la parte exterior del brazo derecho y por el izquierdo cubre el brazo, el extremo se recoge bajo el mismo. Escasea el drapeado y en los extremos forma pliegues zigzagueantes. La túnica es holgada, de cuello circular ajustado, y las amplias bocamangas tienen forma rectangular. La camisa solo se percibe bajo las bocamangas de la túnica.

La Anunciación está entre las imágenes góticas burgalesas más divulgadas, debido a su participación en numerosas exposiciones y a su inclusión en publicaciones dedicadas a la iglesia o a la escultura gótica burgalesa⁸⁶⁹.

La iconografía de la Anunciación y su relación con la liturgia romana e hispánica se han analizado en el apartado destinado a las representaciones de la Anunciación⁸⁷⁰. Existen dos variantes iconográficas. En la primera, a la que se adapta este grupo escultórico, María sostiene en la mano izquierda un libro, misal o libro de

⁸⁶⁷ ANDRÉS ORDAX, S., 1988, p. 344; ARA GIL, C. J., 1994, pp. 238-239.

⁸⁶⁸ GARCÍA SÁINZ DE BARANDA, J., 1938, p. 160; GÓMEZ BÁRCENA, M. J. 1988, p. 85; ARA GIL, C. J., 1994, pp. 238-239.

⁸⁶⁹ SENTENACH, N., 1924, t. I, s. p.; HUIDOBRO SERNA, L., 1926, p. 67; BERNIS MADRAZO, C., 1970, lám. VIII, fig. 5; AA. VV., 1984, sala III, n. 5, 6; AA. VV., 1988 a, p. 40; IGLESIAS ROUCO, L. S., 1988 b, n. 33, p. 80; AA. VV., 1995 c, p. 26; LÁZARO LÓPEZ, A., 1997, 83, pp. 155-156; RAMOS REBOLLARES, L., 1999, pp. 70-72; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002, p. 227; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2006 pp. 257-259; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2012, pp. 211-212.

⁸⁷⁰ Apartado 5.6.1.

horas, y con la derecha muestra un ligero movimiento para exteriorizar su emoción⁸⁷¹; el ángel se ha colocado en una actitud similar con la mano derecha y con la izquierda sujeta un cetro o bastón de mensajero. Es la variante más extendida por occidente⁸⁷². Las primeras representaciones aparecen en la escultura monumental francesa y desde allí se extendieron a otros países. También abundan en la escultura monumental de nuestras catedrales, monasterios e iglesias.

Desde el punto de vista del estilo, considero que es obra de los escultores que trabajaron en la portada occidental de la misma edificación⁸⁷³. A pesar de su elevada calidad, la portada carece de un estudio estilístico. Los autores que han escrito sobre la misma, lo han hecho centrándose, sobre todo, en su iconografía y datación⁸⁷⁴.

En la disposición del velo de María se aprecian paralelismos con la Virgen de la portada. La forma del rostro del ángel remite al donante arrodillado a la izquierda de Cristo. La distribución del cabello a dos bandas, trabajado en gruesos mechones rematados en bucles, es semejante a la del Crucificado del sepulcro de Fernando de la Cerda, a algunas esculturas de la fachada de Sasamón y de la iglesia de San Esteban de la ciudad de Burgos, así como a la escultura de Dios Padre del tímpano de la portada occidental de la de Gamonal. Las bocamangas de las túnicas son anchas y rematan en rectángulos, como en los ángeles y la Virgen del tímpano.

En algunas esculturas de esta portada se aprecia la influencia del taller del claustro⁸⁷⁵. La cabeza del donante arrodillado, situado al lado derecho de Dios Padre de la portada, es muy similar a la cabeza de la escultura de san Pedro de la panda meridional del claustro de la catedral burgalesa. La cabeza de Dios Padre de la portada se asemeja a las de Fernando III y los príncipes del claustro. Podría plantearse que una vez concluido el conjunto catedralicio, uno de sus escultores realizase el tímpano de Gamonal y el grupo de la Anunciación que alberga en su interior.

La datación dada para el grupo de la Anunciación abarca todo el período gótico, siglos XIII⁸⁷⁶, XIV⁸⁷⁷ y XV⁸⁷⁸. Considero que se talló una vez concluida la portada de la iglesia, o al mismo tiempo, en las décadas finales del siglo XIII⁸⁷⁹.

4. 1. 4. 2. 2. Resto de una Virgen sedente con el Niño

Es una imagen realizada en madera. Estuvo expuesta en un anticuario de Aranda de Duero hasta 2001 [cat. núm. 06], año en que fue adquirida por otro anticuario logroñés. Desconozco su paradero actual⁸⁸⁰.

⁸⁷¹ MÂLE, E., 1899 (1986 a), p. 265; RÉAU, L., 1957 (1996), p. 188. “Esta es la actitud que presentan las Anunciaciones occidentales, en general, mientras las bizantinas se ven sorprendidas por el ángel mientras se ocupan en labores cotidianas, como sacar agua del pozo”.

⁸⁷² RÉAU, L., 1957 (1996), p. 191. Los dos objetos señalados eran las insignias simbólicas del ángel de la Anunciación hasta finales de la Edad Media, cuando se añade el lirio.

⁸⁷³ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 p, p. 262

⁸⁷⁴ Sobre la iconografía del tímpano han escrito: ANDRÉS ORDAX, S., 1988, p. 342; ARA GIL, C. J., 1994, pp. 238-239. Es la única que hace observaciones estilísticas; AZCÁRATE DE LUXAN, M., 1994, p. 258.

⁸⁷⁵ ARA GIL, C. J., 1994, pp. 238-239.

⁸⁷⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1970, lám. VIII, fig. 5. Aparece entre las imágenes del siglo XIII; ANDRÉS ORDAX, S., 1988, p. 342. Mediados del siglo XIII; IGLESIAS ROUCO, L. S., 1988 b, n. 33, p. 80. Mediados del siglo XIII; LÁZARO LÓPEZ, A., 1997, n. 83, pp. 155-156. Pospone su datación a finales de la centuria.

⁸⁷⁷ MAHN, H., 1931, t. II, fig. 251; AA. VV., 1984, n. 5 y 6, sala III; AA. VV., 1988 a, p. 40.

⁸⁷⁸ SENTENACH, N., 1924, t. I, s. p.

⁸⁷⁹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 p, p. 262; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2006, pp. 257-259.

⁸⁸⁰ Los dueños de la tienda adquirieron la imagen en una feria, donde se utilizaba como blanco para un juego de lanzamiento de pelotas. Antes de trasladarse a Aranda de Duero estuvo en venta en un anticuario de Arcos de la Llana (Burgos).

La talla infantil formaba parte de una imagen de la Virgen sedente con el Niño, de la que se separó, probablemente, a finales del xv o principios del xvi⁸⁸¹, según la policromía del globo sobre el que está sentado. Junto a la talla infantil se desprendió parte de la pierna izquierda de la Virgen, que se reaprovechó para la creación del globo. Este se completó con el ensamblaje de otro trozo de madera. Contrasta la elevada calidad de la escultura con la falta de esfericidad del globo.

La imagen está tallada en todo su contorno. Aunque en buen estado de conservación, ha sufrido pérdidas de material. Falta la mano derecha, una parte del pie izquierdo y de la nariz. Se aprecian varias capas de policromía.

La posición del cuerpo es frontal. Su rostro tiene forma ovalada, las facciones son delicadas y transmiten un gran dominio técnico. Se han tallado las cejas, los ojos son grandes y almendrados, con los párpados marcados, destaca un pliegue sobre el superior. En la melena se aprecia un flequillo triangular, a modo de abanico. Con la mano izquierda sostiene la bola, los dedos son largos y en ellos se aprecia el esculpido detallado de las uñas. La indumentaria se limita a una túnica holgada con escote rematado en pico y amplias bocamangas. Los pliegues, aunque escasos, son de gran calidad y se concentran en torno a la cintura, el regazo y las zonas de encuentro con la esfera. La pierna derecha asoma entre la tela, desnuda, y cruza sobre la izquierda. Solo existe una escultura burgalesa coetánea con una colocación similar, la Virgen de la Alegría de la catedral.

Creo que las transformaciones a las que fue sometida la imagen tenían como objetivo cambiar su iconografía por la de un Niño Cosmócrator. Coincide la datación de la policromía del globo con la aparición del tema. Se representa a Jesús con una edad de tres o cuatro años y con el globo del mundo en la mano⁸⁸². En este caso, además de sujetar el globo con la mano izquierda, está sentado sobre una esfera.

Desde el punto de vista del estilo se asemeja, en el trabajo de las facciones del rostro y en la disposición y el tallado del cabello, a las esculturas de algunos príncipes y ángeles del taller del claustro y las torres. También se aprecian similitudes con esculturas francesas del entorno parisino, en la forma ovalada del rostro y en la amplia frente⁸⁸³. Se podría tratar de una obra importada o realizada por un escultor de ese origen, que pudo estar activo en el taller del claustro y las torres. Sin embargo, las escasas imágenes infantiles realizadas por este taller, Virgen de la Alegría, Virgen de los Remedios y Virgen de la Epifanía del claustro, en nada se le asemejan. Por desgracia, desconocemos la apariencia de las esculturas de la triple portada occidental.

Por su extraordinaria calidad se puede datar en torno a 1270, coincidiendo con el período en el que estuvo activo el taller catedralicio.

4. 1. 4. 2. 3. La cabeza coronada de Cristo del Museo de Burgos

En el Museo de Burgos se conserva la cabeza lígnea de un crucificado [cat. núm. 068]. Se desconoce su lugar de procedencia, aunque consta su origen burgalés⁸⁸⁴. Su estado de conservación es bueno, solo una parte del aro superior de la corona está deteriorado. Ha sido repolicromada.

La cabeza se desvía hacia la derecha. Su frente es amplia y los ojos están tallados en relieve, cerrados y con forma almendrada. La nariz es afilada y destacan los

⁸⁸¹ Agradezco a Julio Villalmanzo sus comentarios sobre la policromía.

⁸⁸² MÅLE, E., 1932 (2001), p. 300.

⁸⁸³ WILLIAMSON, P., 1997, p. 228. La escultura en marfil de la Virgen con el Niño de la Sainte- Chapelle de París, en el Museo del Louvre, también tiene este tipo de frente.

⁸⁸⁴ Museo de Burgos, núm. de inventario general 069.

pómulos. La boca, aunque cerrada, permite ver la hilera dental superior. El cabello se ha realizado con gran maestría, se distribuye a dos bandas. Los mechones, ondulados, dejan visibles las orejas. El bigote apenas es perceptible sobre los labios y la barba se ha tallado a tres niveles, marcados por las ondulaciones del vello. El aro de la corona está decorado simulando pedrería.

Estilísticamente se podría relacionar con escultores del taller del claustro. En la forma de las orejas emula a los príncipes y en el tallado de la barba y la boca a los profetas. La presencia de la hilera dental superior es frecuente en algunas esculturas de este taller, así puede verse en el ángel de la Anunciación, el rey David y el profeta Isaías de la portada claustral, así como en algunos príncipes del interior. En el Museo de Burgos se custodia la cabeza de un apóstol, que se ha puesto en relación con la triple portada occidental desaparecida⁸⁸⁵, como se ha mencionado, y que también enseña la hilera dental superior.

Se podría datar en torno a 1270, por la distribución del cabello y las facciones del rostro, así como por sus similitudes con algunas esculturas del taller del claustro.

4. 1. 5. Los talleres de la catedral de Burgos durante el siglo XIV: las esculturas de las ménsulas de la capilla de Santa Catalina y la Virgen de pie de la capilla del Santo Cristo

Aunque en el siglo XIV la actividad escultórica decae, también se realizaron obras de gran calidad. En el claustro catedralicio se erigen capillas en la crujía oriental, entre las que destaca la de Santa Catalina. La calidad escultórica de su portada, dedicada al Descendimiento, y de las ménsulas de su interior es muy reseñable. También se transformó la iglesia de San Esteban, que de este período conserva los pies y la magnífica portada. En la escultura funeraria se esculpieron ejemplares muy destacados, como el sepulcro de Gonzalo de Hinojosa⁸⁸⁶.

Las primeras referencias a la capilla de Santa Catalina son del año 1316, cuando el obispo Gonzalo de Hinojosa y el cabildo acordaron erigirla⁸⁸⁷. Las reuniones del cabildo se celebraron entre los años 1328 y 1333 en la capilla de San Pablo, porque la nueva aún no se había terminado⁸⁸⁸. En 1354 se celebró el capítulo en la nueva⁸⁸⁹, que hasta 1374 no se mencionó bajo la advocación de Santa Catalina⁸⁹⁰. Por lo tanto, hacia 1354 las esculturas de la nueva sala capitular ya estaban acabadas.

Considero que las esculturas de la portada de esta capilla, dedicadas al Descendimiento, son anteriores a las que decoran las ménsulas del interior. A la distancia temporal se une la presencia de estilemas diferentes. Los dos conjuntos escultóricos divergen en el cincelado de los rostros, el tratamiento de las manos y en la disposición y estudio de los drapeados.

La imagen de la capilla del Santo Cristo está realizada en piedra caliza. Se apoya sobre una ménsula del muro meridional de la cabecera [cat. núm. 040]. Se desconoce su lugar de procedencia y la fecha de su colocación en la capilla. De 1846 es la primera

⁸⁸⁵ MARTÍNEZ BURGOS, M., 1935, núm. 67. Asigna como lugar de procedencia la triple portada occidental; ABBEG, R., 1999 b, p. 74.

⁸⁸⁶ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988; YARZA LUACES, J., 1990, pp. 368-391; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 2009, p. 245.

⁸⁸⁷ ACB, vol. 41, p. 1, fol. 417; MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), pp. 141, 296-298; PEREDA LLARENA, J., 1984 b, doc. 500, pp. 381-383; KARGE, H., 1995, pp. 59-60.

⁸⁸⁸ MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), p. 142; KARGE, H., 1995, p. 61.

⁸⁸⁹ ACB, libro 63, citado por MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), p. 141; ABBEG, R., 1999 b, p. 24.

⁸⁹⁰ AHCB, 63 LIB, fols. 764-767.

referencia, aparece en la *Historia de la catedral* de P. Orcajo, en la que se limita al siguiente comentario a pie de página: “Al lado de la epístola de dicho altar se halla colocada una imagen de nuestra Señora”⁸⁹¹.

María tiene el cuerpo frontal y el rostro dirigido hacia Jesús, este es de finas facciones. En los ojos se aprecian los párpados. Su cuello es esbelto. Las manos se han cincelado con detallismo, con la derecha sujeta los pies infantiles y con la izquierda al Niño por el lateral.

La corona es de aro fino y remata en con cuatro pequeños florones separados por flores tripétalas de reducido tamaño. Destacan los drapeados de la indumentaria, que contribuyen a dar distintas texturas a las diferentes prendas. El velo es largo y los pliegues finos, el Niño lo sujeta con la mano derecha sobre el pecho materno y con la izquierda a la altura de las mejillas. La tela del manto es más gruesa y pesada, los pliegues son escasos y han incrementando su tamaño. Cruza de derecha a izquierda cubriendo el brazo y gran parte del antebrazo derecho. Por la parte inferior se prolonga hasta las rodillas y se recoge bajo el brazo izquierdo formando una cascada de pliegues verticales. Deja visible la parte superior e inferior del cuerpo. La túnica es ajustada y tiene el cuello abarquillado. Los zapatos rematan en punta.

Jesús dirige la mirada hacia el rostro materno. Peina una melena larga y rizada, los rizos adoptan formas acaracoladas y dejan la frente despejada. Los pies se apoyan sobre la mano izquierda de la Virgen. Viste con una túnica de tela fina, que marca el contorno de la pierna derecha. Se ablusa sobre el ceñidor, que tiene forma de cordón.

La escultura, a pesar de su elevada calidad, no ha despertado gran interés entre los investigadores⁸⁹². Pertenece a la tipología de las Vírgenes de pie, analizada al estudiar la Virgen del Manzano de Castrojeriz y la Virgen de la Manzana de Santo Domingo de Silos. En la posición de su cuerpo, con un ligero *hanchement*, y el rostro dirigido hacia su Hijo, sigue modelos surgidos en Francia en el segundo cuarto del siglo XIV, plenamente consolidados entre 1340 y 1350⁸⁹³. Se diferencia de la mayoría de las esculturas francesas en que la relación que se establece entre ambas figuras es más intimista⁸⁹⁴. La imagen de la iglesia de San Nicolás de Pamplona muestra una composición similar, también está influenciada por el arte francés⁸⁹⁵. En Burgos, además de la escultura en estudio, existe otra en el claustro del monasterio benedictino de San Salvador de Oña, con una datación análoga. Las similitudes entre ambas imágenes derivan de la existencia de modelos comunes.

La Virgen de pie con el Niño de la capilla del Santo Cristo es del mismo autor que esculpió las ménsulas de la capilla de Santa Catalina. Evoca a estas en la forma de la corona, en el cincelado del rostro y de las manos de María.

Partiendo de la fecha de la primera reunión del capítulo en la nueva sala, 1354, de las características de la indumentaria -abarquillamiento del cuello de la túnica⁸⁹⁶ y disposición del manto⁸⁹⁷ - y del suave *hanchement* que adopta el cuerpo, se puede datar en los años centrales de la decimocuarta centuria.

⁸⁹¹ ORCAJO, P., 1846 (1901), p. 136.

⁸⁹² ORCAJO, P., 1901, p. 136; MAHN, H., 1931, t. II, p. 64, t. fig. 241; ANDRÉS ORDAX, S., 1989, p. 126; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2006, pp. 265-266.

⁸⁹³ TERÉS TOMÁS, M. R., 1991, núm. 121.

⁸⁹⁴ Sirvan como ejemplo de esa falta de intimismo las Vírgenes de Mézières en Eure, de Fosses en Seine et Oise, de Leschen en Seine er Marne.

⁸⁹⁵ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, pp. 284-288.

⁸⁹⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

⁸⁹⁷ LEFRANÇOIS-PILLION, L., 1935 a, p. 143; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 287; BERGMANN, U. (coord.), 1989 b, n. 69, pp. 274-275.

4. 2. EL TALLER DE LA PORTADA OCCIDENTAL DE LA COLEGIATA DE TORO Y NUESTRA SEÑORA DE MARZO DE SANTO DOMINGO DE SILOS⁸⁹⁸

Nuestra Señora de Marzo es una Virgen con el Niño realizada en piedra que está situada en la panda oriental del claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos [cat. núm. 258]. Los autores que han escrito sobre su emplazamiento consideran que se trasladó desde otro lugar. L. Serrano creyó que fue el pórtico de la primitiva iglesia o alguno de los ábsides de la misma⁸⁹⁹, F. R. Aznar que estuvo el interior de la iglesia⁹⁰⁰ y J. Guerrero que era la escultura del parteluz de la portada de la iglesia, del que sería la única imagen que ha subsistido⁹⁰¹. A principios del siglo XVIII la imagen ya estaba en el claustro⁹⁰². Por lo tanto, solo podría proceder del pórtico septentrional, en el que se intervino en 1712, ya que la iglesia se derribó en 1751 ante su mal estado⁹⁰³. Creo que la escultura se pudo realizar para su ubicación actual, en base a un documento del año 1294, rubricado por Juan Pérez y su mujer Dominica, en el que consta “*una fuessa que es en la claustra de Sancto Domingo ante sede maiestatis*”. Si se interpreta el término *sede maiestatis* como sede de la majestad divina, el documento se podría estar refiriendo a la imagen de la Virgen en estudio⁹⁰⁴.

La escultura está bien conservada. En la restauración se respetó el repolicromado de 1652⁹⁰⁵, se añadió la mano derecha a la Virgen y la izquierda al Niño, así como la cabeza infantil. Las partes añadidas se dejaron sin policromar, permitiendo su pronta identificación.

Ambas figuras están en posición frontal. El rostro de María es ovalado, de amplia frente y ojos grandes, la nariz es fina y destacan las aletas, tiene acentuadas las comisuras. Los labios son muy delgados. El cabello asoma a ambos lados del rostro. El brazo derecho se adelanta en ángulo recto y con la mano izquierda sujeta el manto.

La corona parte de un aro ancho y remata en florones de cinco hojas. El velo se adapta a la frente y oculta el cabello, sobre los hombros abundan los pliegues zigzagueantes y rítmicos. El manto bordea los brazos y cruza por la parte inferior de derecha a izquierda. Lleva un fiador con tres incisiones, que traspasa la tela y cuelga por el exterior. La sobretúnica es de cuello circular y sobre el pecho lleva un broche, sus bocamangas rematan en un rectángulo. El ceñidor de correa forma numerosos pliegues asimétricos sobre el pecho. Bajo la sobretúnica se aprecia la túnica, de cuello ajustado y bocamangas estrechas. El extremo inferior se extiende sobre la peana y crea pliegues zigzagueantes que cubre los zapatos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna y desvía levemente el cuerpo hacia el lado derecho. Con la mano derecha sostiene el libro abierto por su parte superior, las piernas están paralelas y los pies se colocan a la misma altura, descalzos. La indumentaria es similar a la de la Virgen. El manto bordea el brazo derecho por el exterior y cubre parte del pecho por el izquierdo, cruza de derecha a izquierda repitiendo la disposición de los pliegues de su madre en el regazo. La sobretúnica es de

⁸⁹⁸ Nos referimos al taller que realizó las jambas, el parteluz, el tímpano y las arquivoltas.

⁸⁹⁹ SERRANO PINEDA, L., 1926, p. 150.

⁹⁰⁰ AZNAR, F. R., 1902, p. 6. “Según algunos autores, estuvo colocada en la antigua iglesia y hoy en el claustro inferior”. No cita la fuente.

⁹⁰¹ GUERRERO LOVILLO, J., 1979, p. 313.

⁹⁰² SERRANO PINEDA, L., 1926 p. 150.

⁹⁰³ PALACIOS, M., 1977, p. 15, SENRA GABRIEL y GALÁN, J. L., 2002, pp. 2544-2547.

⁹⁰⁴ VIVANCOS GÓMEZ, M. C., 1995, p. 264. Agradezco a M. C. Vivancos su inestimable ayuda para la interpretación de este documento.

⁹⁰⁵ FÉROTIN, M., 1897, pp. 357-358.

cuello circular y mangas holgadas. El escote de la túnica se adapta al cuello y las bocamangas a los brazos.

A cada lado del banco de María hay un león⁹⁰⁶. Es la representación de María como trono de Salomón, como recoge el *Speculum Humanae Salvationis*. Esta iconografía es propia de los siglos XIII y XIV⁹⁰⁷.

La Virgen de Marzo pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María⁹⁰⁸. Comparte con las Vírgenes alfonsíes la presencia del fiador y del broche en el pecho de la túnica.

Su presencia en el claustro del monasterio ha facilitado su gran divulgación⁹⁰⁹. Desde el punto de vista del estilo se consideró una obra de origen francés⁹¹⁰ o de ascendencia italiana⁹¹¹, pero la Virgen de Marzo es obra de un taller que tiene su origen en Carrión de los Condes⁹¹², con el que hay que relacionar esculturas funerarias de las provincias de León y Palencia, la fachada occidental de la colegiata de Toro⁹¹³, un apóstol, san Juan Evangelista o san Mateo, procedente del monasterio benedictino de Sahagún y en la actualidad en la iglesia de San Tirso⁹¹⁴, así como Santa María de las Victorias y del Camino, de la iglesia de Santa María de Carrión de los Condes⁹¹⁵.

J. Ara investigó un grupo de sepulcros de las provincias de Palencia y León, que compartían afinidades estilísticas e iconográficas⁹¹⁶. Estableció como características de este taller las siguientes: “El rigor formal del diseño, la valoración de los volúmenes,

⁹⁰⁶ Es la única escultura burgalesa del siglo XIII con un banco de estas características. Del siglo XIV se conserva un san Pedro como Papa en Mijala y del XV una Virgen en Monasterio de la Sierra. El trono de Salomón también se representa en pintura, ver GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, pp. 32, 373. Un trono de estas características aparecen en el retablo burgalés de Añastro, en este caso en lugar de la Virgen hay un san Andrés, y en las pinturas murales de Villarmentero de Esgueva en Valladolid.

⁹⁰⁷ TRENS, M., 1946, pp. 435-436; RÉAU, L., 1957 (1996), p. 101; SCHILLER, G., 1972, pp. 23-25; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, pp. 32, 373.

⁹⁰⁸ Apartado 5.6.2.2.3.

⁹⁰⁹ AMADOR DE LOS RÍOS, R., 1888, pp. 877; AZNAR, F. R., 1902, p. 6; BERTAUX, E., 1906 a, p. 284; BARBADILLO, R., 1916, p. 80; SERRANO PINEDA, L., 1926, p. 150; WEISE, G., 1927 b, t. III, pp. 23-24; RUIZ, A., 1949, pp. 23-24, 49; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950 (1980), p. 342.; HUIDOBRO SERNA, M., 1955, p. 281; RUIZ, A., 1960, p. 49; YARZA LUACES, J., 1973, p. 48; CHAVES, M. y LABARTA DE CHAVES, T., 1978, pp. 90-91, 96; GUERRERO LOVILLO, J., 1979, p. 313; YARZA LUACES, J., 1980, t. II, p. 24; ANDRÉS ORDAX, S., 1987 b, p. 119; GONZÁLEZ BARRIUSO, E., 2004, pp. 121-122.

⁹¹⁰ BERTAUX, E., 1906 a, p. 285.

⁹¹¹ COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950 (1980), p. 342.

⁹¹² MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2003 a, pp. 593-601; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2006, pp. 258-259.

⁹¹³ ARA GIL, C. J., 1990, pp. 21-52.

⁹¹⁴ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 25. “Está cobijado bajo un dosel, con arquitecturas que obedecen a fórmulas más cercanas a las típicas del taller carrionés de escultura funeraria, que a los estilemas de la escultura monumental, tanto de Burgos como de León, aunque se detectan ecos lejanos de ambas catedrales. El hecho, además, de hallarse geográficamente más cerca del citado taller, me sugiere la posibilidad de que haya salido del mismo. Evoca también expresiones y contexturas de algunas figuras de la portada de la colegiata de Toro, cuya relación con el citado taller ha sido puesta de manifiesto”.

También creo que la escultura fue ejecutada por este taller. Presenta el manto sobre el brazo izquierdo con tres pliegues rígidos, también rígidos y esquemáticos son los que caen sobre la peana, lleva un fiador de tres cuerdas, como el resto de las esculturas. Con la mano izquierda sostiene un libro abierto y con la derecha el manto. Los arquillos del dosel están decorados con castillos que arrancan de un arco trilobulado. La forma de los castillos recuerda a los de Toro, con aberturas cuadradas, sobre la parte superior del arco.

⁹¹⁵ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2003 a, pp. 593-601.

⁹¹⁶ ARA GIL, C. J., 1992, pp. 21-52; FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 418. En este grupo se incluyen los sarcófagos del antiguo monasterio de San Zoilo, de Carrión de los Condes, tres ejemplares que se conservan en el Museo Arqueológico de Palencia, dos de ellos procedentes de la Abadía de Benevívere, en las afueras de Carrión, y otro del monasterio cisterciense de Vega, cerca de Saldaña. El resto se encuentra: En el museo instalado en la iglesia de San Pedro de Cisneros, en la iglesia de San Tirso de Sahagún (ejemplar de Trianos) y en el Museo Arqueológico Nacional.

definidos por superficies rigurosamente planas, las líneas rectas y paralelas, el orden y el ritmo pausado, así como un mayor naturalismo en el tratamiento de la figura humana, todo ello dentro de un sentimiento conceptual e idealizador de la imagen”⁹¹⁷. En el desaparecido sepulcro de Rodrigo González Girón, en el monasterio de Santa María de Benavides, próximo a Carrión de los Condes, se encontraba una inscripción que terminaba con “Roi Martínez de Bureba y Bame”, a quien se ha identificado con el escultor que lo realizó. Aunque este pudiera ser el maestro del taller, no se ha podido verificar por la desaparición de la inscripción, por lo que identificar al citado escultor con el maestro parece arriesgado⁹¹⁸. J. Ara le denominó maestro de la portada occidental de Toro, por ser esta su obra más conocida⁹¹⁹.

Al relacionar la fachada zamorana con el taller de Carrión se cuestionan los nexos establecidos por otros autores entre la misma y la catedral de Burgos, más concretamente los que aprecian la influencia del maestro de la Coronería⁹²⁰, o de la catedral de León⁹²¹. En esta línea, J. Yarza considera que es una obra realizada por discípulos o ayudantes de los talleres burgaleses y leoneses⁹²².

Hay que señalar que en la fachada de la Majestad o portada occidental de la colegiata de Toro se aprecia la labor de dos talleres. En el primero la influencia del foco leonés queda patente y algunos autores identifican varios capiteles y esculturas de las jambas con su autoría⁹²³. Creo que acusan influencia de la catedral leonesa todas las cestas del primer cuerpo de columnas, que difieren totalmente del segundo. El segundo taller realizó las jambas, el parteluz, el tímpano y las arquivoltas. Su impronta se deja notar desde el cimacio que sirve de peana a las esculturas de las jambas, en el que se repite el mismo motivo de palmetas, que será una constante del taller en los remates de las coronas y que también está presente en las imágenes marianas de Silos y Carrión.

En la fachada de Toro se percibe la evolución de fórmulas presentes en la imagen silense hacia soluciones más naturalistas. Esta transición queda patente, sobre todo, en las esculturas del rey Salomón y la Virgen del tímpano.

Además de a las esculturas zamoranas, la imagen silense se asemeja a la Virgen de Santa María de las Victorias de Carrión de los Condes, como se ha mencionado. Esta

⁹¹⁷ ARA GIL, C. J., 1992, p. 27.

⁹¹⁸ *Ibidem*, p. 28.

⁹¹⁹ ARA GIL, C. J., 1994, p. 252-253. “Se trata de un maestro del que se conoce un grupo de sepulcros situados preferentemente en la provincia de Palencia, y que posiblemente tuvo su taller en Carrión. Se reconoce en esta portada, no solo su forma de hacer angulosa, sino pequeños detalles de su repertorio de decoración arquitectónica. [...] En atención a esta portada del Paraíso es la obra más conocida y, quizá, su trabajo de más empeño, se podría denominar a este escultor de nombre desconocido con el apelativo de “maestro de la portada occidental de Toro”.

⁹²⁰ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), p. 85. “[...] la bella portada principal de la colegiata de Santa María la Mayor, de Toro (Zamora) [...]. El estilo es indudablemente un resultado de la influencia del Maestro de la Coronería de Burgos, aunque ciertas características peculiares de su manera han desaparecido y una simplificación constante altera lo que podrían ser logros naturalistas”.

⁹²¹ BERTAUX, E., 1906 a, t. II, p. 284; WEISE, G., 1927 b, t. III, pp. 24-25. No comparte la opinión de Bertaux, solo ve influencia de León en el grupo de la Anunciación que se conserva en el interior de la excolegiata; NAVARRO TALEGÓN, J., 1996. No especifica el autor. p. 53. “Los que aquí esculpieron eran naturales del reino de León y, desde luego, aprendieron en las tres grandes portadas occidentales de la catedral leonesa, seguramente realizando en ellas trabajos secundarios”.

⁹²² YARZA LUACES, J., 1988, p. 129. “La portada occidental de Santa María de Toro es, pues, una obra heredera de los talleres burgaleses y leoneses, muy próxima a ellos y llevada a cabo por discípulos y ayudantes de los que dirigieron aquéllos”.

⁹²³ ARA GIL, C. J., 1994, p. 252; YARZA LUACES, J., 1998, p. 118. Cita como obras relacionadas con el maestro del Juicio Final de la catedral de León la escultura de la segunda jamba de la izquierda.

similitud ya la puso de manifiesto A. Ruiz al escribir “una estatua similar se admira en el monasterio de San Zoilo de Carrión: Nuestra Señora de la Victoria”⁹²⁴.

Los escultores del taller de la portada occidental de Toro repiten fórmulas estereotipadas. Es tal la reiteración de los estilemas que es difícil encontrar ecos personales. Sirvan como ejemplo las coronas, que siempre adoptan la misma forma⁹²⁵. Los fiadores son anchos y en la mayoría de las ocasiones están divididos por tres ranuras, que atraviesan el manto y cuelgan por el exterior mostrando ampliamente los extremos⁹²⁶. El drapeado de los ropajes también es muy repetitivo⁹²⁷.

La escultura de Silos es ligeramente anterior o coetánea a las primeras esculturas de la fachada zamorana, porque expresa una concepción escultórica que irá evolucionando durante la ejecución de la misma. La imagen de Carrión es posterior a las toresanas, porque su rostro y el tratamiento de la indumentaria es más naturalista, aunque siga repitiendo algunos estilemas⁹²⁸.

Considero que la Virgen de Marzo se realizó en el período que transcurre entre los sepulcros palentinos y la fachada de Toro⁹²⁹, aproximadamente entre 1270 y 1280. La mayoría de los autores habían adelantado su datación⁹³⁰, o la habían situado en el siglo XIII sin especificar⁹³¹, con la excepción de L. Serrano, que la situó a finales del siglo XIII o principios del XIV⁹³².

⁹²⁴ RUIZ, A., 1949, p. 49. Actualmente se custodia en la iglesia de Santa María del Camino, de la misma localidad.

⁹²⁵ Como puede apreciarse en la del Cristo y la Virgen de la coronación del tímpano, en la Virgen del parteluz, las esculturas de las jambas que representan a los reyes Salomón y David de la colegiata de Toro y en las dos imágenes sedentes de Carrión y Silos

⁹²⁶ Así puede verse en las esculturas de la Virgen de la Coronación, Cristo, la Virgen del parteluz y la de Santo Domingo de Silos, pues la de Carrión no lleva. En el caso del apóstol de Sahagún este se acorta y queda en la zona del pecho.

⁹²⁷ NAVARRO TALEGÓN, J., 1996, p. 53.

⁹²⁸ Ha cambiado, respecto a la escultura silense, el plegado de la túnica sobre los pies, que en Silos adopta pliegues zigzagueantes sobre la peana. En Toro y Carrión se aprecia una ruptura en triángulo sobre los zapatos, solución que puede verse en las esculturas de la catedral de Burgos y León. La expresión del rostro de la imagen de Carrión es más naturalista que el de la silense. No se acentúa de forma tan ostensible el tránsito a las aletas de la nariz, ni la transición de la nariz a la boca, muy marcada en la escultura silense, pero que se ha ido suavizando en algunas esculturas zamoranas y en la de Carrión ya ha encontrado una expresión más naturalista.

⁹²⁹ NAVARRO TALEGÓN, J., 1996, p. 35.

⁹³⁰ RUIZ, A., 1949, p. 49. “[...] puede remontar la talla a los últimos años del s. XII”; también da una cronología anterior BERTAUX, E., 1906 a, p. 285. “Le style sévère et monumental de la première moitié du XIIIe siècle”.

⁹³¹ AMADOR DE LOS RÍOS, R., 1888, p. 877; YARZA LUACES, J., 1973, p. 48. “No es anterior al siglo XIII”.

⁹³² SERRANO PINEDA, L., 1926, p. 150. “Esta Virgen parece obra del s. XIV, ó lo más temprano del último tercio del s. XIII”.

5. LA IMAGINERÍA BURGALESA DE LOS SIGLOS XIII Y XIV AL SUR DEL CAMINO DE PEREGRINACIÓN

Ante la ausencia de documentación y la escasez de imágenes realizadas por un mismo autor⁹³³, con la excepción de aquellas que se ejecutaron en talleres de escultura monumental, ya analizadas, se ha optado por emprender el estudio de la imagerie burgalesa del territorio en estudio con arreglo a su iconografía.

Durante el período gótico se percibe un incremento en el número de tallas y en los temas representados. A pesar de ello, el Crucificado y la Virgen sedente con el Niño siguen siendo los más frecuentes, como en la imagerie románica. Los primeros cambios se aprecian en las tallas del Crucificado. El Cristo triunfante da paso al Cristo sufriente, fruto del momento histórico y reflejo de la nueva sensibilidad. Influyen en este proceso algunos teólogos, y, sobre todo, san Francisco de Asís. La crucifixión ya no refleja un momento de gloria, sino de sufrimiento voluntario del Redentor.

Los grupos del Calvario y del Descendimiento aparecen en el segundo tercio del siglo XIII. En el capítulo destinado a los Calvarios sólo se estudian las esculturas de María y Juan, porque los Crucificados se analizan en el apartado dedicado a los mismos. Los grupos burgaleses del Descendimiento, realizados en madera, constituyen el mayor conjunto gótico peninsular de esta tipología.

Destacan otras iconografías por los escasos ejemplares lígneos conservados, como Cristo mostrando las llagas y la Trinidad como Trono de Gracia. Ambos temas subrayan la idea de la redención.

Las Vírgenes sedentes con el Niño constituyen el grupo más numeroso. La transición entre las tallas románicas y las góticas se refleja en la aparición de pequeños cambios, que son menos notorios que en las esculturas del Crucificado, como el desplazamiento del Niño o el contacto físico que se establece entre ambas figuras. Adquiere una relevancia especial la tipología de las Vírgenes alfonsíes, por la importancia de nuestra provincia en su génesis y difusión. El territorio en estudio alberga las primeras esculturas de la serie y atesora un gran número de tallas.

Las imágenes de las Vírgenes de pie con el Niño, a diferencia de las Vírgenes sedentes, son una creación plenamente gótica. Las tallas burgalesas destacan por su escaso número y gran calidad, fruto de la actuación de talleres de escultura monumental.

También se han catalogado grupos de la Anunciación, en los que están presentes dos variantes, María en avanzado estado de gestación y sin estar embarazada, e imágenes de la Virgen de la Leche.

Las primeras tallas de santos se ejecutaron en el siglo XIV. Santa Ana triple, san Juan Bautista y santa Catalina son los más representados. Las esculturas de santa Ana triple se han estudiado en un apartado independiente por su relación con la Inmaculada Concepción. Merece una mención especial la imagen de Santiago sedente del monasterio de Las Huelgas, por su capacidad para articular los brazos y la función que le asigna la tradición: armar caballeros a los reyes de Castilla.

En el estudio de las imágenes se ha omitido la introducción histórica a los municipios que custodian esculturas y a las iglesias que las albergan. Tampoco se menciona su ubicación en los edificios, ni su estado de conservación. Estos aspectos se abordan en el catálogo⁹³⁴.

⁹³³ Las pocas esculturas que comparten estilemas de un mismo taller o escultor se han estudiado de forma conjunta.

⁹³⁴ Con la única excepción de los Santos Cristos de Burgos de los Agustinos y de los Trinitarios, imágenes relevantes, artística y devocionalmente, que por la extensión de su estudio no se podía integrar en el catálogo.

5. 1. LAS REPRESENTACIONES DEL CRUCIFICADO

En este apartado se analiza el origen y la evolución de las imágenes del Crucificado hasta el período gótico. Posteriormente, se realiza un estudio de los Crucificados góticos burgaleses, que se distribuyen en tres grupos: Crucificados arcaizantes, Crucificados de carácter naturalista idealizado y Crucificados dolorosos. La variante más representada es la segunda, a la que pertenecen la mayoría de las esculturas.

5. 1. 1. El origen del tema y su evolución hasta el período gótico

La cruz es el tema central de la iconografía cristiana. Sobre la crucifixión de Cristo escribieron los cuatro evangelistas⁹³⁵, aunque ninguno describió la figura de Jesús.

La incorporación de la cruz a las representaciones plásticas fue lenta hasta el Edicto de Milán del año 313, cuando la religión cristiana obtuvo el reconocimiento del Imperio Romano. Al principio, sólo se mostró la cruz, porque los cristianos no osaron representar plásticamente a su Dios sufriendo el suplicio de los esclavos⁹³⁶. La figura de Cristo en la cruz apareció a finales del siglo V⁹³⁷, reflejo del diferente valor que se otorgó al hecho de la crucifixión. Los padres de la iglesia griega la mostraron en su aspecto metafísico, porque en ella culminó la redención. Dios murió voluntariamente por los hombres⁹³⁸.

Las primeras obras de Cristo en la cruz se adaptaron a dos fórmulas: la helenística y la siríaca, que convivieron en el tiempo. En la primera se representa al Crucificado desnudo o cubierto con un paño de pureza, *perizonium*. En la segunda Cristo está vestido con una túnica sin mangas, túnica manicata, o con mangas a manera de dalmática⁹³⁹.

Durante la Alta Edad Media las representaciones del Crucificado se limitaron a la orfebrería, la miniatura, el marfil y el mosaico. El temor que suscitó la idolatría propició la ausencia de esculturas de bulto redondo⁹⁴⁰.

Los Crucificados de la tipología bizantina son una síntesis de las fórmulas siríaca y helenística⁹⁴¹. Se representan vivos y sin aparentar sufrimiento. A finales del siglo X se incorporó la tipología otoniana, en la que Cristo aparece muerto en la cruz⁹⁴².

⁹³⁵ JUAN (19, 16-37); LUCAS (23, 33-46); MARCOS (15, 22-41) y MATEO (27, 32-50).

⁹³⁶ RÉAU, L., 1956 (1996), pp. 494-496.

⁹³⁷ PIJOÁN SOTERAS, J., 1989, p. 169. De finales del siglo V son algunos marfiles del Museo Británico. En el siglo VI se han datado las representaciones de la iglesia de Santa Sabina de Roma y el evangelario de Rábula, iluminado en torno al año 586, que se custodia en la Biblioteca Laurenciana de Florencia.

⁹³⁸ MÂLE, E., 1924, p. 78.

⁹³⁹ GÓMEZ GARCÍA, C., 2007, pp. 28-29. Se puede considerar a las Majestades románicas catalanas como una variante de la fórmula siríaca. Se diferencian de las siríacas en que sus túnicas tienen mangas. Como ejemplo se puede mencionar las siguientes: Majestad Batlló (MNAC): CAMPS, J., 2008, pp. 145-148; Majestades de Batet de la Sierra y de Cruilles (Museo de Gerona): PLA CARGOL, J., 1968, p. 41; San Baudilio de Llusanés: TRULLÉN, J. M., 2007, pp. 172-173; Santa María de Llusá: TRULLÉN, J. M., 2007, pp. 174-175; Museo de Bellas Artes de Bilbao: SÁNCHEZ LASSA DE LOS SANTOS, A., 1987, pp. 47-65. Las tres tallas francesas de La Llagone, Belpuig y Angoustrine-Villeneuve-des-Escalades: THOBY, P., 1959, p. 108.

⁹⁴⁰ FYNNEY, P. C., 1994; CAMILLE, M., 2000, pp. 33, 52; GARCÍA AVILÉS, A., 2010, p. 12.

⁹⁴¹ THOBY, P., 1959, p. 26; SANCIÑENA ASURMENDI, T., 1991, p. 9.

⁹⁴² HAMANN, R., 1930, pp. 5-19. Fue el primer investigador que relacionó al Cristo de la catedral de Colonia con las obras que se realizaron durante el mandato del arzobispo Gero (969-976) y lo dató en ese

Los Crucificados románicos acusan, mayoritariamente, la influencia de los Crucificados bizantinos y, en un número muy reducido de tallas, de los otomanos.

Las imágenes que derivan de los modelos bizantinos se caracterizan por: agrupar el cabello en mechones, que se distribuyen sobre los hombros; trabajar la larga barba de forma esquemática; colocar los brazos horizontales o ligeramente por encima de la horizontal; tallar el pecho con forma de capelina, las costillas y, en ocasiones, el esternón; dividir el abdomen en lóbulos; tener las piernas paralelas y con forma tubular; sujetar los pies a la cruz con dos clavos y prolongar el *perizonium* hasta las rodillas. Es la representación de Cristo triunfante sobre la muerte⁹⁴³. A esta variante pertenece la cruz eboraria de Fernando I y Sancha, que es la más antigua de la Península. Se ha datado en 1063⁹⁴⁴. En la imaginería castellano-leonesa se han inventariado ejemplares a partir del siglo XII⁹⁴⁵. La provincia de Burgos conserva seis tallas románicas⁹⁴⁶, cinco de las cuales pertenecen a esta variante⁹⁴⁷.

Los Crucificados germánicos, que derivan de las tallas otomanas, se representan muertos en la cruz. Identifica a las imágenes de esta variante: la expresión serena del rostro, con los ojos cerrados; el estudio naturalista del tórax -el pecho insinuado, el vientre ligeramente abultado y las costillas sin marcar-; las piernas flexionadas y el estrechamiento en los tobillos. A esta tipología pertenece una talla burgalesa⁹⁴⁸.

5. 1. 2. Los Crucificados góticos burgaleses

En el territorio en estudio se han inventariado noventa y dos imágenes góticas del Crucificado, quince de las cuales forman parte de grupos del Calvario. A continuación se estudian las tallas en sus respectivas variantes.

La ausencia de referencias cronológicas concretas sobre tallas del Crucificado hace necesario acudir a la comparación con ejemplares de escultura funeraria, donde las inscripciones aportan datos fiables. En Burgos destacan las esculturas del Calvario del

período. Estableció que el Cristo de Gero era la imagen más antigua de esta tipología y su máximo exponente; BERGMANN, U. (coord.), 1989 a. Concluyó que los primeros autores que investigaron sobre estas tallas, por el tratamiento realista aplicado a las mismas, retrasaron su datación al siglo XII y la primera mitad del XIII.

En otras expresiones artísticas también se representaron Crucificados otomanos: RÉAU, L., 1956 (1996), p. 497. “[...] Se lo encuentra a partir del siglo XI en una miniatura del *Sacramentario de San Gereón de Colonia*”; YARZA LUACES, J., 1973 a, p. 31. En algunas miniaturas de la escuela de Reims del año 830. Ligeramente posterior al Cristo de Gero es el Crucificado de plata de San Bernward en la catedral de Hildesheim, realizado hacia 1000: ELBERN, V. H., 1979, p. 70; BARNET, P. y BRANDT, M., 2013, p. 44.

⁹⁴³ RÉAU, L., 1956 (1996), p. 496; THOBY, P., 1959, p. 92; ARA GIL, C. J., 1977, p. 68; CAMPS, J., 2008, pp. 145-150.

⁹⁴⁴ YARZA LUACES, J., 1973 a, p. 18; BANGO TORVISO, I. G., 1994 a, p. 58; CASTÁN LANASPA, J., 1994, p. 298; BANGO TORVISO, I. G., 1997, pp. 32-33.

⁹⁴⁵ GUDIOL RICART, J. y COOK, W. W. S., 1950 (1980); ARA GIL, C. J., 1970; BANGO TORVISO, I. G., 1994; SANCHO CAMPO, A., 1972; GÓMEZ RASCÓN, M., 2003; ARA GIL, C. J., 2004; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2012; AA. VV. 2015.

⁹⁴⁶ Espinosa de Cervera, Los Ausines (San Quirce), Monasterio de Rodilla, Palacios de Benaver, Oña y Salas de Bureba.

⁹⁴⁷ Por orden cronológico: Palacios de Benaver: ENCINAS SERRANO, M. F., 2002, pp. 959-960; Oña: MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 e, pp. 1354-1355; Monasterio de Rodilla: MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 g, pp. 1309-1310; Salas de Bureba: MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 h, pp. 141-142; Los Ausines (San Quirce): MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 i, p. 764.

⁹⁴⁸ Espinosa de Cervera: MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2001, pp. 200-202; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 j, p. 2764.

sepulcro de Fernando de la Cerda de Las Huelgas, que se ha datado hacia 1275⁹⁴⁹, la lápida sepulcral de Maté Pérez, ubicada en la capilla del Santo Cristo de la catedral y datada en 1331⁹⁵⁰, y el arco sepulcral de Pedro González de Pedrosa, situado en el claustro de la iglesia de San Esteban de Burgos y fechado en 1373⁹⁵¹. No existe unanimidad al datar el sepulcro de la reina Leonor, del monasterio de Las Huelgas, en cuyo testero se representa una escena del Calvario. Se propone una datación de hacia 1330⁹⁵².

Para aproximarnos al marco cronológico de las imágenes también nos hemos ayudado de otras expresiones artísticas. En la pintura burgalesa sobre tabla destaca la escena del Calvario del sepulcro de don Sancho Sánchez Carrillo, datada hacia 1295⁹⁵³. Hubo otro Calvario en las pinturas que decoraban un arcosolio del monasterio de Vileña, datadas hacia 1360-1370, pero se arruinó cuando se intentó arrancarlo para su traslado a Villarcayo⁹⁵⁴.

Además, se han tenido en cuenta obras de otros territorios castellano-leoneses. Cabe destacar las escenas del Calvario de las pinturas al fresco del muro oriental de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca, datadas en el año 1262⁹⁵⁵, las segovianas del monasterio de Santa María y San Vicente el Real, de principios del siglo XIV⁹⁵⁶, las sorianas de Osonilla, de finales del siglo XIV⁹⁵⁷, y las zamoranas de la iglesia de San Lorenzo de Toro, realizadas hacia 1400⁹⁵⁸. También se han incluido las esculturas del Calvario del arcosolio del sepulcro de Ordoño II de la catedral de León, del año 1299⁹⁵⁹.

Además de las expresiones artísticas mencionadas, existen varios aspectos que contribuyen a establecer una secuencia cronológica de las esculturas del Crucificado. El primero de ellos es la corona de espinas. Su incorporación a la iconografía del Crucificado se relaciona con su llegada a París en 1239. La compró san Luis a los venecianos, con quienes la había empeñado el emperador Balduino II de Constantinopla⁹⁶⁰. El primer Crucificado de madera con corona de espinas es el belga del Museo de Huy, que se ha datado entre 1230 y 1300, según autores⁹⁶¹.

La corona de espinas hace su aparición en la escultura funeraria burgalesa en el segundo tercio del siglo XIV. Se aprecia en el Crucificado del testero del sepulcro de la reina Leonor, en el monasterio de Las Huelgas de Burgos, datado hacia 1330. De una datación similar, 1331, es la lápida sepulcral de Maté Pérez, ubicada en la capilla del

⁹⁴⁹ ARA GIL, C. J., 1994, p. 276; ABBEG, R., 1999 b, p. 82; HUERTA HUERTA, J. L., 1999, pp. 73-74; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. I, pp. 440, t. II, pp. 73-74; YARZA LUACES, J., 2005, p. 24.

⁹⁵⁰ GÓMEZ BÁRCENA, M. A., 1988, p. 50. “[...] QUE FINO VIERNES IIIII DÍAS DE ENERO ERA DE MIL E CCC E LXIX ANNOS ORATE PRO EO”.

⁹⁵¹ *Ibidem*, p. 137.

⁹⁵² Sobre la datación de este sepulcro no hay unanimidad. GÓMEZ MORENO, M., 1946, p. 7. Lo dató a mediados del siglo XIII; GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, pp. 194-196. En la segunda mitad del siglo XIII; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2009, pp. 256-259. Lo sitúa hacia 1330. Comparto la datación propuesta por la segunda autora.

⁹⁵³ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, pp. 101-109. Actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, núm. de inventario 4374.

⁹⁵⁴ CADIÑANOS BARDECI, I., 1990, pp. 78-79; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, pp. 321-322.

⁹⁵⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, p. 149.

⁹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 260-261.

⁹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 124-125.

⁹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 322-328.

⁹⁵⁹ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 396.

⁹⁶⁰ LECLERCQ, H., 1926, t. VII, I, col. 1157; WEISS, D. H., 1998, p. 5; ROSE-DE VIEJO, I., 2005, p. 300.

⁹⁶¹ THOBY, P., 1959, p. 15. Dató esta talla a mediados del siglo XIII; FRANCO MATA, M. A., 1984 c, p. 199. “[...] de finales del siglo XIII o comienzos del siguiente”; <http://www.huy.be/espace-loisirs/tourisme-evenements/musee-communal> (10/11/2015), lo fechan en 1240.

Santo Cristo de la catedral⁹⁶². En el tímpano de la portada de la capilla de santa Catalina, del claustro catedralicio de Burgos, se representa una escena del Descendimiento en la que el Crucificado lleva una corona de espinas. Las primeras referencias a esta capilla son del año 1316, cuando el obispo Gonzalo de Hinojosa y el cabildo acordaron erigirla⁹⁶³. Entre los años 1328 y 1333 las reuniones del cabildo se celebraron en la capilla de San Pablo, porque la nueva aún no se había terminado⁹⁶⁴. En 1354 se celebró el capítulo en la nueva⁹⁶⁵. Por lo tanto, hacia 1354 las esculturas de la nueva sala capitular ya estaban acabadas. Puede afirmarse que las esculturas de esta capilla se realizaron en el segundo tercio del siglo XIV.

El segundo aspecto significativo para aproximarnos a la datación de los Crucificados es el tamaño de la barba⁹⁶⁶. Hasta finales del reinado de Fernando III estuvieron de moda las barbas cortas. Durante el reinado de Alfonso X los hombres se rasuraron⁹⁶⁷, no así las representaciones del Crucificado, que durante el período gótico siempre estuvieron barbadas⁹⁶⁸. Las “barbas cumplidas” comenzaron a utilizarse a partir de 1300⁹⁶⁹, pero en imaginería no hacen su aparición hasta el segundo tercio el siglo XIV⁹⁷⁰. En las últimas décadas de la centuria, sobre todo a partir de 1380, vuelven a reducir su tamaño⁹⁷¹. La moda que refleja la indumentaria de María y Juan también ha contribuido a establecer la datación de algunos Crucificados, cuando integran grupos del Calvario⁹⁷².

Se han podido crear tres tipos en el estudio de la imaginería burgalesa del Crucificado. El primero aúna a los Crucificados con rasgos arcaizantes, el segundo a los Crucificados de carácter naturalista idealizado, que es el grupo más numeroso, en el que se pueden establecer varios subgrupos, y el tercero a los Crucificados dolorosos.

Antes de acometer el estudio de las tallas, conviene señalar que cuando nos refiramos a la derecha o izquierda de las imágenes, es en relación con la escultura y no con el punto de vista del espectador.

⁹⁶² GÓMEZ BÁRCENA, M. A., 1988, p. 50.

⁹⁶³ ACB, vol. 41, p. 1, fol. 417; MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), pp. 141, 296-298; PEREDA LLARENA, J., 1984 b, doc. 500, pp. 381-383; KARGE, H., 1995, pp. 59-60.

⁹⁶⁴ MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), p. 142; KARGE, H., 1995, p. 61.

⁹⁶⁵ ACB, libro 63, citado por MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), p. 141; ABBEG, R., 1999 b, p. 24.

⁹⁶⁶ Este aspecto lo abordan en sus estudios: BERNIS MADRAZO, C., 1956, p. 25; MENÉNDEZ PIDAL, G., 1986, p. 42; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. I, pp. 258-260.

⁹⁶⁷ ARAGONÉS ESTELLA, E., 1999, p. 530. “Los varones abandonan la larga barba rizada y, en su lugar, la mayoría se afeita la cara o enseña una barba corta”.

⁹⁶⁸ DÍEZ GOÑI, P., 1996, p. 30; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. I, p. 268. “Dejando a un lado las representaciones de Cristo, de profetas o de santos, en las cuales estos detalles dependen de convenciones iconográficas”.

⁹⁶⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. I, pp. 267-268.

⁹⁷⁰ ANÓNIMO, 1852, t. I, p. 168. “Bajo Felipe VI el Afortunado, el Justo o el Victorioso, [...] algunos hombres volvieron a dejarse la barba”. Estudia los cambios en la moda GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. I, pp. 267-268, quien menciona a: MENÉNDEZ PIDAL, G., 1986, p. 42. “Llevar “barbas largas y espesas” es mencionado ca. 1340 en Italia como moda de españoles”; BELLOSI, L., 1992, p. 12.

⁹⁷¹ BERNIS MADRAZO, C., 1956, p. 32; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. I, 275.

⁹⁷² El apartado 5. 2. está dedicado a los Calvarios. Sobre la moda medieval ver: BOEHN, M. von, 1928; BERNIS MADRAZO, C., 1956; BERNIS MADRAZO, C., 1970; MENÉNDEZ PIDAL, G., 1986; MENÉNDEZ PIDAL, G. y BERNIS MADRAZO, C., 1986; DÍEZ GOÑI, P., 1996; ARAGONÉS ESTELLA, E., 1999; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. I, pp. 247-276.

5. 1. 2. 1. Los Crucificados de rasgos arcaizantes

Entre los Crucificados góticos burgaleses hay un pequeño número que, con independencia del momento en que se hayan realizado, presentan algunas características propias del estilo románico, por lo que deben ser considerados como arcaizantes⁹⁷³. Entre los rasgos que definen el arcaísmo se pueden citar: el estudio esquemático del cabello, del que se separan tres mechones, y de la barba, rematada en rizos geométricos; una anatomía torácica esquemática, con las costillas marcadas y el abdomen liso; el paño de pureza con una vuelta horizontal por la parte superior y pliegues en forma de cordón; las piernas paralelas y los pies separados. Las imágenes que pertenecen a esta variante pueden presentar todas las características mencionadas o sólo algunas de ellas. Abarcan un período muy amplio, desde la segunda mitad del siglo XIII a la primera del XIV.

En el Crucificado del Museo del Retablo de Burgos [procedente de la iglesia de Santiago del despoblado de Villamorón (cat. núm. 071)] se aprecian elementos románicos, como la corona real, retallada. Del cabello se separan varios mechones, que se extienden sobre los hombros, y la barba remata en rizos esquemáticos. Sus brazos se aproximan a la horizontal. En el tórax se insinúan los pectorales y se han tallado las costillas. Es una obra de transición, en la que conviven elementos románicos, ya mencionados, con otros góticos, como el estudio naturalista de las piernas y los pies sujetos por un clavo. Por el estudio de su anatomía y la presencia de la corona real, se podría datar en el tercer cuarto del siglo XIII⁹⁷⁴.

El Santo Cristo de San Lázaro de Belorado [ermita de Nuestra Señora de Belén, procedente de la capilla del hospital de San Lázaro y de la Misericordia (cat. núm. 026)] pudo llevar corona real, por el retallado de la parte superior de la cabeza. La barba es terciada y remata en rizos geométricos. Los brazos se aproximan a la horizontal. Se ha aplicado un estudio esquemático a la anatomía torácica. Destaca la clavícula, el esternón, los pectorales y las costillas. Las piernas y los pies están paralelos. Es probable que se hayan forzado los tobillos para aproximar los dedos y transformar un Cristo de cuatro clavos en uno de tres, como testimonia la fractura que les atraviesa.

En siglos anteriores san Anselmo y san Gregorio Nacianceno se habían posicionado a favor de los tres clavos, postura asumida en el siglo XIII por el Pseudo-Buenaventura. Sin embargo, otros autores como San Cipriano y San Gregorio de Tours habían abogado por los cuatro clavos⁹⁷⁵. Este debate se reprodujo en España, donde Fray Diego García de Campos y Nicolás de Tuy respaldaron la crucifixión canónica de cuatro clavos⁹⁷⁶. Sin embargo, en las iluminaciones de las *Cantigas* se sujetaban con tres. Para algunos defensores de los cuatro clavos el uso de tres derivaba de la herejía albigena⁹⁷⁷, cuyos seguidores representaban así a Cristo para mofa y escarnio⁹⁷⁸. A finales del siglo XIII se había generalizado el empleo de los tres clavos, por la influencia de la obra del Pseudo-Buenaventura⁹⁷⁹.

⁹⁷³ Villamorón (Museo del Retablo), Belorado, Adrada de Aza y Caleruega.

⁹⁷⁴ La habían datado en el siglo XIII: LÁMPEREZ ROMEA, V., 1920, p. 70; SENTENACH, N., 1924, t. VII, p. 85; LÁZARO LÓPEZ, A., 1997, pp. 112-113; AA. VV., 1998, pp. 125-127.

⁹⁷⁵ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005, p. 36.

⁹⁷⁶ ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1999, p. 6; FALQUÉ REY, E., 2011, pp. 21-23.

⁹⁷⁷ FÉDOU, R., 1986, pp. 44-45.

⁹⁷⁸ GUERRERO LOVILLO, J., 1949, p. 282; ARA GIL, C. J., 1977, p. 69.

⁹⁷⁹ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005, p. 36.

La talla de Belorado se puede datar en el tercer cuarto del siglo XIII por la convivencia de elementos arcaizantes románicos y góticos, como la disposición del paño de pureza o el estudio anatómico de las piernas⁹⁸⁰.

En el Crucificado de Adrada de Aza [iglesia de Santa Columba (cat. núm. 01)] perviven rasgos arcaizantes en el estudio de la cabeza. Las orejas alcanzan cierto protagonismo y el cabello se ha tallado en pequeños mechones geométricos e independientes. El estudio del tórax es plenamente gótico. Se ha alterado la apariencia del paño de pureza y de las piernas. Por sus grandes dimensiones, el tratamiento arcaizante del cabello, que sigue modelos románicos, y sus características anatómicas se puede datar hacia el año 1300⁹⁸¹.

El Crucificado de Caleruega [iglesia de San Sebastián (cat. núm. 080)] es el más tardío. Sólo comparte con los Crucificados románicos la colocación en paralelo de las piernas y los pies, que están sujetos a la cruz con dos clavos⁹⁸². En el estudio anatómico del cuerpo y en la disposición del paño de pureza refleja la estética propia del segundo tercio del siglo XIV.

5. 1. 2. 2. Los Crucificados de carácter naturalista idealizado

Durante el período gótico se presenta una imagen de Cristo Crucificado muy diferente a la románica, porque se valora la condición humana de Jesús. El hieratismo geométrico da paso a un naturalismo que busca la belleza formal, acorde con el pensamiento aristotélico-tomista⁹⁸³. El retorno al naturalismo se potencia desde las órdenes mendicantes⁹⁸⁴. Se representa al Crucificado muerto, sin expresar padecimiento y con el rostro sereno.

Las esculturas de esta variante comparten las siguientes características: abandono progresivo del concepto esquemático de la anatomía propia del románico por una anatomía naturalista, aunque aún se aprecian concesiones al esquematismo; la desaparición de la corona real, salvo escasas excepciones; aparición de la corona de espinas hacia 1330, en las obras más señeras; el cabello es una melena que en unos casos cae sobre el pecho por uno o por los dos hombros, pero en la mayoría se dirige hacia la espalda; el estudio anatómico del tórax tiene una configuración suave, aunque en algunas tallas se aprecian rasgos esquemáticos; el paño de pureza, por lo general, se prolonga hasta las rodillas y se anuda mayoritariamente en una cadera, confiriendo un movimiento diagonal a la composición; las piernas cruzan la derecha sobre la izquierda, con algunas excepciones; los pies adoptan una rotación externa o tienden –uno o los dos- a la vertical, pero siempre con una rotación externa del pie; las cruces originales son en su mayoría de gajos.

⁹⁸⁰ En el siglo XIII lo dataron: HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999) b, t. II, p. 54. “[...] la imagen del Santísimo Cristo, que data del s. XIII”; ANDRÉS ORDAX, S., 1991 b, p. 16. “[...] interesante Crucificado tardorrománico de hacia 1200”. En el siglo XIV: BLANCO GARCÍA, F., 1971, p. 736. “[...] hoy queda una iglesia dedicada al Santo Cristo de San Lázaro con talla del Crucificado del s. XIV”; ARRIBAS BRIONES, P., 1982, p. 41. “El Cristo gótico del s. XIV”.

⁹⁸¹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1990, p. 85; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 p, p. 193.

⁹⁸² El debate sobre la conveniencia de representar a los Crucificados con cuatro clavos o tres en el siglo XIII se ha mencionado al estudiar la talla de Belorado, que también pertenece al grupo de los Crucificados con rasgos arcaizantes.

⁹⁸³ HAUSER, A., 1974 (1998), p. 278; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., 1979, p. 47; SCHLOSSER, J. von, 1981, pp. 38-39

⁹⁸⁴ FAURE, É., 1975, p. 348; CHASTEL, A., 1988, p. 113; FERNÁNDEZ CONDE, F. J., 1996, pp. 133-144; FERNÁNDEZ CONDE, F. J., 2005, pp. 241-242.

Las tallas de esta variante se pueden datar desde el último tercio del siglo XIII hasta finales del siglo XIV, en correspondencia con lo que se aprecia en el resto de Europa. Solo en muy pocos casos podrán ofrecerse cronologías más precisas a partir de la comparación de algunas imágenes con los Crucificados representados en otras manifestaciones artísticas, tal y como se ha apuntado en la introducción general a los Crucificados góticos burgaleses.

Del territorio en estudio ochenta y seis tallas pertenecen a este grupo, quince de las cuales forman grupos del Calvario⁹⁸⁵. Hay obras de calidad destacable, junto a otras de carácter popular. La existencia de dos imágenes de gran calidad, que se convirtieron en cabezas de serie de pequeños conjuntos de Crucificados, justifica la creación, en torno a ellas, de sendos grupos. Singulares son, asimismo, las imágenes que hermanan con los grandes Crucifijos de hacia 1300 de los que se ha hablado en otros ámbitos geográficos, que conforman un tercer grupo. Para el resto de Crucificados, menos caracterizados, se ha atendido al tratamiento del torso para crear tres grupos: Crucificados en los que el tórax contrasta con la cintura, Crucificados con las costillas talladas y el abdomen liso y Crucificados en los que la caja torácica es recta.

5. 1. 2. 2. 1. Los Crucificados que derivan del Cristo del Calvario del sepulcro de Fernando de la Cerda

El Calvario de Fernando de la Cerda [monasterio de Las Huelgas (cat. núm. 058)] se ha estudiado en el apartado dedicado a las imágenes relacionadas con talleres de escultura monumental⁹⁸⁶. Es una de las pocas esculturas burgalesas del Crucificado con una datación delimitada, para la que se ha tomado como referencia el año en que murió el destinatario del sepulcro en que se encuentra, 1275. Se ha datado entre 1275 y 1280⁹⁸⁷.

El Crucificado del Calvario se erigió en escultura tipo para cinco tallas burgalesas⁹⁸⁸ y, al menos, dos palentinas⁹⁸⁹. Este subgrupo comparte las siguientes

⁹⁸⁵ Se enumeran en el orden seguido para su estudio. Forman esta variante las siguientes imágenes: Burgos (Museo del Retablo), Belorado (ermita de Nuestra Señora de Belén), Adrada de Aza, Caleruega (iglesia parroquial), Burgos (Monasterio de las Huelgas: Calvario de Fernando de la Cerca, Calvario del Crucificado del altar que encabeza la nave de San Juan, Crucificado de la sala capitular), Cilleruelo de Abajo, Olmillos de Muñó, Iglesias, Los Balbases (iglesia de San Millán), Retuerta (Calvario), Jaramillo Quemado, Burgos (monasterio de San José), Roa, Guzmán, Gumiel de Izán, Belorado, Tordómar, Villahoz, Ibeas de Juarros, Los Balbases, Aranda de Duero, Castrojeriz, Burgos (Calatravas), Santa Cruz de Juarros, Arenillas de Muñó, Revilla Cabriada, Quintanilla Somuñó, Lerma, Pedrosa de Duero, Huerta de Abajo, Barbadillo del Pez, Villalmanzo, Hontoria del Pinar, Revilla del Campo, Santa María del Campo, Barrio de Muñó, Hontoria de la Cantera, Valdorros, Ciadoncha, Peral de Arlanza, Salas de los Infantes, Burgos (Museo Catedralicio), Cuevas de Juarros, Neila, Villaquirán de los Infantes, Huerta del Rey, Valmala, Caleruega (Dominicas), Celada del Camino, Gumiel de Mercado, Roa, Mambrilla de Castrejón, Roa, San Millán de Lara, Cascajares, Tamarón, Roa, Jaramillo de la Fuente, Gumiel de Izán, Nava de Roa, Los Balbases, La Horra, Róicavado de la Sierra, Moradillo de Roa, Villovela de Esgueva, Burgos (Facultad de Teología), Gumiel de Mercado (La Ventosilla), Puentedura, Burgos, Castrillo del Val, Iglesias, Nebreda, Baños de Valdearados (dos tallas), Fuentelcéspedes, San Vicente del Valle, Burgos (Gamonal), Hontoria de Valdearados, Quemada, Valdeande, Cilleruelo de Arriba, Olmillos de Muñó, Valcabado de Roa, Tinieblas, Villahizán de Muñó, Huerta de Arriba, Moncalvillo, Burgos (fondos del Museo Catedralicio), Burgos (Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios), Burgos (Santo Cristo de Burgos de los Agustinos).

⁹⁸⁶ Apartado 4.1.6.6.

⁹⁸⁷ ARA GIL, C. J., 1994, p. 276; ABBEG, R., 1999 b, p. 82; HUERTA HUERTA, J. L., 1999, pp. 73-74; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. I, pp. 440, t. II, pp. 73-74.; YARZA LUACES, J., 2005, p. 24.

⁹⁸⁸ Crucificados de la cabecera de la nave de san Juan Evangelista y de sala capitular de Las Huelgas, Cilleruelo de Abajo, Olmillos de Muñó e Iglesias.

características: colocación del rostro claramente inclinado hacia su derecha; expresión serena; flexión de los codos, como en algunos Crucificados de las iluminaciones de *Las Cantigas de Santa María*⁹⁹⁰; el estudio anatómico del tórax, con los pectorales muy desarrollados y el abdomen lobulado; el paño de pureza se sujeta por debajo de las caderas y permite ver las ingles y gran parte del vientre, salvo en las esculturas más tardías; la pierna derecha está de perfil y tiene una anatomía prominente.

En el monasterio de Las Huelgas se custodian, además, otros dos Crucificados de elevada calidad y características similares [altar que encabeza la nave de San Juan Evangelista de la iglesia abacial (cat. núm. 059) y sala capitular (cat. núm. 060)]. El primero formó un grupo del Calvario⁹⁹¹. Se pueden datar en las décadas finales del siglo XIII por la moda que refleja la indumentaria de María y Juan y por su proximidad con la talla modelo. Las dos esculturas son obra de un mismo imaginero

En los Crucificado de Cilleruelo de Abajo [iglesia de San Juan Bautista (cat. núm. 107)] y Olmillos de Muñó [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 197)] se aprecia la influencia de la talla modelo y su distanciamiento cronológico. Se pueden datar en el primer tercio del siglo XIV, por el estudio anatómico, el tamaño de la barba, que es corta, y la elevación del paño de pureza hasta las caderas.

El Cristo de los Buenos Temporales de Iglesias [ermita de Santa Centola (cat. núm. 159)] tiene las manos extendidas y los dedos separados, en una posición forzada. Se puede datar hacia 1330-1340 por el incremento en el tamaño de la barba y la posición de las manos.

5. 1. 2. 2. Los Crucificados que derivan del Cristo de la iglesia de San Millán de Los Balbases

El Crucificado de Los Balbases [iglesia de San Millán (cat. núm. 177)] es una escultura de elevada calidad. Se puede datar a finales del siglo XIII por el estudio anatómico del torso y la sujeción del paño en las caderas⁹⁹².

Se erigió en modelo de tres tallas burgalesas⁹⁹³. Singulariza a este subgrupo: la forma del torso, con la caja torácica ancha y dilatada; los pectorales desarrollados; el arco epigástrico con forma semicircular; el abdomen lobulado; el vientre abultado y las caderas anchas.

Se ha incluido al Crucificado del grupo del Descendimiento de Vilviestre de Muñó [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 311)], porque comparte las características señaladas y la distribución del cabello, del que se separan dos mechones ondulados. Por el estudio de su anatomía, su tamaño, en torno a los dos metros, y la indumentaria de José de Arimatea, se puede datar hacia el 1300.

El Crucificado de Retuerta [iglesia de San Esteban Protomártir (cat. núm. 230)] forma parte de un grupo del Calvario. Se realizó en el primer tercio del siglo XIV por el

⁹⁸⁹ Cristo de las Batallas de la catedral palentina y Calvario del altar mayor de la iglesia de Santa María la Blanca de Villarcázar de Sirga.

⁹⁹⁰ FILGUEIRA VALVERDE, J. y LÓPEZ SERRANO, M. y GUERRERO LOVILLO, J. (eds.), 1979. Cantigas XIX, XCVI, CXIII, CDXX.

⁹⁹¹ Archivo Fotográfico del Instituto Diego Velázquez, núm. 55.702.

⁹⁹² GUERRERO LOVILLO, J., 1949, pp. 280-281. "En la segunda mitad del siglo XIII, el Crucifijo de los Balbases".

⁹⁹³ El Cristo del Descendimiento de Vilviestre de Muñó, y los Crucificados del Calvario de Retuerta y de Jaramillo Quemado.

estudio anatómico del Crucificado y la moda que refleja la indumentaria de María y Juan⁹⁹⁴.

La escultura de Jaramillo Quemado [iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 163)] acusa la influencia de la talla modelo en el estudio del torso, pero su estructura ósea no es tan ancha. Se puede datar hacia finales del primer tercio del siglo XIV o inicios del siguiente, por el incremento del tamaño de la barba y porque el *perizonium* se sujeta ligeramente por encima de las caderas.

5. 1. 2. 2. 3. Los grandes Crucificados de hacia 1300 que anudan el paño de pureza sobre la cadera izquierda

Las tres imágenes que forman este reducido subgrupo⁹⁹⁵ miden dos metros o más. G. Weise apreció que los Crucificados españoles disminuían de tamaño con el tránsito al siglo XIV⁹⁹⁶. Posteriormente, J. Ara partió de las medidas de los Crucificados para denominar al “tipo 3º: los grandes crucifijos de hacia 1300”⁹⁹⁷. He seguido el mismo criterio para denominar a este grupo grandes Crucificados de hacia 1300.

Las imágenes burgalesas que forman este subgrupo comparten, además de las medidas, dos metros o más, la disposición del paño de pureza, con reborde y anudado en el lado izquierdo. Son escasas las tallas burgalesas que anudan el paño en el lado izquierdo⁹⁹⁸.

La primera escultura se custodia en Burgos [monasterio benedictino de San José, procedente del monasterio palentino del Moral (cat. núm. 057)]. Las imágenes de Roa [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 238)] y Guzmán [iglesia de san Juan Bautista (cat. núm. 131)] comparten la desviación e inclinación de la cabeza, un tratamiento similar del rostro y de la anatomía del torso. Pueden ser obra de un mismo imaginero. En la disposición del *perizonium* coinciden, además, con las imágenes vallisoletanas de Curiel y Tordehumos y la palentina de Castrillo de Onielo. En todos se anuda en el lado izquierdo y tiene reborde.

5. 1. 2. 2. 4. Los Crucificados en los que asoma la tela sobrante del paño de pureza.

Existe un grupo de tallas en las que asoma la tela sobrante del paño de pureza. Partiendo de la colocación de la tela sobrante del paño se pueden crear dos subgrupos. En el primero cuelga en la parte central, bajo el vientre, o próxima a ella y corresponde con un drapeado horizontal en la cadera izquierda. Las imágenes de este subgrupo abarcan desde el último tercio del siglo XIII hasta la primera mitad del siguiente⁹⁹⁹. En el

⁹⁹⁴ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 200-201.

⁹⁹⁵ Burgos, Roa y Guzmán.

⁹⁹⁶ WEISE, G., 1927 a, p. 81. “Mit dem Übergang zum 14. Jahrhundert setz sich ein schwächtiger, zierlicher Körpertypus durch, [...]. Auch die Tatsache, dass zumeist nur noch Krucifixe kleineren ForMatés begeben?”

⁹⁹⁷ ARA GIL, C. J., 1977, p. 78.

⁹⁹⁸ A las que forman este grupo hay que añadir el Santo Cristo de San Lázaro de Belorado y el Crucificado de Adrada de Aza, que se estudian en el apartado 5.1.2.1.

⁹⁹⁹ Gumiel de Izán, Belorado, Tordómar, Villahoz, Ibeas de Juarros, Los Balbases, Aranda de Duero, Castrojeriz, Burgos (Calatravas).

segundo subgrupo la tela sobrante cuelga por encima de la cadera izquierda. Las tallas que lo integran son más tardías, se realizaron en los dos últimos tercios del siglo XIV¹⁰⁰⁰.

Pertencen al primer subgrupo nueve esculturas, que destacan por su depurada ejecución. El Cristo de la Paciencia de Gumiel de Izán [iglesia de Santa María (cat. núm. 126)] se puede datar a finales del siglo XIII, por la presencia de la corona real, eliminada, y el estudio anatómico, en el que perviven rasgos del esquematismo del período anterior. Los Crucificados de Belorado [iglesia monacal de Santa María de la Bretonera (cat. núm. 030)] y Tordómar [iglesia de la Vera Cruz, procedente de una ermita desaparecida (cat. núm. 270)] se realizaron en el primer tercio del siglo XIV, si tomamos como referente el estudio anatómico del tórax, el tamaño terciado de la barba, la posición extendida de las manos y la ausencia de corona de espinas. El Crucificado de Villahoz [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, procedente de la ermita de la Vera Cruz (cat. núm. 291)] es ligeramente posterior. Se puede datar hacia 1330-1340 por la flexión de las manos y la ligera elevación del paño por encima de las caderas.

Las dos esculturas, que se analizan a continuación, se pueden considerar una variante de las tallas anteriores, porque la tela sobrante del *perizonium* no cuelga por la parte central, sino a uno de los lados del vientre. Se tallaron hacia 1330-1340 por la elevación sobre las caderas de los paños de pureza. El Cristo del Coro de Castrojeriz [monasterio de Santa Clara (cat. núm. 101)] flexiona las manos y tiene los dedos separados. Su *perizonium* destaca por el rico drapeado. La tela sobrante asoma por el lado izquierdo del vientre. El Cristo de la Salud de Burgos [iglesia de monjas cisterciense de las Calatravas, procedente del monasterio de Vileña (cat. núm. 066)] forma parte de un Calvario. Tiene las manos extendidas y los dedos tallados individualmente. La tela sobrante del paño cuelga ligeramente por el lado derecho del vientre y su disposición varía respecto a las otras tallas. Incide en la datación propuesta para esta talla la moda que refleja la túnica de san Juan, con el cuello holgado y el talle por encima de la cintura¹⁰⁰¹.

En los siguientes Crucificados se ha incrementado el tamaño de la barba y el *perizonium* se sujeta por encima de las caderas, características propias del segundo tercio del siglo XIV. La talla de Ibeas de Juarros [iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 158)] muestra un rico drapeado en el paño. El Cristo de los Remedios de Los Balbases [iglesia de San Esteban (cat. núm. 174)] coloca las manos extendidas, con los dedos trabajados individualmente. Estilísticamente se asemeja al Crucificado de la iglesia de Santa María la Mayor de Ezcaray, salvo en la disposición del paño de pureza¹⁰⁰². La talla de Aranda de Duero [ermita Virgen de las Viñas, procedente de la ermita de San Llorente (cat. núm. 07)] flexiona los dedos, que están tallados individualmente.

Integran el segundo subgrupo cuatro esculturas, que comparten, además de la caída de la tela sobrante del paño sobre la cadera izquierda, la sujeción del mismo en la cintura¹⁰⁰³. Para aproximarnos a la datación de estas tallas hemos tomado como referente el *perizonium* del Crucificado del testero del sepulcro de la reina Leonor del monasterio de Las Huelgas, datado hacia 1330, y el Cristo del Descendimiento del tímpano de la capilla de Santa Catalina de la catedral burgalesa, del segundo tercio del siglo XIV, como se ha mencionado.

¹⁰⁰⁰ Santa Cruz de Juarros, Arenillas de Muñó, Revilla Cabriada, Quintanilla Somuñó,

¹⁰⁰¹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 200-201.

¹⁰⁰² GALILEA ANTÓN, A., 1996, pp. 36-37.

¹⁰⁰³ Una disposición similar del paño de pureza se aprecian en el Santo Cristo del Consuelo de Baños de Valdearados y el Crucificado de Nebreda, que se estudian en el apartado dedicado a los Crucificados con las costillas talladas y el abdomen liso.

El Crucificado de Santa Cruz de Juarros [iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 248)] se puede datar hacia 1340 por tener el paño sujeto por encima de las caderas. En el Crucificado de Arenillas de Muñó [iglesia de San Esteban Protomártir (cat. núm. 013)] la barba es larga y las manos se colocan extendidas y con los dedos separados. Se puede datar hacia 1340-1350 por el tamaño de la barba y la sujeción del paño por encima de las caderas. La imagen de Revilla Cabriada [iglesia de Santa Elena (cat. núm. 233)] pertenece a un grupo del Calvario. El Crucificado posiciona las manos extendidas y en la derecha coloca algunos dedos separados. Se realizó hacia 1350-1360 por la elevación de la parte superior del paño de pureza hasta la cintura y la moda que refleja la túnica de san Juan. El acortamiento del paño sobre la rodilla izquierda parece fruto de una intervención posterior. El Crucificado de Quintanilla Somuñó [iglesia de San Andrés (cat. núm. 226)] es obra de un imaginero local. El *perizonium* se sujeta en la cintura y el extremo inferior no alcanza las rodillas. Por ello, se puede datar en las últimas décadas del siglo XIV.

En las esculturas que se estudian a continuación los paños de pureza carecen de tela sobrante. Se han estudiado siguiendo un orden cronológico.

5. 1. 2. 2. 5. Los Crucificados en los que el tórax contrasta con la cintura

Los Crucificados de este numeroso grupo, formado por cincuenta y dos esculturas¹⁰⁰⁴, se caracterizan por: el contraste entre el tórax y la cintura; su abultado vientre; sujetar el paño de pureza en las caderas y anudarlo sobre la derecha. En las imágenes más tardías el *perizonium* se sostiene en la cintura, a pesar de ello, deja visible el vientre, abultado y redondeado; colocar las manos extendidas, salvo en las imágenes de datación más tardía, que se flexionan; adelantar la pierna derecha y mostrarla de perfil; la rotación externa que adopta el pie derecho, salvo en las tallas de finales de siglo XIV, que se aproxima a la vertical. En las imágenes del segundo tercio de la centuria hace su aparición la corona de espinas.

Atendiendo al tamaño de la barba, corta, y a la sujeción del paño de pureza en las caderas, he situado a las siete tallas siguientes en el primer tercio del siglo. Forman este grupo los Crucificados de Lerma [ermita de Nuestra Señora de la Piedad (cat. núm. 169)], Pedrosa de Duero [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 203)], Huerta de Abajo [iglesia de Santa Cristina (cat. núm. 146)], Barbadillo del Pez [iglesia del Salvador (cat. núm. 023)], Villalmanzo [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 293)] y Hontoria del Pinar [ermita de San Juan (cat. núm. 141)]. La talla de Huerta de Abajo pertenece a un grupo del Calvario. La moda que refleja la túnica de san Juan incide en la datación propuesta. El Crucificado de Barbadillo se asemeja, desde el punto de vista del estilo, al Crucificado palentino del Calvario de Boadilla del Camino¹⁰⁰⁵. Coinciden en la posición del cuerpo y el tratamiento del rostro, sobre todo en la forma rasgada de los ojos. La anatomía es idéntica y sólo varía el drapeado del *perizonium*. El Crucificado de Villalmanzo se transformó en un Cristo yacente. La

¹⁰⁰⁴ Lo forman las cuarenta esculturas siguientes: Lerma, Pedrosa de Duero, Huerta de Abajo, Barbadillo del Pez, Villalmanzo, Hontoria del Pinar, Revilla del Campo, Santa María del Campo, Barrio de Muñó, Hontoria de la Cantera, Ciadoncha, Peral de Arlanza, Salas de los Infantes, Burgos (Museo Catedralicio), Cuevas de Juarros, Neila, Villaquirán de los Infantes, Huerta del Rey, Valmala, Caleruega (Dominicas), Celada del Camino, Gumiel de Mercado, Roa, Mambrilla de Castrejón, Roa, San Millán de Lara, Cascajares, Tamarón, Roa, Jaramillo de la Fuente, Gumiel de Izán, Nava de Roa, Los Balbases, La Horra, Ríocavado de la Sierra, Moradillo de Roa, Villovela de Esgueva, Burgos (Facultad de Teología), Gumiel de Mercado (La Ventosilla).

¹⁰⁰⁵ SANCHO CAMPO, A., 1972, fig. 88.

datación de la talla de Hontoria del Pinar es más difícil, porque una peluca cubre su cabello y la larga faldilla de tela se prolonga hasta los pies. Su corta barba la sitúa en el primer tercio.

Las veintiuna tallas siguientes se pudieron realizar en el segundo tercio del siglo XIV por el incremento en el tamaño de las barbas, la presencia de la corona de espinas, la flexión de las manos, la sujeción del paño por encima de las caderas y el incremento en el tamaño del mismo, que cubre holgadamente la rodilla izquierda. Estas imágenes pueden presentar todas las características mencionadas o solo algunas de ellas.

Los Crucificados de Revilla del Campo [iglesia de la Natividad, procedente de la ermita de San Juan Bautista (cat. núm. 236)], Santa María del Campo [ermita de la Vera Cruz (cat. núm. 249)], Barrio de Muñó [iglesia de San Pedro ad Vincula (cat. núm. 025)], Hontoria de la Cantera [iglesia de San Miguel Arcángel (cat. núm. 138)], Ciadoncha [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 106)]¹⁰⁰⁶, Peral de Arlanza [iglesia de San Juan Bautista, procedente de la ermita del Santo Cristo (cat. núm. 208)], Salas de los Infantes [almacenes del arciprestazgo (cat. núm. 242)] y Museo Catedralicio de Burgos [procedente de Padilla de Abajo (cat. núm. 036)], que pertenece a un Calvario¹⁰⁰⁷, se pueden datar hacia 1330-1340, porque el paño se sujeta por encima de las caderas y se ha incrementado el tamaño de la barba en algunas tallas.

Las imágenes de Cuevas de Juarros [iglesia de San Pantaléon Mártir, procedente de la ermita de Nuestra Señora del Cerro (cat. núm. 115)], Neila [iglesia de Santa María, procedente de la ermita del Santo Cristo (cat. núm. 195)]¹⁰⁰⁸, Villaquirán de los Infantes [iglesia de la Natividad de Nuestra Señora (cat. núm. 303)], Huerta del Rey [iglesia de San Pelayo (cat. núm. 156)] y Valmala [iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 284)] son ligeramente posteriores, hacia 1340-1350, por la presencia de la corona de espinas y la sujeción del paño de pureza por encima de las caderas. La misma datación se puede asignar a las tallas de Caleruega [sala capitular del monasterio de las Madres Dominicanas (cat. núm. 083)], en la que destaca la ancha corona de espinas, y Celada del Camino [iglesia de San Miguel Arcángel (cat. núm. 103)]. Ambas flexionan las piernas y las desvían hacia el exterior.

Los Crucificados siguientes se pueden datar hacia 1350-1360 por la sujeción del paño en la cintura. Los Crucificados de Gumiel de Mercado [iglesia de San Pedro (cat. núm. 128)], Mambrilla de Castrejón [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 180)] y Roa [iglesia de San Esteban, procedente de la iglesia de la Santísima Trinidad (cat. núm. 241)] llevan una corona de espinas de doble cuerda. Las de San Millán de Lara [iglesia de San Millán Obispo (cat. núm. 246)], Cascajares [iglesia de la Natividad de Nuestra Señora (cat. núm. 088)] y Tamarón [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 261)] muestran un estudio anatómico del tórax similar. El Crucificado de Tamarón es el más tardío, pertenece a un Calvario y lleva una fina corona de espinas de doble cuerda. Su barba es larga y oculta el cuello.

A diferencia de las esculturas anteriores, las imágenes que les suceden desvían el cuerpo hacia el lado derecho. Se pueden datar en el segundo tercio de la decimocuarta centuria en función de la disposición del paño. El Crucificado de Roa [iglesia de San Esteban, muro de la arquería por su lado septentrional (cat. núm. 240)] lleva una fina corona de espinas de doble cuerda y el paño se sujeta por encima de las caderas. Se

¹⁰⁰⁶ ANDRÉS ORDAX, S., 1991, pp. 42-43. "También, enfrente, hay un emotivo Crucificado gótico del s. XIII, alojado en sencillo retablo barroco"; PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 480. "[...] la imagen de un Cristo Crucificado del siglo XIV".

¹⁰⁰⁷ Archivo Fotográfico Municipal de Burgos, núm. 7952. Figura en Padilla de Abajo.

¹⁰⁰⁸ VALDIVIELSO AUSÍN, B., 1980, p. 161. "Su anónimo autor pudo realizar la talla a finales del siglo XIII o en el siglo XIV".

puede datar hacia 1340. El Crucificado de Jaramillo de la Fuente [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 162)] pertenece a un grupo del Calvario. Su barba es muy larga y el paño se sostiene por encima de las caderas. La moda de la túnica de san Juan¹⁰⁰⁹, la disposición del paño de Cristo y el tamaño de la barba nos ayudan a fecharlo hacia 1340-1350. Comparte datación con el Santo Cristo de Reveche de Gumiel de Izán [iglesia de Santa María, procedente de la ermita del Santo Cristo de Reveche (cat. núm. 125)], que también pertenece a un Calvario. Lleva una fina corona de espinas y sujeta el paño de pureza por encima de las caderas. Las imágenes de Nava de Roa [iglesia de San Antolín Mártir, procedente de una ermita desaparecida (cat. núm. 192)] y Los Balbases [iglesia de San Esteban (cat. núm. 175)] muestran unas barbas largas y el *perizonium* prendido en la cintura. Se pueden datar hacia 1350-1360.

La talla de La Horra [iglesia la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 165)] lleva una fina corona de espinas. El *perizonium* no cubre las rodillas y los pies se aproximan a la vertical, características propias de las décadas finales del siglo XIV.

Las cinco imágenes que concluyen este apartado se caracterizan por tener los pectorales muy desarrollados, en contrastan con la estrecha cintura, confiriendo al tórax la forma de un triángulo invertido

Las tres primeras esculturas se realizaron en las primeras décadas del siglo XIV, porque sus barbas son cortas y el paño de pureza se sujeta en las caderas. Pertenecen a Ríocavado de la Sierra [iglesia de Santa Coloma Virgen y Mártir (cat. núm. 237)], Moradillo de Roa [iglesia de San Pedro Apóstol (cat. núm. 190)] y Villovela de Esgueva [iglesia de San Miguel Arcángel (cat. núm. 307)]. En la cuarta escultura, el Crucificado de la iglesia de la Facultad de Teología de Burgos [procedente de la parroquial de San Miguel de Tabanera, barrio de Castrojeriz (cat. núm. 049)]¹⁰¹⁰, el paño se sujeta en la cintura. Por la disposición del *perizonium* se puede datar hacia 1350. El Crucificado de La Ventosilla, enclave situado en el término municipal de Gumiel del Mercado [iglesia de San Andrés (cat. núm. 130)] es obra de un imaginero local. El cabello se peina a dos bandas y la barba esta solamente insinuada, en cuanto a la talla, porque los detalles se han dejado a la policromía. Se puede datar en las décadas finales del siglo XIV por la posición horizontal de los brazos y vertical de los pies y, además, porque el paño de pureza deja visibles las dos rodillas.

5. 1. 2. 2. 6. Los Crucificados con las costillas talladas y el abdomen liso

Este subgrupo lo integran nueve tallas¹⁰¹¹, que coinciden en el estudio anatómico del tórax -con las costillas talladas, el abdomen sin lobular y el vientre liso-. Se pueden datar en el segundo y tercer tercio del siglo XIV.

Los tres Crucificados, que inician este apartado, llevan corona de espinas y el paño de pureza se sujeta por encima de las caderas. Se pueden datar hacia 1340-1350. La talla de Puenteadura [iglesia la Asunción de nuestra Señora, procedente de la ermita de San Millán (cat. núm. 218)], además, desvía la cabeza y el cuerpo hacia el lado derecho. El Crucificado del Museo del Retablo de Burgos [procedente del monasterio de Vileña (cat. núm. 072)] es una imagen de elevada calidad, que flexiona las manos y tiene los dedos separados. La imagen de Castrillo del Val [iglesia de Santa Eugenia, procedente de la iglesia de San Juan (cat. núm. 094)] forma parte de un Calvario. Está

¹⁰⁰⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.

¹⁰¹⁰ CERVERA VERA, L., 1982, pp. 43-64.

¹⁰¹¹ Puenteadura, Burgos, Castrillo del Val, Iglesias, Nebreda, Baños de Valdearados (Cristo de la Agonía y Cristo del Consuelo), Fuentelcésped y San Vicente del Valle.

muy deteriorada y carece de brazos. La forma del escote de la túnica de san Juan refleja la moda del segundo tercio del siglo XIV.

Los Crucificados de Baños de Valdearados, Cristo de la Agonía [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, procedente de la ermita del Santo Cristo del Consuelo (cat. núm. 018)] y Santo Cristo del Consuelo [ermita del Santo Cristo del Consuelo (cat. núm. 017)], tienen las manos extendidas y los dedos separados. El paño de pureza se sujeta en la cintura y en el Santo Cristo del Consuelo la tela sobrante asoma por encima de la cadera izquierda, como en la variante de Los Crucificados en los que asoma la tela sobrante del paño de pureza¹⁰¹². Se pueden datar hacia 1360-1370 por la disposición del paño y la colocación de los pies, que se aproximan a la vertical. Una datación similar tiene el Crucificado de Nebreda [iglesia de la Natividad de Nuestra Señora (cat. núm. 193)], cuyo *perizonium* se sujeta en la cintura y la tela sobrante también asoma por encima de la cadera izquierda, como en el Santo Cristo del Consuelo.

La imagen de Iglesias [iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 160)] ha sufrido retallados importantes en el paño de pureza, para acortarlo por encima de las rodillas. También pudieron retocar o resaltar las costillas. La imagen se expone al culto con una larga falda de tela que se prolonga hasta los pies y dificulta su estudio. Las manos tienen los dedos flexionados y trabajados individualmente. Por la posición de las manos y la rotación externa del pie derecho se puede datar a finales del segundo tercio del siglo XIV o principios del tercero. El Crucificado de Fuentelcéspedes [iglesia de San Miguel Arcángel (cat. núm. 122)] lleva una corona de espinas. Su larga barba se prolongan hasta el pecho. Las manos tienen los dedos extendidos y separados. El *perizonium* se sujeta en la cintura. Se puede datar hacia 1360-1370¹⁰¹³ por el tamaño de la barba y la disposición del paño. El Crucificado de San Vicente del Valle [iglesia la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 247)] pertenece a un grupo del Calvario. Lleva una corona de espinas ancha. Sus brazos se aproximan a la horizontal y las manos tienen los dedos extendidos. El paño de pureza se ciñe a la cintura y deja visibles las rodillas. Los pies adoptan una suave rotación externa. Se puede datar a finales del último tercio del siglo XIV por la aproximación a la horizontal de los brazos, la disposición del paño de pureza y la colocación de los pies¹⁰¹⁴.

5. 1. 2. 2. 7. Los Crucificados con la caja torácica recta

Las características que unifican a este subgrupo, formado por trece tallas¹⁰¹⁵, son: la forma recta del tórax, que no acusa una inflexión al aproximarse a la cintura, y el arco epigástrico rematado en ángulo. No se han tallado las costillas.

La talla de Valdorros [iglesia de San Esteban Protomártir (cat. núm. 283)] se realizó en las décadas finales del siglo XIV o las iniciales del segundo tercio, porque el paño de pureza se sujeta en las caderas.

Las imágenes de Burgos (Gamonal), Hontoria de Valdearados, Quemada, Valdeande, Cilleruelo de Arriba y Olmillos de Muñó coinciden, además, en: desviar la cabeza y colocar el rostro de perfil; tener el tórax y las caderas anchos; flexionar la

¹⁰¹² Santa Cruz de Juarros, Arenillas de Muñó, Revilla Cabriada y Quintanilla Somuñó.

¹⁰¹³ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 n, p. 193.

¹⁰¹⁴ HUIDOBRO SERNA, L., 1932 a, p. 365. “[...] pueden caracterizarse como de fines del siglo XIV”.

¹⁰¹⁵ Valdorros, Burgos (Gamonal), Hontoria de Valdearados, Quemada, Valdeande, Cilleruelo de Arriba, Olmillos de Muñó, Valcabado de Roa, Tinieblas, Villahizán de Muñó, Huerta de Arriba, Moncalvillo y Burgos (fondos del Museo Catedralicio).

pierna derecha hacia el exterior y mostrar la musculatura (salvo la talla de Olmillos); tener las manos extendidas y colocar el pie derecho en rotación externa.

El Crucificado de Gamonal, en Burgos [iglesia de Santa María la Real y Antigua (cat. núm. 052)], forma parte de un Calvario. Es una imagen de gran calidad y la primera de la serie. Su barba es larga y remata en rizos dispuestos de forma simétrica. Lleva una fina corona de espinas. El paño de pureza se sujeta por encima de las caderas y permite ver el arranque de las ingles. Se puede datar hacia 1340 por la moda que refleja la indumentaria de María y Juan, por el incremento en el tamaño de la barba, respecto a las del primer tercio, y por la presencia de la corona de espinas.

Las tallas de Hontoria de Valdearados, Quemada, Valdeande y Cilleruelo de Abajo son obra de un mismo imaginero o taller. Comparten, además de las características mencionadas, la disposición del paño de pureza. Se pueden datar hacia 1340-1350 por la aproximación del paño a la cintura. Los Crucificados de Hontoria de Valdearados [iglesia de San Esteban Protomártir (cat. núm. 139)], Quemada [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 220)] y Valdeande [iglesia de San Pedro Apóstol (cat. núm. 280)] llevan una fina corona de espinas. En la cabeza del Crucificado de Cilleruelo de Arriba [iglesia de Santa María de la Torre (cat. núm. 108)] se aprecia una diadema lisa.

El Crucificado de Olmillos de Muñó [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 198)] pudo representar a un Cristo de un grupo del Descendimiento, porque el brazo derecho parece alterado y porque las piernas y los pies están paralelos. Se puede datar hacia 1340-1350 por el incremento en el tamaño de la barba y la sujeción del paño en la cintura por el lado derecho.

Las esculturas siguientes comparten la sujeción del *perizonium* en la cintura. Se pueden datar a finales del segundo tercio del siglo XIV o inicios del tercero.

Los Crucificados de Valcabado de Roa [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 278)] y Tinieblas [iglesia de Santa María Magdalena (cat. núm. 267)] tienen la barba larga y las manos extendidas, con los dedos tallados individualmente. En la cabeza de la imagen de Tinieblas se aprecia una corona de espinas fina. El Crucificado de Villahizán de Muñó [ermita del Santo Cristo (cat. núm. 290)] pertenece a un Calvario. Es una obra de gran calidad. A pesar de que su barba es prolongada no oculta el esbelto cuello. La moda que refleja la indumentaria de María y Juan y el tamaño de la barba del Crucificado lo sitúan hacia 1360-1370.

En las tallas de Huerta de Arriba [iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 148)], Moncalvillo de la Sierra [iglesia de San Pedro Apóstol (cat. núm. 186)] y Burgos [los fondos del Museo Catedralicio (cat. núm. 037)] el paño se sujeta en la cintura y en las dos primeras imágenes el pie derecho adopta una rotación externa poco pronunciada, características que nos ayudan a datarlos hacia 1370. En las dos últimas tallas se ha tallado, además, la corona de espinas.

5. 1. 2. 3. Los Crucificados dolorosos

A esta tipología pertenecen los dos Santos Cristos de Burgos. Para poder diferenciarlos nos referiremos a ellos como Santo Cristo de Burgos de los Agustinos [catedral de Burgos, procedente del monasterio de San Andrés (cat. núm. 038)] y Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios [iglesia de San Gil, procedente del monasterio de los Trinitarios (cat. núm. 054)], en alusión a las órdenes a las que pertenecían los monasterios de los que proceden.

Las dos tallas, a diferencia de las imágenes anteriores, tienen el cuerpo salpicado de heridas producidas por los latigazos, de las que caen gotas de sangre. En sus pies se aprecia el desgarramiento producido por los clavos. Además, adoptan la rotación interna, frente al resto de los Crucificados burgaleses, que los posicionan en rotación externa o los colocan verticales.

El Santo Cristo de los Agustinos también se puede enlavar en el reducido grupo de los Crucificados articulados, por su capacidad para mover los brazos y varias partes del cuerpo.

En primer lugar, abordaremos el estudio de los Crucificados dolorosos, a los que pertenecen ambas esculturas, y, posteriormente, el de los Crucificados articulados, para completar el análisis del Santo Cristo de los Agustinos. Por último, se estudiará cada talla y, debido a la importancia devocional de estas imágenes, se incluirá un apartado sobre aspectos devocionales.

El término Crucifijo doloroso lo acuñó E. Lüthgen en 1917 y lo adoptó posteriormente G. de Francovich¹⁰¹⁶. Son varios los autores que han continuado con el estudio estas imágenes. Para M. Alemann-Schwarz “La denominación *crucifixus dolorosus* [...] plasma al *Christus patiens*, con una configuración que prioriza el sufrimiento extremo sobre otros aspectos”¹⁰¹⁷. P. Kalina llega a un mayor nivel de concreción al afirmar que: “A ellos pertenece, sin ninguna duda, la cruz en ypsilon, como fundamento para la composición del cuerpo del Crucificado, influyendo en su característica disposición la fractura de los brazos, la cabeza inclinada, el contraste entre el tórax y el vientre. Se produce una acentuación realista de los detalles dolorosos – señales de sufrimiento de distinta índole-, sobre todo en las marcas de los latigazos, los pies y el tórax, los huesos de los pies quedan visibles. Estos Crucificados no tienen porque presentar todas las características al mismo tiempo”¹⁰¹⁸. Para Hoffman “[...] se diferencian de forma sustancial de las esculturas de los Crucificados existentes hasta entonces. Los rasgos que los singularizan son la expresión dolorosa, la mayoría tiene el cuerpo decrepito, las heridas agrietadas de los clavos y la presencia de latigazos y chorros de sangre con colores fuertes, que muestra una policromía de la sangre muy característica. En el norte es frecuente la cruz en ypsilon y en el sur se convierte en una excepción”¹⁰¹⁹.

Varios autores han abordado el estudio esta tipología o de alguno de sus subgrupos, entre los que se encuentran las variantes españolas¹⁰²⁰. El primero fue Geza de

¹⁰¹⁶ HOFFMANN, G., 2006, p. 15. Menciona que este término lo empleó Lüthgen en 1917, para más información: LÜTHGEN, E., 1917; FRANCOVICH, G. de, 1938, pp. 143-265.

¹⁰¹⁷ ALEMANN-SCHWARZ, M. von, 1976, p. 13.

¹⁰¹⁸ KALINA, P., 2001, p. 402-409.

¹⁰¹⁹ HOFFMANN, G., 2006, pp. 15 y 135-136.

¹⁰²⁰ Conviene matizar, previamente, que las tallas españolas difieren de las europeas, con escasas excepciones como los Santos Cristos de Burgos o el Crucificado de Puente de la Reina. ARA GIL, C. J., 1977, pp. 89-90. Estudió un grupo de imágenes, que rebasaban la provincia de Valladolid, bajo la denominación de “los crucifijos patéticos”. Creó el subgrupo vallisoletano, cuyas esculturas comparten las siguientes características: “Todos ellos tienen la cabeza muy alargada con los cabellos dispuestos en largos mechones que cuelgan hasta la mitad del pecho en forma de tirabuzones cónicos muy afilados, al igual que la larga y puntiaguda barba. El rostro es demacrado en extremo, con los ojos entreabiertos y los pómulos fuertemente señalados, mientras que la boca se entreabre dejando ver los dientes. El cuerpo pende de los brazos que se elevan muy por encima de la horizontal, produciéndose una crispación de las manos a consecuencia de la presión de los clavos. La dilatación del tórax hace que se señalen fuertemente las costillas. En cuanto a la posición deprimida del abdomen se puede hacer referencia a las palabras de Santa Brígida: “Tenía el vientre hundido, pegado a la espalda como si no tuviese en él ninguna viscera”. El “perizonium” que cubre la rodilla izquierda y deja al descubierto la hinchada articulación de la derecha. Los pies están colocados verticalmente sujetos ambos al madero con un solo clavo. Los borbotones de sangre que brotan de manos, pies y costado, ejecutados en talla en muchas ocasiones,

Fracovich¹⁰²¹. Le sucedieron Monika von Alemann-Schwarz¹⁰²², Julia Ara¹⁰²³, Ángela Franco¹⁰²⁴, Ivana Kyzourová¹⁰²⁵, Licia Buttà¹⁰²⁶, Diana Kaley¹⁰²⁷, Pavel Kalina¹⁰²⁸ y Godehard Hoffmann¹⁰²⁹.

Los Crucificados dolorosos se concentra en dos áreas geográficas: Alemania -norte de la Renania Westafalia, Renania-Palatinado y baja Sajonia- e Italia -centro y norte-. Existen otras tallas italianas, pero no forman grupos. Lo mismo sucede con las imágenes de Split (Croacia), Jihlava, actualmente en el monasterio Strahov de Praga (Chequia), Breslavia (Polonia), Salzburgo (dos esculturas) y Friesach-Kärnten (Austria). En Francia destaca el Crucifijo de Perpiñán¹⁰³⁰ y el de Bageasse á Brioude (Alto-Loira)¹⁰³¹. Puede afirmarse que son puntos de transmisión secundarios Bohemia-Silesia-Austria, Francia y España¹⁰³².

Hasta la reciente restauración del Cristo de Santa María del Capitolio de Colonia se había fijado el año 1304 como fecha de inicio para la serie iconográfica y a esta imagen como la primera de la tipología. Tras su restauración, que finalizó en 2001, se revisó la datación y se estableció como fecha *ante quem* el año 1312, año de la muerte del obispo Heinrich Jonghen con el que se relaciona a la imagen. Por lo tanto, se pudo realizar en 1304, como se sostenía desde las primeras décadas del siglo XX, o en los años finales del siglo XIII¹⁰³³.

A diferencia de la imagen anterior, los datos relacionados con otras tallas de esta tipología son escasos y se limitan a un reducido número de obras. El Crucificado de Perpiñán se ha datado en 1307. La imagen de Coesfeld se trasladó a la iglesia de San Lamberto en 1312, por lo tanto su datación es anterior. Lo mismo sucede con el Crucificado de Chiaramonte, que se custodia en la catedral de Palermo desde 1311¹⁰³⁴. La escasez documental, y con ella la ausencia de una secuencia cronológica, dificulta el establecimiento del área originaria de la tipología. Esta situación posibilita la existencia de teorías discrepantes. Investigadores alemanes consideraron, desde principios del siglo XX, que era originaria de su país¹⁰³⁵, teoría aceptada por autores italianos¹⁰³⁶. Otros estudiosos plantean un posible origen italiano¹⁰³⁷ o español¹⁰³⁸.

contribuyen con la cárdena policromía a acentuar el dramatismo de la representación”; FRANCO MATA, M. A., 1980 a; FRANCO MATA, M. A., 1981; FRANCO MATA, M. A., 1983; FRANCO MATA, M. A., 1986; FRANCO MATA, M. A., 1989; FRANCO MATA, M. A., 1992; FRANCO MATA, M. A., 1994, pp. 53-69. Clasificó los Crucificados dolorosos españoles en los siguientes grupos: 1º las imágenes derivadas del Santo Cristo de Perpiñán, 2º el grupo castellano, 3º las imágenes navarras y 4º los Crucificados andaluces.

¹⁰²¹ FRANCOVICH, G. de, 1938, pp. 143-265.

¹⁰²² ALEMANN-SCHWARZ, M. von, 1976.

¹⁰²³ ARA GIL, C. J., 1977, pp. 89-91.

¹⁰²⁴ FRANCO MATA, M. A., 1979; FRANCO MATA, M. A., 1980; FRANCO MATA, M. A., 1983; FRANCO MATA, M. A., 1986; FRANCO MATA, M. A., 1989; FRANCO MATA, M. A., 1992; FRANCO MATA, M. A., 1994.

¹⁰²⁵ KYZOUROVÁ, I., 2001, pp. 104-113.

¹⁰²⁶ BUTTÀ, L., 2003.

¹⁰²⁷ KALEY, D., 2003.

¹⁰²⁸ KALINA, P., 2001, pp. 398-409; KALINA, P., 2003, pp. 81-101.

¹⁰²⁹ HOFFMANN, G., 2006. Se puede considerar la obra más completa de entre las editadas hasta el momento, porque aborda el tema de forma sistemática.

¹⁰³⁰ KALINA, P., 2003, pp. 81-101; HOFFMANN, G., 2006, pp. 15-16.

¹⁰³¹ Agradezco el conocimiento de esta talla a Julia Ara.

¹⁰³² HOFFMANN, G., 2006, pp. 15-16.

¹⁰³³ *Ibidem*, pp. 37-39

¹⁰³⁴ *Ibidem*, pp. 135-136.

¹⁰³⁵ *Ibidem*, p. 17

¹⁰³⁶ CASSIGOLI, I., 2009, p. 52. “[...] dei crocefissi lignei *dolorosi* di Giovanni Pisano, ispirati da un *crudele* gusto oltremontano, tedesco nella fattispecie”.

¹⁰³⁷ KALINA, P., 2003, pp. 81-101.

Con el origen de la tipología se relaciona la influencia del taller de los Pisano en los Crucificados dolorosos. Francovich consideró que el Crucificado de Santa María del Capitolio acusaba la influencia de los Pisano, teoría que han defendido recientemente Kyzourova y Kalina¹⁰³⁹. Si se admite el influjo del taller de los Pisano en el Crucificado de Santa María del Capitolio, se reconoce la influencia italiana en algunas esculturas renanas. Cuestionan esta teoría Alemann-Schwarz y Hoffmann, quienes consideraron que la herencia clásica, que se aprecia en la anatomía corporal de las obras del taller de los Pisano y en la colocación de la cabeza, no se refleja en otros Crucificados dolorosos¹⁰⁴⁰.

Me atrevo a sugerir que los Pisano fueron un referente para los Crucificados dolorosos italianos y afines, por la importancia que otorgaron al drapeado del paño de pureza en la zona central, con pliegues muy volumétricos, y por la disposición de la tela¹⁰⁴¹. Otra característica del taller, presente en numerosas imágenes italianas, es la acentuada flexión de las piernas flexionadas y la colocación de las rodillas a la misma altura¹⁰⁴². Una disposición similar del paño y la misma colocación de las rodillas se aprecia en el Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios. No obstante, hay Crucificados dolorosos italianos ajenos a la influencia toscana, al igual que no todos los alemanes derivan del Cristo de Santa María del Capitolio.

Las imágenes que derivan del Crucificado de Santa María del Capitolio comparten las siguientes características: brazos muy delgados; cabeza colgando; tórax dilatado; la transición al vientre marcada; las heridas de los clavos con desgarros en pies y manos; la piel de la nariz con arrugas arqueadas; la rodilla derecha adelantada y el cuerpo pendiendo de la cruz con una composición muy característica¹⁰⁴³.

Los Crucificados italianos se singularizan por: sus grandes dimensiones -en torno a los dos metros-; tener el paño de pureza más corto que los alemanes; no albergar reliquias (el único que las tenía era el de Palermo)¹⁰⁴⁴; colocar las rodillas a la misma altura y usar la cruz latina. Considero que el paño de pureza, de la mayoría de las imágenes, adopta una disposición que deriva del taller de los Pisano, como ya se ha señalado.

El Santo Cristo de los Agustinos, además de tener el cuerpo lleno de heridas y pertenecer, por lo tanto, a los Crucificados dolorosos, comparte características con los Crucificados articulados, por su capacidad para mover diferentes partes del cuerpo, como se ha comentado. Sin embargo, no todas las tallas articuladas se representan como Crucificados dolorosos.

Los Crucificados articulados sólo comparten su capacidad para mover los brazos. Como sucedía con los Crucificados dolorosos, son escasas las publicaciones dedicadas a los Crucificados articulados góticos. El primer autor que investigó sobre

¹⁰³⁸ RAGGHIANI, C. L., 1987, pp. 85-87. Sobre el posible origen español que algunos autores atribuyen al Cristo de Oristán ver: SARI, A. 2015, p. 27.

¹⁰³⁹ KYROUZOVÁ, I. y KALINA, P., 1996, pp. 35-64; HOFFMANN, G., 2006, pp. 104-105.

¹⁰⁴⁰ ALEMANN-SCHWARZ, M. von, 1976, p. 189; HOFFMANN, G., 2006, p. 105.

¹⁰⁴¹ Así se aprecia en la esculturas de Giovanni Pisano de Pistoia (imagen de madera), y en otras ajenas a su taller: Cortona, iglesia de San Onofrio en Fabriano, Santa María Novella de Florencia, Museo Palazzo Bianco en Génova, San Pedro en San Gimignano, Catedral de Lucera, Santo Domingo de Orvieto, San Juan de Venecia.

¹⁰⁴² Pistoia (relieve de Giovanni e imagen en madera), Cortona, San Onofrio en Fabriano, Santa María Novella de Florencia, Museo Palazzo Bianco en Génova, Oristán, catedral de Palermo, Santo Domingo de Orvieto, San Juan de Venecia.

¹⁰⁴³ HOFFMANN, G., 2006, pp. 75-76. Difieren de la imagen modelo las tallas alemanas de Borken, Coesfeld, Gehrden, Haltern am See, Lage, Paderborn y Thorr

¹⁰⁴⁴ Que además muestra las mismas arrugas arqueadas en la nariz que el Crucificado de Santa María del Capitolio y un elevado número de tallas germanas.

este grupo de tallas fue J. Tauber, en su artículo “Crucifijos medievales con brazos articulables. Contribución al empleo de esculturas en la liturgia”¹⁰⁴⁵. Posteriormente, dedicó un capítulo a los “Cristos con brazos articulables” en su libro *Escultura policromada. Significado. Configuración y restauración*. La publicación incluía un catálogo con Crucificados articulados¹⁰⁴⁶. V. Ehlich centró su investigación en dos esculturas italianas del Museo de Berlín¹⁰⁴⁷ y W. Erdmann en el Crucificado de Schneidhein¹⁰⁴⁸. “El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucificados articulados españoles” fue el título del artículo que dediqué a las tallas españolas en 2003¹⁰⁴⁹. En 2006 T. A. Jung escribió sobre *The Phenomenal Lives of Movable Christ Sculptures*, centrado en las imágenes alemanas¹⁰⁵⁰. En el artículo “Phatos-the bodies of Christ on the Cross. Rhetoric of suffering in wooden sculpture found in Portugal, twelfth-fourteenth centuries. A few examples” C. Varela Fernandes incluyó dos imágenes románicas, una portuguesa del Museo Grao Vasco de Viseu y otra francesa de Puy de Dôme¹⁰⁵¹.

Partiendo de estas investigaciones puede afirmarse que la mayoría de los Crucificados articulados se produjeron y distribuyeron por el Sacro Imperio Romano Germánico, donde se han inventariado sesenta y dos imágenes góticas, datadas entre finales del siglo XIII y principios del XVI¹⁰⁵². Fuera de los territorios que integraban el Sacro Imperio se conservan testimonios de una imagen, desaparecida, del monasterio de Barking, situado en las cercanías de Londres, a la que se atribuye un origen alemán¹⁰⁵³. A esta relación hay que añadir los Crucificados románicos de Viseu, en Portugal¹⁰⁵⁴, de Puy de Dôme, en Francia¹⁰⁵⁵ y las once tallas españolas. Son románicas las de Erill la Val¹⁰⁵⁶, Tahull¹⁰⁵⁷, Mig-Aran¹⁰⁵⁸ y San Miguel de Viella¹⁰⁵⁹ en Lérida, el Cristo de 1147 del MNAC¹⁰⁶⁰ y el de San Justo en Segovia, conocido como Cristo de los Gascones¹⁰⁶¹. Algunos formaron parte de grupos del Descendimiento. Al período gótico pertenecen las imágenes de Burgos, Finisterre, Palencia, Orense y Tuy.

Entre los Crucificados góticos articulados españoles se puede configurar un subgrupo homogéneo de cuatro tallas -el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos y los

¹⁰⁴⁵ TAUBER, J., 1969, pp. 79-121.

¹⁰⁴⁶ TAUBER, J., 1978.

¹⁰⁴⁷ EHRLICH, V., 1990, pp. 98-106.

¹⁰⁴⁸ ERDMANN, W., 1995, p. 3.

¹⁰⁴⁹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2003 d, pp. 207-246.

¹⁰⁵⁰ JUNG, T, A., 2006.

¹⁰⁵¹ VARELA FERNANDES, C., 2013, p. 5-6. Crucificado del Museo Grao Vasco, de Viseu Portugal. Núm. de inventario 890; p. 10. Crucificado de Puy-de-Dôme; Musée National du Moyen Âge – Thermes de Cluny, París. Núm. inventario CL23409.

¹⁰⁵² CHAPUIS, A. y GELIS, E., 1928, t. I; TAUBER, J., 1978; TRIPP, J., 2005; JUNG, T, A., 2006; RIHOUE, P., 2008.

¹⁰⁵³ TAUBER, J., 1978, pp. 38-43.

¹⁰⁵⁴ VARELA FERNANDES, C., 2013, pp. 5-6. Crucificado articulado, de la segunda mitad del siglo XII o primer cuarto del siglo XIII, perteneciente al Museo Grao Vasco, de Viseu Portugal. Núm. de inventario 890.

¹⁰⁵⁵ *Ibidem*, p. 10. Puy-de-Dôme; Musée National du Moyen Âge – Thermes de Cluny, París. Núm. inventario CL23409.

¹⁰⁵⁶ TRULLÉN, J. M., 2007, pp. 164-165.

¹⁰⁵⁷ En el MNAC con el núm. de inventario 3915.

¹⁰⁵⁸ SUBES, M. P., 2010, pp. 9-30.

¹⁰⁵⁹ ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2004, p. 513.

¹⁰⁶⁰ Núm. inventario 015950-000.

¹⁰⁶¹ CEBALLOS-ESCALERA, I. de, 1953, p. 52; ALCOLEA, S., 1958, p. 45; HERBOSA, V., 1999, p. 79; CASTÁN LANASPA, J., 2003, pp. 355-356.

Crucificados de Finisterre, Orense y Palencia-, que coincide en los materiales empleados y en el sistema de articulación de varias partes del cuerpo.

Se ha relacionado al Cristo de las Aguas de Tuy con las tallas de Orense y Finisterre por su capacidad para mover los brazos¹⁰⁶². Sin embargo, son numerosas las diferencias, porque su sistema de engranaje está realizado en madera y en las tallas de este subgrupo en hierro. Tampoco tiene el engranaje forrado, porque queda a la vista, y en las otras imágenes se cubre con piel. Sólo puede mover los brazos y las otras tallas articulan distintas partes del cuerpo.

Se ha relacionado a los Crucificados articulados con los antiguos ritos litúrgicos del Descendimiento y el Entierro de Cristo, que se celebraban y celebran en la liturgia del Viernes Santo¹⁰⁶³. La puesta en escena no comportaba necesariamente la presencia de un Cristo articulado, pero en algunos casos se emplearon para conferirle un mayor realismo.

La primera ceremonia del Viernes Santo era la Adoración de la Cruz, documentada desde el siglo X. En el XII se insertó en el *ordo romanus* como *Adoratio Crucis*. Durante la Edad Media se desarrolló, normalmente, en el tramo presbiterial, hasta donde se trasladaba la imagen en procesión desde el coro de los legos por dos diáconos. Esta ceremonia iba acompañada por antifonas, himnos, la lectura de la Pasión según san Juan y la oración solemne. La imagen se ocultaba bajo una tela durante la procesión, que sólo se retiraba después de los cánticos de arrepentimiento y de haber realizado el saludo a los sacerdotes. Entonces se procedía al besado de los pies de la talla, que coincidía con el cántico final, como ocurre hoy día con el *Crux fidelis*¹⁰⁶⁴. A esta escena le sucedía la comunión. Por lo tanto, la *Depositio crucis* terminaba con el santo entierro de la imagen y la *Visitatio sepulcri*¹⁰⁶⁵. Desde finales del siglo XII se conservan fragmentos de dramas litúrgicos representados por actores siguiendo un texto¹⁰⁶⁶. En la celebración de la *Depositio* y del Santo Entierro era donde las imágenes articuladas adquirían su significado, por adaptarse mejor a los distintos episodios que los Crucificados no articulados y contribuir a dotarlas de un mayor realismo.

En un documento español de 1355 se menciona una escena del Descendimiento, aunque no se especifica si se realizó con un Crucificado articulado¹⁰⁶⁷. El ordo del monasterio benedictino de Barking, próximo a Londres, de 1370 es el primer documento que describe cómo se empleó un Crucificado articulado en la liturgia del Viernes Santo. Según el mismo, primero se desclavó la imagen y se envolvió en costosas telas. Posteriormente, se llevó hasta el sepulcro, donde permaneció hasta el Domingo de Resurrección rodeado de velas encendidas¹⁰⁶⁸.

¹⁰⁶² Agradezco a Jesús Vila la información sobre esta imagen. MANSO PORTO, C., 1993, t. I, p. 358. Escribió sobre el Cristo de las Aguas: “Su parentesco con los crucificados de la Catedral de Orense y de Santa María de Fisterra, sin otros paralelos conocidos en Galicia, facilita tanto su filiación tipológica como su datación hacia mediados del siglo XIV, en efecto, con ellos se relaciona la cruz de “gajos”, la corona postiza sogueada -de espinos largos la de Tui-, el cabello, barba y bigotes de pelo natural; la delgadez del cuerpo, las manos abiertas, con el pulgar separado y los demás dedos unidos, y las piernas -más juntas las del de Orense- en vertical. La cabeza del Cristo de Tui, erguida y ladeada, adopta una postura intermedia con respecto a la de aquéllos. En el de Orense, la inclinación frontal oculta parte del rostro; en el de Fisterra se tiende hacia una inclinación lateral. En estos, a diferencia del de Tui, se acentúa el dramatismo con numerosas magulladuras y heridas en el cuerpo, y la incorporación de grandes clavos”.

¹⁰⁶³ CORNEJO VEGA, F., 1996, p. 241.

¹⁰⁶⁴ TAUBER, J., 1978, pp. 43-49.

¹⁰⁶⁵ HEITZ, C., 1963, p. 179; PÉREZ VIDAL, M., 2014, p. 225.

¹⁰⁶⁶ BERNARDI, C., 1996, p. 28.

¹⁰⁶⁷ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. L., 2002, p. 32.

¹⁰⁶⁸ TAUBER, J., 1978, p. 46.

En algunos lugares se incluía una escena intermedia entre la celebración de la *Depositio* y el traslado al Santo Sepulcro, que consistía en colocar la imagen de un Crucificado articulado sobre las rodillas de una Virgen de la Piedad. A esta conclusión llegó Michler después de analizar el *Speculum humanae salvationis*, datado en torno a 1324, y la madera y los ensamblajes de varias tallas de la Virgen de la Piedad, como la de San Pelagio en Rottweil, fechada entre 1330 y 1340. Hasta 1992, año de publicación de Michler, se consideró que estas esculturas eran copias por sus innovadoras características¹⁰⁶⁹. Erdmann partió del artículo de Michler para datar a principios del siglo XIV los primeros Crucificados articulados¹⁰⁷⁰. Otros autores los situaron en los años centrales del siglo XIV¹⁰⁷¹. Sin embargo, en Francia y la Península Ibérica se han inventariado esculturas románicas, como se ha mencionado.

Los dos Santos Cristos de Burgos tienen el cuerpo salpicado de heridas. A las imágenes con el cuerpo marcado por los latigazos, además de Crucificados dolorosos, también se les ha denominado Crucificados de la peste y Crucificados de los místicos. En el siglo XIX algunos autores designaron a estas imágenes Crucifijos de la peste, porque identificaron las heridas de los latigazos con los bubones que provocaba esta enfermedad. Actualmente se descarta cualquier relación, debido a que las tallas más antiguas son anteriores a la eclosión de la epidemia en 1348. Esto no significa que, por la semejanza existente entre sus heridas y los bubones causados por la peste, las tallas pudieran servir de consuelo a los afectados por esta patología¹⁰⁷².

Por la gran acogida que tuvieron los Crucificados dolorosos entre los místicos, también se les denominó Crucificados de los místicos. Aunque este término no llegó a generalizarse, sirve para constatar la estrecha relación existente entre esta tipología y la corriente mística¹⁰⁷³.

5. 1. 2. 3. 1. Los Crucificados dolorosos y la corriente mística

El primer autor que describió detalladamente la pasión de Cristo fue Anselmo d'Aosta en su obra *Cur Deus Homo*, publicada entre 1094 y 1098, en la que destacó su naturaleza humana¹⁰⁷⁴. La influencia de su obra se prolongó hasta la aparición de las órdenes mendicantes, quienes protagonizaron el movimiento místico.

El movimiento místico surgió bajo la profunda transformación cristiana que supuso el pensamiento de san Francisco de Asís. La mística franciscana se extiende hacia 1300 por Italia, Alemania y los Países Bajos. Destacan la Renania Westfalia y el centro de Italia, áreas geográficas en las que, además, se concentra el mayor número de Crucificados dolorosos¹⁰⁷⁵. Entre las órdenes mendicantes, además de los franciscanos, que buscaron vivir y sufrir como Jesús con su *Imitatio Christi*, destacaron los dominicos¹⁰⁷⁶ y los agustinos¹⁰⁷⁷.

Los místicos pudieron contribuir a la exacerbación de los aspectos dolorosos de las tallas del Crucificado, como un reflejo de los sufrimientos descritos en sus obras

¹⁰⁶⁹ MICHLER, J., 1992, pp. 29-49.

¹⁰⁷⁰ ERDMANN, W., 1995, p. 4.

¹⁰⁷¹ CORBIN, S., 1952, pp. 302-308; BERNARDI, C., 1996, pp. 27-32; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. L., 2002, pp. 30-31.

¹⁰⁷² HOFFMANN, G., 2006, p. 18.

¹⁰⁷³ SIMON, W., 2002, p. 169.

¹⁰⁷⁴ FRANCO MATA, A., 2002 b, p. 16; TORRES JIMÉNEZ, R., 2006, p. 453.

¹⁰⁷⁵ HOFFMANN, G., 2006, pp. 12-13.

¹⁰⁷⁶ PÉREZ VIDAL, M., 2010, p. 197.

¹⁰⁷⁷ SARI, A., 1977, pp. 135-218.

sobre la pasión de Cristo. Santo Tomás de Aquino recogió, en su *Summa Theologica*, los tres objetivos que debían perseguir las imágenes que decoraban las iglesias: 1. Para instruir a los ignorantes [*ad instructione rudium*]; 2. Para que el misterio de la encarnación y los ejemplos de los grandes santos permanezcan en nuestra memoria [*ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra maneat*]; 3. Para estimular el sentimiento devocional [*ad excitandum devotionis affectum*]¹⁰⁷⁸. El tercer objetivo refleja un nuevo interés por conmover al espectador¹⁰⁷⁹.

Numerosas obras de literatura mística se realizaron para estimular la meditación ante la imagen de Cristo en la cruz¹⁰⁸⁰. Destacan *Las meditaciones de la vida de Cristo* del Pseudo-Buenaventura, en las que el entierro de Cristo venía a coronar el Oficio de las Horas de la Pasión. En el libro se hace una descripción fiel del largo oficio¹⁰⁸¹. El texto parece reproducir la dramatización de las escenas. Otras obras de autores agustinos del siglo XIV se redactaron con la misma finalidad, como las de Geert Grote, *De quattuor generibus meditabilium*, y Gerhard Zerbolt von Zutphen, *De spiritualibus ascensionibus*¹⁰⁸². Grote recogió, en *De quattuor generibus meditabilium*, que para las meditaciones sobre la pasión se podían emplear esculturas, porque contribuían a hacer la pasión más presente¹⁰⁸³. Las oraciones ante las tallas solían ir acompañadas de prácticas extremas de penitencia¹⁰⁸⁴.

5. 1. 2. 3. 2. El Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios o de las Santas Gotas de la iglesia de San Gil

La imagen del Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios [iglesia de San Gil, procedente del monasterio de la Trinidad (cat. núm. 054)] se custodió en el monasterio de la Trinidad hasta el siglo XIX, donde tuvo distintas ubicaciones. Primero se veneró en la capilla de la Magdalena¹⁰⁸⁵, situada en el claustro monacal y que perteneció al patronato de los Rojas. Esta capilla se nombra en un documento de 1309, por el que Juan Rodríguez de Rojas y su mujer, Urraca Ibáñez, “donan al monasterio de la Trinidad de Burgos sus heredades de Hornillos del Camino a cambio de sendos aniversarios y de la facultad de ser enterrados en la capilla de Santa María Magdalena”¹⁰⁸⁶. Desde 1516 hasta mediados del siglo XVII estuvo en la capilla de los Calatayudes y de allí pasó a la de los Arriagas, para poder realizar reparaciones. Los traslados suscitaron enfrentamientos, porque la marquesa de Poza, titular de la capilla de los Arriagas, se opuso al retorno de la imagen a la capilla de los Calatayudes cuando finalizaron las obras. El pleito llegó hasta la Nunciatura. El fallo, del 23 de diciembre de 1694, fue favorable a los Trinitarios, quienes trasladaron la escultura a la capilla de los Venerables, mandada edificar por Alonso de Carnero¹⁰⁸⁷. Con motivo de este traslado se

¹⁰⁷⁸ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 1996, p. 333; FRANCO MATA, A., 2002 b, p. 15.

¹⁰⁷⁹ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 1996, p. 343.

¹⁰⁸⁰ PÉREZ VIDAL, M., 2010, p. 198; PÉREZ VIDAL, M., 2014, p. 224.

¹⁰⁸¹ PSEUDO-BUENAVENTURA, 1927, pp. 314-357.

¹⁰⁸² Sobre Grote: HERWAARDE, J. van, 1985, pp. 130-141; sobre Kempis y Wessel Gansfort: CSILLA, G., 2007, p. 29-30. Para más información sobre los escritores agustinos: SCHUPISSER, F. O., 1993, pp. 169-210.

¹⁰⁸³ SARI, A., 1977, p. 9; HERWAARDE, J. van, 1985, pp. 130-141.

¹⁰⁸⁴ PÉREZ VIDAL, M., 2010, p. 198.

¹⁰⁸⁵ PALACIOS, F. B. de, 1729 (1947), p. 160.

¹⁰⁸⁶ GARCÍA ARAGÓN, L. y GARRIDO GARRIDO, J. M., 1986, doc. 48, pp. 88-90.

¹⁰⁸⁷ ALBARELLOS, J., 1919 (1980), p. 189; ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1961 a, p. 559.

celebraron fiestas religiosas y profanas en la ciudad¹⁰⁸⁸. Durante la invasión napoleónica se trasladó a la iglesia de San Gil para su mejor custodia. Ignoro cuándo se restituyó al monasterio, pero en 1822 aún continuaba en la edificación parroquial¹⁰⁸⁹. En febrero de 1836 se custodiaba en el monasterio. Después de la aplicación del decreto desamortizador la imagen se trasladó nuevamente a la iglesia de San Gil, donde se expone al culto actualmente¹⁰⁹⁰.

Aspectos devocionales

La escultura destaca por su valor devocional. De la lectura de diversas fuentes se desprende que hubo cierta hostilidad entre las comunidades agustina y trinitaria por la denominación de Santo Cristo de Burgos, que se aplicaba, de forma preferente, a la talla del convento agustino de San Andrés. Ponz se hizo eco de este pleito al escribir sobre el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos: “Ha habido disputas y escritos sobre si es ésta la celebrada imagen conocida desde muy antiguo como “Santo Cristo de Burgos”¹⁰⁹¹. La Real Provisión del Consejo Supremo de Castilla de 1806 otorgó, finalmente, la misma denominación a ambas imágenes¹⁰⁹².

El manuscrito de M. Prieto, de 1639, refleja la rivalidad existente en torno a otra advocación, la de Cristo de los Milagros. Con esta denominación se conocía a la talla de los agustinos, pero también querían emplearla los trinitarios¹⁰⁹³. Existe otra designación la de Cristo de las Santas Gotas, con la que se denominaba al Cristo de los Trinitarios, por el famoso milagro relacionado con la demolición de la edificación monacal durante la guerra entre Pedro I y Enrique, que quisieron emplear los agustinos¹⁰⁹⁴.

A la talla trinitaria se le profesó y profesó gran devoción, incrementada, en parte, por tener fama de milagrosa. Como todas las imágenes de gran devoción, en torno a su historia se entretejieron numerosas leyendas, relacionadas con su origen y los milagros que protagonizó.

Los relatos legendarios identifican a san Juan de Mata con el donante de la talla al monasterio burgalés¹⁰⁹⁵. Sobre el lugar de procedencia de la imagen existen dos variantes. Según la primera, la trajo el santo de Roma en 1207, obsequio del papa

¹⁰⁸⁸ ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1962 a, p. 98. “El sábado 18 de septiembre de 1694, fue solemnemente trasladado a la nueva capilla el célebre Crucifijo, así como también el paño que contiene las milagrosas gotas de sangre derramadas por aquél, según la piadosa tradición. Con este motivo, se celebraron grandes fiestas religiosas y profanas, las cuales reseñó minuciosamente en un “Poema” heroico Don Melchor Plaza, Cura beneficiario de la iglesia de San Martín, de Tardajos. Hubo gran profusión de cohetes y corridas, aunque amenazó llover, lo que fue una ventaja, pues hacía cinco meses que no se veía el agua [...]”.

¹⁰⁸⁹ PEÑA GÓMEZ, T. y SÁIZ CALZADA, O., 1944, p. 30.

¹⁰⁹⁰ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1996, p. 480.

¹⁰⁹¹ PONZ, A., 1788 (1988), t. XII, p. 590.

¹⁰⁹² LÓPEZ, F., 1907, pp. 145-148.

¹⁰⁹³ PRIETO, M., 1639, t. III, p. 180. “Algunos han querido hacer a esta santísima imagen mucho más antigua que la del Crucifijo de San Agustín, y que en nombrándole al Christo de los Milagros suponía por este de la santísima Trinidad, igual verdad es que los ha hecho grandísimos, pero faltanles testimonios auténticos a los que esto quieren probar, porque la primera memoria que se haya de este Cristo es del Milagro de la Sangre que derramó y cuando se hallare otra más antigua como las que hemos citado por el Crucifijo de San Agustín de quien como dijimos del año 1050”.

¹⁰⁹⁴ ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1961 a, p. 559. “El Milagroso Cristo de Burgos, llamado también de las Santas Gotas”; ANDRÉS ORDAX, S., 1989, p. 147; ANDRÉS GONZÁLEZ, P., 1994, p. 11. “A la imagen se le llama Cristo de las Santas Gotas. No hemos encontrado referencias más antiguas a esta advocación”.

¹⁰⁹⁵ ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1961 a, p. 558.

Inocencio III. Este papa había sido discípulo de Juan en París¹⁰⁹⁶. La segunda establece su origen en Túnez o Argel, lugares que visitó el santo para redimir cautivos, finalidad para la que se creó la orden trinitaria. En África sangró la escultura, protagonizando el primer milagro. Reflejan este suceso las referencias más antiguas¹⁰⁹⁷. Según otra leyenda, fueron unos judíos los que hicieron sangrar a la imagen al arrojarla por un peñasco. En su caída recibió un impacto en la cabeza, que se inclinó. De la nariz cayó una gota de sangre, que recogieron cuidadosamente en un paño. Esta gota se convirtió en reliquia. El relato no se sitúa en un marco espacial ni temporal preciso¹⁰⁹⁸. Esta leyenda se puede relacionar con otra de origen bizantino, que recogió Gregorio de Tours, en la que una efigie del Crucificado comenzó a sangrar después de ser agredida por un judío¹⁰⁹⁹. Existe otro relato de san Atanasio de Alejandría, del siglo IV, que narra cómo los judíos de Beirut reiteraron la pasión en una imagen pintada de Cristo, que sangró. Todos se convirtieron al cristianismo. Esta leyenda se tradujo en Roma en el año 873 y alcanzó gran popularidad en Occidente, donde se sucedieron los milagros frente a agresores de imágenes¹¹⁰⁰.

El milagro más conocido, entre los protagonizados por la talla en estudio, se produjo durante la guerra fratricida entre Pedro I y su hermano Enrique, cuando se ordenó demoler la iglesia conventual por encontrarse cerca de la muralla y debilitar el sistema defensivo¹¹⁰¹. Al comenzar la demolición una piedra cayó sobre la talla, que empezó a sangrar. Una beata recogió las gotas en un paño¹¹⁰². En 1913 se exponía un

¹⁰⁹⁶ SANZ, J., 1758 (1807), p. 5. “[...] como rezando ante Él San Juan vertió sangre, como símbolo de los niños que libertaría de los moros en Marruecos, como sucedió”; ALBARELLOS, J., 1919 (1980), p. 249.

¹⁰⁹⁷ CASTILLO PESQUERA, A., 1697, pp. 20-22; PALACIOS, F. B. de, 1729 (1947), p. 160. “Trájola el Santo de una redención que aunque no consta si fue en Túnez o Argel, a lo menos se sabe que se veneraba, aunque no con la veneración debida en aquel sitio. Púsose el Santo de esta santísima imagen en oración, se encontraba redimiendo niños, y mereció el Santo ver cómo de esta imagen llovían muchas gotas de sangre sobre ellos, y que luego al punto de este prodigio se le revelase como todos ellos se irían luego a gozar de los eternos descansos. Reconociendo esto el Santo, procuró traerse consigo este divino simulacro, lo que logró con facilidad [...] determinó colocar este Santísimo Cristo en este convento, en la capilla de la Magdalena”.

¹⁰⁹⁸ ASENSIO IBÁÑEZ, I., 1908, p. 427. Es el único autor que la menciona.

¹⁰⁹⁹ SANTERRE, J. M., 2013, p. 79.

¹¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 81. Este autor cita el estudio de BACCI, M., 2002, pp. 7-85.

¹¹⁰¹ Los documentos reflejan que en 1366 Enrique II fue recibido sin resistencia, circunstancia que no se repitió al año siguiente, cuando los focos más activos fueron el castillo y la judería: VALDEÓN BARUQUE, J., 2002, pp. 142, 193-194. Sobre la orden de demolición del convento, porque su ubicación junto a la muralla suponía un punto débil para la defensa de la ciudad: BONACHÍA, J. A. y CASADO, H., 1987, p. 443. Existe un documento de 1388; GARCÍA ARAGÓN, L. y GARRIDO GARRIDO, J. M., 1986, doc. 149, pp. 277-278. Sobre “[...] la demanda de la comunidad sobre la reconstrucción del monasterio de la Trinidad, derruido por orden real para evitar el acceso directo a las murallas de Burgos, el concejo responde reconociendo su compromiso de aportar 100.000 maravedís en diez años al efecto nombrando inspectores para controlar las obras”.

¹¹⁰² PRIETO, M., 1629, t. III, p. 180; CASTILLO PESQUERA, F., 1697, pp. 20-22; PALACIOS, F. B. de, 1729 (1947), pp. 160-161. “Viéndose perseguido el Rey D. Pedro de Castilla, hijo de nuestra ciudad, de su hermano el Rey D. Enrique, se hizo fuerte en esta Ciudad, y para estorbarle la entrada por el miedo grande que le tenía determinó entre otras cosas demoler este Real convento, temiendo no se hiciese fuerte en él, aunque no lo necesitaba el D. Enrique, porque traía un grueso ejército de ingleses y franceses, con lo cual ya se había hecho aclamar por Rey de Castilla en Calahorra, salió de esta Ciudad, acción poco acertada: pero dejando esto para los cronistas del reino, quiero referir el lance. Púsose, no obstante esto, en ejecución el precepto del Rey D. Pedro de que demoliesen el convento por la parte que estaba más próxima al muro; era ésta una del claustro antiguo por donde hoy se entra a la Iglesia. Aquí estaba y está en ser hoy la capilla de la Magdalena, en dónde de su principio se colocó la santa imagen. Empezaron los soldados a demoler la bóveda de la capilla, pero... ¡oh portento!, a la primera piedra que dejaron caer perpendicularmente al altar en dónde se veneraba la santa imagen, encontrose la piedra con la cabeza del mismo Señor, en la cual después de haberla herido o rozado el extremo de la nariz y comenzando a caer

cuadro en la iglesia de San Gil que narra el milagro¹¹⁰³. El número de gotas varía según los autores¹¹⁰⁴. Las gotas se repartieron entre personalidades ilustres¹¹⁰⁵.

Entre 1512 y 1797 se realizó un recopilatorio de los milagros que protagonizó la talla¹¹⁰⁶. La imagen contó con la devoción de miembros de la realeza¹¹⁰⁷, la nobleza y la oligarquía urbana. Las donaciones recibidas por el monasterio, durante la segunda mitad del siglo XIII y la primera del XIV, lo convirtieron en la tercera institución de la ciudad de Burgos, por detrás de Las Huelgas y del Hospital del Rey¹¹⁰⁸. Esta bonanza económica podría explicar la adquisición o la donación de la talla.

La imagen participó en rogativas y en algunas ocasiones la acompañaron otras esculturas. La Virgen de Oca le siguió el 12 de septiembre de 1813 para rogar por la libertad de Fernando VII y su regreso a España¹¹⁰⁹. El 12 de junio de 1842 los fieles desplazaron a Nuestra Señora de la Rebolleda hasta san Gil para pedir que lloviera¹¹¹⁰.

En 1592 se fundó la cofradía *De la Sangre de Cristo*, que pervivió hasta 1770¹¹¹¹. En el siglo XX se volvió a instaurar en la iglesia de San Gil. Con motivo de la fiesta de la Santa Cruz, el día tres mayo, los cofrades realizan una novena solemne¹¹¹².

gotas de sangre, la desconcertó del todo del cuerpo, dejándola mucho más inclinada de lo que estaba. No está aquí el prodigio, sino en ser y considerar que después de haber derramado la santa imagen muchas gotas de sangre que pudo recoger una devota mujer que asistía muy de continuo a la capilla, llamada María de Ihs, beata profesora de esta sagrada religión, de quien se dirá su vida y su muerte en el Libro siguiente, en unos paños en que se conservan el día de hoy; se le quedó otra en el mismo extremo de la nariz, que parece está como al caer, la cual se registra tan fresca y hermosa como pudiera en un cuerpo humano. A vista de tan estupendo milagro y prodigio nunca visto, cesó la orden dada y no se procedió más en demoler la capilla, viéndolo y palpándolo muchos de los soldados y vecinos de la Ciudad empezaron a alabar y bendecir las misericordias de Dios, que tan benigno y misericordioso se mostraba con esta Ciudad y sus moradores. Todo esto fue por los años de 1366, en que convienen los más de los autores"; FLÓREZ, H., 1772 (1983), pp. 157-158; SANZ, J., 1758 (1807); ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1961 b, p. 664; PEÑA LÓPEZ, T. y SÁIZ CALZADA, O., 1944, p. 9.

¹¹⁰³ GIL GABILONDO, I., 1913, p. 186. Omite la primera parte, destinada a la destrucción de la iglesia. Lo describe así: "Queriendo derribar la dicha capilla que ya no quedaba otra cosa por derribar, una perfecta Religiosa que tenía cargo de alumbrar la lámpara, estaba hincada de rodillas suplicando a nuestro Señor que viniese compasión de su casa que se destruía: fue requerida muchas veces que se apartase de allí, con mayor instancia y derramamiento de lágrimas perseveraba en su oración.

Los artífices andaban en lo alto para hundir dicha capilla, visiblemente vieron derramar sangre de las narices del Santísimo Cristo Crucificado y caer delante de un paño, el cual es éste. Los artífices tollecieron".

¹¹⁰⁴ BERGANZA, F. de, 1719-1721 (1992), t. II, p. 126, menciona cinco gotas; PALACIOS, F. B. de, 1729 (1947), p. 160, recoge que fueron quince. Varios autores coinciden en que fueron dieciséis gotas: BERTOLARZA ESPARTA, G., 1914, p. 36; HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999) b, t. II, p. 167; ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1961 b. Y Otro no especifican el número: LÓPEZ, G., 1907.

¹¹⁰⁵ Entre los que se menciona a Guillermo Moncada, patrono de los trinitarios de Valencia, los condestables de Castilla, D. Juan de Austria, la princesa Juana, la infanta Ana María de Austria, Felipe III, el duque de Lerma y Felipe IV: PALACIOS, F. B. de, 1729 (1947), p. 161; PEÑA LÓPEZ, T. y SÁIZ CALZADA, O., 1944, p. 9; ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1961 b, pp. 262-265.

¹¹⁰⁶ SANZ, J., 1758 (1807); PEÑA LÓPEZ, T. y SÁIZ CALZADA, O., 1944, pp. 11-16. Sólo se hicieron eco de algunos de ellos.

¹¹⁰⁷ SANZ, J., 1758 (1807), p. 30; LÓPEZ, G., 1907, p. 95; BERTOLARZA ESPARTA, G., 1914 p. 39; Díez PÉREZ, P., 1930, p. 112. Destacan Felipe III, Felipe IV, la princesa doña Juana y la infanta Ana de Austria.

¹¹⁰⁸ RUIZ, F., 1984, pp. 188-189.

¹¹⁰⁹ LÓPEZ, F., 1907, p. 164.

¹¹¹⁰ PEÑA LÓPEZ, T. y SÁIZ CALZADA, O., 1944, p. 35.

¹¹¹¹ *Ibidem*, 1944, p. 23.

¹¹¹² ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1961 b, p. 347.

Aspectos estilísticos

La imagen es de elevadísima calidad y se talló en madera de nogal¹¹¹³. Comparte algunas características con el Crucificado de Santa María del Capitolio y otras imágenes renanas, así como con esculturas italianas y austriacas. Esta mezcla de influencias es frecuente entre las imágenes de esta tipología¹¹¹⁴.

Mantiene el cuerpo vertical e inclina la cabeza, como si colgase del cuello. La expresión dolorosa de su rostro deriva de las arrugas de la frente, que acusan una inflexión en la zona central, del elevado arco superciliar, de los ojos abiertos y de la arrugada piel de la nariz¹¹¹⁵. Tiene, además, la boca entreabierta, en la que se aprecia la desgastada hilera dental superior y la lengua. El cabello, empapado en sangre, contrasta con el tallado minucioso de la barba.

La colocación de la cabeza y la expresión del rostro reflejan un dolor extremo, al que contribuye la anatomía torácica, los delgados brazos, que se posicionan por encima de la horizontal, y las manos flexionadas. En la forma del tórax se aproxima al clasicismo del taller de Giovanni Pisano y a la imaginería italiana, porque no marca una pronunciada inflexión en la cintura. Se han tallado los pectorales y el esternón. El arco epigástrico alberga un abdomen lobulado. Las llagas salpican su cuerpo. Se asemeja a las esculturas alemanas y a la italiana de Oristán en la policromía de las llagas¹¹¹⁶. Los habitantes del medievo relacionaron las heridas de los latigazos del cuerpo de Cristo con el Antiguo Testamento, basándose en los escritos de Isaías (1,6): “De la planta del pie a la cabeza no hay en él parte sana: golpes, contusiones, heridas recientes, no han sido limpiadas ni vendadas ni suavizadas con aceite”.

El paño de pureza remite a los perizomas italianos, en los que se aprecia un pronunciado pliegue central¹¹¹⁷. Adelanta las piernas, muy flexionadas, y coloca las rodillas a la misma altura. Un gran desgarró recorre los pies desde el clavo hasta los dedos. Los huesos quedan parcialmente al descubierto.

Remite a los Crucificados italianos en: sus grandes dimensiones, en torno a los dos metros; tener el paño de pureza más corto que los alemanes y con una disposición frecuente en Italia; no albergar reliquias (la única talla italiana que las albergaba era la de Palermo); el uso de la cruz latina frente a la de ípsilon; la posición de las rodillas, colocadas a la misma altura, y el abdomen lobulado. Con las esculturas alemanas comparte el pliegue de la nariz y el tipo de policromía de los latigazos, porque de cada herida caen tres gotas de sangre. Los relatos legendarios inciden en un posible origen italiano, al considerarla una donación del papa Inocencio III a san Juan de Mata.

Por todo lo expuesto, puede ser una obra importada de Italia. Se realizó en el segundo tercio del siglo XIV por la disposición del paño de pureza y la colocación de los pies.

¹¹¹³ Esta madera se empleó en varias tallas italianas -San Nicolás de Pisa y San Andrés de Pistoya-, y es frecuente entre las alemanas -Santa María del Capitolio, Andernach, Santa Paz, San Jorge y Schnütgen Museum de Colonia -.

¹¹¹⁴ VÁZQUEZ DE PARGA, L., 1943, p. 308; FRANCO MATA, M. A., 1984 a, p. 90.

¹¹¹⁵ Como en las tallas de: Santa María del Capitolio de Colonia, San Severino de Colonia, Andernach, Coelsfeld, Linnich-Glimbach, Santa María Novella de Florencia y Palermo.

¹¹¹⁶ Santa María del Capitolio y Santa María de la Paz de Colonia, de San Jorge en Bocholt, de Kendenich y de Xanten.

¹¹¹⁷ Como en las tallas de Giovanni Pisano: Crucificado de Siena, el de Pistoya o el del Victoria and Albert Museum. Así como en otras tallas italianas: Cortona, Santa María Novella de Florencia, Genova, Orvieto, San Gimignano. Fuera de Italia se repite esta distribución en la imagen Checa de Jihlava y la croata de Split.

5. 1. 2. 3. 3. El Santo Cristo de Burgos de los Agustinos

El Santo Cristo de Burgos de los Agustinos [catedral, procedente del monasterio de San Andrés (cat. núm. 035)] se custodia en la capilla del Santo Cristo de la catedral desde 1836, a donde se trasladó desde el desamortizado convento de San Andrés. El cenobio fue en origen una edificación muy pobre, ubicada a las afueras de la ciudad. En los siglos XV y XVI, debido a su pobreza, a sus reducidas dimensiones y a la gran afluencia de creyentes que acudían atraídos por la imagen, se procedió a su reedificación. Entre los patrocinadores de las obras destacan las familias Santa María y Orense, acaudalados mercaderes burgaleses, y Felipe II¹¹¹⁸. Durante el tiempo que duraron los trabajos la imagen se colocó en el altar mayor de la iglesia y al finalizar los mismos se trasladó a una capilla del claustro, construida para albergarla¹¹¹⁹. La capilla era de grandes dimensiones, podía acoger cien personas, tamaño considerable para una construcción de este tipo. Según cuenta un cronista, a pesar de ello, en ocasiones era insuficiente para dar cabida a los devotos que querían orar ante la talla¹¹²⁰. El Santo Cristo estuvo en la capilla del claustro hasta 1808¹¹²¹, cuando el Marqués de Avendaña, temiendo el saqueo de las tropas francesas, ordenó su traslado provisional a la iglesia de San Nicolás y posteriormente a la catedral¹¹²². La imagen volvió al convento en 1815 y allí se conservó hasta 1835, cuando se aplicó la ley de exclaustación¹¹²³. Se trasladó nuevamente a la antigua capilla de Nuestra Señora de los Remedios, que por estas fechas ya se denominaba del Santo Cristo¹¹²⁴. En la capilla sustituyó a un lienzo de Mateo Cerezo el Viejo, donado por el canónigo Juan Vélez Mantilla, que reproducía la imagen del Santo Cristo¹¹²⁵.

¹¹¹⁸ FLÓREZ, H., 1771 (1983), p. 491; LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, pp. 31-32.

¹¹¹⁹ VARESIÓ, J. B., 1604, fol. 7.

¹¹²⁰ ALBARELLOS, J., 1919 (1980), pp. 247-248; ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1939, p. 7. “Era tan reducida que apenas cabían cómodamente cien personas. Su fábrica no tenía primor alguno artístico, pues todo lo suplía el adorno de preciosas colgaduras de brocado, damasco y telas de diferentes colores, según la fabricación de aquellos tiempos”.

¹¹²¹ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, p. 32.

¹¹²² ACB, *Libro Redondo* de 1808, fol. 2. “Esta iglesia fue preservada del saqueo, [...]; pero todas las demás iglesias parroquiales y conventos sufrieron el saqueo, como todas las casas de la ciudad”; LAMPÉREZ ROMEA, V., 1899 c, p. 171. En lugar de la capilla de Nuestra Señora de los Remedios, menciona la de las Reliquias; SALVA PÉREZ, A., 1913, pp. 62-72; LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, pp. 75-77. “Solamente la catedral se libró de los saqueos”.

¹¹²³ Son muchos los autores que se refieren al año 1835 para su traslado, debido, creo, a que fue en ese año cuando se empezó a aplicar la ley desamortizadora en Burgos, por el decreto de la Reina, firmado el 25 de julio de 1835. Para más información ver, MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1996, pp. 461-489. Todos los autores coinciden en 1835, menos: LAMPÉREZ ROMEA, V., 1899 c, p. 171. Da como fecha el 30 de enero de 1836; ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1939, p. 11; PACHO POLVORINOS, A., 1996, p. 348; LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, p. 75. “Allí siguió durante unos veinte años, hasta la noche del 30 de enero de 1836, fecha en que, expulsados los once agustinos que entonces había en el convento- en cumplimiento de la sectaria ley de exclaustación- el arzobispo D. Ignacio Rives, de acuerdo con el Cabildo, procuró que la imagen del Sto. Cristo se pusiera de nuevo a salvo en la Catedral”.

¹¹²⁴ ACB, 135 LIB, fol. 380. En este documento de 1787 se menciona una capilla del Santo Cristo, por lo tanto el cambio de su advocación tuvo que ser anterior. La última mención a la capilla de Los Remedios es de 1766, como consta en el ACB, 55 V, fol. 796-798. Pudo haber cambiado la advocación con anterioridad, con motivo de la colocación del cuadro de Mateo Cerezo en la cabecera de la capilla.

¹¹²⁵ MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), p. 84; LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, p. 80.

Aspectos devocionales

El Santo Cristo de Burgos es la escultura gótica burgalesa a la que se ha prestado una mayor atención en las fuentes y la que mayor devoción ha despertado en la península y el extranjero. A la propagación de su culto contribuyeron los peregrinos a Santiago, los comerciantes burgaleses y algunas órdenes religiosas -sobre todo franciscanos, dominicos y agustinos-, quienes extendieron su devoción por América y Filipinas. Reflejo de la extensión de su culto son las reproducciones de la imagen que perviven en la provincia de Burgos, Sevilla, Granada, Jaen, Murcia, realizadas en su mayoría en los siglos XVI, XVII y XVIII. También se le tuvo mucha devoción en América y Filipinas, donde también se conservan reproducciones de la talla.

Debido a su importancia devocional y a las muchas leyendas que surgieron para explicar los mecanismos de la imagen, se ha incluido un exhaustivo estudio devocional.

El relato legendario más antiguo está relacionado con su hallazgo milagroso en el mar. Lo escribió el barón bohemio Rosmihal de Blatna entre 1465 y 1467¹¹²⁶. Enriquece este relato Tetzal, quien acompañó a Rosmihal¹¹²⁷. Las dos versiones, que son coetáneas, narran detalles que no vuelven a aparecer en relatos posteriores, como la presencia de catalanes o la procedencia judía del obispo.

En el capítulo general de la Orden de los Ermitaños de San Agustín, celebrado en Mantua en 1473, los procuradores burgaleses transmitieron el suceso legendario de la aparición de la imagen. Recogió este texto H. Flórez:

“Un mercader de Burgos, muy devoto de los agustinos de San Andrés, pasó a Flandes. Pídióles le encomendasen a Dios en su viaje, ofreciendo traerles alguna cosa preciosa. A la vuelta halló en el mar un cajón a modo de ataúd que, recogido y abierto, tenía dentro de sí una caja de vidrio y en ella la soberana imagen del Crucifijo, de estatura natural, con los brazos sobre el pecho (pues como dijimos son flexibles) pero con llaga en el costado, y las manos y los pies con la rotura de los clavos, como cuerpo humano crucificado. Gozoso el mercader con la preciosa margarita y acordándose de la oferta que hizo a los ermitaños, la cumplió entregándoles el sagrado tesoro que

¹¹²⁶ GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) a, p. 248. “[...] aquella imagen se había encontrado en el mar hacia 500 años, añadiendo que no había podido averiguar de qué parte del mundo provenía, y que se había hallado con la imagen, en una caja embreada, unas tablas en que estaba escrito que en cualquier plaza a que las olas arrojasen aquel sagrado cuerpo lo recibiesen con magnificencia y lo colocasen en lugar decoroso [...], donde no encontraron más que el cuerpo antedicho y determinaron volver con él y con la nave hacia Burgos, que era su patria”.

¹¹²⁷ GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) a, p. 276-277. “He aquí como vino el Cristo a la ciudad sin saber nadie de dónde. El año 412 del nacimiento de Nuestro Señor apareció en el mar un buque con las velas desplegadas, viéronle unos piratas y se propusieron robarlo, abordáronlo y no encontraron a nadie, ni vieron otra cosa que un cofre, y cuando lo quisieron abrir cayeron todos como muertos, de modo que no pudieron abrirlo, aunque se apoderaron del cofre y del buque. Levantose entonces una gran tempestad, empujándolo con fuerza hacia Burgos, y buscaron un ermitaño a quien llevaron al buque y le enseñaron el cofre pidiéndole consejo. Díjoles éste que en Burgos había un santo obispo de raza judía, al cual le contaría todo lo ocurrido para que diese su prudente dictamen. Cuando llegaron a visitar al obispo estaba durmiendo y soñaba que había un crucifijo en un barco que flotaba en el mar, y su traza y forma eran las de Jesucristo al morir en la cruz, y cuando el ermitaño y los marineros llegaron a visitar al obispo y le hablaron del barco y el cofre que estaba en él, el cual nadie había visto, recordó el prelado su sueño y mando que confesaran, y que con la mayor devoción fuesen todos procesionalmente hacia el buque y el obispo con algunos sacerdotes entró en el barco y abrió entonces por sí mismo y el obispo vio allí el Crucifijo. Tomole con la mayor veneración, llevándolo al pueblo y la iglesia en donde hoy se halla”.

venía escondido en aquella arca; y dicen que al llegar se tocaron las campanas por sí mismas [...]»¹¹²⁸.

Esta versión se mantiene en fuentes literarias posteriores¹¹²⁹ y destaca por ser la primera mención al mercader que viene de Flandes. Con el tiempo la leyenda se enriquece y amplía en algunos detalles¹¹³⁰.

Existe otro relato legendario, muy arraigado en la memoria popular, que atribuía la autoría de la talla a Nicodemo¹¹³¹.

Los materiales empleados en la elaboración de la escultura y las sofisticadas técnicas aplicadas a la policromía confieren a la imagen un aspecto muy realista. Este realismo y el modo en que se mostraba a los creyentes contribuyeron al nacimiento de numerosas leyendas sobre su naturaleza física. En estos relatos podía leerse que le crecía el pelo y las uñas, sudaba, sangraba y era una momia.

La primera referencia a la leyenda de que al Cristo de Burgos le crecía el cabello y las uñas la he encontrado en los escritos del barón bohemio Rosmihal de Blatna ya mencionados. Según este autor, a la imagen le cortaban la barba, las uñas de las manos y de los pies cada quince días¹¹³².

La leyenda de que le crecían las uñas y el cabello tuvo gran difusión entre los peregrinos extranjeros, porque la segunda fuente, de origen español, *Miraglos del Santo Crucifijo*, se escribió con la finalidad de desmentir estos relatos, cuya autoría atribuía el autor a *gentes simples*¹¹³³. J. Sobieski mencionó en el siglo XVII que a la talla le crecía el cabello y las uñas¹¹³⁴. G. Manier narró cómo al Cristo se le afeitaba la barba y le

¹¹²⁸ FLÓREZ, H., 1772 (1983), pp. 497-499. Es la única referencia que he encontrado. Refiere Flórez que el escrito original estaba realizado en vitela y que se conservaba en el monasterio cuando lo consulto. Es probable que desapareciese durante la francesada.

¹¹²⁹ A autores agustinos debemos algunas de las obras más antiguas: ANÓNIMO, 1578; VARESI, J. B., 1604; LOVIANO, P., 1740; FLÓREZ, H., 1772 (1983).

¹¹³⁰ ANÓNIMO, 1574; VARESI, J. B., 1604, fol. 6. Y en los mismos términos lo recoge HUIDOBRO, P., 1612. “Padeció [...] gran tempestad por espacio de dos días, y al tercer día, como pasase la tempestad, vieron a lo lejos [...]”; PRIETO, M., 1639, t. III, p. 79. “Volviéndose a España padeció por espacio de tres días la mayor tormenta”; LOVIANO, P., 1740, p. 45; LÓPEZ MATA, T., 1950, pp. 149-50. “Sobre el encrespado oleaje de un mar alborotado por la tempestad; el prodigioso iluminó la fe y acrecentó alientos a los tripulantes de la maltrecha nave que por aquellos atormentados parajes habían perdido ya toda esperanza de salvación”.

¹¹³¹ ANÓNIMO, 1574; VARESI, J. B., 1604, fol. 7; CASTILLO PESQUERA, A., 1697, pp. 20-22; LOVIANO, P., 1740, pp. 34-35. “La tercera la hizo Nicodemo, y aunque algunos autores dicen, y atribuyen su devoción, y manos de la hechura de algunas imágenes, comúnmente la de esta santa imagen se atribuye a él: y es tradición inmemorial en este convento, que acompañaba a la misma imagen una escritura, que lo aseguraba [...]. El libro antiguo de los Milagros que más de doscientos años ha sido la estampa, refiere que se halló escrito en pergamino muy antiguo la opinión de ser hechura de Nicodemo”. p. 37. “Todos los autores que mencionan el suceso que vamos a referir, concuerdan en que fue con un Santo Cristo, propia hechura de Nicodemo”; FLÓREZ, H., 1772 (1983), p. 503. Una actitud crítica adopta PONZ, A., 1779 (1988), t. XII, p. 580. “[...] Ciertamente hubiera sido este varón un escultor incansable si hubiera ejecutado todas las imágenes que se le atribuyen”; PABLO IBÁÑEZ, L. de, 1921, p. 34; DOTOR MUNICIO, A., 1928, pp. 254-255.

¹¹³² VÁZQUEZ DE PARGA, L. y LACARRA, J. M. y URÍA RIU, J., 1942 (1992), t. II, p. 194. Señalaron a los peregrinos franceses como autores del relato de que le crecían las uñas y el cabello; GARCÍA DE MERCADAL, J., 1952 (1999) a, p. 276

¹¹³³ Se escribió en 1554, aunque se publicó en 1604. VARESI, J. B., 1604, fol. 12. “Tiene el Santo Crucifijo las uñas puestas de tal arte, que parece haberse allí nacido como a un cuerpo humano, y no se le cortan, como algunas gentes simples piensas, ni los cabellos tampoco: porque los cabellos y uñas crecen en el cuerpo humano, por virtud de los humores corporales”; VÁZQUEZ DE PARGA, L. y LACARRA, J. M. y URÍA RIU, J., 1942 (1992), t. II, p. 194.

¹¹³⁴ GARCÍA DE MERCADAL, J., 1952 (1999) d, p. 180.

cortaban las uñas cada ocho días. Según otro relato del siglo XVIII sólo le afeitan y le cortan las uñas de vez en cuando¹¹³⁵.

En la decimonovena centuria se cuestionó esta creencia, tal y como recoge C. Daviller en su *Viaje por España*: “se creía antaño [...] que su barba crecía regularmente como si estuviera vivo”¹¹³⁶.

Otro relato refleja la creencia de que el Santo Cristo de Burgos sudaba. Así lo recogió J. Sobieski en 1611, “Cristo suda”¹¹³⁷. D’Alnuy, entre 1679 y 1681, especificó que la imagen sudaba todos los viernes¹¹³⁸. El abate Camille Daux relató en su *Cántico Espiritual*: “Cuando llegamos a Burgos en España, los agustinos nos mostraron un gran milagro de ver al crucifijo sudar. Nada más verdadero”¹¹³⁹. En un texto de principios del siglo XVIII, recogido por el barón de Houét, dice: *en la iglesia de los agustinos tenían un Crucificado que sudaba*¹¹⁴⁰. En la guía de Jean Pierre Racq, de 1790, se recopiló el *Itinerario de Senlis* y puede leerse que sudaba todos los viernes¹¹⁴¹. Existe otra fuente, sin cronología precisa, *La Canción de los Parisienses*, en cuya estrofa 12 dice: “Nosotros hemos visto un gran milagro: El crucifijo suda”¹¹⁴².

Al igual que la leyenda anterior, esta creencia se abandonó en el siglo XIX, según el testimonio de C. Davillier: “Se creía antaño que todos los viernes sudaba”¹¹⁴³. En España no hay ninguna fuente que relacione el sudor con la imagen burgalesa.

El siguiente relato se refiere a la naturaleza física del material con el que estaba realizada la escultura. Varesio, en *Miraglos del Santo Crucifijo*, escribió en el siglo XVI: “Los brazos y las piernas, y los dedos se andan como un cuerpo orgánico”¹¹⁴⁴. Será en el siglo XIX cuando surja la leyenda en torno a su naturaleza.

A diferencia de los relatos anteriores, en los que sólo participaron autores extranjeros, éste se ve reflejado en diversas fuentes españolas, con la novedad de que se convierte en un amplio debate. La referencia más antigua es de T. Gautier, quien escribió en 1840: “El célebre Cristo, tan venerado en Burgos, y que sólo puede verse una vez encendidos los cirios, es un ejemplo impresionante de este extraño gusto: no es de piedra, ni de madera pintada; es una piel humana (así dicen, por lo menos), rellena con mucho arte y cuidado. [...] Nada más lúgubre e inquietante que aquel largo fantasma crucificado, con su aire falso de vida y su inmovilidad cadavérica”¹¹⁴⁵. F. Ford negó tal leyenda y afirmó que estaba realizado en pino de Soria¹¹⁴⁶. Fue nuevamente un escritor francés, Dumas, quien aseveró en 1848 que la imagen del Santo Cristo era de “piel humana”¹¹⁴⁷. La primera referencia española, de la que tengo constancia, se publicó en la *Crónica General de España* de M. Maldonado de 1866, quien a diferencia del autor anterior manifestó: “Varios artifices que han reconocido la imagen, no han podido

¹¹³⁵ Es un escrito de principios del siglo XVIII recogido por el barón Houét. HUIDOBRO SERNA, L., 1951-1952 (1999) b, t. II, p. 165.

¹¹³⁶ DAVILLER, C. y DORÈ, G., 1988, p. 363.

¹¹³⁷ GARCÍA DE MERCADAL, J., 1952 (1999) d, p. 180.

¹¹³⁸ GARCÍA DE MERCADAL, J., 1952 (1999) e, p. 41.

¹¹³⁹ HUIDOBRO SERNA, L., 1951-1952 (1999) b, t. II, p. 165. Camille Daux escribió en el siglo XVIII.

¹¹⁴⁰ BONNAULT D’HOUET, B., 1890, p. 58.

¹¹⁴¹ VÁZQUEZ DE PARGA, L. y LACARRA, J. M. y URÍA RÍU, J., 1942 (1992), t. II, p. 194. “En la iglesia de San Agustín, fuera de la ciudad, está la imagen de la Santa Cruz, en la cual se hacen muchos milagros. Tiene delante 48 lámparas de plata y muchas otras riquezas. Sólo se enseña los viernes, después de la celebración de la misa. Y se dice que suda todos los viernes”.

¹¹⁴² *Ibidem*, p. 194. “Quand à Burgos fumes arrivé... Nues avons vue un grand miracle, Le Crucifix suer”.

¹¹⁴³ DAVILLIER, C. y DORÈ, G., 1988, t. II, p. 363.

¹¹⁴⁴ VARESIO, J. B., 1604, fol. 7.

¹¹⁴⁵ GAUTIER, T., 1985, pp. 59-60.

¹¹⁴⁶ NOUGUÉ, A., 1982, p. 143.

¹¹⁴⁷ PARDO, A., 1989, p. 381.

asegurar de que materia está fabricada”¹¹⁴⁸. E. Poitu mantuvo que la imagen era de piel humana y escribió: “He visto al Santísimo Cristo; es de piel humana”¹¹⁴⁹. La misma opinión compartió el caballero de Napoleón, Davillier, tal y como recogió en su libro *Voyage en Espagne*, publicado en 1873¹¹⁵⁰.

En 1881 se reavivó el tema en España, porque el escritor F. Urquijo, que había vivido en Burgos, publicó un artículo en el periódico carlista *La Fe*, donde transcribió el dictamen médico realizado por el doctor navarro Salvador Rodríguez, en el que afirmaba: “Un cadáver milagrosamente conservado con un hálito de vida por espacio de varios siglos”¹¹⁵¹. La aparición de estas publicaciones incrementó el interés de los creyentes por la naturaleza física de la imagen, reflejado en los numerosos devotos que acudían a analizar la talla. Ante esta situación el arzobispo Anastasio Rodrigo prohibió que se acercaran a la escultura, y para acabar con las especulaciones encargó un estudio a L. Cantón, quien publicó sus conclusiones en el periódico *El orden público*. Concluyó que era una escultura de madera revestida de piel curtida¹¹⁵². El informe no sirvió para acabar con la polémica, porque no existía unanimidad entre los estudiosos de la catedral. V. Lampérez publicó otro artículo en 1899 titulado “El Santo Cristo de Burgos y su retablo de la catedral”, en el que no se atrevió a asegurar el material con el que estaba realizado el Crucificado: “Pero ¿de qué está hecho? No es fácil saberlo”¹¹⁵³. El debate se prolongó hasta las décadas iniciales del siglo XX¹¹⁵⁴.

Esta leyenda no es privativa del Cristo de Burgos, en torno a la imagen de Orense surgió un relato similar, facilitado por la coincidencia de los materiales empleados¹¹⁵⁵.

Considero que las dudas sobre los materiales surgieron con el traslado de la talla a la catedral durante la francesada y, posteriormente, con su ubicación definitiva en la sede catedralicia. El hecho de que los Agustinos no mostraran la imagen directamente al público, sino cubierta por tres cortinajes, de los cuales sólo se retiraban dos, ya que el último era de gasa muy fina y permanecía sin descorder¹¹⁵⁶, había impedido el contacto directo de los fieles con la talla. El conocimiento visual de la escultura, después de su traslado a la catedral, permitió que los creyentes apreciaran el gran realismo de la misma, gracias a las complejas técnicas empleadas y a la aparición de postizos. La aproximación directa facilitó el nacimiento de la leyenda, que se gestaría para explicar la singularidad de los materiales usados. El cambio de ubicación habría contribuido a la

¹¹⁴⁸ MALDONADO MACANAZ, M., 1866, p. 62.

¹¹⁴⁹ NOUGUÉ, A., 1982, p. 153.

¹¹⁵⁰ DAVILLIER, C. y DORÉ, G., 1988, t. II, p. 383. “Los pies y las manos están realmente cubiertos de piel humana un poco arrugada; parecen como guantes extendidos sobre un molde. Las uñas se adhieren todavía a la piel, no dejan la menor duda”.

¹¹⁵¹ ALBARELLOS, J., 1919 (1980), p. 248. “Acerca de la estructura del Santísimo Cristo, ocurrió el año 1881 un extraño incidente [...]. D. Felipe Urquijo, escritor que había residido algún tiempo en Burgos, y dio a la estampa una historia del Cristo de la Trinidad, publicó en el periódico carlista *La Fe* un artículo en el que, apoyándose en el dictamen del médico navarro D. Salvador Rodríguez de Nieva, sostenía que la imagen del Cristo de San Agustín, no era una escultura propiamente tal, sino un verdadero cadáver milagrosamente conservado con un hálito de vida por espacio de varios siglos”.

¹¹⁵² *Ibidem*, pp. 248-249.

¹¹⁵³ LAMPÉREZ ROMEA, V., 1899 c, p. 171.

¹¹⁵⁴ GÓMEZ ROJÍ, R., 1914, p. 143. “No puede asegurarse de que materia es esta Imagen, aunque a juzgar por su blandura y flexibilidad, que cede con sólo aplicar suavemente la mano, parece ser de piel. Ahora bien de qué clase de piel sea, no es fácil conjeturar”.

¹¹⁵⁵ WEYLER, A., 1924, p. 175. “[...] su cabellera de cabellos naturales de hombre y uñas también de hombre, está tan tratable blando y suave como si fuera cuerpo humano”; CHAMOSO LAMAS, M., 1980, p. 36.

¹¹⁵⁶ HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999) b, t. II, p. 165; PARDO, A., 1989, p. 88.

desaparición de los otros relatos relacionados con la naturaleza física de la imagen, como que le crecía el pelo, las uñas, sudaba y sangraba.

Existe una última leyenda, con escaso eco en las fuentes literarias, relacionada con la sangre que se creía manaba de la imagen. Las referencias más antiguas pertenecen al siglo XVIII. La primera es de origen francés y en ella consta que: “echa sangre”¹¹⁵⁷. Manier relató en 1726: “parece que la sangre corre ante nuestros ojos”¹¹⁵⁸. P. Loviano, en su *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*, describió como la escultura sangró antes de su llegada a Burgos¹¹⁵⁹, relato que no he encontrado en obras anteriores¹¹⁶⁰. Del siglo XVIII es el manuscrito *Las siete gotas del Cristo de los Agustinos*¹¹⁶¹. La última referencia al sangrado de la talla pertenece a Gautier, quien en 1840 recogió que sangraba todos los viernes¹¹⁶². La imagen alberga una calabaza en el torso, que está conectada con un conducto a la llaga del costado, que permite que parezca que sangra.

Algunas leyendas se veían facilitadas por la puesta en escena que antecedió a la contemplación de la talla. La imagen estaba en una capilla del claustro iluminada por ocho candelabros y cuarenta y ocho lámparas¹¹⁶³. En el altar se exponía un frontal de

¹¹⁵⁷ BONNAULT D'HOUE, B., 1890, p. 58; HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999), t. II, p. 165.

¹¹⁵⁸ GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) f, p.729.

¹¹⁵⁹ LOVIANO, P., 1740, pp. 37-42. “Se describe como fue obra de Nicodemo y de cómo en la ciudad de Berito la imagen volvió a sufrir sobre la cruz. Verito es ciudad de la provincia de Siria, y puerto de mar muy a propósito para el comercio, de la que hace diferente mención Josefo. Es tributaria de Antioquia, sita en los confines de Tyro y Sidonia, en la cual la nación de los judíos frecuentaban sus tratos. Vivía en esta ciudad un cristiano junto a la sinagoga de los judíos; el que tenía esta Santísima imagen colocada en frente de su lecho con la veneración correspondiente a la entereza e igualdad con que representaba S. M. Este cristiano mudó de vivienda y pasando a otra casa se olvidó de mudar la Santa Imagen, habiendo conducido todo el menaje de su casa a la nueva vivienda.

Un judío: pareciéndole a propósito para su casa la que dejaba el cristiano, la arrendó para su vivienda sin advertir en la Santa Imagen vivió en ella algún tiempo. Un día convidó este judío a su mesa a algunos principales de la Nación y uno de los que recostados en la mesa estaban comiendo, levantó los ojos y reparó en la Santa Imagen de Cristo Nuestro Señor. Lleno de cólera volvió la cara contra el amigo que la había convidado; diciéndoles: ¿Cómo tú, siendo judío te atreves a tener en tu casa semejante imagen del Crucificado? Y prosiguió su furia con indecibles afrentes y maldiciones contra el Salvador. El dueño de la casa, y del convite, asustado con la novedad, que ya le intimaba su vida, procurando purgarse de aquel delito que le imputaban no haber visto hasta entonces aquella imagen en su casa por lo que callaron los convidado y disimuló por entonces el acusador, dando a entender que quedaba más satisfecho, más despedidos de la mesa, le denunció a los príncipes de los sacerdotes de que guardaba y no había echado de casa la imagen del Nazareno.

Oída la acusación del delator, le preguntaron si podía aprobar y clamando él, que confirmase con la vida todo cuanto decía movió la cabeza a todos los que componían en tribunal. La mañana siguiente congregados los sumos sacerdotes y ancianos con una gran turba de la nación caminaron a la casa, conducidos del acusador, vieron todos la santa imagen, y declararon por excomulgados, y privado de entrar en la sinagoga al judío, que la tenía en casa; y sacando a juicio al Santo Crucifijo, decretaron ejecutar en él cuanto sus padres y antepasados habían hecho con el divino original.

Comenzaron a escarnecer la venerable efigie, escupieron de todos su hermosísimo rostro, y dándole por todas partes numerosas bofetadas arrojando indecibles oprobios contra el Señor. Clavaron con clavos de hierro la Santa Imagen y aplicaron a los labios una esponja de hiel. Dieron muchos golpes en su venerable cabeza, y para no omitir género de crueldad en imitación de sus padres, mandaron a uno, que traspasase con una lanza el costado.

Saltó luego de Él un arroyo de sangre y agua, repitiendo el Señor las maravillas de su santísimo cadáver, para dar vida a aquella gente ciega. Algunos, y siempre según este autor, creían que ésta era la imagen que había desaparecido de Berito en el s. XII por la conquista de los turcos”.

¹¹⁶⁰ ANÓNIMO, 1574; VARESI, J. B., 1604; HUIDOBRO, P., 1612.

¹¹⁶¹ HERNÁNDEZ ASCUNDE, L., 1937, pp. 544-545.

¹¹⁶² GAUTIER, T., 1985, p. 60. “No se necesita gran esfuerzo de imaginación para creer la leyenda de que este milagroso crucifijo sangra todos los viernes”

¹¹⁶³ BANGO TORVISO, I. G., 1993, p. 190.

plata y tres órdenes de gradas del mismo metal, regalo de Felipe III¹¹⁶⁴. La riqueza de esta capilla despertó la atención de los viajeros extranjeros de paso por Burgos¹¹⁶⁵. Para contemplar la imagen había que retirar dos de los tres cortinajes¹¹⁶⁶, el primero con la imagen dibujada de Cristo, el segundo de seda roja y el tercero de gasa muy fina y transparente a través del cual se veía al Crucificado. Según Laborde las cortinas tenían perlas y algunos diamantes¹¹⁶⁷. Al mismo tiempo que se descorrían las cortinas sonaban las campanas y antes de que se viese la imagen se encendían todos los cirios y había que haber orado¹¹⁶⁸. La contemplación de la talla se debía hacer en posición arrodillada. La abundancia de lámparas y cirios se podría explicar por lo oscuro del lugar, pero también para contribuir a dar solemnidad al momento¹¹⁶⁹.

El Santo Cristo se mostraba a los creyentes los viernes durante la misa solemne, y los viernes de cuaresma durante el sermón y el miserere¹¹⁷⁰. Para poder orar ante él en otras ocasiones era necesaria la presencia de un fraile, quien descorría las cortinas. Probablemente, las leyendas que referían que los viernes sudaba y le cortaban el cabello y las uñas estaban relacionadas con esta periodicidad.

Muchos peregrinos esperaban días para poder contemplar la imagen y rezar ante ella, a los que se sumaron desde el siglo XV los que realizaban novenas. Melchor de Astudillo, regidor de la ciudad, mandó construir el Hospital de las Novenas junto al convento en 1582, para acoger a los peregrinos pobres que visitasen la imagen y a aquellos que quisieran permanecer para hacer la novena. Dejó dotación para camas y puso su gerencia al cuidado del prior de los agustinos. Esta edificación pervivió hasta el siglo XVIII¹¹⁷¹.

¹¹⁶⁴ ALBARELLOS, J., 1919 (1980), p. 248. También escribió que una de las lámparas era de grandes dimensiones, tratándose de un regalo de Carlos II.

¹¹⁶⁵ GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) d, p. 180. “Imponderable riqueza hay allí en dinero, votos, cabezas, brazos y lámparas de plata, y existen colgadas ofrendas de este metal tan enormes como calderas, confieso no haber visto cosa parecida en todos mis viajes por los Países Bajos, Francia y Alemania”. Las descripciones de Madame D’Alnuy (1679-81) y de Manier son las más descriptivas. La primera en GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) e, pp. 41-42: “[...] está colocado en una capilla del claustro bastante grande y tan oscura que se ve a la luz de lámparas que están sin cesar encendidas; hay allí más de ciento; unas de oro y otras de plata, de un grosor tan extraordinario, que cubren toda la bóveda de esa capilla hay sesenta candelabros más altos que los más altos hombres, y tan pesados que no se pueden mover, a menos de ponerse dos o tres a un tiempo. Están alineados en el suelo en los dos lados del altar; los que están encima son de oro macizo. Se ven entre dos de ellos cruces de lo mismo, guarnecidas de pedrerías, y coronas que están colgadas sobre el altar, adornadas con diamantes y perlas, de una belleza perfecta. La capilla está tapizada de tisú muy recio [...]”. La segunda en GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) f, pp. 728-729. “Esta capilla está enriquecida por una larga lámpara de plata, a saber: veinte de un tamaño corriente y veinte mayores. En el santuario hay otras siete de la misma materia, más grandes que una pieza de vino y una delante del crucifijo mucho mayor todavía. A cada lado del Santo Cristo hay una lámpara de plata con seis candeleros de lo mismo a cada lado. Tanto en la capilla como en el santuario hay cincuenta lámparas. Alrededor de la pared de esa capilla, a veinte pies de alto, hay veinte cirios de dos pies de vuelta cada uno, cerca de cuatro pies de altos. En cada rincón de la escalinata del altar hay un candelero de plata de medio pie de contorno y seis pies de alto.

El frente del altar es de plata maciza. Sobre el altar hay doce candelabros de plata. Hay otros tantos y más jarrones de plata y floreros de plata maciza. Hay en la proximidad seis pies de tela dorada, uno con un ángel encima, todo de plata, de cuatro a cinco pies de recios y otro tanto de altos. Cada uno de esos ángeles tienen un candelabro de la misma materia”.

¹¹⁶⁶ HUIDOBRO SERNA, L., 1951-1952 (1999), t. II, p. 165. “Manifiesta que eran tres las cortinas que lo cubrían, decoradas con bordados en los que se insertaban piedras y perlas”.

¹¹⁶⁷ PARDO, A., 1989, p. 88.

¹¹⁶⁸ GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) f, p. 729.

¹¹⁶⁹ GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) e, p. 41.

¹¹⁷⁰ PALACIOS, F. B. de, 1729 (1947), p. 152.

¹¹⁷¹ HUIDOBRO SERNA, L., 1951- 1952 (1999) f, p. 171. En la obra de J. A. Castillo se recoge como los religiosos tuvieron que quitar el tejado en 1717, dejando solo las paredes: CASTILLO PESQUERA, J. A.,

La imagen tuvo desde su desembarco en la Península fama de milagrosa¹¹⁷². El Camino de Peregrinación contribuyó a la difusión de sus milagros desde fecha temprana, gracias a los realizados entre los peregrinos¹¹⁷³. Llegó a ser tanto su renombre que el rey Juan II se interesó por lo que existía de cierto en los milagros que se narraban, y pidió al obispo D. Alonso de Cartagena, en 1454, que investigara los hechos. El obispo convocó a la curia episcopal, a los párrocos de la ciudad y a Fray Pedro de Nogales, prior del convento de San Agustín, para examinar algunos casos. Se analizaron los sucesos, se levantaron actas, se entrevistó a los curados, a los testigos, a cirujanos y a los médicos. Las verificaciones acabaron en 1455¹¹⁷⁴.

En el siglo XVI se examinó de nuevo la documentación relativa a milagros. El 4 de mayo de 1512 los provisosores del obispo Fray Pascual de Ampudia, ausente por estar en el V concilio de Letrán, se encargaron de estos trámites. Los libros de milagros, que se publicaron desde el siglo XVI, recogían la aprobación de los obispos y provisosores, según marcaba el Concilio de Trento, con teólogos, canonistas y fiscales¹¹⁷⁵. No es objetivo de este estudio analizar los milagros, por lo que, a modo de resumen, se ofrece la relación que contiene el índice del libro de los *Miraglos*:

*“Hay en este libro diez y ocho muerto resucitados; diez y ocho cojos y mancos sanos; onze enfermos restituidos a la salud; tres ciegos reciuen vista; buélveseles el habla a tres que la auían perdido; tres cautivos restauran la libertad; tres gibosos quedan derechos, libran un endemoniado y otro, a quien dio a su padre al demonio, le guarda el Sto. Cristo; es arrastrado de vn caballo un hombre u no padece lison; vn niño se ahoga y reciueuida; dos mujeres preñadas hallan aliuio a sus dolores; libra de peste y de las tempestades del mar; libra a unos encarcelados; da agua en tiempo de seca. Estos son los milagros que estan autorizados en este libro”*¹¹⁷⁶.

En la reedición de Varesio se añaden algunos más¹¹⁷⁷. Incluso la victoria de Lepanto la habría ganado D. Juan de Austria gracias a su intercesión¹¹⁷⁸.

El mismo Varesio recoge un suceso, que sin ser milagroso es peculiar y refleja la gran devoción que se profesaba a la talla: “[...] como tanta multitud de años a que los religiosos pasan agua por los pies del santo Crucifijo, para dar a los enfermos no se han podrido, ni corrompido”¹¹⁷⁹. De lo que se deduce que era práctica habitual, durante el siglo XVI, y probablemente desde el XV, bendecir el agua metiendo los pies de Cristo para sanar a los enfermos, y cómo la imagen no había sufrido deterioro alguno por este uso¹¹⁸⁰. En un escrito de D. Davillier, de 1874, queda patente como esta práctica había perjudicado la conservación de los pies: “Las uñas se adhieren aún a la piel, no dejan la menor duda. Las de los pies están corroídas, las de las manos están mejor

1697, pp. 20-22; PALACIOS, F. B. de, 1729 (1947), p. 152. También se hace eco del estado ruinoso de la edificación.

¹¹⁷² LOVIANO, P., 1740, p. 46.

¹¹⁷³ CAMPO DEL POZO, F., 1992, pp. 291-292.

¹¹⁷⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, p. 46.

¹¹⁷⁵ VARECIO, J. B., 1604, p. 2.

¹¹⁷⁶ ANÓNIMO, 1574.

¹¹⁷⁷ VARECIO, J. B., 1604, fols. 27-41. “De cómo el Rey Católico Fernando sanó de una enfermedad por la invocación al Santo Crucifijo. Del príncipe don Juan, al que sucedió lo mismo. También se enumeran dos milagros realizados entre monjas de Las Huelgas, y otra sin orden religiosa definida”.

¹¹⁷⁸ CASTILLO PESQUERA, F., 1697 (1946), pp. 20-22.

¹¹⁷⁹ VARECIO, J. B., 1604, fol. 14.

¹¹⁸⁰ *Ibidem*, fol. 14.

conservadas”¹¹⁸¹. No es el primer suceso relacionado con la capacidad milagrosa del agua después de haber bañado los pies de una imagen. A mediados del siglo XII llegaron una madre y su hijo a Westminster, donde la madre reveló la orden que le había transmitido la Virgen: “bañar los pies de las efigies de María y Cristo en agua y aplicarla sobre los ojos del pequeño ciego”¹¹⁸².

La concentración de los poderes de la imagen en los pies dio lugar a otros sucesos no menos curiosos, entre los que se encuentra la ausencia de uno de los dedos del pie derecho¹¹⁸³. Al mismo hecho se refirió Loviano, explicando al mismo tiempo la presencia de los huevos de avestruz a los pies de la talla: “Tiene un dedo menos en el pie derecho, el cual le quitó un señor obispo francés, besando sus plantas [...]. Para ocultar esta falta tiene los huevos de avestruz a sus plantas”¹¹⁸⁴. Los huevos de avestruz se colocaron a los pies de Cristo, al menos, desde el siglo XVII, cuando Mateo Cerezo el Viejo los pinta en sus lienzos. Para algunos autores aluden a la Resurrección¹¹⁸⁵. Según una leyenda los trajo un comerciante de África como ofrenda¹¹⁸⁶.

Los siguientes relatos legendarios tienen un arraigo menor. El primero narra los distintos intentos del cabildo por trasladar la imagen a la catedral¹¹⁸⁷ y el segundo está relacionado con la corona de oro que donó Pedro Girón¹¹⁸⁸.

En el siglo XVI las ofrendas y exvotos eran tan numerosos, que no cabían en la capilla del Santo Cristo y obligaron al traslado de algunos a la parte del tesoro¹¹⁸⁹. A

¹¹⁸¹ DAVILLIER, D. y DORÈ, G., 1988, t. II, p. 363.

¹¹⁸² SANTERRE, J. M., 2013, p. 79.

¹¹⁸³ VARESI, J. B., 1604, fol. 2. “Tiene el Santo Cristo un dedo de un pie menos: y dicese que un señor de Francia viniendo en Romería, pidió le dejasen decir misa en el altar del santo Cristo y como acabo la misa, sin que ningún fraile lo viese, subió encima del altar, y con la boca le quitó el dedo. Y dicese que en Francia con aquel dedo, al invocar el Santo Crucifijo, hace nuestro Señor muchos milagros”; MALDONADO MACANAZ, M., 1866, p. 62.

¹¹⁸⁴ VARESI, J. B., 1604, fol. 14.

¹¹⁸⁵ COOPER, J. C., 2002, pp. 92-94; GILA MEDINA, L. G., 2004, p. 6

¹¹⁸⁶ ITURBE SAIZ, A., 2010, pp. 685-686; SÁNCHEZ RIVERA, J. A., 2011, p. 1031. No citan la fuente.

¹¹⁸⁷ LOVIANO, P., 1740, p. 51; FLÓREZ, H., 1772 (1983), pp. 497-499; ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1939, pp. 19-21. Según la tradición, recogida por los autores mencionados, un día fue al convento el obispo de Burgos acompañado del clero y de numerosos fieles a venerar la sagrada imagen y, ante la pobreza del lugar, decidieron trasladarla a la catedral. Se intentó llevar la talla en solemne procesión, y, ante las protestas de los Agustinos, se ordenó que se colocase en la urna en la que fue hallada y se pusiera sobre una acémila con los ojos vendados, y que ésta se dirigiese a donde el Creador la guiase. Desplazaron el animal a Gamonal, localidad próxima a Burgos. Desde allí se dirigió hasta el convento de San Agustín, entró en el claustro y allí se estuvo quieta. Así fue como cesó el traslado. Otra vez desearon los burgaleses llevar la imagen a la catedral, por ser un lugar más digno, el obispo escribió a Su Majestad para que aprobase el traslado. Se hicieron tres procesiones de rogativas con la asistencia de la ciudad y el clero y el cuarto día se procedió a su reubicación. A la noche siguiente, mientras los ermitaños rezaban maitines, se volvieron a oír las campanas, como durante su llegada a Burgos desde el mar, y se abrieron las puertas solas, dando paso a la escultura. Ante este suceso quedó claro el lugar que quería ocupar la imagen. Por este motivo se hizo ayuno de un día a pan y agua y acudieron los burgaleses en procesión con el obispo descalzo y velas para pedir perdón por su atrevimiento

¹¹⁸⁸ PRIETO, M., 1639, t. III, p. 179; PALACIOS, F. B. de, 1729 (1947), p. 151; FLÓREZ, H., 1772 (1983), p. 508; ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1939, pp. 17-18; LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, p. 43. Pedro Girón, progenitor de la casa de Osuna, sufrió una gran herida en la guerra de Granada, pero gracias a que se encomendó al Santo Cristo sanó. En agradecimiento hizo varias donaciones a la imagen, entre las que destaca una corona de oro, que le pusieron en la cabeza y guardaron la que tenía como reliquia, al día siguiente ésta había vuelto a la cabeza y la de oro se encontraba a los pies. Este suceso se repitió por segunda vez.

¹¹⁸⁹ PALACIOS, F. B. de, 1729 (1947), p. 152. “A la entrada de esta capilla hay infinitos lienzos de milagros que ha obrado esta Santísima Imagen, muchas presentallas de cera, muchas muletas y otros despojos, que para perpetuar la memoria han puesto muchos devotos”; GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) d, p. 42.

principios del siglo XIX escribió I. Bosarte sobre los cuadros, a modo de exvotos, que se custodiaban en la capilla¹¹⁹⁰, que ya eran *infinitos* a principios del siglo XVIII¹¹⁹¹.

Los escritos relativos al Santo Cristo de Burgos delatan que fue objeto de intensa veneración entre personas de la realeza, la nobleza, la curia eclesiástica, algunos santos y miles de devotos y peregrinos anónimos. En el deseo de exaltación de la imagen se le hace objeto de las preces de visitantes ilustres que, por cronología, nunca pudieron haber rezado ante ella, y en consecuencia forman parte del entorno legendario que la rodea.

El primer listado de visitantes ilustres está en el libro *Miraglos del Sto. Cruçifixo*, del siglo XVI. Aunque la mayor relación se debe al mercedario M. Prieto, quien la reflejó en su *Santoral burguense*¹¹⁹² y en su *Chronica y historia de la real ciudad de Burgos, cabeça de Castilla. Camara de su magestad*. En obras posteriores el listado sigue engrosándose¹¹⁹³.

A la imagen del Santo Cristo se dirigía el pueblo de Burgos, y, en ocasiones, los municipios de la comarca, cuando existían situaciones calamitosas, como la peste, la sequía, guerras, etc. Pruebas populares de devoción fueron las rogativas. Los burgaleses acudieron a rezar a la imagen ante la gran peste de 1405¹¹⁹⁴. En agradecimiento por el cese de la enfermedad el Ayuntamiento hizo el voto de acudir corporativamente en acción de gracias cada año el día 14 de septiembre. En 1629 se reiteró este voto y se celebró de forma continuada hasta los años treinta del siglo XX¹¹⁹⁵. Después del traslado de la talla a la catedral la corporación municipal acordó seguir celebrando la fiesta. Salían desde la casa consistorial y se dirigían a la catedral con timbaleros, maceros y clarineros. A partir de 1930 la corporación se reunió en la capilla de Santa Ana y desde allí se trasladó a la nave mayor¹¹⁹⁶.

En 1422, con motivo de otro brote de peste, el pueblo acompañó a Santa María la Mayor desde la catedral hasta el monasterio agustino, para interceder por los creyentes ante el Santo Cristo¹¹⁹⁷. En 1517 la procesión se hizo para evitar la gran sequía, a la que acudieron veintitrés concejos, “*porque fasta sant Juan faltó el agua*”¹¹⁹⁸. En 1567 se volvió a sacar en procesión para rogar por la recuperación del

¹¹⁹⁰ BOSARTE, I., 1804, pp. 253-254.

¹¹⁹¹ PALACIOS, F. B. de, 1729 (1947), p. 152.

¹¹⁹² ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1939, p. 25. Según este autor el libro se conservaba en la casa que la orden mercedaria posee en Madrid.

¹¹⁹³ PRIETO, M., 1639, t. III, p. 180. Menciona a los siguientes santos: santo Domingo de Silos, san Julián, santo Domingo de Guzmán, san Pedro Nolasco, san Roque, santa Brígida de Suecia, san Bernardino de Siena, san Vicente Ferrer, san Juan de Sahagún, santo Tomás de Villanueva, santa Teresa de Jesús, san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier.

Recogen que acudieron a visitar la imagen miembros de la realeza: VARESI, J. B., 1604, fol. 10; FLÓREZ, H., 1772 (1983), pp. 489-490; GÓMEZ ROJÍ, R., 1914, p. 9. Mencionan a: Fernando III, Blanca de Portugal, Sancho IV, María de Molina, Fernando IV, Juan II, Isabel la Católica; ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1939, p. 8; IBÁÑEZ PÉREZ, C. A., 1990 b, pp. 340-341. Incluyen en la relación a Felipe II, príncipe Carlos, D. Juan de Austria, Margarita de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia de Austria; TARÍN JUANEDA, F., 1896, p. 211. Añade a: Felipe III y Margarita; GÓMEZ ROJÍ, R., 1914, p. 9. Incorpora al listado a Felipe IV e Isabel de Borbón; PALACIOS, F. B. de, 1729 (1947), p. 152; CAMPO DEL POZO, F., 1992, p. 291. Suma al listado a Carlos II.

¹¹⁹⁴ ACB reg. 14; LÓPEZ MATA, T., 1950, pp. 149-150.

¹¹⁹⁵ FERNÁNDEZ, B., 1629; LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, p. 34.

¹¹⁹⁶ ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1939, p. 25.

¹¹⁹⁷ YARZA LUACES, J., 2000, p. 21. “En 1422 había sido paseada por las calles en procesión solicitando de ella el cese de una peste y de nuevo salió camino del convento de san Agustín como intercesora de los humanos ante un Crucifijo santo”.

¹¹⁹⁸ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, p. 34.

príncipe Carlos¹¹⁹⁹. También acudieron los cautivos liberados para agradecer su liberación al Cristo, porque la familia Orense, patronos de la capilla mayor de los agustinos, habían creado una obra pía para la redención de cautivos, que administraban los frailes agustinos¹²⁰⁰.

El mayor número de muestras devocionales es de los siglos XVII y XVIII. Durante el siglo XVII fueron numerosas las procesiones que se hicieron al Santo Cristo, para evitar la sequía, creándose recopilatorios para tal fin¹²⁰¹. En algunas participaron los vecinos de los pueblos circundantes acompañados por sus respectivas Vírgenes. En 1629 acudieron a Él en romería las Vírgenes Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal y la de Fredesval, acompañadas por los creyentes de cerca de cuarenta municipios, así como Nuestra Señora de la Cuadra con los habitantes del valle de Santibáñez¹²⁰².

La Virgen de Fredesval acudía anualmente en procesión hasta el convento antes de la exclaustación. La acompañaban los representantes de veintisiete municipios de la jurisdicción de Río Ubierna. En ocasiones se turnaba con la Virgen del Espino de Vivar del Cid. Estas procesiones solían entrar en la ciudad por la puerta de San Gil y desde allí se enfilaban a la catedral, donde se unían el cabildo y el concejo. Una vez acababa la procesión escuchaban misa¹²⁰³.

Antes del traslado de la imagen a la catedral, el 9 de noviembre se celebraba en su capilla la *Pasión de la imagen de Cristo*. En el siglo XVI su fiesta era una de las más importantes de la ciudad de Burgos, junto a la de San Lesmes¹²⁰⁴.

La ubicación de Burgos en el Camino de Santiago favoreció la expansión de su culto entre los peregrinos, como se ha comentado. En las guías para romeros más escuetas, en las que no aparecía la catedral, se hacía referencia al Cristo de San Agustín y al Hospital del Rey¹²⁰⁵. Contaba con peregrinos propios que venían desde Portugal y también era frecuente que acudieran a rezar ante la talla personas procedentes de toda España¹²⁰⁶.

Según algunos autores, en el claustro del convento de los agustinos existían siete inscripciones, que relataban la llegada de la talla a Burgos en diferentes idiomas, para facilitar su conocimiento a los peregrinos¹²⁰⁷. Otros autores interpretaron que los idiomas reflejaban las nacionalidades de las personas que estaban en el navío cuando se apareció la imagen, éstos eran: griego, latín, francés, portugués, vasco, flamenco y castellano¹²⁰⁸. Así se recoge en el libro *Orígenes de los frailes ermitaños de la orden de San Agustín, y su verdadera institución antes del gran Concilio Lateralense*, del año 1618¹²⁰⁹.

¹¹⁹⁹ PRIETO, M., 1639, t. III, p. 180.

¹²⁰⁰ AHP, Leg. 2834, fol. 586; IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., 1990 b, p. 341; LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, p. 35.

¹²⁰¹ FERNÁNDEZ, B., 1629.

¹²⁰² GARCÍA DE QUEVEDO CONCELLÓN, E., 1925, 1926 a; BLANCO DÍEZ, A., 1949, p. 326.

¹²⁰³ GIL, I., 1913, p. 187; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1997, p. 194.

¹²⁰⁴ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., 1990 b, p. 374.

¹²⁰⁵ CAMPO DEL POZO, F., 1992, p. 291.

¹²⁰⁶ GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) d, p. 547.

¹²⁰⁷ HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999), t. II, p. 169. Menciona las lenguas griega, latina, francesa, portuguesa, vizcaína y flamenca.

¹²⁰⁸ PALACIOS, F. B. de, 1729 (1947), p. 152.

¹²⁰⁹ MÁRQUEZ, I., 1618, p. 317. “[...] el Santo Crucifijo fue hallado por aquel religioso Mercader, en la caxa que venía por el mar, fue luego traydo al convento de nuestros Ermitaños de San Andrés de Burgos, y entregado a cinco frailes que en el auía. Así lo dicen unos letreros que estan en la cuadra antes del claustro del Santo Crucifijo, que es la primera pieça por donde se entre a su Capilla inmediata à los portales. Eran en esta cuadra unas pinturas antiquisimas y debaxo de ellas siete letreros, uno en Griego, otro en Latin, otro en Castellano, otro en Frances, otro en Portugues, otro en Vizcayno, otro en

Al Santo Cristo se le tenía, además, gran devoción entre los marineros, según se desprende de un texto de 1762: “Los vizcaínos y guipuzcuanos que navegan tienen por abogado y se encomiendan al Santo Crucifijo”¹²¹⁰. No en vano libraba de las tempestades en el mar, según el libro de los *Miraglos* de 1574.

Eran numerosos los peregrinos que se llevaban reproducciones pictóricas del Cristo, que pueden encontrarse en toda Europa. También existían otras en papel y plata que adquirirían después de haberlas pasado por la imagen¹²¹¹.

Extendieron su culto por América y Filipinas los misioneros agustinos, franciscanos y dominicos, como reflejan las reproducciones pictóricas y escultóricas del Santo Cristo¹²¹², reproducciones que también fueron frecuentes en la Península¹²¹³.

Existen numerosas hermandades bajo su advocación. Los comerciantes burgaleses crearon la Hermandad del Santísimo Cristo de Burgos y Madre de Dios de la Palma en la parroquia de San Pedro Apóstol de Sevilla, en el siglo XVI, que sigue existiendo. Posee una escultura que evoca a la del Santo Cristo burgalés, realizada en 1573 por Juan Bautista Vázquez¹²¹⁴. La segunda se creó en Guadix, otra se fundó en Serón del Río Almanzora, antes del año 1648. En 1669 se fundó la de Cabra, de 1679 es la de Granada, localidad en la que se nombró al Cristo de Burgos “sagrado protector de la ciudad”. El número se incrementó hasta convertirse en una advocación frecuente en Andalucía. En numerosas ocasiones la extensión de su culto deriva de la imagen de la hermandad de Sevilla y no de la de Burgos, como sucede con la Hermandad del Santísimo Cristo de la Sangre y Nuestra Señora de los Dolores de Écija, Sevilla. Bajo la advocación de Santo Cristo de Burgos está la hermandad onubense en Chucena. En Jerez de la Frontera hubo una cofradía agustina conocida como la Hermandad de las Benditas Ánimas del Purgatorio, Santísimo Cristo de Burgos, Ánimas y Salvación y Nuestra Señora del Dolor y las Tristezas¹²¹⁵. De reciente creación es la hermandad del Santísimo Cristo de Burgos de Murcia, fundada en 1996¹²¹⁶.

En Burgos se creó la Real Hermandad del Santísimo Cristo de Burgos para glorificar a Jesucristo en su imagen de la capilla del Santo Cristo de la catedral. Los estatutos se firmaron en 1917 por el marqués de Murga y su aprobación definitiva data de 1930. La cofradía estuvo dirigida por el cabildo burgalés¹²¹⁷.

Aspectos técnicos de la imagen

Conocemos sus características técnicas gracias a la restauración de 1997, llevada a cabo por Luis Cristóbal¹²¹⁸. El Santo Cristo de Burgos comparte el uso de materiales y

Flamenco, que parece ayer sido las naciones que yua en la Naue que se descubrio la casa en que venía la Santa Imagen. Las letras son tan antiguas que algunas no se pueden ller con ninguna diligencia”.

¹²¹⁰ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, pp. 53-54.

¹²¹¹ BANGO TORVISO, I. G., 1993, p. 190.

¹²¹² LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, p. 67; GARCÍA DE GUZMÁN, M. y GARCÍA REYES, M. R., 2003. Hay reproducciones en Perú, Ecuador, Bolivia, México, Chile y Filipinas; ITURBE SÁIZ, A., 2010, p. 704.

¹²¹³ RODRÍGUEZ LÓPEZ, A., 1907, t. II, p. 273; LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, p. 53; GILA MEDINA, L., 2002, pp. 141-158; LORITE CRUZ, P. J., 2010, pp. 175-186.; SÁNCHEZ RIVERA, J. A., 2011, pp. 1026-1046.

¹²¹⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, pp. 57-58.

¹²¹⁵ GARCÍA DE GUZMÁN, M. y GARCÍA REYES, M. R., 2003; ITURBE SÁIZ, A., 2010, pp. 693-714.

¹²¹⁶ http://webs.ono.com/murcianazarena/burgos_1.htm (13/5/2015)

¹²¹⁷ VICARIO SANTAMARÍA, M., 1996, pp. 351-352; ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., 1939, p. 3. Menciona otra de la misma advocación que se fundó el 1918. Se trata de la misma; LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, p. 80. Es la misma que en otras fuentes aparece con fecha de fundación el 16 de diciembre de 1916.

¹²¹⁸ Agradezco la consulta de la memoria al restaurador.

el sistema de articulación con los Crucificados de Santa Clara de Palencia, de Nosa Señora das Areas de Finisterre y de la catedral de Orense.

En la memoria de restauración consta que se ha tallado de forma independiente la cabeza. Las extremidades se han dividido en segmentos, que se unen al torso mediante un sencillo sistema de abrazaderas de hierro forjado. El cuello, los brazos, las piernas y los dedos de las manos se pueden mover independientemente. Los ojos están pintados con una técnica mixta de temple graso de huevo y pintura al óleo, ajena a la policromía española de este período. Su uso apunta a una posible importación de Flandes, donde se aplicaba esta técnica en el siglo XIV¹²¹⁹. Desvía el cuello hacia la derecha y gracias al mecanismo de articulación produce un efecto de gran realismo. Son escasos los Crucificados articulados europeos que pueden articular el cuello. A las cuatro tallas españolas hay que añadir la alemana de Döbeln y la suiza de Grancia¹²²⁰.

Los brazos se pueden articular, movilidad que facilitan unas abrazaderas de hierro unidas al torso. Las abrazaderas se ocultan al espectador bajo un forro de piel de vacuno. La unión es imperceptible si no se analiza desde muy cerca. Se oculta tras el cabello de la imagen, que cae sobre los hombros. Las articulaciones forradas con piel son poco frecuente entre los Crucificados articulados europeos, sólo se aprecia en los alemanes de Kempten¹²²¹ y Schneidhain¹²²². También se empleó piel en la articulación del cuello de una imagen mariana española, la Virgen de los Reyes de Sevilla¹²²³. En otras esculturas el artificio que se usaba para facilitar el movimiento de los brazos quedaba a la vista y podía limitarse a un tornillo de madera¹²²⁴ o a un engranaje, que se ocultaba usando tela de lino como forro¹²²⁵. Las técnicas aplicadas a la imagen burgalesa permiten que al desclavar la mano el brazo caiga con total naturalidad.

Las manos se han realizado en cuero, a manera de guante, y los dedos se pueden mover independientemente. Cada dedo puede adoptar una colocación diferenciada. Todos están ligeramente flexionados y el índice derecho un poco desviado. Con la ruptura de la simetría se logra un gran naturalismo. La policromía consigue el efecto de que brota gran cantidad de sangre de las heridas, producidas por los clavos de cada mano, que resbala por los brazos. También puede articular las piernas. Los dedos de los pies se han trabajado de forma individualizada, pero, a diferencia de los dedos de las manos, no se pueden articular.

Se ha utilizado piel bovina para ocultar todos los mecanismos de articulación y se ha rellenado “el interior de la articulación con fibras de lana para dotarlas de la precisa turgencia sin impedir su movimiento”. Para que no se cuartee la piel, se le ha aplicado una pintura al óleo mediante veladuras, incrementando la elasticidad de la misma.

Se ha utilizado pelo natural para el cabello, el bigote y la barba. Las uñas se han fingido con láminas de asta curvadas mediante calor. Se procedió a romper la piel en los

¹²¹⁹ “La policromía sorprende por su buen estado de conservación. Está muy elaborada, con una técnica de ejecución muy similar a la encontrada en la pintura sobre tabla flamenca, tal como han certificado los análisis químicos, dato precioso para confirmar la procedencia o influencia centroeuropea de la imagen”. Sobre la técnica al óleo y su uso desde el siglo XIV: MAYER, R. 1993, pp. 188, 276.

¹²²⁰ FLÜHLER-KREIS, D. y WYER, P., 2007, pp. 198-199. Schweizerischen Landesmuseums, Zurich, núm. de inventario LM 20018.

¹²²¹ Agradezo esta información al párroco de Kempten.

¹²²² ERDMANN, W., 1995, pp. 4-5.

¹²²³ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., 1947, p. 25. “El referido maniquí es de madera [...] y está revestido de una piel finísima, como de cabretilla”.

¹²²⁴ Memmingen, Steirisch-Lassnitz, en Alemania y Tuy en Galicia.

¹²²⁵ Döbeln, en Alemania.

extremos de los dedos y a pegarlas en el arranque de la misma piel¹²²⁶. El verismo que transmiten las uñas trabajadas de este modo explica la leyenda de que le crecían y se las cortaban todas las semanas.

Las heridas que salpican su cuerpo se han simulado con piel, yeso y cola. Las más profundas están realizadas con piezas ovaladas de badana, desgarradas por el centro para aparentar heridas profundas. En el tallado y policromado de los latigazos coincide con algunas esculturas alemanas, entre las que destaca el Cristo de Santa María del Capitolio de Colonia, aunque en la imagen burgalesa son de mayor tamaño.

Las esculturas castellanas albergan en el torso una pequeña calabaza que comunica, mediante un conducto, con la apertura de la llaga del costado. El conducto se selló con estopa para evitar su movimiento. Así, se podía simular que la talla sangraba. Un recipiente similar tiene la talla alemana de Döbeln.

La riqueza de los recursos técnicos empleados en las imágenes españolas es excepcional. Entre las tallas alemanas, la que más se asemeja es la de Döbeln, de principios del siglo XVI. Con toda probabilidad, existió un amplio grupo de imágenes de características similares, de las que sólo han pervivido las esculturas españolas. Muchas se debieron destruir durante las guerras de religión que asolaron Europa central. Sirvan como ejemplo los enfrentamientos entre católicos y protestantes en los Países Bajos en 1566, cuando se produjo una destrucción generalizada de imágenes¹²²⁷. Esta situación se reiteró en el territorio alemán¹²²⁸.

Aspectos estilísticos de la imagen

El Crucificado mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Tiene los ojos pintados. El cabello es un postizo de pelo natural, al igual que el bigote y la barba, como se ha mencionado. Se aprecian las dos hileras dentales, transmitiendo dramatismo al rostro. Los brazos se sitúan por encima de la horizontal y flexiona las manos.

La anatomía del torso es naturalista. No se han tallado las transiciones musculares. Del paño de pureza original nada se conserva, pero sabemos, gracias a la restauración, que era de lino y que no cubría las rodillas. La larga faldilla de tela que le oculta actualmente las piernas, sólo permite ver los tobillos y los pies, que adoptan una rotación interna.

El patetismo se centra en las numerosas pústulas que salpican el cuerpo y los brazos, llegando incluso a producir abultamientos irregulares en la musculatura. Algunas heridas tienen forma de corte profundo. Se esculpen como heridas ulcerosas de las que chorrea sangre. En el cuerpo destaca la llaga del costado, de inferior tamaño que

¹²²⁶ Los datos sobre la restauración en: CRISTÓBAL ANTÓN, L., 1998, pp. 193-208. En la memoria de restauración consta: “El pelo de cabello y barba es natural, de color pardo oscuro. El pelo de la barba se colocó en pequeños mechones insertos y clavados en el maxilar inferior. El pelo de bigote y mejillas se pegó con cola de retazos, disimulándose el paso a las carnaciones con pintura oleosa marrón. En la cabeza se dispone el cabello en mechones, sujeto con tiras de cuero negro, clavadas con tachuelas de hierro”.

¹²²⁷ KAMEN, H., 2003, p. 211. “En agosto de 1566, algunos grupos calvinistas recorrieron las ciudades más importantes de los Países Bajos profanando iglesias y destruyendo imágenes religiosas”. Cita a ESSEN, L. van der, 1933.

¹²²⁸ ERDMANN, W., 1995, p. 8. En relación con el Cristo de Schneidhain manifiesta que durante la reforma protestante y la guerra de los treinta años no podría haber sobrevivido en el enclave actual por lo que debió ser traído desde otro lugar con posterioridad. Otra fuente, más genérica, sobre la destrucción de imágenes es MÂLE, E., 1932 (2001), pp. 33-41.

algunas de las heridas que salpican el cuerpo, incrementando el patetismo que se quiere transmitir.

Es difícil establecer la procedencia de esta talla, por carecer de obras directamente relacionadas con ella en el extranjero. Las noticias legendarias no van más allá de su hallazgo en el mar. La tradición del convento burgalés asocia a la imagen con un mercader de Burgos, “muy devoto de los agustinos que viajó a Flandes”, como se ha comentado. El estudio realizado a la policromía durante la restauración ha revelado una técnica de “ejecución similar a la encontrada en la pintura sobre tabla flamenca, como han certificado los análisis químicos”. No se conocen ejemplos de imágenes semejantes en Flandes, lo que no descarta la posibilidad de que existieran. Si partimos de la técnica pictórica empleada en el rostro, puede afirmarse que la escultura procede de Flandes. Inciden en esta procedencia los relatos legendarios. La relación de la talla con un comerciante, quien la donaría a los Agustinos, encaja en las actividades comerciales de la época y en las prácticas devocionales. Desde la ciudad de Burgos se dirigía el comercio exterior castellano hacia el Atlántico norte. Las grandes familias burgalesas, que se enriquecieron gracias a las transacciones comerciales, con bastante frecuencia realizaron donaciones piadosas con la finalidad de lavar su imagen y prepararse para bien morir al final de sus vidas. En algunas estrofas de la Danza de la Muerte, datadas en el siglo XIV, se alude a las donaciones de mercaderes burgaleses¹²²⁹.

Para poder establecer la datación de la imagen hemos partido, entre otros aspectos, de datos históricos. El primer documento, en el que se menciona la talla, es de 1399, cuando don Gonzalo, arzobispo de Sevilla, le mostró su devoción¹²³⁰. El segundo es de 1405, año en el que el Ayuntamiento burgalés encabezó una procesión para pedir la intercesión de la imagen ante la incidencia de la peste en la ciudad¹²³¹. Estas referencias cronológicas junto a la largura del paño de pureza original, por encima de las rodillas, y la posición de los pies, en rotación interna, nos ayudan a situar la imagen en el último tercio del siglo XIV.

¹²²⁹ RUIZ, T. F., 1985, pp. 54-55. En el diálogo que corresponde a un mercader dice:

*¿A quién dexaré todas mis riquezas
E mercadurias que traygo en la mar?
Con muchos traspasos e mas sotilesas
Gané lo que tengo en cada lugar.
A lo que contesta la muerte:
De oy mas non curedes de pasar an Flandes
Estad aquí quedo e yredes ver
La tienda que traigo de buuas y landres
De graçia las do non las quero bender.*

¹²³⁰ CASADO ALONSO, H., 1984 a, p. 443.

¹²³¹ BERGANZA, F. de, 1721, t. II, p. 128; LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, p. 34. Este documento lo cita LÓPEZ MATA, T., 1950 b, pp. 149-50. Archivo de la Catedral, con el registro núm. 14.

5. 2. LAS REPRESENTACIONES DEL CALVARIO

Entendemos por representaciones del Calvario aquellas en las que el Crucificado aparece en el centro de la composición, con María a su derecha y Juan a su izquierda. Estos grupos también se conocen como Crucifixiones sintéticas¹²³², Crucifixiones de tres personajes¹²³³ y Calvarios sintéticos¹²³⁴, para diferenciarlos de los grupos de la Crucifixión en los que el número de personajes es mayor. En efecto, aunque menos frecuentes, también existen Calvarios lígneos con un elevado número de figuras. Sirva como ejemplo el que se custodia en el Museo de la Universidad de Oslo, de la segunda mitad del siglo XIII¹²³⁵. En la imaginería hispánica las tallas se adaptan a la variante sintética y, por ello, a lo largo del presente trabajo se les denominará Calvarios sintéticos o simplemente Calvarios. El segundo grupo lo forman las Crucifixiones simbólicas, que incorporan un mayor número de personajes. Su disposición es susceptible de encarnar distintos contenidos simbólicos. El último tipo corresponde a las Crucifixiones narrativas, en las que el número de personajes es elevado y se busca transmitir emociones y sentimientos¹²³⁶.

Las tallas del Crucificado burgalesas, que integran grupos del Calvario, se han estudiado en el apartado dedicado a los mismos, como se ha mencionado. Por lo tanto, en este capítulo sólo se analizan las esculturas de María y Juan.

5. 2. 1. El origen del tema y su difusión

Únicamente en el *Evangelio* según san Juan se indica que María y Juan acompañaron a Jesús en el episodio del Calvario¹²³⁷. El texto sitúa a los dos en el mismo lado de la cruz, como aparecen en la tapa de un cofre de marfil italiano del Museo Británico, datada hacia 420-430. Esta obra se ha considerado la primera representación de Cristo crucificado acompañado por María y Juan¹²³⁸. La misma disposición adoptan los personajes en la iluminación del folio 12 del *Evangelionario* de Rábula, del año 586¹²³⁹.

La distribución de los personajes es una creación medieval. En la Crucifixión de la iglesia de Santa María la Antigua de Roma, pintura al fresco datada entre 741-752, María se coloca a la derecha de Cristo y Juan a la izquierda, entre otros personajes¹²⁴⁰. En el arte carolingio los Calvarios son frecuentes, sobre todo en miniaturas y marfiles. En el *Evangelionario* del obispo Abraham (957-994), folio 32, María está a la derecha de Jesús y Juan a la izquierda¹²⁴¹. En el Museo Lázaro Galdiano de Madrid se expone una

¹²³² GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2009, p. 369.

¹²³³ RÉAU, L., 1996, p. 512.

¹²³⁴ FRANCO MATA, M. A., 1980 b, p. 23.

¹²³⁵ AA. VV., 1982, p. 21.

¹²³⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2009, p. 369.

¹²³⁷ JUAN (19, 25-27). “Cuando Jesús vio a su madre, y de pie junto a ella al discípulo a quien él amaba dice a su madre: “Mujer, ahí tienes a tu hijo”. Luego dice al discípulo: “Ahí tienes a tu madre”.

¹²³⁸ SÈPIERE, M., C., 2001, pp. 213-214; MARTÍNEZ FRÍAS, 2012, p. 10; HARLEY MCGOWAN, F., 2013, pp. 13-33.núm. de catálogo 1856, 0623.5, para más información:

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=60937&partId=1&searchText=ivory+Italy&page=2 (30/07/2015)

¹²³⁹ MARTÍNEZ FRÍAS, 2012, p. 11.

¹²⁴⁰ NORDHAGEN, P. J., 1962, pp. 63-78.

¹²⁴¹ <http://www.wdl.org/es/item/13478/> (30/07/2015).

placa de marfil de origen francés, datada entre los siglos IX y X, con la misma distribución¹²⁴².

Los Calvarios son frecuentes en piezas de orfebrería y de marfil románicas¹²⁴³, así como en miniaturas, pinturas y esculturas de los siglos XIII y XIV. Sirvan como ejemplo los salterios de Roberto de Lindesey¹²⁴⁴, Blanca de Castilla¹²⁴⁵ y Gorleston¹²⁴⁶. Los códices miniados españoles se iluminan reiteradamente con escenas del Calvario a partir del siglo XII, sobre todo en Biblias, Sacramentarios y Misales¹²⁴⁷. El Calvario, como momento culminante del sacrificio de Cristo, adquiere un valor primordial en la institución de la Eucaristía. Por ello, su presencia en los Misales es frecuente.

Los Calvarios iluminan las páginas de los fueros sobre la que se debía prestar juramento, tanto de los generales como de los locales¹²⁴⁸. Se aprecia en estatutos de cofradías medievales navarras¹²⁴⁹ y en el documento de compra denominado *Llibre Vert* de Puigcerdá¹²⁵⁰.

En pintura mural hay un Calvario en la iglesia segoviana de San Millán, en el que María cruza las manos sobre el pecho y Juan sujeta con la mano izquierda el libro. Se ha datado a mediados del siglo XIV¹²⁵¹. En la provincia de Burgos hubo otro Calvario en las pinturas que decoraban un arcosolio del monasterio de Vileña, datadas hacia 1360-1370, pero se arruinó cuando se intentó arrancarlo para su traslado a Villarcayo¹²⁵².

En pintura sobre tabla se realizó el Calvario del sepulcro de don Sancho Sánchez Carrillo, del municipio burgalés de Mahamud. María sujeta el velo con la mano izquierda, que queda oculta bajo la tela, y la aproxima al rostro. Ha desaparecido parte de la mano derecha. Juan sostiene el libro con la mano izquierda y apoya el rostro en la derecha, extendida. Se ha datado hacia 1295¹²⁵³.

¹²⁴² Núm. de inventario 1578.

¹²⁴³ HERRÁEZ ORTEGA, M. V., 2005, p. 65.

¹²⁴⁴ MARKS, R. y MORGAN, N., 1980, pp. 42-43. Datado hacia 1214-1222. María coloca las manos cruzadas sobre el pecho, la izquierda bajo la derecha, y Juan sujeta con la mano izquierda el libro y apoya el mentón en la derecha.

¹²⁴⁵ WALTHER, I. F. y WOLF, N., 2003, pp. 162-163. Datado hacia 1230. María sostiene el rostro con la mano izquierda y el libro con la derecha y Juan sujeta el libro.

¹²⁴⁶ MARKS, R. y MORGAN, N., 1980, pp. 76-79. Datado hacia 1320. María entrelaza los dedos de ambas manos, en actitud implorante, y Juan los entrelaza y dirige las palmas hacia abajo.

¹²⁴⁷ YARZA LUACES, J., 1974, p. 30; GABORIT-CHOPIN, D. y TABURET, E., 1981, p. 11; DOMÍNGUEZ MARCOS, O., 1988, p. 84; HERRÁEZ ORTEGA, M. V., 2005, p. 65.

¹²⁴⁸ YARZA LUACES, J., 1974, p. 37; SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, 1988, pp. 216-217; SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, 1989, pp. 159-165. Sirvan como ejemplo los fueros de Navarra, Aragón, Soria, etc.

¹²⁴⁹ SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, 1998, pp. 215-224. En los estatutos de la cofradía de san Benito de Tulebras se aprecia un Calvario, en el que María posa la cabeza en su mano izquierda y la derecha queda oculta bajo el manto. Juan apoya la cabeza en la mano derecha y con la izquierda sostiene el libro.

¹²⁵⁰ GALCERÁN VIGUÉ, S., 1961, p. 24. "La otra miniatura es la que aparece en el folio 9 del referido *Llibre Vert* y que encabeza el "Noverint" del documento referente a la compra de los "Pasquers", de fecha 24 de marzo de 1297. Es preciosa; representa el Calvario, o sea a Jesucristo clavado en el "ÁRBOL" santo de la Cruz, teniendo a sus lados, puestos de pie, a María Santísima y a San Juan, todo también en finísimos colores". Sobre la cofradía de Tulebras ver también: SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, 1998, pp. 215-224.

¹²⁵¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, pp. 260-261.

¹²⁵² CADIÑANOS BARDECI, I., 1990, pp. 78-79; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, pp. 321-322.

¹²⁵³ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, pp. 101-109. Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. 4374.

En la escultura funeraria leonesa también se aprecia el episodio del Calvario en los arcosolios de varios sepulcros episcopales del siglo XIII de la catedral¹²⁵⁴. En la iglesia de San Francisco de Palencia se custodia el sepulcro de Tello, señor de Vizcaya e hijo ilegítimo de Alfonso XI, en cuyo testero hay otro Calvario. Murió en el año 1370¹²⁵⁵. María coloca las manos extendidas sobre el vientre y Juan roza el mentón con la mano derecha y con la izquierda sujeta el libro. En el testero del sepulcro de la reina Leonor del monasterio de Las Huelgas de Burgos, datado hacia 1330, se ha esculpido otro Calvario¹²⁵⁶. María está en actitud orante y Juan sujeta el libro con la mano izquierda y coloca la derecha bajo el mentón.

Las imágenes de María y Juan en el Calvario han variado en su forma de representarse a lo largo del tiempo. En el arte bizantino mostraron gestos de dolor contenido hasta finales del siglo XI¹²⁵⁷. A partir de esa fecha aparecen las primeras manifestaciones externas de dolor, con lloros y expresiones explícitas, como el desfallecimiento de María¹²⁵⁸. En Occidente, en la mayoría de las representaciones artísticas, las expresiones dolorosas son contenidas y se relacionan con gestos que expresan duelo, como la mano en la mejilla o las manos cruzadas sobre el pecho¹²⁵⁹. Sin embargo, también las hay que expresan el dolor extremo de María mediante el desvanecimiento. Se han inventariado en Alemania, Flandes, Inglaterra e Italia hacia 1250-1270¹²⁶⁰. En la imaginería gótica hispánica de los siglos XIII y XIV los gestos de dolor son contenidos, pero en pintura se pueden encontrar ejemplos de María desvanecida¹²⁶¹.

Durante la Edad Media el gesto de María ante la cruz adquirió una especial relevancia para los teólogos, porque se interpretaba como una respuesta directa a su maternidad divina. San Ambrosio no comprendía la expresión dolorosa de la Virgen en el Calvario, al igual que numerosos teólogos y artistas, porque indicaba la carencia de perfección y de gracia. Si admitía, sin embargo, una expresión contenida de dolor, como muestra de lástima hacia las heridas de su hijo¹²⁶². La paradoja cristiana de la conjunción de las naturalezas humana y divina no sólo afectaba a Jesús, se hacía extensiva a su madre. María en el Calvario representaba el sufrimiento humano, dentro del contexto de la redención divina. Su sufrimiento justificaba su papel divino. Como

¹²⁵⁴ Sepulcro de Rodrigo II Álvarez (1230-1240), sepulcro de Martín II Rodríguez (1239-1242), sepulcro de Martín III Fernández. FRANCO MATA, M. A., 1998, pp. 381-394; FRANCO MATA, M. A., 2003, pp. 48, 54-58.

¹²⁵⁵ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, R., 1987, pp. 123-138; REVUELTA GONZÁLEZ, M., 1987, pp. 44-46.

¹²⁵⁶ Sobre la datación de este sepulcro no hay unanimidad. GÓMEZ MORENO, M., p. 7. Lo dató a mediados del siglo XIII; GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, pp. 194-196. En la segunda mitad del siglo XIII; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2009, pp. 256, 258-259. Lo sitúa hacia 1330. Comparto la datación propuesta por Sánchez Ameijeiras. Existe una amplia bibliografía sobre este sepulcro. Para más información: SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2009, p. 257.

¹²⁵⁷ RÉAU, L., 1957 (1996), pp. 520, 512-513; PJOÁN SOTERAS, J., 1989, p. 463; YARZA LUACES, J., 2002, p. 30; MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5. p. 9

¹²⁵⁸ NEFF, A., 1998, p. 254.

¹²⁵⁹ RÉAU, L., 1957 (1996), pp. 520, 512-513; PJOÁN SOTERAS, J., 1989, p. 463; YARZA LUACES, J., 2002, p. 30; MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5. p. 9

¹²⁶⁰ NEFF, A., 1998, pp. 254-262. Esta autora menciona el fresco de la iglesia de San Clemente de Bonn, de mediados del siglo XIII, el Descendimiento de Roger van der Weyden, la Crucifixión o del púlpito de Pisa de Nicola Pisano.

¹²⁶¹ Su presencia en la pintura española es frecuente, sobre todo en el siglo XV. Del período en estudio se pueden mencionar las pinturas murales del refectorio de la catedral de Pamplona, realizadas por Johannes Oliveri hacia 1330. Actualmente en el Museo de Navarra. Representan una Crucifixión: LACARRA DUCAY, M. C., 1974, pp. 155-189; MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, F., 2007, pp. 713-723; LACARRA DUCAY, M. C., 2008, pp. 141-147.

¹²⁶² NEFF, A., 1998, p. 254-255

Cristo es el nuevo Adán, ella es la nueva Eva, ayudando a reparar la caída del hombre. La Virgen es la madre de la humanidad en la salvación. El Pseudo-Buenaventura resaltó que la maternidad de María en el Calvario era espiritual¹²⁶³.

La Virgen se convirtió en la madre Iglesia¹²⁶⁴. Se identificó a María con la Iglesia en los escritos patrísticos de san Efrén el Sirio, san Agustín o san Isidoro de León¹²⁶⁵. Si la Virgen, situada a la derecha de Cristo, simboliza a la Iglesia, Juan, colocado a la izquierda, representa a la Sinagoga¹²⁶⁶. Para san Ambrosio la asistencia de Juan a la Crucifixión valía para constatar el carácter divino de Jesús, al mismo tiempo que servía para hacerle receptor de su herencia¹²⁶⁷.

Según las directrices del Concilio de Trento, el Calvario se debía representar, preferentemente, con tres figuras, en las que las expresiones públicas de dolor debían estar ausentes¹²⁶⁸. Tal y como se muestran las imágenes de los Calvarios góticos. Quizás, debido a ello, han pervivido numerosos grupos escultóricos.

5. 2. 2. Los Calvarios burgaleses

En la provincia de Burgos no se han inventariado grupos románicos del Calvario, ni existen testimonios de que los haya habido¹²⁶⁹. Al período de transición, segundo tercio del siglo XIII, pertenecen los de Villanasur Río de Oca y San Quirce en Los Ausines. Sólo el segundo está situado en el territorio objeto de este estudio. Al período y al territorio en estudio corresponden veintiún grupos del Calvario, doce de los cuales están completos¹²⁷⁰. Es un número reducido, si lo comparamos con las sesenta y seis tallas del Crucificado que se conservan aisladas. Sin duda, los Calvarios fueron más numerosos, como se ha podido constatar al estudiar algunos Crucificados aislados¹²⁷¹.

Las tallas de Juan superan a las de la Virgen en número¹²⁷². Al abordar el estudio de las mismas no se ha podido establecer una secuencia evolutiva. En primer lugar, porque las representaciones son muy conservadoras y, en ocasiones, sólo varía la moda que refleja su indumentaria. En segundo lugar, porque las distintas formas de colocar los cuerpos y los brazos conviven en el tiempo.

El estudio de las tallas burgalesas se inicia con el análisis de las distintas posiciones que adoptan las manos de María y Juan. Posteriormente se aborda el análisis

¹²⁶³ *Ibidem*, p. 255-257.

¹²⁶⁴ *Ibidem*, p. 262.

¹²⁶⁵ MÂLE, E., 1932 (2001), pp. 216-217; MARTÍNEZ FRÍAS, J., 1987, p. 24; RODRÍGUEZ VELASCO, M., 2010, p. 548.

¹²⁶⁶ MÂLE, E., 1932 (2001), p. 225; MARTÍNEZ FRÍAS, J., 1987, p. 24; GARCÍA GARCÍA, F., 2013, pp. 19-20.

¹²⁶⁷ YARZA LUACES, J., 1973, p. 31.

¹²⁶⁸ MÂLE, E., 1932 (2001), pp. 21-22.

¹²⁶⁹ AA. VV., 2002 a.

¹²⁷⁰ Completos: Baños de Valdearados, Burgos (Museo Catedralicio), Burgos (Gamonal), Burgos (cistercienses calatravas y Museo del Retablo, procedente de Vileña), Burgos (Las Huelgas, dos grupos), Jaramillo de la Fuente, Retuerta, Revilla Cabriada, San Vicente del Valle, Tamarón y Villahizán. Incompletos: Castrillo del Val (Crucificado y Juan), Gumiel de Izán (Crucificado y san Juan), Huerta de Arriba (Crucificado y María), Huerta de Abajo (Crucificado y Juan), Los Ausines, (María y Juan), Madrigal del Monte (Juan), Nava de Roa (Crucificado y Juan), Villazopeque (Virgen y Juan) y Villoviado (Juan).

¹²⁷¹ Sirva como ejemplo el Crucificado de Huerta de Abajo. Después de las obras de rehabilitación de la iglesia, se descubrió, enterrada, la imagen de Juan y un fragmento de la cabeza de María. Las tres tallas formaban un grupo del Calvario. Del Calvario del monasterio de San José de Burgos sólo pervive el Crucificado, porque se vendieron las tallas de María y Juan.

¹²⁷² Diecinueve imágenes de san Juan frente a las quince de la Virgen.

de las tallas por orden cronológico, centrado en la posición de las figuras y de las manos.

Se pueden diferenciar seis variantes en la posición de las manos de María. Es un importante repertorio para manifestar gestos contenidos de dolor ante la muerte de Cristo. En la primera variante, a la que sólo pertenece la talla de Tamarón [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 261)], María aproxima la mano izquierda al mentón, oculta por el velo, y sostiene el libro con la derecha. Reitera la postura más abundante en las imágenes de san Juan. La Virgen portando el libro se representa con frecuencia en la escultura francesa¹²⁷³ y alemana¹²⁷⁴. Sin embargo, no abunda en la imaginería española¹²⁷⁵, aunque es habitual en los esmaltes y las iluminaciones¹²⁷⁶. La posición de la mano izquierda rozando el rostro se interpreta como un reflejo del dolor y sufrimiento interno de María¹²⁷⁷. En las otras tallas María no porta objeto alguno y muestra distintas formas de colocar las manos. En la segunda variante, que es la mayoritaria, extiende las manos y las superpone. Puede orientar los dedos hacia arriba¹²⁷⁸ o hacia abajo¹²⁷⁹. Esta postura simboliza el duelo interno ante la muerte de Cristo¹²⁸⁰ y un sentimiento de humildad, por estar presenciando un hecho sagrado¹²⁸¹. En la tercera las manos se unen y los dedos se superponen flexionados¹²⁸² o entrelazados¹²⁸³ en actitud orante. Esta posición se interpretaba como una aceptación del sacrificio¹²⁸⁴ y, mediante la misma, se resaltaba el papel de María como mediadora¹²⁸⁵. Se introdujo en la liturgia cristiana en el siglo XIII¹²⁸⁶. En la cuarta variante posiciona las manos casi horizontales, con las palmas hacia abajo y los dedos entrecruzados¹²⁸⁷. Sirve para mostrar sobrecogimiento¹²⁸⁸. En la quinta variante María cruza los brazos y las manos sobre el pecho¹²⁸⁹. En el arte bizantino era una expresión de sumisión y adoración. A partir de los siglos XII–XIII el sacerdote hacía ese gesto cuando oficiaba la misa, en expresión de humildad. También se interpretó como un gesto litúrgico relacionado con la ofrenda de un sacrificio. De Bizancio llegó a Italia y desde allí se extendió por Europa en el siglo XIII¹²⁹⁰. En la sexta y última variante, a la que sólo

¹²⁷³ En el retablo de la iglesia abacial de Saint-Denis la Virgen lleva libro mientras san Juan sujeta con la mano derecha el manto y coloca la izquierda junto a la cara.

¹²⁷⁴ Las imágenes con libro en la imaginería alemana datan del siglo XIII. Así puede comprobarse en dos ejemplares del Museo Schnütgen con los números 13 y 30. BERGMANN, U. (coord.), 1989 b.

¹²⁷⁵ FRANCO MATA, M. A., 1997, pp. 29-30.

¹²⁷⁶ Sosteniendo al mismo tiempo el manto se aprecia en las tapas de encuadernación del misal de San Rufo de Aviñón (último tercio del siglo XII, Archivo capitular de la Catedral de Tortosa): FRANCO MATA, M. A., 2010, pp. 114, fig. 10; en los estatutos de la cofradía de San Benito de Tulebras, de principios del siglo XIII (Archivo General de Navarra, Pamplona): SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, 1998, p. 221; sin sostener el manto simultáneamente está en el díptico relicario del obispo Gundisalvo Menéndez (hacia 1162-1174, catedral de Oviedo): ÁLVAREZ MARTÍNEZ, S., 2005, pp. 68-69.

¹²⁷⁷ MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2010, p. 28.

¹²⁷⁸ Burgos (Museo Catedralicio), Burgos (Calvario de Gamonal), Jaramillo de la Fuente, Los Ausines, Retuerta

¹²⁷⁹ Burgos (Las Huelgas: Calvario de Fernando de la Cerda y el Calvario capilla absidal, inmediata a la capilla mayor por su costado sur).

¹²⁸⁰ MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.

¹²⁸¹ BARASH, M., 1999, p. 59.

¹²⁸² Revilla Cabriada, Villahizán de Muñó,

¹²⁸³ Villazopeque.

¹²⁸⁴ FRANCO MATA, M. A., 1997, p. 30.

¹²⁸⁵ MIGUÉLEZ VALCARLOS, I., 2012, p. 356.

¹²⁸⁶ BARASH, M., 1999, p. 67.

¹²⁸⁷ Baños de Valdearados y Huerta de Arriba.

¹²⁸⁸ BARASH, M., 1999, p. 61.

¹²⁸⁹ Sólo se aprecia en San Vicente del Valle.

¹²⁹⁰ BARASH, M., 1999, pp. 85-87.

pertenece una talla¹²⁹¹, María coloca la mano izquierda sobre el pecho, próxima a la vertical, con los dedos extendidos. Es un gesto escaso en imaginería para mostrar duelo. También se refleja este ademán en algunas representaciones pictóricas¹²⁹². Al gesto que más se asemeja es el de colocar la mano extendida a la altura del pecho, pero con la palma hacia fuera, que se ha interpretado como una expresión del dolor contenido, así como de la aceptación y resignación ante la muerte de Cristo¹²⁹³. Tal vez, se pueda dar una interpretación similar al gesto de la talla burgalesa.

En las tallas de san Juan burgalesas se aprecian cuatro variantes en la colocación de las manos. En la más frecuente sujeta el libro con la mano izquierda y apoya el mentón en la derecha. Este ademán plasma el dolor que no alcanza su expresión en el rostro¹²⁹⁴. Es el gesto más numeroso en la segunda mitad del siglo XIII y la primera del XIV¹²⁹⁵. En la segunda variante sujeta con ambas manos el libro¹²⁹⁶. En la tercera, cruza las manos por debajo de la cintura, casi siempre extendidas, con las palmas hacia dentro y los dedos orientados hacia abajo¹²⁹⁷. Tiene el mismo significado que en las imágenes de María que adoptan esta posición. Simboliza el duelo ante la muerte de Cristo¹²⁹⁸. Sólo en una escultura las manos se han colocado en actitud orante, con los dedos entrelazados¹²⁹⁹. Este gesto se interpretaba como una aceptación del sacrificio¹³⁰⁰ y contribuía a resaltar su papel de mediador¹³⁰¹. Esta posición se introdujo en la liturgia cristiana en el siglo XIII¹³⁰².

A continuación se procede al estudio de las imágenes siguiendo un orden cronológico. Se ha omitido el Calvario de Fernando de la Cerda [monasterio de Las Huelgas (cat. núm. 58)], ya estudiado en el apartado dedicado a las imágenes relacionadas con talleres de escultura monumental¹³⁰³.

Del Calvario de Los Ausines [iglesia de San Quirce (cat. núm. 173)], sólo la Virgen y San Juan son del período en estudio. Ambas figuras tienen el cuerpo frontal y la cabeza desviada hacia Jesús, que adquiere una leve inclinación. María muestra las manos extendidas sobre el pecho, con los dedos orientados hacia arriba. Juan sostiene el libro con la mano izquierda y apoya el mentón en la derecha. Se pueden datar en el segundo tercio del siglo XIII, atendiendo al estudio de la moda y del drapeado¹³⁰⁴.

¹²⁹¹ Museo del Retablo, procedente de Vileña. También adoptaba esta posición la talla en paradero desconocido de Arenillas (ver el apartado destinado a las esculturas en paradero desconocido).

¹²⁹² Se aprecia un gesto similar de María, pero con la mano diagonal, en las pinturas del muro septentrional del atrio del castillo de Alcañiz. Se han datado a finales del siglo XIII o principios del XIV. Para más información: POST, CH. R., 1930, pp. 70-74; LACARRA DUCAY, M., C., 2004.

¹²⁹³ MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2009, p. 5. Esta posición aparece en dos esculturas de plañideros de un sepulcro del Museo Mayer van den Bergh de Amberes, datadas en el último tercio del siglo XIII. núm. catálogo II 2131 y II 2123. Para más información: NIEUWDRP, H., 1973, p. 78.

¹²⁹⁴ RÉAU, L., 1957 (1996), pp. 520, 512-513; PIOÁN SOTERAS, J., 1989, p. 463; YARZA LUACES, J., 2002, p. 30; MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5; BELTING, H., 2009, p. 482.

¹²⁹⁵ Baños de Valdearados, Burgos (Las Huelgas), Burgos (Museo del Retablo procedente de Vileña), Castrillo del Val, Gumiel de Izán, Huerta de Abajo, Los Ausines, Madrigal del Monte, Nava de Roa, Retuerta, Tamarón, Villahizán, Villazopeque, Villoviado.

¹²⁹⁶ Burgos (Las Huelgas, Calvario de Fernando de la Cerda) y Jaramillo de la Fuente.

¹²⁹⁷ Burgos (Museo Catedralicio), Revilla Cabriada.

¹²⁹⁸ MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.

¹²⁹⁹ Burgos (Gamonal).

¹³⁰⁰ FRANCO MATA, M. A., 1997, p. 30.

¹³⁰¹ MIGUÉLEZ VALCARLOS, I., 2012, p. 356.

¹³⁰² BARASH, M., 1999, p. 67.

¹³⁰³ Apartado 4. 1. 4. 1. 6. En este conjunto escultórico María coloca las manos extendidas y con los dedos orientados hacia abajo, la izquierda bajo la derecha, en el lado izquierdo del vientre. Juan sujeta el libro con las dos manos.

¹³⁰⁴ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 i, p. 764. El Crucificado que les acompaña es románico.

El Crucificado¹³⁰⁵ que preside el altar que encabeza la nave de San Juan Evangelista de la iglesia abacial de Las Huelgas formaba un Calvario con las imágenes de María y Juan que componen otro Calvario con un Crucificado del siglo XVI en la capilla absidal inmediata a la capilla mayor por su costado sur [monasterio de Las Huelgas (cat. núm. 59)]¹³⁰⁶. La Virgen y Juan desvían el cuerpo hacia Jesús e inclinan las cabezas. María coloca las manos extendidas, la izquierda debajo de la derecha, a la altura del vientre. Dirige los dedos hacia abajo. Juan posa el mentón en la mano derecha y con la izquierda sujeta el libro. Por la elevada calidad de las tallas, la moda que refleja su indumentaria y las características del Crucificado, se pueden datar en las décadas finales del siglo XIII.

Del Calvario de Huerta de Abajo [iglesia de Santa Cristina (cat. núm. 146)] se conservan las imágenes del Crucificado y Juan. El santo tiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Apoya el mentón en la mano derecha y con la izquierda sostiene el libro cerrado. Se puede datar en el primer tercio del siglo XIV, por las características del Crucificado y la moda que refleja su indumentaria¹³⁰⁷.

El Calvario de Retuerta pervive completo [iglesia de San Esteban Protomártir (cat. núm. 230)]. María y Juan tienen los cuerpos frontales y desvían la cabeza hacia la imagen del Crucificado. La Virgen coloca la mano derecha sobre la izquierda, con los dedos flexionados. Juan posa el mentón sobre la mano derecha y con la izquierda sujeta el libro y el extremo del manto. Se pueden datar en el primer tercio del siglo XIV, por las características de la moda y del Crucificado¹³⁰⁸.

En el Museo de la catedral se expone un grupo del Calvario [Museo catedralicio, procedente de Padilla de Abajo (cat. núm. 36)]¹³⁰⁹ en el que Juan y María tienen el cuerpo frontal y giran suavemente las cabezas hacia la figura del Crucificado. La Virgen coloca las manos extendidas, la izquierda bajo la derecha, a la altura de la cintura y sujeta los extremos del manto por la parte interior. Juan posiciona las manos como María, aunque con los dedos dirigidos hacia abajo. Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por las características de la indumentaria y del Crucificado.

Del monasterio de Santa María la Real de Vileña proceden las tallas de María y Juan del Museo del Retablo de Burgos. El Crucificado se custodia en el monasterio de las calatravas de Burgos [catálogo núm. 66]. La Virgen gira el cuerpo hacia el lado izquierdo e inclina la cabeza. Con la mano derecha sujeta el manto y coloca la izquierda vertical sobre el pecho, con los dedos extendidos. El cuerpo de Juan está casi frontal y desvía e inclina la cabeza. Apoya el mentón en la mano derecha y con la izquierda sujeta el libro y los extremos del manto. Por las características de la indumentaria y del Crucificado se puede datar en el segundo cuarto del siglo XIV.

El Calvario de Gamonal [iglesia de Santa María la Real y Antigua (cat. núm. 52)] es un conjunto escultórico de elevada calidad. La Virgen y Juan se han colocado frontales y con las cabezas ladeadas hacia la figura de Cristo. María coloca las manos extendidas a la altura del pecho, la derecha sobre la izquierda. Las manos de Juan están en actitud orante. Por su elevada calidad, la moda que refleja su indumentaria y la

¹³⁰⁵ Este Crucificado forma en la actualidad un Calvario con dos imágenes muy posteriores.

¹³⁰⁶ Archivo Fotográfico del Instituto Diego Velázquez, núm. 55.702.; YARZA LUACES, J., 2005, pp. 26-31. "En las Huelgas debió existir algo semejante, pero quizás se perdió el Crucificado". Gracias a la fotografía del Archivo del Instituto Diego de Velázquez sabemos que formaron un grupo del Calvario.

¹³⁰⁷ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 498. "En el nicho central aparece una bellísima imagen de un Santo Cristo del siglo XIV".

¹³⁰⁸ *Ibidem*, t. II, p. 531. "El remate aparece presidido por un gran nicho en donde encontramos tres magníficas imágenes de Cristo crucificado, la Virgen y San Juan, ejecutadas en el siglo XIV".

¹³⁰⁹ Archivo Fotográfico Municipal de Burgos, n. 7952, figura en Padilla de Abajo.

presencia de la corona de espinas en la imagen del Crucificado, se puede datar en el segundo cuarto del siglo XIV.

Del Calvario de la ermita del Santo Cristo de Reveche de Gumiel de Izán [iglesia de Santa María, procedente de la ermita de Reveche (cat. núm. 125)] han pervivido las tallas del Crucificado y Juan. Juan refleja una depurada ejecución técnica. Muestra el cuerpo frontal y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Apoya el mentón en la mano derecha, que tiene los dedos flexionados, y con la izquierda sostiene el libro. Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por las características de la moda y la presencia de la corona de espinas en el Crucificado.

Del Calvario de Castrillo del Val [iglesia de Santa Eugenia, procedente de la iglesia de San Juan Bautista (cat. núm. 94)], al igual que en el anterior, han pervivido las tallas de Cristo y de san Juan. Juan está en posición frontal y desvía levemente la cabeza hacia el lado derecho. Apoya el mentón en la mano derecha, flexionada. Con la mano izquierda sujeta el libro. Se puede datar en los años centrales de la centuria, atendiendo a la moda y a las características del Crucificado.

En Huerta de Arriba se conservan las tallas del Crucificado y María [iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 148)]. La Virgen está en posición frontal, sólo desvía levemente la cabeza hacia el lado izquierdo. Posiciona las manos casi horizontales y con las palmas hacia abajo. Los dedos se entrecruzan. Se puede datar en los años centrales del siglo XIV, por la moda y las características del Crucificado.

El Calvario de Jaramillo de la Fuente está completo [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 162)]. María coloca el cuerpo frontal y ladea levemente la cabeza hacia la izquierda, donde se sitúa el Crucificado. Pone las manos superpuestas sobre el pecho y con los dedos orientados hacia arriba, la derecha sobre la izquierda. Juan gira la cabeza, con el rostro de perfil, y el torso hacia la derecha. Con las manos sujeta el libro. Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por el ablusamiento de la túnica de Juan y la datación del Crucificado.

Sólo la escultura de san Juan testimonia que hubo un Calvario en Madrigal del Monte [ermita de Nuestra Señora de la Hierba (cat. núm. 178)]¹³¹⁰. Mantiene el cuerpo vertical y desvía levemente la cabeza hacia el lado derecho. Con la mano izquierda sujeta el libro y apoya el mentón en la derecha, extendida. Se puede datar en el segundo tercio de la decimocuarta centuria por la moda que refleja su indumentaria.

En Nava de Roa hay un Crucificado y un san Juan de un grupo del Calvario [iglesia de San Antolín Mártir, procedente de una ermita desaparecida (cat. núm. 192)]. El santo tiene el cuerpo frontal y desvía la cabeza hacia la derecha. Apoya la mejilla en la mano derecha, extendida, y con la izquierda sostiene el libro cerrado. Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por la moda que refleja su indumentaria.

El Calvario de Tamarón se conserva completo [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 261)]. La Virgen desvía suavemente el cuerpo hacia la izquierda y la cabeza de forma más pronunciada. La mano derecha se aproxima al rostro y queda oculta bajo el velo. Esta colocación es frecuente en san Juan, pero en la imaginería mariana burgalesa es la única talla, como se ha mencionado. Con la mano derecha sujeta el libro. Un gesto similar se aprecia en el Calvario del sepulcro de Sancho Sánchez Carrillo y su esposa Juana, ya mencionado, de la iglesia de San Andrés de Mahamud¹³¹¹. Juan está frontal y desvía la cabeza hacia la derecha y la inclina. Apoya la barbilla y parte del mentón en la mano derecha, que tiene los dedos

¹³¹⁰ Bajo la advocación de Santa Apolonia.

¹³¹¹ Actualmente en el Museu d'Art de Catalunya, núm. de catálogo 004374-000. Gutiérrez Baños, F., 2005, t. II, pp.101-109.

flexionados, y con la izquierda sostiene el libro. Se puede data en los años centrales del siglo XIV por la disposición de la indumentaria y las características del Crucificado.

Villahizán de Muñó [ermita del Santo Cristo (cat. núm. 290)] alberga en su iglesia un Calvario completo de elevada calidad. María y Juan desvían las cabezas hacia la figura de Jesús y las inclinan. La Virgen tiene las manos unidas y los dedos superpuestos a la altura del vientre, en actitud orante. Juan apoya el mentón en la mano derecha y con la izquierda sostiene el libro y el extremo del manto. Se pueden datar en el segundo tercio del siglo XIV por las características del Crucificado.

Del grupo del Calvario de Villazopeque [iglesia de San Juan Bautista (cat. núm. 306)] sólo perviven las esculturas de María y Juan. Ambas se muestran de frente y desvían la cabeza hacia el lugar que ocuparía el Crucificado. Las manos de la Virgen se han colocado en actitud orante, con los dedos entrelazados por delante del pecho. Juan tiene la mano derecha extendida y apoya en ella el mentón. Con la mano izquierda sujeta el libro. Se pueden datar en el segundo tercio del siglo XIV por la moda que refleja su indumentaria.

La iglesia de Revilla Cabriada alberga un Calvario completo [iglesia de Santa Elena (cat. núm. 233)]. Es el único Calvario, del que tengo conocimiento, en el que se invierte la colocación de las tallas. Juan se coloca a la derecha de Cristo y María a su izquierda. A las dos imágenes se les han serrado las piernas hasta las rodillas. La Virgen está en posición frontal. Coloca las manos en actitud orante delante del pecho. Juan desvía el cuerpo hacia la figura de Jesús. Tiene las manos extendidas sobre el vientre, con los dedos orientados hacia abajo, la derecha sobre la izquierda, como en los Calvarios del Museo Catedralicio y Gamonal. Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por las características del Crucificado.

El Calvario de Baños de Valdearados [ermita del Santo Cristo del Consuelo (cat. núm. 17)] se conserva completo. María y Juan están en posición frontal. La Virgen posiciona las manos casi horizontales y con las palmas hacia abajo. Los dedos se entrecruzan. Juan apenas roza el rostro con los dedos de la mano derecha, que a diferencia de las otras tallas se ha colocado extendida y próxima a la vertical. Con la mano izquierda sostiene el libro. Se puede datar en el último tercio del siglo XIV por las características del Crucificado¹³¹².

En la iglesia de San Vicente del Valle se custodia el último Calvario completo [iglesia la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 247)]. María y Juan están frontales y desvían las cabezas hacia el Crucificado. Los brazos de la Virgen se cruzan por delante del pecho formando un aspa, el derecho sobre el izquierdo, con las manos extendidas. Juan sostiene el libro cerrado. Se puede datar en el último tercio del siglo XIV por la moda que refleja la indumentaria y las características del Crucificado¹³¹³.

San Juan es la única escultura que ha pervivido del Calvario de Villoviado [iglesia de San Vítors Mártir (cat. núm. 310)]. Está en posición frontal y desvía la cabeza hacia la derecha. Posa el mentón en la mano derecha, que tiene los dedos extendidos. Con la izquierda sostiene el libro cerrado por la parte inferior. Se puede datar en las décadas finales del siglo XIV o principios del XV¹³¹⁴.

¹³¹² MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1990, p. 87; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 p, p. 192.

¹³¹³ HUIDOBRO SERNA, L., 1932 a, p. 365. “[...] pueden caracterizarse como de fines del siglo XIV”.

¹³¹⁴ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 576. “Un San Juan gótico”.

5. 3. LAS REPRESENTACIONES DEL DESCENDIMIENTO

Los grupos escultóricos medievales del Descendimiento realizados en madera se distribuyen por distintos lugares de Europa. Los conjuntos más numerosos se han inventariado en Cataluña, Italia y el reino de Castilla.

En la península ibérica las primeras imágenes aparecen en Cataluña y Aragón en el siglo XII y en Castilla en el XIII. Burgos es la provincia que conserva el mayor número de conjuntos escultóricos góticos. Pertenecen al área geográfica objeto de este estudio los de Arauzo de Miel, Las Huelgas de Burgos, Fresnillo de las Dueñas, Torresandino y Vilviestre de Muñó¹³¹⁵. Al norte del Camino se sitúan los grupos escultóricos de Porquera de Butrón¹³¹⁶, Treviño y Villegas.

5. 3. 1. El origen de la iconografía del Descendimiento

El tema del Descendimiento se menciona por primera vez en los *Evangelios canónicos*, donde se describe cómo José de Arimatea recoge el cuerpo de Cristo¹³¹⁷. Solo Juan señala la presencia de Nicodemo¹³¹⁸. Ni los *Evangelios canónicos*, ni en los *apócrifos*, nombran a María y Juan, que, sin embargo, están presentes en los grupos escultóricos medievales.

La iconografía del Descendimiento se gestó en Oriente y llegó a Europa occidental a través de miniaturas y marfiles¹³¹⁹. En Bizancio se crearon las variantes iconográficas siria y bizantina. La primera en aparecer fue la siria, en la que Cristo muestra ambas manos desclavadas, José de Arimatea sujeta su cuerpo y Nicodemo extrae los clavos de los pies¹³²⁰. Coinciden estos personajes con los que menciona Juan en su *Evangelio*. Los grupos escultóricos medievales realizados en madera derivan de la variante bizantina, en la que María y Juan se incorporan a la escena.

La participación de María en el Descendimiento se recoge, por primera vez, en la homilía de Jorge de Nicomedia titulada *In SS. Mariam Assitentem Cruci*, del siglo IX¹³²¹. El siguiente testimonio aparece en la oración de Simeón de Mataphrastes *Oratio in lugubrem lamentationem sanctissimae deiparae pretiosum corpus domini Jesu Christi amplexantis*, datada hacia el año 1000. En ella se alude a María y Nicodemo¹³²². Otras fuentes bizantinas, relacionadas con el Sábado Santo, sitúan a María en el

¹³¹⁵ Es probable que el Crucificado de Olmillos de Muñó sea un Cristo del Descendimiento transformado. A la espera de un estudio más detallado de la talla, dificultado por su elevado enclave, se ha estudiado en el apartado dedicado a los Crucifijos.

¹³¹⁶ Actualmente en el Museo Marès. CARBONELL i ESTELLER, E., 1991, p. 221, núm. 164.

¹³¹⁷ JUAN (19, 38-40); LUCAS (23, 50-54); MARCOS, (15, 43-45); MATEO (27, 57-60).

¹³¹⁸ JUAN (19, 38-40).

¹³¹⁹ BOCCADOR, J., 1974, p. 245.

¹³²⁰ MÂLE, E., 1924, p. 101; RÉAU, L., 1957 (1995), p. 533; MILLET, G., 1960, p. 488; SCHÄLICHE, B., 1975, pp. 78-79.

¹³²¹ MÂLE, E., 1924, p. 101; SCHÄLICHE, B., 1975, p. 99. En un fragmento de la misma dice así: "*Honesta enim gravitate, nihil degeneris animi exhibens, patienti Filio aderat, suisque ipsa manibus negotio ministrabat. Sic igitur extractos clavos sinu excipiebat, solutaque membra desoculans arctius stringebat: conansque ulnis excipere, sola descensui e cruce propensius inservire curabat*". También hace referencia a esta homilía ARA GIL, C. J., 1997, p. 215, en la ficha del Descendimiento de Cristo que procede de Valdanzo, Soria. "En estas escenas participan María y San Juan como una derivación del tema del Calvario".

¹³²² MIGNE, J. P., 1857-1866, t. 114, p. 215, "*Solus Nicodemus clavos e manibus, pedibusque tuis extrahit, et totum te e ligno depositum meis hisce ulnis, germens ipse ac fremens apponit, quae te et antea, cum infans esses, non sine voluptate gestavere [...] Ulnis maternis sustentabam, sed subsultantem, et puerorum more jocantem, nunc rursus te isdem sustineo, sed examinem et mortuorum more jacentem*".

Descendimiento, como la predicación de Germano de Constantinopla, titulada *In Domini Corporis Sepulturam*¹³²³. En estas fuentes Juan sigue ausente¹³²⁴.

En Occidente las referencias más tempranas a la presencia de María en el Descendimiento son del siglo X y se relacionan con el Jueves Santo. Sigeberto de Gorze describió un Descendimiento en su *Consuetudines Sigiberti Abbatis*¹³²⁵.

La variante iconográfica de la que derivan los grupos escultóricos españoles aparece en las iluminaciones de las homilías de Gregorio Nacianceno del manuscrito griego número 510 de la Biblioteca Nacional de París, datado entre los años 867 y 886¹³²⁶. Se representa a Jesús con el brazo derecho desclavado, a José de Arimatea sujetando su cuerpo y a Nicodemo extrayendo el clavo de la mano izquierda. María sostiene la mano desclavada de su Hijo. Esta miniatura es anterior al fresco de Toqale, en Capadocia, datado en la segunda mitad del siglo X¹³²⁷. Juan sigue ausente. Aparece por primera vez en la iluminación del *Tetraevangelario* bizantino de la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, datado en el siglo X. Varias obras derivan de la miniatura florentina, entre ellas una tapa de marfil del Victoria and Albert Museum¹³²⁸.

Existe otra variante, de la que derivan los grupos italianos. Surge en Bizancio en 1057. En la iluminación de un *Tetraevangelario* armenio de Ereván, en Mélite¹³²⁹, Jesús tiene las manos desclavadas, José de Arimatea sostiene su cuerpo y Nicodemo arranca los clavos de los pies, como en la variante siria. A diferencia de aquella se representa a María y Juan. La primera sostiene la mano derecha de Jesús y Juan la izquierda.

Las obras de la variante bizantina, que reflejan los grupos españoles, tienen especial arraigo en el bajo Rin y el Mosela a partir del año 1000. Su presencia se relaciona con la boda de Otón II y la princesa bizantina Theofanu. Se considera que la orden benedictina desempeñó un papel destacado en su difusión por la península ibérica¹³³⁰.

5. 3. 2. El tema del Descendimiento y la devoción monástica femenina

Se ha relacionado a las imágenes del Descendimiento con monasterios femeninos¹³³¹. Esta situación no puede aplicarse a las esculturas españolas, porque son numerosos los grupos que se custodian en iglesias parroquiales¹³³². En casos puntuales, se ha podido establecer una vinculación clara con monasterios femeninos, como en San Juan de las Abadesas de Gerona.

¹³²³ MIGNE, J. P., 1857-1866, t. 98, 270 A/B

¹³²⁴ SCHÄLICKE, B., 1975, p. 100.

¹³²⁵ *Ibidem*, pp. 116-117.

¹³²⁶ GOOSEN, L., 2008, p. 139. fol. 30 v.

¹³²⁷ MILLET, G., 1960, Ilustración 497.

¹³²⁸ SCHÄLICKE, B., 1975, pp. 85-86; <http://collections.vam.ac.uk/item/O72558/the-deposition-from-the-cross-panel-herefordshire-school/> Núm. 3-1872, (consultada el 6 de abril de 2015).

¹³²⁹ SCHÄLICKE, B., 1975, p. 90.

¹³³⁰ *Ibidem*, pp. 94-96.

¹³³¹ SCHILLER, G., 1966, t. II, p. 149; BERGMANN, U. (coord.), 1989 b, número 83, pp. 305-307. "Ikographisch parallel ist die Darstellung der Kreuznagelung Christi durch die Tugenden, die in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts aufkommt, und, aus der mystischen Frömmigkeit des 13. und 14. Jahrhunderts heraus zu verstehen, meist in Umkreis von Frauenklöstern Verbreitung finde".

¹³³² Tahull, Erill, Durro y Viella, en Cataluña. Las tallas ibicencias proceden de la catedral. En Castilla los de Alcocer (puede proceder del monasterio femenino de Santa Clara) y Atienza en Guadalajara, el de Labastida en Álava, los de Valgañón y Calahorra en la Rioja.

En la provincia de Burgos dos de los cinco Descendimientos inventariados en el territorio en estudio se realizaron para monasterios femeninos. El monasterio cisterciense de Las Huelgas alberga un grupo completo. El Cristo del Descendimiento, con José de Arimatea, de Fresnillo de las Dueñas procedía del convento premonstratense situado en la localidad¹³³³.

No he podido vincular al Cristo del Descendimiento de la iglesia de Torresandino con el desamortizado monasterio de Nuestra Señora de los Valles, situado en su término. Este monasterio perteneció a la Orden del Carmen¹³³⁴. En los documentos monacales se menciona un Santo Cristo de los Trabajos, que se podría identificar con nuestra talla¹³³⁵. De este convento se trasladó la imagen titular, Nuestra Señora de los Valles, de mediados del siglo XIII, a la parroquial¹³³⁶. Junto a ella se pudo traer la talla del Descendimiento. El municipio de Torresandino perteneció al monasterio de Las Huelgas¹³³⁷.

En la iglesia de Vilviestre de Muñó se custodia otro Cristo del Descendimiento con José de Arimatea. En la localidad tenían posesiones Garci Fernández y su esposa Mayor Arias, fundadores del monasterio cisterciense femenino de Villamayor de los Montes. Su hijo Diego García donó las propiedades que poseía en este municipio al cenobio de Villamayor en una fecha anterior a la ejecución de la escultura¹³³⁸.

Puede concluirse que los Descendimientos tuvieron una acogida especial en monasterios femeninos. Si la talla de Torresandino procediese del monasterio de Nuestra Señora de los Valles, sería la única imagen que se podría relacionar con un monasterio masculino.

Las tallas burgalesas del Descendimiento destacan por su importancia devocional. El grupo de las Huelgas contó y cuenta con un culto continuado entre la comunidad monástica¹³³⁹. El monasterio de Fresnillo se abandonó en el siglo XV¹³⁴⁰, pero la imagen siguió manteniendo la devoción entre los habitantes del municipio. En el siglo XVIII tenía fama de milagrosa¹³⁴¹. Antes de su robo, en 1993, se hacía una romería anual a la ermita que presidía la talla. Según la tradición oral, el pueblo de Arauzo de Miel también era muy devoto de su imagen.

5. 3. 3. Distribución geográfica y clasificación iconográfica de los Descendimientos lígneos medievales

Los grupos lígneos del Descendimiento se distribuyen, sobre todo, por Italia y España, como se ha comentado. Fuera de estos países solo tengo constancia de cuatro

¹³³³ GARCÍA DE CORTÁZAR, J. A., 1983, p. 355.

¹³³⁴ TIRON, A., 1851, p. 23.

¹³³⁵ MERINO GAYUBAS, C., 1994, p. 47.

¹³³⁶ ALDEA VAQUERO, Q. y MARÍN MARTÍNEZ, T. y VIVES GATELL, J., 1972-1975, t. III, p. 1683.

¹³³⁷ FLÓREZ, H., 1772 (1983), p. 580; LIZOAIN GARRIDO, J. M., 1984, p. 130. Recoge el documento por el que Alfonso VIII donó al monasterio de Las Huelgas la villa de Torresandino en 1204; LIZOAIN GARRIDO, J. M., 1985, p. 62. Con fecha de 1237 Fernando III confirma la carta de donación de la villa de Torresandino, que fue otorgada al monasterio de Las Huelgas por Alfonso VIII en 1204; p. 285. Recoge con fecha de 1254 la ratificación de Alfonso X al privilegio de Fernando III (1237) confirmatorio, a su vez, de otro otorgado por Alfonso VIII (1204).

¹³³⁸ SERRANO PINEDA, L., 1934, p. 135.

¹³³⁹ MAHN, H., 1931, t. I, p. 68. Antes de la primera república española el grupo del Descendimiento era al que más devoción se tenía en el cenobio.

¹³⁴⁰ LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., 1997, t. I, p. 315.

¹³⁴¹ NORIEGA, E., 1723 a, p. 148. “[...] *colitur ipeciali cultu, frequentia, ac devotione miraculosa imago Cristi Jesu e Cruce descendentis*”.

esculturas. La primera se expone en el Museo del Louvre y procede de Borgoña¹³⁴², la siguiente se expone en el Palais de Beaux-Art de Lille¹³⁴³. En el Museo Schnütgen de Colonia se custodia la tercera talla, es originaria del bajo Rin¹³⁴⁴. La última es portuguesa y se exhibe en el Museo de Arte Sacro de Santarén¹³⁴⁵.

Schälicke dedicó su tesis doctoral a las imágenes medievales del Descendimiento realizadas en madera. Se basó en la uniformidad iconográfica y su distribución geográfica para configurar tres grupos: el hispánico, el catalán y el italiano. Bastardes, en su estudio sobre los Descendimientos catalanes, mantuvo estas variantes¹³⁴⁶, que he seguido con algunos matices.

A. *Los Descendimientos italianos*. La mayoría se tallaron en el siglo XIII¹³⁴⁷, con la excepción de la imagen del Museo de Cluny, de la última década del siglo XII¹³⁴⁸. En el municipio burgalés de Fresnillo de las Dueñas se conservaba un grupo escultórico que, desde el punto de vista de su desarrollo iconográfico, sigue el tipo italiano. Estilísticamente se encuadra en la escultura castellana del segundo cuarto del siglo XIV¹³⁴⁹. Caracteriza a estos grupos que Cristo tiene las manos desclavadas, María sostiene la derecha y Juan la izquierda. José de Arimatea mantiene el cuerpo de Cristo y Nicodemo arranca los clavos de los pies¹³⁵⁰.

B. *Los Descendimientos catalanes*. Son los grupos más antiguos. Se han datado en los siglos XII, XIII y XIV¹³⁵¹. La mayoría pertenecen al período románico. En estos

¹³⁴² GABORIT, J. N., http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-christ-detache-de-la-croix?sous_dept=1 (6/4/2015). El Cristo Courajod.

¹³⁴³ HOFFMANN, K., 1970, p. 1. Es del norte de Francia. Solo se conserva parte del torso del Crucificado y un fragmento de José de Arimatea.

¹³⁴⁴ BERGMANN, U. (coord.), 1989, p. 168-169.

¹³⁴⁵ VARELA FERNANDES, C., 2013. Datado entre 1250-1350. El Cristo do Mont'Iraz, se ha trasladado recientemente desde la iglesia de Santa Iria da Ribeira de Santarén.

http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=4112280&page=-1 (23/5/2015)

¹³⁴⁶ BASTARDES PAREDA, F., 1980 b.

¹³⁴⁷ Se ha asignado un probable origen italiano al Descendimiento de una colección privada de Connecticut: SCHÄLICHE, B., 1975, pp. 2-3. En Italia se han inventariado esculturas en: Barga, Bulzi, Cascia, Cingoli, Curia Vascovile, Gubbio, Iesi, Lugano-Castagnola, Mercogliano, Milán, Montone, Norcia, Penne en Pescara, Perugia, en el Museo Cívico hay dos grupos, Pescia, Pisa, Prato, Recanati, Rimini, Roncioni, Roccatamburo, Roncione, San Miniato al Tedesco, Sansepolcro, San Severino, Scala, Tivoli, Tolentino, Vicopisano, Volterra, Tivoli. El de Arezzo ha desaparecido y solo se conoce por testimonios literarios: SCHÄLICHE, B., 1975, pp. 2-3; SAPORI, G. y TOSCANO, B., 2004, p. 19.

Sobre los Descendimientos de Norcia y Tívoli: CARLI, E., 1960, p. 36, iluminación 4; el Descendimiento de la catedral de San Máximo Levita de Penne, Pesacara: CURZI, G., 2010, pp. 20-21.

¹³⁴⁸ SAPORI, G. y TOSCANO, B., 2004, p. 19.

¹³⁴⁹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1990, p. 88; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1998-2001, pp. 71, 75-76; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2007, pp. 88-116.

¹³⁵⁰ SCHÄLICHE, B., 1975, pp. 57-58.

¹³⁵¹ De origen catalán son las tallas románicas de: la colección de Brimo de Laroussilhe en París: MOORE, S., 2012; del Museo de Berlín, Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz: SCHÄLICHE, B., 1975, pp. 54-55, núm. de inventario 8001 y 8002; del Museo de Boston, Isabella Stewart Gardner: número de inventario S 31e2. http://www.gardnermuseum.org/collection/artwork/3rd_floor/3rd_floor_stairhall/crucified_christ?filter=genre:1850 (6/4/2015).

En paradero desconocido está el Cristo de Artiés. En territorio catalán se custodian grupos o esculturas aisladas románicas en: el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Durro y Tahull, además de Juan y María del Descendimiento de Erill la Vall), número de inventario: 15895, 3915, 3917/3918; Museo Episcopal de Vic (las esculturas del Descendimiento de Erill la Vall que no están en el MNAC): TRULLÉN, J. M., 2007, pp. 164-165; Museo Federico Marès de Barcelona: CATALÀ PASSOLA, G. I., 1991, p. 134, núm. 6; Viella: ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2004, p. 513; el francés de Formiguera está emparentado con los catalanes del

grupos se representa a Jesús con la mano derecha desclavada y la izquierda sujeta a la cruz. José de Arimatea sostiene el cuerpo de Jesús y María mantiene la mano desclavada de su Hijo. Nicodemo arranca el clavo de la mano izquierda y Juan contempla la escena en la misma actitud que en un Calvario. Es en la única variante en que se esculpe a los ladrones, que se han conservado en los grupos románicos de Erill la Vall, Santa María de Tahull, y en los góticos de San Juan de las Abadesas y del Museo Arqueológico de Sant Pere de Galligants de Gerona¹³⁵².

C. *Los Descendimientos castellanos*. Tanto Schällicke como Bastardes denominaron a esta variante hispánica, como se ha mencionado. Debido a que las esculturas que la integran se distribuyen por los territorios de la corona de Castilla, he pasado a designarla castellana.

Las tallas castellananas se realizaron en los siglos XIII y XIV. Los imagineros pudieron tomar como referente las numerosas representaciones del Descendimiento de la escultura monumental románica castellana¹³⁵³ y los grupos lígneos catalanes. Tanto en la escultura monumental castellana como en los Descendimientos catalanes Jesús muestra el brazo derecho desclavado, José de Arimatea abraza su cuerpo y Nicodemo desclava la mano izquierda. María sostiene la mano derecha y Juan se encuentra en la misma actitud que en un calvario, en el lado izquierdo. Los Descendimientos castellananos se diferencian de los catalanes en que Jesús se representa a una escala superior al resto de las esculturas y los ladrones están ausentes, tal y como se aprecia en el relieve del machón de la galería norte del claustro de Santo Domingo de Silos. En las medidas de las esculturas también se observan unas pautas constantes. Nicodemo es más alto que José de Arimatea y María y Juan miden lo mismo.

Se han inventariado dieciocho Descendimientos. Schällicke estudió los de: la ermita del Santísimo Cristo de Labastida (Cristo y José de Arimatea) en Álava; Las Huelgas de Burgos (completo) y Treviño (Cristo) en Burgos; la iglesia de Santa María de Alcocer (desaparecido, se conservaba completo)¹³⁵⁴ y la de San Bartolomé de Atienza (Cristo, José de Arimatea, María y Juan) en Guadalajara; la iglesia de San

área pirenaica: ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2004, p. 513. Los Descendimientos de San Juan de las Abadesas y del Museo Arqueológico de Sant Pere de Galligants de Gerona son góticos: ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2004, pp. 513-514, 525-529; San Juan de las Abadesas: MUÑOZ PÁRRAGA, M. C., 2001, p. 533.

Considero que los grupos aragoneses, debido a su clara vinculación histórica, se deben incluir en esta variante, así como las esculturas baleares. En la provincia de Huesca se conservan los Cristos de los Descendimientos románicos de Siresa: LACARRA DUCAY, M. C., 1995, pp. 483-497; Ardisa, actualmente en el Museo Diocesano de Jaca, y Bentué de Rasal: ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2004, pp. 521, 553. Existen testimonios de otros grupos desaparecidos en Zaragoza, Benasque y Huesca. Del de Benasque se conservan fotografías: ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2004, pp. 518, 523 y 525. La iglesia del Salvador de Teruel alberga al "Cristo de las tres manos", el único Descendimiento gótico de origen aragonés: ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2004, pp.522-524.

En el Museo Arqueológico de Ibiza se expone una talla románica de Cristo del Descendimiento, junto a un fragmento de la cabeza de José de Arimatea, procedente de la cripta de la antigua iglesia de Santa María, actual catedral: SCHÄLICHE, B., 1975, p. 45, núm. 20, inv. núm. 1470, 1471, 1472.

ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2004, p. 525, 527-529. Sobre los Descendimientos del siglo XIV solo se conservan testimonios escritos, con la excepción del Descendimiento de la catedral de Lérida, que se destruyó en 1936 y del que han pervivido algunas fotografías. Las tallas de esta centuria se concentran "A lo largo de una franja situada a caballo de las provincias de Tarragona y Lleida".

¹³⁵² SCHÄLICHE, B., 1975, pp. 77-97; BASTARDES PAREDA, R., 1980 b, pp. 43-44.

¹³⁵³ La obra más significativa es el relieve del machón de la galería norte del claustro de Santo Domingo de Silos. También destaca la puerta del Perdón de San Isidoro de León. Su representación es frecuente en capiteles, como los que se custodian en el Museo Arqueológico Nacional, procedente del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo, en la galería norte de Santa Juliana de Santillana del Mar, etc.

¹³⁵⁴ Desapareció durante la guerra civil. Se conservan fotografías del mismo.

Esteban de Segovia (Cristo, María y Juan); la colección Godia, anterior colección Ricart, de Barcelona (José de Arimatea y Nicodemo, de procedencia palentina); el Museo Marès de Barcelona (Cristo, de procedencia castellana)¹³⁵⁵. A estos grupos hay que añadir los de la iglesia de Nuestra Señora de Tres Fuentes en Valgañón (Cristo)¹³⁵⁶ y de la catedral de Calahorra (Cristo) en La Rioja¹³⁵⁷; el de Nuestra Señora de la Asunción de Valdanzo en Soria (completo)¹³⁵⁸; el de la iglesia de San Pedro (Cristo) de Sanlúcar la Mayor y de la iglesia del Castillo (Cristo) de Lebrija, en Sevilla¹³⁵⁹. A los andaluces les alteraron el brazo derecho y por este motivo se habían incluido en la tipología de los Crucificados andaluces¹³⁶⁰. Esta misma situación puede reproducirse en la talla burgalesa de Olmillos de Muñó¹³⁶¹.

El listado se incrementa con las imágenes burgalesas del territorio en estudio pertenecientes a: Arauzo de Miel, Torresandino y Vilviestre de Muñó. No se ha incluido la talla de Olmillos de Muñó, a la espera un estudio que posibilite una identificación clara de su iconografía.

De Porquera de Butrón proceden las tallas de Cristo y José de Arimatea que se exponen en el Museo Marès¹³⁶², y de la iglesia de Santa Eugenia de Villegas de Burgos otra imagen Cristo con José de Arimatea. Ambos enclaves se sitúan al norte del Camino de Peregrinación. Estas imágenes forman conjuntos singulares respecto a las esculturas anteriores, porque los brazos no están desclavados y los pies se sujetan al madero mediante dos clavos. Son las tallas castellanas más tardías, de la segunda mitad del siglo XIV.

Se ha relacionado a los grupos del Descendimiento con las ceremonias de la liturgia pascual o *Triduum Sacrum*. Algunas portadas románicas se hacen eco de la liturgia reformada y reflejan la sucesión de escenas narrativas. Por ejemplo, en San Isidoro de León se suceden el Descendimiento, la Visita de las Tres Marías al sepulcro vacío y la Ascensión¹³⁶³. M. A. Castiñeiras ha analizado la influencia de la liturgia pascual en el desarrollo escultórico monumental de algunos edificios románicos¹³⁶⁴.

La expansión del rito romano por Cataluña fue anterior a su adopción en Castilla¹³⁶⁵, donde perduró, durante un período más dilatado de tiempo, la litúrgica hispánica o mozárabe, que prohibía cualquier representación litúrgica. En la introducción del rito romano en el reino de Castilla influyó la orden cluniaciense, que

¹³⁵⁵ SCHÄLICHE, B., 1975, p. 34, núm. 12, Alcocer; p. 35, núm. 13, Atienza; p. 37, núm. 15, Segovia; p. 37, núm. 14, Labastida; pp. 38-39, núm. 16. En la publicación de Schälliche consta Colección Ricart, actual Colección Godia, de Barcelona; p. 41, núm. 18, Treviño; p. 40, núm. 17, Museo Marès; pp. 42-43, núm. 19, Las Huelgas; YARZA LUACES, J., 1991, Museo Marès, núm. de inventario 170.

¹³⁵⁶ GALILEA ANTÓN, A., 1996, p. 24.

¹³⁵⁷ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005, pp. 56-57. Solo ha pervivido la talla del Crucificado.

¹³⁵⁸ ARA GIL, C. J., 1997, p. 215, núm. 113.

¹³⁵⁹ ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2004, pp. 553-554.

¹³⁶⁰ FRANCO MATA, M. A., 1980 a, p. 64; FRANCO MATA, M. A., 1984, pp. 37-39; FRANCO MATA, M. A., 1986, pp. 65-72.

¹³⁶¹ Avalan su posible pertenencia a esta iconografía la gran curvatura del cuerpo, con el brazo derecho más bajo que el izquierdo. La extensión que ocupa la parte retallada del nudo, que se realizaría para eliminar la talla de José de Arimatea. El hecho de que tenga ambos pies paralelos, que podría indicar que ya estaban desclavados, como en el Descendimiento de Las Huelgas, monasterio al que pertenecía la localidad.

¹³⁶² CARBONELL i ESTELLER, E., 1991, p. 221, núm. 164. Hasta los años 60 se conservó en la iglesia de este municipio, junto a las tallas de María y Juan. Agradezco esta información a Magdalena Gallo.

¹³⁶³ VICENS VIDAL, F., 2005, p. 93; ABAJO VEGA, N., 2005, pp. 108-131.

¹³⁶⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003, pp. 13-36.

¹³⁶⁵ BARGAS, J., 1982, t. II, pp. 485-487. “[...] penetraron con gran firmeza en la Marca Hispánica los usos litúrgicos propios del mundo franco. En el siglo X ya se había impuesto el canto romano”; GARCÍA DE CORTÁZAR, A., 1988, p. 69; SIERRA LÓPEZ, J. M., 2004, p. 45.

encontró un contexto político favorable por la reciente creación de la sede diocesana de Burgos y su vinculación directa a Roma¹³⁶⁶. También es reseñable el apoyo que brindó el rey Alfonso VI¹³⁶⁷. La adopción de esta liturgia contó con la oposición del pueblo y de gran parte del clero, así como de algunos obispos e incluso frailes cluniacenses. Aunque el canon romano de la misa estaba generalizado cuando se celebró el concilio de Burgos, en 1076¹³⁶⁸, hasta 1575 se mantuvieron importantes elementos del rito mozárabe, incluidas fórmulas del ritual¹³⁶⁹. Esta circunstancia explicaría que los grupos castellanos sean más tardíos que los catalanes. La relación que se ha establecido entre las imágenes del Descendimiento y los monasterios se podría deber al papel que desempeñaron éstos en la introducción de la nueva liturgia.

5. 3. 4. Los Descendimientos burgaleses

El Descendimiento de Las Huelgas es el único grupo que ha pervivido completo en nuestra provincia. Los de Fresnillo de las Dueñas, Porquera de Butrón, Villegas y Vilviestre de Muñó conservan las figuras de Jesús y José de Arimatea¹³⁷⁰. Del de Arauzo de Miel, Treviño y Torresandino solo nos ha llegado la talla de Cristo. Probablemente, cuando se proceda a su restauración se aprecien los retoques para eliminar la figura de José de Arimatea, que solo se testimonia en el Cristo de Arauzo de Miel.

Las esculturas burgalesas, del territorio en estudio, pertenecen a las variantes castellana e italiana. Arauzo de Miel, Las Huelgas, Torresandino y Vilviestre de Muñó se adaptan a la primera. El desaparecido Descendimiento de Fresnillo de las Dueñas era la única imagen peninsular que se ajustaba a la segunda¹³⁷¹.

5. 3. 4. 1. Los Descendimientos de la variante castellana

Su estudio se aborda siguiendo una secuencia cronológica. La escultura más antigua se custodia en Arauzo de Miel [iglesia de Santa Eulalia de Mérida (cat. núm. 010)]. Es una talla de Cristo con la mano desclavada, que ha sido gravemente alterada para adaptarla a los cambios estéticos. Se serró la corona, aún se percibe la parte superior de la cabeza lisa. Se transformó el rostro y el cabello, para darle una apariencia más naturalista. El tórax pasó de presentar una anatomía bizantina, en la que destacan las costillas¹³⁷², a solo tener el abdomen lobulado. Dos marcas indican las zonas de contacto con la imagen de José de Arimatea, en el lado derecho del paño de pureza y, en el izquierdo, por encima del mismo¹³⁷³.

¹³⁶⁶ GARRIDO GARRIDO, J. M., 1983 a, pp. 120-122, doc. 61. Urbano II declara exenta la diócesis de Burgos y, para poner freno a las ambiciones metropolitanas de Toledo y Tarragona, la somete directamente a la Sede Apostólica. Reconoce, asimismo, su propiedad sobre la villa de Henar y los monasterios de Berlangas y Santa María de Rabanera y toma disposiciones para sustraerles al control del obispo de Toledo.

¹³⁶⁷ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1986, p 399; VALDEÓN BARUQUE, J., 1986 a, p. 31.

¹³⁶⁸ RUBIO SADIA, J. P., 2006, p. 14.

¹³⁶⁹ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1986, pp. 399-401.

¹³⁷⁰ Al Cristo del Descendimiento de Porquera de Butrón, antes de su venta en la década de 1960, le acompañaban María y Juan. En el municipio se identificaba a Juan con la Magdalena. Agradezco esta información a Magdalena Gallo.

¹³⁷¹ Robado el 10 de mayo de 1993.

¹³⁷² Aún se aprecian las costillas en los laterales.

¹³⁷³ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2008, p. 338.

Cristo inclina la cabeza. Los brazos son de grandes dimensiones, el derecho aparece en diagonal por estar desclavado y el izquierdo continúa fijo a la cruz. Las manos muestran los dedos extendidos. Desvía el torso hacia el lado derecho. El *perizonium* se sujeta por debajo de la cintura, mediante un cordón. El lienzo se abre bajo el nudo y muestra parte del muslo izquierdo. En los Descendimientos italianos, próximos cronológicamente, también se aprecia una apertura similar¹³⁷⁴. Las piernas están paralelas, su forma es tubular y el estudio anatómico esquemático. Los pies se han esculpido separados y en paralelo.

El Crucificado del Calvario burgalés de Villanasur de Río Oca, situado al norte del Camino de Peregrinación, es con la única escultura que pueden establecerse paralelismos, más por su proximidad cronológica que por sus similitudes estilísticas. En su tamaño, 255 centímetros, se asemeja al Cristo Descendimiento de San Esteban de Segovia, que mide 257 centímetros. Su datación es ligeramente anterior, principios del siglo XIII¹³⁷⁵. El Descendimiento de Arauzo se realizó en el segundo tercio del siglo XIII. En la talla conviven expresiones románicas, como la sujeción a la cruz mediante cuatro clavos o el tallado tubular de las piernas, con otras más naturalistas, como el drapeado y distribución del paño de pureza.

A la imagen de Arauzo de Miel le sucede el conjunto escultórico de Las Huelgas [iglesia monacal (cat. núm. 061)]. Este y el de Valdanzo, en Soria, son los únicos que se conservan completos en Castilla. Hasta la guerra civil pervivió el de Alcocer, en Guadalajara, del que se conservan fotografías. El grupo burgalés destaca por su elaborada ejecución técnica. Su estudio estilístico se ha abordado en el capítulo dedicado a los talleres de escultura monumental y las imágenes relacionadas con ellos¹³⁷⁶. Debido a su importancia iconográfica, se ha profundizado en otros aspectos, como el tamaño y la colocación de las figuras.

Es llamativa la diferencia de tamaño que se constata entre Cristo y el resto de las imágenes. El Crucificado mide 260 cm., María 178 cm., José de Arimatea 173 cm., Nicodemo 230 cm. y Juan 178 cm.¹³⁷⁷. Una diferencia de dimensiones tan considerable, entre el Crucificado y el resto de las tallas es una constante en los grupos castellanos. Se aprecia en Valdanzo (Soria), Atienza y Alcocer (Guadalajara), Labastida (Álava), Segovia y en las imágenes burgalesas. Parece una pervivencia románica. La misma desarmonía refleja el relieve del Descendimiento del claustro de Santo Domingo de Silos. Sin embargo, desaparece en la escultura monumental y funeraria gótica. En el sepulcro de Ordoño II, de la catedral de León¹³⁷⁸ y en el tímpano de la capilla de Santa Catalina, del claustro de la catedral de Burgos, las figuras se han representado a la misma escala. Esta diferencia se circunscribe a los grupos realizados en madera.

Las medidas de Juan y María son coincidentes, como en los Descendimientos catalanes¹³⁷⁹. Nicodemo es más alto que José de Arimatea. Se puede concluir que las medidas responden a unas pautas establecidas.

¹³⁷⁴ ACETO, F., 2004, pp. 99-100. En el descendimiento de Milán; GABORIT, J. R., 2004, pp. 109-110. En el descendimiento del Louvre (de origen italiano); MARELLI, I., 2004, pp. 159-160. En Capriolo. Entre otros.

¹³⁷⁵ ARA GIL, C. J., 1988, p. 71, n. 27.

¹³⁷⁶ 4.1.4.1.7.

¹³⁷⁷ SCHÄLICHE, B., 1975, p. 42. He dado por válidas las medidas publicadas por este autor, dado que a la altura a la que se encuentra este grupo era imposible su medición.

¹³⁷⁸ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 397.

¹³⁷⁹ Como ejemplo, los de Erill la Vall y San Juan de las Abadesas, en Cataluña. Los de Segovia, Las Huelgas de Burgos y el de Valdanzo, en Soria (en este último hay que excluir de la medición la corona de la Virgen). Existe una excepción en el grupo de Atienza, en el que Juan es de mayor tamaño que María.

En la composición también se aprecian normas comunes. José de Arimatea se esculpe a la derecha de Cristo. En Las Huelgas está de perfil al espectador, sujetando a Cristo por la cintura. Las imágenes burgalesas, y las de Guadalajara adoptan la misma posición. El de Valdanzo muestra el cuerpo frontal, con la mano derecha extendida sobre el *perizonium*, como en los Descendimientos de Labastida y de la colección Godia¹³⁸⁰.

La figura de Nicodemo solo ha pervivido en Las Huelgas, Valdanzo y la colección Godia de Barcelona. Se conserva una fotografía del grupo de Alcocer. Las mismas variantes que adopta el cuerpo de José de Arimatea se reiteran en Nicodemo. El ejemplar de Las Huelgas está de perfil al espectador, con la cabeza orientada hacia la mano izquierda de Cristo, como el de Alcocer. Los de Valdanzo y la colección Godia de Barcelona están frontales.

Las esculturas de María y Juan se conservan en los grupos de Las Huelgas, Atienza, Segovia, Valdanzo y habían pervivido en el de Alcocer. María siempre se coloca a la derecha de Cristo y posiciona sus manos para recibir la mano desclavada de su Hijo. Juan se esculpe en el extremo de la composición. Muestra la misma actitud que en los Calvarios. En las tallas de Las Huelgas, Alcocer, Atienza y Segovia sostiene con la mano izquierda el libro y apoya el rostro en la mano derecha, en señal de duelo¹³⁸¹. La imagen de Valdanzo sujeta con ambas manos el libro.

Respecto a la indumentaria, José de Arimatea viste como un noble castellano, con saya, pellote o tabardo, tocado con birrete o con cofia, zapatos y calzas¹³⁸², aunque no siempre aparecen todos los elementos. Era un personaje de alcurnia, amigo de Pilato, como recogen los *Evangelios apócrifos*¹³⁸³ y otras obras¹³⁸⁴. En la imagen de Las Huelgas lleva una túnica, que en Castilla recibió el nombre de saya, el tabardo y la cofia. En Las Huelgas, Fresnillo de las Dueñas, Vilviestre de Muñó, Atienza y Valdanzo, José se cubre con un manto, prenda privativa de la nobleza¹³⁸⁵, el de Vilviestre lleva fiador.

En la talla de Nicodemo de Las Huelgas se ha querido resaltar la diferencia social con José de Arimatea. Viste con una saya bajo el tabardo. El tabardo es amplio y se recoge en la cintura con un ceñidor de correa. La carencia de manto, que es una constante en las tallas conservadas, resalta su extracción humilde.

Se puede datar al grupo de Las Huelgas entre 1265 y 1280, por su relación con los talleres catedralicios.

Del Descendimiento de Vilviestre de Muñó [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 311)] se conserva el Crucificado y José de Arimatea. En la figura de Cristo se aprecia la influencia del Crucificado de San Millán de Los Balbases. Emula a la talla modelo en la forma de la cabeza, de la caja torácica y de las anchas caderas. Por ello, se ha estudiado en relación con él, en el apartado dedicado a los Crucificados.

A José de Arimatea se le ha representado a una escala inferior. Se asemeja al Crucificado en el tratamiento del rostro y el tallado de la barba. A diferencia de aquel, su melena remata en un bucle¹³⁸⁶. Se muestra de perfil y abrazado al cuerpo de Cristo

¹³⁸⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2009 a, núm. 24, pp. 110-113.

¹³⁸¹ MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.

¹³⁸² GUERRERO LOVILLO, J., 1979, pp. 285- 300.

¹³⁸³ SANTOS OTERO, A. de, 1985, p. 381.

¹³⁸⁴ DONCOER, P., 1948, t. II, p. 60. "Pilate eût permis à Joseph d'Arimatee "membre distingué du Conseil" de prendre possession du cadavre de son ami".

¹³⁸⁵ GUERRERO LOVILLO, J., 1979, p. 287.

¹³⁸⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS, F. 2005, p. 260. "[...] se difunde en este momento la melena corta rematada en un bucle, introducida en un momento avanzado del siglo XIII y con proyección al siglo XIV".

por la cintura. El manto reitera los drapeados del paño de pureza. La túnica es de bocamangas amplias.

Ambas imágenes fueron talladas por el mismo escultor. Por las características anatómicas de Cristo y la moda que refleja la indumentaria y el peinado de José, se puede datar hacia 1300¹³⁸⁷.

El Crucifijo del Descendimiento de Torresandino [Iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 273)] es la imagen más tardía. Desvía la cabeza hacia la derecha. Su rostro es de expresión serena, a pesar del fruncimiento del ceño. La melena se distribuye a dos bandas, con el cabello trabajado en finos mechones ondulados. Lleva corona de doble cuerda. Se han tallado los tendones del cuello, que se desplaza hacia la derecha.

La mano izquierda está sujeta a la cruz y la derecha desclavada. Por su estudio anatómico se puede enlazar en el grupo de Crucifijos de anatomía naturalista, porque las transiciones musculares solo están insinuadas. Arquea el cuerpo hacia el lado derecho. El paño de pureza se sostiene a la altura de las caderas y la tela se solapa en la zona central, sin anudamientos. Esta disposición contribuye a marcar el eje de simetría. La pierna derecha está de perfil y la izquierda frontal. Los pies aún no han sido desclavados, el derecho se coloca sobre el izquierdo en rotación externa. Por sus características anatómicas se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

5. 3. 4. 2. Los Descendimientos de la variante italiana

A esta variante solo pertenece el Descendimiento de Fresnillo de las Dueñas [ermita Santo Cristo del Priorato, procedente del monasterio Santa María del Coro (cat. núm. 121)], formado por Cristo y José de Arimatea. Fue robado el 10 de mayo de 1993 de la ermita que lleva su advocación, Santo Cristo del Priorato. No conozco ningún otro grupo de esta variante en España. De las tallas quedan testimonios fotográficos y escritos¹³⁸⁸.

Los grupos líneos que se adaptan a esta iconografía se distribuyen por la península itálica, como se ha comentado. La ubicación del Descendimiento en estudio es excepcional, pero no es la única expresión artística castellano-leonesa que refleja esta variante iconográfica. Al menos dos obras se adaptan a la misma. La placa de marfil leonesa de la colección Masaveu, datada en el siglo XII¹³⁸⁹, y el retablo-tabernáculo castellano del Museo de los Claustros de Nueva York, que se conserva en estado fragmentario y se ha datado a finales del siglo XIII¹³⁹⁰. En el cercano monasterio premonstratense de La Vid, del que dependía el cenobio de Fresnillo, hubo una rica biblioteca hasta su desamortización en 1835¹³⁹¹, cuando se dispersó una parte importante de sus fondos¹³⁹². El imaginero pudo emular alguna miniatura u otras obras de arte.

En la talla de Cristo del Descendimiento de Fresnillo el rostro transmite una expresión serena. Desvía la cabeza hacia la derecha y mantiene el rostro erguido, con

¹³⁸⁷ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 556. “[...] aparece la talla gótica del descendimiento”.

¹³⁸⁸ NORIEGA, E., 1723 a, p. 148.

¹³⁸⁹ ATERIDO FERNÁNDEZ, A., 2013, pp. 24-25; ÁLVAREZ DA SILVA, N., 2013, pp. 64-73; ÁLVAREZ DA SILVA, N., 2014, pp. 305, 316.

¹³⁹⁰ Agradezco esta información a Fernando Gutiérrez Baños. Núm. de inventario 55.62a, b; POST, CH. R., 1938, vol. VII, pp. 733-734, fig. 276; POST, CH. R., 1941, vol. VIII, pp. 547-550, fig. 253; GUDIOL RICART, J., 1941, p. 12, fig. 10; GUDIOL RICART, J. y COOK, W. W. S., 1950 (1980), p. 271, fig. 263; FRINTA, M. S., pp. 111-112, figs. 9-13.

¹³⁹¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1996, pp. 461-489.

¹³⁹² VALLEJO PENEDO, J. J., 2001, pp. 217-218.

los ojos cerrados. El cabello se peinaba a dos bandas, ondulado y sin corona, y se recogía por detrás de la espalda. La distribución del bigote y la barba se asemeja a la de otras tallas burgalesas del Crucificado de la primera mitad del siglo XIV.

Su cuerpo se adelanta en forzada curvatura, porque las manos ya han sido desclavadas. La anatomía torácica es naturalista. Se ha tallado el arco epigástrico rematado en pico y el abdomen lobulado. El *perizonium* sigue los modelos de paños de pureza italianos de este período¹³⁹³, más corto que los castellanos y de drapeado escaso. Los pies se sostienen con un clavo, el derecho en rotación externa y el izquierdo vertical.

José de Arimatea está de perfil al espectador. Orienta el rostro hacia la cabeza del Crucificado. Sus facciones se asemejan a las de aquel. Rodea, con ambos brazos, la cintura de Jesús. La pierna izquierda mantiene la vertical y adelantaba la derecha, ligeramente flexionada. Viste con manto, saya y tabardo. Iba calzado con zapatos y calzas, indumentaria propia de la nobleza. A diferencia de otras tallas castellanas no está tocado con una cofia.

Por la representación anatómica del Crucificado y la ausencia de corona, se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

¹³⁹³ THOBY, P., 1959, p. 185.

5. 4. CRISTO RESUCITADO MOSTRANDO LAS LLAGAS

A diferencia de los temas iconográficos estudiados en los apartados anteriores, – el Crucificado, el Calvario y el Descendimiento–, presentes en la imaginería románica, Cristo mostrando las llagas es una aportación gótica y un reflejo de la nueva sensibilidad.

Aunque su presencia en la escultura monumental y otras expresiones plásticas es frecuente, en la imaginería se transforma en excepcional. En el territorio objeto de este estudio se conserva la imagen de Tamarón.

5. 4. 1. El origen del tema

Cristo como Juez supremo se solía inspirar en la visión apocalíptica de san Juan. En Francia, en cambio, a partir del siglo XII, la fuente preferida para esta representación escatológica pasó a ser el Evangelio de san Mateo (24, 29-31).

De acuerdo con esta nueva modalidad iconográfica, en la representación de Cristo resucitado mostrando las llagas en el juicio final no quedan reminiscencias del Cristo apocalíptico románico: conviven los papeles de redentor, juez y Dios¹³⁹⁴. La corona, con la que se le describe en el *Apocalipsis*, desaparece y se priman las cinco llagas. Estamos ante una representación más humana y cercana a los creyentes¹³⁹⁵, que se extendió desde Francia por Occidente, sobre todo, a partir del siglo XIII.

Entre las llagas destaca la del lado derecho del pecho. En una época en la que todo se somete a una lectura simbólica, la posición de la herida debía ser interpretada. Mâle explicó su presencia del siguiente modo:

“Los artistas [...]. Supieron hacer visible una de las ideas más asombrosas de los doctores sobre el nuevo Adán. Como Eva salió del costado de Adán durante el sueño, para perder al género humano, así nos dicen los Padres, la Iglesia salió, para salvar la humanidad, del costado abierto de Jesús muerto o más bien dormido en la cruz. El nuevo Adán produjo una nueva Eva. La sangre y el agua que brotaron de la llaga de Cristo son el símbolo mismo de los principales sacramentos de la Iglesia: el bautismo y la eucaristía. Los artistas tomaron al pie de la letra la idea de los teólogos y la plasmaron con nobleza. Imaginaron, en primer lugar, que la lanza que traspasó el corazón de Cristo había penetrado por el lado derecho y no por el izquierdo, como parecía natural. Colocaron, pues, a la derecha la llaga de Cristo, para darnos a entender que esta llaga es ante todo simbólica. Es la llaga del costado derecho de Adán, o incluso la puerta misteriosa que se abría en el costado del arca”¹³⁹⁶.

También Vicente de Beauvais aludió a las llagas al escribir en su *Speculum Historiale*: “Muestra sus cicatrices para atestiguar la verdad del Evangelio, y para probar que fue realmente crucificado por nosotros”¹³⁹⁷.

Los místicos fueron grandes devotos de las cinco llagas y de la sangre de Cristo. Las cinco cruces que decoran las tocas de las monjas, que diseñó Santa Brígida, son un

¹³⁹⁴ MÂLE, E., 1899 (1986 a), p. 358; RÉAU, L., 1957 (1996), p. 762.

¹³⁹⁵ BASCHET, J., 1993, p. 142; Díez Goñi, P., 2002, p. 631.

¹³⁹⁶ MÂLE, E., 1899 (1986 a), p. 200.

¹³⁹⁷ *Ibidem*, p. 358.

recuerdo de las cinco llagas. El Pseudo-Buenaventura canta a las llagas de Cristo como si fueran rosas rojas de la pasión, que derraman arroyos de sangre preciosa. También fue gran devota santa Catalina de Siena, quien escribió: “En lo íntimo de su espíritu lleva a Cristo crucificado y se deleita en sus llagas sin buscar otra cosa que a Él”. San Francisco de Asís tuvo la estigmatización de las cinco llagas¹³⁹⁸.

El culto a las llagas y a la sangre de Cristo entronca con la devoción a su pasión y encuentra una acogida creciente en la religiosidad de los siglos XIV y XV. La pasión de Cristo se convirtió en el motivo central de la devoción, de las representaciones artísticas y de la liturgia¹³⁹⁹. Las imágenes de Cristo en actitud de *ostentatio vulnerum* servirían para explicar el vínculo entre la muerte de Cristo y la salvación personal, y podrían contribuir a facilitar la reflexión sobre el drama de la pasión¹⁴⁰⁰.

5. 4. 2. Cristo mostrando las llagas en las representaciones artísticas góticas

La transformación iconográfica de Cristo Juez en Cristo mostrando las llagas se reflejó pronto en la escultura monumental. La primera representación escultórica se realizó para la portada occidental de la abadía de Saint-Denis, fechada hacia 1135¹⁴⁰¹. En España la más antigua está en el Pórtico de la Gloria, datado a partir de 1168¹⁴⁰². Su presencia en los conjuntos de escultura monumental alcanzó su punto álgido en los tímpanos de las catedrales góticas del siglo XIII, como se aprecia en las francesas de Chartres, Reims, Amiens, París y Bourges¹⁴⁰³ o en la alemana de Bamberg¹⁴⁰⁴.

El tema adquiere en España un protagonismo en las sedes catedralicias del reino de Castilla y León. Destaca la fachada de la Coronería de la catedral burgalesa, datada entre 1245 y 1257¹⁴⁰⁵. Para su realización se tomó como modelo la portada sur de Chartes¹⁴⁰⁶. Las esculturas de la Coronería, por su calidad artística e innovación iconográfica, influyeron en el tímpano del Juicio Final de la catedral de León¹⁴⁰⁷, ejecutado entre 1260 y 1270¹⁴⁰⁸, en el tímpano del ángulo suroeste del claustro de la catedral de Burgos, datado hacia 1260-1275¹⁴⁰⁹, y en la portada de la capilla del *Corpus Christi* del claustro de la catedral de Burgos, datada en el siglo XIV¹⁴¹⁰. En la portada de los Apóstoles de la catedral de Ávila, de finales del siglo XIII¹⁴¹¹. También se aprecia su influjo en el Cristo mostrando las llagas de la fachada de la iglesia de San Esteban de

¹³⁹⁸ LABARGA GARCÍA, F., 1999, pp. 282-283.

¹³⁹⁹ TORRES JIMÉNEZ, R., 2006, p. 450.

¹⁴⁰⁰ MÁLE, E., 1899 (1986 a), p. 229; FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 229.

¹⁴⁰¹ CHRISTIE, Y., 1969, p. 25; CHRISTIE, Y., 1996, p. 72; WILLIAMSON, P., 1997, p. 35; DÍEZ GOÑI, P., 2002, p. 631; VICENS VIDAL, F., 2010, p. 12; MANZANO DELGADO, F., 2012, p. 14.

¹⁴⁰² CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003, pp. 231-258; KARGE, H., 2009, pp. 17-30.

¹⁴⁰³ SAUERLÄNDER, L., 1970, p. 26; SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, 1987, p. 178; MANZANO DELGADO, F., 2012, p. 12. Chartres en el tímpano de la portada central de la fachada meridional del transepto; París en el tímpano de la portada central de la fachada occidental; fachada occidental de Bourges; Reims en la puerta del Juicio del hastial norte, entre otras.

¹⁴⁰⁴ SAUERLAND, M., 1941, p. 21. Tímpano del Juicio Final de la catedral de Bamberg.

¹⁴⁰⁵ PEREDA LLARENA, F. J., 1984 a, pp. 53-54; FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 239; KARGE, H., 1995, p. 118.

¹⁴⁰⁶ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 239; KARGE, H., 1995, p. 118. Considera que la portada de la destruida abadía de Marmoutier sirvió como núcleo de transmisión entre Chartres y Burgos.

¹⁴⁰⁷ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 239.

¹⁴⁰⁸ AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1990, p. 164; FRANCO MATA, M. A., 1998 b, pp. 684, 687.

¹⁴⁰⁹ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1998, pp. 93-95; FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 719

¹⁴¹⁰ LÓPEZ MATA, T., 1950 b, p. 364; GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1998, pp. 81-82; ANDRÉS ORDAX, P., 2008, p. 200.

¹⁴¹¹ FRANCO MATA, M. A., 2004, pp.10-13.

Burgos y en la fachada occidental de la iglesia burgalesa de Santa María de Roa. Al siglo XIV pertenece la puerta de los Escribanos de la catedral de Toledo y la portada norte de la iglesia de San Pablo de Zaragoza¹⁴¹².

El tema se representó en varias pinturas murales castellano-leonesas¹⁴¹³ y en la decoración pictórica de algunos sepulcros¹⁴¹⁴, entre los que se encuentran los del monasterio burgalés de Santa María la Real de Vileña¹⁴¹⁵. También se aprecia una iluminación de Cristo mostrando las llagas en el código burgalés de la Cofradía del Santísimo y de Santiago de Burgos, fechada en 1338¹⁴¹⁶.

Existen notables ejemplares en la escultura funeraria en nuestra provincia. En la capilla de San Gregorio de la catedral está el sepulcro del obispo Lope de Fontecha, en cuyo arcosolio aparece otra Deesis. Se ha datado hacia 1351¹⁴¹⁷. A los pies del arca del sepulcro de un clérigo sin identificar se reitera el mismo tema. Se ha datado a finales siglo XIV o inicios del XV¹⁴¹⁸. Un Cristo mostrando las llagas decora el frontispicio de la cabecera del sepulcro de Alfonso de la Cerda del monasterio de Las Huelgas, del segundo tercio del siglo XIV¹⁴¹⁹. En una lauda sepulcral de la iglesia de Sasamón vuelve a esculpirse. Se ha datado en el siglo XIV¹⁴²⁰. Según Gómez Bárcena, la segunda venida de Cristo en la escultura funeraria constituye una llamada a la penitencia¹⁴²¹.

Si en algunas expresiones plásticas el tema es poco frecuente, en imaginería se convierte en una rareza. En Castilla y León se custodian tallas en el Museo Diocesano de León¹⁴²² y en la localidad zamorana de Villalpando¹⁴²³. Además de la talla burgalesa de Tamarón. En Cataluña se expone una escultura en el Museo Episcopal de Vic¹⁴²⁴. En otros países europeos, como Francia, las representaciones en imaginería son casi inexistentes. Ha pervivido una talla en Monnai, Normandía¹⁴²⁵.

Se desconoce la función que pudieron desempeñar las imágenes de Cristo mostrando las llagas realizadas en madera. Para Gómez Rascón no tuvieron que estar necesariamente asociadas a una escena del Juicio. Se pudieron convertir en objeto de veneración por sí mismas y ser una muestra más de la piedad bajomedieval proclive a lo patético¹⁴²⁶. Probablemente se pudieran utilizar para ayudar a reflexionar sobre la pasión de Cristo y la salvación.

¹⁴¹² DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), p. 281. También se puede mencionar la Puerta del Perdón de la iglesia de Santa María de Daroca, en Zaragoza.

¹⁴¹³ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, pp. 87-90. Capilla de los Quiñones de San Isidoro de León, datadas hacia mediados del siglo XIII; pp. 8-10, iglesia de San Juan en Ágreda (Soria), datadas hacia 1380; pp. 75-76, Iglesia de San Nicolás de Castroverde de Campos (Zamora), datada hacia 1380.

¹⁴¹⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2002, pp. 71-72.

¹⁴¹⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, pp. 331-333; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2006, pp. 285-286. "Las pinturas murales se encontraban en el espacio de uso funerario de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Vileña denominado *Sancti Spiritus*. [...] en el sepulcro de la izquierda". Actualmente en el Museo del Retablo de Burgos.

¹⁴¹⁶ MAYER, A. L., 1929, p. 230, fig. 118. Al igual que en el fol. 14 del Libro de los Caballeros de Santiago; YARZA LUACES, J., 1995 b, p. 11.

¹⁴¹⁷ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1998, pp. 66-67.

¹⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 87.

¹⁴¹⁹ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1998, pp. 199-200; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 2009, pp. 267-268. Concreta la datación hacia 1333.

¹⁴²⁰ RUIZ CARCEDO, J., 1997 a, p.12.

¹⁴²¹ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1998, p. 33.

¹⁴²² GÓMEZ RASCÓN, M., 2003, pp. 236-237.

¹⁴²³ GÓMEZ-MORENO, M., 1927, p. 612.

¹⁴²⁴ BRANÇONS CLAPÉS, J., 1983, n. 3. Procede de la diócesis de Urgel.

¹⁴²⁵ DESMOULINS-HÉMERY, S., 2008, p. 165, num. 41.

¹⁴²⁶ GÓMEZ RASCÓN, M., 2003, p. 236.

Desde la Edad Media, y debido a la influencia de los místicos, se desarrolló entre el pueblo la devoción a las cinco llagas y a la sangre de Cristo¹⁴²⁷, como se ha comentado. La iconografía pasionaria no pretende la contemplación de los dolores de Cristo, sino lo que éstos supusieron para la redención simbólica. Las imágenes de la pasión exponían ante los creyentes la historia de la salvación¹⁴²⁸. Considero que la representación de Cristo mostrando las llagas ejemplifica muy bien la escatología que se quiere transmitir a los devotos.

5. 4. 3. Cristo mostrando las llagas en la imaginería burgalesa

Solo se conserva la escultura lígnea de Tamarón, como se ha comentado [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 262)]. Esta imagen tiene su modelo más directo en la escultura de Cristo mostrando las llagas del tímpano del claustro de la catedral de Burgos, que se ha datado entre 1260 y 1275¹⁴²⁹. También se asemeja a la escultura del tímpano de la iglesia de San Esteban de Burgos¹⁴³⁰. Las tres esculturas muestran una colocación similar del cuerpo, pero se diferencian en que la imagen lígnea mantiene las piernas paralelas y las otras las desvían hacia el exterior. La distribución del cabello es similar, así como la posición de las manos para mostrar las llagas. Una parte del tórax queda sin cubrir por el manto, para permitir contemplar la herida del costado. En las tres esculturas el manto bordea el brazo derecho, a diferencia del Cristo de la Coronería, cuyo manto deja el brazo libre. Cubre parte del pecho mostrando el reverso a modo de solapa. Los pies, descalzos, dejan visibles las llagas. Se puede datar en la primera mitad del siglo XIV por el tipo de pliegues del manto y el largo de la barba.

¹⁴²⁷ *Ibidem*, p. 236.

¹⁴²⁸ *Ibidem*, p. 462.

¹⁴²⁹ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1998, pp. 93-95; FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 719

¹⁴³⁰ Actual sede del Museo del Retablo.

5. 5. REPRESENTACIONES DE LA TRINIDAD COMO TRONO DE GRACIA

Las esculturas de la Trinidad como Trono de Gracia son escasas en imaginería. Entre los ejemplares conservados se encuentra la talla burgalesa del monasterio cisterciense de Villamayor de los Montes.

5. 5. 1. El origen del tema.

Los Padres de la Iglesia oriental consideraron que las representaciones antropomorfas del Padre y del Espíritu Santo iban contra las normas de la Iglesia. Por ello, el origen del tema de la Trinidad antropomorfa, distribuida en vertical, hay que buscarlo en Occidente y situarlo en la Edad Media. Como las Escrituras no ofrecían una descripción que pudiera servir de guía¹⁴³¹, se generó una rica convivencia de variantes, que responden a la siguiente clasificación: Trinidad antropomorfa, Trinidad trifacial, tipo trinitario *Paternitas*, el *Trono de Gracia*, tipo trinitario *Compassio Patris*, el tipo trinitario Padre e Hijo entronizados con la paloma volando¹⁴³².

En el ámbito de estudio de este trabajo hay una representación de la Trinidad de referencia en el machón del suroeste del claustro de Santo Domingo de Silos. Refleja la variante de Trinidad *Paternitas*. Aunque el monasterio silense fue un reconocido creador de modelos iconográficos¹⁴³³, el relieve del machón mencionado no sirvió de modelo a la imagen en estudio.

Para las imágenes de la Trinidad como Trono de Gracia los artistas se inspiraron en diversas fuentes. Entre las fuentes escritas más importantes está la Biblia¹⁴³⁴ y entre las no escritas la ceremonia que se celebraba el Viernes Santo, en la que el sacerdote sostenía la cruz para que los fieles pudieran adorarla, en una actitud similar a la de Dios Padre mostrando a su Hijo a los creyentes. Esta iconografía remarca la idea de la redención, “ya que el Padre muestra a los hombres el sacrificio realizado por su Hijo, sacrificio que permitirá la salvación de la humanidad al final de los tiempos”¹⁴³⁵. Una interpretación similar se da a la presencia de las imágenes de Cristo mostrando las llagas.

En la Trinidad como Trono de Gracia Dios Padre está sentado en su trono y muestra como signo de la gracia redentora el cuerpo de su Hijo en la cruz, acompañado por la Paloma del Espíritu Santo¹⁴³⁶. Esta denominación procede de la Epístola de San Pablo a los Hebreos¹⁴³⁷. Las representaciones de la Trinidad como Trono son más frecuentes entre los siglos XIII y XVI¹⁴³⁸.

¹⁴³¹ SCHMITT, J. C., 2013, p. 8.

¹⁴³² PAMPLONA, G. de, 1970; BOESPLUG, F. y ZALUSKA, Y., 1994, pp. 179-210; ESTEBAN LORENTE, J. F., 2002, p. 201-210.

¹⁴³³ VALDEZ DEL ÁLAMO, E., 1990, pp. 173- 183; BOTO VARELA, G., 2000; LOZANO LÓPEZ, E., 2005, p. 284.

¹⁴³⁴ Para la elaboración del origen del tema he seguido las aportaciones realizadas por PAMPLONA, G. de, 1970, p. 4; GONZÁLEZ HERNANDO, I. 2010 b, p. 1. Refiere las siguientes citas: Juan (3, 14-15); Epístola de san Pablo a los Hebreos (4, 16); Epístola de san Pablo a los romanos (3, 24-25); Apocalipsis (5, 1; 7,17).

¹⁴³⁵ GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2010 b, p. 1.

¹⁴³⁶ RÉAU, L., 1957 (1995), pp. 47-48; PAMPLONA, G. de, 1970, p. 89; PELÁEZ, J. E., 2000, p. 308. Este autor menciona “cómo la Paloma se sitúa ocupando un lugar acorde con lo establecido en 1274 durante el II Concilio de Lyon”.

¹⁴³⁷ Heb 4,16. “[...] Acerquémonos, pues, confiadamente al Trono de Gracia, a fin de recibir misericordia y hallar Gracia”. También hay una referencia al trono en Isaías.

¹⁴³⁸ Sobre la Trinidad como Trono de Gracias ver: BOESPLUG, F. y ZALUSKA, Y., 1994, pp. 202-211.

El dogma de la Santísima Trinidad trazó una delgada línea entre la ortodoxia y la heterodoxia desde los inicios del cristianismo. Lucas de Tuy, en su tratado *Contra los errores de los Albigenses*, criticó las representaciones pictóricas de la Trinidad como Trono de Gracia, que ya eran frecuentes en el siglo XIII. Varios herejes habían argumentado que las pinturas ayudaban a que la Trinidad fuera más comprensible, disputando de ese modo a los clérigos el monopolio de la exégesis. Tuy defendió que las imágenes no facilitaban la comprensión del dogma¹⁴³⁹. A pesar de ello, las representaciones de la Trinidad como Trono de Gracia se consideraron la mejor forma de ilustrar la doctrina latina¹⁴⁴⁰.

El culto a la Trinidad se vio potenciado durante los siglos XIV y XV por la instauración de la fiesta litúrgica en 1334, bajo el papado de Juan XXII, así como por la difusión que le otorgaron las órdenes mendicantes y por su valor apotropaico, ya que defendía de las epidemias y de los males incurables¹⁴⁴¹.

5. 5. 2. Representaciones de la Trinidad como Trono de Gracia

La Trinidad como Trono de Gracia se aprecia en varias expresiones plásticas. Ilustra los códices miniados desde el siglo XII, centuria en la que se ha datado la iluminación del *Evangelario* de Perpiñán. Del segundo cuarto del siglo XIII es la miniatura de la *Biblia* de Pedro de Pamplona de la catedral de Sevilla¹⁴⁴². En escultura monumental se ha representado en un capitel del Pórtico de la Gloria, de finales del siglo XII¹⁴⁴³ y en una arquivolta de la portada norte de la iglesia de San Cernín de Pamplona, datada entre 1277 y 1297¹⁴⁴⁴. De finales del siglo XIII también es el relieve de un sepulcro del Museo Arqueológico Nacional, que procede de Aguilar de Campoo¹⁴⁴⁵. Al siglo XIV pertenecen dos esculturas de la catedral leonesa, la del ángulo suroeste del claustro y la de la capilla de San Nicolás¹⁴⁴⁶.

Su presencia en la escultura funeraria es exigua¹⁴⁴⁷. Sin embargo, es frecuente en las Vírgenes abrideras. Las imágenes de esta tipología se han datado entre 1275 y 1540. I. González Hernando procedió a su clasificación y creó seis subgrupos, cuatro de los cuales están relacionados con la Trinidad¹⁴⁴⁸. Las denominadas vírgenes abrideras trinitarias simbolizan el concepto de María Templo de la Trinidad¹⁴⁴⁹. Entre estas esculturas destaca la de la parroquia de San Salvador de Toldaos (Triacastela, Lugo), del tercer cuarto del siglo XIV, pero la mayoría se realizaron en el siglo XV, como la del Museo de Cluny o la de la Iglesia de San Blas de Buriñondo en Vergara¹⁴⁵⁰. Las primeras críticas hacia estas Vírgenes las hizo J. Gerson (1363-1429) en el sermón de la

¹⁴³⁹ SCHMITT, J. C., 2013, pp. 5-6.

¹⁴⁴⁰ CABROL, F., 1931, pp. 170-178; para más información: MOLINA y FIGUERAS, J., 1997, pp. 55-56.

¹⁴⁴¹ MOLINA y FIGUERAS, J., 1997, p. 55.

¹⁴⁴² DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., 1996, pp. 441-442.

¹⁴⁴³ GARCÍA IGLESIAS, J. M., 2009, p. 32.

¹⁴⁴⁴ PAMPLONA, G. de, 1970, p. 98. Lo data a principios del siglo XIV.

¹⁴⁴⁵ FRANCO MATA, M. A., 1993 b, pp. 100-101. Adelanta ligeramente su datación.

¹⁴⁴⁶ GÓMEZ RASCÓN, M., 2003, pp. 127, 220-221.

¹⁴⁴⁷ PAMPLONA, G. de, 1970, p. 98; FRANCO MATA, M. A., 1980 b, pp. 100-101.

¹⁴⁴⁸ GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2009, p. 56.

¹⁴⁴⁹ GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2009, p. 57. Los cuatro subgrupos reflejan los siguientes temas: Trinidad y Anunciación, Trinidad y ángeles, Trinidad y vida de Cristo, Trinidad y fieles orantes; otras obras relacionadas, GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2007, p. 75; GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2010a, pp. 11-128; GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2011, pp. 111-216.

¹⁴⁵⁰ YZQUIERDO PERRÍN, R., 1988; GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2006, pp. 59-78; GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2010 a, p. 217.

Natividad del Señor. Consideró que se podían malinterpretar y extender la creencia de que la Virgen llevó en su vientre a las tres personas de la Trinidad y no solo a Cristo, ya que solo el Hijo se encarna¹⁴⁵¹.

Han pervivido algunos ejemplares de escultura exenta de la Trinidad como Trono de Gracia realizados en piedra. En Gran Bretaña eran frecuentes las representaciones en alabastro¹⁴⁵². Al siglo XIV pertenece la imagen de la Trinidad del Museo de Évora¹⁴⁵³. En España, aunque no abundan, su número es superior al de las imágenes de talla. Se han inventariado las siguientes: Llerena en Badajoz¹⁴⁵⁴; Museo Marès de Barcelona¹⁴⁵⁵; Aguinaga en Navarra¹⁴⁵⁶; Lequeito en Vizcaya¹⁴⁵⁷ y Museo de San Telmo de San Sebastián, procedente de la ermita de San Salvador de Aguirre en Oyarzun¹⁴⁵⁸. La única talla de madera, de la que tengo conocimiento, es la que se custodia en el monasterio burgalés de Villamayor de los Montes.

5. 5. 3. Las representaciones burgalesas de la Santísima Trinidad como Trono de Gracia

De la imagen del cenobio cisterciense femenino de Villamayor de los Montes [monasterio de Santa María la Real (cat. núm. 295)] solo ha pervivido la imagen de Dios Padre. En un documento de 1286 Diego García, hijo del fundador, y su mujer Leonor Fernández eligieron la capilla mayor, junto al altar de la Trinidad, para ser enterrados¹⁴⁵⁹. En la cabecera de la iglesia hubo un altar dedicado a la Santísima Trinidad, del que la imagen en estudio pudo ser titular¹⁴⁶⁰.

La talla representa a Dios Padre sedente y en posición frontal. Las palmas de las manos están dirigidas hacia el espectador, como en Cristo mostrando las llagas. Esta postura facilitaría la sujeción de la cruz de su Hijo. Han desaparecido los dedos meñiques, en los que con toda probabilidad apoyarían los extremos del madero horizontal de la cruz. Las piernas se sitúan paralelas, al igual que los pies, que están descalzos. A diferencia de las esculturas de Cristo mostrando las llagas viste con un manto y una túnica. Por la distribución de los drapeados y la moda que refleja su indumentaria -abarquillamiento del cuello, elevación del talle de la túnica y ablusamiento en torno al mismo-, se puede datar en el segundo tercio del XIV

¹⁴⁵¹ SCHMITT, J. C., 2013, p. 12; GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2007, p. 74.

¹⁴⁵² PÉREZ MONZÓN, O., 2012 b, p. 93

¹⁴⁵³ GOULAO, M. J., 2009, p. 25.

¹⁴⁵⁴ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), pp. 134, 141; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1988, p. 23.

¹⁴⁵⁵ YARZA LUACES, J., 1991, núm. 188, pp. 181-182.

¹⁴⁵⁶ ESTEBAN LORENTE, J. F., 2002, pp. 203, 209.

¹⁴⁵⁷ URKULLU POLO, M. T., 1995, pp. 57-72.

¹⁴⁵⁸ MARTIARENA LASA, X., 2012, pp. 152-153.

¹⁴⁵⁹ SERRANO PINEDA, L., 1934, p. 136; CARDERO LOSADA, R., 1994, pp. 126, 134-35.

¹⁴⁶⁰ ANDRÉS ORDAX, S., 1992, p. 293; PAYO HERNANZ, R. J., 1998 a, p. 186; CRUZ, V. de la, 2003 pp. 88-89.

5. 6. LAS REPRESENTACIONES DE LA VIRGEN

Las representaciones dedicadas a María en la imaginería gótica burgalesa se pueden agrupar en cuatro temas: la Anunciación, la Virgen sedente con el Niño, la Virgen de pie con el Niño y la Virgen de la Leche. Las esculturas de María de pie con el Niño se han estudiado en el apartado dedicado a los talleres de escultura monumental y a las imágenes de culto relacionadas con ellos, por esta razón haremos una mención somera.

La mayoría de las imágenes burgalesas responden a la actuación de talleres locales, que perpetúan estereotipos durante un dilatado período de tiempo, como sucede en otras provincias¹⁴⁶¹. Son escasas las tallas tipo.

5. 6. 1. Representaciones de la Anunciación

En la escultura monumental existen numerosos grupos de la Anunciación, pero en la escultura exenta su presencia es menos significativa. En el área geográfica objeto de este trabajo se conservan grupos de las dos variantes iconográficas.

5. 6. 1. 1. Las Anunciaciones góticas y su iconografía

A pesar de su trascendencia teológica, la escena de la Anunciación solo aparece en el *Evangelio* según san Lucas (1, 26-38). El relato es tan conciso, que favoreció su pronto enriquecimiento en los *Evangelios Apócrifos*¹⁴⁶². Durante el siglo XIII alcanzó una gran difusión, gracias a la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine¹⁴⁶³ y al *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais. Ligeramente posteriores, pero de gran trascendencia, son los escritos del Pseudo-Buenaventura¹⁴⁶⁴.

Se considera a los frescos de las catacumbas de Priscila, en Roma, del siglo III la primera representación cristiana¹⁴⁶⁵. Reflejan la fórmula helenístico-romana, siguiendo la clasificación realizada por E. Mâle, en la que María está sentada y el ángel de pie. Se diferencia de la sirio-palestina en que la Virgen se muestra de pie¹⁴⁶⁶. En el arte español se plasmó por primera vez en San Miguel de Lillo, Oviedo. Los ejemplos son numerosos durante el período románico y en ellos domina la modalidad helenístico-romana, con la Virgen sedente¹⁴⁶⁷. A partir del siglo XIII se incorporó a los programas

¹⁴⁶¹ ARA GIL, C. J., 1977, p. 127; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2009, p. 322.

¹⁴⁶² SANTOS OTERO, A., 1985, *Evangelio del Ps. Mateo* (IX, 1-2), *Protoevangelio de Santiago* (IX, 1-3), *Evangelio Armenio de la Infancia* (cap. V, 1-11), *Evangelio de la Natividad de María* (IX, 1-4), *Evangelio de Taciano* (III, 1-8). El más importante de todos ellos es el *Protoevangelio de Santiago*, dedicado a la Natividad de María.

¹⁴⁶³ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 211-216.

¹⁴⁶⁴ RÉAU, L., 1957 (1996), p. 188; RODRÍGUEZ VELASCO, M., 2008, p. 15; RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2012 a.

¹⁴⁶⁵ MANCINELLI, F., 1981, pp. 28-29.

¹⁴⁶⁶ MÁLE, E., 1899 (1986 a), p. 265; MÁLE, E., 1922, t. 1, pp. 56-58; RÉAU, L., 1957 (1996), p. 188. Esta es la actitud que presentan las Anunciaciones occidentales, en general, mientras que las bizantinas se ven sorprendidas por el ángel mientras se ocupan en labores cotidianas, como sacar agua del pozo, etc.; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., y ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., 1996, p. 414; AMO HORGA, M. L. del, 2009, p. 237.

¹⁴⁶⁷ Para la provincia de Burgos ver: SÁENZ RODRÍGUEZ, M., y ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., 1996, p. 415. Entre las esculturas burgalesas mencionan las de San Quirce, Moradillo de Sedano, San Juan de Ortega y Butrera, en las que María siempre se muestra sedente. Para una aproximación más detallada a la escultura románica burgalesa ver: ILARDIA GÁLLIGO, M., 2002 a, pp. 1017-126; ILARDIA GÁLLIGO, M., 2002 b, pp.

de las portadas de las catedrales góticas, donde María suele mostrarse de pie. En la configuración de la escena se aprecia la importancia del teatro religioso, tanto en los gestos y actitudes como en la indumentaria de los personajes¹⁴⁶⁸.

Por influencia de los textos patrísticos, el episodio de la Anunciación se interpretó como el inicio de la historia de la salvación de la humanidad. Durante la Edad Media se explicó como un *mysterium terribile*, por la presencia implícita de la Encarnación, la Crucifixión y la Resurrección¹⁴⁶⁹. La idea del sacrificio siempre estuvo presente¹⁴⁷⁰.

Centrándonos en el análisis de la escultura gótica, se observa la convivencia de las dos variantes que derivan de la fórmula sirio-palestina. En la primera, la Virgen sostiene en la mano izquierda un libro y con la derecha muestra un ligero movimiento para exteriorizar su emoción ante el mensaje angélico. Los Padres de la Iglesia identificaron el libro con el de Isaías¹⁴⁷¹, porque, cuando el arcángel se apareció a María, estaba meditando sobre las palabras del profeta: “He aquí que la Virgen concebirá y parirá un Hijo y le pondrá por nombre Emmanuel” (Is. 7, 14)¹⁴⁷². Gabriel está en actitud de salutación con la mano derecha¹⁴⁷³ y con la izquierda sujeta un cetro o bastón de mensajero. Es la variante más extendida por Occidente¹⁴⁷⁴. Las primeras representaciones se encuentran en la escultura monumental francesa, pero pronto se extendieron por otros países europeos. También es un tema frecuente en la escultura monumental de nuestras catedrales e iglesias. En Burgos se han esculpido Anunciaciones en la catedral y en las portadas de las excolegiadas de Nuestra Señora del Manzano de Castrojeriz y de Santa María la Real de Sasamón. En la provincia de Valladolid se conservan esculturas exentas, realizadas en madera, en Castrillo de Duero, Castronuño (Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid) y Mojados¹⁴⁷⁵.

El incremento que se aprecia en la demanda de estas esculturas se puede relacionar con el poder salvífico de la Redención, inherente a la escena. La misma interpretación se ha dado a la constante presencia de grupos de la Anunciación en la escultura gótica funeraria castellana¹⁴⁷⁶.

En la segunda variante, María se muestra en avanzado estado de gestación. Posa la mano derecha sobre el abultado vientre y con la izquierda sujeta una filacteria¹⁴⁷⁷ en la que se puede leer *Ecce ancilla Domini*, que es la contestación de María a la salutación angélica¹⁴⁷⁸. El ángel sostiene otra filacteria con ambas manos, en la que se suele transcribir su saludo *Ave Maria gratia plena dominus tecum* o la fórmula abreviada *Ave*

750-763; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 j, pp. 1639-1651; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 k, pp. 331-342. Destaca el relieve de la Anunciación-coronación de Santo Domingo de Silos, ver: SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., 2002, pp. 2544-1570.

¹⁴⁶⁸ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I., 2002, pp. 9-44.

¹⁴⁶⁹ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I., 1994, pp. 173-174; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., y ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., 1996, p. 413.

¹⁴⁷⁰ BARASH, M., 1999, p. 92.

¹⁴⁷¹ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTORAU, M., 1999, p. 29; MARTÍNEZ OÑA, M. del M., 2004, p. 29; LAHOZ GUTIÉRREZ, M. L., 1993, p. 6.

¹⁴⁷² DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTORAU, M., 1999, p. 29; MARTÍNEZ OÑA, M. del M., 2004, p. 29.

¹⁴⁷³ MÂLE, E., 1899 (1986 a), p. 265; RÉAU, L., 1957 (1996), p. 188; GARNIER, F., 1982, p. 165. La posición de la mano está relacionada con un gesto muy común, indicativo de que se quiere comunicar un mensaje.

¹⁴⁷⁴ RÉAU, L., 1957 (1996), p. 191.

¹⁴⁷⁵ ARA GIL, C. J., 1977 b, pp. 172-173.

¹⁴⁷⁶ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1983, pp. 65-73; GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, p. 31; FRANCO MATA, M. A., 1999, p. 569; CENDÓN FERNÁNDEZ, M., 2006, p. 173.

¹⁴⁷⁷ Que en casos excepcionales puede ser un libro, como en la imagen de Tarazona, Zaragoza.

¹⁴⁷⁸ TRENS, M., 1947, p. 84.

*María*¹⁴⁷⁹. Se recurre a las dos filacterias para indicar que se está produciendo un diálogo.

Las esculturas de esta variante tuvieron gran difusión en Castilla y León, Galicia y Portugal, es decir, en los reinos occidentales peninsulares, hasta el punto de considerarlas ibéricas¹⁴⁸⁰. Las representaciones más antiguas se han datado a finales del siglo XIII, pero su producción se incrementó durante la primera mitad del siglo XIV¹⁴⁸¹. R. Sánchez Ameijeiras ha relacionado el origen de esta variante iconográfica con el entorno de la reina María de Molina¹⁴⁸².

A las imágenes marianas de esta variante se les conoce bajo distintas denominaciones: Virgen de la Esperanza, Virgen de la Expectación, Virgen Preñada y Virgen de la “O”. La última advocación procede del nombre de su festividad en los misales mozárabes, *Annunciatio S. Mariae de la O*¹⁴⁸³. El origen de esta denominación parece estar en la interjección invocativa con la que se iniciaban las siete antífonas que se cantaban en la octava de la Anunciación de María. Se celebraba entre los días 18 y 19 de diciembre. En las vísperas de ese día se entonaba una prolongada O, para significar el ardiente deseo de los santos del limbo, de los ángeles del cielo y de todo el universo por el nacimiento del Salvador. Pronto la vocal sirvió para denominar a la festividad y se hizo extensiva a las tallas de esta variante¹⁴⁸⁴.

La escultura más antigua es Nuestra Señora de la Esperanza de la catedral leonesa. A la que también se conoce como *La Preñada*, tal y como se cita en el testamento del obispo Martín Fernández de 1288. La imagen, según A. Franco, puede formar un grupo de la Anunciación con el “Ángel de Reims” de la misma edificación¹⁴⁸⁵.

En Castilla y León se han inventariado grupos de la Anunciación en León (San Isidoro y la catedral)¹⁴⁸⁶, Valladolid (Medina del Campo¹⁴⁸⁷, Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid¹⁴⁸⁸) y Zamora (Benavente, Santa María la Real de La Hiniesta y Toro)¹⁴⁸⁹. A esta relación hay que añadir la burgalesa de Caleruega. Además, se conservan grupos en Santiago de Compostela (catedral)¹⁴⁹⁰, Toledo (Museo del Greco)¹⁴⁹¹ y Vitoria (catedral)¹⁴⁹². En Aragón se esculpió una Anunciación para la catedral de Tarazona¹⁴⁹³ y en Portugal se han contabilizado veinte imágenes¹⁴⁹⁴. Todas

¹⁴⁷⁹ RODRÍGUEZ VELASCO, M., 208, p. 18.

¹⁴⁸⁰ CARDOSO ROSAS, L. M., 1992, p. 78.

¹⁴⁸¹ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 360; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1981, pp. 414-415. Retrasa la datación de la Anunciación del Museo Catedralicio de Santiago de Compostela al siglo XV. Recientemente se ha planteado la necesidad de revisar esta datación. Para más información: RODRÍGUEZ PORTO, R. M., 2015, pp. 139-140.

¹⁴⁸² SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2005, pp. 295-327; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2009, p. 251

¹⁴⁸³ SIERRA LÓPEZ, J. M., 2004, p. 364.

¹⁴⁸⁴ FUENTE, V. de la, 1879, t. II, p. 18; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1981, p. 410.

¹⁴⁸⁵ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, pp. 359-360; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2009, pp. 250-251. También considera que ambas esculturas forman parte del mismo grupo de la Anunciación; ARA GIL, C. J., 1994, p. 284. Apunta a que se puede tratar de una imagen aislada.

¹⁴⁸⁶ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, pp. 359-360.

¹⁴⁸⁷ ARA GIL, C. J., 1994, p. 284. Esta escultura está aislada.

¹⁴⁸⁸ ARA GIL, C. J., 1977, pp. 171-172. Es un grupo que procede de Castronuño y tiene el número 178 de catálogo, el siguiente procede de Villaciencio; la de Medina del Campo está en la iglesia de Santiago.

¹⁴⁸⁹ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, pp. 359-361.

¹⁴⁹⁰ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1981, pp. 409-415; RODRÍGUEZ DEL PORTO, R. M., 2015, pp. 138-141.

¹⁴⁹¹ Museo del Greco, núms. inventario MGT-CE00090 y MGT-CE00091.

<http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/angel-anunciacion/39bc1880-bef4-4ef2-8921-0504dd702142> <http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/virgen-anunciacion/42aea301-269b-4965-89a5-ee584208f149> (9/5/2015).

¹⁴⁹² FRANCO MATA, M. A., 1998 b, pp. 360-361.

¹⁴⁹³ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD LASARTE, J., 1956 (1980), p. 278.

las esculturas de esta variante están realizadas en piedra caliza policromada, salvo las imágenes del Museo del Greco de Toledo, que se tallaron en madera¹⁴⁹⁵. Su número debió ser muy superior, pero, al considerarlas irreverentes en el concilio de Trento, muchas quedaron relegadas a espacios secundarios o desaparecieron¹⁴⁹⁶. En España hubo instrucciones en los siglos XVIII y XIX para retirarlas del culto o confinarlas¹⁴⁹⁷. Incluso en el siglo XX algunos investigadores las consideraron de mal gusto¹⁴⁹⁸.

Las esculturas realizadas en piedra se solían colocar en los pilares de las embocaduras de la capilla mayor, en el crucero o en los de las naves. Estaban destinadas a la visión de los fieles¹⁴⁹⁹.

En Italia hay una iconografía muy similar, la *Madonna del Parto*, en la que María también se muestra en avanzado estado de gestación, posa su mano derecha sobre el vientre y con la izquierda sostiene un libro. Estas tallas no guardan relación con la escena de la Anunciación¹⁵⁰⁰.

Sánchez Ameijeiras considera que sí la Anunciación Preñada encerraba un mensaje doctrinal, este iba dirigido a la comunidad judía. Apunta que los lugares donde hay Vírgenes de la Anunciación embarazada coinciden con la presencia de importantes comunidades¹⁵⁰¹. A diferencia de los otros grupos escultóricos¹⁵⁰², las esculturas de Caleruega pertenecen a un convento femenino de clausura, que estuvo bajo la advocación de la Anunciata.

5. 6. 1. 2. La Anunciación y las liturgias hispánica y romana

La festividad de la Anunciación se celebró en fechas diferentes en las liturgias hispánica y romana. Ambas liturgias coexistieron en el período en estudio y pueden ayudar a entender la presencia de las dos variantes iconográficas¹⁵⁰³.

La Anunciación se celebró en Oriente desde el siglo VI y en Occidente, solo en Italia y España, desde el siglo VII¹⁵⁰⁴. Por el Concilio de Trullo, del año 692, sabemos que su culto estuvo muy extendido por Oriente¹⁵⁰⁵.

Según se recoge en el *Liber Pontificalis*, el Papa Sergio I (687-701) estableció que esta festividad se debía celebrar el 25 de marzo, nueve meses antes de la Natividad¹⁵⁰⁶. En Oriente y Occidente, salvo en la Península Ibérica, el acontecimiento se estableció en primavera. Coincidió con el equinoccio, cuando se creó el mundo y el primer hombre, según se creía en la Antigüedad. Así puede leerse en la homilía sobre la Anunciación de Anastasio Antioqueño¹⁵⁰⁷. La elección de esta fecha entró en conflicto

¹⁴⁹⁴ CARDOSO ROSAS, L. M., 1992, p. 78. En el comentario de la escultura de la Virgen de la O de la escuela del Maestro Pedro; GOULAO, M. J., 2009, pp. 20-24.

¹⁴⁹⁵ Número de registro de la Virgen CE 00090, del ángel CE 00091.

¹⁴⁹⁶ NOGALES MÁRQUEZ, C. F., 2009, p. 548. “Según algunas corrientes historiográficas, durante el Concilio de Trento se intentó suprimir la imagen de la Virgen Embarazada para evitar herejías”.

¹⁴⁹⁷ TRENS, M., 1947, p. 75; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1981, p. 409.

¹⁴⁹⁸ GÓMEZ MORENO, M., 1925, p. 247; TRENS, M., 1947, p. 81.

¹⁴⁹⁹ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2009, p. 250.

¹⁵⁰⁰ FEUDALE, C., 1957, p. 8; CRESPO HELLÍN, M., 1992, pp. 42-44; RONCHI, E. M. y RAVASI, G., 2000.

¹⁵⁰¹ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2009, p. 255.

¹⁵⁰² Con la excepción de la toledana.

¹⁵⁰³ Sobre este tema consultar el interesante artículo de: IBÁÑEZ PALOMO, T., 2016, pp. 163-188.

¹⁵⁰⁴ SIERRA LÓPEZ, J. M., 2004, p. 234.

¹⁵⁰⁵ HOLWECK, F. G., 1892, p. 45.

¹⁵⁰⁶ BERNAL, J. M., 1984, p. 291; SIERRA LÓPEZ, J. M., 2004, p. 235.

¹⁵⁰⁷ SIERRA LÓPEZ, J. M., 2004, pp., 234-235. Ocupó la sede antioqueña desde el 559 al 599.

con la Cuaresma, pero, a pesar de ello, tanto la Iglesia de Oriente como la de Occidente decretaron que su celebración fuese en ese tiempo y con total solemnidad¹⁵⁰⁸.

En la Península Ibérica hay testimonios de su culto en el primer canon del X Concilio de Toledo, celebrado en el año 656¹⁵⁰⁹, en el que se introdujeron las festividades de la *Expectatio Partus* y la Anunciación el día 18 de diciembre¹⁵¹⁰. Se consideró que el día 25 de marzo no era el más adecuado para celebrar la Anunciación, porque coincidía con la Cuaresma. No les pareció adecuada la coexistencia de la Encarnación del Verbo con la Resurrección, como se hacía en Roma. Por este motivo los obispos decretaron que se celebrase ocho días antes de la Navidad y que tuviese la misma solemnidad que esta¹⁵¹¹.

En el *Sacramentario* de Toledo, del siglo XII, aparece la celebración de la fiesta de la Anunciación en el mes de marzo. Según el *Cronicón burguense*, la recepción de la liturgia romana en Castilla data del año 1078¹⁵¹². En el Concilio de Burgos, de 1080, se aprobó su implantación. La aplicación contó con la oposición de la nobleza, del pueblo y de gran parte del clero, así como de algunos obispos e incluso de monjes cluniacenses, y tardó en consolidarse.

Los primeros intentos por suprimir el rito hispano tuvieron lugar durante el pontificado de Alejandro II, con el objetivo de someter la iglesia occidental a la primacía del papado¹⁵¹³. El impulso definitivo estuvo a cargo del papa Gregorio VII, coincidiendo con el reinado de Alfonso VI¹⁵¹⁴. Aragón se incorporó al rito romano rápidamente, con el total apoyo de su monarca, Sancho Ramírez¹⁵¹⁵. En los territorios catalanes esta liturgia ya se había introducido en el siglo IX¹⁵¹⁶.

Tras la muerte de Gregorio VII, en 1085, se relajó la presión para la imposición del nuevo rito y se permitió la convivencia de ambos. Esta situación pudo estar propiciada por la incorporación de un elevado número de mozárabes de los territorios musulmanes recién conquistados. En el siglo XII persistieron las intervenciones papales para unificar el rito¹⁵¹⁷.

Existen ejemplos de la convivencia de ambas liturgias en un mismo año en la sede toledana, como refleja el calendario de Jofré de Loaysa, arcediano de Toledo con el arzobispo Gonzalo Díaz Palomeque (1299-1310). En este calendario la Anunciación se celebró el 25 de marzo y el 18 de diciembre¹⁵¹⁸. En el sínodo del arzobispo de Toledo Jimeno de Luna (1328-1338), de 1336, se indicó como día de precepto la *Anuniationis beate Marie*, en marzo, y la *Expectationis beate Marie* en el 18 de diciembre. En el sínodo celebrado en Palencia por el obispo D. Vasco (1343-1353), en 1345, consta como fiesta de obligada celebración la Anunciación de Santa María en marzo¹⁵¹⁹. En el testamento de Gil de Albornoz, obispo de Toledo (1338-1351), figura el legado de un relicario de plata con reliquias de San Blas y especifica que se exponga sobre el altar

¹⁵⁰⁸ HOLWECK, F. G., 1892, p. 45; FÁBREGAS, J. y OLIVAR, A., 2002, p. 40.

¹⁵⁰⁹ PINELL, J., 1998, p. 128.

¹⁵¹⁰ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1981, pp. 410, 414; SIERRA LÓPEZ, J. M., 2004, p. 377; IBÁÑEZ PALOMO, T., 2016, pp. 165-166.

¹⁵¹¹ FUENTE, V. de la, 1879, t. II, p. 18; LECLERCQ, H., 1907, col. 2241-2249; SIERRA LÓPEZ, J. M., 2004, pp. 234-235; NOGALES MÁRQUEZ, C. F., 2009, p. 246.

¹⁵¹² SIERRA LÓPEZ, J. M., 2004, p. 234. Establece la fecha de la introducción del rito romano en el reino de León y Castilla en el año 1076; VONES, L., 2007, p. 47.

¹⁵¹³ VONES, L., 2007, p. 45.

¹⁵¹⁴ RUBIO SADIA, J. P., 2004 a; RUBIO SADIA, J. P., 2006, p. 14; RUBIO SADIA, J. P., 2011 a.

¹⁵¹⁵ RUBIO SADIA, J. P., 2006, p. 46; RUBIO SADIA, J. P., 2011, pp. 267-321.

¹⁵¹⁶ SIERRA LÓPEZ, J. M., 2004, p. 45.

¹⁵¹⁷ RUBIO SADIA, J. P., 2004, p. 159.

¹⁵¹⁸ PÉREZ LÓPEZ, J. L., 2002, pp. 262-263.

¹⁵¹⁹ SAN MARTÍN, J., 1949, p. 146.

mayor de la catedral y se lleve en procesión el 18 de diciembre, festividad de la Anunciación. Sin embargo, en las *Constituciones Sinodales* de 1356 y en el estatuto del año siguiente, siendo arzobispo de Toledo Blas Fernández (1353-1362), se celebró en marzo como día de precepto¹⁵²⁰. Nuevamente en el calendario propio de Toledo de principios del siglo XV y en el calendario del Misal Toledano de 1499 se celebra el 18 de diciembre como *Annunciatio domini*¹⁵²¹.

De la pervivencia del rito hispánico se conservan otros testimonios de finales del siglo XV y gran parte del XVI. El cardenal Cisneros autorizó la impresión de un breviario misal mozárabe y fundó una capilla mozárabe en la catedral toledana, para la celebración de esta liturgia¹⁵²². Vermeyleen apreció la huella de la liturgia mozárabe en el auto I de la Celestina¹⁵²³, lo que refleja lo arraigado de la misma. De hecho, hasta 1575 se mantuvieron en el reino de Castilla importantes elementos del rito mozárabe, incluidas fórmulas del ritual¹⁵²⁴.

Considero que la duplicidad de festividades, por la convivencia de ambos ritos, pudo propiciar la coexistencia de las dos variantes iconográficas en los grupos de la Anunciación. En la primera, María está en avanzado estado de gestación, tal y como se encontraría el 18 de diciembre, y en la segunda no tiene el vientre abultado, tal y como estaría el 25 de marzo.

La concentración de esculturas de la Anunciación embaraza en los reinos de Castilla y León, Galicia y Portugal, y su ausencia en otros reinos peninsulares y europeos¹⁵²⁵, puede deberse a que en éstos se celebraba la festividad en marzo¹⁵²⁶. Se puede concluir, por tanto, que los grupos de la segunda modalidad son privativos de los reinos occidentales peninsulares, en los que pervivía el rito mozárabe. Que en este rito coincidiese el día 18 de diciembre la celebración de varias festividades -la Anunciación, la Expectación del Parto o la Expectación de la Virgen- debió inducir a los fieles a emplear sus advocaciones indistintamente. A estas se añadieron otras de significado similar con las que aún hoy se denomina a las esculturas marianas de esta variante¹⁵²⁷.

5. 6. 1. 3. Las Anunciaciones góticas exentas burgalesas

A la primera variante pertenecen los grupos escultóricos de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal, en Burgos, San Andrés de La Ventosilla, en Gumiel del Mercado, y la Virgen del Buezo en su ermita de Hinojar del Rey. A la segunda variante se adapta la Anunciación del Museo de Madres Dominicas de Caleruega.

¹⁵²⁰ SIERRA LÓPEZ, J. M., 2004, p. 234.

¹⁵²¹ *Ibidem*, pp. 376-377.

¹⁵²² VONES, L., 2007, p. 51.

¹⁵²³ VERMEYLEEN, A., 1983, pp. 325-329.

¹⁵²⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1986, pp. 399-401; VONES, L., 2007, p. 49.

¹⁵²⁵ En la catedral de Tarazona hay un grupo. En la Anunciación del baptisterio de la catedral tarraconense el ligero abultamiento del vientre parece más fruto de la moda. Iconografías próximas son las de María Grávida y la Virgen del Parto. De la primera hay ejemplos en Alemania y de la segunda en Italia.

¹⁵²⁶ LLEDÓ, J., 1999, pp. 52, 55-56.

¹⁵²⁷ Virgen de la Anunciación, Virgen de la Esperanza, Virgen de la Expectación, Virgen Preñada y Virgen de la "O".

5. 6. 1. 3. 1. Primera variante

El grupo líneo de Gamonal [iglesia de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal (cat. núm. 51)] se ha estudiado en el apartado dedicado a las imágenes relacionadas con talleres de escultura monumental¹⁵²⁸. Se ha datado a finales del siglo XIII o principios del XIV¹⁵²⁹. Es el más antiguo de los conjuntos burgaleses.

La siguiente Anunciación se custodia en el enclave de La Ventosilla [iglesia de San Andrés (cat. núm. 129)], que pertenece a Gumiel de Mercado. Las imágenes están en posición frontal, con toda probabilidad se colocarían una frente a la otra.

María exterioriza su emoción ante el mensaje angélico con la posición de la mano derecha y con la izquierda sostiene el libro. El ángel muestra la mano derecha en actitud de salutación. Se puede datar a finales del segundo tercio del siglo XIV¹⁵³⁰.

La Virgen de Buezo es la titular de su ermita, antigua iglesia del despoblado del mismo nombre en Hinojar del Rey¹⁵³¹ [ermita Virgen del Buezo (cat. núm. 133)]. El gesto de la mano derecha sirve para manifestar su emoción ante el mensaje angélico. Con la mano izquierda sujeta el libro cerrado. Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

5. 6. 1. 3. 2. Segunda variante

Las esculturas de la Anunciación de Caleruega [Museo del monasterio de madres dominicas (cat. núm. 82)] son las únicas que pertenecen a esta variante, como se ha comentado. La Virgen coloca la mano derecha sobre el vientre y con la izquierda sujeta una filacteria. El ángel sujeta con ambas manos la filacteria, que cruza en diagonal por delante del cuerpo. Se han esculpido las alas.

La Anunciación se puede datar en los años anteriores a la eclosión de la peste negra, finales del segundo cuarto del siglo XIV¹⁵³².

5. 6. 2. Las Vírgenes sedentes con el Niño

Forman el grupo más numeroso de la imaginería gótica burgalesa. En este apartado se estudiará el origen del tema, su evolución y las representaciones románicas que se han conservado en la provincia de Burgos, porque las tallas sedentes góticas derivan de los modelos románicos. Por último, se analizan las tallas góticas, insertas en sus tipologías respectivas y siguiendo un orden cronológico.

¹⁵²⁸ Apartado 4.1.4.2.1.

¹⁵²⁹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 p, p. 262; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2006, pp. 257-259. Se han propuesto diferentes dataciones. En el siglo XIII: BERNIS MADRAZO, C., 1970, lám. VIII, fig. 5. Aparece entre las imágenes del siglo XIII; ANDRÉS ORDAX, S., 1988, p. 342. Medios del siglo XIII; IGLESIAS ROUCO, L. S., 1988 b, n. 33, p. 80. Medios del siglo XIII; LÁZARO LÓPEZ, A., 1997, n. 83, pp. 155-156. Pospone su datación a finales de la centuria. En el siglo XIV: MAHN, H., 1931, t. II, fig. 251; AA. VV., 1984, n. 5 y 6, sala III; AA. VV., 1988 a, p. 40. Siglo XV: SENTENACH, S., 1924, t. I, s. p.

¹⁵³⁰ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196, 200; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 p, pp. 227-231.

¹⁵³¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 224-225.

¹⁵³² MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 p, pp. 227-231; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2006, p. 260.

5. 6. 2. 1. El origen de las representaciones de la Virgen sedente con el Niño y su evolución hasta el período gótico

Algunos autores han considerado que la primera representación de la Virgen sedente con el Niño se encuentra en las catacumbas de Priscila, datadas en la primera mitad del siglo III¹⁵³³. A. Grabar, sin embargo, planteó dudas sobre la identificación de estas pinturas¹⁵³⁴. En el Concilio de Éfeso (431) se proclamó a María como la Madre de Dios o *Theokotos*, gracias a la interpretación hipostática de la naturaleza de Jesús. Este reconocimiento supuso el punto de partida para su culto oficial¹⁵³⁵.

A finales del siglo V se representó a María como *Kyriotissa*, o señora del mundo sentada en un trono, en el mosaico de San Apolinar el Nuevo de Rávena¹⁵³⁶. Del siglo VI es el icono de la Virgen y el Niño entronizados entre san Teodoro y san Jorge del monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí en Egipto, en el que se definen las características de la *Theotokos Kyriotissa* en el ámbito oriental. María sujeta al Niño con las dos manos¹⁵³⁷.

La influencia bizantina se aprecia en los frescos de Santa María la Antigua de Roma, en los que se representa a María sedente, entronizada y hierática, con el Niño sentado en el centro de su regazo. Es una prefigura de las tallas marianas románicas. Estos frescos se han datado a finales del siglo VII o principios del VIII¹⁵³⁸. A la Virgen entronizada y vestida como una princesa bizantina se la denominó a finales del siglo VIII *Maria Regina*¹⁵³⁹.

Las representaciones bizantinas de María se vieron afectadas por la virulencia iconoclasta y no se recuperaron hasta el segundo concilio de Nicea (787), en el que se estableció un corpus doctrinal en torno a las imágenes, del que destaca el siguiente texto: “sean restablecidas junto a la cruz preciosa y salvífica, las santas y veneradas imágenes de Nuestra Señora Inmaculada la santa Madre de Dios”¹⁵⁴⁰. Además, se determinó exponer los iconos para que su contemplación condujera “al recuerdo y al deseo de los originales”¹⁵⁴¹. Después de la fase iconoclasta, el tema que se demandó en primer lugar fue el de la Virgen sedente, que sustituiría a la cruz desnuda¹⁵⁴².

La primera imagen mariana del Occidente europeo es la de Wessex, que se conoce por fuentes documentales. Se realizó en torno al año 725¹⁵⁴³. En el Imperio Carolingio el culto mariano gozó de gran popularidad¹⁵⁴⁴. Carlomagno dedicó la capilla palatina a María a finales del siglo VIII¹⁵⁴⁵. La imagen de la Goldene Madonna de Essen, datada hacia el año 1000, se ha vinculado a la casa imperial ottoniana¹⁵⁴⁶. En España,

¹⁵³³ MANCINELLI, F., 1991; IÑIGUEZ HERRERO, J. A., 2002, p. 143; PISANI, R., 2003, pp. 9-13, SAPORITI, N. D., 2015, p. 136.

¹⁵³⁴ GRABAR, A., 1998, p. 19.

¹⁵³⁵ FLEMING, J. y HONOUR, H., 1987, p. 242; MARTÍN ANSÓN, M. L., 2001, pp. 495-496; MORÁN, M. G., 2008, p. 408; PARÈS i PARETAS, M., 2011, p. 14.

¹⁵³⁶ PISANI, R., 2003, p. 22.

¹⁵³⁷ FLEMING, J. y HONOUR, H., 1987, p. 235; HARTT, F., 1989, pp. 337-338.

¹⁵³⁸ PAGÈS i PARETAS, M., 2011, p. 14.

¹⁵³⁹ RUBIN, M., 2010, p. 116. Cita a JAMES, J., 2008, p. 143.

¹⁵⁴⁰ GÓMEZ RASCÓN, M., 1996, p. 14; FIORES, S. de, 2002, pp. 171-172.

¹⁵⁴¹ FIORES, S. de, 2002, p. 172.

¹⁵⁴² PAGÈS i PARETAS, M., 2011, p. 14.

¹⁵⁴³ AZCÁRATE DE LUXÁN, M. y GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, I., 2008, p. 38.

¹⁵⁴⁴ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 17.

¹⁵⁴⁵ TRACHTENBERG, M. y HYMAN, I., 1990, p. 224.

¹⁵⁴⁶ RUBIN, M., 2010, p. 118.

durante los siglos X y XI, se aprecian representaciones de la Virgen sedente en las Biblias catalanas¹⁵⁴⁷.

El sínodo de Arras, celebrado hacia 1025, adquirió una relevancia especial para la expansión de las imágenes marianas por Occidente, al manifestar que la contemplación de las imágenes acercaba a los creyentes iletrados a las verdades de la fe. A partir de este siglo se incrementaron las iglesias y monasterios bajo su advocación. María ya no sólo era la madre de Dios, también se convirtió en la intercesora por excelencia¹⁵⁴⁸. Un ejemplo del arraigo de su culto son los estatutos de la orden del Cister, de 1134, en los que se determinó dedicar todas sus iglesias a la Virgen¹⁵⁴⁹. También los premonstratenses destacaron por la devoción a la eucaristía y el amor a María Santísima, que propagaron en aquellos lugares donde establecieron sus monasterios¹⁵⁵⁰. Los primeros cruzados se encomendaron a ella para que les protegiese¹⁵⁵¹.

La demanda de imágenes marianas se incrementó a partir del siglo XII¹⁵⁵² y se mantuvo durante la centuria siguiente, como refleja el extracto de un texto de san Alberto Magno:

“También la iglesia canta: ¡Oh, dulce María!, que los artistas hacen con tanto esplendor, tanto celo y tanta cultura, con preferencia sobre las imágenes de otros santos, y que los fieles veneran con tanta alegría, antes que a cualquier otra. ¿No veis que las iglesias están llenas de la imagen de María? Esto es señal evidente de que todo corazón debe estar lleno de su memoria”¹⁵⁵³.

Durante la decimotercera centuria los franciscanos y los dominicos dieron un nuevo impulso al culto mariano, tanto en sus escritos como en sus predicaciones. En las crónicas se reflejó como sonaban las campanas de las iglesias a la hora del Ángelus¹⁵⁵⁴.

La expansión del culto a la Virgen por tierras castellanas coincide con el reinado de Alfonso VIII. Un reflejo de la creciente devoción son las obras de Gonzalo de Berceo y Alfonso X el Sabio, los primeros autores que reflejaron en sus escritos algunos milagros realizados por María. El primero describió, en *Los milagros de Nuestra Señora*, algunas tallas marianas¹⁵⁵⁵. El rey Sabio narró, en las *Cantigas de Santa María*, los milagros que se produjeron en algunos santuarios por intercesión de la Virgen. Esta obra es significativa por las iluminaciones que la ilustran¹⁵⁵⁶.

En la imaginería románica las esculturas de María sedente responden a unas características comunes. María aparece como trono de sabiduría con el Niño sedente en el centro del regazo, formando una composición simétrica. Las dos figuras se muestran hieráticas.

Las imágenes románicas se realizaron en distintos materiales. Algunas partían de un alma de madera, que se recubría con placas de oro o plata y se decoraba con piedras preciosas. Esta técnica ya se había empleado en época otoniana. Otras se hacían en

¹⁵⁴⁷ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005, p. 62.

¹⁵⁴⁸ RUBIN, M., 2010, p. 118.

¹⁵⁴⁹ PLAZAOLA, J., 1996, pp. 103-104.

¹⁵⁵⁰ GÁLMÉS MÁS, L., 1996, p. 124.

¹⁵⁵¹ PAGÈS i PARETAS, M., 2011, p. 17.

¹⁵⁵² GÓMEZ RASCÓN, M., 1996, p. 15.

¹⁵⁵³ REGAMEY, P., 1975, p. 218. Lo cita GÓMEZ RASCÓN, M., 1996, pp. 15-16.

¹⁵⁵⁴ RODRÍGUEZ VELASCO, M., 2008, p. 18.

¹⁵⁵⁵ BERCEO, G. de, 1966. Milagros XIV, XVI y XXIV entre otros.

¹⁵⁵⁶ FILGUEIRA VALVERDE, J. y LÓPEZ SERRANO, M. y GUERRERO LOVILLO, J. (ed.), 1979.

metal, pero las más frecuentes se tallaron en madera y se policromaron¹⁵⁵⁷. Hasta el período gótico las imágenes de culto realizadas en piedra fueron excepcionales¹⁵⁵⁸.

En la provincia de Burgos se han inventariado ocho tallas románicas de María sedente¹⁵⁵⁹. Algunas se han alterado gravemente para emplearlas como imágenes de vestir¹⁵⁶⁰. También se conserva una imagen de bronce, la Virgen de las Batallas del monasterio de San Pedro de Arlanza¹⁵⁶¹.

En las tallas burgalesas más antiguas Jesús ocupa el centro del regazo materno. Es la representación de María como *Sedes Sapientiae, Thronum Dei*, Trono de Salomón o Trono de la Divina Sabiduría¹⁵⁶². La Virgen se muestra como un ser impassible, frontal, que sujeta sobre la parte central de su regazo al Niño. Sus brazos, adelantados, simulan los de un trono. No hay contacto entre las manos de María y el cuerpo de Jesús. El Niño se representa con aspecto de adulto. En el período final del estilo románico aparecieron las imágenes con el Niño desplazado hacia el lado izquierdo¹⁵⁶³. Sólo en la talla de Gumiel de Izán, la más tardía, Jesús está entre el regazo y la pierna izquierda materna y gira ligeramente el cuerpo hacia la derecha.

5. 6. 2. 2. Las Vírgenes sedentes con el Niño góticas burgalesas

El número de tallas, que pertenecen al período y al territorio objeto de este estudio, es muy elevado¹⁵⁶⁴. Al igual que sucede con las imágenes de otras iconografías, no existen referencias cronológicas concretas sobre tallas de la Virgen sedente con el Niño. Por este motivo es necesario acudir a la comparación con ejemplares de escultura monumental y, sobre todo, de escultura funeraria, para aproximarnos a la datación de las tallas. Para enriquecer el repertorio comparativo se han incluido otras expresiones artísticas.

La desaparición de la triple portada occidental de la catedral burgalesa, que estaba dedicada a María, ha propiciado la escasez de esculturas de la Virgen sedente con el

¹⁵⁵⁷ YARZA LUACES, J., 2002, p. 17; ARA GIL, C. J., 2004, pp. 232-233; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005, p. 60; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2008, pp. 339-340.

¹⁵⁵⁸ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005, p. 60.

¹⁵⁵⁹ Pertenecen a: Ameyugo: RODRÍGUEZ PAJARES, E., 2005, pp. 66-68; Aranda de Duero (procedente del monasterio benedictino de Tórtoles de Esgueva): MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 n, p. 2894; ARA GIL, C. J., 2004, pp. 233-235; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2008, p. 341; Arenillas de Río Pisuegra: MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2001, p. 208; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2008, p. 341; Burgos (Museo de Burgos procedente de Buniel): MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2001, p. 208; NUÑO GONZÁLEZ, J., 2002 b, p. 820; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2008, p. 341; Museo del Retablo de Burgos (procedente del monasterio cisterciense de Vileña): AA. VV. 2002 b, t. III, p. 2211; ARA GIL, C. J., 2004, pp. 233; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2008, p. 341; Gumiel de Izán (procedente del despoblado de Tremello): COOK, W. W. S. Y GUDIOL RICART, J., 1950 (1980), p. 342; AA. VV., 1973, p. 29; ONTORIA OQUILLAS, P., 1982, p. 292; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2001, pp. 208-210; HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 a, p. 2780; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2008, p. 341; Puente de Duero (Museo Marès, procedente de Puente de Duero): SANZ GARCÍA, J., 1922, p. 109; ARA GIL, C. J., 1991 a, MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2001, p. 208; ARA GIL, C. J., 2004, pp. 233-234; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2008, p. 341. La imagen de Villamor está en muy mal estado de conservación y hasta la fecha nada se ha publicado sobre la misma.

¹⁵⁶⁰ Aranda (procedente del monasterio de Tórtoles de Esgueva), Museo del Retablo de Burgos (procedente de Vileña) y Villamor.

¹⁵⁶¹ Museo del Prado, núm. catálogo E00909. Actualmente está en depósito en el Museo de Burgos.

¹⁵⁶² RÉAU, L., 1957 (1996), pp. 100-102.

¹⁵⁶³ Desde 1170 pueden encontrarse imágenes de la Virgen con esta disposición en obras de escultura monumental, como el cancel del coro de Santa María de Gustorf, según WILLIAMSON, P., 1997, p. 112; GOLDKUHLE, F., 1977, pp. 15-18. Las data en el segundo cuarto del siglo XII; MARTÍN ANSÓN, M. L., 2001, p. 497. Fecha este cambio en la segunda mitad del siglo XII.

¹⁵⁶⁴ Ciento cuarenta y siete. A las que hay que añadir la imagen robada de Quintanilla de la Mata.

Niño¹⁵⁶⁵ en la escultura monumental catedralicia¹⁵⁶⁶. En la catedral se custodian dos Vírgenes sedentes con el Niño pétreas realizadas por el taller del claustro, las Vírgenes de la Alegría y de los Remedios. Se pueden datar entre 1265 y 1270¹⁵⁶⁷. En la sede catedralicia leonesa destacan la Virgen del tímpano de la portada de San Juan y la Virgen del claustro, datadas entre 1275 y 1285¹⁵⁶⁸. De principios del siglo XIV son las Epifanías de los tímpanos de la portada del Reloj de la catedral toledana¹⁵⁶⁹, de la portada occidental de la iglesia de San Pedro de Vitoria¹⁵⁷⁰ y de la portada de la iglesia de Santa María la Real de la Hiniesta de Zamora¹⁵⁷¹.

En la escultura funeraria burgalesa contamos con los sepulcros de la infanta doña Berenguela del monasterio de Las Huelgas, fallecida en 1279¹⁵⁷², y de los obispos don Domingo de Arroyuelo y don Lope de Fontecha de la catedral, dados en las décadas finales del siglo XIV¹⁵⁷³. De la catedral leonesa hay que reseñar el sepulcro del deán Martín Fernández, fechado hacia 1255-1260¹⁵⁷⁴, el arcosolio del sepulcro del canónigo Pedro Yáñez, para el que se ha propuesto una fecha anterior al 1274¹⁵⁷⁵, y el lucillo, procedente de la iglesia y hospital de San Marcelo, que se custodia en el Museo Catedralicio de León y se ha datado entre 1270-1280¹⁵⁷⁶.

Son numerosas las Vírgenes sedentes con el Niño, que en algunos casos forman escenas de la Epifanía, en pintura mural. Sin embargo, ninguna de ellas se conserva en la provincia de Burgos, donde sólo cabe mencionar las pinturas de la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña dedicadas a santa María Egipciaca y datadas por F. Gutiérrez entre 1360 y 1380¹⁵⁷⁷. Aunque no representen a la Virgen sedente con el Niño, sirven para aproximarnos a la moda del momento. Escenas de la Epifanía decoran el arcosolio del sepulcro de don Rodrigo Díaz de la capilla de San Martín, datado hacia 1339¹⁵⁷⁸, y el sepulcro de don Diego López realizado hacia 1330-1340¹⁵⁷⁹. Las dos en la catedral vieja de Salamanca. Las pinturas de la Capilla Dorada del convento de Santa Clara de Tordesillas se ejecutaron hacia 1340-1350¹⁵⁸⁰. A mediados de siglo pertenecen las pinturas del coro del convento de Santa Clara de Toro, actualmente en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros¹⁵⁸¹. Las del convento de San Pablo de Peñafiel,

¹⁵⁶⁵ En el claustro se representa una escena de la Adoración de los Magos, pero en ella María está de pie con el Niño.

¹⁵⁶⁶ Estos autores han investigado sobre la escultura monumental burgalesa del período en estudio: DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980); ARA GIL, C. J., 1977; WILLIAMSON, P., 1997; FRANCO MATA, M. A., 1998 b; ABEGG, R., 1999 b; FRANCO MATA, M. A., 2004.

¹⁵⁶⁷ Sobre la datación de las obras de este taller ver el apartado 4.1. 4. Sobre la Virgen de la Alegría el apartado 4.1.4.1.1. y sobre la Virgen de los Remedios el apartado 4.1.4.1.3.

¹⁵⁶⁸ FRANCO MATA, M. A., 2004, pp. 661, 719.

¹⁵⁶⁹ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), pp. 104-107; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1990, pp. 195-198,

¹⁵⁷⁰ La datación de esta portada varía según los autores: PÉREZ HIGUERA, M. T., 1982, p. 744. Hacia 1300; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1990, p. 211. Antes que las portadas occidentales de la catedral; LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 1993, p. 17. Hacia 1330; WILLIAMSON, P., 2007, p. 356. En el tránsito del siglo XIII al XIV;

¹⁵⁷¹ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), pp. 86-89; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1990, p. 174; ARA GIL, C. J., 1994, pp. 258-259.

¹⁵⁷² ASSAS EREÑO, M. de, 1975, p. 138; GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, pp. 196-197.

¹⁵⁷³ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, pp. 64-69.

¹⁵⁷⁴ *Ibidem*, 746.

¹⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 742.

¹⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 751.

¹⁵⁷⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, 118-122.

¹⁵⁷⁸ *Ibidem*, pp. 160-163.

¹⁵⁷⁹ *Ibidem*, pp. 166-167.

¹⁵⁸⁰ *Ibidem*, pp. 279-287.

¹⁵⁸¹ *Ibidem*, pp. 298-318.

dedicadas a Santa María Magdalena, se han datado entre 1360-1380¹⁵⁸² y las del Juicio final entre 1370-1380¹⁵⁸³.

En pintura sobre tabla cabe mencionar los de la iglesia segoviana de la Natividad de Nuestra Señora de Santa María de Riaza, datadas hacia 1330-1350¹⁵⁸⁴, el frontal vitoriano de Quejana, realizado en 1396¹⁵⁸⁵, y el retablo burgalés de San Andrés de Añastro, fechado hacia 1400¹⁵⁸⁶.

Para la datación de las tallas también ha sido una gran ayuda el conocimiento de la moda de este período, de la que existen varios estudios¹⁵⁸⁷. Se ha atendido especialmente a la disposición del velo, la colocación del manto y las características de la túnica -altura del talle y forma de los cuellos-. Según el período que se analice algunos elementos de la moda son más importantes que otros. Por ello, no siempre se han tomado todos como referentes. Sólo la moda que reflejan las túnicas ha estado presente a lo largo de este estudio.

En las tallas más antiguas el velo se ajusta al rostro. Posteriormente, se separa del mismo y permite ver el cabello. En las esculturas de las décadas finales del siglo XIII y primer tercio del XIV, que reflejan una mayor pericia técnica, forma ondulaciones laterales volumétricas, sobre todo en las tallas alfonsíes. A partir del segundo tercio del siglo XIV, en la mayoría de las imágenes, la tela se ajusta u oculta sobre la frente y se pliega en las sienes antes de separarse del rostro. En su caída adquiere poco volumen.

Respecto al manto, en las esculturas de transición al gótico, cubre los hombros y bordea los brazos por el exterior en una disposición simétrica. Les suceden aquellos que ocultan el pecho por el lado izquierdo y asoman por la cintura por el lado derecho. Es una colocación propia de las imágenes góticas, que se aprecia en los Cristos de las portadas del Sarmental y de la Coronería. Sin embargo, en la mayoría de las imágenes bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo, como en las Vírgenes de los Remedios y de la Alegría de la catedral burgalesa. El manto bordea los brazos en las Vírgenes que lo sujetan con su mano izquierda, disposición que se aprecia en tallas del siglo XIII y del primer y segundo tercio del XIV. A principios del siglo XIV se realizaron las primeras imágenes en las que el manto cruza por delante del pecho de izquierda a derecha. Esta colocación es testimonial en el segundo tercio y desaparece en el tercero. El primer ejemplo de la escultura monumental burgalesa está en el manto del Cristo de la coronación de la portada occidental de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal¹⁵⁸⁸.

En la posición del borde inferior del manto también se aprecia una secuencia temporal. En las obras más antiguas, y en las arcaizantes, está paralelo al suelo y coinciden con un drapeado escaso o inexistente. En las tallas góticas se eleva formando una suave diagonal, que se irá acentuando y dejando un espacio triangular bajo la rodilla izquierda. En el apostolado del dintel de la fachada del Sarmental conviven las tres

¹⁵⁸² *Ibidem*, pp. 130-134.

¹⁵⁸³ *Ibidem*, pp. 134-137.

¹⁵⁸⁴ *Ibidem*, pp. 239, 243.

¹⁵⁸⁵ Art Institute Chicago, cat. núm. 1928. 817; MELERO-MONEO, L., 2000-2001, pp. 33-51; MELERO-MONEO, L., p. 44.

¹⁵⁸⁶ POST, C. R., 1930, pp. 133-136; POST, C. R. y GUDIOL RICART, J., 1950, p. 261; SALVADOR ODAX, A., 1987 b, pp. 124-125; LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 1999, p. 128; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, pp. 22-40. Este retablo se distribuye entre el Museo Metropolitano, The Cloisters Collection, núm. catálogo 25.120.257, el Museo de Zuloaga en Zumaya y la Diputación Provincial de Burgos. En la Diputación se custodia la tabla central y en los museos las laterales.

¹⁵⁸⁷ Principalmente: BERNIS MADRAZO, C., 1956; BERNIS MADRAZO, C., 1970; MENÉNDEZ PIDAL, G., 1986; MENÉNDEZ PIDAL, G. y BERNIS MADRAZO, C., 1986.

¹⁵⁸⁸ ANDRÉS ORDAX, S., 1988, p. 344; ARA GIL, C. J., 1994, pp. 238-239. Se ha datado en las décadas finales del siglo XIII.

colocaciones del manto: paralelo al suelo, en diagonal y cubriendo la rodilla y en diagonal y dejando la rodilla al descubierto.

En la forma del cuello y la altura del talle de las túnicas se distingue una clara evolución. En las imágenes más antiguas el cuello es circular y ajustado, en ocasiones se decora con un orfrés. A principios del siglo XIV se separa de la base del cuello y a partir del segundo tercio se abarquilla. Este proceso no se percibe en todas las imágenes, por ello es necesario contrastarlo con la altura a la que se sitúa el talle. En las esculturas del siglo XIII el talle es bajo y se oculta bajo el manto. Sólo en las obras de gran calidad asoma el ceñidor. A principios del siglo XIV el talle no es tan bajo y se aprecia en la cintura. En el segundo tercio se eleva muy por encima de la cintura y en el tercero sigue subiendo hasta situarse por debajo del pecho a finales de siglo.

En la disposición de la tela de la túnica sobre el torso también se aprecian cambios. En las imágenes de transición se adapta al pecho y no se aprecian pliegues, que hacen su aparición en las tallas góticas. A partir de 1330 la tela se abulsa en torno al talle, situado por encima de la cintura. Las túnicas que forman pliegues profundos y regulares en torno al talle se pueden situar en el tránsito del siglo XIV al XV.

Para el estudio de la imaginería burgalesa se ha aplicado la siguiente clasificación tipológica¹⁵⁸⁹: 1. Vírgenes sedentes con el Niño de tradición románica; 2.

¹⁵⁸⁹ Otros autores han abordado distintas clasificaciones, atendiendo a las características de las tallas medievales del territorio que estudiaron. Así, G. Ramos clasificó las imágenes románicas zamoranas atendiendo a la actitud de la Virgen: Virgen del Amparo (cuando el Niño está en el centro y María lo ampara con sus manos, sin tocarlo); Virgen de apoyo (cuando con su mano, apoyada en la rodilla, sujeta una flor o una manzana); Virgen del don (cuando levanta la mano derecha y muestra un fruto y apoya la izquierda en el hombro infantil) y Virgen del manto (cuando sujeta el manto con la mano izquierda y lo levanta protegiendo al Niño): RAMOS DE CASTRO, G., 1977, p. 381; C. Fernández-Ladreda mantuvo la primera y última tipología de la clasificación de G. Ramos para las tallas románicas navarras, pero modificó las otras denominaciones. Las Vírgenes que sujetan al Niño por la pierna izquierda o a media altura de la espalda pasó a denominarlas Vírgenes sustentantes y las que apoyan la mano sobre el hombro o la parte superior del brazo Vírgenes de apoyo: FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 107. Vírgenes sustentantes; p. 118. Vírgenes de apoyo; p. 125. Vírgenes del manto; p. 125; C. J. Ara creó la siguiente tipología para la imaginería gótica vallisoletana: Tipo 1º. El Niño va sentado entre las dos rodillas de su Madre; tipo 2º. El Niño va sentado completamente de frente sobre la rodilla izquierda de su Madre; tipo 3º. El Niño va sentado sobre la rodilla izquierda de la Virgen, colocando los pies sobre la derecha; tipo 4º. El Niño está colocado de pie sobre la rodilla izquierda de su Madre; tipo 5º. Imágenes en las que uno de los extremos del manto cuelga por el centro de la peana: ARA GIL, C. J., 1977, pp. 131-146; A. R. Hernández siguió los criterios de agrupación señalados por C. J. Ara para las tallas sorianas: Tipo 1. El Niño va sentado entre las rodillas de su madre; tipo 2. El Niño se sienta de frente sobre la rodilla izquierda de su madre (diferencia las que llevan corona de las que no); tipo 3. El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de la Virgen y coloca los pies en la derecha; tipo 4. El Niño está colocado de pie sobre la rodilla izquierda de su madre: HERNÁNDEZ ÁLVARO, A. R., 1984, pp. 30-37; F. J. García aplicó la siguiente clasificación a la imaginería mariana cacereña: 1º. “La Teótocos: Mater Christi y Mater Admirabilis” y 2º. “Virgen Odegetria: GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., 1987; C. Fernández-Ladreda, realizó la siguiente ordenación: tipo vasco-navarro-riojano; tipo Sangüesa; tipo Roncesvalles y tipo Ochogavía: FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, pp. 141-268; M. Gómez, partió de la clasificación realizada por C. J. Ara, para su estudio de la imaginería leonesa: Grupo primero, en el que la Virgen sostiene en sus rodillas al Niño, sentado en el centro y con aspecto de adulto; grupo segundo, el Niño está sobre la rodilla izquierda de la Virgen, sujetos a la ley de frontalidad, independientes y hieráticos; grupo tercero, el Niño está sentado sobre la pierna izquierda de María, ligeramente movido, toma como cabeza de serie a la Virgen de la hornacina del lado oriental del claustro; grupo cuarto, las piezas en las que se impone lo humano; quinto grupo, el Niño aparece de pie sobre la rodilla de María: GÓMEZ RASCÓN, M., 1996, pp. 96, 108; S. Pérez Martín y R. Fernández Mateos han seguido la clasificación de J. Ara en su estudio sobre la imaginería gótica zamorana en los siguientes tipos: 1. Con el Niño sentado entre las rodillas de la Virgen; 2. Con el Niño sentado sobre la rodilla izquierda de la Virgen; 3. Con el Niño sentado sobre la rodilla izquierda de la Virgen, colocando los pies sobre la derecha; 4. Con el Niño en pie sobre la rodilla izquierda de la Virgen; 5. Vírgenes de Pie: PÉREZ MARTÍN, S. y FERNÁNDEZ MATEOS, R., 2015, pp. 163-169.

Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se sitúa en el centro del regazo de María sin ser tocado por las manos de esta, que, no obstante, lo resguarda; 3. Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María; 4. Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús; 5. Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús; 6. Vírgenes alfonsíes: un tipo especialmente caracterizado y de singular proyección de Virgen sedente con el Niño burgalesa; 7. Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se dispone de pie.

5. 6. 2. 2. 1. Las Vírgenes sedentes con el Niño de tradición románica

Bajo este epígrafe se han agrupado las imágenes sedentes de María con el Niño en las que es posible reconocer todavía características del estilo románico. Son obras que pertenecen ya al siglo XIII, en las que la nueva concepción naturalista que progresivamente afecta a la escultura gótica, ha dejado ya su impronta.

Se pueden considerar como rasgos propios de la escultura románica y que desaparecen en el estilo gótico, la posición frontal de María y Jesús, la persistencia de la corona real en el Niño, el velo ceñido al contorno de la cabeza de la Virgen y enriquecido ocasionalmente con pliegues geométricos, así como la disposición simétrica del manto sobre los hombros de María y la forma en que éste se ajusta a las piernas, de manera que toman una configuración cilíndrica.

En el territorio que comprende este estudio son escasas las imágenes que presentan rasgos arcaizantes. Se pueden incluir en este grupo las esculturas de Santo Domingo de Silos, Casanova, Caleruega y Torrepadre. Sin embargo, no constituyen un grupo homogéneo, ya que en cada una de ellas tienen presencia sólo alguna de las características citadas.

Para la datación de las esculturas hemos partido del análisis comparativo del segundo taller del claustro de Santo Domingo de Silos, por su trascendencia artística y proximidad geográfica. Sus esculturas se han datado en el último cuarto del siglo XII¹⁵⁹⁰. También se ha tomado como referente la portada meridional¹⁵⁹¹ y el cenotafio de San Vicente de Ávila¹⁵⁹². Así como los conjuntos escultóricos burgaleses de Butrera¹⁵⁹³ y Gredilla de Sedano¹⁵⁹⁴.

Además, nos hemos ayudado de pinturas al fresco, como la escena de la Anunciación de San Isidoro de León¹⁵⁹⁵ y de pinturas sobre tabla¹⁵⁹⁶. También se ha

¹⁵⁹⁰ LACOSTE, J., 1973, pp. 101-128; LACOSTE, J., 1990, pp. 473-494; VALDEZ DEL ÁLAMO, E., 1990, pp. 173-183; SENRA GABRIEL y GALÁN, J. L., 2002, pp. 2560-262

¹⁵⁹¹ VILA DA VILA, M., 1989, pp. 141-159; RICO CAMPS, D., 2002; SILVA VERÁSTEGUI, S. M. de, 2009, pp. 205-206; RICO CAMPS, D., 2010, pp. 117-150.

¹⁵⁹² GOLDSCHMIDT, W., 1936, pp. 161-170; FERRER GARCÍA, F. A., 2000, 29, pp. 11-59; HERNANDO GARRIDO, J. L. y ESCUDERO RAMÍREZ, C. y GÓMEZ GONZÁLEZ, C., 2007, pp. 159-170; SILVA VERÁSTEGUI, S. M. de, 2009, pp. 205-206.

¹⁵⁹³ PÉREZ CARMONA, J., 1953 (1975), pp. 204-205; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 j, pp. 1649-1650.

¹⁵⁹⁴ PÉREZ CARMONA, J., 1953 (1975), pp. 198-200; VALDEZ DEL ÁLAMO, E., 1990, pp.243-244; ILARDIA GÁLLIGO, M., 2002, pp. 279-286.

¹⁵⁹⁵ GUDIOL RICART, J. y COOK, W. W. S., 1950 (1980). p. 112. “[...] habría que datar las pinturas entre la boda en 1181 y el fallecimiento del monarca en 1188”; BOTO VARELA, G., 2010, p. 78. Datadas hacia 1090-1100. Para más información sobre las pinturas: VIÑANO GONZÁLEZ, A., 1995; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2000, pp. 6577-694; WALKER, R., 2000, pp. 200-225.

procedido al estudio de las tallas románicas burgalesas, ya mencionadas, y de la imaginería mariana de otros lugares para poder establecer una evolución tipológica de las tallas sedentes románicas a las de transición¹⁵⁹⁷.

En este estudio, se han ordenado las imágenes burgalesas de tradición románica de acuerdo con la propuesta cronológica que he elaborado en función de sus características.

La primera talla de este grupo es la Virgen del Paraíso de Santo Domingo de Silos [monasterio de Santo Domingo de Silos procedente del monasterio de San Francisco, procedente de la ermita de Nuestra Señora del Paraíso (cat. núm. 259)], que se expone en el Museo monacal. Se le han serrado las piernas por debajo de las rodillas y también ha desaparecido la mano derecha de María, la izquierda parece un añadido. El Niño carece del brazo derecho.

Las dos imágenes están frontales. La figura infantil se ha colocado entre el regazo y la pierna izquierda materna, rompiendo el eje de simetría, como en la talla románica burgalesa de Gumiel de Izán y en la Virgen de las Batallas. Los ojos, grandes y almendrados, remiten al período románico. El cabello queda oculto por el velo.

El aro de la corona es muy ancho y está decorado simulando pedrería. Estas coronas son frecuentes en la escultura tardorománica¹⁵⁹⁸. El velo forma numerosos pliegues rítmicos, con forma de tubo de órgano sobre la frente, y se adapta a los hombros con un plegado que crea un zigzag aplanado. En el estudio del drapeado del velo remite a la Virgen de la Anunciación del claustro de Santo Domingo de Silos. En la disposición del manto, que bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo, rompe con la simetría propia de las tallas románicas, es por lo tanto más evolucionado. Una distribución similar se aprecia en la Virgen de la Epifanía del cenotafio de San Vicente de Ávila. El cuello de la túnica está decorado con un orfrés ancho¹⁵⁹⁹, como el de la túnica infantil de la talla románica burgalesa de Buniel.

Jesús lleva una corona de aro liso, que remata en cuatro figuras geométricas. El manto cubre el pecho por el lado izquierdo y dejaba libre el brazo derecho, como en la talla románica de Gumiel de Izán y en la Virgen de las Batallas. El cuello de la túnica está decorado con un orfrés.

Es una obra de transición, que se puede datar en el segundo tercio del siglo XIII por el abandono de los pliegues reiterativos en la indumentaria, la forma del escote de la túnica y la colocación asimétrica del Niño.

La Virgen del Pino de Casanova [iglesia de la Virgen del Pino (cat. núm. 87)] mantiene el cuerpo frontal, no así el Niño, que está sentado sobre la pierna derecha materna y gira el cuerpo hacia el lado izquierdo. Como se ha mencionado en el apartado

¹⁵⁹⁶ Sobre todo para la datación de la indumentaria. Museo Nacional de Arte de Cataluña: Frontal de altar de Mosoll (primer tercio del siglo XIII), núm. de catálogo 015788-000, frontal de altar de Rigatell (segunda mitad del siglo XIII), núm. catálogo 035701-000.

¹⁵⁹⁷ GUDIOL RICART, J. y COOK, W. W. S., 1950 (1980); MONREAL TEJADA, L., 1955; RAMALLO, G., 1981, pp. 237-274; HERNÁNDEZ ÁLVARO, A., 1984; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988; GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., 1988; ARA GIL, C. J., 2004, pp. 229-251; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2001, pp. 189-231; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2008, pp. 317-344.

¹⁵⁹⁸ La Virgen de la Epifanía del cenotafio de San Vicente de Ávila, Santa María la Real de Nájera o la Virgen de Manzanares del Museo Diocesano del Burgo de Osma, entre otras. En pintura sobre tabla se aprecia una corona de aro muy ancho en la Virgen sedente del Frontal de altar de Mosoll (primer tercio del siglo XIII). ARBACE, L., 2010, pp. 46-50. En la localidad de Teramo en los Abruzos.

¹⁵⁹⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 207. “El escote con una abertura delante, bordeado con una guarnición que en el siglo XIII recibía el nombre de orfrés. Correspondía a los trajes de cierto lujo. Hay ejemplos de esta moda en obras románicas del s. XII y en obras del siglo XIII, siendo muy numerosos los que ofrecen las miniaturas de Las Cantigas de Alfonso X el sabio, posteriores a 1275. Esta forma de guarnición se seguía empleando en la primera mitad del s. XIV, pero después desapareció totalmente”.

anterior, el desplazamiento infantil hacia una de las piernas maternas se aprecia en tallas tardorománicas europeas y españolas. Sirvan como ejemplo Nuestra Señora la Real de Nájera¹⁶⁰⁰ y la Virgen de Tremello, del municipio burgalés de Gumiel de Izán, datada a principios del siglo XIII¹⁶⁰¹. Con la mano derecha sostiene al Niño por el hombro y con la izquierda un fruto desaparecido. Sus piernas tienen configuración cilíndrica, propia del estilo románico.

El velo se ajusta al rostro y se adapta a los hombros. Actualmente, su apariencia se ha visto alterada por el repinte de parte del velo, transformado en cabello, y por la colocación de una puntilla para marcar la divisoria con el velo. La distribución del manto sobre los hombros es simétrica¹⁶⁰² y se une por el cuello, como en algunas imágenes románicas¹⁶⁰³. En la indumentaria y su disposición también se asemeja a la talla italiana de Castelli, datada a principios del siglo XIII¹⁶⁰⁴. El Niño está coronado.

Es la primera talla burgalesa en la que el Niño se coloca sobre la pierna izquierda materna y la Virgen le sujeta por el hombro. Aunque comparte características con esculturas señeras del primer tercio del siglo XIII, como se ha mencionado, es obra de un imaginero local, lo que unido al naturalismo del rostro de María y al contacto que establece María con el Niño al apoyar la mano izquierda en su hombro nos ayuda a datarla en el segundo tercio del siglo XIII.

En la Virgen de los Huertos de Caleruega [iglesia de San Sebastián, procedente de la ermita de la Virgen de los Huertos (cat. núm.81)] la presencia de características románicas es menor que en las tallas precedentes, como sucede con la imagen de Torrepadre. Ha sufrido importantes alteraciones y pérdidas de material para poder ser utilizada como imagen de vestir, lo que dificulta una justa valoración de su estado primitivo. Eliminaron la corona y la figura infantil, también había desaparecido la mano derecha de María.

La posición de María es frontal. En su alargado rostro destacan los ojos, grandes. Con la mano izquierda sujeta el manto. En la configuración cilíndrica de las piernas se asemeja a las tallas románicas y a la de Casanova. El manto sirve de velo y cubre la cabeza, ajustándose al rostro y ocultando el cabello. Un manto cubre la cabeza de la Virgen de la Anunciación de Santo Domingo de Silos. El manto sobre la cabeza se interpretaba en el siglo XIII como señal de luto o duelo¹⁶⁰⁵. Menéndez Pidal señaló que era propio de doncellas¹⁶⁰⁶. Un manto similar se aprecia en los frontales de altar de Rigatell¹⁶⁰⁷ y de Chía¹⁶⁰⁸, datados en la segunda mitad del siglo XIII. La disposición de los pliegues sobre la pierna derecha evoca nuevamente a las obras del segundo maestro

¹⁶⁰⁰ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005, p. 109. No se ha incluido a la Virgen de Valvanera, datada como fecha *post quem* en 1183, porque el Niño está en el centro del regazo, aunque gire el cuerpo hacia el lado derecho; p. 91. La Virgen de Nájera se ha datado a finales del siglo XII.

¹⁶⁰¹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2001, pp. 199, 209-210; HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 a, pp. 2773-2774.

¹⁶⁰² Como en las tallas románicas burgalesas de Ameyugo y Buniel (Museo de Burgos).

¹⁶⁰³ Un manto similar llevan las tallas burgalesas Ameyugo, Buniel (en el Museo de Burgos) y Aranda (en el monasterio de benedictinas, procedente de Tórtoles de Esgueva). También se aprecia en la Virgen salmantina de la catedral Vieja de Salamanca, en las palentinas de Melgar de Yuso y Vega de Bur, en la vallisoletana Virgen del Val, actualmente en el santuario de la Gran Promesa, o en la Virgen riojana de Valvanera, entre otras.

¹⁶⁰⁴ SANGLA, M. H., 2001, pp. 180-189. También se aprecia en la Virgen de la Epifanía del cenotafio de San Vicente de Ávila, en la imagen de Santa María la Real de Nájera, en la palentina de Vega de Bur y en la Virgen de Manzanares, actualmente en el Museo Diocesano del Burgo de Osma, entre otros ejemplos.

¹⁶⁰⁵ GARCÍA CUADRADO, A., 1993, p. 102.

¹⁶⁰⁶ MENÉNDEZ PIDAL, G., 1986, p. 81.

¹⁶⁰⁷ Museo Nacional de Arte de Cataluña, núm. catálogo 035701-000.

¹⁶⁰⁸ Museo Nacional de Arte de Cataluña, núm. catálogo 003903-000.

del claustro Silos, pero sin tanta profusión en el drapeado. Por el tipo de manto y su disposición se puede datar en el segundo tercio del siglo XIII. Por proteger María al Niño con el manto que sujeta con su mano izquierda también se podría estudiar en el apartado dedicado a las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María¹⁶⁰⁹.

5. 6. 2. 2. 2. Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se sitúa en el centro del regazo de María sin ser tocado por las manos de esta, que, no obstante, lo resguardan

En este reducido grupo de imágenes el Niño se coloca en el centro del regazo materno y María no lo toca con sus manos. Con la mano derecha muestra una manzana a Jesús y le protege con la izquierda, extendida. Perpetúa modelos románicos, por la incomunicación existente entre las figuras y por el mantenimiento del eje de simetría. Sin embargo, en otros aspectos, como el estudio de los rostros y de los drapeados, refleja un naturalismo incipiente, que se incorpora a la escultura de ese momento.

G. Ramos ya advirtió la especificidad de este grupo de esculturas en su estudio de la imaginería románica zamorana, al que denominó “Vírgenes del Amparo”¹⁶¹⁰. Posteriormente, M. Sáenz aplicó este calificativo a las imágenes románicas riojanas¹⁶¹¹. J. Ara, en su investigación sobre la *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, constató la existencia de un grupo homogéneo de tallas góticas al que denominó tipo 1º: “El Niño va sentado entre las rodillas de su Madre”¹⁶¹².

No se ha utilizado el apelativo de Vírgenes del Amparo en el estudio de las imágenes burgalesas, porque este término también se aplica a representaciones góticas de María de pie protegiendo a los fieles bajo su manto, que, además, se conocen como Virgen de la Misericordia o *Mater Omnium*¹⁶¹³.

En las tallas de esta variante se aprecia una evolución respecto a las Vírgenes de tradición románica, porque, a diferencia de aquellas, el manto de María no adopta una disposición simétrica, ni se ajusta a las piernas con una configuración cilíndrica, y el Niño no está coronado. Pertenecen a este grupo las Vírgenes de Terradillos de Esgueva, Belorado, Pineda Trasmonte y Regumiel de la Sierra. Se pueden datar en el último tercio del siglo XIII.

En las dos primeras tallas, de Terradillos de Esgueva [iglesia de San Andrés (cat. núm. 264)] y Belorado [iglesia de San Pedro (cat. núm. 28)], el velo se ajusta al rostro y oculta el cabello. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. Su borde inferior permanece paralelo al suelo o muy próximo a la horizontal. El cuello de la túnica es ajustado y el talle se oculta bajo el manto. La Virgen de Belorado se ha utilizado como imagen de vestir y para ello eliminaron el velo, parte de las rodillas y la

¹⁶⁰⁹ Apartado 5.6.2.2.3.

¹⁶¹⁰ RAMOS DE CASTRO, G., 1977, p. 381.

¹⁶¹¹ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005, p. 123.

¹⁶¹² ARA GIL, C. J., 1977, p. 131. “Este modelo es una pervivencia del tipo románico de la Virgen Majestad. Únicamente el nuevo naturalismo en el tratamiento del rostro indican el cambio de sensibilidad que apareció en el siglo XIII. En la mayor parte de las esculturas de este tipo el velo de la Virgen se adapta perfectamente a la cabeza y los pliegues del vestido mantienen algo de la configuración lineal románica, mientras que aquellas en las que el sistema de plegado indica una cronología más avanzada aparecen ya las ondulaciones en el velo, características del período gótico”.

¹⁶¹³ FERRANDO de KURZ, C., 1989 b, pp. 141-144; MORENO, C., 2011, p. 57. Este aspecto también se aborda al estudiar a las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María.

figura infantil. Se ha insertado en este grupo, porque sus características son afines al mismo.

A Nuestra Señora de la Peña de Pineda Trasmonte [Iglesia de San Miguel Arcángel, procedente de la ermita de Nuestra Señora de la Peña (cat. núm. 212)] le añadieron la corona, algunos dedos y el fruto a la mano derecha de María durante la reciente restauración. A diferencia de las tallas anteriores, el velo se separa del rostro y el borde inferior del manto sube en una diagonal poco acentuada. La túnica es de cuello ajustado y talle, muy bajo, se cubre bajo el manto.

La Virgen del Rosario de Regumiel de la Sierra [iglesia de San Adrián Mártir (cat. núm. 229)] se ha utilizado como imagen de vestir y ha visto muy alterada su apariencia original. El velo se ha transformado en una melena, se ha alterado el cuello de la túnica y las dos figuras han perdido las manos. Por la posición del brazo derecho de María se puede deducir que resguardaba al Niño con la mano, pero sin llegar a tocarlo. El Niño se ha desplazado ligeramente hacia el lado izquierdo. El manto bordea los brazos y su borde inferior forma una diagonal que deja la rodilla al descubierto. Es la imagen más evolucionada de este grupo.

5. 6. 2. 2. 3. Las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María

Se puede considerar que las Vírgenes de esta variante son una evolución de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se sitúa en el centro del regazo de María sin ser tocado por las manos de esta.

G. Ramos, en su estudio sobre la imaginería románica zamorana, denominó a las Vírgenes de este tipo Vírgenes del Manto¹⁶¹⁴. C. Fernández-Ladreda mantuvo este calificativo para las esculturas románicas navarras¹⁶¹⁵. Posteriormente, M. Sáenz afirmó que las Vírgenes de esta variante se limitan al período románico en la Rioja¹⁶¹⁶. A diferencia de la imaginería riojana, las esculturas de este tipo son frecuentes durante el gótico en el ámbito castellano¹⁶¹⁷.

No se ha denominado a las tallas de esta modalidad Vírgenes del manto o Vírgenes con manto, porque también se aplica a las Vírgenes de la Misericordia, iconografía en la que la María está mayoritariamente de pie y alberga a los fieles bajo su manto. Por este motivo, se ha optado por matizar la denominación propuesta por G. Ramos para evitar confusiones¹⁶¹⁸.

Pertenecen a este grupo las tallas burgalesas de los siguientes municipios: Hontoria de Valdearados, Berlangas de Roa, Burgos (Nuestra Señora de la Rebolleda), Pardilla, Brazacorta, Bahabón de Esgueva, Quintanilla del Agua, Burgos (Gamonal), La Revilla, Moradillo de Roa, Burgos, Santa María del Campo y Zuzones. A las que hay que sumar dos imágenes relacionadas con la escultura monumental, ya estudiadas,

¹⁶¹⁴ RAMOS DE CASTRO, G., 1977, p. 381.

¹⁶¹⁵ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 125.

¹⁶¹⁶ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005, p. 65. “Si sujeta con su mano izquierda el manto y lo levanta como protegiendo a Jesús es una Virgen del manto, modalidad que se mantiene hasta el gótico”.

¹⁶¹⁷ Sirvan como ejemplo: SANCHO CAMPO, A., 1975, láms. 80, 86, 92. En Palencia las imágenes de Santa María de Mave, San Cristóbal de Boedo y Osorno, entre otras; en Segovia se puede mencionar a la Virgen de la Sierra de Sotosalbos; HERNÁNDEZ ÁLVARO, A. R., 1984, p. 87. En Soria la imagen de Escobosa de Calatañazor; ARA GIL, J., 1977, p. 141. En Valladolid hay dos tallas en Portillo, en la iglesia de Santa María.

¹⁶¹⁸ RÉAU, L., 1957(1996), pp. 121-129; LLOMPART MORAGUES, G., 1987, pp. 287-335; FERRANDO DE KURZ, C., 1989 b, p. 162; MENGUAL BATLE, J., 1997, p. 28.

Nuestra Señora de Marzo de Santo Domingo de Silos¹⁶¹⁹ y Santa María la Real de Villamayor de los Montes¹⁶²⁰, así como las tallas de Caleruega¹⁶²¹, Villalmanzo y Tolbaños de Arriba¹⁶²². Estas imágenes se pueden datar en un período comprendido entre el último tercio del siglo XIII y el segundo tercio del siglo XIV, ambos inclusive.

En las imágenes de Hontoria de Valdearados [iglesia de San Esteban Protomártir cat. núm. 140)], Berlangas de Roa [ermita de Nuestra Señora de los Huertos (cat. núm. 31)] y Burgos [iglesia de la Virgen del Rosario, procedente de la ermita de Nuestra Señora de la Rebolleda de Burgos (cat. núm. 50)] Jesús está sentado en el centro del regazo materno. El manto o velo se ajusta al rostro de María y las túnicas se adaptan al torso. Se pueden datar en el último tercio del siglo XIII.

La Virgen del Consuelo de Pardilla [iglesia de la Degollación de San Juan Bautista (cat. núm. 201)] y Nuestra Señora del Agua de Brazacorta [Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, procedente de la ermita de la Virgen del Agua (cat. núm. 33)] se diferencian de las anteriores en que se ha roto el eje de simetría y el Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Sus mantos cubren la cabeza y se distancian del rostro con poco volumen, permitiendo ver el cabello. Asoman por la cintura en el lado derecho y su extremo inferior se aproxima a la horizontal. En la talla de Pardilla el cuello de la túnica se resalta mediante un orfrés ancho, similar al de la Virgen del Paraíso de Santo Domingo de Silos. Se pueden datar en las décadas finales del siglo XIII por las características de la indumentaria.

Nuestra Señora de Valdepinillos de Bahabón de Esgueva [ermita de Nuestra Señora de Valdepinillo (cat. núm. 16)] sufrió importantes alteraciones en la década de los cincuenta del siglo pasado para utilizarla como imagen de vestir. Se eliminó la figura infantil y alteró el rostro de María¹⁶²³. El velo se ondula en torno al rostro y el manto bordea los brazos en una disposición simétrica. El extremo inferior del manto está paralelo al suelo. El cuello de la túnica es ajustado y se resalta con guarnición. Su talle es bajo pero, a diferencia de las tallas anteriores, se percibe el ceñidor de correa. Por las características de la indumentaria se puede datar a finales del siglo XIII o principios del XIV.

En las imágenes de Quintanilla del Agua [iglesia de Santa María (cat. núm. 222)], Santa María la Real y Antigua de Gamonal [iglesia de Santa María la Real y Antigua (cat. núm. 53)] y Nuestra Señora del Amparo de La Revilla¹⁶²⁴ [ermita de Nuestra Señora del Amparo (cat. núm. 166)] María y el Niño mantienen la frontalidad, pero los talles de las túnicas se colocan ligeramente por encima de la cintura, sin ceñidor. El de la talla de Gamonal es fruto de una transformación posterior. Los cuellos no son tan ajustados como en las tallas precedentes. Se pueden datar en el primer tercio del siglo XIV.

Santa María la Real y Antigua de Gamonal es una imagen de gran importancia devocional, de la que se conservan numerosos testimonios. A H. Flórez pertenece la narración más antigua, que he encontrado, sobre el culto a la imagen:

¹⁶¹⁹ Apartado 4.2.

¹⁶²⁰ Apartado 4.1.2.1.

¹⁶²¹ Estudiada en el apartado 5.6.2.2.2 dedicado a las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se sitúa en el centro del regazo de María sin ser tocado por las manos de esta, que, no obstante, lo resguardan.

¹⁶²² Las imágenes de Villalmanzo y Caleruega acosan la influencia de las Vírgenes alfonsíes, que se estudian en el apartado 5.6.2.2.6.5. Imágenes que acusan la influencia de las Vírgenes alfonsíes

¹⁶²³ Agradezco esta información a Anastasia Orcajo.

¹⁶²⁴ Es una Virgen comunera de los municipios de Ahedo de la Sierra, Barbadillo del Mercado y La Revilla.

“Fue creciendo la devoción y culto, de modo que edificando iglesia y casas, se hizo un lugar con vecindario, aunque pequeño: pero la iglesia mereció la atención de las personas más principales, que hicieron donaciones a la Virgen, y llegó a entrar en el Patronato Real del rey D. Fernando I, el cual se la dio en herencia a sus hijas doña Urraca y doña Elvira, con otras muchas iglesias y monasterios. Queriendo las Infantas promover el culto de María Santísima, idearon ensalzar aquella iglesia, trayéndose al obispo de Oca don Simón, para residir allí. Trataron la materia con el rey su hermano D. Alfonso, y como era tan pío, como las hermanas, aprobó el pensamiento y les dio facultades para que se pusiesen a la obra”¹⁶²⁵.

Se han conservado privilegios de Fernando IV¹⁶²⁶, Enrique II¹⁶²⁷, Enrique IV¹⁶²⁸, los Reyes Católicos¹⁶²⁹ y monarcas sucesivos hasta Fernando VII. Entre estos privilegios destacó la exención de levas y tributos a los vecinos de Gamonal. La imagen contó con la devoción de los peregrinos del Camino de Santiago, que rezaban ante ella antes de entrar en la ciudad de Burgos¹⁶³⁰. Para atender a los romeros se construyó un hospital en Gamonal, que en 1709 aún disponía de algunas camas¹⁶³¹.

La *Quadrilla de Nuestra Señora de Gamonal* estuvo formada por veinte localidades. Su finalidad fue celebrar rogativas periódicas para evitar la sequía y las plagas¹⁶³². Sus primeras constituciones son del año 1502. En 1629 sus fieles acudieron en procesión desde Gamonal, acompañados por Nuestra Señora, hasta el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos para pedir que remitiese la plaga de langosta. A ellos se sumaron los devotos de la Virgen de Fresdelval y los de Santibáñez y su valle¹⁶³³. La *Quadrilla de Nuestra Señora de Gamonal* acudió nuevamente en procesión hasta el monasterio agustino el treinta de marzo de 1739¹⁶³⁴.

¹⁶²⁵ FLÓREZ, H., 1771 (1983), p. 146.

¹⁶²⁶ PÉREZ MORAL, L., 1922, 138. “En atención a la mucha devoción que él tenía y tuvo el rey Sancho su padre a la citada Santa María y para que los clérigos del expresado lugar rogasen siempre a nuestra Señora, por su vida”.

¹⁶²⁷ HUIDOBRO SERNA, L., 1925, p. 22. “En 1369 otorgó a los vecinos la exención de todos los pechos y tributos que entonces se pagaban al rey a los legados de la autoridad”.

¹⁶²⁸ *Ibidem*, p. 22. “E esta merced les hacemos por gran devocion que nos hacemos en Santa María e porque los sobredichos sean tenidos de rogar a Dios por la nueva vida e salud de la reyna doña Juana mi mujer e del infante don Juan mi hijo, primero heredero e demás e hijos”.

¹⁶²⁹ *Ibidem*, pp. 22-23. Añadiendo la exención de dar hospedaje, levas y quintas, que concedieron los reyes hasta Fernando VII.

¹⁶³⁰ VALDIVIELSO AUSÍN, P., 1992, p. 42.

¹⁶³¹ HUIDOBRO SERNA, L., 1925 b, p. 24.

¹⁶³² PÉREZ MORA, L., 1922, p. 141.

¹⁶³³ BLANCO DÍEZ, A., 1949, p. 326.

¹⁶³⁴ PÉREZ MORA, L., 1922, pp. 141-142. “A las ocho de la mañana de dicho día salió de la iglesia en procesión en el orden siguiente: los estandartes y pendones de dichos pueblos y después de ellos seguían las cruces uno y otro por la antigüedad que cada uno tiene, en medio de ellos dos coros de personas devotas y vecinos de dichos pueblos que concurrieron con velas encendidas [...]. Llegados que fueron a la parroquia de San Lesmes extramuros de dicha Ciudad y antes de llegar a ella salió su ilustre cabildo con la cruz, acompañado de muchos hermanos de la ilustre y real Congregación de N^a. S^a. de Belén, habiendo recibido a la procesión, entraron todos en San Lesmes cantándose una salve por el cabildo de esta parroquia acompañándoles también el clero del real Monasterio de S. Juan orden Benedictina que se halla enfrente de la iglesia de S. Lesmes. Invitada a su señoría la ciudad y los gremios de ella acudieron con sus estandartes y se convidó a la ciudad para que nombrase uno de sus individuos a fin de que llevase el estandarte de N^a. S^a. de Gamonal en lo restante de la procesión, lo que fue aceptado. El regidor D. Gaspar de Castro Peso y Barragán fue el designado para llevar dicho estandarte acompañando a este otros dos sujetos que llevaban dos cirios de cera blanca pintados con las armas de la ciudad, los que dio de limosna

El 6 de mayo de 2002 la cofradía de San Antón, para celebrar su quinto centenario, recuperó la tradicional rogativa a la que acudían los pueblos circundantes, algunos de los cuales se han integrado como barrios en la ciudad de Burgos. Las comitivas municipales se reunieron a las puertas de la iglesia, donde les recibió la Virgen. Allí se recogieron los estandartes para colocarlos detrás del altar. La afluencia de creyentes fue grande y tras la misa se celebró una comida popular¹⁶³⁵. Todos los años, el día dos de febrero, la imagen recorre el barrio¹⁶³⁶.

Anteriores a la cofradía de San Antón son la cofradía de Nuestra Señora de Gamonal, también llamada de los Caballeros, y la cofradía de Nuestra Señora de Gamonal de los Calceteros. La primera se fundó en 1285¹⁶³⁷ y se conoció como cofradía de Caballeros Mercaderes de Santa María la Real de Gamonal. Sus componentes pertenecían a familias distinguidas¹⁶³⁸. Su propósito fue mantener el culto a la Virgen¹⁶³⁹, como testimonia el último capítulo de sus constituciones: “En el nombre de Dios y de Santa María. Amen a cuya alabanza fue edificada esta cofradía”. En las Constituciones constaba que los caballeros debían correr y picar a caballo un toro la víspera de la festividad de la patrona, que debían ofrecer para la merienda del día siguiente. Esta costumbre se conmutó en el siglo XVI por una comida para veinte pobres¹⁶⁴⁰. Entre sus fundadores estaban el almirante Bonifaz y Miguel Esteban del Huerto del Rey y su señora doña Ucenda, así como otros miembros de la oligarquía urbana burgalesa. La fundación de la cofradía coincidió con la construcción de la nueva edificación parroquial, a la que contribuyeron algunos de sus miembros, como testimonian los escudos del dintel de la porta occidental, que pertenecen a Miguel Esteban del Huerto del Rey¹⁶⁴¹.

La segunda cofradía de Nuestra Señora de Gamonal, se fundó en 1368 y desapareció en 1682. También se conoció como Nuestra Señora de Gamonal de los Calceteros¹⁶⁴². A diferencia de la anterior, sus miembros fueron de diverso origen social. De la regla primitiva se desprende que tuvo cofrades caballeros, porque se debía acudir a las fiestas del santuario a caballo. Sin embargo, según las constituciones de 1604, sólo podían pertenecer a la misma los que ejerciesen el oficio de calceteros¹⁶⁴³. A partir de ese año acudieron a pie a las fiestas.

En el siglo XVI hubo un pequeño monumento de la capilla mayor, que marcaba el lugar donde se apareció la talla, según la leyenda. Pervivió, al menos, hasta el siglo XVIII¹⁶⁴⁴.

En la Virgen del Egido [ermita Virgen del Egido (cat. núm. 191)] y la del Museo Catedralicio [catedral de Burgos (cat. núm. 47)], a diferencia de las anteriores, el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho y lo desvía hacia el izquierdo formando una diagonal. Los cuellos de las túnicas están menos ajustado que en las imágenes del siglo

a dicha soberana Imagen Su Señoría la ciudad, seguía el número de escribanos de dicha ciudad como tienen por costumbre en semejantes funciones públicas y en pos de ellos los maceros y criados de la ciudad [...]”.

¹⁶³⁵ Diario de Burgos, 6 de mayo de 2002, p. 10.

¹⁶³⁶ RAMOS REBOLLARES, L., 1999, p. 69.

¹⁶³⁷ GARCÍA SAÍNZ DE BARANDA, J., 1938, p. 160.

¹⁶³⁸ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, p. 85. “*En esta sepultura están los huesos de los nobles e católicos cristianos, don Miguel Esteban del Huerto del Rey e doña Uzeada su muger que finaron [...] los cuales dotaron a la cofradía de Sta. María de Gamonal que dicen de los caballeros*”.

¹⁶³⁹ VALDIVIELSO AUSÍN, P., 1992, p. 32.

¹⁶⁴⁰ HUIDOBRO SERNA, L., 1926, p. 16.

¹⁶⁴¹ ANDRÉS ORDAX, S., 1988, p. 344; ARA GIL, C. J., 1994, pp. 238-239.

¹⁶⁴² VICARIO SANTAMARÍA, M., 1996, pp. 550-551.

¹⁶⁴³ HUIDOBRO SERNA, L., 1926, p. 25.

¹⁶⁴⁴ FLÓREZ, H., 1771 (1983), p. 146.

precedente. El talle se oculta bajo el manto, no porque esté muy bajo, sino porque cruza por encima de la cintura. La moda nos ayuda a datarlas en el primer tercio del siglo XIV.

Las últimas tallas de este grupo son Nuestra Señora de la Toba de Santa María del Campo [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, procedente de la ermita de Nuestra Señora de la Toba (cat. núm. 251)] y la Virgen del Monte de Zuzones [iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 312)]. La imagen de Santa María del Campo, a diferencia de las otras imágenes de esta variante, eleva la mano izquierda hasta la altura del hombro de Jesús y además de sujetar el manto apoya el dedo pulgar en el hombro infantil. Los Niños de ambas esculturas se sientan frontales. Sus túnicas tienen el cuello holgado y el talle muy por encima de la cintura. La moda que reflejan las túnicas, sobre todo la altura del talle, es propia del segundo tercio del siglo XIV.

5. 6. 2. 2. 4. Las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús

A diferencia de las variantes anteriores María toca a su Hijo con la mano izquierda en una representación más naturalista. En la mayoría de las esculturas María sujeta al Niño por la pierna, por este motivo sólo se mencionará la posición de la mano izquierda cuando lo sujete por la cintura.

Se adaptan a esta posición las tallas burgalesas de los siguientes municipios: Torresandino, Torrepadre, Los Balbases, Valdeande, Tordueles, Arroyo de Salas, Santillán del Agua, Burgos (Museo del Retablo procedente de Puentes de Amaya), Rabé de los Escuderos, Pinillos de Esgueva, Villanueva de Carazo, Castrillo del Val, Arauzo de Torre, Hortezielos, Barbadillo del Mercado, Urrez, Pinilla de los Moros, Cuevas de Juarros, Tolbaños de Arriba, Quintanarraya, Aza, Espinosa de Cervera, Monterrubio de la Demanda, Peñacoba, Canicosa de la Sierra, Barbadillo del Mercado y Peñaranda de Duero. A estas hay que añadir la Virgen de los Remedios de la catedral burgalesa y la Virgen de la iglesia de San Lorenzo de Burgos, que se han estudiado en el apartado dedicado a las imágenes de culto realizadas por el taller del claustro¹⁶⁴⁵.

Siguiendo el criterio establecido en el apartado precedente, en primer lugar se estudiarán las tallas en las que el Niño ocupa el centro del regazo materno.

Las imágenes de Torresandino [iglesia de San Martín Obispo, procedente del monasterio de Nuestra Señora de los Valles (cat. núm. 274)] y Torrepadre [iglesia de San Esteban Protomártir, procedente de la ermita de la Vera Cruz (cat. núm. 272)] mantienen la frontalidad y el eje de simetría, ya que el Niño se sienta en el centro del regazo. La disposición de los mantos es similar, asoman por la cintura por el lado derecho y cubren el pecho por el izquierdo. El borde inferior asciende en una pronunciada diagonal que permite ver la rodilla izquierda. Las túnicas tienen el cuello ajustado y no se aprecia el talle. Son obras arcaizantes, en las que la tradición románica se hace patente en la configuración cilíndrica de las piernas y en la colocación distanciada de las rodillas. Por convivir características románicas con otras góticas se pueden datar en las décadas finales del siglo XIII.

La próxima imagen, que se expone en el Museo del Retablo de Burgos [Museo del Retablo, procedente de la iglesia de Puentes de Amaya (cat. núm. 77)], también tiene al Niño en el centro del regazo. A diferencia de las tallas anteriores Jesús flexiona las piernas y las apoya en el regazo materno. Muestra la pierna derecha desnuda desde la rodilla, como el Niño de la Virgen de la Alegría catedralicia. El velo se separa del rostro y forma un pliegue de calidad metálica. El manto bordea el brazo derecho y cubre

¹⁶⁴⁵ Virgen de los Remedios: Apartado 4.1.4.1.3; Virgen de San Lorenzo 4.1.4.1.4.

parte del pecho por el izquierdo. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle oculto bajo el manto. Por el estudio del drapeado, con calidades metálicas, la moda que reflejan las túnicas y la colocación del Niño, se puede datar en los años finales del siglo XIII o iniciales del XIV.

Las Vírgenes de Valdeande [iglesia de San Pedro Apóstol, procedente de la ermita de Nuestra Señora del Juncal (cat. núm. 281)] y Santillán del Agua [iglesia de San Julián (cat. núm. 254)] mantienen la frontalidad, pero el Niño se sienta sobre la pierna izquierda materna con las piernas paralelas y adelantadas a la pierna de María. Se pueden datar a finales del siglo XIII o principios del siglo XIV, teniendo como criterio la moda que reflejan las túnicas.

Nuestra Señora de las Nieves de Los Balbases [iglesia de San Esteban (cat. núm. 176)] está muy retocada. María mantiene la frontalidad y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal suave, como en las seis tallas que se estudian a continuación. Es singular la disposición del manto, porque el extremo que procede del lado izquierdo se extiende por el centro de la peana. La túnica se adapta al cuello y al cuerpo. Su talle se cubre con el manto. Se puede datar en las décadas finales del siglo XIII o principios del siglo XIV por la moda que refleja su indumentaria¹⁶⁴⁶.

Las seis esculturas siguientes comparten la disposición del manto, que cruza por delante del pecho de izquierda a derecha¹⁶⁴⁷ y bordea el brazo derecho. No he encontrado imágenes de escultura monumental en las que María muestre una colocación similar del manto. Sin embargo, se aprecia en el Cristo de la coronación de la portada occidental de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal, como se ha mencionado. Aunque no es una distribución abundante, también está presente en otras provincias¹⁶⁴⁸. Además, estas tallas coinciden en que María está frontal y el Niño, salvo en la imagen de Rabé de los Escuderos, desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo formando una diagonal. Responden a la actuación de imagineros locales.

Las tallas de Rabé de los Escuderos [iglesia de San Mamés Mártir (cat. núm. 227)], Pinillos de Esgueva [Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, procedente de la ermita Nuestra Señora la Blanca (cat. núm. 216)] y Villanueva de Carazo [iglesia de la Invención de la Santa Cruz (cat. núm. 301)] se pueden datar en las décadas finales del siglo XIII o principios del XIV por la moda que reflejan sus túnicas, de cuellos ajustados y talles que quedan ocultos bajo el manto. En las otras tres esculturas de este subgrupo, pertenecientes a Castrillo del Val [iglesia de Santa Eugenia cat. núm. 95)] Arauzo de Torre [Iglesia de San Pedro Apóstol, procedente del despoblado de Quintanilla de Ricuerda (cat. núm. 12)] y Hortezielos [iglesia de la Natividad de Nuestra Señora (cat. núm. 144)] los cuellos de las túnicas están apuntados y el talle se percibe por encima del manto, resaltado con un ceñidor. Por la moda que reflejan las túnicas se pueden datar en el primer tercio del siglo XIV.

¹⁶⁴⁶ A diferencia de las tallas de Valladolid con una disposición similar del manto, que pertenecen a la segunda mitad del siglo XIV, la moda de la talla burgalesa refleja una datación anterior. ARA GIL, C. J., 1977, p. 143.

¹⁶⁴⁷ Existe otro grupo de imágenes con la misma disposición del manto, pero se diferencian en que María apoya su mano izquierda en el hombro o en el brazo infantil. Pertenecen a los siguientes municipios: Briongos, Celada del Camino, Cabañes de Esgueva, Sarracín, Lerma, Madrigal del Monte, Santo Domingo de Silos y Castrillo de la Vega.

¹⁶⁴⁸ Al menos en: León: Museo Catedralicio (procedente Villanófar), San Pedro de los Oteros: GÓMEZ RASCÓN, M., 1996, lám. 76, lám. 52; Palencia: Bárcena de Campos, Becerril de Carpio, Pozo de Urama, Villafra de Peña: SANCHO CAMPO, A., 1975, lám. 71, lám. 88, lám. 159, lám. 171; Cáceres: Ceclavín: GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., 1987, núm. 14; La Rioja: San Millán de la Cogolla (Museo del monasterio de Yuso): SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005, núm. 59. A Cataluña pertenece una imagen del Museo Marès, LORÉS i OTZET, I., 1991, num., 278, pp. 309-310.

En las dos Vírgenes que les suceden, de Tordueles [iglesia de Santa María (cat. núm. 271)] y Arroyo de Salas [iglesia de San Julián (cat. núm. 14)], María está frontal y en Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. Las túnicas tienen el cuello ajustado y el talle bajo, cubierto por el manto. Se pueden datar a finales del siglo XIII o principios del XIV por la moda que refleja su indumentaria y la colocación de Jesús.

En el primer tercio del siglo del siglo XIV se tallaron las imágenes de Barbadillo del Mercado [iglesia de San Pedro Apóstol, procedente de la iglesia del convento dominico de la Santísima Trinidad (cat. núm. 21)], Urrez [iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, procedente de la ermita de la Virgen de la Cabrera (cat. núm. 275)] y Cuevas de Juarros [Iglesia de San Pantaleón Mártir, procedente de la ermita de Nuestra Señora del Cerro (cat. núm. 116)]. Concuerdan en que el Niño mantiene la frontalidad y en la moda que refleja su indumentaria, con los cuellos de las túnicas más holgados que en el siglo anterior. En la figura infantil de Barbadillo del Mercado y en la túnica mariana de Cuevas de Juarros se aprecia el talle por encima de la cintura, resaltado por un ceñidor.

En el tránsito del primer tercio del siglo XIV al segundo se puede situar la Virgen de Pinilla de los Moros [iglesia de San Román Mártir (cat. núm. 213)], en la que el Niño inclina levemente el cuerpo hacia el lado izquierdo. La túnica es de cuello circular holgado y los pliegues arrancan desde la cintura, oculta detrás de la figura infantil. Jesús viste con una túnica de amplio cuello circular.

Las esculturas que se mencionan a continuación se pueden datar en el segundo tercio del siglo XIV, porque los talles se colocan muy por encima de la cintura. En las Vírgenes de Tolbaños de Arriba [iglesia de San Juan Bautista (cat. núm. 269)], Aza [iglesia de San Miguel Arcángel (cat. núm. 15)] y Quintanarraya [iglesia de la catedral de San Pedro (cat. núm. 221)] María está frontal, pero el Niño gira el cuerpo hacia la derecha y extiende el brazo derecho para tocar el fruto o flor que le muestra su madre. En la imagen de Tolbaños la Virgen sujeta al Niño por la cintura. No se establece contacto visual entre las figuras. Los cuellos de las túnicas de las dos primeras imágenes son holgados y en la tercera se abarquillan.

En tres esculturas de esta variante, las de Aza, Quintanarraya y Peñaranda, esta última se realizó en el último tercio de la centuria, Jesús apoya una mano en la manzana que le muestra María. Es una modalidad iconográfica infrecuente en la imaginaria burgalesa, que solo se aprecia en las tres tallas mencionadas.

Las últimas esculturas de esta variante, por la moda que reflejan las túnicas, se pueden datar en el último tercio del siglo XIV. Coinciden en la altura del talle, cercano al pecho y resaltado con un ceñidor de correa, y en la forma abarquillada de los cuellos, salvo en la imagen de Espinosa de Cervera. A este período pertenecen las tallas de Espinosa de Cervera [Iglesia de San Millán de la Cogolla, procedente de la ermita de Nuestra Señora de Talamanguilla (cat. núm. 118)], Monterrubio de la Demanda [Iglesia de San Juan Bautista, procedente de la ermita de Nuestra Señora de la Caraba (cat. núm. 189)], Peñacoba [iglesia de la Visitación de Nuestra Señora (cat. núm. 205)], Canicosa de la Sierra [ermita de Nuestra Señora del Carrascal (cat. núm. 86)] y Barbadillo del Mercado [iglesia de San Pedro Apóstol (cat. núm. 22)]. Comparten la postura infantil, con el cuerpo desviado hacia el lado izquierdo formando una diagonal, y la flexión de las piernas de Jesús. Sólo la Virgen de Monterrubio de la Demanda sujeta al Niño por la cintura.

Nuestra Señora de los Remedios de Peñaranda de Duero [iglesia de Santa Ana, procedente de la ermita de Nuestra Señora de los Remedios (cat. núm. 207)] es una excepción entre las imágenes de este apartado, porque, a diferencia de las anteriores, el Niño se sienta sobre la pierna derecha materna, María lo sujeta con su mano derecha por

la pierna y se produce una relación intimista entre ambos. La Virgen desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo y el Niño hacia el derecho. Desconozco si se ha retallado el velo y se le ha dado el aspecto de una larga melena u originariamente era así. El manto muestra el reverso por el cuello y lleva fiador. La túnica es de cuello abarquillado y se ajusta al pecho, desde allí se ensancha, sin ceñidor. Este tipo de túnica se puso de moda a finales del siglo XIV, moda que se prolongó hasta el segundo tercio de la centuria siguiente. Jesús viste con una túnica de cuello apuntado. Es una obra de buena calidad, que puede datarse a finales del siglo XIV o principios del XV por las características de la indumentaria¹⁶⁴⁹.

5. 6. 2. 2. 5. Las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús

Es el tipo más generalizado. Forman este grupo las tallas de: Adrada de Aza, Terradillos de Esgueva, Castrillo de la Vega, Los Ausines, Villovela de Esgueva, Gumiel de Izán, Valcabado de Roa, Paúles de Lara, Quintanilla de la Mata, Piedrahita de Muñó, Hontangas, Quintanilla de Muñó, Burgos, Cilleruelo de Arriba, Iglesias, Villalbilla de Burgos, Santa María del Campo, Aldea del Pinar, Belorado, Villaquirán de la Puebla, Belorado, Revilla Cabriada, Quintanilla del Coco, Villaquirán de los Infantes, Castrojeriz, Burgos, Briongos de Cervera, Celada del Camino, Cabañes de Esgueva, Sarracín, Lerma, Madrigal del Monte, Santo Domingo de Silos, Castrillo de la Reina, Pinilla Trasmonte, San Medel, Ahedo de la Sierra, Castildelgado, Palacios de la Sierra, Barbadillo del Pez, Gete, Santa María del Campo, Valdeande, Campillo de Aranda, Hontoria del Pinar (dos imágenes), Castrillo del Val, Quintanilla del Agua, Presencio, Moncalvillo de la Sierra, Pineda de la Sierra, Huerta de Arriba, Villagutiérrez, Hontangas, Villangómez, Vadocondes, Fuentelcésped, Arauzo del Salce, Nebreda, Castrillo de la Vega, Retuerta, Olmillos de Muñó, Castrojeriz, Terrazas, Piedrahita de Muñó, Hontanas, Covarrubias, Baños de Valdearados, Huerta del Rey, Villafranca Montes de Oca, Monasterio de la Sierra y Cabezón de la Sierra.

En primer lugar, y siguiendo la pauta de los apartados anteriores, se estudian las tallas que tienen al Niño entre el regazo y la pierna izquierda, porque en esta variante sólo hay una imagen arcaizante con el Niño en el centro del regazo, que se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV. Por ello se estudiará junto a las tallas de ese período. Como en los otros tipos se seguirá un criterio cronológico en la ordenación de las tallas. La mayoría de las tallas marianas sujetan al Niño por el hombro, por este motivo sólo se mencionará cuando lo protejan por el brazo.

En las dos primeras esculturas, de Adrada de Aza [iglesia de Santa Columba (cat. núm. 3)] y Terradillos de Esgueva [iglesia de San Andrés (cat. núm. 265)], el Niño está sentado entre el centro del regazo y la pierna izquierda. En la talla de Adrada de Aza el manto cubre la cabeza y se ajusta al rostro, ocultando el cabello. Asoma por la cintura por el lado derecho y cubre el pecho por el izquierdo. Su extremo inferior forma una diagonal. El cuello de la túnica está decorado con orfrés liso y la tela se adapta al cuerpo. No se percibe el talle. En la imagen de Terradillos el velo se separa del rostro, pero oculta el cabello. El manto bordea el brazo derecho y cubre el pecho por el izquierdo. Por el extremo inferior crea una diagonal muy suave. La túnica tiene el cuello ajustado y no se aprecia el talle, aunque se han tallado los pliegues que se crean en torno al mismo. Son dos obras arcaizantes, que por la disposición del manto, las

¹⁶⁴⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 196.

características de las túnicas y la colocación de la figura infantil se pueden datar a finales del siglo XIII¹⁶⁵⁰. La imagen de Adrada es ligeramente anterior.

La Vírgenes de Castrillo de la Vega [iglesia de Santiago el Mayor (cat. núm. 92)] y Los Ausines [iglesia de Santa Eulalia (cat. núm. 172)] se mantienen frontales y el Niño se ha desplazado a la pierna izquierda materna. La primera sostiene a Jesús por el brazo. Los velos se adaptan al rostro y ocultan el cabello. Comparten la disposición del manto sobre la pierna izquierda, que sube formando una diagonal pronunciada. La túnica de la imagen de Castrillo se adapta al cuerpo y su cuello está decorado con un orfrés. A diferencia de la túnica materna, la de Jesús se frunce en torno al talle, que se cubre con el manto. En la imagen de los Ausines los drapeados son más naturalistas. Por las características y disposición de la indumentaria, se pueden datar a finales del siglo XIII.

Las cuatro tallas siguientes proceden de: Villovela de Esgueva [iglesia de San Miguel Arcángel (cat. núm. 309)], Gumiel de Izán [iglesia de Santa María, procedente de la ermita de Nuestra Señora del Río (cat. núm. 127)], Valcabado de Roa [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 279)] y Paúles de Lara [iglesia de San Pedro Apóstol (cat. núm. 202)]. Concuerdan con las dos anteriores en la frontalidad y en la posición del Niño, sentado sobre la pierna izquierda materna y con las piernas paralelas a la pierna de María. Los velos se separan del rostro, los mantos ocultan el talle de las túnicas y adoptan drapeados naturalistas. Los cuellos de las túnicas son ajustados. Por las características de la indumentaria se pueden datar en los años finales del siglo XIII o iniciales del XIV.

En las tres últimas esculturas, de finales del siglo XIII o principios del XIV, pertenecen a Quintanilla de la Mata [iglesia de San Adrián Mártir (cat. núm. 225)], Piedrahita de Muñó [iglesia de San Esteban Protomártir (cat. núm. 209)] y Hontangas [ermita de Nuestra Señora de la Cueva (cat. núm. 136)]. Robaron la imagen de Quintanilla de la Mata en el transcurso de esta investigación. Las figuras infantiles de las tres tallas han roto con la frontalidad. En las dos primeras tallas desvía el cuerpo hacia la izquierda, formando una diagonal, y en la segunda lo gira hacia el lado derecho. Los cuellos de las túnicas son ajustados y el talle no se aprecia. Los drapeados del manto sobre las piernas de la Virgen de Hontangas son naturalistas y contrastan con la tesla del torso de la túnica, que se adapta al cuerpo. Los cuellos de sus túnicas, salvo la de Quintanilla de la Mata, se han decorado con un orfrés que simula pedrería.

Entre las tallas del primer tercio siglo XIV sobresale la Virgen de Las Huelgas [capilla de San Juan (cat. núm. 64)] por su elevada calidad y porque se convirtió en la talla tipo de cinco esculturas del territorio en estudio y dos situadas al norte del Camino de Peregrinación¹⁶⁵¹. Coinciden en la disposición del velo, que se ajusta a la frente, se ondula en los laterales y se extiende sobre los hombros, cubriendo los extremos del manto sobre el pecho. Los escotes de las túnicas no se adaptan a la base de cuello y se esculpe el ceñidor, colocado ligeramente por encima de la cintura. Se pueden datar en el primer tercio de la centuria.

La Virgen de Las Huelgas mantiene la frontalidad. El manto bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. El remate del lado izquierdo, terminado en pico, sobrepasa la peana por el centro y el extremo derecho por el lado

¹⁶⁵⁰ HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 e, p. 2876. Sobre La talla de Terradillos: “[...] parecen piezas populares obradas hacia el siglo XIV”.

¹⁶⁵¹ Iglesias, Aldea del Pinar, Cilleruelo de Arriba, Santa María del Campo y Villalbilla de Burgos. Al norte del Camino se custodiaba la Virgen del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar y la Virgen de la iglesia de Santa María de Villadiego, actualmente en el Museo Marès FRANCO MATA, M. A., 1991 b, núm. 183; Archivo fotográfico Photo-Club, custodiado en la Diputación de Burgos, núm. 3876; Archivo Fotográfico del Archivo Municipal de Burgos, núm. 7672. Son las dos tallas de mayor calidad.

izquierdo, en una disposición semejante a la que muestran algunas imágenes alfonsíes burgalesas. Los drapeados son naturalistas. El cuello de la túnica es un poco holgado y bajo el mismo se aprecia el de la camisa. El talle se ha colocado ligeramente por encima de la cintura, resaltado con un ceñidor de correa. En la figura infantil el manto bordea los brazos y se adapta a las piernas. La forma del cuello de la túnica es similar a la materna. En torno al talle, situado por encima de la cintura, la tela se frunce. No lleva ceñidor. Por su calidad y por la moda que reflejan las túnicas se puede datar en las primeras décadas del siglo XIV.

Las imágenes de este grupo que más se le asemejan a la talla modelo son Santa María de la Torre de Cilleruelo de Arriba [iglesia de Santa María de la Torre (cat. núm. 109)] y las Medina de Pomar y Villadiego, las dos últimas se realizaron para municipios situados al norte del Camino de Peregrinación. Al igual que la talla modelo la imagen de Cilleruelo mantiene la frontalidad y el Niño adelanta las piernas a la pierna derecha materna. Las túnicas tienen el cuello circular holgado y en la cintura de María se aprecia un cingulo. La escultura de Cilleruelo de Arriba refleja una buena ejecución técnica.

En las otras tallas el Niño coloca uno o los dos pies sobre el regazo o la pierna derecha de su madre. La Virgen de Iglesias [iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 161)], a pesar de su avanzado deterioro, refleja una depurada ejecución. Le suceden las Vírgenes de Villalbilla de Burgos [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 292)], Santa María del Campo [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 250)] y Aldea del Pinar [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 5)].

También pertenecen al primer tercio del siglo XIV las tallas siguientes, que coinciden en la moda que refleja su indumentaria. La mayoría responden a la actuación de imagineros locales.

En las primeras esculturas María está frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal suave. Los cuellos de las túnicas son ligeramente holgados y en algunas tallas se aprecia el ceñidor. Forman este grupo las imágenes de Santa María de la Capilla de Belorado [iglesia de Santa María (cat. núm. 29)], Villaquirán de la Puebla [iglesia de San Miguel (cat. núm. 302)], Revilla Cabriada [iglesia de Santa Elena (cat. núm. 235)], Quintanilla del Coco [iglesia de San Miguel Arcángel (cat. núm. 224)], Villaquirán de los Infantes [iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, procedente de la ermita de Nuestra Señora del Poyo (cat. núm. 304)], Castrojeriz [monasterio de Santa Clara (cat. núm. 102)] y Burgos [Museo Catedralicio (cat. núm. 48)].

Las ocho esculturas que les suceden coinciden en la disposición del manto, que cubre el pecho por el lado izquierdo y cruza por delante del mismo hacia el lado derecho. Bordea el brazo derecho¹⁶⁵². El manto oculta la cintura, salvo en las tallas de Cabañes de Esgueva y Castrillo de la Reina. Todas se pueden datar en el primer tercio del siglo XIV, salvo la de Castrillo, realizada a finales del segundo tercio o principios del tercero. Forman este subgrupo las imágenes de Briongos de Cervera [Iglesia de San Martín obispo, procedente de la ermita de Nuestra Señora del Camino (cat. núm. 34)], Celada del Camino [iglesia de San Miguel Arcángel (cat. núm. 104)], Cabañes de Esgueva [Ermita de San Sebastián, procedente de la ermita de Nuestra Señora del Alto Román (cat. núm. 78)], Sarracín [iglesia de San Pedro Apóstol (cat. núm. 260)], Lerma [Monasterio de San Blas, procedente de la ermita de Manciles (cat. núm. 170)] y Madrigal del Monte [ermita de Nuestra Señora de la Hiedra (cat. núm. 179)], Santo

¹⁶⁵² Existen otras tallas con la misma disposición del manto, como se ha comentado, pero varían en la posición de la mano izquierda de María que sujeta al Niño por la pierna. Pertenecen a los siguientes municipios: Arauzo de Torre, Castrillo del Val, Hortezielos, Pinillos de Esgueva, Rabé de los Escuderos y Villanueva de Carazo.

Domingo de Silos [iglesia de San Pedro (cat. núm. 255)] y Castrillo de la Reina [iglesia de San Esteban Protomártir, procedente de la ermita de Loberón (cat. núm. 91)]. Las tallas de Sarracín, Lerma, Madrigal del Monte y Santo Domingo de Silos, además de en la disposición del manto por delante del pecho, coinciden en que el Niño desvía su cuerpo hacia el lado izquierdo formando una diagonal y apoya el pie derecho sobre la pierna izquierda materna y el izquierdo en el regazo. Las otras imágenes infantiles mantienen la frontalidad.

En la imagen de Castrillo de la Reina [iglesia de San Esteban Protomártir, procedente de la ermita de Loberón (cat. núm. 91)] María sujeta por el brazo al Niño. La túnica se ajusta al cuerpo y el talle se sitúa muy por encima de la cintura, remarcado por un ceñidor de correa. Por la moda que refleja la indumentaria podría datarse en el segundo tercio del siglo XIV o principios del siguiente.

Las esculturas que les suceden se realizaron en el segundo tercio del siglo XIV. Los cuellos de las túnicas son más amplios y el talle se eleva por encima de la cintura. En algunas imágenes se ha tallado el cingulo.

En primer lugar mencionaremos las tallas en las que Jesús permanece frontal sobre la pierna derecha de María y coloca las piernas paralelas por delante de la pierna materna. Pertenecen a Pinilla Trasmonte [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, procedente de la ermita de Cobos (cat. núm. 215)], San Medel [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 245)], Ahedo de la Sierra [iglesia de San Esteban Protomártir (cat. núm. 4)], Castildelgado [iglesia de San Pedro Apóstol (cat. núm. 90)], Palacios de la Sierra [iglesia de Santa Eulalia (cat. núm. 200)] y Barbadillo del Pez [Iglesia de el Salvador, procedente de la ermita de Nuestra Señora de las Nieves (cat. núm. 24)]. La Virgen de Pinilla Trasmonte y la de San Medel comparten el canon ancho y la disposición de los mantos maternos e infantiles.

En las Vírgenes de Gete [iglesia de la Inmaculada Concepción (cat. núm. 124)] y Santa María del Mercadillo [iglesia de San Lorenzo Mártir (cat. núm. 253)] las dos figuras mantienen la frontalidad, como en las tallas anteriores, pero los pies infantiles se apoyan en el regazo de María. En la talla de Gete el manto lleva un fiador corto de doble cuerda, que oculta el cuello de la túnica. Jesús viste con una túnica de cuello abarquillado y talle alto. Son obra de imagineros locales.

En Nuestra Señora del Moral de Valdeande [iglesia de San Pedro Apóstol, procedente de la ermita de Nuestra Señora del Moral (cat. núm. 282)] y la Virgen de Campillo de Aranda [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 85)] el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho.

Las esculturas de Hontoria del Pinar [iglesia la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 142) y (cat. núm. 143)], Castrillo del Val [Iglesia de Santa Eugenia, procedente de la iglesia de San Juan Bautista (cat. núm. 96)], Quintanilla del Agua [iglesia de Santa María (cat. núm. 223)] y Presencio [Museo de la iglesia de San Andrés Apóstol, procedente de la ermita de Nuestra Señora de Villacisla (cat. núm. 217)] coinciden en que María mantiene la frontalidad y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal.

Las dieciséis imágenes que se mencionan a continuación tienen el talle de las túnicas elevado sobre la cintura y resaltado con un ceñidor de correa. Se pueden datar en las décadas finales del segundo tercio del siglo XIV.

Las Vírgenes de Moncalvillo de la Sierra [iglesia de San Pedro Apóstol (cat. núm. 188)], Pineda de la Sierra [iglesia de San Esteban Protomártir, procedente de la ermita de Nuestra Señora (cat. núm. 211)], Huerta de Arriba [iglesia de San Martín Obispo, procedente de la ermita de Santa María (cat. núm. 155)] y Villagutiérrez [iglesia de San Emeterio y San Celedonio (cat. núm. 289)] mantienen la frontalidad y

los Niños flexionan las piernas, salvo en la talla de Villagutiérrez, que los adelanta en paralelo a la pierna materna. Sus escotes están abarquillados y los talles altos, muy por encima de la cintura.

En las tallas de Hontangas [iglesia de San Juan Bautista (cat. núm. 137)], Villangómez [iglesia de San Cosme y San Damián, procedente de la ermita de Nuestra Señora de la Fuente del Toro (cat. núm. 299)], Vadocondes [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 277)], Fuentelcéspedes [ermita de la Virgen de Nava (cat. núm. 123)], Arauzo de Salce [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 11)] y Nebreda [iglesia de la Natividad de Nuestra Señora (cat. núm. 194)] María está en posición frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal.

Las imágenes de Castrillo de la Vega [iglesia de Santiago el Mayor, procedente de la ermita de la Virgen de la Vega (cat. núm. 93)], Retuerta [Iglesia de San Esteban Protomártir, procedente de la ermita de Nuestra Señora del Camino (cat. núm. 231)], Olmillos de Muñó [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 199)], Castrojeriz [iglesia de Nuestra Señora del Manzano (cat. núm. 99)], Terrazas [iglesia de Santa Eugenia (cat. núm. 266)] y Piedrahita de Muñó [iglesia de San Esteban Protomártir, procedente de la ermita de la Virgen del Sol (cat. núm. 210)] muestran a Jesús con el cuerpo girado hacia el lado derecho. En las dos primeras el giro está poco acentuado.

La última talla de este período se custodia en Hontanas [iglesia de la Inmaculada Concepción (cat. núm. 135)]. Es la única que mantiene el eje de simetría, por tener al Niño sentado en el centro del regazo. Aunque es una talla arcaizante, la forma abarquillada del cuello de la túnica de María la sitúa en el segundo tercio del siglo XIV.

Las esculturas que les suceden se realizaron en el último tercio del siglo XIV. Los escotes de las túnicas están abarquillados y el talle por debajo del pecho, salvo en las tallas de Covarrubias y Monasterio de la Sierra, que no se marca el talle y hemos partido de otros elementos de la moda para su datación.

En las imágenes de Covarrubias [Iglesia de San Cosme y San Damián, procedente de la ermita de la Redonda (cat. núm. 114)], Baños de Valdearados [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 20)], Huerta del Rey [iglesia de San Pelayo, procedente de la ermita de Nuestra Señora de Arandilla (cat. núm. 157)] y Villafranca Montes de Oca [iglesia de Santiago Apóstol (cat. núm. 288)] las dos figuras están frontales. En la talla de Covarrubias la melena de Jesús es recorrida por un bucle por la parte inferior, como los que se aprecian en el mural del Juicio final del convento de San Pablo de Peñafiel¹⁶⁵³. El peinado infantil nos ha ayudado a establecer su datación.

En las Vírgenes de Monasterio de la Sierra [iglesia de San Pedro Apóstol (cat. núm. 185)] y Cabezón de la Sierra [iglesia de San Vicente Mártir (cat. núm. 79)] el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. En la imagen de Monasterio de la Sierra la túnica mariana, además de tener el cuello abarquillado, se ajusta al cuerpo y no se aprecia el ceñidor. Con una túnica similar viste santa Lucía en el retablo de Santa Lucía del Museo del Prado, datado por P. Silva entre 1357 y 1380¹⁶⁵⁴.

¹⁶⁵³ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, pp. 134-137. Datadas entre 1360 y 1380. En esta obra el bucle es doble.

¹⁶⁵⁴ Se ha relacionado con el maestro de Estimariú: POST, C. H., 1930, pp. 42-44; GUDIOL RICART, J., 1955, pp. 68-70.

5. 6. 2. 2. 6. Las Vírgenes alfonsíes: un tipo especialmente caracterizado y de singular proyección de Virgen sedente con el Niño burgalesa

En esta tipología la Virgen está sedente con el Niño sentado sobre su pierna izquierda. En la mayoría de las tallas Jesús coloca los pies sobre el regazo o sobre la pierna derecha de María. Las características que individualizan a esta tipología vienen determinadas por la indumentaria y su disposición. María cubre su cabeza con un velo, que se separa del rostro mediante ondulaciones voluminosas y permite ver el cabello. Abundan las tallas en las que bajo el cabello se aprecia la parte inferior de las orejas. Viste con manto, que siempre lleva fiador. La túnica muestra, en el espacio existente entre el cuello y el fiador, un broche circular. El Niño se cubre con un manto con fiador. Los drapeados son abundantes y naturalistas.

Se denominó a las tallas de esta tipología Vírgenes vasco-navarras o Vírgenes vasco-navarro-riojanas, porque los primeros estudios que abordaron el análisis de imágenes de este tipo se centraron en esos territorios. Sin embargo, Burgos desempeñó un destacado papel en su gestación y, además, conserva numerosas esculturas. Después del inventariado y estudio de las tallas burgalesas, se planteó la necesidad de cambiar la denominación de la tipología. En un principio, consideré que el nombre de Vírgenes que derivan de las Cantigas era el más apropiado¹⁶⁵⁵, por sus similitudes con las mismas, como habían apuntado anteriormente otros autores¹⁶⁵⁶, pero el estudio de la Virgen de la Alegría de la catedral burgalesa evidenció la necesidad de cambiar nuevamente la denominación, porque esta escultura era anterior a las iluminaciones de las Cantigas¹⁶⁵⁷. Debido a que el tipo se gestó durante el reinado de Alfonso X el Sabio y estuvo vinculado al entorno real, como ya habían señalado varios investigadores¹⁶⁵⁸, pareció apropiado denominarlas Vírgenes alfonsíes¹⁶⁵⁹.

Son varios los autores que han contribuido a la creación, estudio y sistematización de estas imágenes. Las primeras publicaciones se editaron en la segunda década del siglo pasado y desde entonces las aportaciones han sido constantes. Durante este período el número de tallas inventariadas también se ha incrementado y se han incorporado nuevos territorios a su área de difusión.

5. 6. 2. 2. 6. 1. Estado de la cuestión

G. Weise fue el primer investigador en apreciar la existencia de un grupo de tallas de características similares, como recoge en *Spanische Plastik aus sieben*

¹⁶⁵⁵ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 m, pp. 216-222; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2004, pp. 254-259.

¹⁶⁵⁶ ARA GIL, C. J., 1977, p. 140. “Aparecen en las miniaturas del ejemplar de las Cantigas del Escorial”; FRANCO MATA, A., 2002 b; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997, p. 120; LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 1999, pp. 107-108; YARZA LUACES, J., 2005, p. 31.

¹⁶⁵⁷ La práctica inexistencia de referencias bibliográficas y fotográficas sobre esta escultura, dificultó que conociese su existencia antes de finalizar las obras de restauración de la catedral, período en el que la escultura quedó oculta.

¹⁶⁵⁸ ARA GIL, C. J., 1977, pp. 138-140; FRANCO MATA, A., 2002 b; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997; LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 1999, pp. 107-108.

¹⁶⁵⁹ Algunos autores denominan alfonsíes exclusivamente a las obras relacionadas con Alfonso X: LADERO QUESADA, M. A., 1997, pp. 46; MITRE FERNÁNDEZ, E., 1997; RODRÍGUEZ LLOPIS, M., 1997; MONTOYA MARTÍNEZ, J. Y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (coords.), 1999; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2009 a. Otros aplican los dos términos, alfonsí y alfonsino, al reinado de Alfonso X: GARCÍA AVILÉS, A., 1997, pp. 128, 132; BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., 2006, p. 85. También los hay que denominan alfonsina a la obra de Alfonso X: ESTEPA DÍEZ, C., 1989; CRADDOCK, J., 2008.

*Jahrhunderten*¹⁶⁶⁰. Acotó su datación a los siglos XIII y XIV y las situó el País Vasco. Entre todas las esculturas destacó la Virgen de la Esclavitud de la catedral de Vitoria.

A. L. Mayer amplió el área geográfica marcada por Weise a Navarra y, por primera vez, definió las características propias del grupo:

“En el período gótico se hizo popular en Navarra otro tipo [...]. La Virgen está entronizada frontal, sentado en su pierna izquierda, también de frente, está Jesús, pero alargando los piecitos hacia la parte superior de la otra pierna de su Madre. El Niño bendice con la mano derecha y con la izquierda sujeta un libro. María sostiene una manzana con la mano derecha. Las esculturas de este tipo se identifican por el fiador puntiagudo del manto, que llevan la Virgen y el Niño. A este grupo pertenece la Virgen de plata del santuario de Puig, en Estella, las Vírgenes de madera de Miranda de Arga, cerca de Tafalla, Los Arcos, cerca de Estella, y la de la iglesia de San Pedro de la Rúa en Estella [...]. Probablemente, se pueda contemplar como prototipo de este grupo a la Virgen, de posible origen francés y todavía perteneciente al siglo XIII, que se encuentra en el Museo del Seminario de Lérida”¹⁶⁶¹.

Pintura e imagerie románicas, de W. W. S. Cook y J. Gudiol, fue la primera publicación española en la que se mencionó esta tipología. En ella consta:

“Una gran serie de imágenes de la Virgen que dentro de una sorprendente unidad tipológica, aparecen en ciudades, pueblos y ermitas de Navarra y el País Vasco. Sedente en una banqueta de modesto molduraje, viste túnica ceñida, cuyo escote apuntado deja ver una camiseta cerrada en el cuello por un florón, y amplio manto, que se cruza sobre las rodillas; lleva la cabeza cubierta por una toca y sobre ella una simple corona; ostenta una flor o fruta en la mano derecha, apoyando la otra mano en el hombro del Niño Jesús, que sostiene un libro y bendice con la diestra. [...] Uno de los ejemplares más primitivos será, sin duda, Nuestra Señora de la Esclavitud [...]”¹⁶⁶².

Al mencionar la Virgen del Espino de la catedral del Burgo de Osma refiere “adaptación de la Virgen vasconavarra”¹⁶⁶³. El mismo término empleó al escribir sobre

¹⁶⁶⁰ WEISE, G., 1927, t. II/1, pp. 84-85. A este autor, como a los siguientes, exceptuando a A. L. Mayer, y el catálogo del Schnütgen Museum, los cita FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988. Menciona algunos de ellos con anterioridad ARA GIL, C. J., 1977, p. 134.

¹⁶⁶¹ MAYER, L. A., 1928, pp. 88-89. “In gotischer Zeit wird in Navarra ein anderer Typ [...]: Die Madonna thront frontal, auf ihrem linken Bein sitzt, gleichfalls frontal, aber die Füßchen mehr einwärts nach dem anderen Oberschenkel der Mutter streckend, das Christkind, mit der Rechten segnend, mit der Linken in Buch haltend. In ihrer aufwärtsgewendeten Linken hält die Madonna einen Apfel. Allen Statuen dieses Typs eigentümlich ist die tief herabhängende, in der Mitte spitz zulaufende Halskette, die hl. Jungfrau wie das Christkind tragen. Zu dieser Gruppe gehören die silberne Madonna in Santuario von Puig bei Estella, die Holzmadonnen in Miranda d’Arga bei Tafalla, in Los Arcos bei Estella und in der Kirche S. Pedro de la Rue in Estella selbst [...]. Möglicherweise haben wir in der wahrscheinlich französischen noch dem 13. Jahrhundert angehörenden Virgen in Museo del Seminario zu Lérida den Prototyp dieser Gruppe zu erblicken”.

¹⁶⁶² COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950 (1980), pp. 325-326, 354.

¹⁶⁶³ *Ibidem*, p. 344. Podría deducirse que da este nombre a la tipología.

la Virgen de la catedral hispalense¹⁶⁶⁴. Además de esculturas del País Vasco y Navarra, incluye ejemplos de León, Palencia, Segovia, Soria y Sevilla.

R. Randall, en el estudio sobre una escultura de origen navarro del Museo The Cloisters de Nueva York, abordó el estudio de esta tipología. Como área de distribución, además de las provincias del País Vasco y Navarra, añadió Huesca, La Rioja y Palencia. Estableció que el País Vasco, la Rioja y Navarra eran los lugares con mayor concentración. Dató las imágenes de este tipo en los años finales del siglo XIII y los iniciales de la centuria siguiente¹⁶⁶⁵.

J. Ara Gil se refirió a esta variante iconográfica con la denominación de tipo 3º, *El Niño va sentado sobre la rodilla izquierda de la Virgen colocando los pies sobre la derecha*¹⁶⁶⁶.

En el Catálogo del Schnütgen Museum de Colonia U. Bergmann abordó el estudio de esta tipología al investigar sobre una Virgen española de la colección museográfica. Estableció el origen del tipo en nuestro país y su área de difusión en Navarra, el País Vasco, la Rioja, Palencia, y, por primera vez, incluyó la provincia de Burgos. Acotó su datación a los años finales del siglo XIII y e iniciales del XIV¹⁶⁶⁷.

La autora que más atención ha dedicado al estudio de este grupo iconográfico es C. Fernández-Ladreda en su obra *Imaginería medieval mariana*¹⁶⁶⁸, centrada en el análisis de las tallas navarras. Denominó a este tipo vasco-navarro-riojano y situó el centro geográfico en la diócesis Calahorra-La Calzada, que abarcaba las provincias vascas, la Rioja y el oeste de Navarra. También incluyó Palencia, Valladolid, León, Santander, Madrid, Huesca y Zaragoza, sin la importancia de las anteriores¹⁶⁶⁹. Estableció el marco temporal en las últimas décadas del siglo XIII y en el siglo XIV.

Posteriormente, J. Yarza, al estudiar la Virgen de San Andrés de Arroyo (Palencia) para el catálogo del Museo Marès, situó el área de difusión de estas esculturas en Navarra, el País Vasco y la Rioja¹⁶⁷⁰. En el mismo catálogo, al comentar una imagen de procedencia navarra, señaló que la talla tipo habría que ubicarla, probablemente, en Burgos¹⁶⁷¹.

En 1991 publiqué un artículo centrado en la imaginería mariana de la Ribera del Duero burgalesa, en él adscribí a la Virgen de La Vid a esta tipología¹⁶⁷².

F. Español se refirió a este grupo de tallas para resaltar la gran difusión con la que contó, incluyendo Castilla, Navarra, La Rioja y el País Vasco¹⁶⁷³. L. Lahoz también mostró interés por estas esculturas, ya que: “la mayoría de las imágenes alavesas se encuadran en el conocido grupo vasco-navarro-riojano”¹⁶⁷⁴.

¹⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 355.

¹⁶⁶⁵ RANDALL, R., 1954, pp. 137-143; Núm. de catálogo 53.67. En posesión del museo desde 1953. <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/471460> (21/03/2015).

¹⁶⁶⁶ ARA GIL, C. J., 1977, pp. 138-142.

¹⁶⁶⁷ BERGMANN, U. (coord.), 1989 b, pp. 228-229, núm. 44.

¹⁶⁶⁸ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, pp. 141, 209.

¹⁶⁶⁹ *Ibidem*, pp. 145-147.

¹⁶⁷⁰ YARZA LUACES, J., 1991 b, núm. 187. pp. 238-239.

¹⁶⁷¹ YARZA LUACES, J., 1991 c, núm. 398, p. 406.

¹⁶⁷² MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1991, pp. 150-153.

¹⁶⁷³ ESPAÑOL BELTRÁN, F., 1999, p. 6. “[...] o de otra tipo Elousa (Cantiga XVIII), la imagen sempiterna de María con el Niño que preside la práctica totalidad del códice responde a un modelo de éxito extraordinario en Castilla-Navarra-Rioja-País Vasco, desde mediados del siglo XIII, pero en la línea de María trono de Dios románico”.

¹⁶⁷⁴ LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 1999, pp. 107-108.

F. Gutiérrez Baños abordó el estudio de esta tipología al investigar sobre la Virgen de La Vid, añadiendo a la relación de esculturas una imagen del Museo Catedralicio burgalés¹⁶⁷⁵.

En el artículo “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, publicado en 2002, empleé por primera vez el término Vírgenes que derivan de las Cantigas para sustituir al de Vírgenes vasco-navarro-riojanas. Después de inventariar veinticinco esculturas en la provincia de Burgos, constaté que el término vasco-navarro-riojano no reflejaba el área geográfica de expansión de este grupo¹⁶⁷⁶. También apunté, que el posible origen de la tipología podría estar en la escultura monumental catedralicia, porque las dos imágenes marianas burgalesas de este tipo con una datación más antigua, entre las conocidas hasta ese momento, Virgen de Castrojeriz y Virgen de La Vid, se relacionaban estilísticamente con los talleres catedralicios.

En el congreso internacional sobre *La catedral de León en la Edad Media*, C. Fernández-Ladreda presentó una comunicación titulada “Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano”, en el que amplió el área de difusión de las imágenes a Castilla y León, destacando: Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y León. También mencionó esculturas en Aragón, Cataluña, Cantabria y Madrid y planteó que el origen de la tipología pudiera ser la primitiva titular de la nueva sede catedralicia burgalesa¹⁶⁷⁷.

En 2004, con motivo del 850 aniversario de la fundación del monasterio de La Vid, se editó un libro dedicado al cenobio. Protagonizó uno de los capítulos la Virgen de La Vid, en el que seguí denominando a las Vírgenes vasco-navarro-riojanas burgalesas Vírgenes que derivan de las Cantigas.

J. Yarza, en el capítulo “Monasterio y Palacio del Rey” del catálogo de la exposición *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época, (1170-1340)*, escribió sobre esta tipología lo siguiente:

“En el ámbito burgalés se generó un tipo de Virgen con el Niño sentada en el trono, mientras en otros lugares, en especial en Francia, se prefería normalmente la Virgen y el Niño en pie. Se trata de una figura de singular solemnidad [...]. El Niño se sienta en sus rodillas, bendiciendo y sosteniendo en la otra mano el Libro, mientras el manto de la Virgen sobresale a cada lado en una amplia curva. Es una creación con variantes que creo burgalesa y que luego se difunde por el País Vasco, Navarra y Rioja, dando lugar a lo que equivocadamente se llama “Andra Mari”, como si naciera en esta zona, aunque es una adaptación del tipo burgalés. Una vez más se encuentra en las cantigas de Alfonso X el Sabio, por lo que alguno dudaría si el origen está aquí o en la escultura monumental, dada la capacidad creativa de los miniaturistas al servicio del rey”¹⁶⁷⁸.

En la exposición dedicada a *Alfonso X el Sabio* en Murcia, en 2009, C. Fernández-Ladreda estableció como la talla tipo a la antigua titular de la catedral de Burgos. Consideró que pudo ser una donación del monarca a la catedral coincidiendo con su consagración, tal y como sucedió con la sede hispalense¹⁶⁷⁹.

¹⁶⁷⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997, p. 117.

¹⁶⁷⁶ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 i, pp. 216-222.

¹⁶⁷⁷ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2004, pp. 623-636.

¹⁶⁷⁸ YARZA LUACES, J., 2005, p. 31.

¹⁶⁷⁹ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2009, p. 325.

Este mismo año dediqué un artículo a “La escultura monumental de la catedral de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, en el que destiné uno de los apartados a las Vírgenes alfonsinas¹⁶⁸⁰.

C. Fernández-Ladreda en “Imágenes devocionales como fuente de inspiración artística” mencionó los siguientes lugares con imágenes de este tipo: “La Rioja, Navarra y País Vasco –particularmente en Álava-; en Castilla-León: concretamente en Palencia, Burgos, Valladolid, Soria, Segovia y León; en Cantabria, Aragón –Huesca y Zaragoza, Cataluña –Lérida y Barcelona- y Madrid”¹⁶⁸¹. Estableció como foco creador Burgos y como marco temporal las décadas finales del siglo XIII y la primera mitad del XIV.

Antes de proceder al estudio de las tallas burgalesas, me centraré en el análisis del origen de la tipología y su denominación.

5. 6. 2. 2. 6. 2. Origen de la tipología

El único método que se puede emplear para establecer el origen de esta tipología es el establecimiento de una serie cronológica. Hasta ahora, los límites cronológicos dados por los distintos investigadores abarcan desde el último tercio del siglo XIII hasta mediados del XIV¹⁶⁸². Para las esculturas burgalesas se pueden establecer datos más precisos. 1265-1270 como el límite *post quem*, años en los que se realizó la escultura más antigua, Nuestra Señora de la Alegría de la catedral, y 1330 como *ante quem*. Todas las imágenes burgalesas que pertenecen a esta tipología se sitúan en ese período, sólo son posteriores las tallas que acusan su influencia.

Varios autores han propuesto una talla tipo. Para G. Weise fue la Virgen de la Esclavitud de la catedral vitoriana¹⁶⁸³ y para A. Mayer una imagen del Seminario de Lérida¹⁶⁸⁴. W. S. S. Cook y J. Gudiol consideraron que la Virgen de la Esclavitud era uno de los ejemplares más antiguos¹⁶⁸⁵. L. Lahoz también fijó como cabeza de serie a la Virgen de la Esclavitud¹⁶⁸⁶. J. Yarza, sin embargo, creyó que podría ser una escultura de la catedral burgalesa¹⁶⁸⁷. Posteriormente, apunté que podría estar en la triple portada

¹⁶⁸⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2009 b, pp. 241-246.

¹⁶⁸¹ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2012, p. 194.

¹⁶⁸² WEISE, G., 1927, t. II/1, pp. 84-85. Propuso los siglos XIII y XIV; RANDALL, R., 1954, pp. 137-143. Finales del siglo XIII e inicios del siguiente; ARA GIL, C. J., 1977, p. 138. “Es uno de los tipos más difundidos. Según la opinión de G. Weise, el prototipo de todas las imágenes de estas características podría haber sido la Virgen de la Esclavitud de la catedral de Vitoria, a la que fecha en los últimos años del siglo XIII. Sin embargo este modelo debía estar generalizado en el último tercio del siglo”; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 151. “[...] abarcaría, en principio, el período comprendido entre los años iniciales del último tercio del s. XIII y los centrales del XIV, aunque, como ya se apuntó, estos límites sólo resultan aplicables a las producciones de primera fila”; BERGMANN, U. (coord.), 1989 b, pp. 228-229. Finales del siglo XIII e inicios del siguiente; ESPAÑOL BELTRÁN, F., 1999, p. 6.

¹⁶⁸³ WEISE, G., 1927, t. II/1, pp. 84-85.

¹⁶⁸⁴ MAYER, L. A., 1929, p. 92.

¹⁶⁸⁵ COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950 (1980), pp. 325-326, 354.

¹⁶⁸⁶ LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 1999, pp. 107-108. “Como parte de la historiografía había señalado, se detecta una afinidad estrecha entre estas imágenes y los modelos miniados de las Cantigas de Santa María; coinciden asimismo con otras tallas exentas, relacionadas también con el círculo de Alfonso X, vinculándolas a la producción cortesana. Un dato histórico refuerza la atribución. El rey enferma gravemente en Vitoria entre 1276-77 salvándose gracias a la intervención de la Virgen como la miniatura del Códice Rico de Florencia celebra; de hecho es el único milagro suyo asistido de su correspondiente ilustración figurativa. Dada la trascendencia del evento suponer el donativo de una imagen conmemorativa resulta convincente, erigiéndose ésta en la cabeza de la serie tipológica”.

¹⁶⁸⁷ YARZA LUACES, J., 1991 c, núm. 398, p. 406.

occidental de la catedral de Burgos¹⁶⁸⁸ y, por último, C. Fernández-Ladreda propuso a la antigua titular de la catedral burgalesa¹⁶⁸⁹.

Considero que la Virgen de la Esclavitud, tallada hacia 1280, no pudo ser la primera de la serie¹⁶⁹⁰, porque la Virgen de la Alegría de la catedral burgalesa es anterior, se esculpió hacia 1265-1270, como se ha mencionado¹⁶⁹¹. La Virgen de la fachada meridional de la excolegiata de Castrojeriz también es anterior a la vitoriana¹⁶⁹². Como apuntó C. Fernández-Ladreda, la talla tipo pudo ser la imagen titular de la nueva edificación catedralicia, pero tampoco habría que descartar que fuera alguna escultura de la triple portada occidental catedralicia.

5. 6. 2. 2. 6. 3. Distribución geográfica de las tallas de esta tipología

La provincia de Burgos conserva, al menos, veintiséis esculturas, catorce de ellas pertenecientes al territorio en estudio¹⁶⁹³. La llamativa ausencia de la provincia de Burgos en el área geográfica asignada para esta tipología, en numerosas publicaciones, puede deberse a que no se llegó a publicar el *Catálogo Monumental de Burgos* realizado por N. Sentenach¹⁶⁹⁴. Tampoco se redactó ningún otro posteriormente. A pesar de ello, la Virgen de La Vid se incluyó en publicaciones especializadas desde 1931, aunque sin relacionarla con esta tipología¹⁶⁹⁵.

C. Fernández-Ladreda, en su exhaustivo estudio sobre estas esculturas, recoge imágenes de La Rioja¹⁶⁹⁶, Navarra¹⁶⁹⁷ y el País Vasco, donde ha contabilizado “más de un centenar”¹⁶⁹⁸. Las provincias aragonesas suman siete ejemplares¹⁶⁹⁹ y Cataluña

¹⁶⁸⁸ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2004, pp. 216-222.

¹⁶⁸⁹ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2004, pp. 623-636.

¹⁶⁹⁰ LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 1999, pp. 107-108.

¹⁶⁹¹ ABEGG, R., 1999 b, pp. 31, 36, 38-39, 42, 63-64. Es la datación para las obras del taller del claustro y las torres, con el que la he relacionado. Esta investigadora suiza no menciona a la Virgen de la Alegría.

¹⁶⁹² MAHN, H., 1931, pp. 30-31; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1990, p. 174; ABEGG, R., 1999 b, pp. 83-84; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, 2006, pp. 225-261; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2009 b, 221-225. Han relacionado las esculturas de Castrojeriz con las del claustro y las torres de la catedral.

¹⁶⁹³ Su cifra se puede incrementar, porque hay territorio sin inventariar. Al territorio en estudio pertenecen: Burgos (Museo Catedralicio dos esculturas y la Virgen de la Alegría de la catedral), Burgos (monasterio de Las Huelgas), Burgos (calatravas procedente de Vileña), Castildelgado, Castrojeriz (fachada occidental), La Vid, Lerma, Redecilla del Camino, Revenga, Santo Domingo de Silos, Villamayor de los Montes y Santa María del Mercadillo. La de Castrojeriz pertenece a la escultura monumental.

Al norte del Camino: Ascarza de Treviño, Briviesca, Castrillo Mota de Judíos, Medina de Pomar (monasterio clarisas), Miranda de Ebro (Nuestra Señora de Altamira y la Virgen de la iglesia del Espíritu Santo), Puebla de Arganzón, Paul, Quintana Loranca, El Rebollar, Róseras. La desaparecida de Cerezo de Río Tirón: SENTENACH, N., 1929, t. III, p. 115.

¹⁶⁹⁴ SENTENACH, N., 1924 c.

¹⁶⁹⁵ MAHN, H., 1931, t. I, p. 62; DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), p. 76.

¹⁶⁹⁶ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2004, p. 627-628. Beraza, Briones, Cañas (monasterio, dos imágenes), Nájera, Nalda, Quintana, Ribafrecha, Sajazarra, Treviara, Sajarra. San Millán de Suso (desaparecida) y una talla en el Museo Marès.

¹⁶⁹⁷ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1989, pp. 152-193. Arizaleta, Artajona, Artaza, Azagra, Arzoz, Bargota, Berbinzana, Cárcar, Echavárri, Eransu, Eriete, Estella, Fitero, Jus del Castillo, Los Arcos, Mélida, Mendigorria, Miranda de Arga, Olite, Orisoain, Puente la Reina, Puy de Estella, San Adrián, Ubago. La del Museo de Metropolitano Nueva York, perteneciente a la colección The Cloisters, núm. de inventario 53.67 [http://www.metmuseum.org/\(03/08/2015\)](http://www.metmuseum.org/(03/08/2015)). Hay que añadir una imagen de procedencia navarra de la Galería Bernat de Barcelona [http://www.galeriabernat.com/\(03/08/2015\)](http://www.galeriabernat.com/(03/08/2015)).

¹⁶⁹⁸ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1989, p. 146. No cita los ejemplares del País Vasco debido a su elevado número; LÓPEZ DE GUEREÑU, G., 1982. Imágenes de la provincia de Álava: Albaina, Albizua, Alegría (dos tallas), Amézaga, Andagoya, Andollu, Angostina, Artaza de Lacoymonte, Baños de Ebro,

dos¹⁷⁰⁰. En las provincias castellano-leonesas su número asciende a diez¹⁷⁰¹. En Cantabria hay una¹⁷⁰² y otra en Madrid¹⁷⁰³. Para la provincia de Burgos menciona cinco¹⁷⁰⁴.

5. 6. 2. 2. 6. 4. Características, clasificación y estudio de las esculturas burgalesas.

Aunque varios investigadores han descrito las esculturas de este tipo, como se ha mencionado, he seguido las características señaladas por C. Fernández-Ladreda por ser las más precisas:

“En todas ellas María aparece en posición frontal, generalmente apoyando su mano izquierda en el brazo u hombro del Niño, aunque en algunas ocasiones lo coge por la parte inferior; en la mano derecha, que eleva hacia el cielo, muestra un atributo que es bien una flor de forma peculiar bien una poma. Jesús sedente sobre la rodilla izquierda de la Virgen, rompe la frontalidad del grupo, pues se presenta ligeramente girado hacia la derecha; con la diestra bendice y en la mano izquierda ostenta un libro o, menos frecuentemente, una esfera; lleva los pies -o al menos uno de ellos- apoyados en el regazo materno o en la pierna derecha de su madre, a veces, las piernas cruzadas.

Respecto a las vestiduras, María cubre la cabeza con velo, que cae sobre hombros y espalda; viste túnica bastante larga, [...], ajustadas a la cintura con ceñidor de correa, y cuyo escote, redondo y cerrado con un broche circular que adopta en ocasiones la forma de florón, deja ver la camisa; sobre ella un manto provisto de un fiador de forma triangular con vértice más o menos suavizado, que se ajusta al brazo derecho y cae sobre el izquierdo, mientras su extremo inferior derecho se tercia en diagonal y el izquierdo cae en vertical; un calzado puntiagudo y una corona completan

Bolivar, Cárcamo, Cerio, Ceniega, Echabbarri Cuartango, Echabbarri Viña, Elburgo, Huerto de Arriba, Labastida, Laguardia (Museo, procedente de Navaridas), Leciñana del Camino, Lopidana, Loza, Martioda, Mendiola, Ondategui, Otazu, Portilla, Ribabellosa, Salinas de Añana, Salvatierra, San Miguel, San Roman de Campezo, Santa Cruz de Campezo, Tortura, Tuesta, Turiso, Ullibarri de Cuartango, Valluerca, Virgala Mayor, Vitoria (Virgen de la Esclavitud), Vitoria (Museo Diocesano, procede de Sendadiano y de Esquivel), Vitoria (convento de san Antonio), Vitoria (Virgen de Abendaño), Yurre, Zuazo de Gamboa, Zurbano. En Guipuzcua: Itziar y San Prudencio. En Vizcaya: Bilbao (Nuestra Señora de Begoña), Bilbao (Museo Diocesano: procedente de Marquina-Jemén: CILLA LÓPEZ, R. y GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M., 2008, p. 32, núm. inventario 1524; procedente de Derio: CILLA LÓPEZ, R. y GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M., 2008, p. 40, núm. inventario 426), Ibaranguelu <http://www.bizkaia.net/> (03/08/2015). Su número debe ser superior.

¹⁶⁹⁹ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2004, p. 627-630. Huesca: Berbegal e Igríes. Zaragoza: Ejea de los Caballeros, Tarazona, Sos del Rey Católico, Villarroya de la Sierra, Trasobares.

¹⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 630. Cataluña: Catedral de Lérida y Museo de Vic.

¹⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 626. León: Gradefes, Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Palencia: San Andrés de Arroyo, Aguilar de Campoo, Barrio de Santa María. Soria: Yanguas. Valladolid: Fombellica y Villacid del Museo Diocesano de Valladolid, capilla del Museo Nacional de Escultura, Encinas de Esgueva y Portillo.

¹⁷⁰² *Ibidem*, p. 628-630. Cantabria: Caldas de Besayaga, Torrelavega.

¹⁷⁰³ *Ibidem*, p. 626. Madrid: Antigua titular del monasterio de Santo Domingo el Real.

¹⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 629. Briviesca (en el Museo Marès), una Virgen del Museo Diocesano, la Virgen de la Alegría de la catedral, monasterio de Las Huelgas, La Vid.

el conjunto. El atuendo del Niño se reduce al manto, también provisto de fiador triangular, y túnica; va descalzo y carece de corona”¹⁷⁰⁵.

Las esculturas burgalesas destacan por su elevada calidad. Algunas de ellas se sitúan entre las más señeras de la tipología y de la escultura gótica burgalesa.

Para esta tipología C. Fernández-Ladreda configuró tres variantes en base a la forma del fiador del manto y la posición de la mano izquierda de la Virgen. Hemos aplicado esta clasificación a las tallas burgalesas.

Son características propias de la primera variante las siguientes:

“[...] la disposición adoptada por los pies del Niño -de los cuales el derecho se apoya en la pierna correspondiente de la Madre y el izquierdo reposa en el regazo materno, -por detalles del vestuario- fiador muy apuntado y predominio del plegado anguloso, visible especialmente en el borde del velo y parte central inferior del manto- y por el tipo de atributos empleados- en el caso de la madre de carácter floral, en el de Jesús el libro cerrado”¹⁷⁰⁶.

A este subgrupo pertenecen las Vírgenes de la catedral (Virgen de la Alegría y Virgen de la Capilla de Santa Catalina), del monasterio de las Calatravas de Burgos, de Redecilla del Camino, de Castildelgado, de Lerma y del Museo Catedralicio¹⁷⁰⁷.

Además de la disposición de los pies infantiles y la presencia del fiador anguloso en el manto de María, en las tallas burgalesas la Virgen apoya su mano izquierda en el hombro infantil y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado derecho y posa el codo derecho sobre su pierna derecha, salvo en la escultura de Lerma. En la mayoría de los mantos se han tallado las solapas. El Niño no siempre lleva el libro, en varias imágenes se representa con la esfera. El fiador del manto infantil, a diferencia de las tallas navarras, puede ser apuntado o circular.

Se puede considerar a Nuestra Señora de la Alegría de la catedral burgalesa [cat. núm. 042] como la primera imagen de la tipología, como se ha comentado. Su estudio se ha abordado en el apartado destinado a las imágenes relacionadas con talleres de escultura monumental¹⁷⁰⁸. Hay que señalar que difiere de las tallas de este grupo en que el manto de María no tiene solapas, el manto infantil no lleva fiador y parte de la pierna derecha de Jesús queda sin cubrir por el manto.

En la imagen de Santa María la Real [monasterio de Calatravas de Burgos, procedente del monasterio de Vileña (cat. núm. 67)] el extremo del manto, que pende por el lado izquierdo, supera la peana y se extiende por el borde. El Niño sujeta una esfera y el manto infantil lleva un fiador circular. Esta obra destaca por el estudio naturalista de los drapeados. Se puede datar en las décadas finales del siglo XIII por tener el talle de la túnica bajo y el cuello ajustado¹⁷⁰⁹.

En la imagen de Burgos [capilla de Santa Catalina de la catedral (cat. núm. 44)] el manto mariano tiene un fiador doble, que remata en pico. El extremo izquierdo cae por el lateral de la peana, como en la imagen anterior. Jesús sujeta con la mano

¹⁷⁰⁵ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 142.

¹⁷⁰⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹⁷⁰⁷ A esta variante se adaptan las esculturas de Castrillo Mota de Judíos y El Rebollar, situadas al norte del Camino de Peregrinación.

¹⁷⁰⁸ Apartado 4. 1. 4. 1. 1.

¹⁷⁰⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 195.

izquierda el libro abierto. Su manto tiene un fiador doble y circular. Esta escultura refleja una depurada ejecución técnica. Por las características de la túnica de María, con el talle muy bajo, se puede datar en las décadas finales del siglo XIII.

Nuestra Señora de la Calle de Redecilla del Camino [iglesia de Nuestra Señora de la Calle (cat. núm. 228)] el velo se ha retallado y transformado en una larga cabellera. El fiador puntiagudo del manto está decorado simulando pedrería. Jesús sostiene con la mano izquierda el libro. El fiador de su manto también es apuntado. Por el talle bajo de la túnica de la Virgen y el estudio de los drapeados, se puede datar a finales del siglo XIII¹⁷¹⁰.

El manto de Nuestra Señora la Real de Campos de Castildelgado [iglesia de San Pedro, procedente de la ermita de Nuestra Señora la Real de Campos (cat. núm. 89)] lleva un fiador doble, uno con forma circular y otro puntiagudo. El talle de la túnica, aunque es bajo, está un poco más elevado que en las tallas anteriores y deja visible el cingulo. El fiador del manto infantil es triangular. Puede datarse a finales del siglo XIII o principios del XIV por la elevación del talle de la túnica mariana¹⁷¹¹.

Desconozco el lugar de procedencia de la talla de Lerma [palacio del duque de Lerma, actual parador nacional (cat. núm. 171)]. En cualquier caso, se ha desplazado desde otro lugar. La Virgen tiene el velo retallado. El talle de la túnica está más elevado que en las tallas anteriores y se resalta mediante un ceñidor de correa. El Niño sujeta el libro con la mano izquierda. Su manto tiene un fiador puntiagudo. La túnica es de cuello circular y se adapta al talle mediante un ceñidor de correa. Es una imagen de buena calidad, que se puede datar a finales del siglo XIII o principios del XIV por la elevación de los talles de las túnicas¹⁷¹².

La última imagen de esta variante se expone en el Museo Catedralicio [catedral de Burgos, procedente de la iglesia de San Lorenzo de Villadiego (cat. núm. 45)]. Gracias a N. Sentenach¹⁷¹³ y al Archivo Fotográfico Municipal de Burgos¹⁷¹⁴ sabemos que procede de la iglesia de San Lorenzo de Villadiego.

El velo de María crea pliegues angulosos, que se distancian del rostro. Coincide con la escultura de las Calatravas y la otra imagen del Museo Catedralicio en que el manto se prolonga por el lateral izquierdo de la peana. El talle de la túnica se eleva por encima de la cintura y se resalta mediante un cingulo. El Niño sostiene con la mano izquierda el libro. El fiador de su manto es apuntado. La túnica tiene el talle por encima de la cintura y, como en la talla materna, se resalta mediante un cingulo de correa. Esta imagen puede fecharse en las primeras décadas del siglo XIV, por la elevación del talle de las túnicas.

Las imágenes de la segunda variante se caracterizan por: “La caída al vacío de la pierna izquierda del Niño, forma redondeada de los fiadores que sujetan los mantos de la Madre y el Hijo [...]”¹⁷¹⁵.

Pertenecen a la segunda variante la Virgen de la Vid y la Virgen de la Alegría del monasterio de Las Huelgas. Se ha partido, como rasgo definitorio, de la forma redondeada del fiador y de la posición que adopta la mano izquierda de María, que en ambas tallas se apoya en el hombro infantil. Sin embargo, la pierna izquierda de Jesús no queda suspendida en el vacío en las dos esculturas.

¹⁷¹⁰ *Ibidem*, p. 195.

¹⁷¹¹ *Ibidem*, p. 195.

¹⁷¹² *Ibidem*, p. 195.

¹⁷¹³ SENTENACH, N., 1924, t. VII, p. 261. “En su capilla de la nave de la epístola una importante imagen de la Virgen sedente, con el Niño del s. XIV, en cuya basa una serie de círculos con escudos reales de Castilla y León y familia de Vizcaya de gran carácter heráldico, entre ellos también los López de Haro”.

¹⁷¹⁴ Archivo Fotográfico Municipal de Burgos, num. 1983.

¹⁷¹⁵ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, pp. 150-151.

Nuestra Señora de La Vid [Monasterio de Santa María de La Vid (cat. núm. 168)] se ha estudiado junto a las imágenes relacionadas con la escultura monumental¹⁷¹⁶. Aunque María tiene el fiador redondeado, el del Niño es apuntado. Se puede datar hacia 1285 y 1290, coincidiendo con las visitas de Sancho IV al cenobio. En esta datación incide la moda de la túnica y su elevada calidad.

La talla de Nuestra Señora de la Alegría [monasterio de Las Huelgas (cat. núm. 63)] ha sufrido importantes alteraciones. Destaca la transformación del broche en un serafín alado, del fiador, que era circular, en un collar de perlas y del velo en una larga melena. El Niño sujeta con la mano izquierda la esfera. Su manto lleva un fiador circular. Se puede datar en las décadas finales del siglo XIII, por el talle bajo de la túnica de María¹⁷¹⁷.

La tercera variante de esta tipología presenta las siguientes características: “Como nota distintiva más saliente el procedimiento seguido por la Madre para sujetar a su Hijo, en efecto, al contrario de lo que ocurre con los casos anteriores, María no apoya su mano en el hombro de Jesús, sino que coge a éste por la parte inferior”¹⁷¹⁸. Esto las relaciona estrechamente con las imágenes del grupo 4, en el que también podrían ser encuadradas.

A diferencia de las variantes anteriores, de esta existen ejemplos en otras expresiones plásticas burgalesas. En escultura monumental se conserva la Virgen que corona la fachada meridional de la excolegiata de Castrojeriz y en escultura funeraria la Virgen de la Epifanía del sepulcro de Doña Urraca López de Haro del Museo del Retablo, procedente del monasterio de Vileña¹⁷¹⁹.

Se adscriben a este grupo las tallas de Revenga de Muñó, Villamayor de los Montes y Santa María del Mercadillo. La tercera no se adapta estrictamente a esta variante, como se analizará.

La Virgen de Revenga de Muñó [iglesia de San Román mártir (cat. núm. 232)] cubre su cabeza con un velo que forma dos ondulaciones voluminosas en los laterales del rostro. El manto lleva solapas y un fiador rematado en pico. El talle de la túnica queda oculto bajo el manto y sólo se aprecian pliegues en torno al mismo. El manto infantil también tiene un fiador apuntado. Es una obra de buena calidad, que en base a la moda de la túnica, cuellos ajustados y talles muy bajos, puede datarse a finales del siglo XIII¹⁷²⁰.

A la imagen de la iglesia de Villamayor de los Montes [Monasterio de Santa María la Real, procedente de la iglesia de San Vicente Mártir (cat. núm. 297)] se le ha serrado parte de la corona y del velo. El velo formaba pliegues en zigzag a los lados del rostro. El manto es de solapas y lleva un fiador ancho rematado en pico. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle, que es bajo, queda oculto bajo el manto. A diferencia de las otras tallas infantiles, con la excepción de la Virgen de la Alegría, el manto de Jesús no lleva fiador. Es una obra de buena calidad, que se puede datar a finales del siglo XIII por las características de la túnica de María¹⁷²¹.

La Virgen de la Vega de Santa María del Mercadillo [iglesia de San Lorenzo Mártir, procedente de la ermita de la Virgen de la Vega (cat. núm. 252)] es la talla más tardía de esta tipología. Se diferencia de las otras imágenes en que sujeta al Niño por la

¹⁷¹⁶ Apartado 4.1.4.1.2.

¹⁷¹⁷ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 195.

¹⁷¹⁸ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 184.

¹⁷¹⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2015, pp. 40-43. Si el sepulcro de doña Mayor Guillén de Guzmán se encargó en 1276 y está relacionado con el de doña Urraca López de Haro de Santa María de Vileña, éste se puede datar hacia 1270-1280.

¹⁷²⁰ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 195.

¹⁷²¹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195, 200.

cintura y en que la figura infantil se ha tallado a una escala superior a la materna. El velo forma ondulaciones voluminosas a los lados del rostro y el manto lleva un fiador apuntado. El talle de la túnica está por encima de la cintura, resaltado por un ceñidor. Es la única figura infantil de esta tipología que no lleva manto. Puede fecharse en el primer tercio del siglo XIV, en base a la altura del talle de la túnica mariana¹⁷²².

5. 6. 2. 2. 6. 5. Imágenes que acusan la influencia de las Vírgenes alfonsíes

Las esculturas que pertenecen a este apartado coinciden con las Vírgenes alfonsíes en que sus velos se separan del rostro y forman ondulaciones de gran volumen. Los mantos de María llevan fiador. Sin embargo, no se ha tallado el broche y, además, algunos Niños no llevan manto y cuando lo llevan carece de fiador¹⁷²³. Son obra de imagineros locales.

La influencia de la primera variante se aprecia en la Virgen de Hortigüela [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 145)]. María apoya la mano izquierda en el hombro infantil y su fiador es apuntado. Además, el velo forma ondulaciones zigzagueantes que se separan del rostro¹⁷²⁴. El talle de la túnica se aprecia por encima del manto, resaltado por un cingulo. Podría datarse a principios del XIV, por la elevación del talle por encima del manto.

Aunque la Virgen pertenece a los fondos del Museo Catedralicio (cat. núm. 46) apoya su mano izquierda en el codo y no en el hombro infantil, acusa la influencia de la primera variante en el fiador apuntado y los pliegues de la indumentaria angulosos¹⁷²⁵. Se cubre con un manto con solapas. El talle de la túnica es bajo. Por las características de la indumentaria, cuello ajustado de la túnica y talle bajo, se puede datar a finales del siglo XIII o principios del siglo XIV¹⁷²⁶.

En las dos tallas siguientes los fiadores son circulares, como en las imágenes de la segunda variante¹⁷²⁷. La Virgen del Rosario de Roa [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, procedente de la iglesia de la Santísima Trinidad (cat. núm. 239)] se ha utilizado como imagen de vestir y para ello eliminaron la corona, el velo, las piernas y los pies de María. El Niño carece de brazos y pies. La Virgen apoya su mano izquierda en el hombro infantil, como en las tallas de la segunda variante. Su manto tiene solapas. El escote de la túnica se ajusta a la base del cuello y su talle es bajo. La moda que refleja la túnica mariana nos aproxima a los años finales del siglo XIII o iniciales del XIV¹⁷²⁸.

La Virgen de Peñacoba [iglesia de la Visitación de Nuestra Señora (cat. núm. 204)] apoya su mano izquierda en la pierna de Jesús. En esta posición difiere de las tallas de la segunda variante, pero, al igual que en aquellas, el fiador del manto es circular. El velo se ondula en los laterales del rostro. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle bajo. El Niño se cubre con un manto. Por las características de la túnica mariana se puede datar a finales del siglo XIII o principios del XIV¹⁷²⁹.

La Virgen del Cerezo o de Cerezuelos de Covarrubias [iglesia de San Cosme y San Damián, procedente del despoblado de Cerezuelos (cat. núm. 113)] acusa la

¹⁷²² *Ibidem*, pp. 195, 200.

¹⁷²³ Con la única excepción de la talla de Covarrubias, en la que María no lleva fiador y el Niño sí.

¹⁷²⁴ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 15.

¹⁷²⁵ *Ibidem*, pp. 150, 153.

¹⁷²⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195, 200.

¹⁷²⁷ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, pp. 150-151.

¹⁷²⁸ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195, 200.

¹⁷²⁹ *Ibidem*, pp. 195, 200.

influencia de la segunda variante en la forma redondeada del fiador infantil, ya que el manto de María no lleva fiador, y en el apoyo de la mano izquierda materna en el hombro del Niño. El talle de la túnica de la Virgen es elevado y se sitúa muy por encima de la cintura, resaltado por un ceñidor. La túnica infantil es de escote holgado. Esta talla es la más tardía de este grupo. Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV, por la elevación del talle de la túnica mariana¹⁷³⁰ y el agrandamiento del escote de la túnica infantil¹⁷³¹.

En las tres tallas que se estudian a continuación se percibe la influencia de la tercera variante en la forma apuntada de los fiadores y en que no sujetan al Niño por la pierna¹⁷³². Las imágenes de La Revilla y Villalmanzo sostienen al Niño por el codo y la de Tolbaños de Arriba lo protege con el manto.

En la Virgen de La Revilla [iglesia de Nuestra Señora de la Vega (cat. núm. 167)] el velo forma ondulaciones amplias a los lados del rostro. El extremo del fiador remata en un pequeño círculo, que recuerda a los broches de las Vírgenes alfonsíes, pero cambiado de lugar. La cintura de la túnica queda oculta bajo el manto. El Niño se protege con un manto. El talle bajo de la túnica mariana sitúa a esta escultura en los años finales de la decimotercera centuria o iniciales de la siguiente¹⁷³³.

La Virgen de Villalmanzo [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 294)] cubre su cabeza con un velo, que cae con escaso drapeado. El manto lleva fiador en forma de pico y solapas. El talle de la túnica se percibe por encima del manto, resaltado con un ceñidor¹⁷³⁴. Los zapatos son puntiagudos. El Niño se cubre con un manto. Se puede datar a principios del siglo XIV, teniendo como criterio la moda y la calidad de la talla.

Nuestra Señora del Salterio de Tolbaños de Arriba [ermita de Nuestra Señora del Salterio (cat. núm. 268)] se restauró cambiando ligeramente su apariencia. El velo se ondula formando pliegues geométricos a los lados del rostro. El manto lleva un fiador apuntado doble. El talle de la túnica queda oculto bajo el manto. El Niño viste con una túnica. Se puede datar a finales del siglo XIII o principios del XIV por las características de la indumentaria.

5. 6. 2. 2. 7. Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se dispone de pie

Comprenden esta tipología las esculturas de María sedente con el Niño de pie. En Burgos se han inventariado las siguientes imágenes: La Gallega, Guzmán, Burgos (San Gil y Las Huelgas), Celada del Camino, Olmedillo de Roa, Peñalba de Castro, Vega de Lara. Entre estas esculturas destacan la Virgen de la Rosa del monasterio de Las Huelgas y de la Virgen de la Parra de Celada del Camino por su elevada calidad.

La primera representación de la Virgen sedente con el Niño de pie está en una ilustración de la *Vitae Sanctorum* de la Biblioteca Real de Bruselas, datada en el tercer cuarto del siglo XI¹⁷³⁵. No existe unanimidad en la datación de las pinturas murales de la cripta de San Giovanni in Venere de Fossacesia, que los investigadores datan entre los siglos XII y XIII¹⁷³⁶. El sepulcro de Saint-Junien, situado en la colegiata y el municipio

¹⁷³⁰ *Ibidem*, pp. 195-196.

¹⁷³¹ *Ibidem*, p. 200.

¹⁷³² FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 184.

¹⁷³³ *Ibidem*, pp. 195, 200.

¹⁷³⁴ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 195. "El cinturón se colocaba más bien bajo, alargando el talle".

¹⁷³⁵ LAPIÈRE, M., R., 1981, p. 408; DRESCHER, V., 2014, p. 105, fol. 25 v.

¹⁷³⁶ PAONE, S., 2005, p. 90.

francés del mismo nombre, se ha fechado en el siglo XII¹⁷³⁷ y el arca de Nuestra Señora de Tournai, de Nicolás de Verdún, en el año 1205¹⁷³⁸. En el Walters Museum de Baltimore se expone una Virgen, realizada en marfil, que procede del norte de Francia y se realizó entre 1225 y 1250¹⁷³⁹. Estas representaciones coinciden en que el Niño está de pie sobre la pierna izquierda de María, como en las imágenes burgalesas.

La mayoría de las esculturas de este tipo se distribuyen por Francia, sobre todo por el norte, Alemania, Italia¹⁷⁴⁰, España y Suecia¹⁷⁴¹. Algunos autores sitúan su origen en la escultura monumental de Champaña, Lorena y Borgoña¹⁷⁴² y otros no especifican un área geográfica¹⁷⁴³.

Las imágenes de culto más antiguas son francesas y se han datado a mediados del siglo XIII. Además, se han inventariado tallas del siglo XIV¹⁷⁴⁴. Le suceden las esculturas alemanas de la Renania, sobre todo de la zona de Colonia. En el Schnütgen Museum de esta ciudad se expone una escultura realizada hacia 1270¹⁷⁴⁵ y otra en Erkrath, procedente de Sandstein, esculpida hacia 1280¹⁷⁴⁶. A pesar de la temprana datación de las tallas renanas, su difusión no se generalizó por Alemania hasta principios del siglo XIV¹⁷⁴⁷, como sucedió en Italia, donde las primeras imágenes se esculpieron a finales del siglo XIII¹⁷⁴⁸, y en Suecia¹⁷⁴⁹.

¹⁷³⁷ ARBELLOT, F., 1847, pp. 30-45; SUCKALE, R., 1971, p. 90

¹⁷³⁸ LEMEUNIER, A., 2007, pp. 125-126; FRANCO MATA, M. A., 2009, p. 46; HOURIHANE, C. (ed.), 2012, p. 443.

¹⁷³⁹ <http://art.thewalters.org/detail/17517/virgin-and-child-29/> (16/08/2015). Núm. de catálogo: 71235.

¹⁷⁴⁰ DRESCHER, V., 2014. No incluye España, ni Suecia.

¹⁷⁴¹ FIRCKS, J. von, 2012, p. 89. Uppsala; p. 160. Överselö.

¹⁷⁴² FORSYTH, W. H., 1957, p. 180; KRUEGER, I., 1977, p. 46; BERGMANN, U. (coord.), 1989 b, p. 197. Sólo Bergmann menciona París.

¹⁷⁴³ SUCKALE, R., 1971, p. 90; SCHILLER, G., 1980, p. 188; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 223. Para más información: FORSYTH, W. H., 1957, pp. 171-182. Estudia modelos franceses; ISHINABE, Y. M., 1980, pp. 7-13. Partió de la Majestad de Simoni Martini para analizar la expansión de esta tipología por Italia. Consideró esta pintura como prototipo de las representaciones italianas.

¹⁷⁴⁴ http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/palissy_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VA_LUE_98=PM29000107 (28/02/2015). Notre-Dame de Délivrance de la iglesia de San Julian en Châteauneuf-du-Faou, Finistère, Bretaña; Chanteloup: BÉRANGER-MENAND, B., 2004, pp. 171-172; Fourcaville: BÉRANGER-MENAND, B., 2004, pp.203-205; Virgen de la iglesia de Notre-Dame de Martinvast: BÉRANGER-MENAND, B., 2004, pp. 222-223, BÉRANGER-MENAND, B., 2008, pp. 151-152; Abadía de Mont-Saint-Michel: BÉRANGER-MENAND, B., 2004, pp. 58-59; En Ribeauvillé, Alsacia, en el tímpano de la iglesia de San Gregorio: <http://www.lavieb-aile.com/article-l-eglise-saint-julien-et-notre-dame-a-chateauneuf-du-faou-101778156.html> (08/05/2015); en el Walters Art Museum de Baltimore hay una imagen de origen francés, con el núm. de catálogo: 27429. En el Museo Metropolitano de Nueva York se custodian tres esculturas, una procede de la Isla de Francia con el núm. de catálogo: 25.120.290, y las otras dos no especifica el lugar de Francia con el núm. de catálogo: 25.120.289a-e, 39.63.

¹⁷⁴⁵ BERGMANN, U. (coord.), 1989, pp. 194-197.

¹⁷⁴⁶ Erkrath, iglesia de San Juan Bautista, procedente de Sandstein:

<http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/2589896> (18/08/2015). Consta que procede de Burgos. No comparto esta opinión.

¹⁷⁴⁷ Sirvan como ejemplos: Landesmuseum Bonn, núm. 21, pp. 44-46, núm. 25, pp. 52-53; KRUEGER, I., 1977; Colonia, Schnütgen Museum, núms. 33 y 34, pp. 194-200; BERGMANN, U. (coord.), 1989 b pp. 194-203; Colonia en un anticuario de Frankfurt: <http://www.dr-decker-kunsthandel.de/skulpturen.htm> (15/07/2015); Colonia en un anticuario de Munich: <https://hampel-auctions.com/a/Fruehgotische-thronende-Madonna-mit-Kind.html?a=77&s=180&id=77774&acl=740935> (17/05/2015); Colonia, en otro anticuario: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/european-sculpture-works-of-art-113231/lot.13.html> (15/08/2015); Erkrath, iglesia de San Juan Bautista, procedente de Sandstein: <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/2589896> (18/08/2015). Consta que procede de Burgos. No comparto esta opinión; Kiedrich, iglesia de San Valentín: <https://www.flickr.com/photos/44884174> (15/08/2015); Ludwighafen am Rhein y Saarlouyis-Rodin: SCHMOLL, J. A., 2006, p. 14; Oberwesel: <HTTP://WWW.RESTAURATOREN.DE/WIR-UEBER-UNS/NRW->

Las representaciones españolas más tempranas están en las iluminaciones de *Las Cantigas*¹⁷⁵⁰. En la segunda mitad del siglo XIII se ha datado un marfil de procedencia española del Walters Museum de Baltimore¹⁷⁵¹.

En escultura monumental española es frecuente la representación de la Virgen sedente con el Niño de pie en escenas de la Epifanía, como en la portada zamorana de la iglesia de Santa María de La Hiniesta¹⁷⁵² y la portada del Reloj de la catedral toledana¹⁷⁵³. En pintura sobre tabla hay que mencionar el frontal navarro de Arteta¹⁷⁵⁴ y las pinturas de Santa María de Riaza¹⁷⁵⁵. Otra Epifanía se aprecia en la pintura mural del arcosolio del sepulcro del obispo Rodrigo Díaz de la catedral de Salamanca¹⁷⁵⁶. En la imaginería castellano-leonesa se han inventariado varios ejemplares del siglo XIV¹⁷⁵⁷.

Iniciaremos el estudio de las esculturas burgalesas por las de mayor calidad, Vírgenes de Las Huelgas y Celada del Camino. Estas imágenes coinciden en el material empleado, la piedra, en la posición que adoptan las figuras marianas, con el cuerpo incurvado hacia el lado izquierdo, como en numerosas piezas de marfil de esta tipología y de este período, segundo tercio del siglo XIV¹⁷⁵⁸.

En las dos esculturas María sostiene al Niño por la espalda, como en la imagen lorenesa del Walters Art Museum de Baltimore, realizada en piedra a mediados del siglo XIV¹⁷⁵⁹, y en la Virgen ebúrnea burgalesa del convento benedictino de Palacios de Benaver¹⁷⁶⁰. En la escultura monacal Jesús gira el cuerpo hacia el lado derecho y apoya los dos pies en la pierna izquierda de la Virgen. A diferencia de las obras anteriores flexiona ligeramente la pierna izquierda.

La Virgen de la Rosa se custodia en la capilla de la Asunción [Las Huelgas (cat. núm. 65)], pero se realizó para el tímpano de la puerta de la capilla de San Juan, lugar

PROGRAMM/PROJEKTE2009/PROJEKTDDETAILS/203-SKULPTUREN-MADONNEN-14-UND-15
JH.HTML?PHPSESSID=BD40050F6D54F13F49844813C61E59D2 (08/07/2015).

¹⁷⁴⁸ Sirvan como ejemplos: CARLI, E., 1963, lám.19, Bugnara de L'Aquila, lám. 20, Pursoli de L'Aquila; Ruota (Capannori): BARACCHINI, C., 1995, pp. 56-57; Turín: PAGELLA, E., 2001, p. 15; ARBACE, L., 2010, p. 83. Se incluye una Virgen datada a finales del siglo XIII, de la iglesia de Santa María de Mezzo; TOMEI, A., 2010, pp. 22-29; la de Giovanni Balduccio del Walters Art Museum de Baltimore, núm. de catálogo: 27314.

¹⁷⁴⁹ FIRCKS, J. von, 2012, p. 89. Uppsala; p. 160. Överselö.

¹⁷⁵⁰ Sirva como ejemplo la Cantiga 1, Códice Rico.

¹⁷⁵¹ <http://art.thewalters.org/detail/19588/virgin-and-child-33/> (16/08/2015). Núm. de catálogo: 7186.

¹⁷⁵² DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), p. 86. "[...] otras valiosas muestras del gótico de la primera mitad del siglo XIV en la portada La Hiniesta"; ARA GIL, C. J., 2004, pp. 258-259. La data a finales del siglo XIII o principios del XIV.

¹⁷⁵³ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), p. 104. La data en el siglo XIII; WILLIAMSON, P. 1997, p. 356. La data entre 1280 y 1308.

¹⁷⁵⁴ Museo Nacional de Arte de Cataluña, núm. de catálogo 004368-000.

¹⁷⁵⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, pp. 239, 243.

¹⁷⁵⁶ *Ibidem*, p. 160.

¹⁷⁵⁷ GÓMEZ RASCÓN, M., 1996, pp. 266-267. En León: Museo Diocesano (dos tallas), Susaño; SANCHO CAMPO, A., 1975. En Palencia: Frómista y Moarves; HERNÁNDEZ ÁLVARO, A. R., 1984, pp. 36-37. En Soria: Almarza, Barcebal, Gormaz, Morón de Almazán, Reznos; ARA GIL, C. J., 1977, pp. 142-143. En Valladolid y provincia se conservan cuatro tallas: Serosas de Montealegre, Valladolid (Museo Diocesano y Catedralicio), Vitoria del Henar, Villardefrades.

¹⁷⁵⁸ Sirvan como ejemplo las Vírgenes de marfil del Walters Art Museum de Baltimore núms. de catálogo: 71.88, 71.90, 71.109, 71.286, 71.491. Todas ellas de procedencia francesa menos 71.109, que procede, con toda probabilidad, de Basilea.

¹⁷⁵⁹ Núm. de catálogo. 27.429. <http://art.thewalters.org/detail/26072/virgin-and-child-41/>

¹⁷⁶⁰ SERRANO PINEDA, L., 1905-1906, pp. 549-551; SENTENACH, N., 1924, t. IV, núm. 233; AA. VV., 1926, núm. 852; ESTELLA MARCOS, M., 1983, pp. 89-114; ESTELLA MARCOS, M., 1984, pp. 158-161; WILLIAMSON, P. y DAVIES, G., 214, núm. 4. Conocida como la Aparecida.

que ocupó, al menos, hasta 1927¹⁷⁶¹. María gira el cuerpo hacia el lado izquierdo y el Niño hacia el derecho. Cruzan sus miradas creando una escena intimista, a la que contribuye la flor que María muestra al Niño con su mano derecha, sobre la que Jesús posa su mano izquierda, ya que con la derecha sujeta el manto de su madre. La Virgen desvía las piernas hacia el lado izquierdo, prolongando la curvatura del cuerpo. La corona es de aro fino y remata en florones. El velo no se aprecia sobre la frente y en los laterales forma pliegues ondulados y poco voluminosos. El manto bordea los brazos y sobre el regazo muestra el reverso, como en la escultura de Celada del Camino. El cuello de la túnica es un poco holgado y sobre el pecho lleva un pequeño broche redondo. El talle se ha elevado sobre cintura, resaltado mediante un ceñidor de correa. El cuello de la túnica infantil muestra una ranura en la parte central.

En el monasterio de Las Huelgas se realizaron varios sepulcros durante el segundo tercio del siglo XIV. Destacan los de don Alfonso de la Cerda y la infanta doña Blanca¹⁷⁶². R. Sánchez situó en este período los cenotafios de Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra. En torno a la datación de los sepulcros reales no existe unanimidad. Algunos autores los han datado en el siglo XIII y R. Sánchez en torno a 1330¹⁷⁶³. Comparto la datación propuesta por R. Sánchez, por ser varios los aspectos tipológicos e iconográficos que, a mi juicio, los ubican en esas fechas. En la cabecera del arca de Leonor hay un Calvario, en el que el Crucificado lleva una fina corona de espinas. Este Crucificado y el Cristo del Descendimiento de la portada de la capilla de Santa Catalina de la catedral burgalesa son las representaciones más antiguas de la corona de espinas en nuestra provincia. Además, la distribución del velo de la Virgen de la portada de Santa Catalina es similar a la que muestran los velos de la escena de la fundación del monasterio del sepulcro de Alfonso VIII. El tamaño de la barba de Alfonso VIII y la tonsura de san Juan, aspectos analizados R. Sánchez¹⁷⁶⁴, inciden en esta datación.

Sin embargo, desde el punto de vista del estilo, no existen elementos comparativos suficientes para relacionar a la Virgen de la Rosa con los escultores que trabajaron en los sepulcros del cenobio mencionados¹⁷⁶⁵. Considero que la Virgen de la Rosa se muestra más próxima a la Virgen de pie de la capilla del Santo Cristo de la catedral de Burgos, datada hacia 1350¹⁷⁶⁶ y a la imagen de Celada del Camino, que se

¹⁷⁶¹ Una fotografía con la Virgen en el tímpano puede verse en AGAPITO REVILLA, J., 1903 d, pp. 96-97. “Dentro del tímpano aparece un relieve de la Virgen con Jesús”. Gracias a la fotografía que acompaña al texto queda claro que se trata de la escultura en bulto redondo en estudio; SENTENACH, N., 1924, t. I., foto núm. 50. “En la puerta de la capilla de San Juan, en el tímpano, una figura a todo bulto de la Virgen sentada con el Niño”; Biblioteca Nacional del Patrimonio Histórico, núm. de control BVPB 20110265397, la fotografía se realizó entre 1927 y 1936 y en ella la imagen seguía en el tímpano: <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?control=BVPB20110265397> (27/07/2015); HERRERO SANZ, M. J., 1990, p. 61. Ya la menciona en su actual ubicación.

¹⁷⁶² GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, p. 18.

¹⁷⁶³ Sobre la datación de estos sepulcros no existe unanimidad. GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, pp. 194-196. Los dató en la segunda mitad del siglo XIII; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 2006, pp. 301-302. Sitúa la ejecución de las arcas funerarias al reinado de Alfonso XI; ALONSO ÁLVAREZ, F., 2007, p. 31. Cuestiona esta datación y considera que son obra del siglo XIII; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 2009, pp. 263-264. Sigue manteniendo su relación con el reinado de Alfonso XI. Entre otros autores.

¹⁷⁶⁴ SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 2009, p. 264

¹⁷⁶⁵ *Ibidem*, p. 268-270. Sobre el sepulcro de Alfonso de la Cerda: “Remite a modelos champaneses como la imagen de Saint-Cherón hoy conservada en el Metropolitan Museum”. Considero que con esta imagen coincide en la tipología y en el material de realización, la piedra. Sin embargo, Madre e Hijo no cruzan sus miradas, ni Jesús posa su mano sobre el fruto que le mostraría María, como en la imagen burgalesa. Esta tipología se ha analizado en el apartado 5.6.1.2.5.5. Sobre la imagen del Metropolitan Museum, núm. catálogo: 39.63; FORSYTH, W. H., 1937, pp. 171-182; WIXOM, W. D., 2005, p. 34.

¹⁷⁶⁶ Estudiada en el apartado 4.1.5.

analiza a continuación¹⁷⁶⁷. Por las características de la indumentaria mariana, talle elevado, cuellos amplios y pliegues profundos, puede datarse hacia 1340-1350.

La Virgen de la Parra de Celada del Camino [iglesia de San Miguel Arcángel (cat. núm. 105)] preside la capilla funeraria a la que da nombre, abierta en el muro septentrional de la iglesia. Esta capilla alberga los sepulcros de Don Juan González de Celada, adelantado de Castilla, y su mujer Doña Mayor¹⁷⁶⁸. Juan era descendiente de Garci Fernández, mayordomo de doña Berenguela y ayo de Alfonso X, quien fundó el monasterio cisterciense de Villamayor de los Montes, que dependía de las Huelgas¹⁷⁶⁹.

El cuerpo de María se desvía hacia el lado izquierdo y el del Niño hacia el derecho, intercambiando sus miradas. La Virgen muestra un pájaro al Niño, quien lo coge con sus manos. El pájaro se podría identificar con una paloma¹⁷⁷⁰. Su presencia se relaciona con el ámbito funerario. Probablemente simbolice al Espíritu Santo, que intervino en la Anunciación, escena relacionada con el preludio de la redención que supuso La Vida humana de Cristo¹⁷⁷¹. En esta interpretación incide la presencia de parras y racimos en la peana. Un pájaro muestra María al Niño en dos esculturas de marfil de este período del Walters Museum de Baltimore¹⁷⁷².

María lleva una corona de aro fino decorado simulando pedrería, que remata en florones. El velo apenas asoma sobre la frente y en los laterales crea ondulaciones de escaso volumen. La túnica tiene el cuello abarquillado y decorado con un reborde, al igual que las bocamangas. El talle se eleva ligeramente sobre la cintura. El Niño viste con una túnica holgada con reborde en cuello y mangas.

Considero que la escultura mariana se debió realizar para acompañar a las efigies funerarias. Se puede relacionar estilísticamente con estos sepulcros. M. J. Gómez Bárcena, partiendo de aspectos iconográficos, apreció la influencia del taller de las Huelgas¹⁷⁷³.

La inscripción de una de las arcas, del año 1342, puede ayudar a establecer una datación aproximada de la imagen¹⁷⁷⁴. La moda que reflejan las túnicas de la imagen en estudio es propia del segundo tercio del siglo XIV¹⁷⁷⁵. Por lo tanto, se podría datar entre 1340 y 1350¹⁷⁷⁶, como la imagen anterior.

¹⁷⁶⁷ MAHN, H., 1931, t. I, p. 64. Relacionó a Nuestra Señora de la Rosa con la Virgen de la Parra de Celada del Camino.

¹⁷⁶⁸ RUIZ MALDONADO, M., 2001, p. 606.

¹⁷⁶⁹ ANDRÉS ORDAX, S., 1992, p. 284.

¹⁷⁷⁰ SENTENACH, N., 1924, t. I, s. p. "En la capilla de la Virgen de la Parra está la imagen dentro del retablo, con tal advocación, a causa de estar sentada con el Niño en sus rodillas, al que muestra una manzana, mostrando su asiento, así como la repisa también de piedra, decorados con una vid con hojas y fruto artísticamente ejecutados. Obra de principios del s. XV". Se trata de la misma escultura.

¹⁷⁷¹ TRENS, M., 1946, p. 547.

¹⁷⁷² Núm. catálogo 71.109, 71.88.

¹⁷⁷³ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, p. 19. "Otra tendencia que ofrece el taller de Las Huelgas es la decoración con ciclos iconográficos religiosos como en el interesante sepulcro de la Infanta doña Berenguela con el que se inicia otra posibilidad que tendrá una inmediata proyección, aunque en este caso no en el propio monasterio".

¹⁷⁷⁴ HUIDOBRO SERNA, L., 1929, p. 432. "Aquí yace d. Juan González de Celada, que Dios perdone, hijo de don Martín Ruíz, adelantado de Castilla por el rey y su mujer doña Mayor que hicieron esta capilla y un hospital a la puerta de la iglesia a honra de Dios y de San Miguel y San Juan mártir. Finó doña Mayor el dos de febrero, Santa María de la Candelaria, en la era de MCCCLXXX". La era 1380 corresponde al año 1342.

¹⁷⁷⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

¹⁷⁷⁶ La mayoría de los autores coinciden en datarla en el s. XIV. MORALES DE LOS RÍOS, Conde de, 1933, pp. 125-127. "Dos admirables imágenes de la Virgen María, sedentes ambas, no posteriores al s. XIV"; HUIDOBRO SERNA, L., 1929, p. 432. "Escultura de piedra policromada del s. XIV"; ANDRÉS ORDAX, S., 1991 b, p. 42; el único que pospone su cronología es SENTENACH, N., 1924, t. I, s. p., la data en el s. XV.

Para el estudio de las otras tallas del tipo seguiremos un orden cronológico.

En la Virgen de la Peña Aguda de La Gallega [Iglesia de La Asunción de Nuestra Señora, procedente de la ermita de la Peña Aguda (cat. núm. 164)] María está frontal y el Niño desvía ligeramente el cuerpo hacia el lado izquierdo. El escote de la túnica se ajusta a la base del cuello y el talle se oculta bajo el manto. El cuello de la túnica infantil es más ancho que el de su madre. Es una obra arcaizante, realizada por un imaginero local, que se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

La Virgen de la Fuente de Guzmán [ermita de la Virgen de la Fuente (cat. núm. 132)] mantiene la frontalidad. El Niño está realizado a una escala inferior a la materna. El cuello de las túnicas es ajustado y el talle de María se cubre por el manto. Al igual que anterior, es una talla arcaizante¹⁷⁷⁷, que se puede datar en el primer tercio del siglo XIV por la posición de Jesús¹⁷⁷⁸.

Las imágenes de San Gil de Burgos [iglesia de San Gil (cat. núm. 55)], Olmedillo de Roa [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 196)] y Peñalba de Castro [iglesia de Santiago Apóstol, procedente de la ermita de Nuestra Señora del Cerro (cat. núm. 206)] se han utilizado como imágenes de vestir. Sus túnicas tienen los escotes ensanchados en los laterales y el talle por encima de la cintura. Por las características de la indumentaria se pueden datar en el segundo tercio del siglo XIV.

Nuestra Señora de Castro de Peñalba de Castro destaca por su importancia devocional en la comarca. Según recoge la tradición, su ermita se construyó sobre las ruinas romanas de Clunia durante las invasiones musulmanas. Junto a ella se procedió a edificar una casa para albergar a los creyentes que la visitaban¹⁷⁷⁹.

A esta imagen se la honraba con rogativas en los siguientes municipios del entorno: Caleruega, el tercer domingo después de cuaresma; Brazacorta el primer sábado de mayo; Alcoba (Soria) con Hinojar del Rey el sábado anterior al día de la Ascensión; Arandilla con Quintanarraya el lunes antes de la Ascensión; Peñalba con Hinojar del Rey el martes antes de la Ascensión; Arandilla el 11 de junio fiesta de san Bernabé; Coruña del Conde el jueves siguiente a Pentecostés; Peñalba el 23 de junio y el 2 de julio fiesta de santa Isabel¹⁷⁸⁰.

Entre las romerías destaca la de Caleruega, que, según la tradición, inició santo Domingo de Guzmán junto a su familia, siguiendo un tramo de la antigua calzada romana¹⁷⁸¹. Este camino se conoce popularmente como camino-calzadita del santito¹⁷⁸². Esta romería se sigue celebrando y los fieles acuden en procesión acompañados por una escultura de santo Domingo. D. Janáriz describió su organización en 1940:

“El orden con que se procede es el siguiente: A las siete de la mañana se convoca el pueblo con un volteo de campanas, y después de reunidos todos, se organiza la procesión como para una romería [...].

En las afueras del pueblo, terminadas las letanías y antes que la procesión se disuelva, el alcalde, con la venia del preste, dirige la palabra al público para recomendarle sus deberes cívicos y cristianos en un acto tan solemne. Escuchada por el público la voz de la autoridad, cada cual, tomando su equipo y reuniéndose a su grupo, emprende la marcha, cabalgando o a pie, sin detenerse, hasta la entrada de Arauzo de Torre,

¹⁷⁷⁷ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1994, p. 172. Este autor la sitúa en el período románico.

¹⁷⁷⁸ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1991, p. 149. La inserté en el grupo de las vírgenes de transición del siglo XIII al XIV.

¹⁷⁷⁹ JANÁRIZ IBÁÑEZ, D., 1940.

¹⁷⁸⁰ *Ibidem*, 1940, s. p.

¹⁷⁸¹ PALOL, P. de, 1959, p. 34.

¹⁷⁸² CALVO MADRID, T., 1981, p. 87.

pueblo que está hacia la mitad del camino. Aquí se forma de nuevo la procesión, poniéndose en movimiento hacia la iglesia parroquial; pero antes de llegar, sale al encuentro, también procesionalmente, el párroco del pueblo, precedido de sus fieles, con las insignias parroquiales. Ambas procesiones se funden en una sola, que en llegando a la iglesia, ora por los vivos y difuntos unos breves instantes; sale después y recorre un largo trecho, al cabo del cual se separan ambos pueblos y se disuelve, como al principio, la procesión del pueblo expedicionario. Al llegar a la ermita, un inmenso gentío de muchos pueblos, que se agolpa a visitar al santito, obstruye las veredas que dan acceso al santuario, llenando por completo el campo que precede a la entrada. Sin perder un momento, se da principio a la misa, que canta y aplica allí por su pueblo el Señor Cura de Caleruega: en ella predica un Padre dominico. A las dos de la tarde, o cuando el alcalde ordene, se dispone el regreso [...]”¹⁷⁸³.

El día 8 de septiembre se celebraba la festividad de la Virgen y a ella acudían los municipios mencionados en romería. Se reunían los cofrades, de los que era abad perpetuo el prior del monasterio jerónimo de Espeja. De su competencia era enviar un confesor en las fiestas principales. También era obligación del convento mantener la ermita, porque Diego de Avellaneda, obispo de Tuy y señor de estas tierras, donó la ermita a los jerónimos. El patronato del monasterio jerónimo fue de la casa de Avellaneda desde 1525¹⁷⁸⁴. Junto a la ermita se construyó una hospedería, que usaban de residencia veraniega los frailes. Desamortizaron a estos religiosos en 1835¹⁷⁸⁵.

De lo arraigado de su devoción daban testimonio, en 1940, los numerosos exvotos que se exponían en la ermita¹⁷⁸⁶.

La última escultura de este grupo pertenece a Vega de Lara [iglesia de San Juan Bautista (cat. núm. 286)]. Es obra de un imaginero local y ha sufrido importantes alteraciones para usarla como imagen de vestir. La posición de las figuras es frontal. María protege al Niño con las manos extendidas a la altura de la cintura. La túnica es de cuello abarquillado y crea un pliegue en la parte central del escote, bajo el mismo asoma la camisa, que también tiene el cuello abarquillado. La túnica infantil es de amplio cuello y la tela se ablusa en torno a la cintura. La moda que refleja la indumentaria es propia del segundo tercio del siglo XIV.

5. 6. 3. Las Vírgenes de pie con el Niño

Son escasas las esculturas burgalesas que se adaptan a esta tipología: la Virgen del Manzano de Castrojeriz [cat. núm. 098], la Virgen de la Manzana de Santo Domingo de Silos [cat. núm. 257] y la Virgen de la capilla del Santo Cristo de la catedral [cat. núm. 040]. Las tres se han estudiado en el apartado dedicado a las imágenes relacionadas con talleres de escultura monumental¹⁷⁸⁷, por este motivo, su análisis será somero. En nuestra provincia existe otra escultura de esta tipología en el

¹⁷⁸³ JANÁRIZ IBÁÑEZ, D., 1940, s. p.

¹⁷⁸⁴ MATEOS GÓMEZ, I. y LÓPEZ-YARTO, A. y PRADOS GARCÍA, J. M., 1999, p. 262.

¹⁷⁸⁵ RODRÍGUEZ LUNA, D., 2007, p. 108.

¹⁷⁸⁶ JANÁRIZ IBÁÑEZ, D., 1940, s. p.

¹⁷⁸⁷ Virgen de Castrojeriz, apartado 4.1.1.1; Virgen de la Manzana de Santo Domingo de Silos, apartado 4.1.4.1.5.; Virgen de la capilla del Santo Cristo, apartado 4.1.5.

claustro del monasterio benedictino de San Salvador de Oña, municipio situado al norte del Camino de Peregrinación. Todas ellas destacan por su elevada calidad.

Las Vírgenes de pie con el Niño fueron frecuentes en el arte bizantino, tanto en mosaicos como en marfiles¹⁷⁸⁸. Sirva como ejemplo el marfil del Museo de los Claustros de Nueva York, en el que María está de pie y sujeta al Niño sentado sobre el brazo izquierdo. No se establece contacto visual entre las figuras. Se ha datado entre mediados del siglo X y mediados del siglo XI¹⁷⁸⁹.

De la Virgen *Eleusa* o *Glypkophilousa* de origen bizantino, conocida en Francia *Vierge des caresses*¹⁷⁹⁰, deriva la denominada en francés *Vierge de Tendresse* y en español Virgen de la ternura¹⁷⁹¹, que se pueden representar sedente o de pie. El Niño posa una o las dos manos en el cuello materno, en una actitud de sacra conversación. Desde el siglo XIII, con escasas excepciones¹⁷⁹², Jesús aproxima las manos al rostro o a la boca de María. Estas representaciones reflejan la nueva sensibilidad que introdujeron los franciscanos, tal y como recogen *Las Meditaciones franciscanas sobre La Vida de Cristo*, en cuyo capítulo VIII dice: “El Niño que estaba en su seno llevaba la manita hacia la boca y el rostro materno, así parecía que no estaba tan triste”¹⁷⁹³. Esta variante no se generalizará hasta el siglo XIV¹⁷⁹⁴.

En Europa occidental las esculturas de la Virgen de pie con el Niño hicieron su aparición en los parteluces de las catedrales francesas del siglo XIII. Las representaciones más tempranas se aprecian en las portadas occidentales de las catedrales de París -desaparecida- datada hacia 1210-1230 y Amiens, hacia 1225, y Reims, fechada hacia 1230-1233¹⁷⁹⁵. Se tiene como prototipo a la escultural parisina¹⁷⁹⁶. Aunque en estas imágenes se establece una relación materno-filial, las figuras no entran en contacto visual y el Niño no acaricia a su madre¹⁷⁹⁷.

La *Vierge dorée* de la portada del hastial sur de la catedral de Amiens, datada hacia 1250, es uno de los primeros ejemplos en los que María entra en una relación más íntima con su Hijo, porque cruzan sus miradas¹⁷⁹⁸. Los marfiles que reflejan este cambio

¹⁷⁸⁸ SAUERLÄNDER, W., 2004, p. 182. Cita a GOLDSCHMIDT, A. y WEITZMANN, K., 1934, p. 39, cat. núm. 46.

¹⁷⁸⁹ Núm. de inventario 17.190.103; WILLIAMSON, P., 2010, p. 113.

¹⁷⁹⁰ BÉRANGER-MENAND, B., 2008, t. I, p. 102.

¹⁷⁹¹ RÉAU, L., 1957 (1996), p. 103.

¹⁷⁹² Es anterior la iluminación, del folio 4, del *Vierge de Cîteaux et Arbre de Jessé Saint Jérôme. Commentarie sur Isâie*, de la Biblioteca de Dijon. Datado hacia 1120-1133. El Niño está sentado sobre el brazo izquierdo de María y aproxima su cara a la materna. Con su mano derecha le acaricia el cuello. <http://www.bm-dijon.fr/opacwebaloes/images/paragraphes/cpostales/012.jpg> (24/01/2016).

¹⁷⁹³ BÉRANGER-MENAND, B., 2008, t. I, p. 102.

¹⁷⁹⁴ GEORGE, P. y MAQUET, J. y PIRENNE, F., 2008, pp. 34-35. En Bélgica la Virgen de la colección Pirenne se ha datado hacia 1270; pp.37-41. La mayoría de las esculturas belgas se han datado en el siglo XIV. Lo mismo sucede en Alemania, donde también se han inventariado tallas del siglo XIII, aunque la mayoría son del siglo XIV. Sirva como ejemplo la escultura conocida como Ollesheimer Madonna que se custodia en el Schnütgen Museum de Colonia, datada hacia 1260-1270. Para más información ver: LEGNER, A., 1989 c; sobre las imágenes relacionadas con el taller de los Parler del siglo XIV ver: AA. VV., 1980. Esta situación se aprecia también en España. Son estudios generales o dedicados a algunas esculturas de pie del siglo XIV los siguientes: Aragón: LACARRA DUCAY, M. C., 1990, pp. 23-42; Extremadura: GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., 1987, pp. 19-20; Mallorca: CERDÀ GARRIGA, M. M., 2013, pp. 158-168; Navarra: FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, pp. 269-330; Valladolid: ARA GIL, C. J., 1977, pp. 146-147; Zamora: PÉREZ MARTÍN, S. y FERNÁNDEZ MATEOS, R., 2015, pp. 168-169.

¹⁷⁹⁵ HEINRICH, J., 1933, p. 20; WILLIAMSON, P., 1997, pp. 87, 101-105.

¹⁷⁹⁶ ARA GIL, C. J., 1991 d, pp. 7-21;

¹⁷⁹⁷ SAUERLÄNDER, W., 2004, p. 183.

¹⁷⁹⁸ WILLIAMSON, P., 1997, p. 224; SAUERLÄNDER, W., 2004, p.184.

durante la segunda mitad del siglo XIII son numerosos¹⁷⁹⁹, pero en la escultura monumental o exenta los ejemplares son escasos y sólo se aprecian en piezas señeras de la segunda mitad del siglo XIII. En el siglo XIV se perciben nuevos cambios en Francia, que pronto se acogen en otros países. Es un modelo más evolucionado, en el que María sujeta un cetro, flor o paloma que muestra al Niño, sentado sobre su brazo izquierdo y colocado de perfil. En ocasiones, sólo sostiene al Niño. En el cuerpo de María se percibe un ligero *hanchement*. Jesús suele vestir con una larga túnica o, a partir de la segunda mitad del siglo, mostrar el torso desnudo. El Niño se representa a una edad de tres o cuatro años¹⁸⁰⁰. María suele estar sonriente¹⁸⁰¹.

Las primeras esculturas peninsulares son la Virgen Blanca de Toledo, obra importada de Francia y realizada hacia 1240¹⁸⁰², y Nuestra Señora del Manzano de Castrojeriz, que se puede datar entre 1235 y 1250 por su relación con la portada del Sarmetal¹⁸⁰³. Sobre la datación de la Virgen de la puerta del Perdón de la catedral de Ciudad Rodrigo no hay unanimidad. Las últimas investigaciones la sitúan en la segunda mitad de la centuria¹⁸⁰⁴. En escultura lúnea adquiere un papel relevante por su temprana datación la Virgen de la Manzana de Santo Domingo de Silos, realizada hacia 1265-1280.

Tanto en la Virgen Blanca de Toledo, como en la Virgen de la Manzana silense, muestran una relación intimista entre María y Jesús, que no está presente en las otras dos esculturas.

Algunas imágenes son anteriores a las miniaturas españolas de las Vírgenes de pie con el Niño, que se aprecian en las iluminaciones de las *Cantigas* 29 y 170¹⁸⁰⁵.

Nuestra Señora del Manzano de Castrojeriz está frontal y dirige la mirada al frente. Jesús se representa sentado sobre la mano izquierda materna y apoya sus pies en la derecha, con el cuerpo de perfil. La Virgen de la Manzana dirige la mirada hacia el Niño, al que sujeta sobre su brazo izquierdo. Con la mano derecha le muestra una

¹⁷⁹⁹ Museo de los Claustros de Nueva York, núm. inventario 17.190.207, para más información: NEFF, A., 2007, pp. 12-13. Datada *ca.* 1250-1300, núm. de inventario 17.190.175, datada *ca.* 1260-1270, para más información: WIXOM, W. D., 2005, p. 28; Museo del Louvre, Virgen de la Sainte-Chapelle de París, datada hacia 1279: GABORIT-CHOPIN, D., 2003; WILLIAMSON, P., 1997, p. 228.

¹⁸⁰⁰ SAUERLÄNDER, W., 2004 p. 86.

¹⁸⁰¹ En la Virgen de la Manzana de Santo Domingo de Silos ya se aprecia esta relación materno-filial.

¹⁸⁰² SAUERLÄNDER, W., 2004, p. 183. La data en 1240; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2013, p. 123.”[...] se ha propuesto una cronología dentro del tercer cuarto del siglo XIII”.

¹⁸⁰³ Los distintos autores difieren poco en su datación. SENTENACH, N., 1924, t. v, p. 48. “[...] en cuyo centro luce la imagen de la Virgen sedente policromada, de cara risueña y bien modelada, tipo de fines del s. XIII”; HUIDOBRO SERNA, L., 1950 d. p. 26. “A esto podemos añadir que es sedente con Niño, su rostros, alegre, bien encarnado, manto verde y túnica azul; su estilo gótico del s. XIII”. Sentenach y Huidobro son los únicos autores que han identificado a Nuestra Señora del Manzano con una escultura sedente. Esta circunstancia se podría deber a que la escultura estaba vestida, ya que la práctica totalidad de las imágenes marianas medievales que se usaron como imágenes vestideras eran sedentes. En mi opinión, el hecho de que se custodiara en su capilla descarta que se pueda tratar de otra escultura; OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B., 1969 b, p. 301. “La famosa colegiata, donde se venera en piedra policromada de la segunda mitad del s. XIII la imagen gótica de la Virgen del Manzano”; BARTOLOMÉ ARRAIZA, A., 1976, p. 131. “También es gótica la “Virgen del Manzano”, recordada por las Cantigas, al cual se venera en su capilla lateral”; ARRIBAS BRIONES, P., 1982, p. 72. “La excolegiata de la Virgen del Manzano, con la imagen del s. XIII de igual nombre.”; ANDRÉS ORDAX, S., 1989, p. 180. “Pero la pieza más conocida es la “Virgen del Manzano”, citada dentro de las Cantigas, es una escultura de piedra, que representa a la Virgen en pie, con el niño en sus brazos, en una disposición naturalista propia de mediados del s. XIII”.

¹⁸⁰⁴ A la Virgen del parteluz de la puerta del Perdón de la catedral de Ciudad Rodrigo se le había asignado una datación anterior, en torno a 1230, que se ha revisado y pospuesto recientemente a la segunda mitad de la centuria. Para más información ver LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 2006, p. 243.

¹⁸⁰⁵ FILGUEIRA VALVERDE, J. y LÓPEZ SERRANO, M. y GUERRERO LOVILLO, J. (ed.), 1979, *Cantigas* 29 y 170.

manzana. Jesús se aproxima al cuello materno con la mano derecha y acerca la izquierda a la manzana, creando una relación muy intimista.

En los años centrales del siglo XIV se esculpieron la Virgen de la capilla del Santo Cristo de la catedral burgalesa y la del claustro del monasterio de San Salvador de Oña. Siguen modelos franceses surgidos en el segundo cuarto del siglo XIV y plenamente consolidados entre 1340 y 1350¹⁸⁰⁶. Les emula en la posición del cuerpo de María, con una ligera curvatura o *hanchement*, en la colocación del cuerpo infantil y en la moda que refleja su indumentaria, sobre todo en la disposición del manto. A pesar de ello, la relación que se establece entre ambas figuras es más intimista que en la mayoría de las imágenes francesas¹⁸⁰⁷. El Niño se apoya en la mano izquierda de su madre, sin llegar a sentarse, y posa los pies en la mano derecha. Sujeta el velo materno con ambas manos.

5. 6. 4. La Virgen de la Leche

La Virgen de la Leche se representa amamantando a su Hijo o mostrando un seno al Niño, quien aún no está lactando. En la provincia de Burgos Nuestra Señora del Milagro de la catedral y Nuestra Señora de Oca en Villafranca Montes de Oca muestran un seno a Jesús. Es probable que su número fuese muy superior y que solo se hayan conservado las esculturas mencionadas por su importancia devocional.

5. 6. 4. 1. Origen del tema e iconografía

El *Evangelio* según san Lucas refiere que la Virgen amamantó a Jesús¹⁸⁰⁸ y san Agustín escribió que María había dado el pecho a su Hijo¹⁸⁰⁹. En la liturgia se alude a este hecho en el responso de la Octava de Navidad¹⁸¹⁰.

La tradición iconográfica de la madre amamantando a su hijo es muy antigua y se ha relacionado con los ritos de la fecundidad¹⁸¹¹. Las primeras representaciones son egipcias y griegas. En el arte cristiano se plasma por primera vez en las catacumbas de Priscila, concretamente en el cubículo de la *Velatio*, que se ha datado en el siglo II. El acto de amamantar se relaciona con el carácter regenerador de la nutrición¹⁸¹². Los teólogos vincularon la función física de amamantar al Niño con la de nutrir a la Iglesia. El paralelismo era evidente en los primeros siglos del cristianismo, cuando a los neófitos se les daba leche y miel después de haber sido bautizados, como símbolo de la

¹⁸⁰⁶ DEMMLER, T., 1930; LEFRANÇOIS-PILLION, L., 1935 a, p. 143; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. p. 286-287; TERÉS TOMÁS, M. R., 1991, núm. 121.

¹⁸⁰⁷ Sirvan como ejemplo de esa falta de intimismo las Vírgenes de Mézières en Eure, de Fosses en Seine et Oise, de Leschen en Seine et Marne. Para más información sobre las imágenes francesas de este período: LEFRANÇOIS-PILLION, L., 1935 a; LEFRANÇOIS-PILLION, L., 1935 b; DIDIER, R., 1970; BÉRANGER-MENAND, B., 2004; MELCHER, R. (coord.), 2006; BÉRANGER-MENAND, B., 2008.

¹⁸⁰⁸ LUCAS, 2,27. “[...] una mujer de entre la multitud levantó la voz y le dijo: Bienaventurado el vientre que te trajo, y los senos que mamaste”.

¹⁸⁰⁹ RÉAU, L., 1957 (1996), p. 106. “*Intumescunt ubera Virginis et intacta manent genitalia Matris*”.

¹⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 106. “*Beata uvera quae lactaverunt Christum Dominum*”

¹⁸¹¹ CASSIGOLI, I., 2009, p. 17.

¹⁸¹² TRENDS, M., 1946, p. 457; BEGOÑA Y AZCÁRRAGA, A. de y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F., 1989. p. 232; RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2012 b.

unión de las dos naturalezas de Cristo¹⁸¹³. En una oración mozárabe, del oficio de la Maternidad, se denominó a la Virgen “nodriza del Creador”¹⁸¹⁴. Clemente de Alejandría, en el siglo II, identificó a María con la Iglesia¹⁸¹⁵. La Virgen, como madre de la cabeza mística de la Iglesia, se convirtió en la madre de todos los cristianos y en un símbolo eucarístico¹⁸¹⁶.

Representaciones de la Virgen de la Leche se aprecian en los frescos coptos de los conventos de Baouit y Saqqara y en manuscritos y pinturas sobre tabla de finales del siglo VI o principios del VII¹⁸¹⁷. El culto a la Virgen de la Leche se extendió por Bizancio desde el monasterio bizantino de San Sabas, en Judea. En los cenobios del monte Athos, en el siglo VII, fue donde se le denominó *Panagia Galaktotrophousa*¹⁸¹⁸. Su culto se ha testimoniado en la zona central italiana desde el siglo XII por influencia bizantina¹⁸¹⁹. Desde allí se extendió por Francia, Bélgica y Alemania, y posteriormente llegó a España e Inglaterra¹⁸²⁰.

Las reliquias de María, que trajeron los peregrinos desde Oriente durante los siglos XII y XIII, contribuyeron a la expansión de su culto por Occidente. Entre las máspreciadas estaban el cabello, las uñas y la leche. Entre las reliquias que compró san Luis a los venecianos, con quienes la había empeñado el rey Balduino II de Constantinopla, había leche de la Virgen¹⁸²¹. En las catedrales de Oviedo¹⁸²², Toledo¹⁸²³ y Valencia¹⁸²⁴ se custodiaba, como reliquia, gotas de la leche de María durante la Edad Media.

A san Bernardo y la orden cisterciense debemos, en gran parte, la difusión de esta devoción entre los fieles. Frente a los cátaros, que negaban la naturaleza humana de María y Jesús, Bernardo la reafirmó y puso como ejemplo la leche mariana. La Virgen premiaría al santo con tres gotas de su leche¹⁸²⁵. El Pseudo-Buenaventura describe, en las *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo*, cómo la Virgen ofreció el pecho a su hijo para acallar su llanto, “Pues el divino Jesús llora como los otros niños para demostrar la miseria de nuestra naturaleza humana”¹⁸²⁶.

En el reino de Castilla destacan las siete *Cantigas de Santa María* conocidas como la serie de la Virgen de la Leche¹⁸²⁷. M. Trens considera que la miniatura que adorna la carta de fundación de la Cofradía de la Virgen María y Santo Domingo en la

¹⁸¹³ TRENS, M., 1946, p. 458; MULLER, A., 1951, pp. 34-35; DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORETÍN, A., 1991, pp. 62-66; GÓMEZ RASCÓN, M., 1996, p. 57; SAÉNZ RODRÍGUEZ, M., 2004 a, p. 215; RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2012 b, p. 1.

¹⁸¹⁴ MONTAGNA, D. M., 1962, p. 528; GÓMEZ RASCÓN, M., 1996, p. 57.

¹⁸¹⁵ FILGUEIRA VALVERDE, J. y LÓPEZ SERRANO, M. y GUERRERO LOVILLO, J. (ed.), 1979. En el comentario a la Cantiga 54. “María Iglesia nutre a sus hijos y los nutre con una leche santa, el verbo divino”

¹⁸¹⁶ TRENS, M., 1946, pp. 457-458.

¹⁸¹⁷ RUBIN, M., 2010, p. 113; RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2012 b.

¹⁸¹⁸ TRADIGO, A., 2004, p. 183; RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2012 b.

¹⁸¹⁹ CASSIGOLI, I., 2009, p. 22.

¹⁸²⁰ LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., 2007, p. 298; CASSIGOLI, I., 2009, p. 30; RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2012 b, p. 3. Por España se extiende en el siglo XIII, ver: HERNÁNDEZ ÁLVARO, A., 1984, pp. 37-38; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005, p. 62.

¹⁸²¹ LECLERCQ, H., 1926, t. VII, 1, col. 1157; WEISS, D. H., 1998, p. 5; ROSE-DE VIEJO, I., 2005, p. 300; CASSIGOLI, I., 2009, pp. 29, 48.

¹⁸²² RAMALLO ASENSIO, G., 2005, p. 86; BANGO TORVISO, I. G. 2011, p. 18

¹⁸²³ MARIANA, J. de, 1839, p. 217.

¹⁸²⁴ MONFORT, B. (ed.), 1829, p. 6; BLAYA ESTRADA, N., 1995, p. 168.

¹⁸²⁵ TRENS, M., 1946, p. 460; BLAYA ESTRADA, N., 1995, p. 168; CASSIGOLI, I., 2009, p. 34; PAGÈS I PARETAS, M., 2011, p. 19.

¹⁸²⁶ BLASCO TRAMOYERES, L., 1913, p. 83.

¹⁸²⁷ FILGUEIRA VALVERDE, J. y LÓPEZ SERRANO, M. y GUERRERO LOVILLO, J. (ed.), 1979. *Cantigas de Santa María* 46, 54, 79, 93, 138, 196 y 420.

iglesia de Tárrega, en Lérida, datada en 1269, y el frontal de Betesa en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, de la segunda mitad del siglo XIII, son las representaciones españolas más antiguas¹⁸²⁸.

En los reinos peninsulares la Virgen de la Leche contó con gran popularidad durante los siglos XIV y XV¹⁸²⁹. A partir del Concilio de Trento no solo dejó de representarse, sino que se fomentó la desaparición de las obras existentes, por considerarlas irreverentes¹⁸³⁰.

5. 6. 4. 2. Las representaciones de la Virgen de la Leche burgalesas

A pesar de haber sido un tema frecuente durante el período en estudio y de haber tenido una acogida especial en nuestro país, solo se conservan dos ejemplares en nuestra provincia, como se ha mencionado¹⁸³¹. La escultura de santa Ana triple de Villascobedo, municipio situado al norte del Camino de Peregrinación, es una rareza iconográfica, porque María muestra un pecho a Jesús. Conviven en la misma imagen las iconografías de santa Ana triple y de la Virgen de la Leche.

Las dos imágenes burgalesas destacan por su importancia devocional. La primera es Nuestra Señora del Milagro [capilla de la Presentación de la catedral (cat. núm. 41)]. Con la mano derecha le ofrece el pecho al Niño. Se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

Nuestra Señora de Oca se custodia en Villafranca Montes de Oca [iglesia de Santiago Apóstol, procedente de la ermita de Nuestra Señora de Oca (cat. núm. 287)]. El seno izquierdo de María asoma por una ranura de la túnica. Jesús sujeta con la mano izquierda el pecho materno. Se puede datar en el segundo tercio de la decimocuarta centuria.

¹⁸²⁸ TRENS, M., 1946, p. 461. Sobre el frontal de Rigatell, procedente de Betesa, ver: MELERO-MONEO, L., 2005, pp. 40-44; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2008, p. 134, fig. 97. Datado en la segunda mitad del siglo XIII.

¹⁸²⁹ TRENS, M., 1946, p. 461.

¹⁸³⁰ PADRÓN MÉRIDA, A., 1986, p. 537; RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2012 b.

¹⁸³¹ LÓPEZ BERNAL, H., 1907 (1994), pp. 40, 49-50. A principios del siglo pasado había otra imagen en la iglesia de San Nicolás de Belorado, que se conocía bajo la advocación de Nuestra Señora la Antigua. La dató en el siglo XIII. Esta iglesia se abandonó 1908, debido a un incendio; HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999), p. 51. Especifico que era de madera y la dató en la misma centuria.

5. 7. REPRESENTACIONES DE SANTA ANA TRIPLE

La estrecha relación que se estableció entre el culto a santa Ana y la doctrina de la Inmaculada Concepción aconsejaba abordar su estudio en un apartado independiente del resto de los santos.

Es la santa más representada en el territorio objeto de este estudio y a la que tuvieron más devoción los burgaleses durante el siglo XIV. Las imágenes inventariadas pertenecen a los siguientes enclaves: Belorado, Museo de Burgos (procedente de Fuencaliente de Puerta), Museo del Retablo de Burgos (procedentes de Barrio de Díaz Ruiz, Vileña y de origen desconocido), Castrojeriz, Huerta de Arriba, Mazuela, Santo Domingo de Silos y Villovela de Esgueva.

5. 7. 1. Origen del tema y su iconografía

Los padres de la Virgen, san Joaquín y santa Ana, no se mencionan en el *Nuevo Testamento*. Durante los primeros siglos del cristianismo, y ante el silencio de las fuentes canónicas, surgieron leyendas sobre el nacimiento y la infancia de María. Estas fábulas se recogieron posteriormente en los *Evangelios apócrifos*. La abuela de Jesús aparece en el *Protoevangelio de Santiago*, que narra episodios de la infancia de la Virgen¹⁸³². También está presente en el *Pseudo Mateo*¹⁸³³ y en *De nativitate Mariae*¹⁸³⁴. Durante la Edad Media protagonizó el capítulo CCXXII de la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine¹⁸³⁵.

El culto a la santa se relaciona con el debate en torno a la Inmaculada Concepción y con el interés que despertó la genealogía terrena de Cristo¹⁸³⁶. En ocasiones es difícil diferenciar si el culto a santa Ana es privativo de la misma o si, por el contrario, se explica por su vinculación con la Inmaculada Concepción.

En Jerusalén le dedicaron una iglesia en el siglo IV, sobre el presunto lugar del nacimiento de María, y el emperador Justiniano puso otra bajo su advocación en Constantinopla¹⁸³⁷. En Oriente su festividad se incluyó en el calendario en el siglo VIII¹⁸³⁸.

La representación plástica más antigua de santa Ana se encuentra en los frescos de la iglesia de Santa María la Antigua de Roma del siglo VIII. En esta edificación también se veneraron algunas de sus reliquias¹⁸³⁹. Su culto tardó en permeabilizar en Europa occidental, donde hay testimonios franceses e ingleses desde el siglo XI¹⁸⁴⁰. Contribuyeron a la expansión de su devoción por Occidente las cruzadas, porque facilitaron la llegada de reliquias del cuerpo y del velo de la santa desde Oriente¹⁸⁴¹. Chartres se convirtió en un importante centro de su culto en Francia desde 1204, cuando el conde de Blois trasladó allí la cabeza de la santa desde Constantinopla¹⁸⁴². A partir de

¹⁸³² SANTOS OTERO, J. de, 1985, PES, IV, 1, pp. 136- 176.

¹⁸³³ *Ibidem*, EPM, II, 3, pp. 184-242.

¹⁸³⁴ *Ibidem*, LNM, IV, 1, pp. 244-258.

¹⁸³⁵ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. II, pp. 955-956.

¹⁸³⁶ STRATTON, S., 1988, p. 22; PEINADO GUZMÁN, J. A. 2011, pp. 527-528; PEINADO GUZMÁN, J. A. 2014, p. 202.

¹⁸³⁷ RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 75.

¹⁸³⁸ KLEINSCHMIDT, P. B., 1928, p. 86.

¹⁸³⁹ TRENS, M., 1946, p. 120; STRATTON, S., 1988, p. 14.

¹⁸⁴⁰ ZARNECKI, G., 1950, pp. 1-12, citado por STRATTON, S., 1988.

¹⁸⁴¹ RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 75; DURÁN HERAS, M. A., 2002, p. 802.

¹⁸⁴² ZARNECKI, G., 1950, pp. 1-12, citado por STRATTON, S., 1988, p. 3; RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 76.

este momento se aprecia un incremento constante de su devoción, al que también contribuyeron las órdenes religiosas, especialmente los franciscanos y los carmelitas¹⁸⁴³.

En 1128 los canónigos de Lyon decidieron celebrar la fiesta de la Concepción de la Virgen el 8 de diciembre. San Bernardo, en base a principios dogmáticos, no aprobó la celebración de esta festividad, porque atentaba contra la doctrina de la Iglesia, por la que los hombres eran concebidos en pecado. La controversia suscitada por san Bernardo llevó a discutir sobre la naturaleza de la concepción de María, lo cual dio pie a la formulación de las primeras teorías inmaculistas, que irían aquilatándose a lo largo del siglo XIII. Los franciscanos fueron inmaculistas y aceptaron la fiesta de la Inmaculada en el concilio que se celebró en Pisa en 1263. Hacia 1300 se produjo una polarización entre franciscanos-inmaculistas y dominicos-maculistas¹⁸⁴⁴.

En España, al igual que en el resto de Europa, a la expansión del culto a la Inmaculada Concepción contribuyeron las órdenes mendicantes, sobre todo la franciscana¹⁸⁴⁵. San Pedro Nolasco creó la orden de la Merced, que vestía de blanco en honor a la pureza inmaculada de María. Alfonso X el Sabio dedicó una iglesia a santa Ana en Triana, Sevilla, hacia 1276-1280¹⁸⁴⁶.

En las décadas finales del siglo XIII y todo el siglo XIV su devoción tuvo un gran arraigo entre el pueblo¹⁸⁴⁷. Los creyentes se decantaron pronto por su defensa y para explicar la concepción pasiva de María se resaltó a santa Ana¹⁸⁴⁸. En la liturgia de la festividad de la santa se leía el siguiente párrafo del *Evangelio* según san Marcos (XIII, 44): “Un tesoro escondido en el campo”, el campo se identificaba con santa Ana y el tesoro con María¹⁸⁴⁹.

El Papa franciscano Sixto IV contribuyó en 1480 a que la doctrina de la Inmaculada Concepción se convirtiera en oficial al aprobar que se conmemorase sin controversia la fiesta de la Concepción de la Virgen del 8 de diciembre y al encargar la redacción de oficios creados ex profeso para ella. En 1494 Alejandro VI concedió indulgencias a quien rezase la siguiente oración ante la imagen de la santa: “*Ave gratis tecum, Dominus tecum, tua gratia sit mecum, benedicta tu in mulieribus et benedicta sit sancta Anna mater tua, ex que sine macula et sine peccato processisti virgo Maria, et te autem est Jesus Christus, filium Dei vivi. Amen*”¹⁸⁵⁰.

El especial arraigo de la devoción a la santa se refleja en la religiosidad popular. Fue patrona de numerosos colectivos, entre los que destacan carpinteros, ebanistas, torneros, caballerizos, palafreneros, toneleros, tejedores, fabricantes de escobas, costureras y encajeras. Las mujeres invocaban a la santa para quedarse embarazadas y las parturientas cuando se complicaba el parto. También se podía pedir su intercesión para ayudar a bien morir¹⁸⁵¹.

Según Stratton, aunque se haya relacionado la doctrina de la Inmaculada con la devoción a Santa Ana, las imágenes de santa Ana triple no se usaron para simbolizar esa doctrina, sino como una muestra de la devoción a la santa¹⁸⁵².

¹⁸⁴³ RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 76; STRATTON, S., 1988, p. 22; DURÁN HERAS, M. A., 2002, p. 802.

¹⁸⁴⁴ STORFF, H., 1925, p. 126, citado por STRATTON, S., 1988, p. 2. Sobre la fiesta de la Inmaculada Concepción

¹⁸⁴⁵ KLEINSCHMIDT, P. B., 1928, p. 151.

¹⁸⁴⁶ STRATTON, S., 1988, p. 22; COOK, D. N. y HERNÁNDEZ PALOMO, J. J., 1992, pp. 53-54.

¹⁸⁴⁷ FIRCKS, J. von, 2012, p. 95.

¹⁸⁴⁸ TRENS, M., 1946, p. 119; LORITE CRUZ, P. J., 2010.

¹⁸⁴⁹ TRENS, M., 1946, pp. 119-120.

¹⁸⁵⁰ STRATTON, S., 1988, p. 14.

¹⁸⁵¹ RÉAU, L., 1957 (1997 a), pp. 75-80.

¹⁸⁵² STRATTON, S., 1988, p. p. 2.

Las representaciones de santa Ana triple se extendieron por Europa occidental a partir de las décadas finales del siglo XIII. En el reino de Castilla tuvieron una gran acogida durante el siglo XIV. Se considera que esta iconografía es una evolución de la Virgen como *sedes sapientiae*¹⁸⁵³ y se ha interpretado como una trinidad femenina y como una síntesis del Árbol de Jesé. Mediante la misma se quería exaltar a la abuela del Redentor¹⁸⁵⁴.

Existen cuatro variantes iconográficas. En la primera, la más frecuente en nuestro país, Ana y María están sedentes, el Niño se puede colocar sentado o de pie. Además, se superponen las figuras y se representa a la Virgen con aspecto de adulta y con un tamaño intermedio entre su madre y su Hijo. Aunque se ha considerado una variante iconográfica hispánica¹⁸⁵⁵, son numerosas las esculturas de santa Ana triple en otros países, entre los que destaca Alemania¹⁸⁵⁶. A esta variante se adaptan las esculturas del territorio en estudio. En la segunda, Ana y su hija están sentadas en un banco y el Niño de pie sobre su abuela. Tuvo una especial acogida en los países situados al norte de los Alpes a finales del período gótico¹⁸⁵⁷. Se han inventariado dos ejemplares del siglo XIV en la zona norte de la provincia de Burgos¹⁸⁵⁸. En la tercera, la santa está de pie y sujeta con el brazo derecho a la Virgen, con aspecto de niña, y con el izquierdo a su Nieto. M. Trens apuntó un origen flamenco o alemán para esta iconografía¹⁸⁵⁹. En la última variante Ana y María están de pie. La Virgen se coloca a la izquierda de su madre y le da la mano derecha, al mismo tiempo que sostiene a Jesús en su brazo izquierdo. Su aspecto es el de una joven y se representa a una escala inferior que santa Ana. Ninguna imagen de nuestra provincia se adapta a esta variante, que puede verse en la Liebieghaus de Frankfurt¹⁸⁶⁰.

Las esculturas de santa Ana llevan una toca, que asoma bajo el velo, y de la que se desprende una pequeña tira que bordea el mentón. La toca evidencia la avanzada edad de la santa cuando concibió a María. Era una forma solapada de aludir a la Inmaculada Concepción¹⁸⁶¹.

Con las directrices de Trento la iconografía trigeneracional de santa Ana se extinguió, por no reflejar un episodio evangélico¹⁸⁶². Por esta circunstancia es llamativo el elevado número de esculturas que se han conservado, reflejo del arraigo de su culto entre el pueblo.

5. 7. 2. Las representaciones góticas burgalesas de santa Ana triple

Ana es la santa que tiene más edificios bajo su protección en nuestra provincia: tres iglesias y catorce ermitas. También es la santa de la que más representaciones se han conservado, como se ha comentado: un total de diez tallas.

¹⁸⁵³ BRAUNFELS, W., 1973, col. 185.

¹⁸⁵⁴ TRENS, M., 1946, p. 120; CARMONA MUELA, J., 2003, p. 25.

¹⁸⁵⁵ TRENS, M., 1946, pp. 119-120.

¹⁸⁵⁶ FIRCKS, J. von, 2012, pp. 97-98. Se conservan representaciones de la santa en el Bayerisches Nationalmuseum de Munich, en el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg, en la iglesia de San Nicolás de Stralsund, etc.

¹⁸⁵⁷ BRAUNFELS, W., 1973, col. 188.

¹⁸⁵⁸ Sordillos y Grijalba.

¹⁸⁵⁹ TRENS, M., 1946, pp. 131, 134.

¹⁸⁶⁰ FIRCKS, J. von, 2012, p. 97; <http://www.liebieghaus.de/> (4/5/2015), Inv. Nr. St. P. 424.

¹⁸⁶¹ TRENS, M., 1946, p. 120; CABALLERO ESCAMILLA, S., 2007, p. 78.

¹⁸⁶² DURÁN HERAS, M. A., 2002, p. 804; PEINADO GUZMÁN, J. A. 2014, p. 201.

Durante el siglo XIV santa Ana gozó de gran popularidad entre los burgaleses, dentro de la tónica dominante en el resto de la cristiandad europea. Desde 1308 existen testimonios documentales en nuestra diócesis. En ese año el obispo Pedro Rodríguez fundó y dotó cinco capellanías repartidas entre santa Ana y san Bartolomé a cuenta de los 2000 maravedíes anuales perpetuos otorgados por Fernando IV¹⁸⁶³. En 1312 la santa tenía una capilla en el monasterio de Santo Domingo de Silos¹⁸⁶⁴. En 1328 el cabildo burgalés aprobó que se celebrasen las fiestas de santa Ana, san Bartolomé y santa Victoria¹⁸⁶⁵. En 1346 Juan Núñez, señor de Vizcaya, y su mujer María donan a la iglesia de Burgos y a su obispo, García de Torres Sotoscueva, las heredades de Berzosa y Fuentebureba para la fundación de tres capellanías en la capilla de Santa Ana de la catedral¹⁸⁶⁶.

Todas las tallas burgalesas del territorio en estudio pertenecen a la segunda variante, en la que se superponen las figuras y se representa a María con aspecto de adulta y con un tamaño intermedio entre su madre y su Hijo. Se han datado en el segundo tercio del siglo XIV.

En función de la colocación de las figuras se han configurado dos grupos. En el primero María se sienta sobre la pierna izquierda de su madre¹⁸⁶⁷ y en el segundo sobre la pierna derecha¹⁸⁶⁸.

El primer grupo coincide en la composición. María se ha colocado sobre la pierna izquierda materna y Ana mantiene el cuerpo erguido o solo muestra un leve giro.

En la primera escultura santa Ana [del Museo de Burgos, procedente de Fuencaliente de Puerta (cat. núm. 70)]¹⁸⁶⁹ desvía levemente el cuerpo hacia la izquierda. Con la mano derecha sujeta una flor de tallo largo, cuyo extremo apoya sobre la pierna derecha. Existe un grupo de tallas marianas burgalesas en las que María sujeta de idéntica forma la flor, de largo tallo¹⁸⁷⁰. Apoya la mano izquierda sobre el hombro de su hija. María está en posición frontal y posa la mano derecha, extendida, sobre la parte superior de la flor que sostiene su madre, y con la izquierda sujeta al Niño por el hombro. Jesús está sentado sobre el regazo materno y desvía el cuerpo hacia el lado derecho. En esta escultura se han seguido las pautas marcadas por la moda del segundo tercio del siglo XIV, tanto en la indumentaria como en la forma y colocación de la flor.

En la siguiente imagen [Museo del Retablo de Burgos, procedente del monasterio de Vileña (cat. núm. 75)] Ana sujeta con su mano derecha el largo tallo de una flor desaparecida y apoya la izquierda en el hombro de su hija, como en la talla anterior. María desvía ligeramente el cuerpo hacia el lado izquierdo. Con la mano izquierda sostiene una flor y apoya la derecha sobre el hombro infantil. Jesús está sentado sobre la pierna derecha materna. Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV, si tomamos como referente la moda y la forma y colocación de la flor.

En Castrojeriz [iglesia de Nuestra Señora del Manzano, procedente de la iglesia de Santo Domingo (cat. núm. 97)]. Ana está en posición frontal y apoya la mano

¹⁸⁶³ ACB, 18 V, fol. 519; PEREDA LLARENA, F. J., 1984 b, p. 260.

¹⁸⁶⁴ SERRANO PINEDA, L., 1926, p. 58. "Pedro González de Roa, camarero mayor de Alfonso XI cedió al monasterio todo su haber en Quintana del Pidio, con obligación de rezar una misa diaria por él en la capilla de Santa Ana de Silos".

¹⁸⁶⁵ ACB, 63 LIB, 762 v.

¹⁸⁶⁶ ACB, 18 V, fol. 519, 29 V, f. 29.

¹⁸⁶⁷ Burgos (Museo de Burgos procedente de Fuencaliente de Puerta), Burgos (Museo del Retablo procedente de Vileña), Castrojeriz, Huerta de Arriba y Santo Domingo de Silos.

¹⁸⁶⁸ Belorado, Burgos (Museo del Retablo, dos tallas, una de procedencia desconocida y otra de Barrio de Díaz Ruiz), Mazuela y Villovela.

¹⁸⁶⁹ Núm. de inventario 481. Procede de Fuencaliente de Puerta.

¹⁸⁷⁰ Aldea del Pinar, Canicosa de la Sierra, Castrillo del Val, Cuevas de Juarros, Hontoria del Pinar, Huerta de Arriba, Valdeande.

izquierda en el brazo de la Virgen, ha desaparecido la derecha. María desvía ligeramente el cuerpo hacia la izquierda. Con la mano derecha sujeta al Niño por el codo derecho y con la izquierda el tallo de una flor, como en otras tallas¹⁸⁷¹, cuyo extremo inferior se apoya en la pierna izquierda. Jesús está sentado sobre el regazo materno, marcando el eje de simetría y en posición frontal. Es una obra que, tomando como criterio la moda, se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV¹⁸⁷².

La siguiente escultura se expone al culto en Huerta de Arriba [la iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 154)]. A diferencia de las tallas precedentes, la santa ocupa el centro de la composición, porque la Virgen se muestra de perfil al espectador sobre su pierna izquierda. El Niño está de pie y dirige el rostro hacia su abuela. Ana mantiene el cuerpo vertical. Con la mano derecha muestra al Niño un fruto esférico, que en la parte superior tiene una especie de protuberancia, y con la izquierda sujeta a María por el hombro. Destaca la complicada composición, que confiere intimidad a la escena. La moda que refleja la indumentaria y la colocación del velo nos ayudan a datarla en el segundo tercio del siglo XIV.

Se exhibe una imagen de santa Ana en Santo Domingo de Silos [Museo del monacal (cat. núm. 256)]. Es la única escultura burgalesa de esta iconografía realizada en piedra. Su calidad es excepcional.

Ana se muestra frontal y la Virgen con el cuerpo desviado hacia la derecha. También el Niño se gira suavemente hacia la derecha. La santa sostiene con la mano derecha el largo tallo de una flor, desaparecida, cuyo extremo inferior apoya sobre la pierna derecha. Con la mano izquierda sujeta a María por el brazo. La Virgen protege con la mano derecha al Niño, la izquierda ha desaparecido. Jesús está sentado sobre la pierna derecha de la Virgen, en el centro del regazo materno.

Por su depurada ejecución y por el material empleado, la piedra, habría que relacionarla con obras de escultura monumental, con las que desgraciadamente no se ha podido establecer ningún nexo preciso. Por la moda que refleja su indumentaria se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

Las imágenes del segundo grupo, con la excepción de la que procede de Barrio de Díaz Ruiz que se custodia en el Museo del Retablo, coinciden, además de en la colocación de las figuras con la Virgen sentada en la pierna derecha de su madre, en la acentuada desviación del cuerpo de Ana y la forzada posición de su largo cuello, que contribuyen a dotar a la composición de movimiento.

En la talla de Belorado [iglesia de San Pedro, procedente de la iglesia de San Lorenzo (cat. núm. 27)] la fuerte desviación del cuerpo de la santa hacia la izquierda demuestra la influencia de la escultura eboraria o monumental. Con la mano izquierda ofrece al Niño una poma, en la que aparentemente se apoyaría la mano infantil desaparecida. María sujetaba con la mano derecha una flor, de la que solo se conserva el tallo, y con la izquierda al Niño por la cintura. Jesús está sentado sobre la rodilla izquierda de su madre, con el cuerpo de frente y el rostro dirigido hacia el de su abuela, a quien destina su mirada. Es una talla de elevada calidad, que, según la moda que refleja su indumentaria, se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV¹⁸⁷³.

Se desconoce el lugar de procedencia de una de las imágenes que se custodia en el Museo del Retablo de Burgos [procedencia desconocida (cat. núm. 74)]. La santa

¹⁸⁷¹ Museo de Burgos, Museo del Retablo (procedente de Vileña), Santo Domingo de Silos.

¹⁸⁷² AA. VV. 1978, p. 19, fig. 7. La datan en el s. XIII.

¹⁸⁷³ Son varias las dataciones propuestas para esta imagen. LÓPEZ BERNAL, H., 1907, p. 50. "Con una efigie de Santa Ana del s. XIII"; SENTENACH, N., 1924, t. III, s. p. "Un grupo de Santa Ana la Virgen y el Niño del s. XV"; LÓPEZ MATA, T., 1963 b, p. 166. A pie de foto la data en el s. XV; AA. VV. 1978, p. 19, fig. 5. La datan en el s. XIV.

arquea el cuerpo hacia el lado izquierdo y con la mano izquierda sujeta el largo tallo de una flor desaparecida, cuyo extremo inferior apoya sobre la pierna. Posa la mano derecha sobre el hombro de María. La Virgen mantiene con la mano derecha una manzana, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda sostiene al Niño por el hombro izquierdo. Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de su madre, ocupando el centro de la composición. Por la moda que refleja la indumentaria y la presencia de la flor de largo tallo, presente en otras esculturas marianas burgalesas¹⁸⁷⁴, se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

La siguiente talla pertenece a Mazuela [iglesia de San Esteban Protomártir (cat. núm. 183)]. La santa muestra una desviación menor del cuerpo que las imágenes anteriores. Con la mano izquierda sostiene un fruto esférico, probablemente una poma. Con la mano derecha retiene a María por la parte inferior. La Virgen está sentada sobre la pierna derecha de su madre, con el cuerpo ligeramente girado hacia la izquierda. La posición de la mano derecha sobre el hombro infantil es muy forzada, con la izquierda lo sostiene por la cintura. A diferencia de las dos imágenes anteriores, en las que el Niño está sentado, en esta talla se ha representado de pie sobre la pierna izquierda materna, y de perfil al espectador. Dirige la mirada hacia el rostro de su abuela. Por las características de la indumentaria puede fecharse en el segundo tercio del siglo XIV.

La talla de Villovela de Esgueva [iglesia de San Miguel Arcángel (cat. núm. 308)] se asemeja a la de Belorado en la desviación del cuerpo hacia el lado izquierdo y la forma del rostro de la santa Ana. Con la mano izquierda muestra una poma al Niño y con la derecha sujeta a la Virgen por la cintura. María ha roto la frontalidad y desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo. Con la mano izquierda sujeta al Niño por la pierna. Al igual que en la talla anterior, el Niño está de pie y dirige su mirada hacia su abuela, creando una escena intimista. Puede datarse en el segundo tercio del siglo XIV, si tenemos en cuenta la forma de los cuellos de las túnicas¹⁸⁷⁵.

La última imagen de este grupo se diferencia de las anteriores en que santa Ana mantiene el cuerpo erguido [Museo del Retablo de Burgos, procedente de la capilla del obispo de la iglesia del Salvador de Barrio de Díaz Ruiz (cat. núm. 73)]. Ana posa la mano derecha sobre el hombro de María y con la izquierda sostiene un objeto circular, que se asemeja a una manzana, pero también puede tratarse de una flor retallada. La Virgen está sentada sobre la pierna derecha de su madre y desvía ligeramente el cuerpo hacia el lado izquierdo. Con la mano derecha sostiene una flor de largo tallo, cuyo extremo inferior apoya sobre la pierna derecha, y con la izquierda al Niño por el hombro. Jesús se coloca en el centro de la composición, sobre la pierna izquierda de la Virgen. Para aproximarnos a su datación he tomado como referente la moda, la forma de la flor y la distribución del velo sobre los hombros. Todos estos elementos son frecuentes en la imaginería mariana burgalesa del segundo tercio del siglo XIV¹⁸⁷⁶.

¹⁸⁷⁴ Hontoria del Pinar, Canicosa de la Sierra, Castrillo del Val, Cuevas de Juarros, Huerta de Arriba, Hontoria del Pinar, Valdeande.

¹⁸⁷⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200. "La tendencia a agrandar los escotes laterales se dio en todo el Occidente cristiano, pasado el primer cuarto del siglo XIV".

¹⁸⁷⁶ Aldea del Pinar, Canicosa de la Sierra, Castrillo del Val, Cuevas de Juarros, Hontoria del Pinar, Huerta de Arriba, Valdeande.

5. 8. REPRESENTACIONES DE SANTOS

San Juan y santa María no son los únicos que interceden por la humanidad ante Cristo. Se les une un nutrido grupo de santos, que además de mediadores, fueron modelos a imitar. También se les profesó devoción por sus poderes taumatúrgicos, porque encauzaban los temores de los creyentes ante situaciones de la vida cotidiana, como las enfermedades, las catástrofes naturales, etc. En función de su vida o de su martirio se les elegía como patronos de gremios, villas, familias o cofradías, entre otros¹⁸⁷⁷.

En el territorio en estudio se han catalogado treinta y siete tallas. Diez representan a apóstoles¹⁸⁷⁸ y veinte a diversos santos¹⁸⁷⁹, entre los que destacan, por el número de tallas conservadas, san Juan Bautista y santa Catalina. Hay que añadir las siete imágenes que no se han podido identificar por la pérdida de sus atributos y de su advocación.

En primer lugar se han estudiado los apóstoles y, posteriormente, los otros santos por orden alfabético. Las tallas de santa Ana se han analizado en un apartado independiente por su relación con María y con la Inmaculada, como ya se ha comentado.

5. 8. 1. Representaciones de apóstoles

Uno de los criterios seguidos para identificar a los apóstoles ha sido la desnudez de los pies¹⁸⁸⁰. Lucas recoge en su *Evangelio* que los apóstoles iban descalzos siguiendo un mandamiento de Jesús¹⁸⁸¹. Otro distintivo es el libro, que alude a su actividad evangelizadora. Es el único atributo que ha pervivido en algunas tallas¹⁸⁸².

De los doce apóstoles están representados de manera individualizada cinco: san Andrés, san Bartolomé, san Juan Evangelista, san Pedro, Santiago –sedente y de pie-, a los que se añade un apóstol sin identificar.

En la localidad de Huerta de Arriba pudo haber un apostolado, si partimos de las tres esculturas conservadas –san Andrés, san Pedro y san Bartolomé-. Estas imágenes pudieron pertenecer a un retablo desaparecido.

A continuación se procede a su estudio por orden alfabético.

5. 8. 1. 1. San Andrés

Andrés, el hermano mayor de san Pedro, fue el primer apóstol que siguió a Cristo. Se escribió sobre él en los cuatro *Evangelios*, en relación con la vocación de los dos primeros apóstoles y con el milagro de los panes y los peces¹⁸⁸³. También está

¹⁸⁷⁷ MÂLE, E., 1899 (1986), p. 282; RAPP, F., 1973, p. 105; BAÑOS VALLEJO, F., 2003, pp. 49-50; SEBASTIÁN LÓPEZ, S., 2009, p. 163.

¹⁸⁷⁸ San Andrés, san Bartolomé, san Juan Evangelista, san Pedro, Santiago.

¹⁸⁷⁹ Excluyendo a santa Ana son los siguientes: san Clemente, san Esteban, san Juan Bautista, san Martín, santa Águeda, santa Basilisa, santa Catalina, santa Elena, santa Lucía y santa Margarita.

¹⁸⁸⁰ MÂLE, E., 1899 (1986 a), p. 10. “La desnudez de los pies es asimismo uno de los signos por los que se reconoce a Dios, los ángeles, a Jesucristo, a los apóstoles”; RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 138.

¹⁸⁸¹ LUCAS (10, 4).

¹⁸⁸² ROIG, J. F., 1950, p. 218.

¹⁸⁸³ JUAN (1, 40; 6, 8); LUCAS (6,14); MARCOS (1,16-29; 3, 18; 13,3); MATEO (4, 18; 10, 2).

presente en los *Hechos apócrifos perdidos*¹⁸⁸⁴ y en el *Evangelio de María Magdalena*¹⁸⁸⁵. Su martirio se narra en el capítulo II de la *Leyenda Dorada*¹⁸⁸⁶.

Según Eusebio de Cesarea Andrés evangelizó Escitia¹⁸⁸⁷. En Oriente se potenció su culto frente al de su hermano Pedro, porque este había sido ensalzado por la Iglesia de Roma. Su devoción en Oriente se relaciona con el traslado de sus reliquias de Patras a Constantinopla. No obstante, los habitantes de Patras alegaron que seguían conservando las originales, que entregaron a los rusos en el siglo XIX. De este modo, el santo evangelizador de Escitia se convirtió en patrón de griegos y rusos. La Iglesia occidental también reivindicó su culto, que se acrecentó por la presencia de reliquias en Escocia, Italia o Francia. Se creía que los restos del santo se habían trasladado desde Patras a la ciudad de Saint Andrews en Escocia. A su vez, los italianos afirmaban que el cuerpo del santo había llegado a Amalfi. El Papa Pío II trasladó su cabeza a Roma en 1462 para reunir los restos de los dos hermanos, pero el cuerpo, según la tradición italiana, se sigue custodiando en Amalfi. La casa ducal de Borgoña le convirtió en su santo protector, por ser el patrón de los escitios. Los burgundos se consideraban originarios de Escitia. Felipe III de Borgoña, conocido como el Bueno, recibió de Constantinopla un fragmento de la cruz del santo. Este mismo rey protegió a la orden del Toisón de Oro, cuyos caballeros llevaban una cruz en aspa como insignia. Además, se le rendía culto en Inglaterra, Alemania y España¹⁸⁸⁸.

Su atributo característico es la cruz en aspa o *crux decusata* (aunque no aparece en las representaciones más antiguas)¹⁸⁸⁹, ya que, según la leyenda, fue crucificado como su hermano. Para poder diferenciarlo de Pedro, se le colocó sobre una cruz aspada. Algunos autores se hacen eco de esta leyenda y justifican la presencia de la cruz por ser el instrumento de su martirio. En la *Leyenda Dorada* se relata cómo el procónsul Egeas ordenó que lo ataran a una cruz en forma de aspa para prolongar su agonía¹⁸⁹⁰. Sin embargo, la *Patrología griega* (t. II, col. 1238) solo menciona cómo su cuerpo se distendió con unos juncos. La falta de unanimidad sobre su martirio en las fuentes pudo contribuir a que su iconografía se retrasase respecto a la de otros apóstoles¹⁸⁹¹.

San Andrés fue el patrón de numerosos colectivos, entre los que destacan los pescadores de agua dulce, los pescaderos o los cordeleros. Le imploraban las mujeres casaderas para encontrar marido y los enfermos de gota o disentería pedían su protección¹⁸⁹².

En la provincia de Burgos treinta y una iglesias y dos ermitas están bajo su advocación¹⁸⁹³. Del período en estudio ha pervivido la imagen en Huerta de Arriba, que por sus similitudes con las esculturas de san Bartolomé y san Pedro, pudo formar parte del mencionado apostolado.

La talla de Huerta de Arriba [iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 149)] se conoce bajo la advocación de san Andrés. Sujeta con la mano izquierda uno de los travesaños de la cruz, que está ligeramente desviado¹⁸⁹⁴. Muestra los pies desnudos. Se

¹⁸⁸⁴ SANTOS OTERO, J. de, 1985, p. 50.

¹⁸⁸⁵ *Ibidem*, pp. 100-101.

¹⁸⁸⁶ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 29-37.

¹⁸⁸⁷ RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 87.

¹⁸⁸⁸ *Ibidem*, pp. 88-89.

¹⁸⁸⁹ ROIG, J. F., 1950, p. 52; CARMONA MUELA, J., 2003, p. 27.

¹⁸⁹⁰ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, capítulo II, pp. 29-37.

¹⁸⁹¹ RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 89. Para más información sobre la aparición tardía de la cruz en aspa relacionada con san Andrés, ver RUIZ DE ELVIRA, A., 1993, pp. 183-209.

¹⁸⁹² RÉAU, L., 1957 (1997 a), pp. 86-89.

¹⁸⁹³ AA. VV., 1986 a.

¹⁸⁹⁴ Puede que el vástago de la cruz se aproxime a la vertical para no sobresalir excesivamente de la escultura.

puede fechar en el último tercio del siglo XIV por las características de su indumentaria, cuello abarquillado y elevación del talle¹⁸⁹⁵.

5. 8. 1. 2. San Bartolomé

En los *Evangelios Canónicos* el santo carece de un papel destacado¹⁸⁹⁶. Sin embargo, en los *Evangelios Apócrifos* dedicados a la Pasión y Resurrección del Señor protagoniza el *Evangelio de Bartolomé*¹⁸⁹⁷. Se le dedicó el capítulo CXXIII de la *Leyenda Dorada*¹⁸⁹⁸, en el que se fijan los poderes del santo sobre los demonios paganos¹⁸⁹⁹.

Según Eusebio de Cesarea, Bartolomé evangelizó la India y Armenia, tal y como recoge la *Leyenda Dorada*¹⁹⁰⁰. Se cree que sus reliquias se habían trasladado desde Armenia a una de las islas Lípári en el siglo VI. Desde allí se llevaron a Benevento en el año 809 y, finalmente, terminaron en Roma en el año 963. La reliquia de la piel del santo se custodiaba en Pisa, pues, según su leyenda, el santo habría sido desollado vivo¹⁹⁰¹. Quedan testimonios de su culto en Alemania, España, Francia e Inglaterra¹⁹⁰².

Lleva como atributo el demonio encadenado a sus pies. Bartolomé suele sujetar la cadena, junto al libro, con la mano izquierda. La presencia del demonio alude a un episodio apócrifo. El santo acudió a un templo donde vivía el demonio Astaroth dentro de una escultura que se suponía que curaba a los enfermos. Bartolomé demostró su ineficacia y dedicó el templo a Jesucristo. En otro episodio tuvo un encuentro con el diablo, al que sometió. Los reiterados encuentros con el demonio y su victoria sobre el mismo se reflejan en su iconografía con la representación de este a sus pies. L. Réau relacionó la presencia de Satanás junto a san Bartolomé como un rasgo propio del arte español¹⁹⁰³. En ocasiones, también lleva como atributo un cuchillo, instrumento de su martirio¹⁹⁰⁴, así como su piel¹⁹⁰⁵.

Por su martirio se convirtió en el patrón de aquellos colectivos que se dedicaban a la preparación de pieles, como curtidores o carniceros. Lo invocaban, como santo curador, los que padecían enfermedades nerviosas¹⁹⁰⁶.

Los rasgos físicos que caracterizan al santo derivan de la descripción que de él se hace en la *Leyenda Dorada*. Así narra Berith su aspecto: “Es un hombre de estatura corriente, cabellos ensortijados y negros, tez blanca, barba espesa [...] va vestido con una túnica [...] un manto”¹⁹⁰⁷.

En la provincia de Burgos siete iglesias y cinco ermitas están bajo su advocación¹⁹⁰⁸. En el área objeto de estudio responden a su iconografía las tallas de Huerta de Arriba, Baños de Valdearados y Revilla Cabriada.

La imagen de Huerta de Arriba [iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 150)] conserva el demonio sobre su pie izquierdo y el libro en su mano izquierda, así como el

¹⁸⁹⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, lám. II.

¹⁸⁹⁶ Se menciona junto a Felipe en MATEO (10, 3); MARCOS (3, 18) y LUCAS (6, 14).

¹⁸⁹⁷ SANTOS OTERO, J. de, 1985, pp. 536-572.

¹⁸⁹⁸ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. II, pp. 523-531.

¹⁸⁹⁹ CARMONA MUELA, J., 2003, pp. 39-40.

¹⁹⁰⁰ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. II, p. 524.

¹⁹⁰¹ MÁLE, E., 1899 (1986 a), p. 294.

¹⁹⁰² RÉAU, L., 1957 (1997 a), pp. 180-181.

¹⁹⁰³ *Ibidem*, p. 181.

¹⁹⁰⁴ MÁLE, E., 1899 (1986 a), p. 294.

¹⁹⁰⁵ RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 181.

¹⁹⁰⁶ ROIG, F., 1950, pp. 56-57; RÉAU, L., 1997 a, pp. 180-184.

¹⁹⁰⁷ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. II, p. 524.

¹⁹⁰⁸ AA. VV., 1986 a.

mango de un cuchillo. Con la mano derecha muestra el gesto de “la mano que advierte o la mano elocuente”, pues está con la palma ligeramente vuelta hacia el espectador¹⁹⁰⁹. Este gesto plasma la transmisión del mensaje evangelizador. Los pies están descalzos. En base a la disposición del manto se puede datar en el último tercio del siglo XIV¹⁹¹⁰.

En la talla de Baños de Valdearados [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, procedente de la ermita de San Bartolomé (cat. núm. 019)] el demonio está a sus pies y el santo le sujetaba con una cadena, desaparecida, con su mano derecha. Con la mano izquierda sostiene el libro. En una mala interpretación de su iconografía se ha calzado el pie derecho, el único que queda visible¹⁹¹¹. Se puede datar a finales del siglo XIV o principios del XV por la elevación del talle de la túnica¹⁹¹².

La última talla pertenece a Revilla Cabriada [iglesia de Santa Elena (cat. núm. 234)]. Apoya los pies descalzos sobre el cuerpo del demonio, al que sujeta mediante una correa que el santo sostiene con la mano izquierda, junto al libro, en alusión a su actividad evangelizadora¹⁹¹³. En base a la disposición del manto se puede datar a finales del siglo XIV¹⁹¹⁴.

5. 8. 1. 3. San Juan Evangelista

San Juan Evangelista aparece con frecuencia en los *Evangelios*, por haber estado presente en todos los momentos de la vida pública de Jesús¹⁹¹⁵. También tuvo un papel destacado en los *Evangelios apócrifos*, de los que ha pervivido el *Apócrifo de Juan*¹⁹¹⁶ y el *Libro de San Juan Evangelista*¹⁹¹⁷. Al santo le dedica Santiago de la Vorágine el capítulo IX de la *Leyenda Dorada*¹⁹¹⁸. Su culto no estuvo tan arraigado en Occidente como el de otros apóstoles por la ausencia de reliquias.

Era hermano de Santiago el Mayor y, según la tradición, el apóstol más amado por Jesús. Según narró Tertuliano le detuvieron por difundir la doctrina de Cristo y haberse negado a adorar los ídolos. Fue llevado a Roma, donde el emperador Domiciano ordenó su inmersión en aceite hirviendo ante la Puerta Latina. Salió ileso y le desterraron a la isla de Patmos, donde murió. Patmos se convirtió en el centro de su culto en Oriente¹⁹¹⁹. Además de por Oriente, su devoción se extendió por Alemania, Francia, Holanda, España, etc¹⁹²⁰.

Para la patrística san Juan es el defensor de la verdad. Su atributo es una copa, que sostiene con su mano izquierda. La presencia de la copa se ha relacionado con la antigua tradición, de la que se hace eco Santiago de la Vorágine en la *Leyenda*

¹⁹⁰⁹ BARASH, M., 1999, pp. 35-36.

¹⁹¹⁰ LEFRANÇOIS-PILLION, L., 1935 a, p. 143; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 287; BERGMANN, U. (coord.), 1989 b, n. 69, pp. 274-275.

¹⁹¹¹ MÂLE, E., 1899 (1986 a), p. 10.

¹⁹¹² BERNIS MADRAZO, C., 1970, lám. I.

¹⁹¹³ HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., 1989-1990, pp. 184-187.

¹⁹¹⁴ LEFRANÇOIS-PILLION, L., 1935 a, p. 143; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 287;

BERGMANN, U. (coord.), 1989 b, n. 69, pp. 274-275.

¹⁹¹⁵ SANZ SERRANO, M. J., 1991, pp. 113-123.

¹⁹¹⁶ SANTOS OTERO, J. de, 1985, pp. 104-105. También aparece en la *Declaración de José de Arimatea*, p. 511.

¹⁹¹⁷ *Ibidem*, pp. 582-606.

¹⁹¹⁸ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 65-73.

¹⁹¹⁹ INFANTES, V., 2005, p. 252.

¹⁹²⁰ RÉAU, L., 1957 (1997 b), p. 188.

*Dorada*¹⁹²¹, por la que el santo tuvo que beber veneno para poder demostrar la verdad de su predicación. La copa de la que bebió se incorporó a su iconografía en el siglo XIV, en ocasiones acompañada de una serpiente¹⁹²².

Fue el patrón de los teólogos y de los oficios relacionados con la escritura, así como de las vírgenes y de las viudas. Se consideraba protector frente a la epilepsia y los envenenamientos y contra los rayos y las tempestades¹⁹²³.

Son frecuentes las representaciones del santo en los Calvarios, pero escasas fuera de los mismos. Las esculturas de san Juan en el Calvario se han estudiado en el apartado dedicado a los mismos. Fuera de estos grupos solo se ha inventariado una talla de Juan como evangelista en el Museo de la iglesia de Santo Domingo de Castrojeriz. Procede de la parroquia de San Juan del mismo municipio y forma, junto a san Juan Bautista, un grupo de los Santos Juanes. Desconozco la existencia de otras esculturas de los santos como patronos en iglesias castellanas medievales durante este período.

La devoción a los Santos Juanes tiene un origen medieval. Existía una leyenda que hacía coincidir la muerte de Juan Bautista con el nacimiento de Juan Evangelista. La presencia de los dos refleja la continuidad de la misión de Cristo, porque ambos fueron testigos directos de la misma e hicieron confluir el Antiguo y el Nuevo Testamento¹⁹²⁴. Los teólogos medievales relacionaron a los Santos Juanes con el sacerdocio, porque san Juan Bautista se consideró el sacerdote antes de Cristo y san Juan Evangelista después de su muerte. Los teólogos también los vincularon a las dedicatorias de las iglesias¹⁹²⁵, como la de San Juan de Letrán¹⁹²⁶.

En Burgos están bajo su advocación once iglesias y dos ermitas¹⁹²⁷. Solo se conserva una imagen, si se excluyen las pertenecientes a los Calvarios, como se ha comentado.

El estudio de los santos Juanes de Castrojeriz [Museo parroquial de la iglesia de Santo Domingo, procedentes de la iglesia de San Juan (cat. núm. 100)] se aborda de forma conjunta por sus relaciones estilísticas y por integrar un grupo unitario. En el apartado dedicado a san Juan Bautista se incluye solamente la mención a la talla de Castrojeriz.

La imagen de san Juan Evangelista refleja la leyenda del envenenamiento, porque con su mano izquierda sostiene la copa. Es el único atributo que acompaña al santo, junto a la desnudez de los pies. Con la mano derecha muestra el gesto de “la mano que advierte o la mano elocuente”, pues está con la palma ligeramente vuelta hacia el espectador¹⁹²⁸. Este gesto plasma la transmisión del mensaje del evangelizador.

Es una obra de extraordinaria calidad, más próxima al realismo germánico que a la escultura castellana. El empleo de botones en el manto nos ayuda a su datación, ya que su uso se inicia en el primer tercio del siglo XIV y se generaliza a partir de 1330. Se podría datar en torno al segundo tercio del siglo XIV¹⁹²⁹.

¹⁹²¹ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, capítulo IX, pp. 65-70; MÂLE, E., 1899 (1986 a), pp. 296-313; ROIG, F. J., 1950, pp. 154-156.

¹⁹²² ROIG, J. F., 1950, p. 154; BRAUNFELS, W., 1974, col. 119.

¹⁹²³ VIGNOLO, R., 2000, pp. 1363-1364.

¹⁹²⁴ RÍOS MARTÍNEZ, E. de los, 2007, p. 78.

¹⁹²⁵ RÉAU, L., 1957 (1997 b), pp. 498-499.

¹⁹²⁶ VILAPLANA, D., 1995, p. 404.

¹⁹²⁷ AA. VV., 1986 a.

¹⁹²⁸ BARASH, M., 1999, pp. 35-36.

¹⁹²⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 28. “En 1330 habían aparecido ya algunas novedades notables. Los botones comenzaban a adquirir importancia, empleándose especialmente para abrochar mangas ajustadas, que antes se cerraban con un cordón.”

La iconografía de san Juan Bautista se analizará en el apartado dedicado al santo. La imagen conserva el cordero y el libro. La escultura refleja una depurada ejecución. Al igual que la talla anterior se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV, en función de la indumentaria de san Juan Evangelista.

Pueden ser imágenes importadas o realizadas por un escultor foráneo, que sigue el tratamiento realista de los imagineros germánicos. Son obra de un mismo escultor, que muestra el mismo tallado de las sienes, de los ojos y del drapeado.

5. 8. 1. 4. San Pedro

Aparece en los *Evangelios canónicos*¹⁹³⁰, en los *Evangelios apócrifos*¹⁹³¹ y en la *Leyenda Dorada*¹⁹³². Junto a su hermano Andrés fueron los primeros apóstoles reclutados por Jesús. Su nombre real era el de Simón, pero Jesús le denominaba *Kefás*, *Petros* en griego, por considerarlo la piedra angular de la iglesia. Ejerció la supremacía sobre los apóstoles y fue su portavoz. Se convirtió en el primer obispo de Roma, justificando de ese modo la hegemonía de la iglesia romana¹⁹³³. Según los padres de la iglesia murió crucificado, pero, para diferenciarse de Jesucristo, pidió que lo crucificaran boca abajo. Pronto se transformó en el santo universal por excelencia y en un santo muy popular. Se le conoce como el “Príncipe de los apóstoles”¹⁹³⁴.

Se representa con las llaves, que reproducen visualmente el hecho que recoge Mateo (16, 19): “A ti te daré las llaves del reino de los cielos”. En el arte oriental muestra el cabello rizado y en el occidental está casi calvo, con un mechón sobre la frente y generalmente tonsurado, porque fue el primer sacerdote de la iglesia. Lo tonsuraron los judíos de Antioquía para escarnio, pero la tonsura pasó a convertirse en un signo de honor y para algunos autores simbolizaba la corona de espinas de Cristo¹⁹³⁵.

Es el patrón de numerosos gremios relacionados con el pescado: pescadores, pescaderos, comerciantes de pescado, fabricantes de redes. También fue el patrón de los albañiles, herreros, cerrajeros, etc. Los fieles pedían su protección frente a la fiebre, los ataques de locura y la rabia, entre otras enfermedades¹⁹³⁶.

Al apóstol están dedicadas cuarenta y seis iglesias y una ermita en nuestra provincia¹⁹³⁷. De la época en estudio solo han pervivido dos imágenes en Huerta de Arriba. La primera pudo formar parte de un apostolado, del que se conservan las tallas de san Andrés y san Bartolomé, como se ha mencionado anteriormente.

La primera escultura de Huerta de Arriba [iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 151)] es la que está mejor caracterizada. Conserva como atributos personales el libro y las llaves¹⁹³⁸. Su melena es corta y la barba terciada, ambas se han trabajado en mechones ondulados. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene el libro y las llaves. Los pies apenas son visibles bajo la indumentaria.

¹⁹³⁰ JUAN (21); LUCAS (5, 22); MARCOS (3); MATEO (10,16).

¹⁹³¹ SANTOS OTERO, J. de, 1985, *Evangelio de Pedro*, pp. 64-67, 380-393; *Evangelio de María Magdalena*, p. 101; *Evangelio de Bartolomé*, p. 549. Entre otros.

¹⁹³² VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, capítulo. LXXXIX, pp. 346-357.

¹⁹³³ CARMONA MUELA, J., 2003, p. 362.

¹⁹³⁴ RÉAU, L., 1957 (1988), p. 47.

¹⁹³⁵ ROIG, J. F., 1950, p. 48; RÉAU, L., 1957 (1988), p. 50; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2008, p. 196.

¹⁹³⁶ RÉAU, L., 1957 (1997 c), pp. 43-49.

¹⁹³⁷ AA. VV., 1986 a. En la ciudad de Burgos había un barrio bajo su denominación, así se menciona en un documento de 1213: ACB, 70 V.

¹⁹³⁸ ROIG, J. F., 1950, p. 48.

Es la escultura de ejecución más depurada del grupo y la que muestra un drapeado más rico. Se puede datar en el último tercio del siglo XIV.

La segunda imagen [iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 152)] ocupa el lugar de san Juan en el Calvario gótico situado en el muro del Evangelio. Tanto el cabello como la barba están rizados. Con la mano derecha, de grandes dimensiones, muestra el gesto de “la mano que advierte o la mano elocuente”, pues está con la palma ligeramente vuelta hacia el espectador¹⁹³⁹. Este gesto plasma la transmisión de un mensaje. Con la mano izquierda sostiene las llaves y el libro¹⁹⁴⁰. Los pies asoman levemente bajo la túnica.

Las similitudes que se pueden establecer entre esta imagen y las que integran el apostolado derivan de su proximidad cronológica y no de la actuación de un mismo imaginero. Se puede datar en el tercer tercio del siglo XIV.

5. 8. 1. 5. Santiago el Mayor

Era el hermano primogénito de san Juan Evangelista. Se le conoce con el apelativo de Santiago el Mayor, porque fue uno de los primeros llamados por Jesucristo¹⁹⁴¹.

El apóstol Santiago está presente en los *Evangelios canónicos*¹⁹⁴² y se le dedica el capítulo XCIX de la *Leyenda Dorada*¹⁹⁴³. De su culto hay referencias desde el siglo IV en Oriente¹⁹⁴⁴, donde eran numerosas las iglesias bajo su advocación. En Occidente su expansión fue más lenta. Las primeras noticias datan del siglo VII¹⁹⁴⁵. Existen dos tradiciones diferentes sobre los lugares que evangelizó el apóstol. Según la primera, palestina, fueron Siria y Judea. Según la segunda, española, su labor evangelizadora la realizó en la península ibérica¹⁹⁴⁶.

En la difusión de su culto por Occidente tuvieron un papel relevante las peregrinaciones a Santiago de Compostela y la orden cluniacense¹⁹⁴⁷. Las peregrinaciones a Compostela fueron las terceras en importancia, después de las de Jerusalén y Roma¹⁹⁴⁸. Santiago se convirtió en uno de los santos universales de la Edad Media. Los siglos XIV y XV, que se asocian a la Reconquista, fueron el punto álgido de su culto, que entró en declive cuando se acabó la presencia musulmana en la península¹⁹⁴⁹.

La figura de Santiago como caballero o guerrero se fraguó a partir de la batalla de Coímbra de 1064, en la que Fernando I venció a los musulmanes, según se recoge en la *Historia Silense*. En este relato el santo se apareció en sueños a un devoto griego, que volvía de Jerusalén y se encontraba en Santiago, para anunciarle que las tropas de Fernando vencerían en Coímbra¹⁹⁵⁰. Santiago empuñando las armas a caballo se habría

¹⁹³⁹ BARASH, M., 1999, pp. 35-36.

¹⁹⁴⁰ ROIG, J. F., 1950, p. 48.

¹⁹⁴¹ RÉAU, L., 1957 (1998), pp. 169-172.

¹⁹⁴² LUCAS (5, 10; 5, 14; 8, 51; 9, 28-54); MARCOS (1, 19-29; 5.37; 9, 1; 10, 35; 13, 3; 14, 33); MATEO (4, 21; 10, 31; 17, 1).

¹⁹⁴³ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 396-405.

¹⁹⁴⁴ MARAVAL, P., 1985, p. 294.

¹⁹⁴⁵ GARCÍA RODRÍGUEZ, C., 1966, p. 162.

¹⁹⁴⁶ RÉAU, L., 1957 (1997 c), p. 170.

¹⁹⁴⁷ GARCÍA PÁRAMO, A., 1993, pp. 92-97.

¹⁹⁴⁸ RÉAU, L., 1957 (1998), pp. 173, 175.

¹⁹⁴⁹ *Ibidem*, p. 175.

¹⁹⁵⁰ LÓPEZ, R. J., 2008, p. 44. Cita a: SALVADOR MIGUEL, N., 2003; MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., 2004, pp. 187-188; LÓPEZ, R. J., 2008, p. 44.

aparecido anteriormente en la batalla de Clavijo (844), según una creencia que se generalizó a partir de 1125 por el *Privilegio de los votos*. En ambos sucesos el santo se convirtió en el defensor de los cristianos frente al Islam. Al apóstol invocaban los reyes hispánicos antes de dirigirse a las batallas¹⁹⁵¹. En este ambiente belicista se fundó en 1170 la Orden de Santiago en el reino de León¹⁹⁵².

La mayoría de los autores clasifican las representaciones del santo en tres variantes iconográficas: Santiago peregrino a pie, Santiago peregrino a caballo y Santiago matamoros¹⁹⁵³. Pocos incluyen a Santiago sedente o en majestad¹⁹⁵⁴. La representación de Santiago peregrino responde a la devoción popular y la de Santiago caballero a los intereses de la monarquía, la nobleza y el clero¹⁹⁵⁵. El apóstol fue patrón de peregrinos y caballeros¹⁹⁵⁶, protector de farmacéuticos, drogueros y sombrereros. A él invocaban los moribundos y los reumáticos¹⁹⁵⁷.

En Burgos hay veintidós iglesias y tres ermitas bajo su advocación¹⁹⁵⁸. Se han conservado dos imágenes, una sedente y otra de pie. Su número es escaso si se tiene en cuenta que es el patrón de España y que el Camino de Santiago atraviesa nuestra provincia. Esta situación, paradójicamente, puede reflejar una devoción continuada entre los burgaleses, que fueron renovando las esculturas con los cambios estéticos. De hecho, una de las dos imágenes conservadas estaba enterrada en una iglesia.

A la iconografía de Santiago sedente se adapta la imagen del monasterio de Las Huelgas y a la de Santiago peregrino de pie la de Huerta de Abajo.

5. 8. 1. 5. 1. Santiago sedente

La primera imagen peninsular en la que se representa a Santiago sedente, en majestad o *in cathedra*, está en el pórtico de la Gloria. A esta le suceden la del altar mayor de la misma edificación, la imagen de Santiago del Pórtico del Paraíso de la catedral de Orense y la imagen de la iglesia de Santiago de La Coruña¹⁹⁵⁹. En estas representaciones el santo se muestra vestido como los apóstoles, con túnica y manto.

Las esculturas sedentes de Santiago son escasas fuera de Galicia. Destaca la burgalesa del monasterio de Las Huelgas que aquí será analizada. Fuera de España se conservan ejemplares en Bretaña, área geográfica relevante en las peregrinaciones a Compostela¹⁹⁶⁰. Relacionadas con las cofradías están algunas tallas de Francia y Alemania¹⁹⁶¹.

¹⁹⁵¹ www.mdperegrinacions.com (20/8/2014)

¹⁹⁵² LÓPEZ, R. J., 2008, pp. 46-47.

¹⁹⁵³ MÁLE, E., 1922; VÁZQUEZ DE PARGA, L. y LACARRA, J. M. y URÍA RIU, J., 1942 (1992); ROIG, J. F., 1950, pp. 145-146. Apóstol, militar y peregrino; RÉAU, L., 1957 (1998), p. 175. Diferencia: “el apóstol, el peregrino y el caballero”; GARCÍA PÁRAMO, A., 1993, pp. 92-97. Los clasifica como apóstol, como peregrino y como caballero; KORTADI OLANO, E., 1994, p. 17. “A. Santiago peregrino a pie. B. Santiago peregrino a caballo (caballero). C. Santiago matamoros”.

¹⁹⁵⁴ LUIS MONTEVERDE, J., 1965, p. 455. 1. del Santo sedente, de tipo majestad, 2. de tipo peregrino y 3. el Apóstol en figura ecuestre, vencedor en la batalla de Clavijo”; En el Museo das Peregrinacions e de Santiago clasifican sus esculturas siguiendo el siguiente criterio: Santiago en maxestade, Santiago Peregrino y Santiago Caballero. www.mdperegrinacions.com (20/8/2014).

¹⁹⁵⁵ LÓPEZ, R. J., 2008, p. 44.

¹⁹⁵⁶ RÉAU, L., 1957 (1998), pp. 169-172.

¹⁹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 173, 175.

¹⁹⁵⁸ AA. VV., 1986 a. Según un documento de 1206 había un barrio bajo su denominación: ACB, 70 V.

¹⁹⁵⁹ BARRAL RIVADULLA, M. D., 1995, pp. 227-228.

¹⁹⁶⁰ www.mdperegrinacions.com (20/8/2014).

¹⁹⁶¹ VÁZQUEZ DE PARGA, L. y LACARRA, J. M. y URÍA RIU, J., 1942 (1992), t. I, p. 571.

En la imagen del altar mayor de la catedral compostelana el apóstol está ataviado como un peregrino, como en la escultura sedente del Museo Catedralicio de Santiago. A partir del 1200 Santiago lleva como atributo la espada. La presencia de la espada se puede interpretar como un símbolo de su martirio, porque murió degollado, o de su lucha contra el Islam¹⁹⁶². En la Edad Media se añadió la cruz primacial de doble travesaño, por haber sido el primer obispo de España¹⁹⁶³. La espada es el único objeto que porta la imagen sedente de Las Huelgas.

La talla de Santiago de Las Huelgas [monasterio de Las Huelgas (cat. núm. 062)] destaca por la función que le asigna la tradición desde el siglo XIX de armar caballeros a los reyes de Castilla. No conozco ninguna escultura española, ni europea, que se haya realizado con una finalidad semejante. Dado que la documentación no avala esta función, es primordial abordar el estudio de las ceremonias de investidura para conocer si la talla pudo desempeñar algún papel en las mismas

Las ceremonias de investidura fueron similares en Europa hasta el siglo XIII. A partir de esta centuria se aprecian diferencias entre los distintos reinos occidentales¹⁹⁶⁴. Los reyes peninsulares estuvieron más unidos al “ideal caballeresco y militar, a propósito de la Reconquista, que al sagrado”¹⁹⁶⁵, como sucedía en otros reinos europeos, por ello las insignias tradicionales de poder no desempeñaron un papel tan destacado¹⁹⁶⁶. A pesar de estas discrepancias, en Europa se percibe un proceso que tiende a dar apariencia sacral al entorno de la monarquía, con la coexistencia de símbolos políticos y religiosos¹⁹⁶⁷. En el reino de Castilla y León reflejan esta idea las *Partidas*¹⁹⁶⁸ de Alfonso X, en las que consta que el rey está asistido por la gracia divina¹⁹⁶⁹, y los *Castigos del Rey don Sancho IV*, en los que el rey es un representante de Dios en la tierra¹⁹⁷⁰.

La primera ceremonia de investidura, de carácter promocional, en los reinos occidentales de la Península se celebró en el año 1111. La ofició el obispo Gelmírez en Compostela, quien ungió a Alfonso VII y seguidamente le entregó la espada y el cetro y lo coronó¹⁹⁷¹. Dado que el monarca era un niño, la investidura se volvió a repetir en 1124 delante de la escultura del apóstol Santiago. Allí recibió nuevamente las armas de manos de Gelmírez. La segunda ceremonia simbolizó que el rey estaba preparado para gobernar. Lo mismo sucedió durante el reinado de Alfonso VIII de Castilla, quien llegó

¹⁹⁶² Para algunos autores la espada alude a su condición de caballero: ROIG, J. F., 1950, p. 279. “La espada. Es atributo común a los santos caballeros y soldados”; MONTES BARDO, J., 1995, p. 291; SILVA MAROTO, M. P., 2013. Para otros es símbolo de su martirio: STEPPE, J. K., 1985, p. 139; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M., 1999, pp. 347-348; CRUZ PASCUAL, M. P., 2002, p. 212; VÁZQUEZ MIRAMONTES, S., 2005, p. 390; LÓPEZ, R. J., 2008, p. 43; PÉREZ SUESCUN, F., 2014, p. 428.

¹⁹⁶³ ROIG, J. F., 1950, p. 48; RÉAU, L., 1957 (1998), p. 175; GARCÍA PÁRAMO, A., 1993, p. 93.

¹⁹⁶⁴ OCÁSTEGUI GROS, C. A. 1995, p. 633.

¹⁹⁶⁵ MONTEAGUDO ROBLEDO, M. P., 1995, p. 179. Sobre la formación del término de Reconquista y el debate en torno a su uso en la actualidad ver: DESWARTE, T., 2003; GARCÍA FITZ, F., 2010; AYALA MARTÍNEZ, C de, 2011, pp. 67-116; RÍOS SALOMA, M. F., 2011 A, pp. 41-66; RÍOS SALOMA, M. F., 2011 b.

¹⁹⁶⁶ SCHRAMM, P. E., 1960, p. 63; SERRANO COLL, M., 2011, p. 130.

¹⁹⁶⁷ LINEHAN, P., 1997, pp. 197-208; NIETO SORIA, J. M., 2003, pp. 267, 271.

¹⁹⁶⁸ AA. VV., 1807, t. II, título 1, ley 5, p. 9.

¹⁹⁶⁹ ANDRADE CERNADAS, J. M., 1995, p. 203.

¹⁹⁷⁰ GAYANGOS, P. de, 1860, t. 51, cap. X, p. 106. “[...] el rey como representante y reflejo directo de Dios en la tierra”; BIZARRI, H. O., 2001, p. 433.

¹⁹⁷¹ FALQUÉ REY, E. (ed.), 1994, pp. 174-175. “Y el obispo, vestido de pontifical, y los otros clérigos convenientemente vestidos con los ornamentos eclesiásticos, le recibieron en gloriosa procesión. Tomándolo el pontífice le condujo con ánimo gozoso ante el altar de Santiago apóstol, donde se asegura que descansa su cuerpo, y allí, según normas de los cánones religiosamente le ungió como rey, le entregó la espada y el cetro y, coronado con diadema de oro, hizo sentar al ya proclamado rey en la sede pontifical”; PALACIOS MARTÍN, B., 1998 b, p. 92.

al trono en 1158 siendo menor de edad y también se armó caballero dos veces¹⁹⁷². Las investiduras suponían un reconocimiento de la plenitud de los derechos del monarca para gobernar y contraer matrimonio¹⁹⁷³.

Generalmente, fueron obispos los encargados de nombrar caballeros a los reyes castellanos hasta el siglo XIII. A partir de Fernando III los monarcas consideraron indigno ser armados por otros e introdujeron importantes cambios en la ceremonia y en los textos litúrgicos. La novedad más importante fue la auto-investidura¹⁹⁷⁴. A diferencia de otros reinos europeos, el clero se supeditaba al poder regio, estableciéndose una jerarquización en la que la monarquía salió fortalecida¹⁹⁷⁵. La ceremonia de Fernando III se celebró en el monasterio de Las Huelgas de Burgos, durante la celebración de la misa y previa bendición de las armas por parte del obispo Mauricio¹⁹⁷⁶. En la *Crónica latina de los reyes de Castilla* consta que “*el rey don Fernando tomo dell altar su espada, et el se la cinxo con su mano misma, et cinnossela como a armar caballero*”¹⁹⁷⁷.

Hacia 1250 no se había regulado el ceremonial en el reino de Castilla, *Las Partidas* de Alfonso X fueron el primer intento¹⁹⁷⁸ y en Aragón el *Libro del Orden de Caballería* de Ramón Llull¹⁹⁷⁹. Según se especifica en la *Partida* II, los antiguos, antes de ser nombrados emperadores, debían ser armados caballeros¹⁹⁸⁰. La liturgia asimiló las ceremonias de bendición de las armas, de tradición germánica, y participó en los ceremoniales propios de la caballería, como el ritual de investidura¹⁹⁸¹. La investidura era previa a la coronación¹⁹⁸², y solo el rey podía armar sin ser caballero¹⁹⁸³.

Se planteó el dilema de quién podía armar caballero al rey, ya que solo podía hacerlo un superior. Según N. Porro, en Castilla se produjeron tres situaciones: en la primera, el rey se podía armar caballero a sí mismo, la auto-investidura; en la segunda, otra persona adoptaba el papel de oficiante, generalmente obispos, y en la tercera se recurría a la intervención del apóstol Santiago¹⁹⁸⁴.

En el ritual de investidura el monarca se ceñía la espada o vestía esta y las otras armas. A este ritual se añade el *colafum* o bofetada, testimoniada en la ceremonia de investidura de Alfonso IX¹⁹⁸⁵ y Conrado de Alemania en 1188, que ofició Alfonso VIII de Castilla, como refleja el *Fuero de Cuenca*¹⁹⁸⁶. Cuando el rey nombraba caballeros, lo

¹⁹⁷² PALACIOS MARTÍN, B., 1998 a, p. 167.

¹⁹⁷³ *Ibidem*, pp. 153- 171.

¹⁹⁷⁴ PALACIOS MARTÍN, B., 1998 b, p. 95. Este autor considera que el primer rey en autoproclamarse fue Alfonso IX de León en la segunda ceremonia que se celebró en Compostela. “*ea die qua apud ipsum Apostolum cingulo milicie me decoro*”; PORRO GIRARDI, N. R., 1998, p. 359. Recoge cómo se autoproclamaron los siguientes reyes: Fernando III, Alfonso XI, Juan I y Fernando de Antequera; NIETO SORIA, J. M., 2003, p. 187.

¹⁹⁷⁵ NIETO SORIA, J. M., 2003, p. 273.

¹⁹⁷⁶ PALACIOS MARTÍN, B., 1988 a, p. 188.

¹⁹⁷⁷ BREA, L. C. (ed.), 1999, p. 72; PORRO GIRARDI, N. R., 1998, p. 277.

¹⁹⁷⁸ AA. VV., 1807; RODRÍGUEZ VELASCO, J. D., 1993, pp. 49-77.

¹⁹⁷⁹ LLULL, R., 2000.

¹⁹⁸⁰ PORRO GIRARDI, N. R., 1998, p. 272.

¹⁹⁸¹ VALLEJO NARANJO, C., 2007, p. 45.

¹⁹⁸² AA. VV., 1807, t. II, capítulo XXI. 23.

¹⁹⁸³ *Ibidem*, t. II, capítulo XXI. 13.

¹⁹⁸⁴ PORRO GIRARDI, N. R., 1998, p. 277.

¹⁹⁸⁵ El monarca leonés se volvió a armar caballero en la catedral de Santiago de Compostela, donde tomó las armas él mismo. Para más información ver: PALACIOS MARTÍN, B., 1998 b, pp. 94-95.

¹⁹⁸⁶ Tal como consta en el prólogo del *Fuero de Cuenca*, ver [www.uclm.es/area\(dromano/CR/fuero/fp1.htm](http://www.uclm.es/area(dromano/CR/fuero/fp1.htm)), “*Rex [...], a quo arma milice, et colafum probatis memoriale, videlicet dompnus conradus generosa proles romani imperatoris, et aldefonsus rex legionensium, suscepisse se gaudent, et manum eius deoculasse*”; PALACIOS MARTÍN, B., 1998 b, p. 96; PORRO GIRARDI, N. R., 1998, pp. 144-145.

hacía mediante una *pescoçada* o *colafum*¹⁹⁸⁷, que originaba vasallaje. Según *Las Partidas*, “*Et desde el espada le hobiere ceñida, débela sacar de la vayna et ponergela en la mano diestra, et facerle jurar [...] et quando esto hobiere jurado débele dar una pescozada*”¹⁹⁸⁸. Pero ¿quién da la pescozada al rey? La *Crónica de Alfonso XI* refleja cómo el monarca, después de la bendición de las armas, procedió a armarse y después se acercó a la imagen de Santiago para recibir de ella una pescozada en el carrillo:

*“Et el Rey armase de todas sus armas, de gambax, et de loriga, et de quixotes, et de canilleras, et zapatos de fierro: et ciñose su espada, tomando él por sí mesmo todas las armas del altar de Sanctiago, que ge las non dio otro ninguno: et la imagen de Sanctiago, que estaba encima del altar, llegose el Rey á ella, et fizole que le diese una pescozada en el carrillo. Et desta guisa resçibio caualleria este Rey don Alonso del Apostol Sanctiago”*¹⁹⁸⁹.

La escultura de Las Huelgas puede articular los brazos -hombros, codos y muñecas-, que se mueven accionando un cordón. Los mecanismos que facilitan la articulación hacían posible dar el *espaldarazo* y la *pescoçada*¹⁹⁹⁰, como refleja la distinta posición que adoptan sus manos. Por lo tanto, la escultura pudo participar en ceremonias de investidura, como se analizará al abordar el estudio de la imagen.

El hecho de que la talla de Santiago se custodie en el monasterio de Las Huelgas no es casual. Aunque algunos reyes se armaron caballeros en Compostela, como se ha mencionado, en Las Huelgas se celebraron varias investiduras. Están documentadas las de Fernando III, en el año 1219¹⁹⁹¹, y Eduardo de Inglaterra en 1269¹⁹⁹², que fue oficiada por Alfonso X¹⁹⁹³. También tuvieron lugar las coronaciones de Enrique I en 1214¹⁹⁹⁴, Alfonso XI en 1332¹⁹⁹⁵, Enrique II en 1366¹⁹⁹⁶ y Juan I en 1379¹⁹⁹⁷. Con motivo de las coronaciones de Alfonso XI y Juan I hubo grandes fiestas, justas y torneos¹⁹⁹⁸. Destacó la actuación de bofordadores, corriendo al galope y disparando lanzas arrojadas¹⁹⁹⁹.

El ambiente caballeresco que se vivía en Burgos estaba propiciado por la afluencia “peregrinos caballerescos”, que surgieron en el siglo XIV. Estos peregrinos, al mismo tiempo que realizaban la peregrinación a Santiago, participaban en justas,

¹⁹⁸⁷ RODRÍGUEZ VELASCO, J. D., 1993, p. 76; CORNEJO VEGA, F., 1996, p. 244.

¹⁹⁸⁸ AA. VV., 1807, t. II, cap. XXI, 14, p. 209.

¹⁹⁸⁹ CERDÁ y RICO, F. (ed.), 1787, capítulo CXX, p. 186. De la lectura del texto puede desprenderse que el mismo rey accionó el mecanismo que permitía mover los brazos a la imagen, evitando la participación de otros; ROSELL, C. (ed.), 1875, p. 234. Agradezco esta observación a Marta Serrano Coll.

¹⁹⁹⁰ AYALA MARTÍNEZ, C. de y VILLALBA, F. J., 1986, p. 168; LINEHAN, P., 2012, p. 620.

¹⁹⁹¹ No especifican la fecha: FLÓREZ, H., 1772 (1983), pp. 609-610; AGAPITO REVILLA, J., 1903 c, p. 132; GARCÍA MORENTE, M., 1996, t. II, p. 322. Sitúan la ceremonia en 1219: MORETA VELAYOS, S., 1990, p. 127; MONTOYA MARTÍNEZ, J., 1997 a, p. 301; PALACIOS MARTÍN, B., 1988 a, p. 188.

¹⁹⁹² No existe unanimidad en la fecha, algunos autores la sitúan en 1254, FLÓREZ, H., 1772 (1983), pp. 609-610. En 1255 la data ARRIBAS BRIONES, P., 1995, p. 62. En 1269 GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (ed.), 1988, pp. 46-53.

¹⁹⁹³ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (ed.), 1988, pp. 46-53; FLÓREZ, H., 1772 (1983), pp. 609-610; ARRIBAS BRIONES, P., 1995, p. 62; RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, M. A., 1996, p. 245.

¹⁹⁹⁴ NUÑEZ DE CASTRO, A. (ed.), 1665, cap. II, pp. 279-280.

¹⁹⁹⁵ CERDÁ y RICO, F. (ed.), 1787, cap. CIII, pp. 187-189.

¹⁹⁹⁶ LÓPEZ DE AYALA, P., 1779, pp. 407-408; VALDEÓN BARUQUE, J., 1986 a, p. 37; ESTEPA DÍEZ, C., 2004, p. 55.

¹⁹⁹⁷ LÓPEZ DE AYALA P., 1779, pp. 123-124; ALBARELLOS, J., 1919 (1980), p. 351.

¹⁹⁹⁸ RUIZ, T. F., 1985, p. 110.

¹⁹⁹⁹ CASADO ALONSO, H., 1984 b, pp. 209, 351-352.

torneos y pasos de armas en las cortes que visitaban. Acudían a la península para ejercitarse en las armas frente a los musulmanes, en sustitución de la lucha en Tierra Santa²⁰⁰⁰.

En 1338 Alfonso XI fundó en Burgos la cofradía de Caballeros del Santísimo y de Santiago de la Fuente, que tenía entre sus objetivos cultivar la caballería en honor al santo²⁰⁰¹. Para ser admitido se debía pertenecer a determinadas familias²⁰⁰². Nuestro monarca pretendió mantener vivos los principios de la caballería, como un intento de pacificación del reino y de control de la nobleza²⁰⁰³. Con Enrique II comienza su declive, porque este primó el enriquecimiento económico frente a los ideales de la misma, como criticaría posteriormente el obispo Alonso de Cartagena²⁰⁰⁴. La decadencia de la caballería se inició con el ascenso de nuevas fuerzas sociales y los cambios en las estructuras de poder de finales de la Edad Media²⁰⁰⁵.

Con la decadencia de la caballería, la talla de Santiago quedó relegada a un segundo plano en el monasterio. Esta circunstancia explicaría su ausencia en los manuscritos dedicados a la ciudad de Burgos en los siglos XVII y XVIII, en los que sí se incluyeron numerosas imágenes góticas²⁰⁰⁶. Las primeras referencias a la talla monacal son del siglo XIX²⁰⁰⁷ y coinciden con el movimiento romántico, que recuperó los relatos sobre caballeros²⁰⁰⁸. En este nuevo contexto algunos investigadores recogieron la tradición oral, largamente preservada por la comunidad religiosa, sobre la función que desempeñó la talla y la dieron a conocer.

La funcionalidad de la talla es un aspecto muy debatido entre los investigadores. La mayoría defienden que fue la de armar caballeros a los reyes²⁰⁰⁹, algunos especifican que se empleó por primera vez en la ceremonia de Alfonso XI²⁰¹⁰. Otros califican esta función de “tradición piadosa”²⁰¹¹, o la cuestionan²⁰¹².

²⁰⁰⁰ ANTELO IGLESIAS, A., 1997, p. 43; PLÖTZ, R. G., 1997, p. 117.

²⁰⁰¹ LUIS MONTEVERDE, J., 1965, p. 455; MARTÍNEZ GARCÍA, L., 1987, pp. 458-459; YARZA LUACES, J., 1995 b, pp. 7-32.

²⁰⁰² FLÓREZ, H., 1772 (1983), p. 664; RUIZ, T. F., 1977, p. 18; DIAGO HERNANDO, M., 1992, p. 42.

²⁰⁰³ GARCÍA DÍAZ, I., 1991, p. 43.

²⁰⁰⁴ MONTOYA MARTÍNEZ, J., 1997 b, pp. 101-113.

²⁰⁰⁵ CRISAFULLI, T., 2000, pp. 617-620.

²⁰⁰⁶ PRIETO, M., 1639; CASTILLO PESQUERA, A., 1697 (1946); PALACIOS, F. B. de, 1729 (1947).

²⁰⁰⁷ ARIAS DE MIRANDA, J., 1843, p. 13; AZPIAZU, J. A., 1847, p. 30; MALDONADO MACANAZ, J., 1866, p. 55; GARCÍA GARCÍA, V., 1867, p. 209; FUENTE, V. de la, 1879, t. II, p. 133; LLACAYO SANTA MARÍA, A., 1886 a, p. 186; LLACAYO SANTA MARÍA, A., 1886 b, p. 18.

²⁰⁰⁸ TRESAN, M. (CONDE de), 1782; GRAS BALAGUER, M., 1983, pp. 16, 69; FRANCO MATA, M. A., 2008, pp. 249-265.

²⁰⁰⁹ VAREY, J. E., 1957, p. 34; LUIS MONTEVERDE, J., 1965, p. 455; BONET CORREA, A., 1988, p. 26; PALACIOS MARTÍN, B., 1998 a, p. 191; PÉREZ HIGUERA, M. T., 1995, pp. 172 y 176; CORNEJO VEGA, F., 1996, p. 244; SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., 2002, p. 325; NUÑO GONZÁLEZ, J., 2007, p. 183; SOLAR ORDÓÑEZ, J. J. del, 2008, p. 65.

²⁰¹⁰ UROSA SÁNCHEZ, J., 1998, p. 79; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2009, p. 271; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F., 2008, p. 142; LINEHAN, P., 2012, p. 620; RODRÍGUEZ DEL PORTO, R. M., 2014, pp. 151-152.

²⁰¹¹ PORRO GIRARDI, N. R., 1998, pp. 113-121, 271-282; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2004, p. 705. “La misma autora califica -creo que acertadamente- de “tradición piadosa” la que hace al Santiago del espaldarazo armar caballeros a varios monarcas”; PÉREZ MONZÓN, O., 2010, p. 332.

²⁰¹² YARZA LUACES, J., 2005, p. 26. “¿qué atributos o señales lleva para que se afirme que es Santiago? El motivo principal está en que preside la capilla dedicada al apóstol y que se dice que con sus brazos articulados sirvió para hacer caballeros o caballeros de la orden de Santiago. Sin embargo, cabe incluso la duda de que haya tenido brazos articulados. Podría haber sido una imagen de Cristo que en un tiempo indeterminado, pero posterior a la primera mitad del siglo XIV, se convirtiera en lo que hoy parece ser”; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2012, p. 151. “No hay duda de que la figura no tuvo que ver con la monarquía castellana más allá de lo que las propias monjas pudieran estimar. Es más, podríamos proponer que en realidad la pieza no fuera más que una de las que sabemos bien se utilizaban en las representaciones teatrales, que solían realizarse en los monasterios de puertas para adentro”.

Considero que la imagen se realizó para armar caballero a Alfonso XI. La ceremonia se celebró el día de Santiago, el 25 de julio de 1332, en la catedral de Compostela²⁰¹³. La fecha y el lugar elegidos reflejan una cuidada puesta en escena. Después de la ceremonia, la imagen se trasladaría a Las Huelgas, donde pudo armar caballeros a otros monarcas, aunque no necesariamente, porque el objetivo de su presencia era convertirla en un símbolo del poder regio.

Alfonso XI acabaría legitimando su reinado con la imagen en la ceremonia de investidura. La necesidad de legitimación tiene su origen en el reinado de Sancho IV y afectó a su descendencia²⁰¹⁴. Durante la larga minoría, regentada por María de Molina, su derecho al trono se vio cuestionado por importantes familias nobles²⁰¹⁵. La ceremonia de investidura en Compostela serviría para consolidarle como monarca, al igual que la cuidada coronación en Las Huelgas²⁰¹⁶. Fue Alfonso de la Cerda, el otro posible aspirante al trono, quien puso una de las espuelas a nuestro monarca durante la coronación, en reconocimiento de su legitimidad²⁰¹⁷.

En este ambiente de exaltación regia incide la creación, por parte de Alfonso XI, de la orden de la Banda en 1332, en cuyos estatutos figura la promoción de la caballería y la lealtad al rey²⁰¹⁸.

No es la única escultura articulada, que se custodia en espacios relacionados con la monarquía. Cornejo relacionó la imagen de Santiago con la Virgen de los Reyes de Sevilla, porque tanto la catedral sevillana como el monasterio burgalés acogen sepulturas reales y “en ambos casos existe un aparato escénico donde la escultura mecánica juega un papel fundamental, destinado a reafirmar y exaltar el origen divino del poder regio a través de una muy clara simbología”²⁰¹⁹. Sobrino denominó autómeta de culto a la imagen burgalesa²⁰²⁰.

Puede concluirse que la investidura y la coronación de Alfonso XI estuvieron encuadradas en un marco premeditado de reafirmación del poder regio, con actos de amplia dimensión litúrgica²⁰²¹. Entre los minuciosos preparativos estaría el encargo de la imagen articulada de Santiago que, al accionar los brazos, dotaría al ceremonial de un carácter sobrenatural, sacralizando la misma²⁰²².

²⁰¹³ RODRÍGUEZ DEL PORTO, R. M., 2014, pp. 151-152. Considera la imagen de Santiago de Las Huelgas intervino en la ceremonia de investidura de Alfonso XI en la catedral de Santiago y que se realizó para esa ceremonia.

²⁰¹⁴ LINEHAN, P., 1997, p. 203. Escribe sobre la maldición que Alfonso X echó a Sancho IV y sus descendientes, por la participación de este en la sublevación contra su padre.

²⁰¹⁵ Sobre las minorías de edad de Alfonso VIII y Enrique I, ver: RODRÍGUEZ LÓPEZ, A., 2004, pp. 21-41; para las minorías de Fernando IV y Alfonso XI, así como el controvertido acceso al trono de Sancho IV, ver: ARIAS GUILLÉN, F., 2012, pp. 147-163.

²⁰¹⁶ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2009, p. 270.

²⁰¹⁷ ARIAS GUILLÉN, F., 2012, p. 153.

²⁰¹⁸ VILLANUEVA, L. T., 1918, p. 554, “[...] orden de la vanda que es fundado sobre estas dos razones: sobre la Caballería, et sobre la lealtad; [...] La primera es guardar lealtad a su Señor”; GARCÍA DÍAZ, L., 1991, pp. 62-63; LINEHAN, P., 1995, p. 129.

²⁰¹⁹ CORNEJO VEGA, F., 1996, p. 244.

²⁰²⁰ SOBRINO GONZÁLEZ, M., 2010, p. 549.

²⁰²¹ NIETO SORIA, J. M., 2003, p. 277.

²⁰²² PÉREZ MONZÓN, O., 2012 a, p. 468. “De tal forma, la imagen de las Huelgas reforzaba el carácter sagrado de la monarquía al significar que los monarcas recibían su nombramiento militar de una figura hagiográfica”.

5. 8. 1. 5. 1. 1. La imagen de Santiago de Las Huelgas

El amplio debate surgido en torno a la funcionalidad de la talla se debe a la capacidad que tiene la escultura para articular los brazos, como ya se ha comentado. En la década de los cuarenta del siglo XIX estaba sin ellos²⁰²³, pero gracias a la conservación de los mismos V. de la Fuente pudo explicar, en 1879, como se ponían en funcionamiento²⁰²⁴. Otros autores también recogieron la presencia de unos goznes para permitir su articulación²⁰²⁵. Desconozco si los brazos actuales, cubiertos por una tela, son nuevos o los antiguos reinsertados. Carrero considera que “el dispositivo al que en alguna ocasión se ha aludido y que haría moverse los brazos de la imagen no es más que la simple articulación de éstos a la altura de los hombros con unos brazos de indudable factura moderna”²⁰²⁶. Según los datos facilitados sobre la restauración de la talla en 2006, los engranajes están formados por dos trozos de madera unidos mediante una pieza de hierro, a modo de argolla, que les permite articularse. La movilidad del brazo derecho, con el que sostiene la espada, es mayor que la del izquierdo, con el que daba la *pescoçada*²⁰²⁷. El Santo Cristo de Burgos y el de las Claras de Palencia, de una datación similar, tienen abrazaderas metálicas para permitir la articulación²⁰²⁸. Los mecanismos de ambos son originales²⁰²⁹. En otras imágenes las articulaciones son de madera²⁰³⁰. Por lo tanto, el sistema de articulación de Santiago es similar al de otras esculturas medievales del siglo XIV. Linehan señaló que el escultor de la talla se pudo inspirar en los Crucificados articulados²⁰³¹.

El santo está sentado y con el cuerpo frontal. Su rostro es alargado y de facciones bien proporcionadas. Con la mano derecha sujetaría la espada y mostraría la izquierda extendida, para poder dar la *pescoçada*.

La escultura va ataviada con un pellote, traje de encima sin mangas que se incorporó a la moda europea en el siglo XIII²⁰³². Su uso se prolongó durante la primera mitad del siglo XIV²⁰³³. Fernando de la Cerda se enterró con uno²⁰³⁴ y Alfonso XI se atavió con otro para su coronación²⁰³⁵. R. Sánchez Almeijeiras relaciona a esta escultura con el sepulcro de Alfonso VIII²⁰³⁶.

Considero que la imagen se realizó en torno a 1332, año de la investidura y coronación de Alfonso XI²⁰³⁷. En esta datación incide el tratamiento del cabello, el uso del pellote y un momento histórico favorable.

²⁰²³ ARIAS DE MIRANDA, J., 1843, p. 13 GARCÍA GARCÍA, V., 1867, p. 209.

²⁰²⁴ FUENTE, V. de la, 1879, t. II, p. 133. “[...] se conserva todavía esta efigie del Santo Apóstol en un altarito del claustro. Su mecanismo es bien sencillo. El brazo está partido y unido con dos goznes. Por medio de una cadenilla se alza el brazo derecho que [...] y al soltar aquella cae el brazo”.

²⁰²⁵ AGAPITO REVILLA, J., 1904 a, p. 373. “Pues la tradición parece ser confirmada por los goznes que dan movimiento a los brazos y la posición de la espada sostenida en alto con la mano derecha”; RODRÍGUEZ LÓPEZ, A., 1907, t. I, p. 273.

²⁰²⁶ CARRERO SANTAMARÍA, 2012, p. 151

²⁰²⁷ TORRÓN DURÁN, F., 2006-2007, p. 73.

²⁰²⁸ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2003 d, p. 237.

²⁰²⁹ CRISTÓBAL ANTÓN, L., 1998, pp. 193-208.

²⁰³⁰ Santo Cristo de las Aguas de la iglesia de Santo Domingo de Tuy, actualmente en el Museo Diocesano.

²⁰³¹ LINEHAN, P., 1995, p. 123.

²⁰³² LUIS MONTEVERDE, J., 1965, p. 455; GUERRERO LOVILLO, J., 1949, p. 88.

²⁰³³ YARZA LUACES, J., 2006, p. 213.

²⁰³⁴ MENÉNDEZ PIDAL, G., 1986, p. 62.

²⁰³⁵ CERDÁ y RICO, F. (ed.), 1787, p. 188; ROSELL, C. (ed.), 1875, p. 235.

²⁰³⁶ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2008, p. 271.

²⁰³⁷ PÉREZ MONZÓN, O., 2010, p. 322. “Considerada con una cierta reserva como una obra del siglo XIV”; TORRÓN DURÁN, F., 2006-2007, p. 73. “Imagen sedente de madera policromada y estofada del siglo XIII”;

5. 8. 1. 5. 1. 2. Santiago peregrino

Varios libros contribuyeron a la expansión del culto a Santiago por Occidente. Destacan el *Codex Calixtino*²⁰³⁸, el *Liber Miraculorum*²⁰³⁹ y *La leyenda Dorada* de Santiago de la Vorgagine²⁰⁴⁰.

La imagen de Santiago se fue transformando en la de un peregrino a partir del siglo XII, fuera y dentro de España²⁰⁴¹. S. Moralejo señaló que es el único santo que se identifica con sus fieles y por ello se le representa como a un peregrino²⁰⁴². Esta iconografía se generalizó a partir de las décadas finales del siglo XIII²⁰⁴³. En la basílica compostelana el santo ya sujeta el bastón de peregrino. En el claustro de la catedral de Burgos hay una escultura de Santiago peregrino, datada entre 1265 y 1270²⁰⁴⁴. La imagen del apóstol que trajo el tesoro de Felipe IV de Francia a Santiago de Compostela está ataviada como un romero. Se ha datado en 1301²⁰⁴⁵.

Los elementos propios de los peregrinos a Compostela eran el bastón, la escarcela, la calabaza, el sombrero de peregrino y la vieira. Se pueden llevar todos al mismo tiempo o solo algunos. La burjaca o escarcela, el bordón, y posteriormente la concha se convirtieron en los *signa peregrinationis* y ayudaron a su identificación²⁰⁴⁶.

La indumentaria de los peregrinos a Santiago se irá enriqueciendo con el paso del tiempo y se reflejará pronto en las esculturas. En la imagen del claustro burgalés Santiago va ataviado con un sombrero de ala ancha, un bastón y una escarcela decorada con cuatro conchas. En la imaginería del siglo XIV lleva bastón, sombrero de ala ancha, el libro y se pueden añadir conchas a la túnica y a la escarcela.

La única talla burgalesa de Santiago como peregrino pertenece a Huerta de Abajo [iglesia de Santa Cristina (cat. núm. 147)]. El santo está de pie y en posición frontal. Con la mano derecha sostiene el bastón de peregrino y con la izquierda el libro. Cubre su cabeza con un sombrero de ala ancha, típico de peregrinos y viajeros²⁰⁴⁷. Viste con manto y con túnica. Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV, siguiendo los criterios de la moda, forma del cuello de la túnica y altura del talle de la misma²⁰⁴⁸.

5. 8. 1. 6. Apóstol sin identificar

A la catedral de Burgos [Museo catedralicio (cat. núm. 035)] pertenece una imagen sin identificar y de la que no consta su procedencia. Como la mayoría de las tallas de sus fondos puede proceder de algún municipio de la provincia. Consideramos que representa a un apóstol porque sostiene un libro en su mano izquierda y tiene los pies descalzos²⁰⁴⁹. La escultura está inacabada. Se puede datar en el último tercio del

RODRÍGUEZ DEL PORTO, R. M., 2014, pp. 151-152. La sitúa en torno al año 1332.

²⁰³⁸ BRAVO LOZANO, M. (ed.), 1989.

²⁰³⁹ VÁZQUEZ SANTOS, R., 2010, p. 12.

²⁰⁴⁰ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 279-287, cap. LXVII.

²⁰⁴¹ LÓPEZ, R. J., 2008, pp. 43-44.

²⁰⁴² MORALEJO ÁLVAREZ, S., 2003, pp. 75-90.

²⁰⁴³ MÂLE, E., 1899 (1986 a), p. 315. Retrasa la iconografía hasta finales del siglo XIV; BANGO TORVISO, I. G., 1993, p. 14.

²⁰⁴⁴ ABEGG, R., 1999 b.

²⁰⁴⁵ BANGO TORVISO, I. G., 1993, p. 51.

²⁰⁴⁶ MORALEJO ÁLVAREZ, S., 2003, p. 99.

²⁰⁴⁷ MENÉNDEZ PIDAL, G., 1986, p. 211.

²⁰⁴⁸ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.

²⁰⁴⁹ MÂLE, E., 1899 (1986 a), p. 10.

siglo XIV por la moda que refleja su indumentaria, cuello abarquillado y talle elevado²⁰⁵⁰.

5. 8. 2. Representaciones de otros santos

Las imágenes de santos reflejan diez advocaciones. Solo de san Juan Bautista, san Esteban y santa Catalina se conservan varias esculturas. El orden aplicado para su estudio ha sido el alfabético.

5. 8. 2. 1. San Clemente

San Clemente fue el tercer papa. Su culto se extendió por Occidente con el traslado de sus reliquias desde Crimea a Roma en el año 867. Según la tradición, las trajeron Cirilo y Metodio y las depositaron en una basílica que estaba bajo su advocación en el monte Celio, en el mismo lugar que ocupó el palacio familiar²⁰⁵¹. Pronto le dedicaron capillas en Italia y su culto se extendió por Alemania, Francia o Inglaterra. Los santos Cirilo y Metodio propagaron su devoción por los países eslavos²⁰⁵². Santiago de la Vorágine le dedicó el capítulo CLXX de la *Leyenda Dorada*²⁰⁵³.

Se identifica al santo por la indumentaria papal, -pontifical con dalmática, casulla o capa, tiara papal, bordón pastoral con doble o triple cruz-, y el rollo de su Epístola dirigida a los Corintios²⁰⁵⁴. En ocasiones puede llevar un ancla, atributo poco frecuente en Occidente. El ancla alude a su martirio, porque le ataron a una y le arrojaron al mar Negro, donde murió ahogado²⁰⁵⁵.

Era el patrón de los marmolistas, por haber sido condenado a trabajar en una cantera. También de los marineros y de los barqueros, por su martirio y la presencia del ancla. Al santo invocan los enfermos de gota²⁰⁵⁶.

Bajo su advocación hay tres iglesias en la provincia de Burgos²⁰⁵⁷. En la Edad Media también era titular de la iglesia de Cuevas de San Clemente [iglesia de San Miguel Arcángel (cat. núm. 117)], donde ha pervivido una talla. A pesar de haber perdido la advocación, se ha podido identificar por la indumentaria papal y por ser el patrón del municipio. La escultura estuvo enterrada y solo conserva la parte superior del cuerpo, de la que ha desaparecido la mano derecha. En la mano izquierda se aprecia parte de la cruz de triple travesaño. Su tocado es una mitra, propia de los papas antes de la tiara. Viste con una casulla. Por la indumentaria y el tipo de tallado se podría datar en el siglo XIV.

²⁰⁵⁰ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.

²⁰⁵¹ CARMONA MUELA, J., 2003, pp. 86-87.

²⁰⁵² RÉAU, L., 1957 (1997 a), pp. 316-317.

²⁰⁵³ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. II, pp. 753-764.

²⁰⁵⁴ ROIG, F., J., 1950, p. 77; LEONARDI, C. y RICCARDI, A. y ZARRI, G., 1998 (2000), pp. 546-548.

²⁰⁵⁵ RÉAU, L., 1957 (1997 a), pp. 315-316.

²⁰⁵⁶ *Ibidem*, p. 316.

²⁰⁵⁷ AA. VV., 1986 a.

5. 8. 2. 2. San Esteban

Los padres de la Iglesia mostraron gran interés por este santo, al que consideraron el primer “protomártir”²⁰⁵⁸. Fue lapidado por los judíos, quienes le acusaron de blasfemar contra Moisés. La pasión de san Esteban se recoge en los *Hechos de los Apóstoles*²⁰⁵⁹.

Los obispos Avito de Braga, Severo de Mahón y Evodio de Uzali describieron el hallazgo de las reliquias del santo y sus milagros, al igual que san Agustín en su *De Civitate Dei* (22,8). Del siglo X es *La Vita fabulosa sancti Stephani protomartyris* y del XIII el capítulo VIII de la *Leyenda Dorada*²⁰⁶⁰. La abundancia de textos refleja la expansión de su culto, que comenzó con el hallazgo de sus restos en el año 415 y su enterramiento junto a los de san Lorenzo²⁰⁶¹.

San Esteban se representa como un joven imberbe y como atributos muestra las piedras, la palma o el libro de los *Evangelios*²⁰⁶². Viste como un diácono, con amito, túnica, dalmática y estola²⁰⁶³ y está tonsurado.

Su culto tuvo una gran acogida durante la Edad Media en toda Europa. Era considerado un santo curador contra los cálculos, los dolores de cabeza y la tiña²⁰⁶⁴.

Bajo su advocación están cincuenta y una iglesias y cuatro ermitas en la provincia de Burgos²⁰⁶⁵. Es el segundo santo al que más edificios se han dedicado, lo que testimonia su arraigada devoción.

Se conservan tres tallas de san Esteban protomártir en Fresneda de la Sierra, Huerta de Arriba y Villasur de los Herreros. La identificación de las imágenes de Fresneda de la Sierra y Huerta de Arriba ha sido sencilla, por la presencia de las piedras. Sin embargo, la talla de Villasur de Herreros carece de las mismas²⁰⁶⁶. Todas las esculturas se tallaron en el siglo XIV.

La primera imagen pertenecía al enclave de Pradilla de Belorado [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, procedente de la iglesia de Pradilla de Belorado (cat. núm. 120)]. Como atributos conserva las piedras con las que fue lapidado, que se distribuyen sobre la cabeza, el pecho y los hombros. Con su mano izquierda sujeta un libro. Se le ha representado como a un joven imberbe. Viste con dalmática y alba.

La escultura Huerta de Arriba [iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 153)] conserva una piedra sobre el pecho y el libro. Viste como un diácono y su apariencia es la de un joven imberbe.

En Villasur de los Herreros [iglesia la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 305)] pervive la advocación de la imagen, que se ha representado como un santo diácono tonsurado. Porta el libro de los *Evangelios*. Viste con dalmática, alba y manípulo²⁰⁶⁷.

²⁰⁵⁸ GOOSEN, L., 2008, p. 54.

²⁰⁵⁹ Hch., 6-7.

²⁰⁶⁰ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 60-65.

²⁰⁶¹ GINÉS SABRÁS, M. A., 1988, p. 33; GOOSEN, L., 2008, p. 54.

²⁰⁶² ROIG, J. F., 1950, p. 16.

²⁰⁶³ ROIG, F. J., 1950, p. 98; GOOSEN, L., 2008, p. 54.

²⁰⁶⁴ RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 463.

²⁰⁶⁵ AA. VV., 1986 a. En Burgos existe un barrio bajo su denominación, que se menciona en un documento de 1113: ACB, 70 V.

²⁰⁶⁶ En el retablo de San Esteban de Jaume Serra, datado hacia 1385 tampoco se han representado las piedras. Museo de Arte de Cataluña, núm. de catálogo: 003947-CJT.

²⁰⁶⁷ ROIG, J. F., 1950, p. 16.

5. 8. 2. 3. San Juan Bautista

Sobre este santo escribieron los cuatro evangelistas²⁰⁶⁸. También está presente en los *Evangelios apócrifos*²⁰⁶⁹. Santiago de la Vorágine dedicó a su decapitación el capítulo CXXV de la *Leyenda Dorada*²⁰⁷⁰.

Se considera el último de los profetas y el primer mártir del cristianismo, además de precursor de Cristo²⁰⁷¹. Según los *Evangelios* bautizó a Cristo en el río Jordán y lo reconoció como Mesías. Este episodio es el inicio de la vida pública de Jesús²⁰⁷². Juan Bautista es el primero en la jerarquía de los santos y en las letanías se le invoca por detrás de los arcángeles y por delante de san José²⁰⁷³. Están bajo su advocación los caballeros San Juan de Jerusalén y los cartujos, quienes repartían su devoción entre san Juan y san Bruno²⁰⁷⁴.

Su caracterización física parte de los *Evangelios* de san Marcos (1, 4-6) y de san Mateo (4)²⁰⁷⁵. Juan se esculpe de pie y con los pies descalzos. Peina una larga melena partida en dos bandas y está barbado. La indumentaria consta de túnica de lienzo suelta, cubierta con una capa o manto. Solo excepcionalmente, como en la imagen del Museo de Burgos procedente del cenobio de Vileña, viste con una túnica de piel de oveja. En el arte medieval oriental la túnica es de piel de camello y en el occidental convive con la de lienzo²⁰⁷⁶. El atributo común a las tallas de san Juan es el cordero²⁰⁷⁷, que en la escultura del siglo XIII y gran parte del XIV se esculpe sobre un tondo que sujeta el santo²⁰⁷⁸, como se aprecia en la escultura monumental francesa y española²⁰⁷⁹. La forma esférica sobre la que se pinta o esculpe el atributo es común a varios santos²⁰⁸⁰. Su uso se extendió a las representaciones de las virtudes y los vicios de los programas escultóricos de algunas catedrales francesas²⁰⁸¹. En las esculturas de más calidad Juan

²⁰⁶⁸ JUAN (1, 3. 22-36, 4.1-4, 5. 33, 10. 40-41); LUCAS (1, 13, 60-63, 3. 2, 5. 33, 7. 18, 9. 7-9, 11. 1, 16. 6, 20.4); MARCOS (1. 4-11, 2. 18, 6. 17-29, 7. 28, 11. 30); MATEO (3. 1-16, 4. 12, 9.14, 11. 2-15, 14, 2-12).

²⁰⁶⁹ JUAN (1, 1-34); LUCAS (3, 1-22); MATEO (3, 1-16); SANTOS OTERO, J. de, pp. 50-51, en el *Evangelio de los Doce, Actas de Pilato*.

²⁰⁷⁰ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. II, pp. 547-555.

²⁰⁷¹ VILAPLANA, D., 1995, pp. 393-394; CARMONA MUELA, J., 2003, p. 236.

²⁰⁷² Lo bautizó en el Jordán según LUCAS (3, 21-22) y MARCOS (1, 9-11). Lo reconoció como Mesías JUAN (1, 25-34) y MATEO (3, 13-17).

²⁰⁷³ VILAPLANA, D., 1995, p. 395.

²⁰⁷⁴ VILAPLANA, D., 1995, pp. 393-395.

²⁰⁷⁵ MARCOS (1, 4-6), “llevaba un vestido de pelos de camello y un cinturón ceñía sus lomos”; Mateo (4), “Y Juan llevaba un vestido de pelo de camello con un ceñidor de cuero a la cintura”.

²⁰⁷⁶ RÉAU, L., 1957 (1999), p. 498; CARDINALI, A., 1965, columns. 616-624; ESTELLA MARCOS, M., 1984, pp. 212-14. Durante el siglo XIII convive en la escultura monumental la túnica de lienzo, como puede verse en la portada central del crucero sur de la catedral de Chartres, con la de camello en la misma catedral, portada septentrional. También en la portada occidental de la catedral de Reims se esculpe con túnica realizada con pieles y en la portada principal de Notre Dame de París. En las pinturas del ciclo pictórico destinado a San Juan Bautista en el coro del convento de Santa Clara de Toro, conservado en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros de Toro, del siglo XIV, y en un marfil del Museo diocesano de Vic.

²⁰⁷⁷ RÉAU, L., 1957 (1999), p. 499. “El símbolo es el que conviene más a un precursor, puesto que saluda a Jesús diciendo: “He aquí el cordero de Dios que quita los pecados del mundo”.

²⁰⁷⁸ ROIG, J. F., 1950, p. 156. “Su atributo personal y constante es el Agnus Dei o Cordero Divino. Primero es un simple cordero, circundado de una aureola, que el santo sostiene ante el pecho, en el extremo de un palito o sobre el libro”.

²⁰⁷⁹ Así se representa en la catedral de Chartres, en la de Reims, en la de París, en la de León.

²⁰⁸⁰ ROIG, J. F., 1950, p. 282. Rafael o Tobías con un pez, Águeda con los pechos, Apolonia con muelas y Lucía con los ojos. RÉAU, L., 1957 (1999 b), p. 499. “En su mano, como los santos cefalóforos tiene una bandeja con su cabeza cortada”.

²⁰⁸¹ MÂLE, E., 1899 (1986 a), pp. 120-23; WILLIAMSON, P., 1995 (1997), pp. 88-89. Se aprecia en Estrasburgo y París.

señala con el dedo índice de la mano derecha al cordero del tondo²⁰⁸². Esta iconografía procede de Bizancio, donde se representó al santo con su cabeza sobre un plato, que se sustituyó posteriormente por el cordero²⁰⁸³. En la *Leyenda Dorada* consta cómo: “con su dedo señaló al Redentor y mostró a las gentes diciendo: este es el cordero de Dios”²⁰⁸⁴.

Después de san Martín y san Esteban es el santo con más edificios bajo su advocación en la provincia de Burgos: cuarenta y siete iglesias y una ermita²⁰⁸⁵. Cinco imágenes están bajo su denominación, pertenecen a Adrada de Aza, Brazacorta, Museo de Burgos (procedente de Vileña), Castrojeriz y Terradillos de Esgueva. La talla de Brazacorta plantea serias dudas sobre su iconografía, como se comentará.

La proporción de tallas, las festividades que se recogen en los sínodos medievales²⁰⁸⁶ y el elevado número de iglesias que están bajo su advocación indican que fue objeto de gran devoción en nuestra provincia, como en el resto de Europa occidental²⁰⁸⁷.

En la imaginería burgalesa el cordero podía estar esculpido o pintado sobre un tondo, que el santo sostiene sobre su mano izquierda²⁰⁸⁸ o con ambas manos²⁰⁸⁹. En las obras de gran calidad del siglo XIV hace su aparición el libro sobre el que se apoya el cordero²⁰⁹⁰, que será la representación más frecuente en el siglo XV²⁰⁹¹.

Existe un grupo de los Santos Juanes [cat. núm. 100] en el Museo de la iglesia de Santo Domingo de Castrojeriz, procedente de la iglesia de San Juan. La imagen de san Juan Bautista se ha analizado junto a la de san Juan Evangelista, por ser obras de un mismo escultor.

La imagen de Adrada de Aza [iglesia de Santa Columba (cat. núm. 02)] está de pie y frontal. Con las manos sostiene el plato con el cordero esculpido. Su indumentaria consta de una túnica de lienzo suelta y de una capa. De un modo similar se representó en la talla burgalesa de Terradillos de Esgueva. Para aproximarnos a su datación se ha tomado como referente la forma de las bocamangas de la capa, similares a las que muestran las túnicas femeninas del ciclo de san Juan Bautista de la iglesia de San Sebastián de los Caballeros de Toro, fechadas hacia mediados del siglo XIV²⁰⁹². En base a estas pinturas, la imagen se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

La escultura de Brazacorta [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 032)] plantea serias dudas sobre su identificación, por la pérdida de los atributos. En el

²⁰⁸² Sobre la posición del dedo índice en la iconografía del santo ver CAMPO FRANCÉS, A del y GONZÁLEZ REGLERO, J. J., 1991, pp. 223-234.

²⁰⁸³ LECLERCQ, H., 1926 b, columns. 2167-2184; CARDINALI, A., 1965, columns. 616, 624. Puede verse con un plato en el que se ha esculpido un cordero en varias catedrales francesas como la Reims o París.

²⁰⁸⁴ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. II, pp. 547-555.

²⁰⁸⁵ AA. VV., 1986 a.

²⁰⁸⁶ En *Liber Sacramentorum* de la catedral de Burgos figura que la festividad de San Juan debía celebrarse con vigilia, maitines y misa mayor. Ver: MANSILLA REOYO, D., 1956, con el número 23, al que asigna una letra de los siglos XIII o XIV; GARCÍA GARCÍA, A. (dir.), 1997, t. VII, pp. 90-91. Se recoge la festividad de san Juan en las constituciones del obispo Juan Cabeza de Vaca, de 1412; pp. 182-83. Se recogen las de Alonso de Cartagena de 1443, donde sigue figurando la festividad de san Juan Bautista.

²⁰⁸⁷ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 2001, p. 410.

²⁰⁸⁸ Terradillos de Esgueva.

²⁰⁸⁹ Adrada de Aza, Museo de Burgos (procedente de Vileña).

²⁰⁹⁰ Como en la talla de Castrojeriz. En las imágenes del siglo XV se suele esculpir el cordero sobre el libro. GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, p. 35. “San Juan Bautista [...] sostiene un libro sobre el que está el cordero, símbolo característico del precursor”. Con el cordero sobre el libro aparece en el alabastro inglés de la parroquia de Lermanda, Álava. Para más información: LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 1999, p. 114.

²⁰⁹¹ Covarrubias, Quintanarraya, San Medel y Villamóndar.

²⁰⁹² NAVARRO TALEGÓN, J., 1988, pp. 201-203, n. 111. Las fecha hacia 1330; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, pp. 298-318. Las data hacia mediados de siglo.

municipio se le identifica con san Juan. Sujeta un libro con la mano izquierda, en el que se ha pintado un cordero, pero la escultura está muy alejada de las representaciones coetáneas del santo. Por estar pintado y no esculpido, podría ser fruto de un repolicromado.

El santo está de pie. El cabello, que normalmente está descubierto, se oculta bajo un tocado ajustado, que se puede identificar con una cofia masculina. Con la mano izquierda sujeta el libro y ha desaparecido el atributo de la mano derecha. Viste con una túnica de amplio cuello y con el talle situado por encima de la cintura. Refleja la moda del segundo tercio de la decimocuarta centuria, pero con los drapeados más rígidos²⁰⁹³. Su datación se plantea difícil por el tratamiento arcaizante aplicado a la talla. Se podría datar en la segunda mitad del siglo XIV o en el siglo siguiente. Tampoco es definitiva su identificación como san Juan.

La escultura del Museo de Burgos [procedente del monasterio de Vileña (cat. núm. 069)]²⁰⁹⁴. El santo está de pie y sujeta con la mano izquierda el tondo, que tiene el cordero esculpido. Con el dedo índice de la mano derecha, desaparecido en parte, señalaba al tondo. Viste con una sobretúnica hecha de piel de cordero. Es la única imagen burgalesa del siglo XIV en la que para realizar la sobretúnica se emplea la piel. Bajo la sobretúnica se aprecia la túnica, que también se ha realizado de piel. Podría datarse en la segunda mitad del siglo XIV por el incremento del tamaño de la barba.

La talla de Terradillos de Esgueva [iglesia de San Andrés (cat. núm. 263)] está de pie y frontal. Con la mano izquierda sostiene el tondo, en el que se ha pintado el cordero, y con el dedo índice de la derecha debía señalar al cordero. Carece de varias falanges. Viste con una túnica holgada, de cuello circular liso²⁰⁹⁵ y bocamangas muy anchas, que se prolongan hasta las rodillas. La moda de la túnica se aprecia en las tallas marianas de finales del siglo XIV²⁰⁹⁶. Tomando como referente la moda se puede datar en el último tercio del siglo XIV.

5. 8. 2. 4. San Martín de Tours

El santo nació en la Panonia, actual Hungría, hijo de un tribuno romano. Se crió en Italia. Fue un soldado del ejército romano, primero en Italia y posteriormente en las Galias²⁰⁹⁷.

El relato más conocido recoge cómo un pobre pedía ayuda para combatir el frío en Amiens y el santo le dio la mitad de su capa. A la noche siguiente se le apareció Cristo en sueños, vestido con el trozo de tela que había entregado al pobre, y le dijo “Martín, aunque simple catecúmeno, me ha cubierto con esta vestidura”. El santo abandonó el ejército y se convirtió al cristianismo. Fue elegido, unos años más tarde, obispo de Tours, lugar donde realizó numerosas conversiones²⁰⁹⁸. Fue equiparado a los mártires de la iglesia antigua y denominado el apóstol decimotercero, por ser considerado el apóstol de las Galias²⁰⁹⁹.

²⁰⁹³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196, 200.

²⁰⁹⁴ En la actualidad en el Museo Provincial de Burgos con el inventario general n. 263.

²⁰⁹⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

²⁰⁹⁶ *Ibidem*, p. 197.

²⁰⁹⁷ ROIG, F. J., 1950, p. 193.

²⁰⁹⁸ RÉAU, L., 1957 (1997 b), pp. 348-349.

²⁰⁹⁹ GONZÁLEZ, J. M., 2011, p. 155.

Diversas fuentes recogen la vida del santo. Destacan la *Vita S. Martini* de Sulpicio Severo, *De Virtutibus S. Martini* de Gregorio de Tours²¹⁰⁰, y el capítulo CLXVI de la *Legenda Dorada* de Santiago de la Vorágine²¹⁰¹.

Se le representa como a un soldado romano o como a un obispo. Como obispo lleva mitra y báculo. Carece, por lo general, de otros atributos²¹⁰².

Gozó de gran popularidad durante la Edad Media en Europa occidental. Su fiesta, el 11 de noviembre, marcaba el inicio del invierno. Fue patrón de soldados, jinetes, borrachos, curtidores, posaderos, sastres, vendedores de paño y peleteros. Se le considera protector de pobres y soldados²¹⁰³. Protegía de la lepra, de la ceguera, de la parálisis y de toda clase de enfermedades. Era además un santo taumaturgo capaz de resucitar a los muertos²¹⁰⁴.

En la provincia de Burgos hay cincuenta y ocho iglesias bajo su advocación²¹⁰⁵. Es uno de los santos a los que más edificaciones religiosas se han dedicado, como en el norte peninsular²¹⁰⁶. A pesar de ello, solo se conserva una talla en la iglesia de Puras de Villafranca.

La imagen de Puras de Villafranca [iglesia de San Martín Obispo (cat. núm. 219)] estuvo en una hornacina situada en la puerta de la iglesia, circunstancia a la que debe su grado de deterioro. El santo está de pie y frontal. Viste con mitra, casulla, dalmática, estola y manípulo. Se puede datar a finales del siglo XIV o principios del XV.

5. 8. 2. 5. Santa Águeda

Era natural de la ciudad siciliana de Catania. Con ella se quiso casar el cónsul de Sicilia y ante su negativa la llevó a un prostíbulo y posteriormente ordenó que le arrancaran los pechos. Por la noche se le apareció san Pedro y sus pechos renacieron y se curaron sus heridas. Murió al día siguiente quemada en la hoguera. El día del primer aniversario de su muerte entró en erupción el Etna y la lava se detuvo en la tumba de la santa. Por esta circunstancia es la patrona de la ciudad de Catania y de Sicilia²¹⁰⁷.

Fue una santa popular durante la Edad Media, como refleja el capítulo que le dedicó Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada*²¹⁰⁸. Sus atributos son la corona, un plato, en el que se representan los pechos en relieve o pintados, y unas tijeras o tenazas²¹⁰⁹. En el Concilio de Trento se consideró que esta iconografía atentaba contra el decoro y por ello dejaron de representarse los pechos²¹¹⁰. Quizás se deba a este motivo el escaso número de tallas medievales conservadas.

Se invocaba a la santa como abogada para las quemaduras y los incendios²¹¹¹, así como para las enfermedades relacionadas con el pecho²¹¹².

²¹⁰⁰ RÉAU, L., 1957 (1997 b), p. 349.

²¹⁰¹ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. II, pp. 718-728.

²¹⁰² ROIG, F. J., 1950, p. 193.

²¹⁰³ RÉAU, L., 1957 (1997 b), pp. 348-349; BARRADO BELMAR, M. C., 1998, p. 53.

²¹⁰⁴ GÓMEZ GÓMEZ, A., y ASÍÁIN YÁRNOZ, M. A., 1995, p. 285.

²¹⁰⁵ AA. VV., 1986 a.

²¹⁰⁶ GONZÁLEZ, J. M., 2011, p. 156.

²¹⁰⁷ CARMONA MUELA, J., 2003, pp. 13-14.

²¹⁰⁸ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 167-171.

²¹⁰⁹ ROIG, F. J., 1950, p. 34; RÉAU, L., 1957 (1997 a), pp. 31-36.

²¹¹⁰ CARMONA MUELA, J., 2003, p. 14.

²¹¹¹ ROIG, F. J., 1950, p. 34.

²¹¹² RÉAU, L., 1957 (1997 a), pp. 31-36. En España también se la conoce como “abogada del dolor de pecho”.

La primera referencia que he encontrado a la santa en nuestra provincia está en una carta del 1 de enero de 1173, en la que se menciona el palacio real de Santa Águeda en Burgos²¹¹³. En la ciudad había un barrio que tomaba el nombre de una iglesia puesta bajo su advocación²¹¹⁴, que aún se conserva.

La fiesta de santa Águeda, el 5 de febrero, tiene una especial acogida en la península, con ejemplos tan destacados como el de Zamarramala. En ese día tomaban el mando las mujeres y se les prohibía hacer trabajos caseros. Se sigue celebrando en algunos enclaves, como en el sur de la provincia de Burgos. Las mujeres casadas y viudas formaban cofradías en honor a la santa y organizaban y organizan los festejos²¹¹⁵.

En nuestra provincia hay cinco iglesias bajo su advocación y dos ermitas²¹¹⁶. Un municipio lleva su nombre, Santa Gadea del Cid. Gadea era el nombre de santa Águeda en la Edad Media. De la santa pervive la escultura de Contreras.

En la talla de Contreras [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 110)] la santa está de pie. Con la mano derecha sostiene el plato y con la izquierda el manto y un fragmento de lo que parecen unas tenazas o tijeras. Sobre el velo lleva una corona de aro ancho con florones tripétalos. Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV, por la forma holgada del cuello de la túnica²¹¹⁷.

5. 8. 2. 6. Santa Basilisa

Con los nombres de santa Basilisa y san Julián se denomina a dos parejas de santos, originarios de Antioquía y de la península ibérica. La imagen de santa Basilisa que se estudia en este apartado representa a la esposa de san Julián, santo burgalés²¹¹⁸.

Los testimonios de su culto son tempranos. Existe un canto epitalámico mozárabe, conocido como el *Himno de San Julián y Santa Basilisa*, en un códice del siglo X. También se mencionan en el *Testamentum regis Adefonsi [secundus]*, incluido en el *Liber testamentorum* de la catedral de Oviedo²¹¹⁹. Según Antonio de Yepes en el monasterio de Astorga dedicado a San Dictino se veneraban sus reliquias²¹²⁰. A san Julián dedicó Santiago de la Vorágine un capítulo de su *Leyenda Dorada*, donde se menciona a su mujer²¹²¹.

La historia de este matrimonio está plagada de leyendas²¹²². En la más conocida un ciervo habló al noble Julián cuando iba de caza y le dijo: “Tú que vas a matar a tus padres, no será mucho que quieras matarme a mí”. Por este motivo decidió alejarse de la casa materna y se fue a Lusitania, donde luchó por su rey. El monarca agradecido le preparó la boda con santa Basilisa, joven viuda y de gran belleza. Cuando sus padres supieron el paradero de su hijo, acudieron a visitarlo. Al llegar a su casa se encontraron con Basilisa, quien les preparó la alcoba para que descansaran y se dirigió al templo

²¹¹³ ACB, 70 V. Carta de censo otorgada por Pedro Martínez, prior de la iglesia de Burgos y su cabildo, a favor de Fernando González, sobre una casa junto al Palacio real de Santa Águeda con la obligación de pagar anualmente dos mrs.

²¹¹⁴ ACB, 40 V, fols. 208, 211.

²¹¹⁵ FRAILE GIL, J. M., 1986, pp. 43-48.

²¹¹⁶ AA. VV., 1986 a.

²¹¹⁷ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

²¹¹⁸ RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 186; COFIÑO FERNÁNDEZ, I., 2009, p. 367.

²¹¹⁹ LORENZO ARRIBAS, J. M., 2006.

²¹²⁰ YEPES, A. de, 610 (1960), pp. 208, 292-293; LORENZO ARRIBAS, J. M., 2006.

²¹²¹ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, capítulo XXX, pp. 141-156.

²¹²² SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2004, p. 273.

para dar las gracias. Cuando el santo regresó y vio la cama conyugal ocupada por dos cuerpos, los mató pensando que era una infidelidad de su mujer. Al salir del lugar se encontró con Basilisa, que venía de la iglesia. Para purgar el pecado ambos llevaron una vida de austeridad y penitencia. Acudieron a Roma a ver al Papa, quien les ordenó que se dirigiesen a un río frecuentado por peregrinos a Santiago y les ayudasen. Fundaron el hospital y la iglesia de San Pedro de la Nave en Zamora, donde fueron enterrados²¹²³. Se les considera el modelo de matrimonio cristiano²¹²⁴.

Santa Basilisa se convirtió en patrona de viajeros y posaderos y por ello solía llevar en su mano derecha una antorcha para guiarlos en la noche²¹²⁵, aunque más frecuentemente se suele representar con una palma²¹²⁶.

En la provincia de Burgos hay cinco iglesias bajo la advocación de San Julián el Hospitalario y Santa Basilisa²¹²⁷. En el Museo del Retablo [procedente del monasterio de Vileña (cat. núm. 076)], se conserva la única talla dedicada a la santa.

La escultura lleva un libro en su mano izquierda y ha perdido el atributo de la derecha. Gracias al culto continuado, hasta su traslado al Museo en 2008, ha pervivido su advocación. Por la posición de la mano derecha podía sostener la palma. Su indumentaria refleja la moda del segundo tercio del siglo XIV²¹²⁸.

5. 8. 2. 7. Santa Catalina de Alejandría

La santa, virgen y mártir, pertenecía a una familia noble. Protestó ante el emperador Majencio cuando ordenó que se castigase a los cristianos que no acudiesen al sacrificio ante los ídolos. Catalina sostuvo un largo debate con el emperador para probar la existencia de Dios, pero ante la inteligencia de la santa el emperador ordenó posponerlo y la encerró en su palacio. Convocó a los sabios para que debatieran con ella, pero Catalina logró convencerlos y convertirlos al cristianismo. Majencio indignado los mandó a la hoguera, pero el fuego, después de haberles hecho la santa la señal de la cruz por no estar bautizados, no dañó sus cuerpos.

El emperador quiso casarse con Catalina y ella lo rechazó. Ante su negativa fue martirizada con ayuno y torturas. El ayuno no le afectó, porque la alimentó Cristo, y las torturas tampoco, porque los ángeles curaron las heridas producidas por los hierros. Ante esta situación se convirtieron la emperatriz y los soldados que estaban presentes. Cuando el emperador regresó de viaje y conoció lo sucedido ordenó castigar a los que la hubieran alimentado. El siguiente suplicio fue someterla a la tortura de las ruedas dentadas, pero Dios volvió a intervenir rompiendo las ruedas. Ordenó entonces cortarle los pechos y la cabeza. Cuando volvió a pedirle matrimonio y Catalina volvió a negarse, ordenó su decapitación. De sus heridas manó leche. Se creía que los ángeles habían llevado sus reliquias al Sinaí²¹²⁹.

La historia de esta santa parece estar inspirada en Hipatia²¹³⁰. Su vida se recogió, por primera vez, en el *Menologio* de Basilio II, escrito en torno al año 985²¹³¹. Su culto

²¹²³ GÓMEZ MORENO, M., 1927, p. 60; ECHEGARAY, B. de, 1951, pp. 14-15.

²¹²⁴ CANTERA MONTENEGRO, J. 1992, p. 411.

²¹²⁵ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2004, p. 276.

²¹²⁶ CANTERA MONTENEGRO, J. 1992, p. 419.

²¹²⁷ AA. VV., 1986 a.

²¹²⁸ BERNIS MADRAZO, C., 1970, láms. I y II.

²¹²⁹ GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2012 b, pp. 38-39.

²¹³⁰ *Ibidem*, p. 39.

²¹³¹ PÉREZ MARTÍN, I. (ed.), 2008.

estuvo muy extendido por Europa occidental durante la Edad Media, como refleja el capítulo que le dedicó Santiago de la VoráGINE en *La Leyenda Dorada*²¹³².

Su culto llegó a Venecia en la época de las cruzadas. Desde allí se extendió por Italia y Francia y, posteriormente, por Alemania y España. A la expansión de su culto contribuyó la llegada de parte de sus reliquias -cráneo y mano- a Rouen en el siglo XI. Las trajo Simeón, un monje del monasterio de Sináí²¹³³. En Alemania formó parte del grupo de los catorce intercesores. El punto álgido de su popularidad se produjo en los siglos XIV y XV²¹³⁴.

La tenían como patrona las jóvenes casaderas, los filósofos y todos aquellos oficios relacionados con las ruedas, como carreteros, torneros, molineros, alfareros, afiladores, hilanderas, además de barberos y nodrizas²¹³⁵. Era también, junto a santa Bárbara, protectora de los moribundos, lo que acrecentó su devoción²¹³⁶.

Sus atributos habituales, a partir del siglo XIII, son la espada y la palma. Pronto se produjo un enriquecimiento iconográfico con la incorporación de la rueda de su martirio. Desde el siglo XIII se asocia a su iconografía la figura del emperador Majencio, aunque en la imaginería burgalesa hace su aparición en la segunda mitad del siglo XIV.

En Burgos y provincia hubo varias cofradías bajo su patronazgo, la más antigua del siglo XIII²¹³⁷. En la catedral estuvo bajo su advocación una capilla desde 1309, ubicada en el ángulo formado entre la nave y el brazo sur del transepto, hoy conocida como de san Juan de Sahagún²¹³⁸. Bajo su nombre se erigió otra capilla en el claustro nuevo, que aparece citada en un documento de 1374, destinada a sala capitular²¹³⁹. El hecho de que hubiese dos capillas bajo la misma advocación refleja la gran devoción que se le profesó. A Catalina están dedicadas dos iglesias de nuestra provincia²¹⁴⁰.

Han pervivido cuatro tallas en Caleruega, Covarrubias, Aranda de Duero y Burgos. Existía otra imagen en el monasterio de Vileña, actualmente en paradero desconocido²¹⁴¹.

En Caleruega [Museo de las Madres Dominicadas (cat. núm. 084)] se expone una imagen de santa Catalina. Como elemento distintivo conserva al rey Majencio a sus pies. Está de pie y en su mano izquierda sujeta un pequeño objeto circular, que podría ser una representación de la rueda. Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por la distribución del manto y la altura del talle de la túnica²¹⁴².

En Covarrubias [Museo Parroquial de la excolegiata (cat. núm. 112)] se custodia otra talla. Está de pie y con la mano derecha sujeta la rueda. Por la moda que refleja la indumentaria -elevación del talle de la túnica y ablusamiento en torno al mismo-²¹⁴³, se puede datar en la segunda mitad del siglo XIV²¹⁴⁴.

²¹³² VORÁGINE, S. de la, 1982, t. II, pp. 765-774, cap. CLXXII.

²¹³³ GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2012 b, pp. 40-41.

²¹³⁴ RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 275; GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2012 a, p. 5.

²¹³⁵ BRAUNSFELDS, W., 1974, col. 290.

²¹³⁶ RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 275.

²¹³⁷ ALONSO DE PORRES FERNÁNDEZ, C., 2002, p. 13.

²¹³⁸ KARGE, H., 1995, pp. 58-59.

²¹³⁹ MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), p. 142; KARGE, H., 1995, pp. 59-60.

²¹⁴⁰ AA. VV., 1986 a.

²¹⁴¹ La venta se realizó a un anticuario de Logroño ante las penurias que pasaba la comunidad. Agradezco esta información a la comunidad cisterciense de Villarcayo, lugar al que se trasladó el monasterio tras el incendio del edificio fundacional de Vileña. Desde 2008 en el monasterio de Calatravas de Burgos.

²¹⁴² BERNIS MADRAZO, C., 1970, láms. I y II.

²¹⁴³ *Ibidem*, 1970, pp. 195-196.

²¹⁴⁴ GÓMEZ OÑA, J., 1976, p. 40. "Siguen dos imágenes románicas de santa Catalina [...]"; ANDRÉS ORDAX, S., 1989, p. 189. "Tres son de la Virgen con el Niño, del s. XIII, igual que santa Catalina"; RUIZ CARCEDO, J., 1990, p. 65. "Santa Catalina [...] s. XIII".

La escultura de la iglesia de San Juan de Aranda de Duero [iglesia de San Juan Bautista (cat. núm. 09)] es la única esculpida en piedra. Está de pie. Con la mano derecha sujeta la parte superior de la espada y con la izquierda la rueda. Desvía el pie derecho para dar cabida a la figura del emperador. Por la forma abarquillada del escote de la túnica y la elevación de su talle se puede datar en las décadas finales del siglo XIV.

La última escultura forma parte de los fondos del Museo Catedralicio [Museo catedralicio, procedente de la iglesia de la Degollación de San Juan Bautista de Villalmóndar (cat. núm. 039)]. He podido conocer su procedencia y su identificación por testimonios bibliográficos²¹⁴⁵. La imagen está de pie y con la mano izquierda sujeta un tondo, que se podría identificar con la rueda. No se distingue ningún otro atributo. La moda que refleja la indumentaria nos ayuda a datarla en los últimos años del siglo XIV²¹⁴⁶.

5. 8. 2. 8. Santa Elena

Santa Elena fue la madre del emperador Constantino y ha pasado a la historia por haber descubierto la cruz de Cristo. San Ambrosio fue el primero que escribió sobre el descubrimiento de la Vera Cruz. En el discurso de los funerales de Teodosio, en el año 395, manifestó que Elena era de origen humilde y que había descubierto las tres cruces del Gólgota. La santa peregrinó a Jerusalén para dar las gracias por su hijo y sus nietos, según algunos autores. Empezó el viaje porque había tenido una visión, por la que debía acudir a Jerusalén para sacar a la luz los sagrados símbolos. Una vez descubiertas las cruces y para diferenciar cuál de las tres era la auténtica, Macario, obispo de Jerusalén, mandó que las acercasen a una mujer enferma, quien al tocar la tercera recuperó la salud. Sobre el lugar del hallazgo mandó construir la basílica del Santo Sepulcro²¹⁴⁷.

La fuente más importante para conocer la vida de la santa es *La vida de Constantino*, escrita por Eusebio de Cesarea²¹⁴⁸. Santiago de la Vorágine dedicó un capítulo a la Exaltación de la Cruz²¹⁴⁹.

Son atributos de santa Elena la corona, por ser emperatriz, mujer de Constancio Cloro y madre de Constantino, y una cruz, ya que su nombre va unido a la invención de la cruz de Cristo en el monte Calvario²¹⁵⁰.

En la provincia de Burgos hay una iglesia bajo su advocación²¹⁵¹ y otra bajo la de Invención de la Cruz, en el municipio de Villanueva de Carazo. En esta localidad [iglesia de la Invención de la Santa Cruz cat. núm. 300] se custodia la única talla burgalesa bajo esta advocación. La santa está de pie. Con la mano derecha sujeta el travesaño horizontal de la cruz y con la izquierda el vertical, cuyo extremo apoya en la peana. Lleva corona. Si se toma como referente la moda, se puede datar en el último tercio del siglo XIV²¹⁵².

²¹⁴⁵ OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B., 1969, p. 311.

²¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 311. “Su estilo es gótico de finales del s. XIV. p. 196. Traje muy ajustado, que marca acusadamente pechos y cintura [...]. Fue el modelo femenino predilecto de la moda internacional en el tránsito del s. XIV al XV”, lám. 1, fig. 2. La data entre 1375-1445.

²¹⁴⁷ LARA MARTÍNEZ, L. y LARA MARTÍNEZ, M., 2007, pp. 39-50.

²¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 39.

²¹⁴⁹ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 585-590.

²¹⁵⁰ ROIG, F. J., 1950, p. 92.

²¹⁵¹ En Aranda de Duero.

²¹⁵² PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, pp. 565-566. “El cuerpo aparece presidido por un nicho central en el que aparece una talla gótica, probablemente del siglo XV”.

5. 8. 2. 9. Santa Lucía

Esta santa siciliana, nacida en Siracusa, fue martirizada en el siglo IV. Santiago de la Vorágine le dedicó un capítulo de su *Leyenda Dorada*, en el que dice: “Lucía viene de luz. La luz por su misma naturaleza, dice acertadamente Ambrosio, entregó su espíritu a Dios”. También recogió la leyenda del martirio de la santa, quien peregrinó hasta Catania para pedir ante el sepulcro de santa Águeda la curación de su madre, que sufría continuas hemorragias. Lucía se quedó dormida ante la tumba y tuvo una aparición de la santa. Le comunicó que también ella tenía poderes curativos y que su madre sanaría. Lucía estaba prometida y pidió a su madre que no la entregase en matrimonio y que su dote se repartiera entre los necesitados. Su prometido la acusó de cristiana ante el cónsul y como ella defendió su fe, fue sometida a diversas torturas²¹⁵³.

La leyenda de los ojos debió surgir en torno al siglo XIV²¹⁵⁴ y contribuyó a la presencia de los mismos como atributo propio. La santa se los habría arrancado durante su martirio para enviarlos a su prometido, quien alababa su hermosura. La Virgen habría posibilitado el nacimiento de otros más hermosos. Esta leyenda parece derivar de la etimología de su nombre *luz*²¹⁵⁵ y aludiría a su pureza virginal y a su vida virtuosa²¹⁵⁶.

Su festividad es popular en Italia, sobre todo en Sicilia. Desde allí se extendió a España, Francia, Alemania y Suecia. En Suecia simboliza el comienzo del solsticio de invierno²¹⁵⁷. Su presencia en el santoral y el martirologio fue temprana, ya que estuvo presente desde tiempos de la iglesia cristiana primitiva²¹⁵⁸. Su popularidad se debe a sus dotes curativas para enfermedades de la vista²¹⁵⁹.

Se identifica a la santa por el plato en el que se representan los ojos. Además, muestra otros atributos, como la palma del martirio, el cuchillo o el puñal al cuello (los dos últimos están relacionados con su martirio). En la imaginería burgalesa solo se esculpen los ojos en el plato. La santa suele vestir con la indumentaria propia de las damas romanas²¹⁶⁰ y durante el período gótico va ataviada como una noble.

En Burgos hay una iglesia y cuatro ermitas bajo su advocación²¹⁶¹. Solo se conservan dos tallas en Pinilla Trasmonte y Mazuela.

La imagen de Pinilla Trasmonte [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 214)] está de pie y sujeta con su mano izquierda el plato con los ojos esculpidos. Lleva corona y viste con la indumentaria propia de la nobleza de este período, manto con fiador, que la santa sujeta con su mano derecha²¹⁶². Se puede datar, por la moda que refleja la túnica, en el segundo tercio del siglo XIV²¹⁶³.

²¹⁵³ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 43-46.

²¹⁵⁴ GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2012 c, p. 1.

²¹⁵⁵ RÉAU, L., 1957 (1997 b), p. 268. Hay dos versiones sobre el martirio de la santa. Solo en la segunda aparecen los ojos. “Esta leyenda se apoya en la etimología popular de su nombre, Lucía, cuya raíz esta vinculada a la palabra luz”. p. 269. Sus atributos más frecuentes son dos ojos, que se suele presentar sobre una bandeja; ROIG, J. F., 1950, p. 174.

²¹⁵⁶ GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2012 c, p. 1.

²¹⁵⁷ RÉAU, L., 1957 (1997 b), p. 268.

²¹⁵⁸ SENDÍN BLÁZQUEZ, J., 2002, pp. 328-335; CAÑIZARES MÉNDEZ, F., 2007, pp. 5-7.

²¹⁵⁹ RÉAU, L., 1957 (1997 b), p. 268.

²¹⁶⁰ ROIG, J. F., 1950, p. 174.

²¹⁶¹ AA. VV., 1986 a.

²¹⁶² ROIG, J. F., 1950, pp. 172, 174. “Viste la túnica y el manto romanos o el suntuoso vestido de las damas coetáneas al artista. Larga cabellera y corona de flores o de princesa como las vírgenes más ilustres”.

²¹⁶³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-96.

Para identificar a la imagen de Mazuela [iglesia de San Esteban Protomártir (cat. núm. 181)] con santa Lucía parto de la identificación realizada por R. Payo²¹⁶⁴, porque, debido a su elevada posición en el último cuerpo del retablo de la Virgen del Carmen, no he podido comprobar los atributos que lleva en el plato. Está de pie y con la mano izquierda sujeta un plato. Se puede datar en el último tercio del siglo XIV, si tomamos como criterio la moda que refleja su indumentaria²¹⁶⁵.

5. 8. 2. 10. Santa Margarita

Santa Margarita o santa Marina²¹⁶⁶ son dos denominaciones para referirse a la santa originaria de Antioquía. La leyenda de su vida se escribió hacia el siglo VI en Oriente. Rabano Mauro la reflejó en su *Martirologio* entre los años 840-856.

Se ha confundido a menudo con santa Marina, virgen y mártir española que fue martirizada en Aguas Santas, cerca de Orense, localidad de la que es patrona. Su leyenda se asemeja a la de Santa Margarita, porque fue devorada por un dragón de cuyo vientre salió triunfal²¹⁶⁷. En el *Martirologio* de Rabano Mauro se fijó la fiesta de santa Marina en el 18 de junio y la de santa Margarita el 13 de julio. Cuando se tradujo la *passio* griega al latín, santa Marina se convirtió en santa Margarita. En Bizancio la festividad de santa Margarita se fijó en el día 17 de julio y en Occidente, desde 1199, el 20 de julio²¹⁶⁸. Ante la ambigüedad existente en torno a la denominación y el resultado infructuoso en la búsqueda de esculturas medievales de santa Marina, he identificado la imagen en estudio con santa Margarita.

Gracias al capítulo XCIII de la *Leyenda Dorada* su culto se extendió por Occidente. La leyenda narra cómo Margarita no se dejó seducir por el gobernador Olibrio y este la metió en un calabozo. Allí se le apareció el demonio con forma de dragón para que renunciase al cristianismo. Según esta fuente la santa fue blanca por su virginidad, pequeña por su humildad y poderosa en hacer milagros²¹⁶⁹.

Sus atributos son el libro en su mano izquierda y la cruz en la derecha, en este caso transformada en espada. Se coloca un demonio o dragón fantástico a sus pies²¹⁷⁰. Se le atribuían virtudes de comadrona, lo que la convirtió en una santa muy popular durante la Edad Media.

En Burgos hay cuatro iglesias y una ermita bajo la denominación de santa Marina²¹⁷¹. En el territorio en estudio solo ha pervivido la talla de Moncalvillo de la Sierra [ermita de Santa Marina (cat. núm. 187)]. Sostiene con la mano derecha la espada y con la izquierda el libro por la parte inferior. El pie izquierdo se distancia hacia el lateral para dejar espacio al demonio, que se encuentra a sus pies. El dragón adquiere un aspecto terrible y su rabo se prolonga por el lateral derecho de la santa hasta la rodilla. Por las características de la indumentaria, elevación del talle y abarquillamiento del cuello de la túnica, se puede datar en el último tercio del siglo XIV.

²¹⁶⁴ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 507. "En el nicho del remate aparece una talla del siglo XV de Santa Lucía".

²¹⁶⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

²¹⁶⁶ MASSONS RABASSA, E., 2004, p. 57.

²¹⁶⁷ RÉAU, L., 1957 (1997 b), pp. 341-342.

²¹⁶⁸ ECHEVARRÍA ARSUAGA, A., 1989, p. 36; MASSONS RABASSA, E., 2004, p. 57.

²¹⁶⁹ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 376-378.

²¹⁷⁰ ROIG, J. F., 1950, p. 187; RÉAU, L., 1957 (1997 b), p. 330.

²¹⁷¹ AA. VV., 1986 a.

5. 8. 2. 11. Santos sin identificar

Los santos sin identificar forman un grupo de siete tallas, que han perdido el culto y los atributos. De algunos de ellos solo se conserva la cabeza.

De las dos esculturas que se estudian a continuación solo se conserva la cabeza. En el Museo Parroquial de Vadocondes [iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (cat. núm. 276)] se expone la cabeza de un santo. Por las características del rostro y el tamaño de la barba se pudo realizar en el segundo tercio del siglo XIV. La siguiente cabeza, que está muy mal conservada, se custodia en Salas de los Infantes [almacenes del arciprestazgo (cat. núm. 243)]. Ha desaparecido el extremo inferior de la barba. Solo se puede afirmar que parece la cabeza de un santo barbado, pero también podría tratarse de la cabeza de un Crucificado. Se puede datar en el último tercio del siglo XIII o la primera mitad del XIV.

A la imagen de Vega de Lara [iglesia de San Juan Bautista (cat. núm. 285)] los feligreses la identifican con san Juan²¹⁷². Muestra tonsura clerical y viste como un santo diácono, con dalmática, alba, manípulo y estola. Se puede datar en el siglo XIV.

La imagen de Villangómez [iglesia de San Cosme y San Damián (cat. núm. 298)] representa a un obispo, al que denominan san Juan. Está de pie y cubre su cabeza con una mitra y viste con casulla, dalmática, alba, estola y manípulo. Por las características de la indumentaria se pudo realizar en la segunda mitad del siglo XIV²¹⁷³.

En Monasterio de la Sierra [iglesia de San Pedro Apóstol (cat. núm. 184)] hay una imagen de un santo bajo la advocación de san Torcuato, santo que carece de iconografía propia. Era uno de los siete varones apostólicos, que habían sido discípulos de Santiago el Mayor. Fueron enviados a España por san Pedro y san Pablo para evangelizarla²¹⁷⁴. Al santo se le suele representar con la indumentaria episcopal²¹⁷⁵. En la imagen en estudio viste con manto y túnica. Sujeta un libro con su mano derecha y está calzado con zapatos puntiagudos. Se ha incluido en este apartado porque no sabemos a qué santo representa. Por el cuello abarquillado de la túnica se puede datar en la segunda mitad del siglo XIV²¹⁷⁶.

A Mazuela [iglesia de San Esteban Protomártir (cat. núm. 182)] pertenece la imagen situada sobre el retablo del muro de la nave del Evangelio. Ha desaparecido la mano derecha y en la izquierda conserva un fragmento de madera, que podría ser parte de un plato. En ese caso representaría a santa Lucía, santa Águeda o santa Apolonia²¹⁷⁷. Por la moda que refleja su indumentaria se puede datar en el último tercio del siglo XIV.

La escultura de Hinojar del Rey [iglesia de San Andrés Apóstol (cat. núm. 134)] se conoce bajo la advocación de santa Rita, santa italiana que fue beatificada en 1627 y no se canonizó hasta el año 1900²¹⁷⁸. Carece de manos y de atributos. Por la disposición del manto y el tipo de túnica²¹⁷⁹ se puede datar en el último tercio del

²¹⁷² La misma situación se produce con otras dos imágenes burgalesas. A la de san Juan de Madrigal del Monte se le denomina santa Apolonia y la Virgen de Valcabado de Roa se le conoce como a santa Ana.

²¹⁷³ En las pinturas de Artajona se representa a San Saturnino con una indumentaria similar: MEZQUÍRIZ DE CATALÁN, M. A., 1989, p. 108. Lo data en 1340; LACARRA DUCAY, M. C., 2008, p. 149. Datado en el siglo XIV.

²¹⁷⁴ RAMALLO ASENSIO, G., 2003, pp. 643-671.

²¹⁷⁵ REYES MARTÍNEZ, A. y GARCÍA-PULIDO, L. J. y LÓPEZ SÁNCHEZ, P. A. y BRAZILLE NAULET, V. y GUIADO SERRA, L., 2011, p. 462. “En uno de ellos aparece la figura del santo revestido con los atributos de su dignidad episcopal, el roquete, la estola la capa pluvial y el báculo como si bendijera los lugares que le fueron encomendados para evangelizar”.

²¹⁷⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

²¹⁷⁷ ROIG, J. F., 1950, p. 282.

²¹⁷⁸ RÉAU, L., 1957 (1997 c), p. 136.

²¹⁷⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 196.

6. CONCLUSIONES

En el estudio de la imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV que se localiza al sur del Camino de Peregrinación se ha constatado la existencia de un rico y variado patrimonio, tanto por el número de imágenes conservadas, como por su variedad iconográfica.

A lo largo de esta investigación he constatado que algunas esculturas burgalesas están relacionadas con tallas de otras provincias. Además, hay un número significativo de Crucificados dolorosos españoles, entre los que se encuentran los Santos Cristos de Burgos de los Agustinos y de los Trinitarios, que se pueden insertar en el tipo europeo y no se incluyen en los estudios dedicados al mismo. Lo mismo sucede con los Crucificados articulados, entre los que destaca el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos, que por sus características se puede situar en las dos tipologías. La incorporación de estas tallas puede contribuir a completar los estudios mencionados y a un mejor conocimiento de estas series escultóricas.

Varias de las imágenes que integran este estudio tienen una datación temprana, en comparación con las esculturas de otros territorios peninsulares. Las primeras responden a la actuación de artífices de los talleres catedralicios. La calidad de las mismas pone de manifiesto que algunas imágenes trascienden el ámbito devocional, al que habían sido relegadas en los escasos estudios que se las mencionaba.

También se han inventariado esculturas singulares. Algunas por la función que desempeñaron y otras por a la iconografía que representan. Entre las tallas que destacan por su funcionalidad están las imágenes articuladas. Estas esculturas constituyen un grupo poco numeroso en España y en la plástica europea. La investigación sobre estas piezas ha sido difícil por la ausencia de estudios previos. Entre las imágenes singulares por su iconografía y por las escasas representaciones existentes destacan los grupos del Descendimiento, Cristo mostrando las llagas, la Trinidad como Trono de Gracia y las Anunciación hispánicas.

A diferencia de las esculturas anteriores, que destacan por su singularidad iconográfica y limitado número de piezas, las imágenes de santa Ana triple constituyen un grupo numeroso, del que hay que reseñar su calidad y temprana aparición, respecto a otros territorios. Las esculturas dedicadas a los otros santos muestran una variada nómina de advocaciones.

Respecto a las obras burgalesas de la Virgen sedente con el Niño hay que resaltar el elevado número de tallas conservadas y su variedad tipológica. Entre los tipos estudiados despunta el de las Vírgenes alfonsíes. Se ha podido constatar, que, a pesar de su ausencia en las investigaciones dedicadas a esta tipología, nuestra provincia tuvo un destacado papel en su origen y difusión. La inclusión de las imágenes burgalesas en esta tipología ha contribuido a mejorar nuestro conocimiento sobre la misma. También es llamativo el elevado número de esculturas de la Virgen sedente con el Niño de pie, debido a su limitada representación en la imaginería peninsular y europea.

Finalmente, conviene destacar que el enfoque aplicado al estudio de las esculturas ha sido global. Las tallas se han analizado desde diferentes aspectos: iconográfico, estilístico y devocional, por entender que son complementarios.

6. 1. UN RICO PATRIMONIO

El territorio en estudio conserva un destacado patrimonio en imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV, como se ha mencionado, con 352 esculturas agrupadas

en 312 fichas del catálogo. Es uno de los conjuntos escultóricos peninsulares más significativos.

Para poder profundizar en el análisis de las imágenes se ha diferenciado a las esculturas realizadas en talleres de escultura monumental de las otras tallas, y por ello se han estudiado en apartados independientes. Las piezas del primer apartado son obras, en su mayor parte, de artífices de los talleres de la catedral de Burgos y reflejan un elevado dominio técnico. Para el estudio de las otras esculturas se ha seguido un criterio iconográfico. Entre las imágenes de este apartado también hay esculturas de elevada calidad. Algunas pertenecen al monasterio de Las Huelgas o están relacionadas con imágenes de este cenobio²¹⁸⁰, otras se importaron o realizaron por escultores foráneos²¹⁸¹ y, por último, existe un pequeño grupo de tallas que no he podido relacionar con un mismo taller, escultor o edificio²¹⁸². Como también es frecuente en otros territorios, abundan las imágenes realizadas por imagineros locales. Algunas de ellas se sitúan en la delgada línea que separa el arte de la artesanía, pudiendo considerarlas una expresión del arte popular al servicio de la devoción.

A diferencia de otras provincias, donde la presencia de esculturas tipo es frecuente, en la imaginería burgalesa son escasas, al igual que las esculturas que derivan de ellas²¹⁸³.

Numerosas imágenes permanecen inéditas²¹⁸⁴ y otras sólo se mencionan en las publicaciones que he dedicado a la imaginería burgalesa²¹⁸⁵. Las imágenes restantes se citan en publicaciones científicas que no se centran en el estudio de la imaginería de nuestra provincia²¹⁸⁶. La mayoría de las referencias se limitan a la advocación, al estilo o a la datación²¹⁸⁷. Así pues, una de las grandes aportaciones de esta tesis es el importante corpus de tallas góticas inéditas.

6. 2. LA TEMPRANA DATACIÓN DE ALGUNAS IMÁGENES GÓTICAS BURGALASAS RESPECTO A LA ESCULTURA DE OTROS TERRITORIOS

Tras concluir el estudio de la imaginería del período comprendido entre 1235-1270, cuando se realizaron los grandes conjuntos escultóricos catedralicios, puede

²¹⁸⁰ Las Vírgenes de la capilla de San Juan (cat. núm. 64) y de la Rosa del monasterio de Las Huelgas (cat. núm. 65) y la Virgen de la Parra de Celada del Camino (cat. núm. 105).

²¹⁸¹ Destacan el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos (catálogo núm. 38), el Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios (cat. núm. 54), el Crucificado de la iglesia de San Millán de Los Balbases (cat. núm. 177) y los santos Juanes de Castrojeriz (cat. núm. 100), entre otras tallas.

²¹⁸² Santa Ana triple del Museo del Retablo (cat. núm. 74), Santa Ana triple de Santo Domingo de Silos (cat. núm. 256), la Anunciación de Caleruega (cat. núm. 82), etc.

²¹⁸³ Las únicas tallas tipo son: el Crucificado del Calvario de Fernando de la Cerda (cat. núm. 58), el Crucificado de la iglesia de San Millán de Los Balbases (cat. núm. 177), la Virgen de la Alegría de la catedral (cat. núm. 42) y la Virgen de la capilla de San Juan de Las Huelgas (cat. núm. 64).

²¹⁸⁴ Las que se recogen en ciento veintitrés fichas del catálogo.

²¹⁸⁵ Las que se estudian en sesenta y ocho fichas del catálogo.

²¹⁸⁶ Ciento veintiuna imágenes.

²¹⁸⁷ El mayor porcentaje de menciones a imágenes góticas se recogen en las obras de: SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, ms., 7 tomos, 1924 y PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, 1997. La casi totalidad de las referencias alude a la ubicación o al estilo de las imágenes. No es llamativo que la información sea tan concisa y que no se detenga en el estudio de las esculturas, porque las referencias de N. Sentenach se insertan en las anotaciones que realizó para la elaboración posterior del catálogo de la provincia de Burgos. R. Payo menciona imágenes góticas, cuando estas se han colocado en retablos barrocos, que eran el objetivo de su tesis doctoral.

afirmarse que este marco temporal coincide con la etapa de introducción y consolidación del lenguaje gótico en la imaginería burgalesa. Esta circunstancia se debe a que las primeras esculturas de nuestro territorio plenamente góticas responden a la actuación de artífices de los talleres catedralicios. De este modo, la primera de ellas, Nuestra Señora del Manzano de Castrojeriz (cat. núm. 98), datada entre 1235 y 1250, es obra de un escultor de la portada del Sarmental. Es, por lo tanto, una de las primeras imágenes góticas peninsulares. La talla de Santa María la Real de Villamayor de los Montes (cat. núm. 297) responde a la actuación de escultores de la portada de la Coronería. A estas dos esculturas le sucede un elevado número de obras que se han relacionado con el taller del claustro de la catedral de Burgos. Sirvan como ejemplo la Virgen de la Alegría (cat. núm. 42) y la Virgen de los Remedios de la catedral (cat. núm. 43), la Virgen de La Vid (cat. núm. 168), el Calvario de Fernando de la Cerda (cat. núm. 58) y el Descendimiento de Las Huelgas (cat. núm. 61), entre otras²¹⁸⁸.

A diferencia de estas obras, la adopción del lenguaje plástico gótico fue asumida lentamente por los escultores locales, como sucede en otros territorios. Por ello, hay que esperar a las últimas décadas del siglo XIII para encontrar, más allá del selecto grupo de obras mencionadas en el párrafo anterior, piezas en las que no se aprecien pervivencias románicas.

6. 3. LA RELACIÓN DE IMÁGENES BURGALASAS CON ESCULTURAS PENINSULARES Y EUROPEAS

Varias tallas se pueden relacionar con esculturas de otras provincias. El Crucificado del grupo del Calvario de Fernando de la Cerda de Las Huelgas (cat. núm. 58) sirvió de modelo a esculturas palentinas. El escultor que realizó Santa María la Real de Villamayor de los Montes (cat. núm. 297) es el mismo que esculpió la Virgen de las Esclavitud de Vitoria. El maestro de la portada occidental de Toro es el autor de Nuestra Señora de Marzo de Santo Domingo de Silos (cat. núm. 258). Esta situación se reproduce con otras imágenes, que no tienen tanta trascendencia artística²¹⁸⁹. De este modo, el estudio de la imaginería burgalesa puede contribuir a un mejor conocimiento de la imaginería de otras provincias, sobre todo de las limítrofes.

Existen dos Crucificados burgaleses de una calidad excepcional, el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos (cat. núm. 38) y el Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios (catálogo núm. 54), que forman parte de la tipología de los Crucificados dolorosos. El tipo europeo de los Crucificados dolorosos al que pertenecen difiere de las variantes de los Crucificados dolorosos españoles.

El Santo Cristo de Burgos de los Agustinos (cat. núm. 38), además de a la tipología de los Crucificados dolorosos, pertenece a la modalidad de los Crucificados articulados, como se ha mencionado. Esta talla tampoco se incluye en los escasos

²¹⁸⁸ A estas hay que añadir la Virgen de la iglesia de San Lorenzo de Burgos (cat. núm. 56) y la Virgen de la Manzana del monasterio de Santo Domingo de Silos (cat. núm. 257).

²¹⁸⁹ Sirvan como muestra los siguientes ejemplos. Los Crucificados burgaleses de Roa de Duero (cat. núm. 238) y Guzmán (cat. núm. 131) se pueden relacionar con las tallas vallisoletanas de Curiel y Tordehumos y la palentina de Castrillo de Onielo en la forma del paño de pureza. El Crucificado de Barbadillo del Pez (cat. núm. 23) se asemeja al del Calvario palentino de Boadilla del Camino. El Cristo de los Remedios de Los Balbases (cat. núm. 147) es obra del mismo imaginero que realizó el Crucificado riojano de la iglesia de Santa María la Mayor de Ezcaray.

estudios europeos dedicados a este tipo²¹⁹⁰. La imagen burgalesa y otros tres Crucificados españoles articulados coinciden en los sofisticados mecanismos de articulación, ausentes en las tallas europeas²¹⁹¹. Las imágenes españolas pueden ayudar a completar la serie de los Crucificados articulados europeos. Probablemente, puedan constituirse en el eslabón perdido de aquellas tallas que fueron quemadas en las guerras de religión de los Países Bajos y de Alemania y de ahí deriva la importancia que pueden desempeñar en esta serie.

6. 4. LA PRESENCIA DE ESCULTURAS SINGULARES

En el territorio objeto de este estudio se custodian esculturas singulares desde el punto de vista de su funcionalidad o desde su peculiaridad iconográfica, como se ha mencionado.

En primer lugar destacaremos las tallas singulares por su funcionalidad. El Santiago sedente de Las Huelgas (cat. núm. 62) y el Santo Cristo de Burgos de los Agustinos (cat. núm. 38) coinciden en que ambas son tallas articuladas, pero difieren en la función para la que se realizaron. La imagen de Las Huelgas es la única talla articulada de un santo de la que tengo conocimiento. También es la única escultura que se realizó con una finalidad política, la de armar caballero a Alfonso XI. Se utilizó en la ceremonia de investidura de la caballería de este rey el 25 de julio de 1332, festividad del apóstol Santiago, en la catedral de Santiago de Compostela. Para que la escultura pudiera participar activamente en el ceremonial puede mover los brazos y sus manos adoptan una posición diferenciada. Con la mano derecha sujeta la espada, para facilitar la colocación de la misma en el hombro del rey, y tiene la derecha extendida para aplicar la *pescoçada*. Los brazos se mueven mediante un cordón, que podía activar el mismo monarca en la ceremonia. De este modo, la presencia de la imagen y su participación en la investidura sirvió para la sacralización de la misma.

El estudio de la segunda escultura, el Santo Cristo de los Agustinos (cat. núm. 38), también fue dificultoso. No existían estudios previos, de carácter científico, en los que se mencionase la talla. Finalmente, pude insertarla en la tipología de los Crucificados articulados europeos. Las imágenes de esta tipología se crearon para que participaran en los ceremoniales de Semana Santa. Gracias a sus mecanismos de articulación con una sola escultura se podía representar la Crucifixión, el Descendimiento y el Santo Entierro. También se realizaron otras imágenes góticas para participar en la liturgia pascual, como los grupos del Descendimiento, pero, a diferencia de los Crucificados articulados, solo podían representar la escena del Descendimiento.

En Burgos se han estudiado varias esculturas singulares desde el punto de vista de su iconografía. Entre los Crucificados destaca el Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios (cat. núm. 54), que se puede insertar en la corriente europea de los Crucificados dolorosos, una tipología que tiene pocos exponentes en la península y a la que solo pertenecen los Santos Cristos de Burgos y el Crucificado navarro de Puente de la Reina.

Las representaciones de Cristo mostrando las llagas son poco frecuentes en las expresiones plásticas y en imaginería se convierten en una rareza, no sólo en la península, también en Europa occidental. En Castilla y León hay dos tallas, una en el

²¹⁹⁰ Hasta el artículo que publiqué en 2003, dedicado al estudio de esta imagen y de los Crucificados articulados españoles. Desde ese año las tallas españolas se incluyen en las investigaciones internacionales sobre imágenes articuladas.

²¹⁹¹ Pertenecientes a las clarisas de Palencia, la catedral de Orense y Finisterre.

Museo Diocesano de León y otra en la localidad zamorana de Villalpando, a las que hay que añadir la burgalesa de Tamarón (cat. núm. 262).

La talla de la Trinidad como Trono de Gracia de Villamayor de los Montes (cat. núm. 296) también debe su originalidad iconográfica al escaso número de ejemplares conservados. Es la única imagen gótica española realizada en madera de la que tengo conocimiento. Aunque las esculturas pétreas también son escasas, he contabilizado cinco.

En imaginería las representaciones del Descendimiento no son tan limitadas como las iconografías anteriormente mencionadas, pero también son poco numerosas. Es llamativa la concentración que se produce en nuestra provincia. Burgos alberga el mayor número de obras góticas de la península, a diferencia de Cataluña, donde dominan las románicas. La distinta secuencia que se aprecia en la aparición de las representaciones líneas se puede deber a que la expansión del rito romano por Cataluña fue anterior a su adopción en Castilla, donde perduró durante un período más dilatado de tiempo la litúrgica hispánica, que prohibía cualquier representación litúrgica. Y, como se ha comentado, estos grupos escultóricos se tallaron para participar en la liturgia pascual.

Otra iconografía singular en los reinos de Castilla y León, Galicia y Portugal son las denominadas Anunciaciones hispánicas, en las que María se muestra en avanzado estado de gestación. En Burgos se conserva un grupo de esta variante en el monasterio de las dominicas de Caleruega (cat. núm. 82). Las Anunciaciones en las que María está preñada conviven con aquellas en la que la Virgen no está embarazada, de las que se han estudiado tres en el territorio objeto de este estudio. La coexistencia de las dos variantes se podría relacionar con la convivencia de las liturgias hispánica y romana a finales del siglo XIII y durante el siglo XIV. En la liturgia hispánica la festividad de la Anunciación se celebraba el 18 de diciembre, y por ello María estaba en avanzado estado de gestación, y en la romana el 25 de marzo. Esta circunstancia explicaría que en los territorios que se regían por la liturgia romana no existan esculturas de esta variante iconográfica.

Santa Ana triple es la santa más representada en la imaginería burgalesa del territorio en estudio, con diez obras. Sus representaciones, además de numerosas, si las comparamos con las catalogadas en las provincias limítrofes, tienen una datación muy temprana. La mayoría refleja una depurada ejecución técnica. La estrecha relación que se estableció entre el culto a santa Ana y la doctrina de la Inmaculada Concepción aconsejó abordar su estudio en un apartado independiente del resto de los santos. El santoral está representado con treinta esculturas en la imaginería gótica burgalesa al sur del Camino de Peregrinación, una cifra muy superior a la de otros territorios. Diez son apóstoles²¹⁹² y los otros veinte santos se adaptan a diez advocaciones del santoral²¹⁹³.

6. 5. LAS VÍRGENES SEDENTES CON EL NIÑO Y SU VARIEDAD ICONOGRÁFICA

El número de imágenes de la Virgen sedente con el Niño es muy elevado: ciento cuarenta y siete tallas. Las esculturas burgalesas, además de por su elevado número, destacan por la variedad de tipos iconográficos que representan: siete. El grupo más antiguo es el de las Vírgenes de tradición románica. Los cuatro tipos siguientes se han

²¹⁹² San Andrés, san Bartolomé, san Juan Evangelista, san Pedro, Santiago.

²¹⁹³ San Clemente, san Esteban, san Juan Bautista, san Martín, santa Águeda, santa Basilisa, santa Catalina, santa Elena, santa Lucía y santa Margarita.

clasificado en función de la posición que adopta la mano derecha de María: que resguarda al Niño sin tocarlo; que le resguarda con el manto; que apoya la mano en la pierna o la cintura de Jesús; que apoya la mano en el hombro o en el brazo de Jesús.

El sexto tipo corresponde a las Vírgenes alfonsíes. Las imágenes burgalesas no se incluían entre las Vírgenes vasco-navarro-riojanas, como algunos autores habían denominado a esta tipología, cuando inicié este estudio. Sin embargo, al concluir el mismo sorprende que las primeras esculturas de esta iconografía se conserven en nuestra provincia. Pude establecer una secuencia cronológica, que se iniciaba con la Virgen de la Alegría de la catedral (cat. núm. 42) y continuaba con las Vírgenes de Castrojeriz y La Vid (cat. núm. 168). Las tres imágenes se realizaron en piedra y son obra del taller del claustro de la catedral. A estas esculturas hay que añadir otras once tallas del territorio en estudio y doce de los municipios situados al norte del Camino de Peregrinación burgalés, una de ellas desaparecida. Se pudo constatar la importante presencia del tipo en nuestra provincia. Debido a que la denominación de Vírgenes vasco-navarro-riojanas no reflejaba la distribución geográfica del tipo y tampoco se podía justificar porque en este territorio se hubiera gestado la tipología, se planteó la necesidad de cambiarla. Se optó por designarlas Vírgenes alfonsíes, debido a que las primeras esculturas surgieron durante el reinado de Alfonso X y fue una tipología muy querida por este monarca. La aproximación al estudio de las esculturas burgalesas ha contribuido a completar las investigaciones, al establecer el origen del tipo, y a un mayor conocimiento de su distribución geográfica.

Por último, las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se dispone de pie tienen poca presencia en la escultura europea occidental. Sin embargo, en el territorio objeto de este estudio pervive un elevado número de tallas²¹⁹⁴. Entre ellas destacan la Virgen de la Rosa del monasterio de Las Huelgas (cat. núm. 65) y de la Virgen de la Parra de Celada del Camino (cat. núm. 105) por su elevada calidad.

6. 6. LAS IMÁGENES COMO OBJETO DE CULTO

No se ha querido limitar el estudio de las esculturas burgalesas a aspectos devocionales, como en la mayoría de las publicaciones existentes, ni a un enfoque iconográfico o estilístico. El estudio se ha realizado desde un enfoque global, primordial para entender la imagen en su conjunto. Por ello, también he recogido las tradiciones, aspectos devocionales y modalidades del culto popular. Esta recopilación de datos devocionales puede ser de utilidad para futuros estudios etnográficos.

Algunas esculturas destacaron por su importancia devocional, actualmente desaparecida²¹⁹⁵. En otras su devoción ha superado o supera nuestro territorio y cuentan con una bibliografía copiosa²¹⁹⁶. A varias se le profesa una devoción comarcal²¹⁹⁷ o local²¹⁹⁸. Y por último están las que han tenido o tienen un culto monacal²¹⁹⁹.

²¹⁹⁴ Ocho esculturas.

²¹⁹⁵ Nuestra de la Rebolleda de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Burgos (cat. núm. 50), la Virgen de los Remedios (cat. núm. 43) y Nuestra Señora del Milagro de la catedral (cat. núm. 41), Nuestra Señora de La Vid (catálogo núm. 168), la Virgen del Rosario de Roa (cat. núm. 239), Nuestra Señora de los Valles de Torresandino (cat. núm. 274), el Cristo de Villahizán de Muñó (cat. núm. 291), etc.

²¹⁹⁶ El Santo Cristo de Burgos de los Agustinos (cat. núm. 38) y el Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios (cat. núm. 54).

²¹⁹⁷ La Virgen del Manzano de Castrojeriz (cat. núm. 98), la Virgen de la Cueva de Hontangas de Roa (cat. núm. 136), la Virgen de Manciles de Lerma (cat. núm. 170), Nuestra Señora de Castro de Peñalba de

La abundante información recabada sobre algunas imágenes ha imposibilitado la inclusión de su estudio en el catálogo. Por este motivo, y sólo en esos casos, los aspectos devocionales, las tradiciones y las modalidades del culto popular se han abordado en los apartados dedicados al estudio de las esculturas.

Entre las obras que destacan por la abundancia de testimonios devocionales conservados hay que resaltar al Santo Cristo de Burgos de los Agustinos (cat. núm. 38), cuyas leyendas y milagros se remontan al siglo XV y perviven hasta la actualidad. Su culto se extiende por España, América latina y Filipinas. Le suceden el Santo Cristo de Burgos de los Trinitarios (cat. núm. 54) y la Virgen de La Vid (cat. núm. 168).

Un reflejo de la importancia devocional de las tallas es la pervivencia de su culto. Por ello, la mayor parte ha llegado muy arreglada a nuestros días. Aunque esto haya podido suponer una dificultad para su estudio, es una prueba de que las imágenes han estado en uso y siguen teniendo aceptación en sus localidades.

Finalmente, se puede afirmar que en esta investigación se han conseguido los objetivos planteados. El primero, la consulta minuciosa de las referencias bibliográficas, ante la ausencia de documentos. No existían estudios de carácter científico de los que partir. En algunos casos las únicas aproximaciones bibliográficas a algunas tipologías eran extranjeras y de difícil acceso, como ha sucedido con los Crucificados articulados, los Crucificados dolorosos y los Descendimientos. Por esta circunstancia tuve que consultar un elevado número de publicaciones de carácter dispar, que en ocasiones son las únicas referencias existentes. La numerosa bibliografía consultada es lo que ha servido de sólido respaldo al trabajo.

El segundo objetivo fue el recorrido del territorio para proceder al inventariado y catalogación de las esculturas. He visitado las ermitas, la catedral, las iglesias, los monasterios y algunos edificios civiles. Esta circunstancia no asegura que hayan quedado esculturas sin inventariar, porque en las restauraciones de algunas construcciones están apareciendo imágenes enterradas en el suelo u ocultas detrás de retablos. Cuando he tenido conocimiento de esta situación he vuelto a esos edificios para proceder al estudio de las tallas. Lo mismo ha sucedido cuando he sabido que se habían restaurado algunas imágenes, que he regresado para fotografiarlas. En esos casos aparecen las fotografías de antes y de después de la restauración. En varias ocasiones he constatado que algunas esculturas se custodian en casas particulares por miedo a robos. En varias localidades se me ha facilitado su estudio, pero puede darse la situación de que en otros no se me haya informado de su existencia. Sólo ha habido una iglesia, la de Villanueva de las Carretas, en la que no se me permitió estudiar la talla de un Crucificado del siglo XIV.

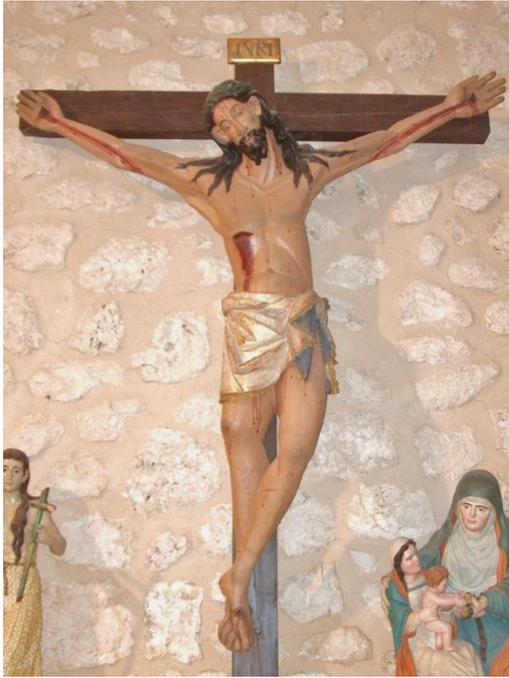
En ocasiones, para completar el estudio de algunas imágenes, me he tenido que ayudar de otras disciplinas, como la historia, la heráldica, la moda, la policromía o la literatura.

Castro (cat. núm. 206), el Crucificado del Calvario de Reveche de Gumiel de Izán (cat. núm. 125), Nuestra Señora de Oca de Villafranca Montes de Oca (cat. núm. 288), etc.

²¹⁹⁸ La Virgen de las Viñas de Aranda de Duero (cat. núm. 8), el Cristo de San Lázaro de la ermita de Nuestra Señora de Belén de Belorado (cat. núm. 26), Nuestra Señora la Blanca de Pinillos de Esgueva (cat. núm. 216), Virgen de Nava de Fuentelcésped (cat. núm. 123), Nuestra Señora del Juncal de Valdeande (cat. núm. 281), etc.

²¹⁹⁹ El Descendimiento de Las Huelgas (cat. núm. 61), Nuestra Señora del Capítulo de las clarisas de Castrojeriz (cat. núm. 102), el Cristo de la Salud (cat. núm. 66) y Nuestra Señora la Real de las cistercienses Calatravas de Burgos (cat. núm. 67), el Descendimiento de Fresnillo de las Dueñas (cat. núm. 121), etc.

7. CATÁLOGO



1. ADRADA DE AZA
Crucificado
 Hacia 1300
 Madera policromada
 224 x 256 cm.
 Iglesia de Santa Columba

El municipio de Adrada de Aza formó parte del área de repoblación iniciada por el conde Gonzalo Fernández, quien ocupó la cercana villa de Aza en el año 912. Se mencionó en una donación del año 940 al monasterio de San Pedro de Arlanza y en el documento que estableció los límites de la recién creada diócesis oxomense, de 1088²²⁰⁰. Perteneció a la Comunidad de Villa y Tierra de Aza.

Según Madoz, se creía en el siglo XIX que la ermita románica del Cristo de los Remedios había sido la antigua parroquial. La iglesia, erigida en el siglo XVI, estuvo en el XIX bajo la advocación de María Magdalena²²⁰¹. Actualmente está dedicada a Santa Columba. La tradición oral sostiene que el Crucificado procede de un antiguo monasterio del término municipal, del que no he encontrado referencias. La imagen cuelga del muro septentrional de la nave del Evangelio de la iglesia. Ha sufrido importantes transformaciones, se le ha acortado el paño de pureza y retallado las piernas. Está repolicromada y ha perdido la cruz original.

Por el estudio de la cabeza pertenece al tipo de los Crucificados de rasgos arcaizantes²²⁰². Las orejas alcanzan cierto protagonismo y el cabello se ha tallado en pequeños mechones geométricos e independientes. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. La expresión de su rostro es serena, aunque tiene los ojos abiertos. En el cuello se ha resaltado el tendón izquierdo.

Los brazos se sitúan sobre la horizontal, el izquierdo más elevado que el derecho. Las manos tienen los dedos extendidos. En el tórax se han tallado las clavículas y el abdomen, que está compartimentado en dos lóbulos. El *perizonium*, en origen, dejaba visible la rodilla izquierda y ocultaba la derecha. Partiendo de las partes no retocadas, se puede deducir que llevaba reborde y se ataba sobre la cadera izquierda, como en los Crucificados de Roa (cat. núm. 238) y Guzmán (cat. núm. 131). El pie izquierdo está en rotación externa y el derecho vertical.

²²⁰⁰ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, pp. 295-300; MANSILLA REOYO, D., 1986, p. 306.; MARTÍNEZ DÍEZ, 1998 c, doc. XLIII.

²²⁰¹ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), pp. 32-33.

²²⁰² Junto a las tallas de Burgos (Museo del Retablo procedente de Villamorón), Belorado y Caleruega. Ordenadas según su cronología.

La talla presenta una ejecución depurada en las partes no alteradas. Por sus dimensiones, el tratamiento arcaizante del cabello, que sigue modelos románicos, y sus características anatómicas se puede datar en torno al 1300.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 85.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 193.



2. ADRADA DE AZA

San Juan Bautista

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

65 x 29 cm.

Iglesia de Santa Columba

Según la tradición oral, la escultura de san Juan fue la imagen titular de su ermita. No he encontrado referencias a esta ermita. Se desconoce la fecha de su traslado a la parroquial, donde se colocó en el muro de la Epístola. Su estado de conservación es bueno. Está tallado por todas sus caras, pero en la parte trasera solo llega al esbozo. Se ha repolicromado.

San Juan Bautista es el santo más representado en la imaginería gótica burgalesa²²⁰³. La proporción de esculturas, las festividades que se recogen en los sínodos medievales²²⁰⁴ y el elevado número de iglesias bajo su advocación²²⁰⁵, indican que fue objeto de gran devoción, al igual que en Europa occidental²²⁰⁶. Sobre este santo escribieron los cuatro evangelistas²²⁰⁷. También está presente en los *Evangelios apócrifos*²²⁰⁸ y Santiago de la Vorágine dedicó el capítulo CXXV a su decapitación en la *Leyenda Dorada*²²⁰⁹.

Su caracterización física parte de los *Evangelios* de san Marcos (1, 4-6) y de san Mateo (4)²²¹⁰. Juan se esculpe de pie y con los pies descalzos. Peina una larga melena partida en dos bandas y está barbado. La indumentaria consta de túnica de lienzo suelta, cubierta con una capa o manto. En el arte medieval oriental la túnica es de piel de camello y en el occidental convive con la de lienzo²²¹¹. El atributo común a las tallas de

²²⁰³ Con cinco esculturas.

²²⁰⁴ Aparece en el *Códice Sacramentarium* recogido por MANSILLA REOYO, D., 1956, número 23. Datado en los siglos XIII o XIV. La festividad de san Juan debía celebrarse con vigilia, maitines y misa mayor. En las constituciones sinodales de Juan Cabeza de Vaca, de 1412, y las de Alonso de Cartagena, de 1443, se sigue recogiendo esta festividad. Para más información ver GARCÍA GARCÍA, A. (dir.), 1997, t. VII, pp. 90-91, 182-183.

²²⁰⁵ Cuarenta y siete iglesias y siete ermitas.

²²⁰⁶ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 2001, p. 410.

²²⁰⁷ JUAN (1, 1-34); LUCAS (3, 1-22); MARCOS (1, 1-13); MATEO (3, 1-16).

²²⁰⁸ SANTOS OTERO, J. de, pp. 50-51, en el *Evangelio de los Doce, Actas de Pilato*.

²²⁰⁹ VORAGINE, S. de la, 1982, t. II, pp. 547-555.

²²¹⁰ MARCOS (1, 4-6), "llevaba un vestido de pelos de camello y un cinturón ceñía sus lomos"; Mateo (4), "Y Juan llevaba un vestido de pelo de camello con un ceñidor de cuero a la cintura".

²²¹¹ RÉAU, L., 1957 (1999), p. 498; CARDINALI, A., 1965, columns. 616-624; ESTELLA MARCOS, M., 1984, pp. 212-14. Durante el siglo XIII convive en la escultura monumental la túnica de lienzo, como puede

san Juan es el cordero²²¹², que en la escultura del siglo XIII y gran parte del XIV se esculpe sobre un tondo que sujeta el santo²²¹³, como se aprecia en la escultura monumental francesa y española²²¹⁴.

La imagen de Adrada está de pie y en posición frontal. Su rostro es alargado. Peina una melena distribuida a dos bandas y su barba es terciada. Sostiene con ambas manos el tondo, sobre el que está esculpido el cordero²²¹⁵. Muestra los pies descalzos. Viste con una túnica de lienzo suelta, con escote circular y amplias mangas, y con una capa que tiene dos aperturas laterales para sacar los brazos. De un modo similar se representó en la talla burgalesa de Terradillos de Esgueva (cat. núm. 131).

Precisar su datación se plantea difícil. Para aproximarnos a la misma se ha tomado como referente la forma de las bocamangas de la capa, similares a las que muestran las túnicas femeninas del ciclo de san Juan Bautista de la iglesia de San Sebastián de los Caballeros de Toro, fechadas hacia 1330²²¹⁶. En base a estas pinturas, se puede datar en el segundo tercio.

verse en la portada central del crucero sur de la catedral de Chartres, con la de camello en la misma catedral, portada septentrional. También en la portada occidental de la catedral de Reims se esculpe con túnica realizada con pieles y en la portada principal de Notre Dame de París. En las pinturas del ciclo pictórico destinado a San Juan Bautista en el coro del convento de Santa Clara de Toro, conservado en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros de Toro, del siglo XIV, y en un marfil del Museo diocesano de Vic.

²²¹² RÉAU, L., 1957 (1999), p. 499. “El símbolo es el que conviene más a un precursor, puesto que saluda a Jesús diciendo: “He aquí el cordero de Dios que quita los pecados del mundo”.

²²¹³ ROIG, J. F., 1950, p. 156. “Su atributo personal y constante es el Agnus Dei o Cordero Divino. Primero es un simple cordero, circundado de una aureola, que el santo sostiene ante el pecho, en el extremo de un palito o sobre el libro”.

²²¹⁴ Así se representa en la catedral de Chartres, en la de París, en la de Reims y en la de León.

²²¹⁵ Como en la imagen burgalesa de Terradillos de Esgueva.

²²¹⁶ NAVARRO TALEGÓN, J., 1988, pp. 201-203, n. 111.



3. ADRADA DE AZA
Virgen sedente con el Niño
Último tercio del siglo XIII
Madera policromada
Aproximadamente 60 cm.
Iglesia de Santa Columba

La imagen de la Virgen sedente con el Niño está en el muro septentrional de la iglesia. Su datación, anterior al edificio, indica que puede proceder de la ermita románica del Cristo de los Remedios, reputada como la primitiva iglesia parroquial de la localidad. Tiene tallado el dorso. Su estado de conservación es bueno, porque solo falta la corona de María y un trozo de la peana, que coincide con el extremo del zapato izquierdo. Se ha repolicromado en una fecha imprecisa y restaurado recientemente.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro de Jesús. Es una escultura de transición, en la que conviven elementos románicos con otros góticos. El románico se hace patente en el hieratismo y la frontalidad. El gótico se refleja en la posición de la mano izquierda de María, en la disposición del manto y en el tratamiento aplicado a los drapeados.

El rostro de la Virgen es alargado. Con la mano derecha sostiene una poma, en alusión a María como nueva Eva, y apoya la izquierda en el hombro infantil. El velo se ajusta al rostro y oculta el cabello, como en la imaginería románica. El manto asoma por la cintura por el lado derecho y cubre el pecho por el izquierdo. El borde inferior sube en diagonal. El cuello de la túnica, ajustado, se decora con un orfrés²²¹⁷. Calza unos zapatos puntiagudos

Jesús está sentado entre el regazo y la pierna izquierda de su madre, rompiendo con el eje de simetría. Su rostro se asemeja al de María. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro. Las piernas se han colocado paralelas. El cuello de la túnica remata en un orfrés, como en la materna.

Se puede datar hacia 1260-1270 por la ruptura del eje de simetría, la posición de la mano izquierda de María y el estudio de los drapeados.

Bibliografía

COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., *Pintura e imaginería románicas*, (“Ars Hispaniae” VI), Madrid, 1950 (1980), p. 341.

²²¹⁷ Como en la Virgen del Paraíso de Santo Domingo de Silos y la Virgen del Consuelo de Pardilla.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII Y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 222.



4. AHEDO DE LA SIERRA
Virgen sedente con el Niño
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 60 cm.
Iglesia de San Esteban Protomártir

Los primeros testimonios documentales sobre Ahedo de la Sierra son del año 1587, cuando el enclave formaba parte del alfoz de la ciudad de Burgos. No aparece en el *Becerro de las Behetrías* por su vinculación al concejo burgalés, ya que las villas y lugares a él vinculados no constan en el mismo²²¹⁸.

En su iglesia, barroca, se custodia una imagen de la Virgen sedente con el Niño de procedencia desconocida. Se ha colocado en la cabecera de la capilla de la nave del Evangelio. Su estado de conservación es bueno, solo le han serrado la corona. Tiene varias capas de policromía, en las que se aprecian lagunas de diferente consideración.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de María es alargado y de ojos grandes. El cabello asoma bajo el velo. Con la mano derecha sostiene una manzana, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda, de gran tamaño, al Niño por el brazo. El velo se adapta a la frente y se distancia del rostro creando dos pliegues poco voluminosos. Se recoge por detrás de la espalda. El manto bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. Su drapeado es escaso y naturalista. La túnica tiene el cuello holgado y el talle por encima de la cintura. Bajo la túnica se aprecian los puntiagudos zapatos.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda materna. En su rostro destacan las mejillas y el mentón. Peina una melena corta, distribuida a dos bandas. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro abierto. Viste con una túnica holgada.

Por la moda que refleja la túnica de la Virgen, con el cuello holgado y el talle situado por encima de la cintura²²¹⁹, se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la Sierra de Burgos*, Logroño, 2004, p. 72.

²²¹⁸ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 172.

²²¹⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



5. ALDEA DEL PINAR
Virgen sedente con el Niño

Primer tercio del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 50 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

Aldea del Pinar se menciona por primera vez en un documento de compra de Juan Manrique de Lara del año 1563²²²⁰. Vuelve a reaparecer en otro documento de 1587²²²¹. Su iglesia es barroca y la imagen se ha colocado en el retablo, del mismo estilo, situado en el muro septentrional. Su estado de conservación es bueno, solo hay pérdida de material en la mano derecha infantil y en la flor que sostenía María. Está repolicromada.

Forma parte del tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. María está frontal y el Niño desvía levemente el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de la Virgen es ovalado, de amplia frente y ojos grandes. El cabello enmarca el rostro y el cuello. Con la mano derecha sujeta el largo tallo de una flor²²²² y con la izquierda al Niño por el brazo. Cubre su cabeza con una corona de aro liso, que remata en florones separados por rectángulos. El velo deja la frente despejada y se ondula en los laterales del rostro. Se adapta a los hombros y sus extremos se adelantan a los bordes del manto. El manto bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. El drapeado es naturalista. La túnica tiene el cuello y las bocamangas ajustadas. El talle se sitúa por encima de la cintura, ablusado.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Enmarca su rostro una melena distribuida a dos bandas. Apoya la mano izquierda sobre el libro. Flexiona las piernas. Coloca el pie derecho sobre la pierna derecha materna y el izquierdo sobre el regazo. Viste con una túnica holgada de bocamangas amplias.

El ablusamiento y la altura del talle de la túnica de María han servido para datar a esta talla en el segundo tercio del siglo XIV²²²³.

²²²⁰ SALAZAR DE CASTRO, L. de, 1694, p. 375.

²²²¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 204.

²²²² Como las tallas de: Cuevas de Juarros, Hontoria del Pinar y Huerta de Arriba. También hay representaciones al norte del Camino de Peregrinación en Guadilla de Villamar, Salazar de Amaya, Sotresgudo y Villavedón.

²²²³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



6. ARANDA DE DUERO
Resto de una Virgen sedente con el Niño
Hacia 1270
Madera policromada
39 x 20 x 20 cm.
Antigüedades Holgueras

La imagen estuvo expuesta en Antigüedades Holgueras de Aranda de Duero hasta el año 2001, cuando fue adquirida por un anticuario logroñés. Desconozco su paradero actual²²²⁴. Su estado de conservación es bueno, aunque falta la mano derecha, una parte del pie izquierdo y de la nariz. Se aprecian varias capas de policromía.

La talla infantil formaba parte de una imagen de la Virgen sedente con el Niño, de la que se separó, probablemente, a finales del XV o principios del XVI, según la policromía del globo sobre el que está sentado²²²⁵. Junto a la talla infantil se desprendió parte de la pierna izquierda de la Virgen, que se reaprovechó para la creación del globo. La esfera se completó con el ensamblaje de otro trozo de madera. Contrasta la elevada calidad de la escultura con la falta de esfericidad del globo.

Las transformaciones a las que fue sometida la imagen pudieron tener como objetivo transformar su iconografía en la de un Niño Cosmócrator. Coincide la datación de la policromía del globo con la aparición del tema. Se representa a Jesús con una edad de tres o cuatro años y con el globo del mundo en la mano²²²⁶. En este caso, además de sujetar el globo con la mano izquierda, está sentado sobre una esfera.

Desde el punto de vista del estilo se asemeja, en el trabajo de las facciones del rostro y en la disposición y el tallado del cabello, a las esculturas de algunos príncipes y ángeles del taller del claustro y las torres de la catedral de Burgos. También se aprecian similitudes con esculturas francesas del entorno parisino, en la forma ovalada del rostro y en la amplia frente²²²⁷. Se podría tratar de una obra importada o realizada por un escultor de ese origen, que pudo estar activo en el taller del claustro y las torres. Sin embargo, las escasas imágenes infantiles realizadas por este taller (Virgen de la Alegría (cat. núm. 42), Virgen de los Remedios (cat. núm. 43) y Virgen de la Epifanía del

²²²⁴ Los dueños de la tienda adquirieron la imagen en una feria, donde se utilizaba como blanco para un juego de lanzamiento de pelotas. Antes de trasladarse a Aranda de Duero estuvo en venta en un anticuario de Arcos de la Llana (Burgos).

²²²⁵ Agradezco al restaurador Julio Villalmanzo sus comentarios sobre la policromía.

²²²⁶ MÅLE, E., 1932 (2001), p. 300.

²²²⁷ WILLIAMSON, P., 1997, p. 228. La escultura en marfil de la Virgen con el Niño de la Sainte- Chapelle de París, en el Museo del Louvre, también tiene este tipo de frente.

claustro) en nada se le asemejan. Por desgracia, desconocemos la apariencia de las esculturas de la triple portada occidental.

La posición del cuerpo infantil es frontal. Su rostro tiene forma ovalada, de facciones delicadas. Se han tallado las cejas. Los ojos, son grandes y almendrados, con los párpados marcados y un pliegue sobre el superior. En la melena destaca el flequillo triangular, a modo de abanico. Con la mano izquierda sostiene la bola. Sus dedos son largos y en ellos se aprecia el esculpido detallado de las uñas. La indumentaria se limita a una túnica holgada con escote rematado en pico y amplias bocamangas. Los pliegues, aunque escasos, son de gran calidad y se concentran en torno a la cintura, el regazo y las zonas de encuentro con la esfera. La pierna derecha asoma entre la tela, desnuda, y cruza sobre la izquierda. Solo existe una escultura burgalesa coetánea con una colocación similar, la Virgen de la Alegría de la catedral.

Por su extraordinaria calidad se puede datar en torno a 1270, coincidiendo con el período en el que estuvo activo el taller catedralicio del claustro y las torres.



7. ARANDA DE DUERO
Crucificado (Advocación: Santo Cristo)
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 198 x 160 cm.
 Ermita de la Virgen de las Viñas
 (procedente de la ermita de San Llorente)

En un documento del *Cartulario de Arlanza* del año 1054 consta *in Castrillo de Aranda*²²²⁸. En la concordia, que rubricó el legado pontificio en 1136 para poner fin a las disputas territoriales entre las diócesis burgalesa y oxomense, figura *Castellum de Aranda* entre las villas pertenecientes a la diócesis de Osma²²²⁹. Esta denominación se reduciría, finalmente, a la de Aranda. El primitivo asentamiento estaría en el lugar actual o muy próximo al mismo²²³⁰. El enclave se convirtió en un importante lugar de paso sobre el Duero, después de la conquista de Toledo por Alfonso VI. Siempre estuvo vinculado a la monarquía como villa de realengo²²³¹. Por ello, su Archivo Municipal custodia una rica colección diplomática²²³².

La imagen del Santo Cristo estuvo en la ermita de San Llorente²²³³, situada en el centro de la localidad²²³⁴. Desde 1958, año en el que se derrumbó la edificación²²³⁵, conoció distintos emplazamientos. Finalmente, se colocó en una capilla adosada a la ermita de la Virgen de las Viñas, patrona de la localidad. El Crucificado fue la imagen titular de la cofradía de San Lorenzo, una de las más antiguas de Aranda. En el día de San Lorenzo se celebraba una misa y una procesión alrededor de la ermita.

Se restauró en 1982, antes de proceder a colocarla en su ubicación actual. Su dorso está ahuecado y cubierto por una tapa. La corona, la cruz y la policromía son posteriores.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y, concretamente, a la variante en la que asoma la tela sobrante del paño de pureza. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho, sin llegar a curvarse. Sus ojos y su boca están cerrados. El cabello se distribuye a dos bandas. Los brazos se colocan por encima de la horizontal y las manos flexionadas, con los dedos índice y corazón separados del

²²²⁸ SERRANO PINEDA, L., 1925, p. 114; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 215.

²²²⁹ LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., 1788 (1978), t. III, pp. 16-18.

²²³⁰ ABAD ALVÁREZ, I. y PERIBÁÑEZ ALVÁREZ, J. G., 2003, p. 26.

²²³¹ HERNANDO GARRIDO, J. L., 2000, p. 17.

²²³² HURTADO QUERO, M., 1986.

²²³³ ABAD ALVÁREZ, I. y PERIBÁÑEZ ALVÁREZ, J. G., 2003, p. 80.

²²³⁴ En la denominada plaza de la Ribera, conocida popularmente como del Santo Cristo.

²²³⁵ ABAD ALVÁREZ, I. y PERIBÁÑEZ ALVÁREZ, J. G., 2003, p. 80; LÓPEZ VILABOYA, M., 2013.

resto. En la anatomía torácica las transiciones musculares solo están insinuadas y se aprecia el abdomen lobulado. El paño de pureza se ata sobre la cadera derecha y la tela sobrante asoma por la zona central formando un triángulo²²³⁶. Su drapeado es rico. Flexiona las piernas y desplaza la derecha hacia el exterior. El pie izquierdo mantiene la vertical y el derecho se desvía en suave rotación externa.

Su datación, en atención al estudio anatómico, al posicionamiento de manos y piernas y a la sujeción del *perizonium* por encima de las caderas se puede situar en torno a las décadas centrales del siglo XIV.

Bibliografía

LÓPEZ VILABOA, M., “El Santo Cristo de San Lorenzo”, *Diario de Burgos*, 11 de agosto de 2013.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 197.

²²³⁶ Como en las tallas de Gumiel de Izán, Belorado, Tordómar, Villahoz, Ibeas de Juarros, Los Balbases, Castrojeriz, Burgos (Calatravas). Ordenadas según su datación.



8. ARANDA DEDUERO
Virgen sedente con el Niño (Advocación: Nuestra Señora de las Viñas)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
110 x 42 x 33 cm.
Ermita Virgen de las Viñas

La Virgen de las Viñas es la patrona de Aranda de Duero. Como toda imagen de gran devoción se ve envuelta en relatos legendarios. Es conocida la leyenda de su aparición a un viticultor, que en el siglo XII se dirigía a unas viñas del término de Costaján, lugar donde la habían enterrado unos creyentes de la comarca de Lara para protegerla del ataque musulmán²²³⁷. Esta leyenda se asemeja a la de la Virgen de Nava²²³⁸ y a la de la Virgen de La Vid, que se apareció al rey Alfonso VII en una viña²²³⁹. La Virgen arandina transmitió al viticultor que debía anunciar su aparición al clero y para mostrar la veracidad de su relato debía llevar dos racimos de uvas fuera de temporada.

Los arandinos decidieron erigir una ermita en el lugar donde, según la leyenda, se había aparecido la imagen²²⁴⁰. De la antigua edificación, sufragada por Juan I, nada se conserva. La parte más antigua de la actual es el presbiterio, del siglo XVI, erigido gracias al mecenazgo del obispo Acosta²²⁴¹. El resto de la construcción se edificó en 1688. La imagen preside el retablo de la cabecera, realizado a mediados del siglo pasado por V. Martínez²²⁴².

La escultura se talló en madera de álamo, poco frecuente en la imaginería burgalesa. Se usó como imagen de vestir y para ello sufrió importantes pérdidas de material. Eliminaron la figura infantil y de la cabeza de María solo pervive el rostro.

²²³⁷ CRUZ GONZÁLEZ, A. de la, 1795; CALLEJA DE PABLO, E., 1896 (1988).

²²³⁸ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J. y EGIDO, T., 1783 (1998). De la localidad ribereña de Fuentelcéspedes.

²²³⁹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2004, pp. 248-254.

²²⁴⁰ VELASCO PÉREZ, S., 1925 (1983), pp. 41-44.

²²⁴¹ *Ibidem*, p. 238.

²²⁴² ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2002 b, t. II, pp. 409-411.

También apartaron la madera de las rodillas, del cuerpo y los brazos. De la indumentaria se aprecia el manto por debajo de las rodillas. Salvo las carnaduras, la policromía es original²²⁴³. En 2015 concluyó la restauración de la talla. Se reconstruyó la imagen a semejanza de otras esculturas del mismo período.

La datación se plantea complicada. Solo la altura del talle de la túnica, situado por encima de la cintura, y los drapeados del manto, cuya distribución es similar a la de algunas tallas del segundo tercio del siglo XIV²²⁴⁴, nos ayudan a datarla en el segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

CALLEJA DE PABLO, E., *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de las Viñas*, Aranda de Duero, 1896 (1988).

CRUZ GONZÁLEZ, A. de la, *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de las Viñas, patrona de la villa de Aranda de Duero*, Madrid, 1795.

HERNANDO GARRIDO, J. L., “Aranda varada en la memoria”, *RB*, 15 (2000), pp. 19-22.

LÓPEZ-MUÑIZ, M. J. T., “Advocaciones marianas vinculadas con el paisaje rural”, *Narria: Estudios de artes y costumbre populares*, 28 (1982), p. 29.

SANZ ABAD, P., *Historia de Aranda de Duero*, Burgos, 1975, pp. 42-45.

VELASCO PÉREZ, S., *Aranda. Memorias de mi villa y de mi parroquia*, Madrid, 1925 (1988), pp. 41-44, 78-79, 125-126, 174-175, 227-228, 238, 258-259, 261, 272, 285, 293, 309-310, 325, 351, 401, 415, 421.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Desarrollo artístico de la comarca arandina siglo XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 2002, p. 411.

²²⁴³ Según la memoria de restauración de Luis Cristóbal, cuya consulta agradezco al mayordomo mayor de la cofradía de la Virgen de las Viñas.

²²⁴⁴ Vírgenes del Torreón de Padilla de Abajo y de la Oliva de Escobados de Abajo.



9. ARANDA DE DUERO

Santa Catalina

Finales del siglo XIV

Piedra policromada

71 cm.

Iglesia de San Juan Bautista

La iglesia de San Juan Bautista es una construcción gótica, que se ha transformado recientemente en Museo de Arte Sacro. En el retablo renacentista de la capilla de Las Calderonas, abierta en el muro septentrional, está la escultura de santa Catalina. La imagen se ha conservado bien, porque solo han desaparecido los florones de la corona. Se aprecian lagunas en el policromado.

En el territorio en estudio se han inventariado cuatro imágenes de la santa²²⁴⁵. A partir del siglo XIII tiene como atributos propios la espada, la rueda, la palma del martirio y la figura del emperador Majencio. Por norma general, cuando se esculpe la espada, sustituye a la rueda, aunque no ocurre así en este caso²²⁴⁶. En la imaginería burgalesa el emperador no se representa hasta finales del siglo XIV. Catalina está coronada y viste con túnica y manto. Como atributos personales muestra la rueda en su mano izquierda, y la espada en su mano derecha, en alusión a su final decapitación²²⁴⁷.

La imagen arandina arquea el cuerpo hacia el lado derecho. Su rostro es ovalado. Con la mano derecha sujeta la espada y con la izquierda la rueda. Desvía el pie derecho para dar cabida a la figura del emperador. La corona es de aro fino. El velo apenas es perceptible sobre la frente. Se separa del rostro con poco volumen y se adapta a los hombros. El manto cubre el brazo y parte del pecho por el lado derecho y cruza desde el lado izquierdo por debajo de la cintura. El cuello de la túnica está abarquillado y su talle por debajo del pecho, resaltado con un largo cíngulo. Los zapatos son puntiagudos. Por las características de la moda de la túnica se puede datar a finales del siglo XIV.

Bibliografía

LAYNA SERRANO, F., “Las iglesias de Aranda de Duero (Burgos)”, *BSEE*, 45 (1941), p. 185.

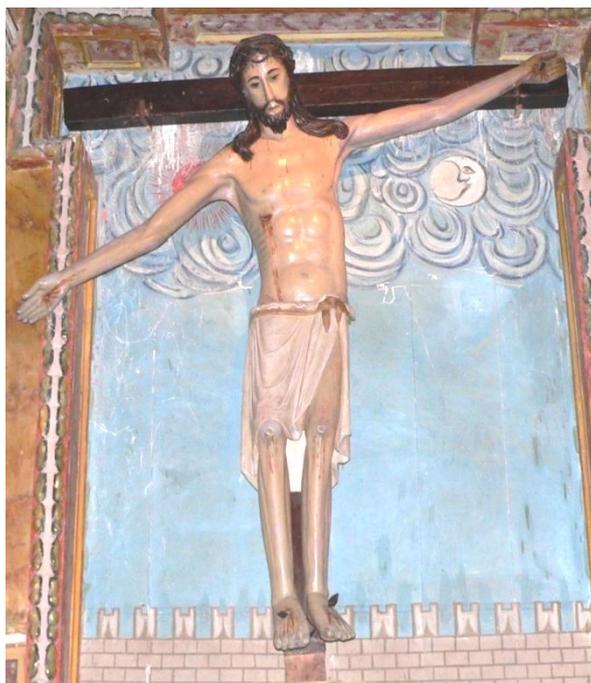
SANZ ABAD, P., *Historia de Aranda de Duero*, Burgos, 1975, p. 121.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. III, ms., 1924, pp. 15-16.

²²⁴⁵ Caleruega, Covarrubias y Burgos.

²²⁴⁶ BRAUNFELS, W., 1974, col. 290.

²²⁴⁷ ROIG, J. F., 1950, p. 70; RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 277.



10. ARAUZO DE MIEL
Crucifijo de un grupo del Descendimiento (advocación: Cristo de los Milagros)
Segundo tercio del siglo XIII
Madera policromada
225 x 240 cm.
Iglesia de Santa Eulalia de Mérida

Arauzo aparece en un documento del año 993 como *Arabazo*, y en otro de 1062 como *Arabuzo de Gemielle*. Perteneció al alfoz de Clunia y posteriormente a la merindad de Santo Domingo de Silos. En su término está el despoblado de Bañuelos de Suso²²⁴⁸. En el siglo XIX la localidad tenía tres ermitas, Nuestra Señora de la Soledad, Nuestra Señora de Plumarejos y San Vicente Mártir²²⁴⁹. Su iglesia es renacentista, pero en la construcción de la torre se reaprovecharon sillares románicos y en su interior se custodian relieves pertenecientes a un tímpano tardogótico. La talla puede proceder de la anterior edificación. Preside el retablo de la cabecera de la nave del Evangelio. Ha sido gravemente alterada para adaptarla a los cambios estéticos: se eliminó la corona, dejando la parte superior de la cabeza plana; se retocó el rostro para darle una apariencia más naturalista; se retalló el tórax para eliminar las marcas de las costillas, que solo se aprecian en los costados. La cruz es posterior, al igual que la policromía y la corona de espinas. Los retoques pudieron realizarse en el siglo XIX, cuando se colocó en el retablo²²⁵⁰.

Formaba parte de un grupo del Descendimiento, del que es la única escultura que ha sobrevivido. La imagen estuvo unida a una figura de José de Arimatea, tal y como testimonia la pérdida de material del paño de pureza por el lado derecho y del tórax por encima de la cadera izquierda²²⁵¹.

²²⁴⁸ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, pp. 218, 224.

²²⁴⁹ MADÓZ, P., 1845-1850 (1984), p. 54.

²²⁵⁰ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 444.

²²⁵¹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2008, p. 338.

Se ha clasificado a los Descendimientos lígneos medievales en tres variantes: la italiana, la catalana y la castellana²²⁵². Esta imagen pertenece a la castellana, en la que Jesús tiene la mano derecha desclavada y la izquierda sujeta a la cruz, María sostiene la mano derecha de Cristo, Nicodemo arranca el clavo de la mano izquierda y José sujeta el cuerpo de Jesús mientras Juan contempla la escena.

Cristo inclina la cabeza. El cabello se peina a dos bandas y se extiende sobre los hombros. Los brazos son de grandes dimensiones. El derecho adopta la diagonal, por estar desclavado, y el izquierdo continúa fijo a la cruz. Las manos tienen los dedos extendidos. El torso se desvía hacia el lado derecho. El abdomen muestra cuatro lóbulos, pero en origen era plano. El *perizonium* se sujeta por debajo de la cintura mediante un cordón. En la parte superior tiene reborde y sobre el muslo izquierdo muestra una apertura. En los Descendimientos italianos de este período también se aprecia la apertura sobre la pierna izquierda²²⁵³. Las piernas están paralelas y tubulares y su anatomía es esquemática. Los pies se han esculpido separados y están sujetos por dos clavos.

La imagen se puede datar en el segundo tercio del siglo XIII por la convivencia de expresiones románicas, como la sujeción a la cruz mediante cuatro clavos o el tallado tubular de las piernas, con otras más naturalistas, como el drapeado y distribución del paño de pureza.

Bibliografía

ESPAÑOL BERTRÁN, F., “Los descendimientos hispanos”, en TOSCANO, B. y SAPORI, G., *La Deposizione Línea en Europa: l’immagine, il Culto, la Forma*, Perugia, 2004, pp. 539-540.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería románica”, *RB*, 16 (2001), pp. 207-208.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los descendimientos en la imaginería medieval. Clasificación tipológica”, *KOIBE*, XII (1998-2001), pp. 71-72.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los descendimientos lígneos medievales. La provincia de Burgos: una singular concentración escultórica en Castilla”, *CAqv*, 23 (2007), p. 108.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería románica: una expresión de la espiritualidad medieval”, *RB*, 23 (2008), pp. 336, 338.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 444.

²²⁵² SCHÄLICKE, B., 1975. Agrupó las imágenes en tres tipos: el hispánico, el catalán y el italiano. Dado que las imágenes por el adscritas al tipo hispánico pertenecen a territorios del reino de Castilla he pasado a denominarlas castellanas. Para más información MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2007, pp. 105-106.

²²⁵³ ACETO, F., 2004, pp. 99-100. En el Descendimiento de Milán; GABORIT, J. R., 2004, pp. 109-110. En el Descendimiento del Louvre (de origen italiano); MARELLI, I., 2004, pp. 159-160. En el Descendimiento de Capriolo. Entre otros.



11. ARAUZO DE SALCE
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de la Asunción)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera de roble policromada
103 x 38 cm.
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

Las escasas noticias medievales sobre Arauzo de Salce están relacionadas con el monasterio de San Pedro de Arlanza. Se menciona en una donación que Laín González hizo al cenobio en 1044²²⁵⁴. La localidad perteneció al alfoz de Clunia y, posteriormente, a la merindad de Santo Domingo de Silos. En su término está el despoblado de Aranzuelo²²⁵⁵. La portada de su iglesia es románica²²⁵⁶. La talla se pudo realizar para esta edificación, para el despoblado de Aranzuelo o para alguna ermita²²⁵⁷. Se colocó sobre unas andas, situadas delante del retablo del altar mayor, reflejo de que se saca en procesión. Ha sufrido algunas transformaciones. Insertaron ojos de cristal a las dos figuras y a María le serraron parte de la corona. La mano derecha y parte del brazo de la Virgen son posteriores.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Es la variante más generalizada. La Virgen mantiene la frontalidad y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. María tiene el rostro alargado y el cuello esbelto. El cabello enmarca el rostro y el cuello formando suaves ondulaciones. Apoya la mano izquierda sobre el hombro infantil. De la corona pervive el aro. El velo se adapta a la frente y se ondula en los laterales, con poco volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. El drapeado es escaso y los pliegues profundos. El cuello de la túnica no es ajustado y el talle está por encima de la cintura, resaltado con un cingulo de correa. Los zapatos rematan en punta.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de la Virgen. En el rostro destacan las mejillas. Peina una melena corta. La mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene un ave por las alas, que se suele identificar con una paloma. El ave se incorpora a la imaginería mariana a partir del siglo XIV. Las interpretaciones que se han dado son diversas. Se puede relacionar con las escenas familiares en las que el Niño retiene a la paloma por las alas para que no escape, como en el capítulo 27 de los

²²⁵⁴ SERRANO PINEDA, L., 1934-1936, t. II, p. 254; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 a, p. 2699.

²²⁵⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 222-223.

²²⁵⁶ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 a, p. 2699.

²²⁵⁷ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 54. Ermitas de las Angustias o de San Miguel.

Evangelios apócrifos del pseudo Mateo, dedicado a los *Apócrifos de Navidad*²²⁵⁸. También se ha interpretado como una representación metafórica del alma humana salvada por Cristo²²⁵⁹. La pierna derecha está más elevada que la izquierda. El pie derecho descansa sobre el regazo materno y el izquierdo se sitúa bajo la rodilla respectiva de María. El manto bordea los brazos y cruza de izquierda a derecha. La túnica se ajusta al cuerpo y el manto bordea los brazos.

Se puede datar en el segundo tercio de la decimocuarta centuria por las características de las túnicas, con los talles por encima de la cintura y los cuellos holgados²²⁶⁰.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 226.

²²⁵⁸ SANTOS OTERO, A., 1985, p. 225.

²²⁵⁹ RÉAU, L., 1957 (1996), p. 45; MARTENS, D., 1994, p. 153; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, pp. 282-283.

²²⁶⁰ BERNIS MADRAZO, M. C., 1970, p. 197; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 p, p. 226.



12. ARAUZO DE TORRE
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de
 Quintanilla de la Yerma)
 Primer tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 Aproximadamente 59 cm.
 Iglesia de San Pedro Apóstol
 (procedente del despoblado de Quintanilla de
 Ricuerda)

En Arauzo de Torre tenía varias heredades Laín González, quien las donó al monasterio de San Pedro de Arlanza y Vallegimeno en 1044. La localidad perteneció al alfoz de Clunia y posteriormente a la merindad de Santo Domingo de Silos. En su término se sitúa el despoblado de Quintanilla de Ricuerda²²⁶¹. La imagen se custodia en la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, a donde se trasladó desde el despoblado de Quintanilla de Ricuerda. Está sobre un capitel románico del tramo presbiterial²²⁶². Refleja su lugar de procedencia la advocación, Virgen de Quintanilla de la Yerma²²⁶³.

La talla se restauró en 1998. En esta intervención se insertó la mano derecha a María, que se puede extraer sin dañar la escultura, y la mano izquierda infantil. La imagen está ahuecada por la parte trasera y cubierta por una tapa. Durante la restauración se respetó la policromía existente, que no era la original.

Forma parte del tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La posición de ambas figuras es frontal. María tiene el rostro redondeado y los ojos pequeños y rasgados. Destacan las mejillas. El cabello enmarca el rostro ocultando las orejas. Por la colocación del brazo debía de mostrar un fruto al Niño con su mano derecha y con la izquierda le sujeta por la pierna. Lleva una corona de aro liso, que remata en figuras geométricas. El velo bordea el cabello en torno al rostro y se extiende sobre los hombros. El manto cruza por delante del pecho de izquierda a derecha y rodea el brazo derecho, como en otras tallas burgalesas²²⁶⁴. La túnica tiene el escote y las

²²⁶¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 123, 221, 218.

²²⁶² MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 b, pp. 2703-2707.

²²⁶³ Aunque OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B. y URIBARRI ANGULO, J. L., 1967, p. 743; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 123, 221.

²²⁶⁴ Burgos (Museo Catedralicio), Cabañas de Esgueva, Castrillo del Val, Castrillo de la Reina, Hontangas (Virgen de la Cueva), Hortezielos, Lerma, Madrigal del Monte, Monterrubio de la Demanda, Nebreda, Pinillos de Esgueva, Quintanarraya, Rabé de los Escuderos, Santa María del Mercadillo, Santo Domingo de Silos (Virgen del Mercado), Sarracín, Vadocondes, Valdeande, Villafranca Montes de Oca, Villagutiérrez, Villanueva de Carazo y Villaquirán de los Infantes. También se han inventariado tallas al norte del Camino de Peregrinación en Cillaperlata, Cornejo de Sotoscueva, Frías y Renedo de la Escalera.

bocamangas ajustados. El ceñidor es liso y el talle está situado ligeramente por encima de la cintura²²⁶⁵. Calza zapatos puntiagudos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de la Virgen. Su rostro es similar al materno, aunque, a diferencia de aquel, tiene los labios desplazados hacia el lado derecho, rompiendo la simetría. Peina una melena corta con flequillo. Con la mano derecha está en actitud de bendecir. Sus piernas forman una diagonal. El pie derecho apoya en la pierna derecha de la Virgen y el izquierdo en el regazo. Su indumentaria se reduce a una túnica de cuello y bocamangas ajustados.

Es obra de un imaginero local que muestra cierta destreza técnica. Por las características de la indumentaria, el talle situado por encima de la cintura, la he datado en el primer tercio del siglo XIV²²⁶⁶.

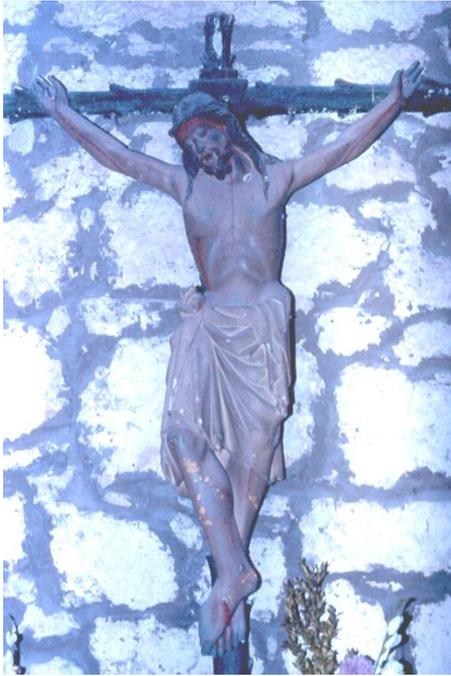
Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 222-223.

OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B. y URIBARRI ANGULO, J. L., “Arauzo de Torre en sus aspectos geográfico, histórico, arqueológico y artístico”, *BIFG*, 169 (1967), pp. 742-743.

²²⁶⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196

²²⁶⁶ Aunque hay autores que han adelantado su cronología. OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B. y URIBARRI ANGULO, J. L., 1967, p. 743. “Una talla románica de transición, de finales del s. XII o principios del XIII”.



13. ARENILLAS DE MUÑO

Crucificado

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

120 x 90 cm.

Iglesia de San Esteban Protomártir

Arenillas de Muñó figura como *Arnielas* en un documento de 1078. Perteneció al alfoz de Muñó y a la merindad de Candemuñó. En su término está el despoblado de Santa Olalla²²⁶⁷. El ábside de la iglesia, la parte más antigua, es románico. La imagen se pudo realizar para esta edificación o para la iglesia del despoblado mencionado. Pende del muro del crucero. Su estado de conservación es bueno, porque solo se aprecia pérdida de material en los dedos índice y pulgar de las manos. Se repolicromó dentro de una estética barroca, en la que destaca la sangre de las heridas y la corona. Se añadió una corona de espinas.

Pertenece al tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que asoma la tela sobrante del paño de pureza. El Crucificado desvía levemente el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. La expresión de su rostro es serena, con los ojos y la boca cerrados. Del cabello, distribuido a dos bandas, se desprende un mechón sobre cada hombro. La barba es larga y el bigote se ha tallado por separado.

Los brazos se sitúan por encima de la horizontal y las manos muestran los dedos extendidos y separados. La dilatada caja torácica contrasta con la estrecha cintura. Las transiciones musculares son suaves, con el pecho en capelina, el arco epigástrico rematado en pico y el abdomen lobulado. El paño de pureza se sujeta cerca de la cintura y la tela sobrante asoma sobre la cadera izquierda²²⁶⁸. La pierna derecha se coloca de perfil y la izquierda vertical. El pie derecho adopta la rotación externa y el izquierdo permanece vertical. La cruz es original, con forma de tronco desbastado.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV, por el estudio anatómico, el incremento en el tamaño de la barba y la disposición del paño de pureza, sujeto por encima de las caderas.

²²⁶⁷ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 300, 346.

²²⁶⁸ Como las tallas de Santa Cruz de Juarros, Revilla Cabriada, Burgos, Quintanilla Somuñó, Baños de Valdearados y Nebreda.



14. ARROYO DE SALAS
Virgen sedente con el Niño
Finales del siglo XIII o principios del XIV
Madera policromada
65 x 32 x 29 cm.
Iglesia de San Julián

Aroio se menciona en documentos del siglo XII²²⁶⁹. En el *Becerro de las Behetrías* figura Pedro Fernández de Velasco entre sus diviseros²²⁷⁰. La iglesia es en su mayor parte tardogótica, pero conserva restos románicos en el muro septentrional. No hay testimonios de despoblados o ermitas²²⁷¹, por lo que la talla se debió realizar para la edificación parroquial. Está en el retablo mayor, realizado en estilo barroco. Su estado de conservación es bueno, aunque se ha eliminado la corona de María, para poder insertar otra de metal. La policromía es posterior.

La imagen se adapta al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro mariano tiene la frente amplia y los ojos y los labios pequeños. Con la mano derecha sujeta una manzana, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda al Niño por la pierna. Desvía la pierna derecha hacia el exterior, para poder acoger los pies infantiles en el regazo.

El velo apenas asoma sobre el frente y se ondula a los lados del rostro. El manto se tensa en torno al brazo derecho y cruza de derecha a izquierda. Los pliegues son escasos y profundos. El cuello de la túnica es ajustado y el talle bajo. Solo asoma el pie izquierdo, calzado con un zapato puntiagudo.

El canon del cuerpo infantil es mayor que el materno. En el rostro, redondo, destacan las desarrolladas mejillas. La melena se distribuye a dos bandas. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Apoya el pie derecho en la pierna de su madre y el izquierdo en el regazo. Viste con una túnica holgada de cuello y bocamangas ajustadas.

Por las características de la indumentaria se puede datar a finales del siglo XIII o principios del XIV.

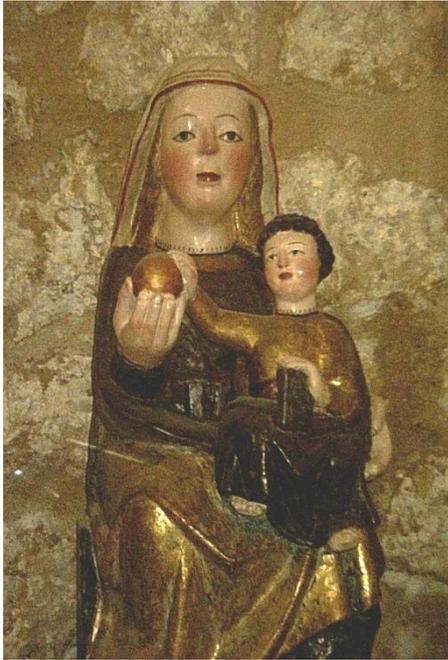
Bibliografía

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la Sierra de Burgos*, Burgos, 2004, p. 73.

²²⁶⁹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 172. “Siglo XII: *Aroio*, de significado obvio”.

²²⁷⁰ ESCALONA MONGE, J., 1999, p. 15.

²²⁷¹ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 63.



15. AZA
Virgen sedente con el Niño
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
66 x 32 cm.
Iglesia de San Miguel Arcángel

Los cristianos ocuparon la fortaleza de Aza en el año 912. El territorio lo recuperó para los musulmanes Almanzor. Parece probable que, en la segunda campaña de repoblación llevada a cabo por el Conde Sancho García en 1011, cuando se recuperaron las plazas de Clunia, Osma y Gormaz, también se ocupase Aza. Este enclave fue cabeza de la Comunidad de Villa y Tierra de Aza²²⁷². Su iglesia conserva restos arquitectónicos románicos y góticos²²⁷³. La escultura se pudo realizar para este templo o para la iglesia del despoblado de La Magdalena²²⁷⁴. Estuvo retirada del culto en la sacristía y actualmente se custodia en una hornacina de la cabecera de la nave del Evangelio, cubierta por un cristal. Se ha restaurado recientemente, restituyendo la parte del velo desaparecida.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. María se muestra frontal y su Hijo se desvía hacia el lado derecho. El rostro de María es ovalado, de frente ancha y desarrollado mentón. Con la mano derecha sujeta una manzana, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda sostiene al Niño por la pierna. El velo bordea el rostro con poco volumen. El manto cubre el brazo derecho y parte del pecho por el izquierdo. La túnica se adapta al cuerpo y a los brazos. Tiene el cuello abarquillado y el talle por encima de la cintura, resaltado mediante un ceñidor de correa. Los zapatos son puntiagudos.

En el rostro de Jesús destacan las mejillas. Su melena es corta y tiene pequeños rizos acaracolados. Apoya la mano derecha sobre la manzana que le muestra su madre. Una posición similar se aprecia en las tallas de los fondos del Museo Catedralicio (cat. núm. 47), Quintanarraya (cat. núm. 221) y Peñaranda (catl. núm. 207). Con la mano izquierda sujeta el libro. Apoya el pie en el regazo materno y adelanta el pie izquierdo a la rodilla de María. Viste con una túnica ajustada.

²²⁷² MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, pp. 295-296.

²²⁷³ NUÑO GONZÁLEZ, J., 2002, pp. 2710-1711.

²²⁷⁴ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 335; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, p. 303.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por la relación que se establece entre las dos figuras²²⁷⁵ y por la moda que refleja la túnica mariana, con el talle situado por encima de la cintura y el escote abarquillado²²⁷⁶.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 153.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 222-223.

²²⁷⁵ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1991, p. 153.

²²⁷⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196, 200.



16. BAHABÓN DE ESGUEVA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora
de Valdepinillos)
Finales del siglo XIII o principios del XIV
Madera policromada
106 x 33 cm.
Ermita de Nuestra Señora de Valdepinillos

La ermita de Nuestra Señora de Valdepinillos fue la parroquial del despoblado de *Nalejos*, también conocido como *Mannalejos*. Se menciona en un documento del monasterio de San Pedro de Gumiel de Izán de 1236²²⁷⁷. La construcción es sencilla y de difícil datación. Se realizó en sillarejo. La imagen preside el retablo barroco de su cabecera. Su festividad se celebra el sábado anterior a la Ascensión, cuando acuden en romería desde Bahabón²²⁷⁸.

Se intervino en la talla en los años centrales de la pasada centuria, cuando eliminaron la figura infantil, la mano derecha y la corona de María. Se alteró la apariencia del rostro y el velo de la Virgen. Estas transformaciones se acometieron para utilizarla como imagen de vestir²²⁷⁹.

Forma parte de un grupo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María²²⁸⁰. María está en posición frontal. El cabello se distribuye a dos bandas y se ajusta al rostro y al cuello. Los pies se muestran paralelos. El manto bordea los brazos y cruza de derecha a izquierda. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle bajo, aunque se aprecia por encima del manto. Lleva un ceñidor de correa. Por la parte inferior asoma bajo el manto y se extiende sobre la peana, mostrando algunos solapamientos.

La disposición del manto, el cuello ajustado de la túnica y su alargado talle son propios de los años finales del siglo XIII²²⁸¹ o iniciales del XIV.

²²⁷⁷ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, p. 228.

²²⁷⁸ GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., 2001, p. 200.

²²⁷⁹ Agradezco esta información a Anastasia Orcajo.

²²⁸⁰ Como las tallas de: Berlangas de Roa, Brazacorta, Burgos (Nuestra Señora de la Rebolleda), Hontoria de Valdearados, Pardilla, Quintanilla del Agua y Santo Domingo de Silos.

²²⁸¹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 200, 208.



17. BAÑOS DE VALDEARADOS

Calvario

Último tercio del siglo XIV

Madera policromada

Crucificado 184 x 155 cm., Virgen 110 x 32 cm., san Juan 104 x 36 cm.

Ermita del Santo Cristo del Consuelo

Baños aparece en un documento de 1029 bajo el nombre de *Valneos*. Perteneció al alfoz de Clunia y posteriormente a la merindad de Santo Domingo de Silos²²⁸². La ermita del Santo Cristo del Consuelo es gótica y fue la parroquial del municipio hasta 1658, bajo la advocación de Santa María del Castillo²²⁸³.

El Calvario estuvo en el muro septentrional hasta 1658, donde “se hizo un nicho entre el altar de Nuestra Señora y el de San Pedro para colocar y poner el Santo Cristo para su veneración y conservación”. En 1658 pasó a la cabecera²²⁸⁴. Su estado de conservación es bueno. Se ha añadido un letrero a la cruz y se ha repolicromado.

Forma un grupo sintético del Calvario²²⁸⁵. Estilísticamente se aprecia la actuación del mismo imaginero que realizó la Virgen de las Candelas (cat. núm. 20) de la parroquial del mismo municipio.

La imagen de Cristo pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado, concretamente a la variante de las tallas con las costillas talladas y el abdomen liso. Por la disposición del paño de pureza también se podría enclavar en la variante de los Crucificados en los que asoma la tela sobrante del paño de pureza.

Desvía el cuerpo y la cabeza hacia la derecha. La expresión dolorosa de su rostro deriva del fruncimiento del ceño, de los ojos y la boca entreabierta. El cabello se distribuye a dos bandas y se recoge por detrás de la espalda. La barba remata en mechones rizados.

²²⁸² MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, p. 218.

²²⁸³ CALVO MADRID, C., 1981, p. 95.

²²⁸⁴ *Ibidem*, p. 95.

²²⁸⁵ FRANCO MATA, M. A., 1980 b, p. 23.

Los brazos se sitúan por encima de la horizontal, con las manos extendidas y los dedos tallados individualmente. En el torso resaltan las clavículas, el esternón, las costillas y el arco epigástrico, que alberga cuatro lóbulos y un pronunciado vientre. El paño de pureza tiene reborde y se anuda sobre la cadera derecha, a la altura de la cintura. La tela sobrante asoma por el lateral izquierdo²²⁸⁶. Los pies se aproximan a la vertical y la cruz es original.

María y Juan están en posición frontal. En el rostro de la Virgen destaca un amplio mentón, que contrasta con los pequeños labios. Las manos están extendidas a la altura del pecho, la derecha sobre la izquierda, y con las palmas orientadas hacia abajo. Esta postura simboliza el duelo ante la muerte de Cristo²²⁸⁷ y un sentimiento de humildad, por estar presenciando un hecho sagrado²²⁸⁸. El velo se ajusta a la frente y se extiende sobre los hombros. El manto bordea el brazo derecho, cubre el izquierdo y cruza de derecha a izquierda. Los pliegues se concentran en torno a la pierna derecha. El cuello de la túnica es abarquillado y las bocamangas anchas. Calza zapatos puntiagudos.

El rostro de Juan reitera la forma del de María, pero con los ojos y la boca más grandes. Peina una melena corta, cuyos mechones rematan en gruesos rizos. Con la mano derecha, extendida y próxima a la vertical, apenas roza el rostro. Este ademán refleja el dolor y el sufrimiento interno²²⁸⁹. Con la mano izquierda sostiene un libro cerrado. Los pies están descalzos. El manto concentra el drapeado en el lado izquierdo. La túnica tiene el cuello abarquillado y el talle por encima de la cintura. La tela se ablusa en torno al talle.

Se puede datar en el último tercio del siglo XIV por la anatomía y la disposición del paño de pureza del Crucificado y por la moda que reflejan las túnicas de Juan y María²²⁹⁰.

Bibliografía

- CALVO MADRID, C., *La villa de Baños de Valdearados*, Burgos, 1981, p. 95.
MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 87.
MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 192.

²²⁸⁶ Como en las imágenes de: Arenillas de Muñó, Burgos (Museo Catedralicio), Nebreda, Quintanilla Somuño, Revilla Cabriada y Santa Cruz de Juarros.

²²⁸⁷ MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.

²²⁸⁸ BARASH, M., 1999, p. 59.

²²⁸⁹ MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2010, p. 28.

²²⁹⁰ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



18. BAÑOS DE VALDEARADOS
Crucificado (advocación: Cristo de la Agonía)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
100 x 125 cm.
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

La iglesia se construyó en el siglo XVII. Hasta esa centuria la ermita del Santo Cristo del Consuelo desempeñó la función de parroquial. La talla se debió trasladar desde esta ermita u otras del municipio²²⁹¹. Está en la nave del Evangelio de la iglesia. Su estado de conservación es bueno, a pesar de haber perdido algunas falanges de los dedos de las manos y estar repolicromado.

La imagen pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante que tiene las costillas talladas y el abdomen liso²²⁹². Mantiene el cuerpo vertical y desvía levemente la cabeza hacia el lado derecho. Su expresión es serena, con los ojos y la boca cerrados. De la melena, distribuida a dos bandas, se separa un mechón sobre el hombro derecho. La barba es corta. Lleva una fina corona de espinas. Los brazos se sitúan por encima de la horizontal, con las manos extendidas y los dedos separados. En el torso se han tallado las clavículas, el arco epigástrico y la herida del costado. El *perizonium* se sujeta en la cintura y anuda sobre la cadera derecha, con reborde. Bajo el nudo forma pliegues verticales y voluminosos. Los pies se aproximan a la vertical. La cruz tiene forma de tronco desbastado.

El estudio anatómico, la presencia de la corona de espinas y la sujeción del paño en la cintura sitúan a esta escultura a finales del segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

CALVO MADRID, T., *La Villa de Baños de Valdearados*, Burgos, 1981, p. 93.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 85.

²²⁹¹ MADDOZ, P., 1849, p. 66; PORTILLO CAPILLA, T., 1985, p. 290.

²²⁹² Con las tallas de: Puentedura, Burgos, Castrillo del Val, Iglesias, Nebreda, Baños de Valdearados (Cristo del Consuelo), Fuentelcésped y San Vicente del Valle.



19. BAÑOS DE VALDEARADOS

San Bartolomé

Último tercio del siglo XIV

Madera policromada

104 x 28 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora
(procedente de la ermita de San Bartolomé)

Según la tradición oral, la escultura se trasladó a la iglesia ante el mal estado de la ermita de San Bartolomé, construcción que se menciona en documentos anteriores al siglo XIX²²⁹³. P. Madoz no la incluyó entre las ermitas del municipio²²⁹⁴. La imagen se colocó sobre la repisa del retablo del altar mayor, donde no cuenta con un espacio propio. Su estado de conservación es bueno, aunque está muy repintada.

En los *Evangelios Canónicos* el santo carece de un papel destacado²²⁹⁵. Sin embargo, en los *Evangelios Apócrifos* dedicados a la Pasión y Resurrección del Señor protagoniza el *Evangelio de Bartolomé*²²⁹⁶. Se le dedicó el capítulo CXXIII de la *Leyenda Dorada*²²⁹⁷, en el que se fijaron los poderes del santo sobre los demonios paganos²²⁹⁸.

Bartolomé lleva como atributo propio el demonio encadenado a sus pies. Suele sujetar la cadena, junto al libro, con la mano izquierda, pero en la talla en estudio la sostenía con la mano derecha. La presencia del demonio alude a un episodio apócrifo, que refiere cómo acudió el santo a un templo donde vivía el demonio Astaroth dentro de una escultura que se suponía que curaba a los enfermos. Bartolomé demostró su ineficacia y dedicó el templo a Jesucristo. En otro episodio tuvo un encuentro con el diablo, al que sometió. Los reiterados encuentros con el demonio y su victoria sobre el mismo se reflejan en su iconografía con la representación de este a sus pies. L. Réau relacionó la representación de Satanás junto a san Bartolomé como un rasgo propio del arte español²²⁹⁹. En ocasiones también lleva un cuchillo o su piel, relacionados con su martirio²³⁰⁰, porque murió desollado.

En la imagen en estudio el apóstol está de pie y frontal. Inclina la cabeza. El cabello es liso y se distribuye a dos bandas, con un tratamiento homogéneo en el que no se diferencian los mechones. La barba, corta, muestra el vello ondulado. El demonio

²²⁹³ PORTILLO CAPILLA, T., 1985, p. 290.

²²⁹⁴ MADDOZ, P., 1849, p. 66.

²²⁹⁵ Se menciona junto a Felipe en MATEO (10, 3); MARCOS (3, 18) y LUCAS (6, 14).

²²⁹⁶ SANTOS OTERO, J. de, 1985, pp. 536-572.

²²⁹⁷ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. II, pp. 523-531.

²²⁹⁸ CARMONA MUELA, J., 2003, pp. 39-40.

²²⁹⁹ *Ibidem*, p. 181.

²³⁰⁰ MÁLE, E., 1899 (1986 a), p. 294; RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 181.

tiene apariencia de reptil. En una mala interpretación de su iconografía se ha calzado el pie derecho, el único que queda visible²³⁰¹. El manto lleva fiador. Bordea el brazo derecho y se recoge bajo el izquierdo. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle bajo el pecho, resaltado con un ceñidor.

Se puede datar en el último tercio del siglo XIV por la elevación del talle de la túnica²³⁰².

Bibliografía

CALVO MADRID, T., *La villa de Baños de Valdearados*, Burgos, 1981, p. 104.

²³⁰¹ MÂLE, E., 1899 (1986 a), p. 10.

²³⁰² BERNIS MADRAZO, C., 1970, lám. I.



20. BAÑOS DE VALDEARADOS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de las
Candelas)

Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
97 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

La imagen se pudo realizar para la ermita del Santo Cristo del Consuelo. Su estado de conservación es bueno, aunque se ha retallado la corona de María y el Niño ha perdido la mano izquierda y parte de las rodillas. Se insertaron ojos de cristal a las dos figuras. Mantiene el repolicromado anterior a la reciente restauración.

Pertenece a la tipología de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Estilísticamente se asemeja, en la forma y las facciones del rostro, a la Virgen del Calvario de la ermita del Cristo del Consuelo (cat. núm. 17) de la misma localidad.

Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de María es alargado. Con la mano derecha sujeta una manzana, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda al Niño por el hombro. El velo cae con poco volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. El drapeado es escaso. La túnica tiene el cuello abarquillado y el talle muy por encima de la cintura, resaltado por un ceñidor de correa. Los zapatos asoman puntiagudos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de María. Su rostro se asemeja al materno. Peina una melena corta y rizada. Con la mano derecha bendice. Apoya el pie derecho sobre el regazo materno y adelanta el izquierdo a la rodilla de su madre. La túnica tiene el cuello abarquillado y el talle por encima de la cintura, ablusado.

En base a la moda, -abarquillamiento de los cuellos de las túnicas, elevación del talle y ablusamiento de la tela-, se puede datar en el último tercio del siglo XIV²³⁰³.

Bibliografía

CALVO MADRID, T., *La villa de Baños*, Burgos, 1981, p. 164.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 153.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 226.

²³⁰³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



21. BARBADILLO DEL MERCADO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Rosario)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
70 x 29 cm.
Iglesia de San Pedro Apóstol
(procedente de la iglesia del convento dominico de la Santísima Trinidad)

Barbadillo del Mercado aparece en una donación de la condesa Momadona al monasterio de Santa María de Lara en el año 923. Perteneció al alfoz de Lara²³⁰⁴. En los siglos XV y XVI destacó por su importante mercado lanero²³⁰⁵. Nuestra Señora del Rosario fue la titular del desamortizado monasterio dominico de Barbadillo. La construcción del cenobio se organizó desde el convento de San Pablo de Burgos en 1592²³⁰⁶. La talla se pudo traer del monasterio de San Pablo de Burgos, ciudad donde se establecieron los dominicos entre 1220-1222²³⁰⁷. Se venera en el crucero de la iglesia. María perdió la mano derecha y parte de la corona y a Jesús le rebajaron la parte superior de la cabeza. Está repolicromada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. Mantiene la frontalidad. El rostro de María es de facciones delicadas y ojos almendrados. Con la mano izquierda sujeta al Niño por la pierna. El velo cae próximo al rostro, con poco volumen. El manto asoma por la cintura en el lado derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. El drapeado es naturalista. El cuello de la túnica tiene una ranura en el centro y bajo el mismo se percibe la camisa. El talle se oculta bajo el manto. Por la parte inferior se extiende sobre la peana y sólo se percibe el pie izquierdo.

El rostro infantil imita al materno. Jesús peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. Adelanta las piernas a la pierna izquierda de María. Su túnica tiene el cuello ajustado y el talle por encima de la cintura.

Se puede datar en el primer cuarto del siglo XIV por la altura del talle de la túnica infantil.

Bibliografía

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la sierra de Burgos*, Burgos, 2004, pp. 75-76.
PALOMERO ARAGÓN, F., “Barbadillo del Mercado”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, p. 2272.

²³⁰⁴ SERRANO PINEDA, L., 1925, p. 18; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 172.

²³⁰⁵ BONACHÍA HERNANDO, J. A., 1985 b, p. 522

²³⁰⁶ MADOZ, P., 1849, p. 67; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1996, pp. 461-489.

²³⁰⁷ CASILLAS GARCÍA, J. A. 2003, p. 36.



22. BARBADILLO DEL MERCADO
Virgen sedente con el Niño (advocación:
Virgen de las Candelas)
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
70 x 29 cm.
Iglesia de San Pedro Apóstol

Su iglesia parroquial se construyó en estilo tardogótico y se transformó a finales del siglo XVI o principios del XVII. En su interior pervive una pila bautismal románica, que debe proceder del templo anterior. La escultura se pudo trasladar del templo anterior, desde algún despoblado del término²³⁰⁸ o ermita²³⁰⁹. Aunque se empleó como imagen de vestir no está muy alterada. Le incrustaron ojos de cristal y de la corona sólo conserva el aro. Está repolicromada.

Forma parte del tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de María es alargado. Con la mano derecha sostiene una poma y con la izquierda al Niño por la pierna. El velo cae con poco volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. La túnica tiene el cuello abarquillado y el talle por debajo del pecho, resaltado con un cingulo. La tela se ajusta al cuerpo y pliega bajo el ceñidor.

Las mejillas infantiles están muy desarrolladas y el cabello ondulado. Jesús bendice con la mano derecha y con la izquierda sostiene la esfera. Flexiona las piernas y apoya los pies en la pierna derecha de María. Viste con una túnica de cuello ajustado.

Si se toma como referente la moda de las túnicas se puede datar a finales del siglo XIV²³¹⁰.

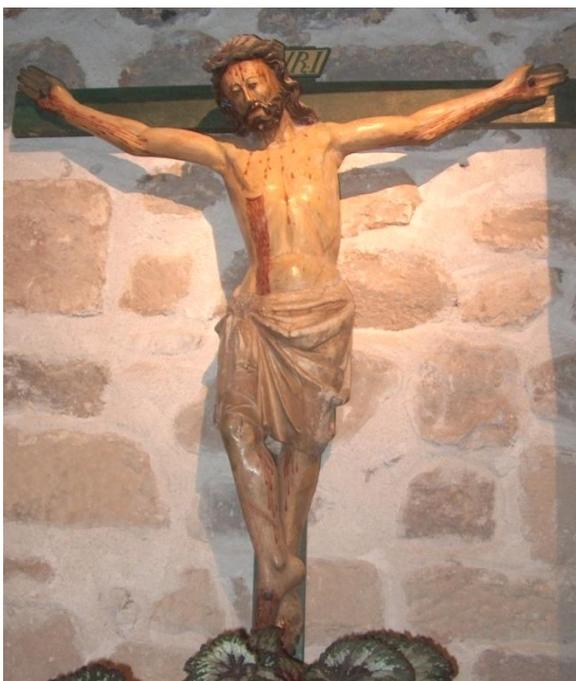
Bibliografía

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la sierra de Burgos*, Burgos, 2004, p. 75.

²³⁰⁸ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 179. El Gayubar; p. 188. San Juan; p. 193. Villavieja.

²³⁰⁹ MADDOZ, P., 1849, p. 67. Nuestra Señora del Amparo, Santo Cristo de la Veracruz y Nuestra Señora de Villavieja.

²³¹⁰ BERNIS MADRAZO, M. C., 1970, p. 197.



23. BARBADILLO DEL PEZ
Crucificado
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 150 cm.
Iglesia del Salvador

Barbadillo del Pez se menciona como *Barbatiello de Alvaro Telliz* o *Barbatiello de Penia Forella* en un documento del año 978²³¹¹. Perteneció al alfoz de Barbadiello²³¹² y posteriormente se incorporó al de Salas. La iglesia se construyó en estilo renacentista, pero en ella perviven restos medievales en la base de la torre, que está muy rehecha. El Crucificado pudo realizarse para la edificación medieval. En la década de los noventa del siglo pasado estuvo en el muro de la Epístola, en un retablo. Recientemente se ha trasladado a la cabecera de la nave del Evangelio. Su estado de conservación es bueno, sólo carece del dedo meñique de la mano izquierda y se le ha serrado el nudo del paño de pureza. La corona y la cruz son añadidos posteriores. Está repolicromado.

Las similitudes de este Crucificado con el del Calvario burgalés de Guadilla de Villamar, localidad situada al norte del Camino de Peregrinación, apuntan a la actuación de un mismo taller.

Pertenece al tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía ligeramente la cabeza hacia el lado derecho. En su rostro destacan los ojos abiertos y los pómulos. El cabello se ha trabajado en pequeños mechones ondulados, que se recogen por detrás de la espalda. El bigote es fino y la barba terciada, permite ver el cuello. Los brazos están por encima de la horizontal y las manos extendidas. Las transiciones musculares del torso sólo están insinuadas. Se aprecia el abdomen lobulado y el vientre abultado. El *perizonium* se anuda sobre la cadera derecha, desde donde caen pliegues zigzagueantes. Por la parte superior tiene reborde. Los drapeados sobre las piernas son profundos y arrítmicos. Desvía la rodilla derecha y coloca el pie en rotación externa, el izquierdo mantiene la vertical de la pierna.

Por las características anatómicas y la disposición del paño de pureza se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

²³¹¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 196.

²³¹² ÁLVAREZ BORGE, I., 1993, p. 59. “No es fácil saber si el centro territorial de este alfoz se situaba en Barbadiello del Pez o Barbadiello de los Herreros”.



24. BARBADILLO DEL PEZ
Virgen sedente con el Niño (Advocación: Nuestra Señora de las Nieves y Nuestra Señora de Urría)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 60 cm.
Iglesia de el Salvador
(procedente de la ermita de Nuestra Señora de las Nieves)

La imagen se trasladó a la iglesia desde la ermita de Nuestra Señora de las Nieves a finales del siglo XX. Esta ermita fue la antigua parroquial del despoblado de Urría, bajo la advocación de Santa María. La edificación es románica y se reformó en los años centrales del siglo XII²³¹³. A mediados del siglo XIX figuraba como una ermita de Barbadillo²³¹⁴. Se ha colocado en el último cuerpo del retablo del altar mayor, en el lugar que antes ocupó la escultura del Salvador. Su estado de conservación es bueno, a pesar de la pérdida de algunos florones de la corona. Está repolicromada.

Pertenece a la tipología de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Las dos figuras están frontales. El rostro mariano es alargado y sus ojos grandes. Con la mano derecha sostiene una poma, en alusión a María como nueva Eva, y apoya la izquierda en el hombro infantil. La corona arranca de una fina moldura y remata en florones. El velo forma un semicírculo sobre la frente y se pliega en los laterales, con poco volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. Bajo la rodilla izquierda se aprecian tres pliegues verticales. La túnica tiene el talle por encima de la cintura.

En el rostro infantil destacan las mejillas. El cabello es corto. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Apoya el pie derecho en el regazo materno y adelanta el izquierdo a la pierna izquierda de María. Lleva una túnica holgada.

Por la moda que refleja la túnica de la Virgen, sobre todo por la elevación del talle²³¹⁵, se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

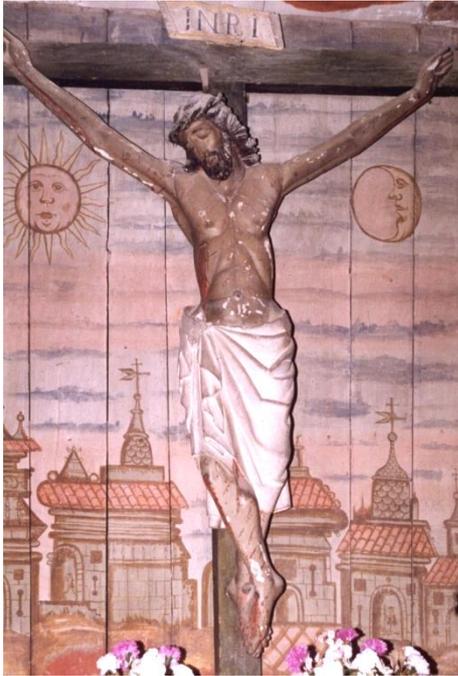
Bibliografía

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la Sierra de Burgos*, Burgos, 2004, p. 77.

²³¹³ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 a, p. 2279-283.

²³¹⁴ MADOZ, P., 1849, p. 68.

²³¹⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



25. BARRIO DE MUÑO
Crucificado

Primer tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 166 x 170 cm.

Iglesia de San Pedro Advincula

Alfonso VIII cedió el municipio de Barrio de Muño a la abadesa de Las Huelgas en 1187²³¹⁶. Perteneció al alfoz de Belbimbre²³¹⁷. La iglesia es moderna. La talla se pudo desplazar desde la antigua parroquial, porque no hay constancia de ermitas ni despoblados en el término²³¹⁸. El Crucificado está en el retablo del muro septentrional. Su estado de conservación es bueno, sólo se aprecia pérdida de material en el nudo del paño de pureza. Se ha sustituido la cruz original y le han puesto una corona de espinas. La policromía es posterior y en ella se aprecian numerosas lagunas.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía levemente el cuerpo y la cabeza hacia la derecha. Su rostro es alargado y su expresión serena, con los ojos y la boca cerrados. El cabello, ondulado, se distribuye a dos bandas y se recoge por detrás de la espalda. La barba es de tamaño medio.

Los brazos están muy por encima de la horizontal y las manos extendidas. La dilatada caja torácica contrasta con la estrecha cintura. Tiene los pectorales muy desarrollados. El arco epigástrico alberga un abdomen lobulado. El *perizonium* se sujeta por encima de las caderas y se anuda sobre la derecha. Los largos extremos del nudo forman pliegues zigzagueantes. El drapeado sobre la pierna izquierda es concéntrico y asimétrico. Los pies adoptan la rotación externa.

Se puede datar a finales del primer tercio del siglo XIV o principios del siguiente por el estudio anatómico y la disposición del paño de pureza.

²³¹⁶ LIZOAÍN GARRIDO, J. M., 1987, pp. 19-20, doc., XI.

²³¹⁷ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 291.

²³¹⁸ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 71; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 292-298.



26. BELORADO
Crucificado (advocación: Cristo de San Lázaro)
Tercer cuarto del siglo XIII
Madera policromada
150 x 128 cm.
Ermita de Nuestra Señora de Belén
(procedente de la capilla del hospital de San Lázaro y de la Misericordia)

Belorado está situado en la Rioja burgalesa. Su presencia en la documentación medieval se remonta al año 945, cuando Fernán González mencionó el camino de Belorado en la donación del cenobio de San Miguel de Pedroso al monasterio de San Lorenzo, junto a Espinosa del Monte²³¹⁹. El fuero de la localidad es de 1116²³²⁰. Hacia mediados del siglo XIII era un enclave importante del Camino de Santiago y tenía, al menos, ocho iglesias parroquiales²³²¹. La villa fue entregada por varios reyes castellanos a sus esposas en señorío. Entre estos monarcas se encuentran Fernando IV, Alfonso XI y Pedro I. Con Pedro I la localidad alcanzó grandes privilegios²³²².

Durante la Edad Media se construyó el hospital de San Lázaro, destinado a leprosería o lazareto, para acoger a los peregrinos que hacían el Camino de Santiago. La edificación dependía del concejo. En 1662 se conocía como el hospital de la Misericordia²³²³ y en el siglo XX como de San Lázaro y la Misericordia²³²⁴. El Crucificado era el titular de la iglesia del hospital. En la década de los setenta del siglo pasado se trasladó a la ermita de Nuestra Señora de Belén²³²⁵, donde se expone al culto.

Tenía una cofradía bajo su advocación, al menos desde 1666, que dependía de la iglesia de Santa María la Mayor²³²⁶. La imagen tuvo fama de milagrosa, como testimoniaban los lienzos votivos²³²⁷ y los numerosos exvotos que se custodiaban en su ermita.

Su estado de conservación es bueno, aunque está muy repintado. En los tobillos se aprecia una grieta, que parece el resultado de haberlos forzado para poder sujetarlos con un clavo, en lugar de los dos que llevaría en origen.

Pertenece al grupo de Crucificados de rasgos arcaizantes. El cuerpo mantiene la vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro es alargado. Los ojos y la

²³¹⁹ ZABALZA DUQUE, M., 1998, doc. XXI, p. 25. Este autor duda sobre la originalidad del documento.

²³²⁰ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 151; CADIÑANOS BARDECI, I., 2014, pp. 31-52.

²³²¹ MARTÍNEZ GARCÍA, L., 2004, p. 108.

²³²² BLANCO GARCÍA, F., 1971, p. 733.

²³²³ *Ibidem*, p. 736.

²³²⁴ BLANCO GARCÍA, F., 1973, p. 16. “[...] antiguo Hospital de San Lázaro y de la Misericordia”.

²³²⁵ *Ibidem*, p. 16. “[...] de cuya capilla se ha traído recientemente”.

²³²⁶ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1998, pp. 3-4.

²³²⁷ ANDRÉS ORDAX, S., 1991, p. 16.

boca están cerrados. El cabello se peina a dos bandas, de las que se separan dos mechones, uno sobre cada hombro. El bigote, fino, nace de las comisuras de la nariz y la barba es terciada. En el cuello se han resaltado los tendones.

Los brazos se aproximan a la horizontal y las manos tienen los dedos extendidos, con el pulgar en abducción. En el torso se aprecia el esternón, las costillas, los pectorales en capelina y el arco epigástrico, que remata en ángulo y cobija un abdomen liso. El paño de pureza se anuda sobre la cadera izquierda y tiene reborde. Se sujeta por encima de las caderas. El drapeado es esquemático y poco naturalista. Las piernas y los pies están paralelos.

El reborde del *perizonium* es similar al del Crucificado del Descendimiento de San Juan de las Abadesas, datado en los años centrales del siglo XIII²³²⁸. Esta imagen se pudo realizar a finales del segundo tercio de la centuria, por el tallado del paño de pureza, el estudio anatómico y la colocación de los pies. Algunos investigadores la habían fechado en el siglo XIII²³²⁹ y otros en el XIV²³³⁰.

Bibliografía

- ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 16.
ARRIBAS BRIONES, P., *El camino de Santiago en Castilla y León*, Burgos, 1982, p. 41.
BANGO TORVISO, I., *El Camino de Santiago*, Madrid, 1993, p. 170.
BLANCO GARCÍA, F., “Catalogación de documentos medievales en la Rioja burgalesa”, *BIFG*, 177 (1971), p. 736.
HIPÓLITO BERNAL, H., *Apuntes históricos de Belorado*, Burgos, 1984 (1907), p. 56.
HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones*, t. II, Madrid, 1999 (1950), p. 54.
UZQUIZA RUIZ, T., *Las iglesias de Belorado (Burgos)*, Burgos, 1997, p. 86.

²³²⁸ ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2004, p. 513.

²³²⁹ HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999) b, t. II, p. 54. “[...] la imagen del Santísimo Cristo, que data del s. XIII”; ANDRÉS ORDAX, S., 1991 b, p. 16. “[...] interesante Crucificado tardorrománico de hacia 1200”.

²³³⁰ BLANCO GARCÍA, F., 1971, p. 736. “[...] hoy queda una iglesia dedicada al Santo Cristo de San Lázaro con talla del Crucificado del s. XIV”; ARIBAS BRIONES, P., 1982, p. 41. “El Cristo gótico del s. XIV”.



27. BELORADO
Santa Ana triple
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 100 x 140 x 130 cm.
 Iglesia de San Pedro
 (procedente de la iglesia de San Lorenzo)

La imagen de santa Ana triple se custodia en una capilla abierta en el muro de la nave de la Epístola de la iglesia de San Pedro, a donde se trasladó desde la iglesia de San Lorenzo. A mediados del siglo XIX esta construcción había desaparecido²³³¹. Se menciona la iglesia de San Lorenzo en documentos del monasterio de San Millán de la Cogolla²³³². El estado de conservación de la talla es bueno. Sólo se ha perdido la mano izquierda infantil y la flor o fruto que sujetaban la Virgen. La policromía es posterior.

Santa Ana gozó de gran devoción en Europa occidental durante la Edad Media, sobre todo a partir del siglo XIV. La amplia extensión de su culto fue fruto del interés que despertó la genealogía terrena de Cristo, y más concretamente el debate sobre la Inmaculada Concepción. El pueblo se decantó pronto por su defensa y para explicar la concepción pasiva de María se resaltó la figura de su madre²³³³.

La talla en estudio representa a santa Ana triple. Esta iconografía surgió entre los siglos XIII y XIV como una evolución de la Virgen como *sedes sapientiae*²³³⁴. También, como una síntesis del árbol de Jesé, para exaltar a la abuela del Redentor²³³⁵. Se caracteriza por la superposición de las tres figuras, -Ana, la Virgen y el Niño-, y porque se representa a María con un tamaño intermedio entre su madre y Jesús. En el territorio en estudio se conserva un elevado número de esculturas²³³⁶.

La imagen de Belorado destaca por su depurada ejecución. Sobre la pierna derecha de santa Ana está sentada María y el Niño sobre la pierna izquierda de su madre. Confiere intimidad a la escena el contacto visual que se establece entre el Niño y su abuela. Esta composición se repite en las imágenes burgalesas del Museo del Retablo (cat. núm. 75), Castrojeriz (cat. núm. 97), Mazuela (cat. núm. 138) y Villovela de Esgueva (cat. núm. 308).

²³³¹ MADOZ, P., 1845-1850, (1984), p. 80.

²³³² GARCÍA DE CORTÁZAR y RUIZ DE AGUIRRE, J. A., 1969, p. 326.

²³³³ TRENS, M., 1946, p. 119; LORITE CRUZ, P. J., 2010, pp. 1-13.

²³³⁴ BRAUNSFELDS, W., 1973, col. 185.

²³³⁵ TRENS, M., 1946, p. 120; CARMONA MUELA, J., 2003, p. 25.

²³³⁶ Castrojeriz, Museo Provincial de Burgos (de Fuencaliente de Puerta), Museo del Retablo de Burgos (de Barrio de Díaz Ruiz, del monasterio de Vileña y otra sin procedencia conocida), Huerta de Arriba, Mazuela, Santo Domingo de Silos y Villovela de Esgueva.

La fuerte curvatura del cuerpo de la santa demuestra la influencia de la escultura eboraria y monumental. Su cabeza mantiene la vertical, incrementando el contraste existente entre ésta y el acentuado desvío del cuello hacia la izquierda. El rostro es ovalado y sus facciones proporcionadas. Con la boca esboza una sonrisa. Se han esculpido las comisuras de los labios. No se aprecia la mano derecha y con la izquierda ofrece una poma al Niño, en la que apoyaría la desaparecida mano infantil. Las piernas están paralelas y los pies orientados hacia el exterior.

Viste con una toca, que enmarca el rostro y deja visible el cuello. El velo se ajusta a la frente y se extiende sobre los hombros. El manto bordea el brazo izquierdo y forma pliegues profundos y concéntricos en los laterales, los que se crean bajo las rodillas son verticales. La túnica es holgada y el cuello ajustado. Se aprecia el pie izquierdo, calzado con un zapato puntiagudo.

En el rostro de María destaca la amplia frente. Los ojos son muy grandes y tienen forma almendrada, con el párpado inferior horizontal. Bajo el velo asoma el cabello. Con la mano derecha sujetaba una flor y con la izquierda al Niño por la cintura.

La corona es de aro ancho y remata en tres florones. El velo apenas asoma sobre la frente y se ondula en los laterales. El manto bordea el brazo derecho. El escote de la túnica tiene forma abarquillada y el talle se coloca por encima de la cintura.

En el rostro infantil destacan los ojos y la fina barbilla. La melena es corta y tiene un flequillo en forma de abanico. Con la mano derecha sostiene el libro cerrado. Apoya el pie derecho en el regazo y el izquierdo se adelanta a la rodilla materna. Viste con una túnica holgada sin ceñidor, de bocamangas anchas.

Es una escultura de elevada calidad y la más antigua de un grupo de imágenes que adoptan la misma colocación de las figuras. Por las características de la moda, sobre todo por la elevación del talle de la túnica de María sobre la cintura, se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²³³⁷.

Bibliografía

AA. VV., *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos*, Burgos, Monasterio de San Juan, Bilbao, 1978, núm. 14, p. 19.

LÓPEZ BERNAL, H., *Apuntes históricos de Belorado*, Burgos 1907 (1984), p. 51.

LÓPEZ MATA, T., *La provincia de Burgos en la geografía y en la historia*, Burgos, 1963, p. 166.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Santa Ana", *Inmaculada*, catálogo de la exposición, Catedral de la Almudena, Madrid mayo-octubre 2005, Salamanca, 2005, pp. 122-124.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. III, ms., p. 98, 1924.

UZQUIZA RUIZ, T., *Las iglesias de Belorado (Burgos)*, Burgos, 1997, p. 68.

²³³⁷ BERNIS MADRAZO, M. C., 1970, p. 197.



28. BELORADO
Virgen sedente con el Niño
Último tercio del siglo XIII
Madera policromada
60 x 23 x 26 cm.
Iglesia de San Pedro

La escultura se custodia en la sacristía de la iglesia de San Pedro. Ha sufrido importantes pérdidas de material para poder utilizarla como imagen de vestir. Se ha eliminado el velo o el manto sobre la cabeza, la mano izquierda y las rodillas, así como las falanges de la mano derecha. Todo apunta a que también se separó la figura infantil, por el retallado del regazo. La policromía del cuerpo y del banco parece original. El rostro está muy retocado.

Pertenece a la tipología de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se sitúa en el centro del regazo de María sin ser tocado por las manos de esta, que, no obstante, lo resguardan. Perpetúa modelos románicos, por la incomunicación existente entre las figuras y por el mantenimiento del eje de simetría. Sin embargo, en otros aspectos, como el estudio de los rostros y de los drapeados, refleja un naturalismo incipiente, que se incorpora a la escultura de ese momento.

La Virgen mantiene la frontalidad. Viste con un manto que bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. Su borde inferior se aproxima a la horizontal. La túnica tiene el cuello circular y el talle bajo. Se aprecian los zapatos puntiagudos.

Por las características de la indumentaria²³³⁸ y la probable colocación del Niño en el centro del regazo materno, se puede datar en el último tercio del siglo XIII.

Bibliografía

UZQUIZA RUIZ, T., *Las iglesias de Belorado (Burgos)*, Burgos, 1997, p. 71.

²³³⁸ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



29. BELORADO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Castillo o Nuestra Señora la Antigua)
Primer tercio del XIV
Madera policromada
Aproximadamente 130 cm.
Iglesia de Santa María

La iglesia de Santa María estuvo en la ladera del castillo y se consideró la capilla del mismo²³³⁹. Hay referencias a la misma desde el siglo XII. Ante su mal estado, *tiene gran neçesidad de fazer y rreparar de nuevo porque se va toda a caer*, en el siglo XVI se decidió construir una nueva en el mismo emplazamiento²³⁴⁰. La imagen, titular del antiguo templo²³⁴¹, preside el retablo mayor, barroco. Se restauró y repolicromó. La corona y la flor son posteriores.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Mantiene la frontalidad, pero desvía los cuerpos hacia el lado izquierdo. María tiene el rostro alargado y apoya la mano izquierda en el hombro infantil. El velo se adapta a la frente y cae formando pliegues poco voluminosos. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. El drapeado es abundante, vertical bajo las rodillas y anguloso en el regazo. El cuello de la túnica es ajustado y el talle se resalta con un cingulo. Asoma el pie izquierdo, calzado con un zapato puntiagudo.

Jesús se sienta sobre la pierna izquierda de su madre. Su melena está rizada. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. Apoya el pie izquierdo sobre la rodilla materna y el derecho en el regazo. El manto bordea los brazos y la túnica tiene el cuello ajustado.

La moda que reflejan las túnicas es propia del primer tercio del siglo XIV²³⁴².

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 16.

HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, Madrid, 1950-1951 (1999), p. 50.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. III, ms., 1924, p. 97.

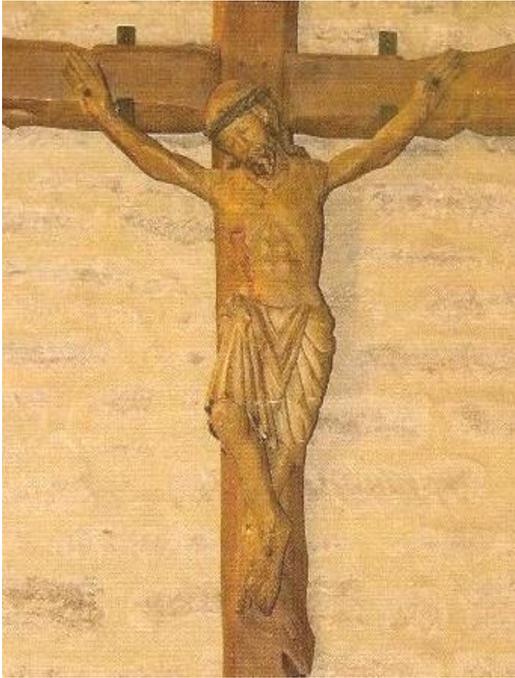
UZQUIZA RUIZ, T., *Las iglesias de Belorado (Burgos)*, Burgos, 1997, pp. 19, 21.

²³³⁹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1998 b, p. 72.

²³⁴⁰ ALONSO RUIZ, B., 2003, p. 298.

²³⁴¹ HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999) b, t. II, p. 48; ANDRÉS ORDAX, S., 1991 b, p. 16.

²³⁴² BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



30. BELORADO **Crucificado**

Primer tercio del XIV
Madera policromada

Aproximadamente 130 cm.

Monasterio de Santa María de la Bretonera

El monasterio de la Bretonera se menciona en un documento de 1128²³⁴³. La comunidad pidió al papa que se pudiera acoger a la regla de santa Clara en 1358. Debido a la ubicación de Belorado entre los reinos de Navarra, Castilla y Aragón el enclave se vio envuelto en numerosos episodios bélicos, que forzaron el desplazamiento de la comunidad a otros monasterios. Cuando finalizaron los enfrentamientos el cenobio estaba casi derruido. En 1446 el padre Salinas pidió licencia al obispo Alonso de Cartagena para poder reconstruirlo. En su construcción colaboraron el conde de Haro y las hermanas María e Inés de Velasco, hijas del condestable de Castilla, cuyas armas se encuentran en la iglesia. También tuvieron como benefactor al obispo Acuña²³⁴⁴.

La iglesia es, en su mayor parte, gótica. El Crucificado pende del muro de la nave del Evangelio. Su estado de conservación es bueno, aunque se ha colocado sobre una cruz posterior. Está repolicromado y le han añadido una corona de espinas.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que cuelga la tela sobrante en la parte central²³⁴⁵. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. El cabello, ondulado, se distribuye a dos bandas y la barba es corta. Coloca los brazos por encima de la horizontal y las manos extendidas. En la caja torácica, dilatada, se ha tallado el arco epigástrico y el abdomen lobulado. El paño de pureza se sujeta en las anchas caderas y muestra un drapeado horizontal en la cadera izquierda. La tela refleja un rico drapeado. Posiciona las piernas de perfil y los pies en rotación externa.

Es una escultura de buena calidad y delicada ejecución. Si tomamos como referente el estudio anatómico del tórax, el tamaño terciado de la barba y la posición extendida de las manos se puede datar en el primer tercio de la decimocuarta centuria.

²³⁴³ CADIÑANOS BARDECI, I., 2014, p. 45.

²³⁴⁴ LANZAGORTA ARCO, M. J., 2002, p. 36.

²³⁴⁵ Como en las tallas burgalesas de: Gumiel de Izán, Tordómar, Villahoz, Ibeas de Juarros, Los Balbases, Aranda de Duero, Castrojeriz, Burgos (Calatravas).



31. BERLANGAS DE ROA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora
 de los Huertos)
 Último tercio del siglo XIII
 Madera policromada
 37 x 22 cm.
 Ermita de Nuestra Señora de los Huertos

El territorio de Roa fue repoblado por el conde Munio Núñez en el año 912. El 22 de diciembre de 1143 Alfonso VII concedió el Fuero de Sepúlveda a Roa, constituyéndose la Comunidad de Villa y Tierra de Roa, a la que perteneció Berlangas²³⁴⁶.

Nuestra Señora de los Huertos es la titular de su ermita, situada junto al ementerio. Los restos constructivos más antiguos se realizaron en un románico inercial propio de la segunda mitad del siglo XIII²³⁴⁷. La imagen es la patrona de la localidad. Su festividad se celebra el día 23 de abril. El día 19 o 20, según el calendario, se traslada a la iglesia y el 23 vuelve a la ermita. En estos trayectos va acompañada por danzantes. Recoge la tradición que los vecinos de Hoyales de Roa se quisieron llevar la imagen de la Virgen y para ello intentaron emborracharla. Durante un tiempo en las vestiduras que recubrían la imagen hubo manchadas de vino²³⁴⁸. Esta talla tiene muy alterada la apariencia original. Se usó como imagen de vestir y se restauró en la década de los setenta del siglo pasado.

Pertenece a la tipología de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María²³⁴⁹. Mantiene la frontalidad y la simetría, porque Jesús se sienta en el centro del regazo materno. El rostro de la Virgen es ovalado. Con la derecha muestra una poma Jesús, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda sujeta el manto. Desvía las rodillas hacia el exterior para acoger a Jesús en su regazo. Está coronada. El manto cubre la cabeza, se ajusta al rostro y al brazo derecho y bordea el izquierdo. La túnica se ajusta al cuello y el talle se oculta bajo el manto. Calza zapatos apuntados.

Bordea el rostro infantil una melena distribuida a dos bandas y sin volumen. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro cerrado. Las piernas están

²³⁴⁶ SERRANO PINEDA, L., 1935-1936, t. III, doc. XCVI; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, pp. 369-370.

²³⁴⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 c, p. 2722.

²³⁴⁸ CUENDE PLAZA, M., 1992, p. 152.

²³⁴⁹ Como las tallas de: Bahabón de Esgueva, Brazacorta, Burgos (Nuestra Señora de la Rebolleda), Caleruega, Hontoria de Valdearados, Pardilla, Quintanilla del Agua, Santo Domingo de Silos y Villamayor de los Montes.

paralelas y los pies se aproximan por los talones. Su corona es como la materna. Viste con una túnica ajustada.

Por las características de la indumentaria y por la colocación del Niño en el centro del regazo materno se puede datar en el último tercio del siglo XIII²³⁵⁰.

Bibliografía

CUENDE PLAZA, M., “Diócesis de Burgos”, en *Guía para visitar los santuarios de Castilla y León*, (“María en los pueblos de España”), Madrid, 1992, p. 152.

LÓPEZ-MUÑIZ, M. J. T., “Advocaciones marianas vinculadas con el paisaje rural”, *Narria: Estudios de artes y costumbre populares*, 28 (1982), p. 29.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 222.

²³⁵⁰ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



32. BRAZACORTA

Santo

Segunda mitad del siglo XIV

Madera policromada

71 x 22 x 15 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

La mayoría de los autores proponen el año 1165 para la fundación del cenobio premonstratense femenino de Brazacorta. Ese año Ermesindis, esposa del conde Pedro de Lara, donó el lugar de Alcobas a Brazacorta para fundar allí una comunidad dependiente del monasterio de La Vid, en la que ingresaron ella y su hija. En 1187 Alfonso VIII añadió una ayuda especial al monasterio de La Vid para mitigar la pobreza del convento. En un documento de 1405 figura Pedro de Vado Cuendes como prior de La Vid y de Brazacorta, lo que indica que el lugar había sido abandonado por las monjas. Del edificio se conserva la cabecera de la iglesia, actual parroquial, erigida en estilo románico²³⁵¹. La imagen se pudo realizar para el convento.

El santo se ha colocado en el retablo del muro de la nave de la Epístola. Se talló en madera de pino y no se ahuecó. Ha perdido los pies y el atributo que sostenía con su mano derecha. Está repolicromado.

Su identificación plantea dudas por la pérdida de los atributos. Los fieles le reconocen como san Juan Bautista. Sujeta un libro con la mano izquierda, en el que se ha pintado un cordero. Por estar pintado y no esculpido puede ser fruto del repolicromado. El libro tampoco es definitorio, porque se usa entre apóstoles, evangelistas, escritores eclesiásticos y doctores. Además, los imagineros recurrían al mismo para ocupar la mano derecha de las tallas²³⁵².

El santo está de pie. Su cabeza es grande, respecto al cuerpo. El cabello se oculta bajo una cofia masculina. Se diferencia de las tallas del san Juan en que este muestra una larga melena. Su frente es amplia y los ojos muy grandes. La barba y el bigote parecen un esbozo, es la policromía la que da forma al cabello. Viste con una túnica de cuello holgado y bocamangas anchas. Se ajusta al pecho y se sujeta en la cintura con un trozo de tela, por debajo de la misma forma pliegues verticales.

Su datación se plantea difícil por el tratamiento arcaizante aplicado a la imagen. En base a la moda se podría datar en la segunda mitad el siglo XIV²³⁵³.

²³⁵¹ NUÑO GONZÁLEZ, J., 2002 a, pp. 2725-2722.

²³⁵² ROIG, J. F., 1950, p. 280.

²³⁵³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196, 200.



33. BRAZACORTA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Agua)
Último tercio del siglo XIII
Madera policromada
118 x 37 cm.
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora
(procedente de la ermita de la Virgen del Agua)

Nuestra Señora del Agua es la titular de su ermita²³⁵⁴, junto a la que había una fuente. Se desconoce la fecha de su traslado a la iglesia, donde se conserva en una ménsula de la cabecera de la nave del Evangelio. Se retalló la corona y le pudieron añadir la mano derecha. El repolicromado presenta abundantes lagunas. Se realizó en madera de pino y está afectada por xilófagos.

Forma parte del tipo de Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María. Mantiene la frontalidad. El leve desplazamiento del Niño del centro del regazo hacia la pierna izquierda rompe el eje de simetría. El rostro de María tiene forma ovalada. Con la mano izquierda sostiene el manto²³⁵⁵, que cubre la cabeza y se separa del rostro permitiendo ver el cabello. Asoma por la cintura por el lado derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. La túnica es de cuello circular ajustado y talle bajo, que se oculta bajo el manto. Se extiende sobre la peana y permite asomar los extremos de los zapatos.

El rostro infantil repite las facciones maternas. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta una esfera. Las piernas se adelantan al regazo. Viste con una túnica holgada.

Por las características de la indumentaria, se puede datar en las décadas finales del siglo XIII.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 148.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 222.

²³⁵⁴ MADDOZ, P., 1845-1850, (1984), p. 87.

²³⁵⁵ También sostienen el manto las Vírgenes de: Bahabón de Esgueva, Brazacorta, Burgos (Nuestra Señora de la Rebolleda), Caleruega, Hontoria de Valdearados, Pardilla, Quintanilla del Agua, Santo Domingo de Silos y Villamayor de los Montes.



34. BRIONGOS DE CERVERA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Camino)
Primer tercio del XIV
Madera policromada
56 x 23 cm.

Iglesia de San Martín obispo
(procedente de la ermita de Nuestra Señora del Camino)

En la donación que hizo la reina Urraca del alfoz de Tabladillo al abad de Santo Domingo de Silos en 1125, se menciona Briongos²³⁵⁶. Pertenece a la merindad de Santo Domingo de Silos. La talla procede de la ermita de Nuestra Señora del Camino, de la que es titular²³⁵⁷. Se colocó en el retablo mayor de la iglesia. No hay pérdida de material, pero se aprecian importantes lagunas en el repolicromado.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Las dos figuras están frontales. En el rostro de la Virgen destacan las mejillas. Ha desaparecido el fruto que sujetaba con su mano derecha y apoya la izquierda en el hombro infantil. La corona remata en florones. El manto se ajusta al rostro y oculta el cabello. Cruza por delante del pecho, de izquierda a derecha²³⁵⁸ y por el extremo inferior forma una diagonal muy suave. El escote de la túnica no se adapta a la base del cuello.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Peina una melena corta, que ayuda a destacar su prominente nariz. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro. Las piernas están paralelas y se adelantan a la pierna izquierda de María. Viste con túnica y manto.

Es obra de un imaginero local. Por las características de la indumentaria se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 222.

²³⁵⁶ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, pp. 246, 248-249.

²³⁵⁷ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 87.

²³⁵⁸ Como en otras tallas burgalesas: Arauzo de Torre, Burgos, Cabañas de Esgueva, Castrillo del Val, Celada del Camino, Hortezuolos, Lerma, Madrigal del Monte, Pinillos de Esgueva, Rabé de los Escuderos, Santo Domingo de Silos, Sarraicín, Villanueva de Carazo.



35. BURGOS

Apóstol

Último tercio del siglo XIV

Madera policromada

85 x 25 x 18 cm.

Museo Catedralicio

Esta imagen pertenece a los fondos del Museo Catedralicio. Como la mayoría de las tallas de este Museo debe proceder de alguna iglesia o ermita de la provincia. La escultura está inacabada y quizás deba a esta circunstancia su escasa calidad. Carece de la mano derecha y de parte de la peana. Está sin policromar.

Desde el punto de vista del estilo, se asemeja a una santa de Arraya de Oca y a otra de los fondos del Museo Catedralicio (cat. núm. 39). Coinciden en el tallado del rostro, en la forma del cuello y del escote de las túnicas. Con la mano izquierda sostiene el libro cerrado. El libro y los pies descalzos le identifican con un apóstol²³⁵⁹.

Su posición es frontal. En el rostro destacan los ojos abultados y entreabiertos. El cabello se distribuye a dos bandas, sin tallar, como si de un amago se tratase. La barba muestra incisiones verticales para simular los mechones. El cuello es muy ancho por la base. El manto cae recto por el lado derecho y bordea el izquierdo. Bajo el brazo izquierdo el extremo de la tela crea un pliegue zigzagueante. El cuello de la túnica está abarquillado y el talle por encima de la cintura, remarcado por un ceñidor. El drapeado es escaso y de poco volumen.

Tomando como referente la moda, el abarquillamiento del cuello y la elevación del talle, puede datarse en el último tercio del siglo XIV²³⁶⁰.

²³⁵⁹ MÂLE, E., 1986, p. 10.

²³⁶⁰ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196, 200.



36. BURGOS
Calvario

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Cristo 180 x 160 cm., María 135 x 35 x 26 cm., San Juan 135 x 35 x 26 cm.

Museo Catedralicio

(procedente de Padilla de Abajo)

El Calvario pertenece a los fondos del Museo Catedralicio. Por una fotografía del Archivo Fotográfico Municipal de Burgos sabemos que se trasladó desde el municipio burgalés de Padilla de Abajo²³⁶¹.

Las tres esculturas forman un grupo sintético del Calvario. Aunque bien conservado, tiene pérdidas de material. Al Crucificado le serraron los dedos de la mano izquierda, salvo el pulgar. Juan ha perdido los bordes frontales de la peana y con ellos los pies. En la policromía se aprecian importantes lagunas.

La talla de Cristo pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía el torso y la cabeza hacia el lado derecho. La expresión de su rostro es serena. El cabello, tallado en pequeños mechones, se distribuye a dos bandas. La barba ha incrementado su tamaño, respecto a las del primer tercio del siglo XIV. Lleva una corona fina de doble cuerda. Coloca los brazos por encima de la horizontal y las manos extendidas. En la anatomía torácica se ha tallado el esternón, los pectorales y el abdomen lobulado. El *perizonium* se sostiene en las caderas y se anuda sobre la derecha, con reborde. La tela del nudo forma pliegues zigzagueantes. Flexiona las piernas y muestra el pie izquierdo vertical y el derecho en rotación externa.

Juan y María mantienen el cuerpo frontal y desvían las cabezas hacia el Crucificado. El rostro de la Virgen es ovalado y las mejillas amplias. El cabello asoma bajo el velo, trabajado en finos mechones. Las manos, extendidas y con los dedos hacia

²³⁶¹ Archivo Fotográfico Municipal de Burgos, núm. 7952.

arriba, apoyan sobre el pecho, la derecha sobre la izquierda. Este ademán simboliza el duelo ante la muerte de Cristo²³⁶² y un sentimiento de humildad, por estar presenciando un hecho sagrado²³⁶³. El velo se ajusta a la frente y separa del rostro con poco volumen. El manto oculta los brazos y los extremos se unen bajo las manos. En su caída crea un drapeado simétrico y zigzagueante. La túnica es de cuello circular y los zapatos apuntados.

Juan inclina levemente la cabeza. Los rasgos del rostro se asemejan a los de María, aunque sus pómulos destacan más. Peina una melena corta distribuida en mechones del mismo tamaño. Extiende las manos a la altura de la cintura, la derecha sobre la izquierda, con los dedos dirigidos hacia abajo, al revés que María. Este gesto simboliza el duelo ante la muerte de Cristo²³⁶⁴. El manto cubre los brazos y sus extremos, unidos en el centro, caen formando pliegues zigzagueantes. La túnica es de cuello circular y amplias bocamangas.

Las tres tallas son obras de un mismo imaginero. Por el estudio anatómico del Crucificado y la moda que refleja la indumentaria de María y Juan se pueden datar en el segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

Archivo Fotográfico Municipal de Burgos, núm. 7952.

²³⁶² MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.

²³⁶³ BARASH, M., 1999, p. 59.

²³⁶⁴ MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.



37. BURGOS

Crucificado

Finales del segundo tercio del siglo XIV o principios del tercero

Madera policromada

110 x 45 x 30 cm.

Museo Catedralicio

Esta imagen pertenece a los fondos del Museo catedralicio. La mayoría de las imágenes de este fondo se trasladaron desde municipios burgaleses. Desconozco su lugar de procedencia.

La talla está gravemente mutilada, porque le faltan los brazos, las piernas y un trozo de nariz. Una grieta recorre el paño de pureza y parte del cuerpo. La policromía está severamente dañada, sobre todo en la parte superior de la cabeza y en la zona central del *perizonium*.

Pertenece al grupo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que las tallas tienen la caja torácica recta²³⁶⁵. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. El rostro es alargado y de expresión serena. El cabello, ondulado y trabajado en mechones del mismo tamaño, se peina a dos bandas. Un mechón se adelanta al hombro derecho. Lleva una corona de espinas de doble cuerda. La barba es larga y remata en dos rizos enfrentados. En la anatomía torácica se insinúan los pectorales y el arco epigástrico. El *perizonium* se sostiene en la cintura y se anuda en el lado derecho. La tela sobrante asoma por la parte izquierda, como en otros Crucificados burgaleses²³⁶⁶. Sobre la pierna izquierda crea pliegues angulosos.

Se puede datar hacia finales del segundo tercio del siglo XIV o principios del tercero por la presencia de la corona de espinas, el alargamiento de la barba, el tratamiento anatómico y la disposición del paño de pureza.

²³⁶⁵ Por la disposición del paño, sujeto en las caderas y con la tela sobrante sobre la izquierda, también podría pertenecer al tipo de Crucificados en los que asoma la tela sobrante del paño de pureza.

²³⁶⁶ Como las tallas de: Santa Cruz de Juarros, Revilla Cabriada, Burgos, Quintanilla Somuñó, Baños de Valdearados y Nebreda.



38. BURGOS
Crucificado (advocación: Santo Cristo de Burgos)
Último tercio del siglo XIV
Madera cubierta con piel de vacuno en los lugares articulables, cabello natural y asta
180 x 160 cm.
Catedral
(procedente del convento de San Agustín)

El Santo Cristo de Burgos ocupa la cabecera de la capilla de su advocación en la catedral burgalesa. Se trasladó desde el desamortizado convento de los Agustinos Ermitaños de Burgos en 1836. Su estado de conservación es bueno. Antes de la restauración, realizada en 1997, faltaban algunas falanges de los dedos de los pies, que se insertaron durante la misma. También se restauró la corona original, que antes estaba a sus pies. La policromía es original.

Es la imagen burgalesa a la que se ha tenido y tiene más devoción a lo largo de los siglos. Su fama de milagrosa y las condiciones en que se exponía al culto hicieron surgir una urdimbre de leyendas, algunas de las cuales se remontan al siglo XV.

Pertenece a la tipología de los Crucificados dolorosos, por tener el cuerpo salpicado de heridas producidas por los latigazos, de las que caen gotas de sangre. También se puede enclavar en el grupo de los Crucificados articulados por su capacidad para mover distintas partes del cuerpo. En España perviven los Crucificados góticos articulados de Finisterre, Orense, Palencia y Tuy. A excepción de las tallas españolas y de otra imagen desaparecida del monasterio de Barking, situado a las afueras de Londres, las imágenes pertenecientes a esta tipología se distribuyen por el territorio que formó el Sacro Imperio Romano Germánico. Entre las tallas de esta tipología la de los Agustinos de Burgos es la más dramática, por los aditamentos empleados con el objetivo de acercar al creyente a los sufrimientos a que fue sometido Jesús. Los Crucificados articulados se crearon para participar en el rito romano que se celebraba en la liturgia del Viernes Santo, porque servían para simplificar la escenificación.

El Cristo de Burgos mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Tiene los ojos pintados al óleo y al temple, como si de una tabla flamenca se tratara²³⁶⁷. El cabello es un postizo de pelo natural, al igual que el bigote y la barba. Los brazos se sitúan por encima de la horizontal. El patetismo se centra en las numerosas pústulas que salpican el cuerpo, algunas con forma de corte profundo. Los dedos de las manos se pueden flexionar individualmente. Tanto las manos como los pies se cosen a modo de guantes a los brazos y a las piernas respectivamente. En las manos se han insertado falanges de madera con un alambre, que le permite cambiar de posición. Para

²³⁶⁷ Agradezco la información sobre la restauración a Luis Cristóbal.

incrementar su naturalismo las uñas se han realizado en asta curvada mediante calor. Se asemeja a las imágenes de Finisterre, Palencia y Orense por los materiales empleados.

En el cuerpo destaca la llaga del costado, de inferior tamaño que algunas de las heridas que salpican el cuerpo, incrementando el patetismo que se quiere transmitir. La anatomía es naturalista, porque marca las transiciones musculares. El paño de pureza original no se conserva, pero sabemos que era de lino. La tela posibilitaba el movimiento de las piernas. El largo *perizonium* que le cubre actualmente, sólo permite ver los tobillos y los pies, que están en rotación interna.

Si partimos de la técnica pictórica empleada en el rostro puede afirmarse que la escultura procede de Flandes²³⁶⁸. Además, los relatos legendarios recogen que la trajo un mercader que venía de Flandes. El primer dato histórico relacionado con la talla es de 1399, cuando don Gonzalo, arzobispo de Sevilla, le mostró su devoción²³⁶⁹. El siguiente suceso aconteció en 1405, año en el que el Ayuntamiento burgalés encabezó una procesión para pedir la intercesión de la imagen ante la incidencia de la peste en la ciudad²³⁷⁰. La talla, por lo tanto, llegó a Burgos antes de 1399. Se puede datar en el último tercio del siglo XIV, por el estudio anatómico y la rotación interna de los pies.

Bibliografía

- ALBARELLOS, J., *Efémerides burgalesas*, Burgos, 1919 (1980), pp. 247-248.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R., *España sus monumentos y artes, su naturaleza historia*, Barcelona, 1888, pp. 511-512.
- ANDRÉS ORDAX, S., “Arte gótico”, en *Historia de Burgos* II/2, Burgos, 1987, p. 339.
- ANDRÉS ORDAX, S. (coord.), “Burgos”, en *El gótico en Castilla y León*/1, (“La España gótica” 9), Madrid, 1989, p. 126.
- ANÓNIMO AGUSTINO, *Miraglos del Santo. Criçifixo*, Burgos, 1578.
- ANÓNIMO, “Real Convento de San Andrés de Burgos”, *Archivo Agustiniiano*, 3 (1915), pp. 454-559,
- ANÓNIMO, “Real Convento de San Andrés de Burgos”, *Archivo Agustiniiano*, 4 (1915), pp. 38-53.
- ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., *Monografía histórico-artística del antiguo convento de San Agustín de esta ciudad e historia del Santísimo Cristo de Burgos, que se venera en su capilla de la incomparable catedral de Burgos*, Burgos, 1939.
- AYALA LÓPEZ, M., *La catedral de Burgos*, Burgos, 1950, p. 61.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M. de, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, p. 209.
- AZPIAZU, J. A., *Guía del viajero*, Burgos, 1847, p. 15.
- BANGO TORVISO, I., *El Camino de Santiago*, Madrid, 1993, p. 190
- BERGANZA, F., *Antigüedades de España propugnadas en las noticias de sus Reyes y Condes de Castilla la Vieja, en la historia apologética de Rodrigo Díaz de Bivar dicho el Cid Campeador y su crónica del Real Monasterio de S. Pedro de Cardeña*, t. II, Madrid, 1721, p. 178.
- BONNAULT D’HOUET, B., *Pèlerinage d’un paysan picard à St.-Jacques de Compostelle au commencement du XVIIIe siècle*, Montdidier, 1890, p. 58.
- BOSARTE, I., *Viage artístico a varios pueblos de España*, Madrid, 1804, pp. 253-254.
- BUITRAGO ROMERO, A., *Guía general de Burgos*, Burgos, 1876, p. 243.

²³⁶⁸ Información procedente de la memoria de restauración.

²³⁶⁹ CASADO ALONSO, H., 1984 a, p. 443.

²³⁷⁰ BERGANZA, F. de, 1721, t. II, p. 128; LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997, p. 34. Este documento lo cita LÓPEZ MATA, T., 1950 b, pp. 149-50. No lo he encontrado en la colección diplomática catedralicia.

- CAMPO DEL POZO, F., “Los agustinos en el camino de Santiago desde Roncesvalles hasta Compostela”, en *Actas del Congreso Internacional sobre El Camino de Santiago, la hospitalidad monástica y las peregrinaciones*, León del 3 al 8 de julio de 1989, Salamanca, 1992, pp. 291-292.
- CASTILLO PESQUERA, A., *Breve compendio de la historia eclesiástica de la ciudad de Burgos, de la Iglesia mayor, parroquias y conventos, hasta el año 1697*, ms., Archivo Municipal de Burgos, pp. 52-53
- DÍEZ ANTÓN, M., *Historia y novena del Smo. Christo de Burgos*, Burgos, 1830.
- DÍEZ PÉREZ, P., *Nueva Guía de Burgos y su provincia*, Burgos, 1930, p. 79.
- DAVILLIER, C. y DORÈ, G., *Viaje por España*, t. II, Madrid, 1988, p. 363.
- DOTOR MUNICIO, A., *La catedral de Burgos*, Burgos, 1928, pp. 182-183.
- FERNÁNDEZ, B., *Relación verdadera de las procesiones y plegarias que la Santa Iglesia de Burgos ha hecho a la imagen del Santo Crucifijo de S. Agustín de la misma ciudad*, Burgos, 1629.
- FLÓREZ, H., *España Sagrada*, t. XXVII, Madrid, 1771 (1983), pp. 489-508.
- FUENTE MACHO, F., *Guía de Burgos*, Burgos, 1953, pp. 65-66.
- FLYNN, T., *El cuerpo en la escultura*, Madrid, 2002, pp. 51-52.
- GARCÍA de QUEVEDO CONCELLÓN, E., “Libros burgaleses de memorias y noticias”, *BCPMB*, 13 (1925), p. 396.
- GARCÍA de QUEVEDO CONCELLÓN, E., “Libros burgaleses de memorias y noticias”, *BCPMB*, 17 (1926), pp. 85-86.
- GARCÍA GARCÍA, V., *Guía del viajero en Burgos*, Burgos, 1867, p. 48.
- GARCÍA DE GUZMÁN, M. y GARCÍA REYES, M. R., “La iconografía del Santo Cristo de Burgos o de San Agustín”, *Archivo Agustiniiano*, 205 (2003), pp. 261-306.
- GAUTHIER, T., *Viaje por España*, Barcelona, 1840 (1985), pp. 59-60.
- GÓMEZ ROJÍ, R., *Historia y preces del Santísimo Cristo de Burgos*, Burgos, 1914.
- HERNÁNDEZ ASCUNDE, L., “El cancionero popular de Semana Santa”, *BCPMB*, 59 (1937), pp. 544-545.
- HUIDOBRO, P., *Historia del Santo Crucifijo de Burgos y de sus Milagros*, Burgos, 1612.
- HUIDOBRO SERNA, L., *La catedral de Burgos*, Madrid, 1949, p. 80.
- HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, Madrid, 1950, pp. 165-171.
- KARGE, H., *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995, pp. 68-69.
- KOPANIA, K., *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the religious culture of the Latin Middle Ages*, Varsovia, 2010, pp. 20-21.
- LAMPÉREZ ROMEA, V., “El Santo Cristo de Burgos y su retablo en la catedral”, *Ilustración Española y Americana*, XI (1899), pp. 173-174.
- LLACAYO SANTA MARÍA, A., *Burgos y sus monumentos*, Burgos, 1886, pp. 66-67.
- LLACAYO SANTA MARÍA, A., *Catedral de Burgos*, Burgos, 1886, p. 46.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Santísimo Cristo de Burgos*, Burgos, 1997.
- LÓPEZ MATA, T., *La catedral*, Burgos, 1950, p. 147.
- LOVIANO, P., *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*, Madrid, 1740.
- MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar*, t. IV, Madrid, 1849, p. 550.
- MARTÍNEZ BURGOS, M., *Guía turística de Burgos*, Burgos, 1955, p. 39.
- MALDONADO MACANAZ, M., *Crónica General de España. Crónica de Burgos*, Madrid, 1866, pp. 62, 101.
- MARTÍNEZ GARCÍA, L., *El Camino de Santiago. Una visión histórica desde Burgos*, Burgos, 2004, pp. 131, 140-141.

- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucificados articulados españoles”, *BSAA*, 69 (2003), pp. 207-246.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 267-268.
- MARTÍNEZ SANZ, M., *Historia del Templo de la catedral de Burgos*, Burgos, 1866, pp. 84-85.
- MERCADAL, J., “Viaje del noble bohemio León de Rosmithal de Blatna por España y Portugal hecho el año 1465-67”, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. II, Salamanca, 1999, p. 248.
- MERCADAL, J., “Fragmentos de la relación del viaje por Tetzl”, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. II, Salamanca, 1999, pp. 276-277.
- MERCADAL, J., “Jacobo Sobieski”, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. II, Salamanca, 1999, p. 180.
- MERCADAL, J., “Viaje por España y Portugal del alemán Erich Lassota de Steblovo (1580-1584)”, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. III, Salamanca, 1999, p. 431.
- MERCADAL, J., “Juan Muret”, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. III, Salamanca, 1999, p. 547.
- MERCADAL, J., “Madame D’Aulnoy”, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. IV, Salamanca, 1999, p. 41.
- MERCADAL, J., “Guillermo Manier, 1726” en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. IV, Salamanca, 1999, p. 729.
- NOUGUÉ, A., “La ciudad de Burgos vista por los viajeros franceses del siglo XIX”, *BIFG*, 198 (1982), p. 143.
- ORCAJO, P., *Historia de la catedral de Burgos*, Burgos, 1901, p. 135.
- PABLO IBÁÑEZ, L. de, *Burgos y su provincia*, Burgos, 1921, p. 33.
- PACHO POLVORINOS, A., “Exclaustración en Burgos (1835-1837)”, *Burguense*, 37 (1996), p. 348.
- PALACIOS, F. B. de, *Historia de la ciudad de Burgos: estado secular de ella, su sitio, nombre, antigüedad y cosas notables que han sucedido en ella y su Arzobispado*, ms., 1729, Archivo Municipal de Burgos, pp. 387-394.
- PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros franceses del s. XIX*, Valladolid, 1989, pp. 87, 88, 381, 523, 587.
- PONZ, A., *Viaje por España*, Aguilar, Madrid, 1785 (1988), p. 580.
- PRIETO, M., *Chronica y Historia de la Real ciudad de Burgos cabeça de Castilla Camara de su magestad*, t. III, ms., pp. 179-180.
- RUBIO BORRÁS, M., *Nueva Guía de Burgos y su provincia*, Burgos, 1901, p. 138.
- SERRANO ORTEGA, M., “El Santo Crucifijo de San Agustín y los Cristos medievales de Sevilla”, *AEA*, 7 (1915), pp. 426-427.
- SUBIRÁS GALTER, J., *Imágenes españolas de Cristo*, Barcelona, 1943, p. 60.
- SUSO, R. S., *Guía oficial de Burgos*, Burgos, 1930, p. 23.
- URREA FERNÁNDEZ, J., *La catedral de Burgos*, León, 1984, p. 225.
- VARESIO, J. B., *Historia del santo Cruzifijo de Burgos y de sus milagros*, Burgos, 1604.
- VÁZQUEZ DE PARGA, L. y LACARRA, J. M. y URÍA RÍU, J., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, t. II, Pamplona, 1948 (1992), p. 194.
- VELASCO DE TOLEDO, J., *Catedral de Burgos*, Burgos, 1956, pp. 23-24.
- VILLANUEVA LÁZARO, J. M., *Curiosidades y leyendas del Camino de Santiago*, León, 1993, p. 36.
- YZQUIERDO PERRÍN, F., *Burgos. El Cristo, el castillo y el Cid*, Burgos, 2007, pp. 13-56.



39. BURGOS

Santa Catalina

Finales del siglo XIV o principios del siglo XV

Madera policromada

80 x 20 x 15 cm.

Museo Catedralicio

(procedente de la iglesia de la Degollación de San Juan
Bautista de Villalmóndar)

La escultura pertenece a los fondos del Museo Catedralicio. Gracias al artículo de B. Osaba, “Novedades arqueológicas y artísticas de Burgos”²³⁷¹, sabemos que procede de Villalmóndar y que representa a santa Catalina. Su estado de conservación es bueno, aunque ha desaparecido la mano derecha y el atributo que portaba, así como los remates de la corona. Apenas conserva policromía.

Estilísticamente se asemeja al apóstol que pertenece a de los fondos de este Museo y que se ha estudiado anteriormente (cat. núm. 35) y a una santa de Arraya de Oca, localidad próxima a Villalmóndar. La historia de la santa parece estar inspirada en Hipatia. Su vida se recogió, por primera vez, en el *Menologio* de Basilio II, escrito en torno al año 985. Su culto llegó a Venecia en la época de las cruzadas y desde allí se extendió por Italia y Francia y, posteriormente, por Alemania y España. A su expansión contribuyó la llegada de parte de sus reliquias -cráneo y mano- a Rouen en el siglo XI. El punto álgido de su popularidad se produjo en los siglos XIV y XV²³⁷².

La santa está de pie y frontal. En su rostro destacan las mejillas y los ojos. La melena es larga y el cuello ancho. Con la mano izquierda sostiene el tondo, que se podría identificar con la rueda. El manto bordea los brazos y los extremos se recogen bajo la mano izquierda. En su caída forma una cascada de pliegues zigzagueantes, los de la pierna derecha son concéntricos y profundos. El cuello de la túnica está abarquillado. Calza zapatos puntiagudos.

La moda que refleja la túnica²³⁷³ es propia de finales del siglo XIV o principios del XV²³⁷⁴.

Bibliografía

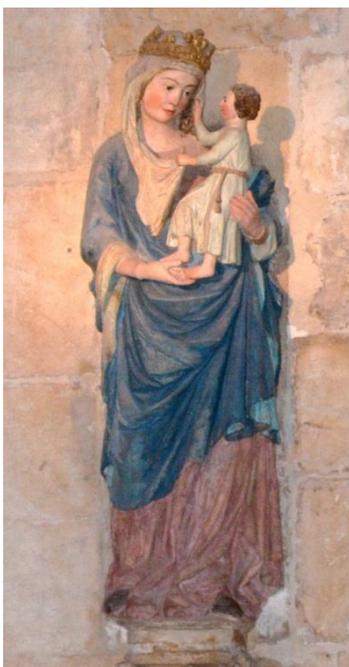
OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B., “Novedades arqueológicas y artísticas de Burgos”, *BIFG*, 173 (1969), p. 311.

²³⁷¹ OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B., 1969 b, p. 311.

²³⁷² RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 275; PÉREZ MARTÍN, I. (ed.), 2008; GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2012 a, p. 5; GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2012 b, pp. 39-41.

²³⁷³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

²³⁷⁴ OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B., 1969 b, p. 311. “Su estilo es gótico de finales del s. XIV”.



40. BURGOS

Virgen de pie

Hacia 1350

Piedra policromada

Aproximadamente 140 x 40 x 27 cm.

Catedral de Burgos

Esta escultura pétreica se colocó sobre la ménsula del muro meridional de la capilla del Santo Cristo de la catedral. Se desconoce su primitiva ubicación y la fecha en que se trasladó a esta capilla, en la que ya estaba en 1846²³⁷⁵.

Pertenece al escaso grupo de imágenes burgalesas en las que la Virgen está de pie. Representa a una Virgen de la Ternura. En la posición de su cuerpo, con un ligero *hanchement*, y el rostro dirigido hacia su Hijo, sigue modelos surgidos en Francia en el segundo cuarto del siglo XIV, plenamente consolidados entre 1340 y 1350²³⁷⁶. En el mismo período se realizó la imagen del claustro del monasterio benedictino de San Salvador de Oña.

Estilísticamente es obra del taller que realizó las esculturas de las ménsulas de la capilla de Santa Catalina. Las primeras referencias a esta capilla son del año 1316, cuando el obispo Gonzalo de Hinojosa y el cabildo acordaron erigirla²³⁷⁷. Las reuniones del cabildo se celebraron entre los años 1328 y 1333 en la capilla de San Pablo, porque la nueva aún no se había terminado²³⁷⁸. En 1354 se celebró el capítulo en la nueva²³⁷⁹, que hasta 1374 no se mencionó bajo la advocación de Santa Catalina²³⁸⁰. Por lo tanto, hacia 1354 las esculturas de la nueva sala capitular ya estaban acabadas.

El cincelado del rostro de María remite a los rostros femeninos de las ménsulas de la capilla de Santa Catalina. Destacan sus delicadas facciones, de frente amplia y pómulos marcados. El cuello es esbelto. Con la mano derecha sostiene los pies infantiles y con la izquierda le sujeta por la parte inferior. El tallado de las manos es detallista. Su corona, de reducidas dimensiones, remata en cuatro pequeños florones. Una corona similar lleva el Cristo sedente de una ménsula de la capilla de Santa Catalina. El velo, de tela fina, forma pliegues delgados. La disposición del manto es innovadora respecto a las esculturas de pie burgalesas de cronología anterior. Envuelve

²³⁷⁵ ORCAJO, P., 1846 (1997), p. 136. "Al lado de la epístola de dicho altar se halla colocada una imagen de nuestra Señora".

²³⁷⁶ TERÉS TOMÁS, M. R., 1991, n. 121.

²³⁷⁷ ACB, vol. 41, p. 1, fól. 417; MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), pp. 141, 296-298; PEREDA LLARENA, J., 1984 b, doc. 500, pp. 381-383; KARGE, H., 1995, pp. 59-60.

²³⁷⁸ MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), p. 142; KARGE, H., 1995, p. 61.

²³⁷⁹ ACB, libro 63, citado por MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), p. 141; ABBEG, R., 1999 b, p. 24.

²³⁸⁰ AHCB, 63 LIB, fols. 764-767.

el brazo derecho y cruza de derecha a izquierda. Por la parte inferior se prolonga hasta las rodillas y por la superior queda por encima de la cintura. Los bordes confluyen hacia el brazo izquierdo y desde allí caen formando una cascada de pliegues verticales, similares a los de sus homólogas francesas²³⁸¹. La tela del manto, gruesa y pesada, permite ver la parte superior de la túnica, que tiene el cuello abarquillado. Se ha conseguido dar distintas texturas a las diferentes telas. Los zapatos son puntiagudos.

Jesús dirige la mirada a su madre, creando una escena intimista. Peina una melena larga, con el cabello acaracolado. Con las manos sujeta el velo materno. Apoya los pies en la mano derecha de María. Viste con una túnica de tela fina, que se ajusta a la cintura mediante un ceñidor de cordón y la tela se ablusa por la parte superior.

Partiendo de la fecha de la primera reunión del capítulo en la nueva sala, 1354, de las características de la indumentaria -abarquillamiento del cuello de la túnica²³⁸² y disposición del manto²³⁸³-, así como del suave *hanchement* que adopta el cuerpo, se puede datar en los años centrales de la decimocuarta centuria.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., “Burgos”, en *El gótico en Castilla y León/1*, (“La España gótica” 9), Madrid, 1989, p. 126.

MAHN, H., *Kathedralplastik in Spanien: die monumentale Figuralskulptur in Alt-Kastilien, León und Navarra zwischen 1230 und 1380*, Reutlingen, 1931, t. II, p. 64, fig. 241.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 265-266.

ORCAJO, P., *Historia de la catedral de Burgos*, Burgos, 1901, p. 136.

²³⁸¹ LEFRANÇOIS-PILLION, L., 1935 a, p. 143.

²³⁸² BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

²³⁸³ LEFRANÇOIS-PILLION, L., 1935 a, p. 143; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 287; BERGMANN, U. (coord.), 1989 b, núm. 69, pp. 274-275.



41. BURGOS
Virgen de la Leche (advocación: Nuestra Señora del Milagro)
 Primer tercio del siglo XIV
 Piedra policromada
 130 x 58 x 37 cm.
 Catedral de Burgos

Nuestra Señora del Milagro se custodió hasta mediados del siglo XIX en la capilla de San Juan de Sahagún²³⁸⁴. Desde finales del siglo XIX²³⁸⁵ y hasta la década de los ochenta del XX estuvo en la capilla de las Reliquias²³⁸⁶. Actualmente se ha colocado en la capilla de la Presentación.

En el siglo XVII se le tuvo mucha devoción²³⁸⁷ y tenía fama de milagrosa. Se relacionó con dos milagros. El primero y más conocido aconteció en una fecha indeterminada. Un joven prometió casarse con una chica delante de la Virgen y luego lo negó. Al preguntar la muchacha a la Virgen sobre la veracidad del juramento ésta bajo la cabeza en señal de asentimiento. El otro milagro, datado en 1373, lo protagonizó un prisionero castellano, que fue liberado de las cárceles inglesas por su mediación²³⁸⁸.

La escultura representa a una Virgen de la Leche. Este tema se plasmó en el arte cristiano en el siglo II, en el cubículo de la *Velatio* de las catacumbas de Priscila, y en los frescos coptos de los conventos de Baouit y Saqqara, también en manuscritos y pinturas sobre tabla de finales del siglo VI o principios del VII²³⁸⁹. El culto a la Virgen de la Leche se extendió por Bizancio desde el monasterio bizantino de San Sabas, en Judea. En los cenobios del monte Athos, en el siglo VII, se le denominó *Panagia Galaktotrophousa*²³⁹⁰. Su culto se ha testimoniado en la zona central italiana desde el siglo XII²³⁹¹. Desde allí se extendió por Francia, Bélgica y Alemania, y posteriormente llegó a España e Inglaterra²³⁹². A partir del Concilio de Trento desapareció por considerarlo irreverente. La importancia devocional de la escultura debió facilitar su pervivencia.

²³⁸⁴ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 141; MONJE, R., 1843, p. 25.

²³⁸⁵ AMADOR DE LOS RÍOS, R., 1888, pp. 523-524.

²³⁸⁶ ANDRÉS ORDAX, S., 1989, p. 126.

²³⁸⁷ PRIETO, M., 1639, t. II, p. 99.

²³⁸⁸ PRIETO, M., 1639, t. III, p. 180; MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 141,

²³⁸⁹ RUBIN, M., 2010, p. 113; RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2012 b.

²³⁹⁰ TRADIGO, A., 2004, p. 183; RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2012 b.

²³⁹¹ CASSIGOLI, I., 2009, p. 22.

²³⁹² LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., 2007, p. 298; CASSIGOLI, I., 2009, p. 30; RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2012 b, p. 3. Por España se extiende en el siglo XIII, ver: SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005, p. 62.

La imagen está bien conservada, sólo le han achatado los zapatos y la han repolicromado. María mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia su Hijo. Jesús gira el cuerpo hacia el lado derecho. Los ojos marianos tienen los párpados tallados. El cabello se ha trabajado en finos mechones ondulados. Con la mano derecha sujeta el pecho izquierdo y con la izquierda a Jesús por la pierna. El velo queda oculto sobre la frente y se distancia en los laterales creando pliegues angulosos. El manto cae desde el hombro por el lado derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. Lleva un fiador circular. El cuello se resalta con un orfrés. Sobre el pecho se aprecia el broche circular. El talle se sitúa ligeramente por encima de la cintura, resaltado mediante un cingulo. Se podría relacionar con la tipología de las Vírgenes alfonsíes por la presencia del fiador, del broche y por el drapeado del velo.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna y gira el cuerpo hacia el lado derecho. En su rostro destacan los ojos y las prominentes mejillas. Peina una melena corta y rizada. Posa la mano izquierda sobre la mano derecha de su madre y con la derecha sujeta el velo. Apoya el pie derecho sobre la pierna derecha de María y el izquierdo sobre la izquierda. El manto bordea el brazo izquierdo. El escote de la túnica se ajusta a la base del cuello.

Es una obra de destacada calidad que, por las características de la indumentaria y el tipo de pliegado, se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

- ANDRÉS ORDAX, S., "Burgos", en *El gótico en Castilla y León/1*, ("La España gótica" 9), Madrid, 1989, p. 126.
- AMADOR de los RÍOS, R., *Burgos. España sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, 1888, pp. 523-524.
- AYALA LÓPEZ, M., *La catedral de Burgos*, Burgos, 1950, p. 65.
- CANTÓN SALAZAR, E., *Apuntes para una guía de Burgos*, Burgos, 1888, p. 27.
- CASTILLO PESQUERA, A., *Breve compendio de la historia eclesiástica de la ciudad de Burgos, de la Iglesia mayor, parroquias y conventos, hasta el año 1697*, ms., Archivo Municipal de Burgos, pp. 42-43.
- CRUZ, V. de la, *Guía completa de las tierras del Cid*, Burgos, 1979, p. 41.
- DÍEZ PÉREZ, P., *Nueva guía de Burgos y su provincia*, Burgos, 1930, p. 83.
- DOTOR MUNICIO, A., *La catedral de Burgos. Guía histórico descriptiva*, Burgos, 1928, pp. 255-257.
- FUENTE MACHO, F., *Guía de Burgos*, Burgos, 1953, p. 68.
- HUIDOBRO SERNA, L., *La catedral de Burgos*, ("Los monumentos cardinales de España" VIII), Madrid, 1949, p. 82.
- LLACAYO SANTA MARÍA, A., *Catedral. Cartuja. Huelgas. Monumentos religiosos, artísticos e históricos, curiosidades, cosas notables de Burgos y sus cercanías*, Burgos, 1886, p. 74.
- LÓPEZ MATA, T., *La Catedral de Burgos*, Burgos, 1950 b, p. 174.
- MARTÍNEZ BURGOS, M., *Guía turística de Burgos y su provincia*, Burgos, 1955, p. 42.
- MONJE, R., *Manual del viajero en la catedral de Burgos*, Burgos, 1843, p. 25.
- ORCAJO, P., *Historia de la Catedral de Burgos*, Burgos, 1846 (1997), pp. 125, 128.
- RUBIO BORRÁS, M., *Nueva guía de Burgos y su provincia*, Burgos, 1901, p. 141.



42. BURGOS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora de la Alegría)
Entre 1265 y 1275
Piedra policromada
Aproximadamente cm. 100 cm.
Catedral

Nuestra Señora de la Alegría preside la capilla exterior, de reducidas dimensiones, adosada a la fachada de la Coronería por el lado occidental. Desconozco su lugar de procedencia y la fecha en que se trasladó a esta capilla, que preside, al menos, desde 1479²³⁹³. En una carta de 1620 se menciona su ubicación, su advocación y la devoción que suscitaba²³⁹⁴. En 1726 se fundó una cofradía bajo su denominación con sede en la cercana iglesia de San Nicolás, que ha pervivido hasta nuestros días²³⁹⁵.

Es una imagen sedente con el Niño realizada en piedra caliza. Pertenece a la primera variante de la tipología de las Vírgenes alfonsíes, de la que es la escultura más antigua. Desde el punto de vista del estilo es obra del taller del claustro de la catedral burgalesa. Es una de las pocas esculturas cabeza de serie de nuestra provincia, formada por la Virgen de la fachada occidental de la excolegiata de Castrojeriz y Nuestra Señora de La Vid (cat. núm. 168), del monasterio del mismo nombre. Las tres coinciden en la tipología, el material de realización y en ser obra de artífices del taller del claustro.

La calidad de la Virgen de la Alegría es excepcional, así como su estado de conservación. Sólo la cabeza infantil parece obra de una intervención posterior. María está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. En el rostro de la Virgen se han cincelado los párpados, resaltando la zona central inferior, y marcado las comisuras

²³⁹³ MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983), p. 26. “Cerca de esta puerta à la mano derecha del espectador se venera la imagen de Nuestra Señora con el título de la Alegría, que está colocada dentro de una capillita: hácese ya mención de esta imagen, aunque no se especifica su advocación, en un documento de 1479”. El documento al que alude Martínez podría ser el del AHCB, 9 LIB, fols. 161 v-157, que se refiere al censo otorgado por Fernando Díez de Fuentepelayo, arcediano de Burgos, Juan López e Iñigo de Mendoza, canónigos, en nombre del cabildo (04-01-1479), a favor de Catalina del Castillo, mujer de Juan de Salón, mercader, y de Pedro Salón, su hijo, sobre unas casas de la calle Correría (Coronería) de esta ciudad por el precio de 21 florines de oro cada año.

²³⁹⁴ AHCB, 6 V, fol. 333. El primer documento en el que se expone claramente que la imagen está junto a la puerta de la Coronería es del 7 de enero de 1620. Carta de Jerónimo Fernández Cerezo de Torquemada, para que se empleen 1.000 ducados de los réditos de un censo en el seguimiento del pleito que se litiga por la obra pía que fundó su hermano Pedro Fernández Cerezo de Torquemada, y asimismo hace donación de otros 300 ducados para adorno de la imagen de Nuestra Señora de la Alegría que está junto a la puerta de la Coronería.

²³⁹⁵ LÓPEZ SOBRINO, J., 1990, pp. 28-29.

de la nariz. El cuello es esbelto. Con la mano derecha sostiene una piña. Es la única escultura burgalesa que lleva este atributo²³⁹⁶ cuya simbología está poco clara. Trens señaló que puede ser una mala interpretación del racimo simbólico²³⁹⁷. El aro de la corona remata en florones. El velo se separa del rostro y forma un pliegue voluminoso. Se recoge por detrás de la espalda. El manto lleva un fiador de eslabones rectangulares, circunstancia que podría apuntar a un retoque posterior. Se tensa sobre el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. La túnica es de cuello ajustado y talle bajo.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda materna. Con la mano derecha bendice y con la izquierda, cerrada, oculta parte del objeto que porta. Apoya el codo sobre la pierna derecha, esta pierna se muestra desnuda hasta la rodilla y de perfil al espectador. El manto deja libre el brazo derecho y cubre el pecho por el izquierdo. El drapeado es voluminoso y naturalista. La túnica tiene el cuello ajustado.

Se puede datar entre 1265-1270, años en los que estuvo activo el taller del claustro de la catedral.

Bibliografía

MARTÍNEZ SANZ, M., *Historia del Templo Catedral de Burgos, escrita con arreglo a documentos de su archivo*, Burgos, 1866 (1983), p. 26.

CANTÓN SALAZAR, E., *Apuntes para una guía de Burgos*, Burgos, 1888, p. 53.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), pp. 225-229.

²³⁹⁶ En la Virgen de Casanova es un añadido posterior.

²³⁹⁷ TRENS, M., 1946, p. 566.



43. BURGOS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de los Remedios)
Entre 1265 y 1275
Piedra policromada²³⁹⁸
Aproximadamente 110 x 50 x 45 cm.
Catedral

Nuestra Señora de los Remedios estuvo en el arco de entrada al claustro viejo, como mínimo hasta 1602²³⁹⁹. Desde allí se trasladó a la capilla de la Santa Cruz, que pasó a denominarse capilla de Nuestra Señora de los Remedios²⁴⁰⁰. La última mención a esta capilla bajo su advocación es del año 1766²⁴⁰¹. En 1787 se conocía como capilla del Santo Cristo²⁴⁰², que es la denominación actual. La escultura está muy bien conservada.

Son numerosos los testimonios sobre su importancia devocional²⁴⁰³. En el manuscrito de M. Prieto, de 1639, puede leerse: “devoción tienensela los de la ciudad, y los de la comarca acuden a rezarla”²⁴⁰⁴. A. Castillo escribió en 1697: “con quien toda esta ciudad tiene muy gran devoción”²⁴⁰⁵. Además, la imagen tuvo fama de milagrosa²⁴⁰⁶. En el Archivo de la Catedral están documentados dos milagros²⁴⁰⁷. Desde el punto de vista del estilo es obra del taller del claustro de la catedral burgalesa.

²³⁹⁸ AMADOR DE LOS RÍOS, R., 1888, p. 511. “Tallada en madera”.

²³⁹⁹ AMB Actas 1602, fol. 324 y 238; AHCB, V 19, fols. 827-854. En este documento se especifica que en 1602 la escultura de Nuestra Señora de los Remedios se veneraba en el arco de entrada del claustro viejo; IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., 1990, pp. 387-388.

²⁴⁰⁰ AHCB, V 64, fs. 524-526; CASTILLO PESQUERA, F., 1697, p. 40. “Capilla de los Remedios [...] llamada así por una Santísima Imagen que se venera encima de la puerta por la parte de dentro”; DOTOR MUNICIO, A., 1928, p. 182. “Un documento de 1285 menciona había en este sitio una capilla dedicada a la Santa Cruz. Después en el s. XVII, comenzó a titularse de los Remedios”; HUIDOBRO SERNA, L., 1949 f, p. 80. “A comienzos del s. XVII comenzó a llamarse de los Remedios, título de la Santísima Virgen puesta en el tímpano del arco de entrada”; LÓPEZ MATA, T., 1950, p. 149. Existe un documento de 1631 por el que se encarga “pintar y dorar el retablo de Nuestra Señora de los Remedios destinado a la capilla del mismo nombre”; IGLESIAS ROUCO, L. S., 1990, p. 542.

²⁴⁰¹ AHCB, 55 V, fol. 796-798.

²⁴⁰² AHCB, 135 LIB, fol. 380. En este documento de 1787 se menciona una capilla del Santo Cristo.

²⁴⁰³ AHCB, fols. 630-636 v.

²⁴⁰⁴ PRIETO, M., 1639, t. III, p. 184.

²⁴⁰⁵ CASTILLO PESQUERA, F. A., 1697, p.40.

²⁴⁰⁶ PRIETO, M., 1639, t. III, p. 184. “Esta santísima imagen de pocos años ha hecho algunos milagros reconocidos, que el cabildo de Santa María ha cuidado de calificarlos”.

²⁴⁰⁷ AHCB, V 19, fols. 827-854, 855-899; AMB, Actas 1602, fol. 324 y 238; IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., 1990, p. 388.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño desvía ligeramente el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de María es alargado, de frente amplia y ojos grandes. Sujeta con la mano derecha el tallo de una flor y con la izquierda al Niño por la pierna. La corona es de aro ancho y remata en florones. El manto bordea el brazo derecho, con la tela muy tensa. Sobre la pierna de ese lado forma pliegues diagonales, que se yuxtaponen sin llegar a unirse. La túnica es de cuello circular y un broche romboidal frunce la tela en torno al pecho.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de María. Su rostro reitera las facciones del materno. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Viste con una túnica holgada.

Es obra del taller del claustro y las torres de la catedral y se puede datar en la entre 1265 y 1275, durante el período que estuvo activo el taller o ligeramente después.

Bibliografía

- ARA GIL, J., "Escultura", *El gótico*, ("Historia del arte de Castilla y León" III), Valladolid, 1994, p. 236.
- AMADOR de los RÍOS, R., *Burgos. España sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, 1888, pp. 510-511.
- AYALA LÓPEZ, M., *La catedral de Burgos*, Burgos, 1950, p. 61.
- AZPIAZU, J. A., *Conductor del Viajero en Burgos*, Burgos, 1847, p. 15.
- BUITRAGO ROMERO, A., *Guía general de Burgos*, Burgos, 1876, p. 243.
- CASTILLO PESQUERA, F. A., *Breve compendio de la ystoria de la ciudad de Burgos, fundación de esta ciudad, de su Iglesia Mayor, parroquias y conventos, hasta este año de 1697*, ms., p. 40.
- DOTOR MUNICIO, A., *La catedral de Burgos*, Burgos, 1928, pp. 182-183.
- FUENTE, V. de la, *Vida de la Virgen María con la historia de su culto en España*, t. II, Barcelona, 1879, p. 175.
- FUENTE MACHO, F., *Guía de Burgos*, Burgos, 1953, p. 66.
- GARCÍA SAÍNZ DE BARANDA, J., *La ciudad de Burgos y su concejo en la Edad Media*, t. I, Burgos, 1967, p. 217.
- LLACAYO SANTA MARÍA, A., *Burgos y sus monumentos*, Burgos, 1886, pp. 66-67.
- LLACAYO SANTA MARÍA, A., *La catedral de Burgos*, Burgos, 1886, p. 46.
- LÓPEZ MATA, T., *La catedral de Burgos*, Burgos, 1950, pp. 149-150.
- MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar*, t. IV, Madrid, 1849, p. 550.
- MARTÍNEZ BURGOS, M., *Guía turística de Burgos y su provincia*, Burgos, 1955, p. 39.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "La Virgen de la Vid, centro del monasterio", en *El monasterio de Santa María de la Vid. 850 años*, Madrid, 2004, pp. 259-260.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción", *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 257-258.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII", *RB*, 24 (2009), pp. 229-231.
- MONJE, R., *Guía del Viajero en la catedral de Burgos*, Burgos, 1843, p. 22.
- PRIETO, M., *Chronica y Historia de la Real ciudad de Burgos cabeça de Castilla Camara de su magestad*, ms., 1639, Biblioteca Nacional, t. II, p. 97.
- PRIETO, M., *Chronica y Historia de la Real ciudad de Burgos cabeça de Castilla Camara de su magestad*, ms., 1639, Biblioteca Nacional, t. III, p. 184.
- VELASCO TOLEDO, V., *La catedral de Burgos*, 1956, pp. 23-24.



44. BURGOS
Virgen sedente con el Niño
Último tercio del siglo XIII
Madera policromada
145 x 56 x 38 cm.
Museo Catedralicio

La imagen se expone en la capilla de Santa Catalina. Se desconoce su lugar de procedencia. Su estado de conservación es excelente, sólo falta el dedo anular de la mano derecha infantil. Ha sido restaurada respetando el repolicromado barroco y se le ha añadido una corona.

Pertenece a la primera variante de la tipología de las Vírgenes alfonsíes, en la que ambas figuras están en posición frontal, el Niño apoya el pie derecho sobre la pierna derecha materna y el izquierdo sobre el regazo. Los fiadores de los mantos son apuntados y los pliegues de la indumentaria angulosos²⁴⁰⁸.

María está frontal y el Niño, sentado sobre su pierna izquierda, desvía levemente el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de la Virgen es alargado. Destaca su amplia frente, enmarcada por el cabello ondulado y distribuido a dos bandas, que oculta la parte superior de las orejas. Los labios esbozan una sonrisa. Con la derecha sostiene una manzana, en alusión a María como nueva Eva, y apoya la izquierda en el hombro infantil. El velo forma pliegues angulosos en los laterales. El del extremo inferior se vuelve hacia arriba y crea una especie de voluta. Este tipo de plegado es habitual entre imágenes navarras de esta tipología²⁴⁰⁹ y en algunas alavesas²⁴¹⁰. El manto tiene solapas y lleva un fiador doble rematado en pico. Por el lado derecho bordea el brazo y por el izquierdo cae sobre la peana, el extremo bordea el lateral de la misma en una disposición similar a la del manto de la Virgen de Vileña, actualmente en las Calatravas de Burgos (cat. núm. 67). En la parte inferior los pliegues son concéntricos en el lateral y verticales y diagonales bajo la rodilla. La túnica es de cuello ajustado y talle bajo, que cubre el manto. Sobre el pecho se aprecia un broche circular.

El rostro infantil es menos alargado que el materno. Con los labios esboza una sonrisa. Peina una melena tallada en mechones ondulados. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sujeta el libro. Apoya el pie derecho en la pierna derecha de su madre y el izquierdo en el regazo. El manto, con un fiador circular doble,

²⁴⁰⁸ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 150.

²⁴⁰⁹ Las Vírgenes de Arcos, Arizaleta, Artaza, Fitero, Genevilla y Puente la Reina

²⁴¹⁰ Virgen de Albaina.

bordea los brazos. La túnica es de cuello circular ajustado y bocamangas holgadas, bajo las que se aprecian las de la camisa.

Refleja una delicada ejecución y muestra numerosas similitudes con las imágenes alfonsíes de las provincias de Álava y Logroño, aunque no se puedan establecer similitudes estilísticas con las mismas. Por la maestría del imaginero que la realizó y la moda que representa su indumentaria, se puede datar en las décadas finales del siglo XIII.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La Virgen de la Vid, centro del monasterio”, en *El monasterio de Santa María de la Vid. 850 años*, Madrid, 2004, p. 278.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), p. 245.



45. BURGOS

Virgen sedente con el Niño

Primer tercio del siglo XIV

Madera policromada

130 x 50 x 35 cm.

Museo Catedralicio

(procedente de la iglesia de San Lorenzo de Villadiego)

Esta imagen se expone en el Museo Catedralicio. Gracias a N. Sentenach²⁴¹¹ y al Archivo Fotográfico Municipal de Burgos²⁴¹² sabemos que procede de la iglesia de San Lorenzo de Villadiego. Se ha restaurado recientemente y añadido la mano derecha. En la policromía, original, han pervivido los escudos de los donantes en la peana, como en la Virgen de la Rosa del monasterio de las clarisas de Medina de Pomar. Se han insertado en círculos entrelazados. Los más repetidos, tres veces, son los reales de Castilla y León. Además, aparecen dos lobos superpuestos, dos calderas superpuestas, tres flores de lis y en el último un cuartelado con dos flores de lis y dos cruces patadas. Podría tratarse de una donación de Diego López de Haro, decimocuarto señor de Vizcaya y Violante, hija de Alfonso X²⁴¹³.

Esta escultura pertenece a la primera variante de la tipología de las Vírgenes alfonsíes, porque el Niño apoya el pie derecho sobre la pierna derecha materna y el izquierdo en el regazo. Los fiadores de los mantos son apuntados y los pliegues de la indumentaria angulosos²⁴¹⁴.

María está en posición frontal y el Niño desvía ligeramente el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de la Virgen es alargado. Apoya la mano izquierda en el hombro

²⁴¹¹ SENTENACH, N., 1924 c, t. v, s. p. "En su capilla de la nave de la epístola una importante imagen de la Virgen sedente, con el Niño del s. XIV, en cuya basa una serie de círculos con escudos reales de Castilla y León y familia de Vizcaya de gran carácter heráldico, entre ellos también los López de Haro".

²⁴¹² Archivo Fotográfico Municipal de Burgos, núm. 1983.

²⁴¹³ GARCÍA CARRAFA, A., 1931, t. XL, p. 298.

²⁴¹⁴ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 152.

infantil. De la corona se conserva el aro. El velo crea pliegues angulosos en su caída. El manto lleva solapas y un fiador apuntado. Bordea el brazo derecho y cubre el pecho por el izquierdo. En el regazo se aprecian pliegues angulosos. La túnica se adapta a la base del cuello y se ajusta al cuerpo. El talle, bajo, se resalta con un cingulo. Sobre el pecho se aprecia un broche circular. Los zapatos son puntiagudos y asoman bajo la túnica.

El Niño se sienta sobre la pierna izquierda materna. Sus facciones son similares a las de María. Peina una melena corta, que otorga cierto protagonismo a las orejas. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro. Viste con un manto con fiador puntiagudo, que bordea los brazos. La túnica es ajustada y el talle se sitúa por encima de la cintura, resaltado con un cingulo de correa.

Se puede fechar en las décadas iniciales del siglo XIV en base a la moda que reflejan las túnicas.

Bibliografía

Archivo Fotográfico Municipal de Burgos, núm. 1983.

IGLESIAS ROUCO, L. S., *El arte en la Iglesia de Castilla y León. Las Edades del Hombre*, Valladolid, 1988, núm. 66, p. 129.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano”, en *Actas del Congreso Internacional La catedral de León en la Edad Media*, León 7-11 de abril de 2003, León, 2004, pp. 624, 629.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La Virgen de la Vid, centro del monasterio”, en *El monasterio de Santa María de la Vid. 850 años*, Madrid, 2004, p. 278.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), p. 245.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. VII, ms., 1924, p. 261.



46. BURGOS
Virgen sedente con el Niño
Finales del siglo XIII o principios del XIV
Madera policromada
75 x 30 x 25 cm.
Museo Catedralicio

Desconozco el lugar de procedencia de esta talla, que pertenece a los fondos del Museo Catedralicio. Ha sufrido importantes pérdidas de material. La Virgen carece de parte del brazo derecho y el Niño de las manos. También ha desaparecido el extremo derecho del banco. En el repolicromado se aprecian importantes lagunas.

Pertenece a un grupo de imágenes que acusa la influencia de la primera variante de las Vírgenes alfonsíes, en la que el pie derecho del Niño se apoya sobre la pierna derecha materna y el izquierdo en el regazo. Los fiadores son apuntados y los pliegues de la indumentaria angulosos²⁴¹⁵. A diferencia de las Vírgenes alfonsíes carece del broche sobre el pecho de la túnica de María y Jesús no lleva manto.

María está en posición frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de la Virgen tiene forma ovalada y sus labios esbozan una sonrisa. Con la mano izquierda sujeta al Niño por el codo. La corona remata en florones. El velo forma pliegues zigzagueantes en los laterales. El manto tiene solapas y un fiador apuntado doble. Bordea los brazos. La túnica es de cuello circular ajustado y talle bajo.

Jesús se sienta sobre la pierna izquierda materna. En el rostro destacan las mejillas y su sonrisa. Peina una melena corta. Viste con una túnica holgada y rozagante.

Por las características de la indumentaria, forma de los cuellos y altura del talle, se puede datar en los años finales del siglo XIII o iniciales del XIV.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La Virgen de la Vid, centro del monasterio”, en *El monasterio de Santa María de la Vid. 850 años*, Madrid, 2004, p. 278.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.

²⁴¹⁵ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, pp. 150, 153.



47. BURGOS
Virgen sedente con el Niño
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
100 x 36 x 30 cm.
Museo Catedralicio

Esta escultura pertenece a los fondos del Museo Catedralicio. Puede proceder de alguna parroquia o ermita de la provincia. Se ha usado como imagen de vestir y para ello han eliminado el velo, el cabello y la corona de María. También ha desaparecido el fruto o flor que mostraba al Niño con su mano derecha. Falta el dedo índice de la mano derecha infantil. La policromía tiene numerosas lagunas.

Pertenece a la tipología de Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María²⁴¹⁶. La Virgen está en posición frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de María es alargado. Con la mano izquierda protege con el manto a Jesús. El manto bordea los brazos. El escote de la túnica es ajustado y su talle se oculta bajo el manto. Se aprecian los zapatos apuntados.

La figura de Jesús se ha realizado a una escala superior a la materna. Está sentado sobre la pierna izquierda de María. En su rostro destacan las desarrolladas mejillas. Extiende el brazo derecho y aproxima la mano, también extendida, al fruto que le muestra la Virgen y al rostro materno²⁴¹⁷. Con la mano derecha sostiene una esfera. Flexiona las piernas y apoya el pie derecho sobre la pierna derecha de su madre y el izquierdo en el regazo. Viste con una túnica holgada, de escote circular, que no se adapta a la base del cuello.

Es una imagen arcaizante. Por la relación que se establece entre Jesús y María y porque los escotes no se adaptan a los cuellos, se puede datar a finales del primer tercio del siglo XIV.

²⁴¹⁶ Como en otras tallas burgalesas: Arauzo de Torre, Briongos de Cervera, Cabañes de Esgueva, Castrillo del Val, Celada del Camino, Hortezielos, Lerma, Madrigal del Monte, Pinillos de Esgueva, Rabé de los Escuderos, Santo Domingo de Silos, Sarracín, Villanueva de Carazo.

²⁴¹⁷ Como las Vírgenes de Tolbaños de Arriba, Quintanarraya y Aza.



48. BURGOS
Virgen sedente con el Niño
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
65 x 28 x 18 cm.
Museo Catedralicio

La talla pertenece a los fondos del Museo Catedralicio. Debe proceder de alguna parroquia o ermita de la provincia. Ha perdido la mano derecha y parte de la peana. Se aprecian varias capas de policromía y numerosas lagunas.

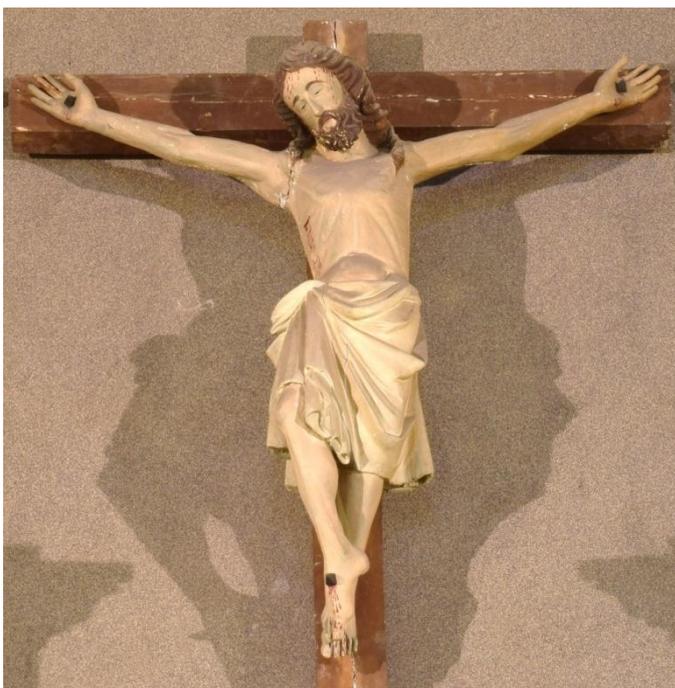
Pertenece a la tipología de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho, al mismo tiempo que lo desvía hacia el izquierdo, formando una diagonal. El rostro de la Virgen es alargado y se han tallado los párpados. Apoya la mano izquierda en el hombro infantil. La corona remata en florones y el velo se adapta a la frente y forma un pliegue de poco volumen a cada lado del rostro. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. La túnica tiene el cuello ajustado y con una ranura pequeña en el centro. El ceñidor resalta el talle, que está un poco elevado respecto a la cintura.

En el rostro infantil destacan los ojos, grandes. La melena es corta y se distribuye en mechones del mismo tamaño. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Apoya el pie derecho en la pierna derecha materna y el izquierdo en la pierna respectiva de María. El manto bordea el brazo derecho y deja al descubierto el izquierdo. Cruza de derecha a izquierda. El escote de la túnica infantil no se adapta a la base del cuello.

Por la moda que refleja la indumentaria, forma de los cuellos de las túnicas y altura del talle, se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

AA. VV., *Silos y su época. Catálogo de la Exposición*, Monasterio de Silos Julio-Septiembre 1973 y Palacio de Exposiciones de Bellas Artes del Retiro, Madrid, Noviembre 1973-Febrero 1974, Madrid, 1973, núm. 28, p. 21.



49. BURGOS

Crucificado

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 160 cm.

Iglesia de la Facultad de Teología

(procedente de la iglesia de San

Miguel de Tabanera)

Este Crucificado se expone al culto en la iglesia de la Facultad de Teología de Burgos, a donde se trasladó desde la iglesia de San Miguel de Tabanera, barrio de Castrojeriz²⁴¹⁸. Su estado de conservación es bueno, porque no se aprecia pérdida de material. Solo muestra una grieta en la unión del brazo derecho con el tórax. Se ha repolicromado y ha perdido la cruz original.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su expresión es serena. Peina una larga melena ondulada, que se distribuye a dos bandas, de las que se adelanta un mechón a cada hombro. La barba es corta y rizada permite ver la base del cuello. Los brazos se han colocado por encima de la horizontal y las manos extendidas y con los dedos separados. En el torso se han tallado las transiciones musculares, con el abdomen sin lobular y el vientre abultado. El paño de pureza se sostiene en la cintura y se anuda sobre la cadera derecha. Desde el nudo caen numerosos pliegues verticales a diferente altura. Por el lado izquierdo los drapeados son profundos y arrítmicos. Adelanta la pierna derecha al plano del cuerpo y la coloca de perfil, facilitando la visión de la rodilla. La izquierda se mantiene vertical, al igual que el pie. El pie derecho muestra una leve rotación externa.

El *perizonium* es similar al de los Crucificados de Huerta de Arriba (cat. núm. 148), Huerta del Rey (cat. núm. 156) y Pedrosa de Roa (cat. núm. 203), entre otros. Se puede datar hacia 1350 por la sujeción del paño de pureza en la cintura y la colocación de las manos.

²⁴¹⁸ CERVERA VERA, L., 1982 a, pp. 47-48.



50. BURGOS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora de la Rebolleda)
Último tercio del siglo XIII
Madera policromada
83 x 34 x 21 cm.
Iglesia de Nuestra Señora del Rosario
(procedente de la ermita de Nuestra Señora de la Rebolleda)

Nuestra Señora de la Rebolleda de Burgos fue la titular de su ermita hasta 1843, cuando cesó su culto. Desde allí se trasladó a la parroquia de Santa Águeda²⁴¹⁹. En la actualidad nada se conserva de la ermita. La imagen se restauró en la década de los noventa del siglo pasado en el Museo del Retablo y en 2006 se llevó a la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Burgos.

La ermita de Nuestra Señora de la Rebolleda estuvo en las proximidades del Camino de Santiago²⁴²⁰. Según la tradición, se erigió en el lugar donde la Virgen se apareció a un pastor²⁴²¹, durante el reino visigodo²⁴²². La ermita tuvo mujeres devotas, que estaban vinculadas a los curas de San Martín²⁴²³. Durante los siglos XVII y XVIII contó con la devoción de los burgaleses²⁴²⁴. En las disposiciones testamentarias de Juan González, firmadas en el año 1434, se recoge: “que echen a las lámparas de la ermita de Santa Maria la Rebolleda”. En el testamento de la madre Dorotea Rodríguez, del 12 de agosto de 1436, pide que: “la honren en su entierro y llamen a las dueñas de la Rebolleda”²⁴²⁵. Las referencias posteriores asignan a la ermita una función hospitalaria, centrada en la atención a los apestados. En 1599 la ciudad edificó un hospital para apestados junto a la ermita, imagino que por la oleada de peste que hubo de la que algunos autores llegan a referir la desorbitante cantidad de 30.000 muertos²⁴²⁶.

En el año 1842 los agricultores llevaron la imagen en rogativa ante el Santo Cristo de Burgos de San Gil para pedir que lloviera²⁴²⁷. B. de Palacios es el único que recoge la existencia de una cofradía bajo su advocación: “El día de Nuestra Señora de

²⁴¹⁹ MADOZ, P., 1846 a, p. 562.

²⁴²⁰ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., 1990 b, p. 356.

²⁴²¹ PALACIOS, B. de, 1729, p. 110.

²⁴²² PRIETO, M., 1639, t. III, p. 186; CASTILLO PESQUERA, F. A., 1697, p. 108-109.

²⁴²³ PALACIOS, B. de, 1729, p. 290.

²⁴²⁴ PRIETO, M., 1639, t. III, p. 186. “Ha habido siempre mucha devoción y ha tenido beatas y mujeres recogidas que se han cuidado de servirla y alumbrarla”; PALACIOS, B. de, 1729, p. 110. “Es de mucha devoción por la sagrada imagen que se venera de María Santísima”; SÁNCHEZ PÉREZ, J. A., 1943, pp. 350-351.

²⁴²⁵ CASTILLO PESQUERA, F. A., 1697, p. 88.

²⁴²⁶ CASTILLO PESQUERA, F. A., 1697 p. 108-109; ARIAS DE MIRANDA, J., 1843, p. 104.

²⁴²⁷ PEÑA GÓMEZ, T. y SÁIZ CALZADA, O., 1944, p. 35.

septiembre hay fiesta con sermón y mucha solemnidad, cuyo gasto hace su devota y antigua cofradía, a cuyo cargo corre su conservación y aumento²⁴²⁸. Su festividad se celebraba el segundo domingo de mayo.

La imagen está bien conservada, aunque el velo se transformó en una larga melena, que en la restauración recuperó su aspecto original. El Niño había perdido la mano derecha y parte de las piernas, que se han rehecho.

Pertenece a la tipología de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de la Virgen es circular. Tiene los ojos grandes y la nariz achatada. Con su mano derecha muestra una poma a Jesús, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda sujeta el manto. El manto bordea los brazos y la túnica es de cuello circular ajustado, que se ha policromado como si llevara un orfrés. El talle es bajo y queda oculto bajo el manto. Calza zapatos puntiagudos.

El Niño se sienta entre el centro del regazo y la pierna izquierda materna. Su rostro repite las facciones de María. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Lleva una túnica holgada, de cuello ajustado.

Por la posición infantil y las características de la indumentaria se puede datar en las décadas finales del siglo XIII.

Bibliografía

AA. VV., *Exposición María, peregrina de la fe*, Burgos, 1988, p. 23

CASTILLO PESQUERA, F. A., *Breve compendio de la ystoria de la ciudad de Burgos, fundación de esta ciudad, de su Iglesia Mayor, parroquias y conventos, hasta este año de 1697*, ms., Archivo Municipal de Burgos, pp. 88, 108-109.

PALACIOS, F. B. de, *Historia de la ciudad de Burgos: estado secular de ella, su sitio, nombre, antigüedad y cosas notables que han sucedido en ella y su Arzobispado*, ms., 1729, p. 290.

PRIETO, M., *Chronica y Historia de la Real ciudad de Burgos cabeça de Castilla Camara de su magestad*, t. III, ms., 1639, Biblioteca Nacional, p. 186.

VALDIVIELSO AUSÍN, P., *Burgos en el Camino de Santiago*, Burgos, 1992, pp. 316-317.

²⁴²⁸ PALACIOS, B. de, 1729, p. 290.



51. BURGOS
Anunciación

Finales del siglo XIII
Madera policromada

Virgen 120 x 25 cm., Ángel 120 x 28 cm.

Iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal

El municipio de Gamonal se conocía en el siglo XI como Santa María de Gamonal. Fernando I incluyó su iglesia en el Real Patronato y la legó a sus hijas Doña Urraca y Doña Elvira²⁴²⁹, quienes la donaron, a su vez, al obispo don Simón para que pudiera trasladar la sede episcopal de Oca a Burgos. La escritura del legado se firmó en 1074²⁴³⁰. En 1075 se procedió al traslado de la sede de Oca a Gamonal, y ese mismo año se estableció definitivamente en la ciudad de Burgos por orden de Alfonso VI²⁴³¹.

No se conservan documentos sobre la construcción del templo. En base a la morfología arquitectónica y a la presencia de los escudos de Miguel Esteban del Huerto del Rey en el dintel de su portada occidental, se ha datado en el último tercio del siglo XIII²⁴³². Este donante fundó, junto al almirante Bonifaz, la cofradía de Caballeros Mercaderes de Santa María la Real de Gamonal²⁴³³, a la que pertenecían importantes familias de la oligarquía ciudadana.

El grupo de la Anunciación se ha colocado sobre dos ménsulas situadas en el muro septentrional. Desconozco para qué lugar de la iglesia se realizaron las tallas. Su

²⁴²⁹ HUIDOBRO SERNA, L., 1925, p. 405.

²⁴³⁰ Se conserva en el archivo de la catedral burgalesa. GARRIDO GARRIDO, J. M., 1983 a, pp. 58-60, doc. XXIV. Documento firmado el 8 de julio de 1074, en el que “las infantas Urraca y Elvira hacen donación a don Simeón, obispo de Burgos, de la iglesia de Santa María y la villa de Gamonal para que establezca en ella la sede episcopal y el cabildo. Asimismo, le conceden unos molinos en Arlanzón y los monasterios de Santa María del Valle y San Pedro del Campo”.

²⁴³¹ VALDIVIELSO AUSÍN, B., 1992, pp. 30-32.

²⁴³² ANDRÉS ORDAX, S., 1988, p. 344; ARA GIL, C. J., 1994, pp. 238-239.

²⁴³³ GARCÍA SÁINZ DE BARANDA, J., 1938, p. 160; GÓMEZ BÁRCENA, M. J. 1988, p. 85; ARA GIL, C. J., 1994, pp. 238-239.

estado de conservación es excelente, sólo se aprecian algunas grietas en la madera y lagunas en la policromía, que es fruto de una intervención posterior.

Iconográficamente deriva de la fórmula sirio-palestina y pertenece a la primera variante de las Anunciaciones de la fórmula siria²⁴³⁴, en la que María sostiene un libro, misal o libro de horas con la mano izquierda, y con la derecha muestra un ligero movimiento para exteriorizar su emoción²⁴³⁵. El ángel está en una actitud similar con la mano derecha, mientras con la izquierda sujeta un cetro o bastón de mensajero. Esta variante tiene su origen en la escultura monumental francesa y es la más extendida por Occidente²⁴³⁶.

Estilísticamente se puede relacionar con la portada occidental de la misma edificación, que se ha datado en los años finales del siglo XIII²⁴³⁷, gracias a la presencia de los escudos de Miguel Estaban del Huerto del Rey en el dintel. En algunas esculturas de esta portada se aprecia la influencia del taller del claustro catedralicio²⁴³⁸.

Las dos imágenes forman una composición unitaria. El ángel está a la derecha de María y dirige la cabeza hacia ella y la Virgen desvía la cabeza hacia la derecha, donde se sitúa el Ángel. Los rostros son ovalados, de frentes amplias y mejillas carnosas. Los ojos tienen forma almendrada y se han tallado los párpados. También se repite el acabado de la barbilla y del cabello. Las transiciones de la nariz a la boca y de ésta a la barbilla son reiterativas. El cabello de la figura masculina se distribuye a dos bandas y agrupa en gruesos bucles, semejantes a los realizados en las imágenes del Crucificado del Calvario del sepulcro de Fernando de la Cerda de Las Huelgas de Burgos (cat. núm. 58), del Cristo del tímpano de la fachada de Sasamón y del Cristo del tímpano de la portada occidental de la iglesia de Gamonal.

María cubre la cabeza con un velo, que se ajusta a la frente y se pliega a la altura de las sienas. En los laterales del rostro crea una ondulación, que se prolonga hasta el extremo del velo. Se adapta a los hombros. En la distribución del velo coincide con la Virgen del tímpano de la iglesia. Esta disposición se generalizará durante la primera mitad del siglo XIV²⁴³⁹. El manto cubre los hombros, bordea el brazo izquierdo por el exterior y aparece a la altura de la cintura por el derecho, desde donde cruza formando una diagonal hacia el lado izquierdo. Lo sujeta con la mano izquierda. El plegado es rico y asimétrico. La sobretúnica tiene el cuello ajustado. Sus bocamangas, con forma rectangular, coinciden con las de las figuras de la Virgen y los ángeles del tímpano de la iglesia. Se extiende sobre la peana y permite asomar los zapatos puntiagudos.

El manto de Gabriel cae por la parte exterior del brazo derecho y por el izquierdo cubre el brazo y se recoge bajo el mismo. La túnica es holgada y el cuello ajustado. Las amplias bocamangas tienen forma rectangular. La camisa sólo se percibe bajo las bocamangas de la túnica.

Esta Anunciación se encuentra entre las imágenes góticas burgalesas más divulgadas, debido a su participación en numerosas exposiciones y a su inclusión en publicaciones dedicadas a la iglesia o a la escultura gótica burgalesa²⁴⁴⁰.

²⁴³⁴ FRANCO MATA, A., 1998, p. 176.

²⁴³⁵ MÂLE, E., 1986 b, p. 265; RÉAU, L., 1957 (1996), p. 188. “Esta es la actitud que presentan las Anunciaciones occidentales, en general, mientras las bizantinas se ven sorprendidas por el ángel mientras se ocupan en labores cotidianas, como sacar agua del pozo, etc”.

²⁴³⁶ RÉAU, L., 1957 (1996), p. 191.

²⁴³⁷ ARA GIL, C. J., 1994, pp. 238-239.

²⁴³⁸ ARA GIL, C. J., 1994, pp. 238-239.

²⁴³⁹ Como puede verse en la portada de la capilla de Santa Catalina, de la catedral burgalesa, o en la Virgen de la Parra de la iglesia de Celada del Camino.

²⁴⁴⁰ SENTENACH, N., 1924 c, t. IV, p. 139; HUIDOBRO SERNA, L., 1926, p. 67; BERNIS MADRAZO, C., 1970, lám. VIII, fig. 5; AA. VV., 1984, sala III, núm. 5, 6; AA. VV., 1988 a, p. 40; IGLESIAS ROUCO, L. S., 1988

La datación que se le ha asignado abarca todo el período gótico: siglos XIII²⁴⁴¹, XIV²⁴⁴² y XV²⁴⁴³. Considero que se talló una vez concluida la portada de la iglesia, o al mismo tiempo que aquella, en las décadas finales del siglo XIII²⁴⁴⁴.

Bibliografía

- AA. VV., *Exposición Historia de la Salvación en el arte diocesano*, Parroquia de San Esteban, Burgos, 1984, n. 5, 6, sala III.
- AA. VV., *Exposición María, peregrina de la fe*, Burgos, 1988, p. 40.
- AA. VV., *Exposición Patrimonio histórico-artístico de la iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal*, Burgos, febrero de 1995, núm. 4, p. 26.
- BERNIS MADRAZO, C., “La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación”, *AEA*, 43 (1970), lám. VIII, fig. 5.
- HUIDOBRO SERNA, L., *Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal (Burgos)*, Lérida, 1926, p. 67.
- IGLESIAS ROUCO, L. S., *Las Edades del Hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, Valladolid, 1988, p. 80.
- LÁZARO LÓPEZ, A., *Nuevos caminos sobre viejas sendas*, Catedral de Burgos, Burgos, 1997, pp. 155-156.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 227.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 257-259.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Las Anunciaciones góticas burgalesas y los ritos hispánico y romano”, *CAvq*, 28 (2012), pp. 211-212.
- RAMOS REBOLLARES, L., *Iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal*, Burgos, 1998, pp. 70-72.
- SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. IV, ms., 1924, p. 139.

b, núm. 33, p. 80; AA. VV., 1995 c, p. 26; LÁZARO LÓPEZ, A., 1997, 83, pp. 155-156; RAMOS REBOLLARES, L., 1999, pp. 70-72; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002, p. 227; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2006 pp. 257-259; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2012, pp. 211-212.

²⁴⁴¹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, lám. VIII, fig. 5. Aparece entre las imágenes del siglo XIII; ANDRÉS ORDAX, S., 1988, p. 342. Mediados del siglo XIII; IGLESIAS ROUCO, L. S., 1988 b, núm. 33, p. 80. Mediados del siglo XIII; LÁZARO LÓPEZ, A., 1997, núm. 83, pp. 155-156. Pospone su datación a finales de la centuria.

²⁴⁴² MAHN, H., 1931, t. II, fig. 251; AA. VV., 1984, núms. 5 y 6, sala III; AA. VV., 1988 a, p. 40.

²⁴⁴³ SENTENACH, S., 1924 c, t. IV, p. 139.

²⁴⁴⁴ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 p, p. 262; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2006, pp. 257-259.



52. BURGOS
Calvario

Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada

Crucificado 200 x 160 cm., Virgen 170 cm., San Juan 170 cm.
Iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal

El Calvario se encontraba, hasta la década de los noventa del siglo pasado, en el espacio porticado que antecede a la portada occidental de la iglesia. Esta ubicación contribuyó a su deterioro²⁴⁴⁵. En la actualidad se ha colocado en la cabecera de la iglesia. Se restauró a principios de los noventa del siglo XX, debido a su preocupante estado de conservación. La madera estaba deteriorada por su prolongada exposición a los cambios bruscos de temperatura y humedad, y afectada por xilófagos. No se ha producido pérdida de material, aunque sí de parte de la policromía.

La imagen de Cristo pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante que muestra la caja torácica recta. Desvía la cabeza y el cuerpo hacia la derecha y flexiona la pierna derecha en la misma dirección. Su rostro es muy alargado. La disposición diagonal de las cejas transmite una expresión de sufrimiento al rostro, incrementada por tener los ojos cerrados y el ceño fruncido. La barba es muy larga y remata en pequeños bucles de delicada ejecución. Lleva una fina corona de espinas. Los brazos están por encima de la horizontal y las manos extendidas. En el torso se insinúan las transiciones musculares, con el abdomen lobulado y el arco epigástrico rematado en ángulo. El paño de pureza se sujeta a la altura de las caderas y se anuda sobre la derecha. Bajo el nudo caen pliegues verticales y diagonales. Sobre la pierna izquierda el drapeado es concéntrico y profundo. Por la parte posterior es largo y

²⁴⁴⁵ HUIDOBRO SERNA, L., 1926, p. 68. “Hallamos aquí en el mismo atrio en frente de la portada una estimable escena del calvario de gran tamaño, casi es natural”; GARCÍA, A., 1995, p. 152. “El calvario se exhibía en el pórtico de la iglesia, presentaba un estado de conservación muy preocupante por sus especiales condiciones de exposición al exterior, pérdida de la resistencia mecánica de la madera, presencia de un fuerte y variado ataque de xilófagos y graves alteraciones, con numerosas faltas y repolicromados”.

se acorta ligeramente por la delantera, cubriendo sobradamente la pierna izquierda y dejando al descubierto la rodilla derecha. Flexiona las piernas y las desvía hacia el exterior. El pie izquierdo se mantiene la vertical y el derecho adopta una ligera rotación externa. Conserva la cruz original.

La Virgen tiene el cuerpo frontal y desvía la cabeza hacia la derecha. Su rostro es alargado y sus ojos grandes. Coloca la mano derecha sobre la izquierda a la altura del esternón. Esta postura simboliza el duelo ante la muerte de Cristo²⁴⁴⁶ y refleja un sentimiento de humildad, por estar presenciando un hecho sagrado²⁴⁴⁷. En su caída el velo se ondula y separa del rostro. El manto tiene un fiador circular. Por el lado derecho se agrupan la mayoría de los pliegues, concéntricos y profundos. La túnica es de cuello ajustado y bocamangas holgadas, que permiten asomar las de la camisa.

Juan desvía la cabeza hacia la derecha. Su rostro es alargado y refleja una expresión dolorosa, por el arqueado de las cejas y el fruncimiento del ceño, como sucede en el rostro del Crucificado. Las manos están en actitud orante, elevadas, reiterando la posición de la Virgen. Este gesto se interpretaba como una aceptación del sacrificio²⁴⁴⁸ y contribuía a resaltar su papel de mediador²⁴⁴⁹. El manto tiene una distribución simétrica, que facilita la confluencia de los extremos bajo las manos. Los pliegues son numerosos, profundos y concéntricos.

Este Calvario refleja un gran dominio técnico. Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV, por la aparición de la corona de espinas y por el incremento en el tamaño de la barba, respecto a las del primer tercio de este siglo²⁴⁵⁰.

Bibliografía

Archivo de la Diputación Provincial de Burgos, núm. 4691.

AA. VV., *Arte burgalés. Quince mil años de expresión artística*, Vitoria, 1976, p. 149.

GARCÍA, A., *Castilla y León Restaura. 1984-1995*, Madrid, 1995, p. 152.

HUIDOBRO SERNA, L., *Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal (Burgos)*, Lérida, 1926, pp. 68-69.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 261-262.

RAMOS REBOLLARES, L., *Iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal, Burgos*, Burgos, 1998, pp. 66-67.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. IV, ms., 1924, p. 137.

²⁴⁴⁶ MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.

²⁴⁴⁷ BARASH, M., 1999, p. 59.

²⁴⁴⁸ FRANCO MATA, M. A., 1997, p. 30.

²⁴⁴⁹ MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., 2012, p. 356.

²⁴⁵⁰ SENTENACH, S., 1924 c, t. IV, p. 137. “[...] de comienzos del siglo XV”.



53. BURGOS

Virgen sedente con el Niño (advocación: Santa María la Real y Antigua de Gamonal)

Primer tercio del siglo XIV

Madera policromada

85 cm.

Iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal

Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal es la titular de su iglesia. Sustituyó a la imagen fundacional, que según pretende la tradición oral ya existía en el siglo X²⁴⁵¹. Se ha colocado en la cabecera de la iglesia. En 1924 conservaba su apariencia original, como se aprecia en la fotografía que acompaña al manuscrito de N. Sentenach²⁴⁵². En 1926 ya se había restaurado²⁴⁵³. Los rostros son las partes más transformadas, el de María se asemeja a las Vírgenes de Monterrubio de la Demanda (cat. núm. 189) y Villafranca Montes de Oca (cat. núm. 287), que también están alterados. A la talla en estudio le modificaron los cuellos de las túnicas, le retallaron pliegues en torno a las cinturas, añadieron el ceñidor de María y redondearon los extremos de sus zapatos. Las coronas son un añadido.

La imagen destaca por su importancia devocional. Contó y cuenta con el fervor de los fieles. Los peregrinos del Camino de Santiago se postraban a rezar ante la imagen antes de dirigirse a la ciudad de Burgos²⁴⁵⁴. Su fiesta se celebra el 2 febrero, día de las Candelas, cuando los cofrades sacan la imagen en procesión.

²⁴⁵¹ PÉREZ MORAL, L., 1922, p. 135. “Su fundación se remonta al s. X, cuando fue descubierta una imagen de la Virgen”; HUIDOBRO SERNA, L., 1950 (1999) b, t. II, p. 475. “Debió su fundación a haberse descubierto aquí, según constante tradición, una imagen de la Reina del cielo hacia el s. X”; ANDRÉS ORDAX, S., 1988, p. 339. “La tradición pretende que el origen de un primer santuario está en el descubrimiento de una imagen de la Virgen hacia el s. X”; entre otros autores, como VALDIVIELSO AUSIN, P., 1992, pp. 30-31.

²⁴⁵² SENTENACH, N., t. IV, ms., 1924 c, p. 138. Es la fotografía situada a la izquierda de esta página.

²⁴⁵³ HUIDOBRO SERNA, L., 1926, p. 65. “[...] fue pintada recientemente”.

²⁴⁵⁴ VALDIVIELSO AUSIN, P., 1992, p. 42.

En la Edad Media se crearon dos cofradías bajo su advocación. La *cofradía de Caballeros Mercaderes de Santa María la Real de Gamonal*, fundada en 1285 y a la que pertenecían familias distinguidas y *Nuestra Señora de Gamonal* o *Nuestra Señora de Gamonal de los Calceteros*, que se constituyó en 1368 y desapareció en 1682. A ella pertenecían miembros de diverso origen social.

Forma parte del tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María. La posición de las figuras es frontal. La Virgen muestra una manzana a Jesús con su la mano derecha, en alusión a María como nueva Eva, y sujeta el manto con la izquierda. En el velo se respetó la disposición primitiva, aunque se incrementó ligeramente su tamaño sobre la frente. Forma un pliegue poco voluminoso a cada lado. El manto es de solapas y bordea los brazos. Cruza de derecha a izquierda y crea una ligera diagonal por el borde inferior. Los pliegues se concentran en el regazo. El cuello de la túnica es ajustado y el talle se sitúa por encima de la cintura y quedaba ablusado. Bajo la túnica asoman los zapatos.

El Niño se sienta sobre la pierna izquierda de María. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. Apoya el pie derecho en el regazo materno y el izquierdo se adelanta a la rodilla de la Virgen. Viste con una túnica de cuello circular ajustado y bocamangas holgadas.

La moda que reflejan las túnicas, por la elevación y ablusamiento del talle²⁴⁵⁵, sitúa a esta escultura en el primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

Archivo Fotográfico de la Diputación de Burgos, Photo-Club, núm. 4690.

Archivo Fotográfico Municipal de Burgos, núm. 2904.

AA. VV., *Arte burgalés. 15000 años de expresión artística*, Vitoria, 1976, p. 149.

HUIDOBRO SERNA, L., “Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el tesoro artístico de la provincia de Burgos desde el advenimiento de la República, y principalmente durante los años de 1936 y 37 en que parte de su territorio del Norte fue ocupado por los rojos y separatistas vascos”, *BCPMB*, 69 (1939), pp. 288-293.

HUIDOBRO SERNA, L., *Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal*, Lérida, 1926.

HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, 1950-1951 (1999), Madrid, p. 475.

LAMPÉREZ ROMEA, V., “Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura cristiana española. Dos iglesias rurales de la provincia de Burgos. Nuestra Señora del Valle en Monasterio de Rodilla. Nuestra Señora la Antigua en Gamonal”, *BSEE*, 12 (1904), p. 215.

RAMOS REBOLLARES, L., *Iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal*, Burgos, 1998, pp. 68-69.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. IV, ms., 1924, p. 138.

VALDIVIELSO AUSIN, P., *Burgos en el Camino de Santiago*, Burgos, 1992, pp. 30-32, 42.

²⁴⁵⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



54. BURGOS
Crucificado (advocación: Santo Cristo de
Burgos)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 200 cm.
Iglesia de San Gil
(procedente del monasterio de la Trinidad)

El Santo Cristo de Burgos se custodió en el monasterio de la Trinidad hasta febrero de 1836, cuando se aplicó el decreto desamortizador, firmado por la reina el 25 de julio de 1835²⁴⁵⁶. Se trasladó a la iglesia de San Gil, donde continúa en la actualidad. Se talló en madera de nogal. Su estado de conservación es bueno, sólo había perdido algunas falanges de las manos, que se reconstruyeron durante la restauración²⁴⁵⁷.

Son numerosos los testimonios que reflejan la gran devoción que se le ha profesado y profesa. En torno a su historia se entretienen numerosas leyendas y tuvo, además, fama de milagrosa.

Pertenece a la tipología de los Crucificados dolorosos y refleja una encrucijada de influencias, que es frecuente en las imágenes de esta tipología. Se asemeja al Crucificado de Santa María del Capitolio y a otras tallas renanas, así como a esculturas italianas y austriacas.

Mantiene el cuerpo vertical e inclina la cabeza. La expresión de su rostro es dolorosa, porque tiene la frente surcada de arrugas, que acusan una inflexión en la zona central. El arco superciliar está muy elevado y facilita la sensación de hundimiento de las cavidades orbitarias. Los ojos se han esculpido abiertos. Muestra arrugas en la piel de la nariz, como el Cristo de Santa María del Capitolio y la talla de la catedral de Palermo²⁴⁵⁸. Entreabre la boca y en ella se aprecia la desgastada hilera dental superior y la lengua. El cabello, empapado en sangre, contrasta con el tallado minucioso de la barba. Los brazos se posicionan por encima de la horizontal y flexiona las manos. La caja torácica, aunque dilatada, no contrasta con la cintura. Está en consonancia con el clasicismo del taller de Giovanni Pisano y la imaginería italiana. Marca los pectorales y el esternón. El arco epigástrico alberga un abdomen lobulado.

Las llagas salpican su cuerpo. En el Medievo se relacionaban los latigazos del cuerpo de Cristo con los escritos de Isaías (1,6): “De la planta del pie a la cabeza no hay

²⁴⁵⁶ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1996, p. 480.

²⁴⁵⁷ MARTÍN GARCÍA, J. C., 2004 a, pp. 175, 176. “Se aprecia un repinte general de la pieza. La antigüedad del mismo se puede encuadrar hacia finales del s. XVIII o principios del XIX, por la calidad de los materiales empleados”.

²⁴⁵⁸ Estas características aparecen, asimismo, en los Cristos de: San Severino de Colonia, Andernach, Coelsfeld, Linnich-Glimbach, Santa María Novella de Florencia.

en él parte sana: golpes, contusiones, heridas recientes, no han sido limpiadas ni vendadas ni suavizadas con aceite”.

El paño de pureza remite a los perizoma italianos, en los que se aprecia un pronunciado pliegue central²⁴⁵⁹. Adelanta las piernas, flexionadas, y coloca las rodillas a la misma altura. Los pies muestran un gran desgarró, que recorre desde el clavo hasta los dedos. Los huesos quedan al descubierto, por haber desaparecido parte de la piel.

Remite a los Crucificados italianos en: sus grandes dimensiones, en torno a los dos metros; en tener el paño de pureza más corto que los alemanes y con una disposición frecuente en Italia; en no albergar reliquias, el único italiano que las tenía era el de Palermo; en el uso de la cruz latina frente a la de ípsilon; en la posición de las rodillas, colocadas a la misma altura, y en tener el abdomen lobulado. Con las esculturas alemanas coincide en el pliegue de la nariz, el tipo de policromía de los latigazos y en no flexionar las rodillas de forma muy acentuada.

Por todo lo expuesto, puede ser una obra importada de Italia. Se realizó en el segundo tercio del siglo XIV por la disposición del paño de pureza y la colocación de los pies.

Bibliografía

AMADOR DE LOS RÍOS, R., *España sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, Barcelona, 1888, p. 646.

ANDRÉS GONZÁLEZ, P., “Imaginería en la iglesia de San Gil: La “Real Hermandad de la Sangre del Cristo de Burgos y Nuestra Señora de los Dolores”, *BIFG*, 208 (1994), pp. 7-15.

ANDRÉS ORDAX, S., “Arte gótico”, *Historia de Burgos II/2*, Burgos, 1987, p. 117.

ANDRÉS ORDAX, S., “Burgos”, *El gótico en Castilla y León/1*, (“La España gótica” 9), Madrid, 1989, p. 147.

Archivo Fotográfico Municipal de Burgos, núm. 3139.

ASENSIO IBÁÑEZ, J., “Excursión a Burgo”, *BSCE*, 66 (1908), p. 427.

ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., “El antiguo convento de la Trinidad y el santísimo Cristo de Burgos o de las Santas Gotas, que se venera en la Iglesia parroquial de San Gil”, *BIFG*, 155 (1961), pp. 555-560.

ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., “El antiguo convento de la Trinidad y el santísimo Cristo de Burgos o de las Santas Gotas, que se venera en la Iglesia parroquial de San Gil”, *BIFG*, 156 (1961), pp. 662-666.

ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., “El antiguo convento de la Trinidad y el santísimo Cristo de Burgos o de las Santas Gotas, que se venera en la Iglesia parroquial de San Gil”, *BIFG*, 157 (1961), pp. 739-744.

ÁVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., “El antiguo convento de la Santísima Trinidad y el Santísimo Cristo de Burgos o de las Santas Gotas, que se venera en la Iglesia parroquial de San Gil”, *BIFG*, 159 (1962), pp. 344-350.

BERGANZA, F., *Antigüedades de España propugnadas en las noticias de sus Reyes y Condes de Castilla la Vieja, en la historia apologética de Rodrigo Díaz de Bivar dicho el Cid Campeador y su crónica del Real Monasterio de S. Pedro de Cardeña*, t. II, Madrid, 1721, p. 126.

BERTOLARZA ESPARZA, G., *Iglesia de San Gil de Burgos*, Burgos, 1914, pp. 13, 35-39.

BOSARTE, I., *Viage artístico a varios pueblos de España*, Madrid, 1804, pp. 253-254.

²⁴⁵⁹ Como en las tallas de Giovanni Pisano: Crucificado de Siena, el de Pistoia o el del Victoria and Albert Museum. Así como en otras tallas italianas: Cortona, Santa María Novella de Florencia, Génova, Orvieto, San Gimignano. Fuera de Italia se repite esta distribución en la imagen checa de Jihlava y la croata de Split.

- BUITRAGO ROMERO, A., *Guía general de Burgos*, Burgos, 1876, p. 293.
- CASTILLO PESQUERA, F. A., *Breve compendio de la ystoria de la ciudad de Burgos, fundación de esta ciudad, de su Iglesia Mayor, parroquias y conventos, hasta este año de 1697*, ms., pp. 20-22.
- CRUZ, V. de la, *Burgos remansos de Historia y arte*, Burgos, 1982, pp. 60-61.
- DÍEZ PÉREZ, P., *Nueva guía de Burgos y su provincia*, Burgos, 1930, pp. 76, 122.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R., *Sistemas de articulación en Cristos del descendimiento*, Master oficial en conservación y restauración de bienes culturales, Universidad Politécnica de Valencia, 2011, p. 23.
- FLÓREZ, H., *España sagrada*, t. XXVII, Madrid, 1771 (1983), pp. 517-522.
- FUENTE MACHO, F., *Guía de Burgos*, Burgos, 1953, p. 83.
- GIL, I., *Memorias de Burgos y su provincia*, Burgos, 1913, pp. 185-187.
- GÓMEZ ROJÍ, R., *Historia y preces del Santísimo Cristo de Burgos*, Burgos, 1914, p. 13.
- HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, 1950 (1999), Madrid, p. 167.
- LÓPEZ, F., *Santísimo Cristo de Burgos*, 1907.
- LLACAYO SANTA MARÍA, A., *Burgos y sus monumentos*, Burgos, 1886, pp. 38, 121.
- MARTÍN GARCÍA, J. C., “Cristo crucificado”, en 1999-2003. *Catálogo de obras restauradas. Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León*, Valladolid, 2004, pp. 172-175.
- MARTÍNEZ BURGOS, M., *Guía turística de Burgos y su provincia*, Burgos, 1955, p. 193.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 262.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los crucificados dolorosos góticos y el santo Cristo de Burgos de la iglesia de San Gil”, *CAvq*, 25 (2010), pp. 107-128.
- PALACIOS, F. B. de, *Historia de la ciudad de Burgos: estado secular de ella, su sitio, nombre, antigüedad y cosas notables que han sucedido en ella y su Arzobispado*, ms., 1729, Archivo Municipal de Burgos, pp. 412-413.
- PRIETO, M., *Chronica y Historia de la Real ciudad de Burgos cabeça de Castilla Camara de su magestad*, t. III, ms., 1639, Biblioteca Nacional, p. 180.
- PONZ, A., *Viaje por España*, t. III, Madrid, 1779 (1988), p. 590.
- SALVÁ, A., *Historia de la ciudad de Burgos*, t. II, Burgos, 1915, pp. 227-228.
- SANZ, J., *Ensayo histórico y breve descripción del santísimo Christo que se titula de Burgos*, Salamanca, 1758.
- SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. II, ms., 1924, p. 36.



55. BURGOS
Virgen sedente con el Niño
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 Aproximadamente 50 cm.
 Iglesia de San Gil

La iglesia de San Gil se empezó a construir a finales del siglo XIII o inicios del XIV. La talla se expone en el Museo parroquial. Se usó como imagen de vestir y para ello eliminaron la mano derecha, el pie izquierdo, la corona y el velo de la Virgen, así como los brazos infantiles y parte de la peana. Reconstruyeron las partes desaparecidas, salvo los brazos infantiles, durante la restauración. Está repolicromada

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se dispone de pie²⁴⁶⁰. Las primeras representaciones están en una ilustración de las *Vitae Sanctorum* de la Biblioteca Real de Bruselas, realizada en el tercer cuarto del siglo XI²⁴⁶¹, el sepulcro de Saint Junien, situado en la colegiata y el municipio francés del mismo nombre, se ha datado en el siglo XII²⁴⁶², y el arca de Nuestra Señora de Tournai, de Nicolás de Verdún, en el año 1205²⁴⁶³. La mayoría de las esculturas de este grupo se distribuyen por Francia, Alemania, Italia²⁴⁶⁴, España y Suecia²⁴⁶⁵. Las representaciones españolas más tempranas están en las iluminaciones de *Las Cantigas*. A la segunda mitad del siglo XIII pertenece un marfil español del Walters Museum de Baltimore²⁴⁶⁶. Algunos autores sitúan su origen en la escultura monumental de Champaña, Lorena y Borgoña²⁴⁶⁷.

En la talla burgalesa María está frontal y el Niño se desvía hacia el lado derecho. Los ojos marianos son grandes. Con la mano izquierda sujeta a Jesús por el codo. El manto bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. La túnica tiene el cuello abarquillado y el talle alto. El pie derecho calza un zapato puntiagudo.

El rostro infantil está enmarcado por una melena corta. Viste con una túnica holgada, cuyo escote no se ajusta al cuello.

²⁴⁶⁰ Como las tallas de: Burgos (Las Huelgas), Celada del Camino, La Gallega, Guzmán, Olmedillo de Roa, Peñalba de Castro, Vega de Lara.

²⁴⁶¹ LAPIÈRE, M., R., 1981, p. 408; DRESCHER, V., 2014, p. 105, fol. 25 v.

²⁴⁶² ARBELLOT, F., 1847, pp. 30-45; SUCKALE, R., 1971, p. 90

²⁴⁶³ LEMEUNIER, A., 2007, pp. 125-126; FRANCO MATA, M. A., 2009, p. 46; HOURIHANE, C. (ed.), 2012, p. 443.

²⁴⁶⁴ DRESCHER, V., 2014. No incluye España, ni Suecia.

²⁴⁶⁵ FIRCKS, J. von, 2012, p. 89. Uppsala; p. 160. Överselö.

²⁴⁶⁶ <http://art.thewalters.org/detail/19588/virgin-and-child-33/> (16/08/2015). Núm. de catálogo: 7186.

²⁴⁶⁷ FORSYTH, W. H., 1957, p. 180; KRUEGER, I., 1977, p. 46; BERGMANN, U. (coord.), 1989 b, p. 197.

Por la elevación del talle de la túnica de María y por tener el escote abarquillado se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.



56. BURGOS
Virgen sedente con el Niño
 Décadas finales del siglo XIII
 Madera policromada
 Aproximadamente 75 cm.
 Iglesia de San Lorenzo

La primitiva iglesia de San Llorente fue una de las primeras parroquias de Burgos. En su barrio se desarrolló una notable actividad económica a partir del siglo XII. Allí vivían familias aristocráticas, entre las que destacaban los grandes mercaderes²⁴⁶⁸. La actual iglesia de San Lorenzo fue la iglesia del antiguo colegio de San Salvador de Burgos, de la Compañía de Jesús²⁴⁶⁹. Se erigió entre 1684 y 1694 con el patrocinio de Francisca de San Vitores. La construcción estuvo a cargo de Bernabé de Hazas y Francisco del Pontón²⁴⁷⁰. Cuando se suprimió la Compañía, en 1773, a su iglesia se trasladó el culto de la antigua parroquia de San Llorente, ante su mal estado de conservación. A pesar del deterioro del edificio antiguo, éste no se demolió hasta principios del siglo XIX, cuando el riesgo de derrumbe era inminente²⁴⁷¹. Como testimonio del lugar que ocupó se colocó una cruz. Cuando I. Bosarte visitó la ciudad, a principios del siglo XIX, el solar de la antigua iglesia se había transformado en una plaza²⁴⁷².

En el testamento del canónigo Luis de Castro, de 1555, consta su deseo de ser enterrado en la capilla de Nuestra Señora de la iglesia de San Lorenzo, también denominada de los Ricos. Se podría estar refiriendo a la capilla donde se custodiaba esta escultura, pero no tenemos suficientes datos para confirmarlo²⁴⁷³.

La imagen se debió trasladar, junto a otros bienes muebles, desde la antigua iglesia²⁴⁷⁴. No conserva la advocación, ni testimonios de carácter devocional. Solo conocemos los cambios de ubicación en la iglesia actual. A principios del siglo XX estaba en el retablo de la cabecera de la nave del Evangelio²⁴⁷⁵ y se reubicó en el retablo mayor, donde ocupa la calle central del primer cuerpo. Su estado de conservación es

²⁴⁶⁸ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J., 1986, p. 123.

²⁴⁶⁹ LÓPEZ MATA, T., 1959, pp. 12-14.

²⁴⁷⁰ COFIÑO FERNÁNDEZ, I., 2004, p. 54; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., 2012, p. 320.

²⁴⁷¹ VALDIVIELSO AUSÍN, B., 1992, p. 131.

²⁴⁷² BOSARTE, I., 1804 (1978), p. 256.

²⁴⁷³ AHCB, LIB 57, fols. 391-393.

²⁴⁷⁴ HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999) b, t. II, p. 153.

²⁴⁷⁵ SENTENACH, N., 1924 c, t. II, s. p. "En el primer altar del Evangelio hay colocada una Virgen sedente del s. XV". Se tiene que identificar con la escultura en estudio, la única imagen gótica del templo.

bueno, sólo ha perdido el fruto o flor que sujetaba María con su mano derecha y la mano izquierda infantil. Está repolicromada y se ha añadido una corona metálica a la Virgen.

Varios autores se han referido a esta escultura por su belleza²⁴⁷⁶. H. Mahn creyó que era una Virgen *Galaktotrophousa*²⁴⁷⁷, probablemente, debido a la posición del cuerpo infantil, girado hacia su madre. Respecto al estilo, considero que es obra de un escultor del taller del claustro de la catedral.

Pertenece a la tipología de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. Compositivamente ha roto con la frontalidad que caracteriza a las esculturas de este período. María desvía el cuerpo hacia la izquierda, levemente arqueado y mantiene las piernas frontales. Jesús está sentado de perfil y con el rostro dirigido hacia el materno. Esta imagen y la Virgen de la Manzana del monasterio de Santo Domingo de Silos son las más intimistas del siglo XIII burgalés.

El rostro de María tiene forma circular y el cabello lo enmarca hasta las orejas. Resalta la comisura de la nariz y bajo la barbilla una pequeña papada. Su cuello es largo y esbelto. Con la mano izquierda, de largos dedos, sostiene al Niño por la espalda. Los pies sobresalen de la peana. Sujeta el velo mediante una cinta o aro, que queda oculto bajo la corona metálica. Entre los drapeados de la indumentaria destacan los que se forman en torno al brazo derecho, con forma de abanico, y los dos sobre los pies, triangulares.

El Niño se ha realizado a una escala superior. En el rostro destacan sus amplias mejillas. Peina una melena corta distribuida a dos bandas, sin flequillo. Apoya la mano derecha en el hombro de la Virgen y sus pies descansan sobre el regazo materno. Viste con una túnica holgada.

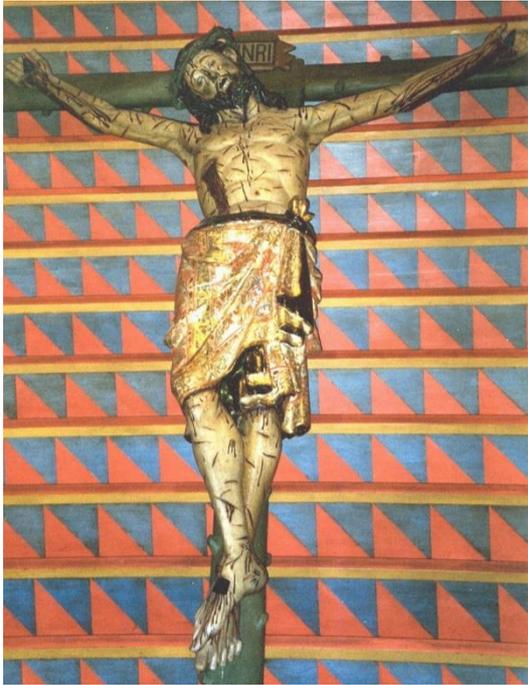
Se puede datar en la década de los setenta u ochenta del siglo XIII, después de haber finalizado el conjunto escultórico catedralicio.

Bibliografía

- HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, 1950 (1999), Madrid, p. 153.
- MAHN, H., *Kathedralplastik in Spanien. Die monumentals Figuralskulptur in Kastilien, León und Navarra zwischen 1230 und 1380*, t. I, Reutlingen, 1931, p. 64.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 258.
- SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. II, ms., 1924, p. 55.
- VALDIVIELSO AUSÍN, P., *Burgos en el Camino de Santiago*, Burgos, 1992, p. 132

²⁴⁷⁶ HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999) b, t. II, p. 153. “Otros recuerdos ofrecía el edificio que ha desaparecido [...] acompañada de una imagen de María Santísima con su hijo en los brazos, igualmente maravillosa por su arte”; VALDIVIELSO AUSÍN, B., 1992, p. 132. “Acompañaba la tarjeta conmemorativa del Santo Peregrino una imagen de María “maravillosa por su arte”.

²⁴⁷⁷ MAHN, H., 1931, t. I, p. 64. “Im mitterlichsten Verhältnis, das Kind an der Brust, erscheint Maria zu Burgos, in s. Lorenzo”.



57. BURGOS
Crucificado
Hacia 1300
Madera policromada
200 x 134 cm.
Monasterio de San José
(procedente del monasterio del Moral,
Palencia)

La talla procede del monasterio benedictino de San Salvador del Moral, situado en la localidad de Cordovilla la Real, enclave que formó parte del alfoz palentino de Palenzuela. Esta zona perteneció a la diócesis burgalesa. En 1933 el arzobispo de Burgos ordenó el traslado de la comunidad al monasterio de San José de Burgos. Entre sus bienes muebles trajeron un Calvario, al que pertenecía el Crucificado en estudio²⁴⁷⁸. Al no disponer de espacio en el cenobio para colocar las tallas de María y Juan, se procedió a su venta a un anticuario en 1949²⁴⁷⁹. El Crucificado preside el altar mayor de la iglesia monacal. Su estado de conservación es bueno. Se restauró en 1989, manteniendo el repolicromado.

La imagen pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante de los grandes Crucificados de hacia 1300 que anudan el paño de pureza sobre la cadera izquierda. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza. Su rostro refleja una expresión serena. Peina una melena distribuida a dos bandas que remata en bucles. La barba es corta y el bigote exiguo. Los brazos se sitúan por encima de la horizontal y las manos extendidas. En el tórax, un poco dilatado, se han tallado los pectorales, el arco epigástrico y el abdomen lobulado. El paño de pureza tiene reborde y se anuda sobre la cadera izquierda. Bajo el nudo se concentran los pliegues verticales. La pierna derecha, se ha colocado de perfil y el pie adopta la rotación externa, el izquierdo mantiene la vertical. El tallado de los dedos es minucioso. La cruz parece original.

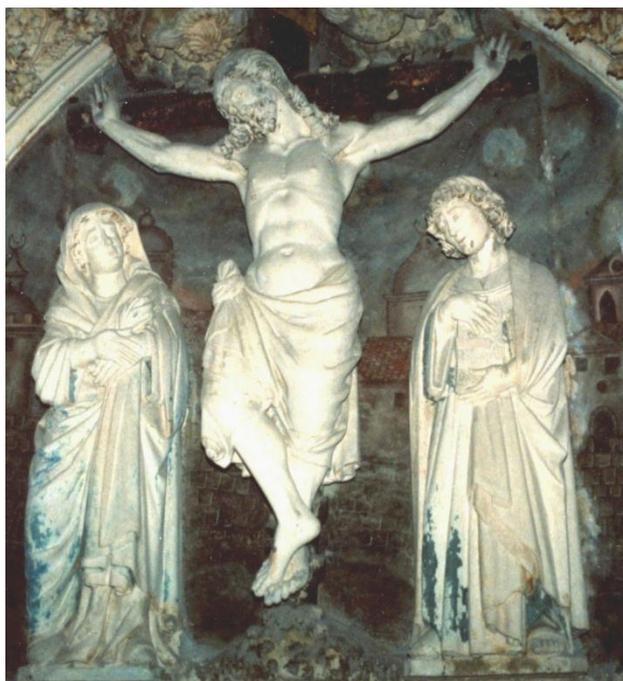
Por la distribución del paño de pureza, las características anatómicas y sus medidas se puede datar hacia 1300.

Bibliografía

PALACIOS, C. J., “Arte en San José de Burgos”, *El Monasterio de San José de Burgos*, Burgos, 2001, pp. 226-227.

²⁴⁷⁸ VIVANCOS GÓMEZ, M. C., 2001, pp. 100-101.

²⁴⁷⁹ PALACIOS, C. J., 2001, pp. 226-227.



58. BURGOS

Calvario

Hacia 1280

Piedra policromada

Cristo 100 cm., Virgen 100 cm., San Juan 100 cm.

Monasterio de Las Huelgas

En la nave del Evangelio de la iglesia de Las Huelgas se ubica el sepulcro de Fernando de la Cerda, al que pertenece este Calvario, situado en el arcosolio. Su estado de conservación es excelente y aún se aprecian restos de policromía.

Estilísticamente se relaciona con el taller del claustro de la catedral. Además, el Crucificado es una de las pocas esculturas tipo de la provincia de Burgos²⁴⁸⁰, cuya influencia irradia a Palencia²⁴⁸¹.

Representa a un Calvario sintético, en el que Cristo desvía la cabeza hacia el lado derecho y la inclina levemente. Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado. Su rostro transmite una expresión serena. Tiene los ojos cerrados y la nariz un poco aguileña, como en las otras esculturas. La frente se ha esculpido estrecha. El cabello forma grandes bucles. En el cuello resaltan los tendones. Flexiona levemente los brazos por los codos y fuerza las manos extendidas hacia la vertical, con los dedos separados. El tratamiento anatómico del tórax es naturalista. Destacan las clavículas, el esternón, las costillas, sólo insinuadas, y el arco epigástrico, que cobija un abdomen lobulado. El vientre resalta ligeramente redondeado. El *perizonium* se sujeta por debajo de las caderas y se anuda en el lado derecho. Por el lateral derecho la tela crea una gran voluta y se aprecia otra, de inferior tamaño, en el lateral izquierdo. Flexiona la pierna derecha y la muestra de perfil, con una musculatura prominente. La pierna izquierda mantiene la vertical, al igual que el pie. El pie derecho adopta la

²⁴⁸⁰ Sirvió de modelo a los Crucificados de la capilla de San Juan y sala capitular de Las Huelgas y a los Crucificados de Cilleruelo de Abajo, Olmillos de Muñó e Iglesias.

²⁴⁸¹ HUERTA HUERTA, P. L., 1999, pp. 73-74. Lo relaciona con el Calvario de Villarcázar de Sirga y el Cristo de las Batallas de la catedral palentina, así como con un Cristo de La Vid de Ojeda en Palencia, sobre todo, por el tratamiento de la cabeza.

rotación externa. Los dedos se han tallado con gran detallismo. La cruz tiene forma de tronco desbastado.

María está de pie y con el cuerpo frontal. Dirige la cabeza hacia la izquierda, donde se encuentra el Crucificado. La expresión de su rostro es dolorosa, debido al fruncimiento del ceño y al arqueado de las cejas. La frente se ha tallado estrecha y los ojos grandes. La mano derecha, con los dedos extendidos y dirigidos hacia abajo, se apoya sobre la izquierda en el lado izquierdo del pecho. En el arte bizantino se interpretaba este ademán como un símbolo de sumisión y adoración, que también cuenta con una larga historia en la liturgia. Desde los siglos XII–XIII el sacerdote hacía ese gesto cuando oficiaba la misa, en expresión de humildad. Su presencia en el arte europeo occidental está testimoniada desde el siglo XIII, cuando se extiende por Europa desde Italia, quien a su vez lo había tomado de Bizancio²⁴⁸². María desvía la pierna derecha hacia el exterior, flexionada y en forzado *contrapposto*. Cubre su cabeza con un velo, cuyos extremos cruzan por delante del pecho. La tela tiene una textura gruesa, que transmiten los pliegues amplios y profundos. El manto asoma por debajo del brazo derecho y por el lado izquierdo cubre parte del pecho. Los extremos se unen bajo las manos, sobre las que asoma parte de la tela, y caen formando una cascada de pliegues verticales. El cuello de la túnica es ajustado. Las amplias bocamangas rematan en un rectángulo y forman tres pliegues simétricos. Los extremos de los zapatos sobresalen de la peana.

Juan desvía suavemente el cuerpo hacia la derecha y gira la cabeza hacia Jesús. La melena remata en bucles y el flequillo forma pequeños rizos. Frunce el ceño y se han cincelado los ojos. Los labios son finos y la boca está un poco abierta. En el cuello resaltan los tendones. Con las manos sujeta el libro cerrado. Los pies asoman descalzos. El manto bordea el brazo derecho y cae recto. Por el lado izquierdo se recoge bajo la mano y crea pliegues angulosos y concéntricos en su caída. Lleva un fiador circular. Deja visible gran parte de la túnica, de cuello circular y con una hendidura en la zona central. Las bocamangas son anchas y rematan en un rectángulo, bajo las mismas se aprecian las de la camisa. Por la parte inferior se prolonga hasta los pies, sobre los que forma un pliegue triangular.

Para la datación del sepulcro se ha tomado como referencia el año en que murió el infante, 1275, por lo que su ejecución se realizaría en una fecha próxima, entre 1275 y 1280²⁴⁸³.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., “Burgos”, en *El gótico en Castilla y León/I*, (“La España gótica” 9), Madrid, 1989, p. 231.

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 32.

ARA GIL, J., “Escultura gótica”, en *Arte gótico*, (“Historia del Arte de Castilla y León” III), Valladolid, 1994, p. 262.

Archivo Fotográfico del Instituto Diego Velázquez, núm. 55689.

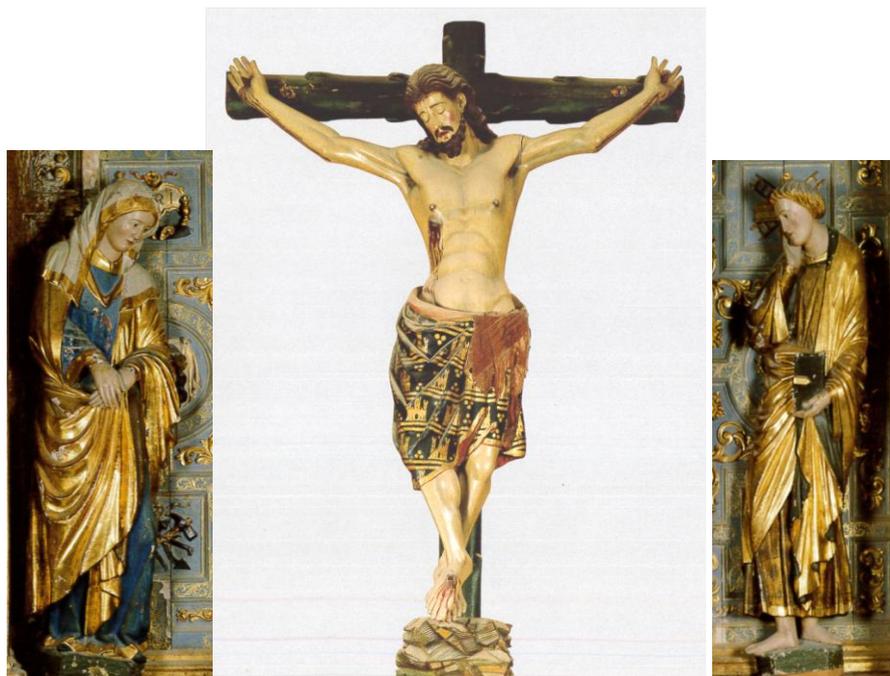
AZCÁRATE RISTORI, J. M. de, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, p. 178.

GÓMEZ BÁRCENA, M. J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Madrid, 1988, pp. 198-199.

²⁴⁸² BARASH, M., 1998, pp. 85-87.

²⁴⁸³ ARA GIL, C. J., 1994, p. 276; ABBEG, R., 1999 b, p. 82. Da como fecha de ejecución los años que transcurren entre 1275 y 1279; HUERTA HUERTA, J. L., 1999, pp. 73-74; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. I, pp. 440, t. II, pp. 73-74. “Según la *Crónica de Alfonso X, a este infante don Fernando leuáronlo a enterrar a Las Huelgas de Burgos, ca allí auía él escogido su enterramiento. Et don Juan Núñez fue con el cuerpo del infante don Fernando a lo fazer enterrar*, lo que apunta a una inmediata monumentalización de su entierro”; YARZA LUACES, J., 2005, p. 24. “En conjunto, considero que su fecha no pasa el 1300”.

- GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “Una nota sobre escultura castellana del siglo XIII: Juan González, el pintor de las imágenes de Burgos, y el sepulcro de Doña Mayor Guillén de Guzmán en el convento de Santa Clara de Alcocer (Guadalajara)”, *AEA*, 349 (2015), pp. 48-50.
- HERRERI SANZ, M. J., “Los sepulcros del panteón real de las Huelgas”, *Reales Sitios*, 105 (1990), p. 27.
- HUERTA HUERTA, P. L., *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores*, Palencia, 1999, pp. 73-74.
- MAHN, H., *Katedralplastik in Spanien. Die monumentale Figural Sculptur in alt Kastilien und Leon*, Reutlingen, 1931, fig. 283.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 203.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La Virgen de la Vid, centro del monasterio”, en *El monasterio de Santa María de la Vid. 850 años*, Madrid, 2004, pp. 259-260.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 259.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), pp. 224-225.
- WILLIAMSON, P., *Escultura gótica 1140-1300*, Madrid, 1997, p. 352.
- YARZA LUACES, J., “Monasterio y Palacio del Rey”, en *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época*, (1170-1340), catálogo de la exposición, 16 de marzo a 19 de junio de 2005, Madrid, Palacio Real, Madrid, 2005, p. 24.



59. BURGOS

Calvario

Décadas finales del siglo XIII

Madera policromada

Crucificado 160 x 170 cm., Virgen 170 cm., San Juan 170 cm.

Monasterio de Las Huelgas

El Crucificado²⁴⁸⁴ preside el altar que encabeza la nave de San Juan Evangelista de la iglesia abacial de Las Huelgas y forma un Calvario con las imágenes de María y Juan que componen otro Calvario con un Crucificado del siglo XVI en la capilla absidal inmediata a la capilla mayor por su costado sur²⁴⁸⁵. Las tallas están bien conservadas, aunque al Crucificado le eliminaron el nudo al paño de pureza. Su policromía parece original. El *perizonium* muestra franjas azules separadas por tres líneas doradas. Las franjas están decoradas con castillos de tres torres. También se ha pintado el vello de las axilas, como en el Crucificado burgalés de San Millán de Los Balbases (cat. núm. 177) y el Cristo de las Batallas de la catedral de Palencia. Juan tiene dañados el extremo inferior derecho del libro y el dedo índice de la mano izquierda.

Representan un grupo sintético del Calvario. Cristo pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante de los Crucificados que derivan del Crucificado del Calvario del sepulcro de Fernando de la Cerda (cat. núm. 58). Es obra del mismo escultor que realizó el Crucificado de la sala capitular del monasterio. Las tres tallas del Calvario se asemejan en el estudio de los rostros, transición de la sien, tallado de las cejas, aletas de la nariz y, sobre todo, los labios, con el inferior horadado. En el estudio de los drapeados sólo se parecen los de la indumentaria de María y Juan.

El cuerpo del Cristo mantiene la vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. El cabello, ondulado, se distribuye a dos

²⁴⁸⁴ Este Crucificado forma en la actualidad un Calvario con dos imágenes muy posteriores.

²⁴⁸⁵ Archivo Fotográfico del Instituto Diego Velázquez, núm. 55.702.; YARZA LUACES, J., 2005, pp. 26-31. "En las Huelgas debió existir algo semejante, pero quizás se perdió el Crucificado". Gracias a la fotografía del Archivo del Instituto Diego de Velázquez sabemos que formaron un grupo del Calvario.

bandas y deja visibles las orejas. El bigote no se suma a la barba y esta remata en dos bucles. Desvía el cuello hacia el lado derecho, resaltando los tendones. Los brazos se han colocado por encima de la horizontal, con las manos extendidas y los dedos separados. En el cuerpo destacan los desarrollados pectorales, que contrastan con la cintura y confieren a la caja torácica la forma de un triángulo invertido. Se ha tallado el esternón y el arco epigástrico, que alberga cuatro lóbulos. El vientre está abultado y se aprecian las ingles. Una incisión marca la llaga del costado. El *perizonium* se sujeta por debajo de las caderas y se anudaba en la izquierda. Sobre la pierna derecha los pliegues son circulares y concéntricos. La rodilla derecha se oculta bajo el paño y la pierna se ha tallado de perfil, marcando una prominente musculatura. El pie derecho está en rotación externa y el izquierdo se aproxima a la vertical. La cruz es original.

María y Juan desvían los cuerpos hacia el Crucificado e inclinan las cabezas. El rostro de la Virgen es de facciones delicadas. Frunce el ceño, como la imagen mariana del Calvario de Fernando de la Cerda. Su cuello es esbelto. Coloca las manos extendidas, la derecha sobre la izquierda. Orienta los dedos hacia abajo a la altura del vientre. Esta postura simboliza el duelo ante la muerte de Cristo²⁴⁸⁶ y un sentimiento de humildad, por estar presenciando un hecho sagrado²⁴⁸⁷. Flexiona la pierna izquierda. El velo se extiende sobre los hombros y el manto bordea el brazo derecho y cruza hacia el lado izquierdo. Lleva un fiador apuntado y el extremo derecho se sujeta con la mano izquierda. Forma una rica gradación de planos entre las manos y el manto. El drapeado refleja un gran dominio técnico. El cuello de la camisa se aprecia bajo la túnica.

En el rostro de Juan destacan los ojos, almendrados. Peina una melena corta. Apoya el mentón en la mano derecha, además que plasma el dolor que no alcanza su expresión en el rostro²⁴⁸⁸. Con la izquierda sujeta el libro. Flexiona la pierna derecha y los pies sobresalen de la peana. El manto cruza desde la cintura hacia el lado izquierdo y cubre el brazo izquierdo. La túnica es de cuello circular y mangas ajustadas.

Por su elevada calidad, la moda que refleja la indumentaria y su proximidad con la talla modelo se puede datar en las décadas finales del siglo XIII.

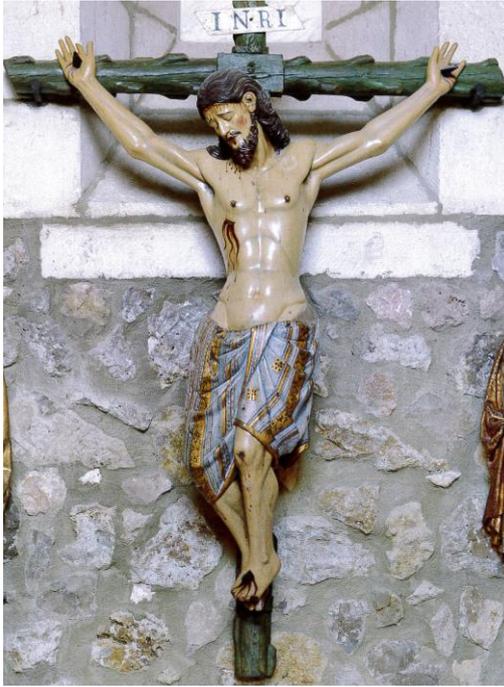
Bibliografía

- Archivo Fotográfico Municipal, núm. 7306.
Archivo Fotográfico del Instituto Diego Velázquez, núm. 55.702.
AYALA LÓPEZ, *La ciudad de Burgos*, Burgos, 1952, p.101.
MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 195-196.
MUÑOZ PÁRRAGA, M. C., “La heráldica de la Corona de Castilla en los personajes de la pasión”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, p. 537.
PITA ANDRADE, J. M., *Arte. Edad Media en Castilla la Vieja León*, 1975, Madrid, fig. 229, p. 270.
PAYO HERRANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, pp. 464-465.
YARZA LUACES, J., “Monasterio y Palacio del Rey”, en *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época, (1170-1340)*, catálogo de la exposición, 16 de marzo a 19 de junio de 2005, Madrid, Palacio Real, Madrid, 2005, p

²⁴⁸⁶ MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.

²⁴⁸⁷ BARASH, M., 1999, p. 59.

²⁴⁸⁸ RÉAU, L., 1957 (1996), pp. 520, 512-513; PIJOÁN SOTERAS, J., 1989, p. 463; YARZA LUACES, J., 2002, p. 30; MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.



60. BURGOS
Crucificado
Décadas finales del siglo XIII
Madera policromada
250 cm.
Monasterio de Las Huelgas

El Crucificado se custodia en la sala capitular del monasterio. Su estado de conservación es bueno, aunque ha perdido algunos dedos de las manos y de los pies. Está repolicromado.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante de los Crucificados que derivan del Cristo del Calvario del sepulcro de Fernando de la Cerda (cat. núm. 58). A nivel estilístico es obra del mismo imaginero que talló el Crucificado que preside el altar que encabeza la nave de San Juan Evangelista de la iglesia abacial y las tallas de María y Juan de la capilla absidal inmediata a la capilla mayor por su costado sur (cat. núm. 59)²⁴⁸⁹.

Cristo mantiene el torso vertical y desvía la cabeza y las piernas hacia el lado derecho. Aunque frunce el ceño, su expresión no es dolorosa. El cabello se distribuye a dos bandas y trabaja en mechones del mismo tamaño. El bigote no se une a la barba, como en el otro Crucificado del monasterio. Coloca los brazos por encima de la horizontal, con una desarrollada musculatura, y las manos extendidas y con los dedos separados. En el torso destacan los desarrollados pectorales, que contrastan con la estrecha cintura. Las transiciones musculares están insinuadas. Se aprecia el esternón y el abdomen, dividido en cuatro lóbulos. El paño de pureza se sujeta por debajo de las caderas y permite apreciar las ingles. Forma un drapeado rítmico, que deja visible la rodilla izquierda, de desarrollada musculatura. La tela se solapa en el lado izquierdo. La cruz es original.

Al igual que el Crucificado de la nave de San Juan Evangelista, se puede datar en las décadas finales del siglo XIII por su proximidad con la talla modelo.

Bibliografía

RIVERO, E. del, *Imágenes de Las Huelgas de Burgos*, Burgos, 1995, p. 56.

YARZA LUACES, J., “Monasterio y Palacio del Rey”, en *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época*, (1170-1340), catálogo de la exposición, 16 de marzo a 19 de junio de 2005, Madrid, Palacio Real, Madrid, 2005, p. 29

²⁴⁸⁹ Archivo Fotográfico del Instituto Diego Velázquez, núm. 55.702.



61. BURGOS

Descendimiento

1265-1280

Madera policromada

Crucificado 260 cm., María 178 cm., San Juan 178 cm., José de Arimatea 173 cm.,

Nicodemo 230 cm.

Monasterio de Las Huelgas

El Descendimiento de Las Huelgas es el único grupo lúneo gótico que se conserva completo en la provincia de Burgos. Corona el retablo del coro de la iglesia monacal, a donde se desplazó desde el muro oriental del coro²⁴⁹⁰. Allí existía un altar dedicado a la Santa Cruz en 1279²⁴⁹¹. Este grupo destacó y destaca por su importancia devocional entre la comunidad monástica²⁴⁹².

La colocación de las figuras se ha alterado levemente, porque María, Nicodemo y Juan tendrían que estar más elevados. Los brazos de la Virgen deberían sostener el brazo derecho de su Hijo, ya desclavado. Nicodemo debía sujetar el brazo izquierdo de Jesús con su mano izquierda y con la derecha sostener las tenazas con las que arrancaría el clavo de la mano. Juan estaría a la misma altura que las dos figuras anteriores.

Los Descendimientos lúneos medievales se pueden agrupar en tres variantes iconográficas: la italiana, la catalana y la castellana. El grupo en estudio pertenece a esta última y es su mayor exponente. Caracteriza a esta variante, entre otros aspectos, la presencia de cinco personajes: Cristo, María, José de Arimatea, Nicodemo y Juan. Y la posición de las figuras. Se representa a Jesús con la mano derecha desclavada y a una escala superior. José de Arimatea sostiene a Jesús por la cintura. Este Descendimiento y el soriano de Valdanzo son los únicos de esta variante que se conservan completos.

²⁴⁹⁰ MAHN, H., 1931, t. I, p. 68.

²⁴⁹¹ ESPAÑOL BELTRÁN, F., 2004, pp. 511-554.

²⁴⁹² MAHN, H., 1931, t. I, p. 68.

Desde el punto de vista del estilo, se puede relacionar con el taller del claustro de la catedral.

Se aprecia la policromía original en la túnica de María y en el paño de pureza del Crucificado. Comparten el escudo de Castilla, que en el *perizonium* se inserta en estrellas de ocho puntas y en la túnica mariana en formas cuatrilobuladas.

El Crucificado desvía el cuerpo y la cabeza hacia la derecha, porque tiene la mano derecha desclavada. Peina una melena larga, que se distribuye a dos bandas. Se han tallado las pupilas. La nariz es fina y de aletas estrechas. Las manos tienen los dedos extendidos. El tratamiento anatómico del torso es naturalista, porque sólo se insinúa la musculatura. Se aprecia el arco epigástrico, que alberga un abdomen lobulado. En el *perizonium* tela que procede de la parte derecha se solapa sobre la izquierda en la zona central. El drapeado es rico y la tela oculta las rodillas. Las piernas y los pies están paralelos, porque están desclavados.

María desvía el cuerpo hacia la derecha e inclina la cabeza. Su rostro refleja una expresión sufriente, por el arqueado de las cejas y la forma de los ojos, con el párpado inferior recto y el extremo ligeramente orientado hacia abajo. La barbilla remata en una horizontal. Posiciona las manos para sujetar el brazo desclavado de su Hijo. Flexiona y desvía la pierna derecha, en forzado *contrapposto*. El velo apenas se separa del rostro y se recoge por detrás de la espalda. El manto deja libre el brazo derecho y parte desde la cintura hacia el brazo izquierdo. El escote de la túnica remata en pico.

José de Arimatea sostiene el cuerpo del Crucificado por la cintura. Es la imagen de mayor calidad del Descendimiento y destaca la ejecución de su rostro. Cubre su cabeza con un bonete, bajo el que asoma el flequillo. El cabello se ha trabajado en finos mechones ondulados. Las pupilas están finamente talladas y las narices, largas, resaltan su aspecto aguileño. Parece remarcar su procedencia judía, como en la talla de Nicodemo. Arquea el labio superior y el inferior se mantiene horizontal. Viste con un manto, que deja al descubierto el brazo derecho. La túnica es de amplias bocamangas.

Nicodemo se coloca de perfil. Muestra grandes similitudes con José de Arimatea en el tallado de la nariz, el arranque de la barba, el perfilado de las pupilas y la distribución del cabello sobre las orejas. En la frente destacan las sienes y el arco superciliar. La barba remata en rizos y el bigote no se suma a la misma. Viste con túnica y camisa. La túnica se frunce en torno al ceñidor de correa y forma finos pliegues verticales, que delatan la delgadez del tejido. Las bocamangas son anchas. De la camisa sólo se aprecian las mangas.

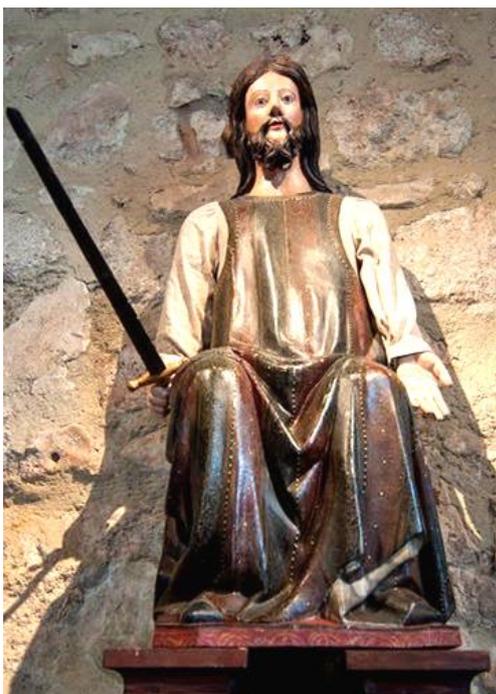
Juan desvía el cuerpo hacia el lado derecho e inclina la cabeza. El arqueado de las cejas le confiere una expresión dolorosa. La barbilla y el mentón son como los de María. Peina una melena corta, que se riza en los extremos. Apoya el mentón en la mano derecha, en señal de duelo, y con la mano izquierda sostiene un libro, como en un Calvario. Las piernas están paralelas y los pies descalzos. Se aprecian ecos del Crucificado en el tallado de los labios y en la forma de la nariz. En la indumentaria dominan las líneas verticales. Desde los brazos el manto cae recto. La túnica es de cuello triangular, bajo el que se aprecia el de la camisa. Los pliegues son verticales.

El Descendimiento se pudo tallar cuando se realizó la decoración escultórica del monasterio o después²⁴⁹³, entre 1265-1280. Inciden en esta datación las características anatómicas del Crucificado y la moda que refleja la indumentaria de las otras imágenes, así como su vinculación con el taller del claustro catedralicio.

²⁴⁹³ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988, p. 198; ABEGG, R., 1999 b, p. 82. Ambas relacionan la decoración escultórica con el taller catedralicio.

Bibliografía

- ANDRÉS ORDAX, S., “Arte gótico”, *Historia de Burgos* II/2, p. 119.
- Archivo Fotográfico de la Institución Diego Velázquez, núm. 55.702.
- AA. VV., *Arte burgalés. Quince mil años de expresión artística*, Vitoria, 1976, p. 149.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M. de, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, pp. 188-89.
- AYALA LÓPEZ, M., *La ciudad de Burgos*, Burgos, 1952, p. 97.
- ESPAÑOL BERTRÁN, F., “Los descendimientos hispanos”, en TOSCANO, B. y SAPORI, G., *La Deposizione Lígnea en Europa: l'immagine, il Culto, la Forma*, Perugia, 2004, pp. 539-540.
- MAHN, H., *Katedral Plastik in Spanien. Die monumental Figural Skulptur in alt Kastilien und Leon*, Reutlingen, 1931, t. I, p. 68; t. II, fig. 273.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los descendimientos en la imaginería medieval. Clasificación tipológica”, *KOIBE*, XII (1998-2001), pp. 71-75.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 203.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La Virgen de la Vid, centro del monasterio”, en *El monasterio de Santa María de la Vid. 850 años*, Madrid, 2004, pp. 259-260.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 258.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los descendimientos lígneos medievales. La provincia de Burgos: una singular concentración escultórica en Castilla”, *CAqv*, 23 (2007), pp. 88-116.
- MUÑOZ PÁRRAGA, M. C., “La heráldica de la Corona de Castilla en los personajes de la pasión”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 534-535.
- PORTELA SANDOVAL, F., “La escultura en Castilla la Vieja y León”, Ciclo de conferencias sobre *El gótico en Castilla y León*, Palencia, 1984, p. 28.
- RODRÍGUEZ ALBO, J. A., *El monasterio de Santa María la Real de las Huelgas y el hospital del Rey de Burgos*, Barcelona, 1943, p. 23.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, A., *El Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey*, t. II, Burgos, 1907, pp. 264-265.
- SCHÄLICHE, B., *Die Ikonographie der monumentales Kreuzabnahmegruppen des Mittelalters in Spanien*, Berlin, 1975.
- SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. I, ms. 1924, p. 206.
- WILLIAMSON, P., *Escultura gótica 1140-1300*, Madrid, 1997, p. 352.
- YARZA LUACES, J., “Monasterio y Palacio del Rey”, en *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época*, (1170-1340), catálogo de la exposición, 16 de marzo a 19 de junio de 2005, Madrid, Palacio Real, Madrid, 2005, pp. 23-24.



62. BURGOS
Santiago sedente
Hacia 1330
Madera policromada
Monasterio de Las Huelgas

La imagen sedente de Santiago es la titular de la capilla de Santiago del monasterio de Las Huelgas. Su estado de conservación es bueno. Se ha restaurado respetando la policromía original de la indumentaria²⁴⁹⁴.

La primera imagen peninsular de Santiago sedente, en majestad o *in cathedra*, está en el pórtico de la Gloria²⁴⁹⁵. A partir del 1200 el santo lleva como atributo la espada. La presencia de la espada, único objeto que porta la talla en estudio, se puede interpretar como un símbolo de su martirio, porque murió degollado, o de su lucha contra el Islam²⁴⁹⁶. La funcionalidad de esta escultura es un aspecto muy debatido entre los investigadores. La mayoría defienden que fue la de armar caballeros a los reyes²⁴⁹⁷, algunos especifican que se empleó por primera vez en la ceremonia de Alfonso XI²⁴⁹⁸. Otros califican esta función de “tradición piadosa”²⁴⁹⁹ o la cuestionan²⁵⁰⁰.

²⁴⁹⁴ GÓMEZ MORENO, M. E., 1943, p. 14. “Uno de los ejemplares mejor conservados es el Santiago de Las Huelgas de Burgos, cuyas ropas se adornan con motivos moriscos, siguiendo la costumbre de los reyes del s. XIII de vestir telas árabes, mucho más bellas y ricas que las cristianas. También las estatuas yacentes de Vileña (Burgos), de madera policromada, y primorosamente pintadas, llevan las ropas imitando tejidos árabes”; ARRIBAS BRIONES, P., 1982, p. 62. “Escultura románica estofada al gusto morisco”.

²⁴⁹⁵ BARRAL RIVADULLA, M. D., 1995, pp. 227-228.

²⁴⁹⁶ Para algunos autores la espada alude a su condición de caballero: ROIG, J. F., 1950, p. 279. “La espada. Es atributo común a los santos caballeros y soldados”; MONTES BARDO, J., 1995, p. 291; SILVA MAROTO, M. P., 2013. Para otros es símbolo de su martirio: STEPPE, J. K., 1985, p. 139; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M., 1999, pp. 347-348; CRUZ PASCUAL, M. P., 2002, p. 212; VÁZQUEZ MIRAMONTES, S., 2005, p. 390; LÓPEZ, R. J., 2008, p. 43; PÉREZ SUESCUN, F., 2014, p. 428.

²⁴⁹⁷ VAREY, J. E., 1957, p. 34; LUIS MONTEVERDE, J., 1965, p. 455; BONET CORREA, A., 1988, p. 26; PALACIOS MARTÍN, B., 1998 a, p. 191; PÉREZ HIGUERA, M. T., 1995, pp. 172 y 176; CORNEJO VEGA, F., 1996, p. 244; SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., 2002, p. 325; NUÑO GONZÁLEZ, J., 2007, p. 183; SOLAR ORDÓÑEZ, J. J. del, 2008, p. 65.

²⁴⁹⁸ UROSA SÁNCHEZ, J., 1998, p. 79; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2009, p. 271; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F., 2008, p. 142; LINEHAN, P., 2012, p. 620; RODRÍGUEZ DEL PORTO, R. M., 2014, pp. 151-152; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2014, pp. 259-272.

²⁴⁹⁹ PORRO GIRARDI, N. R., 1998, pp. 113-121, 271-282; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2004, p. 705. “La misma autora califica -creo que acertadamente- de “tradición piadosa” la que hace al Santiago del espaldarazo armar caballeros a varios monarcas”; PÉREZ MONZÓN, O., 2010, p. 332.

Esta imagen es singular por su capacidad para articular los brazos -hombros, codos y muñecas-, que se mueven accionando un cordón. Estos mecanismos y la posición que adoptan sus manos hacían posible dar el *espaldarazo* y la *pescoçada* en la ceremonia de investidura²⁵⁰¹.

La escultura destaca, además, por su gran calidad artística²⁵⁰². Su rostro es alargado y de facciones bien proporcionadas. La barba y el bigote se han trabajado en mechones ondulados. En la forma de la barba se asemeja a varias figuras de las ménsulas de la capilla de Santa Catalina de la catedral burgalesa. En el bigote se parece a algunos Crucificados burgaleses del segundo cuarto del siglo XIV²⁵⁰³. Viste con un pellote, traje de encima sin mangas que se incorporó a la moda europea en el siglo XIII²⁵⁰⁴. Su uso se prolongó durante la primera mitad del siglo XIV²⁵⁰⁵. Fernando de la Cerda se enterró con uno²⁵⁰⁶ y Alfonso XI se atavió con otro para su coronación²⁵⁰⁷.

Considero que la imagen se realizó para armar caballero a Alfonso XI en 1332. En esta datación incide el tratamiento del cabello, el uso del pellote y un momento histórico favorable. La ceremonia se celebró el día de Santiago, el 25 de julio de 1332, en la catedral de Compostela²⁵⁰⁸. La fecha y el lugar elegidos reflejan una cuidada puesta en escena. Después de la ceremonia, la imagen se trasladaría a Las Huelgas, donde pudo armar caballeros a otros monarcas, aunque no necesariamente, porque el objetivo de su presencia era convertirla en un símbolo del poder regio.

Bibliografía

AGAPITO REVILLA, J., *El Real monasterio de las Huelgas de Burgos*, Valladolid, 1903, pp. 151-52.

AGAPITO REVILLA, J., “Las Huelgas”, *BSCE*, 20 (1904), p. 373.

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 32.

ARA GIL, C. J., “Escultura”, *El gótico*, (“El arte en Castilla y León” III), Valladolid, 1994, p. 284.

Archivo Fotográfico Municipal de Burgos, núm. 1988.

ARIAS DE MIRANDA, J., *Apuntes históricos sobre la cartuja de Miraflores de Burgos*, Burgos, 1843, p. 13.

²⁵⁰⁰ YARZA LUACES, J., 2005, p. 26. “¿qué atributos o señales lleva para que se afirme que es Santiago? El motivo principal está en que preside la capilla dedicada al apóstol y que se dice que con sus brazos articulados sirvió para hacer caballeros o caballeros de la orden de Santiago. Sin embargo, cabe incluso la duda de que haya tenido brazos articulados. Podría haber sido una imagen de Cristo que en un tiempo indeterminado, pero posterior a la primera mitad del siglo XIV, se convirtiera en lo que hoy parece ser”; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2012, p. 151. “No hay duda de que la figura no tuvo que ver con la monarquía castellana más allá de lo que las propias monjas pudieran estimar. Es más, podríamos proponer que en realidad la pieza no fuera más que una de las que sabemos bien se utilizaban en las representaciones teatrales, que solían realizarse en los monasterios de puertas para adentro”.

²⁵⁰¹ AYALA MARTÍNEZ, C. de y VILLALBA, F. J., 1986, p. 168; LINEHAN, P., 2012, p. 620.

²⁵⁰² Aunque no siempre se haya compartido esta opinión. AGAPITO REVILLA, J., 1903 d, pp. 151-152. “De mal gusto y ningún mérito artístico, pero en cambio es grande el histórico”. En el catálogo de la exposición celebrada con motivo del *Centenario de la catedral*, AA. VV., 1926, n. 152. “Es insignificante como escultura”.

²⁵⁰³ Sirvan como ejemplo los de Arenillas de Muñó, del Calvario de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal, Peral de Arlanza, Riocavado de la Sierra, Tordómar, Valdeande o Villadiego.

²⁵⁰⁴ LUIS MONTEVERDE, J., 1965, p. 455; GUERRERO LOVILLO, J., 1949, p. 88.

²⁵⁰⁵ YARZA LUACES, J., 2006, p. 213.

²⁵⁰⁶ MENÉNDEZ PIDAL, G., 1986, p. 62.

²⁵⁰⁷ CERDÁ y RICO, F. (ed.), 1787, p. 188

²⁵⁰⁸ RODRÍGUEZ DEL PORTO, R. M., 2014, pp. 151-152. Considera la imagen de Santiago de Las Huelgas intervino en la ceremonia de investidura de Alfonso XI en la catedral de Santiago y que se realizó para esa ceremonia.

- ARRIBAS BRIONES, P., *El Camino de Santiago en Castilla y León*. Burgos, Burgos, 1982, p. 62.
- AA. VV., *Arte burgalés. 15000 años de expresión artística*, Vitoria, 1976, p. 149.
- AA. VV., *Historia de Burgos*. Edad Media II/2, Burgos, 1986, p. 167.
- AA. VV., *VII centenario de la catedral de Burgos. Exposición de arte retrospectivo*, Burgos, 1921, Burgos, 1926, p. 4.
- ÁVILA DÍAZ de UBIERNA, G., *El Real Monasterio de Las Huelgas*, Burgos, 1946, p. 27.
- AYALA LÓPEZ, M., *La ciudad de Burgos*, Burgos, 1952, p. 117.
- AZPIAZU, J. A., *Conductor del viajero*. Burgos, Burgos, 1847, p. 30.
- BANGO TORVISO, I., *El Camino de Santiago*, Madrid, 1993, pp. 20, 38, 50.
- FUENTE, V. de la, *Vida de la Virgen María con la historia de su culto en España*, t. II, Barcelona, 1879, p. 133.
- GARCÍA GARCÍA, V., *Guía del viajero en Burgos*, Burgos, 1867, p. 209.
- HUIDOBRO SERNA, L. “Exposición de arte retrospectivo en Burgos. Con motivo del séptimo aniversario de la victoria de las Navas de Tolosa”, *BSCE*, 121 (1913), p. 30.
- HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, 1950-1951 (1999), Madrid, p. 112.
- LÁZARO LÓPEZ, A., *Iconografía de Santiago y los santos burgaleses vinculados a la peregrinación*, Burgos, 1993, p. 12.
- LINEHAN, P. *Historia e historiadores en la España medieval*, Salamanca, 2012, pp. 619-621.
- LLACAYO SANTA MARÍA, A., *Burgos y sus monumentos*, Burgos, 1886, p. 186.
- LLACAYO SANTA MARÍA, A., *Huelgas, Hospital del Rey y Catuja, ruinas de Fresdelval, San Pedro de Cardeña, cueva de Atapuerca y Arlanzón*, Burgos, 1886, p. 18.
- LUIS MONTEVERDE, J., “Iconografía del apóstol Santiago”, *BIFG*, 164 (1965), p. 455.
- MALDONADO MACANAZ, J., *Crónica general de España. Crónica de la provincia de Burgos*, Madrid, 1866, p. 55.
- MARTÍNEZ BURGOS, M., *Guía turística de Burgos*, Burgos, 1955, p. 140.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Las imágenes articuladas en las celebraciones aúlicas: la escultura de “Santiago del espaldarazo” de las Huelgas”, *CAVq*, 30 (2014), pp. 259-272.
- NUÑO GONZÁLEZ, J., “estampas de la vida caballeresca: combates, duelos y ordalías en la plástica románica”, *Mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, 2007, p. 183.
- PALACIOS MARTÍN, B., “Investidura de armas de los reyes españoles en los siglos XII y XIII”, en *Las Armas en la Historia (siglos X- XIV): Actas del I Simposio nacional sobre las Armas en la Historia*, marzo 1983, *Gladius* vol. Especial, (1988), p. 191.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, M. S., “Relaciones anglo-castellanas en el siglo XIV y una tradición palentina a la luz de la Historia”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 59 (1988), p. 450.
- PITA ANDRADE, J. M., *Arte. La Edad Media, en Castilla la Vieja León*, Madrid, 1975, p. 270, fig. 231.
- RIVERO, E. del, *Imágenes de Las Huelgas de Burgos*, Burgos, 1995, p. 56.
- RODRÍGUEZ, A., *Real Monasterio de las Huelgas y Hospital del Rey*, 1907, p. 273.
- RODRÍGUEZ ALBO, J. A., *El Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas y el Hospital del Rey*, Barcelona, 1943, p. 16.
- RODRÍGUEZ DEL PORTO, R. M., “Mística regia y ambiciones compostelanas: La Catedral de Santiago como espacio ceremonial para las monarquías castellana y portuguesa (1329-1332)”, *CAqv*, 30 (2014), pp.143-146.
- RUBIO BORRÁS, M., *Nueva guía de Burgos y su provincia*, Burgos, 1901, p. 167.

- RUIZ DÍEZ, R., *Prontuario o resumen de la historia de la catedral de Burgos*, Burgos, 1909, p. 39.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., “Crisis ¿qué crisis? Sobre la escultura castellana de la primera mitad del siglo XIV”, en ALCOY, R. (ed.), *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d’Europa al segle XIV*, Barcelona, 2009, p. 271.
- SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. I, ms., 1924, p. 102.
- SOLAR ORDÓÑEZ, J. J. del, *Leonor de Guzmán*, Madrid, 2008, p. 65.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., “Santiago: Camino y “Matamoros”, en BENITO RUANO, E. (coord.), *Tipos y realidades en la Edad Media*, t. II, Madrid, p. 325.
- TORRÓN DURÁN, F., “Imagen de Santiago del espaldarazo de Las Huelgas de Burgos”, *Abrente Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 38-39 (2006-2007), pp. 73-64.
- UROSA SÁNCHEZ, J., *Política, Seguridad y orden Público en la Castilla de los Reyes Católicos*, Madrid, 1998, p. 79.
- VAREY, J. E., *Historia de los títeres en España. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1957, pp. 32, 34.
- VEGUE GOLDONI, A., “Las estatuas sepulcrales de Palacios de Benaver”, *BSEE*, 3 (1917), p. 15.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F., “La legitimación del poder real: imágenes iluminadas de los monarcas”, en CABAÑAS BRAVO, M. y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. y RINCÓN GARCÍA, W. (coord.), *Arte poder y sociedad en la España del siglo XV al XX*, Madrid, 2008, p. 142.
- YARZA LUACES, J., “Monasterio y Palacio del Rey”, en *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época, (1170-1340)*, catálogo de la exposición, 16 de marzo a 19 de junio de 2005, Madrid, Palacio Real, Madrid, 2005, p. 24-26.



63. BURGOS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora de la Alegría)
Último tercio del siglo XIII
Madera policromada
Aproximadamente 120 cm.
Monasterio de Las Huelgas

Nuestra Señora de la Alegría sustituyó en el siglo XIX a la imagen fundacional del monasterio, realizada en plata, que desapareció durante el saqueo de las tropas napoleónicas²⁵⁰⁹. Se colocó en el lienzo que separa la nave central del transepto de la iglesia.

Ha sufrido importantes alteraciones. A María le retallaron el broche, transformándolo en un serafín alado, el fiador del manto se convirtió en un collar de perlas y el velo en una larga melena. La flor que sujetaba con su mano derecha se sustituyó por un cetro de metal y se achataron los zapatos. También se eliminó la corona. En la figura infantil añadieron una cruz a la esfera. Está repolicromada.

Pertenece a la segunda variante de la tipología de las Vírgenes alfonsíes, en la que María sostiene al Niño por el hombro izquierdo y éste apoya los pies sobre el regazo materno. Los fiadores son circulares²⁵¹⁰.

María está en posición frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro mariano es alargado y tiene los ojos tallados. Apoya la izquierda en el hombro infantil. Los dedos reflejan un tallado detallista. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. En el regazo crea dos pliegues angulosos y bajo la rodilla izquierda verticales. Los drapeados son naturalistas. La túnica tenía el cuello ajustado. Bajo las bocamangas, anchas, asoman las de la camisa.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. En su rostro destacan las mejillas. La melena es corta y se riza en los extremos. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sujeta la esfera. El codo del brazo derecho apoya sobre su rodilla derecha, como en la Virgen de la Alegría de la catedral (cat. núm. 42). El pie derecho descansa en la pierna derecha materna y el izquierdo en el regazo. El manto, que lleva un fiador circular, bordea el brazo izquierdo y deja al descubierto el derecho. La túnica tiene el cuello ajustado al igual que las bocamangas.

Es una talla de gran calidad, que puede datarse en las décadas finales del siglo XIII por la moda que refleja su indumentaria.

²⁵⁰⁹ RIVERO, E. del, 1995, p. 58.

²⁵¹⁰ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, pp. 150-151.

Bibliografía

- CANTÓN SALAZAR, E., *Apuntes para una guía de Burgos*, Burgos, 1888, p. 53.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La Virgen de la Vid, centro del monasterio”, en *El monasterio de Santa María de la Vid. 850 años*, Madrid, 2004, p. 278.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), p. 245.
- RIVERO, E. del, *Imágenes de Las Huelgas de Burgos*, Burgos, 1995, p. 58.
- SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. I, ms., 1924, p. 103.
- VALLE PÉREZ, J. C., “Significación de la iglesia en el panorama de la arquitectura de la Orden del Cister”, *Reales Sitios*, 105 (1990), p. 62.
- YARZA LUACES, J., “Monasterio y Palacio del Rey”, en *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época*, (1170-1340), catálogo de la exposición, 16 de marzo a 19 de junio de 2005, Madrid, Palacio Real, Madrid, 2005, p. 31.



64. BURGOS
Virgen sedente con el Niño
Primer tercio del siglo XIV
Piedra
120 x 52 x 36 cm.
Monasterio de Las Huelgas

Desconozco la anterior ubicación de esta escultura, que se colocó en la cabecera de la capilla San Juan²⁵¹¹. Probablemente proceda de la zona de clausura, lo que explicaría su escasa difusión²⁵¹². Está bien conservada, aunque ha desaparecido el remate del florón central de la corona de María y su mano derecha, así como la mano derecha y el pie izquierdo de la escultura infantil. El cuello de Jesús muestra una amplia grieta. La policromía sólo se evidencia en algunos pliegues.

Es una de las pocas esculturas tipo burgalesas²⁵¹³. Desde el punto de vista del estilo se puede relacionar con la Virgen sedente del Museo Marés²⁵¹⁴, procedente de Villadiago, y la Virgen de la Rosa, de Medina de Pomar. La escultura de Las Huelgas es la única que está esculpida en piedra.

Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de María es alargado, de amplia frente y ojos almendrados. Los labios esbozan una sonrisa y la barbilla muestra un hoyuelo. El cabello se distribuye a dos bandas y agrupa en finos mechones, que dejan ver la mitad inferior de las orejas. Con la mano izquierda sostiene al Niño por el brazo. Sólo asoma el pie izquierdo bajo la túnica.

La corona remata en un ancho florón, que ocupa la parte frontal. En los laterales se han esculpido dos triángulos, que rematan en flores cuatripétalas. El velo se separa del rostro en los laterales y forma un pliegue poco voluminoso a cada lado. Se adapta a los hombros. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El drapeado confiere una textura pesada a la tela. El extremo izquierdo alcanza el lateral de la peana por la zona central y el derecho por el lado izquierdo, en una distribución semejante a la de algunas de las Vírgenes alfonsíes burgalesas. La túnica es ajustada y

²⁵¹¹ Archivo Fotográfico de la Diputación de Burgos, núm. 3876. Estaba en otro lugar.

²⁵¹² GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 1990, p. 62. “Del mismo siglo (XIV), en este caso de piedra sin policromar, se conserva otra talla de Nuestra Señora entronizada, sin advocación concreta, que preside la capilla de S. Juan”.

²⁵¹³ Iglesias, Aldea del Pinar, Cilleruelo de Arriba, Santa María del Campo y Villalbilla de Burgos.

²⁵¹⁴ Virgen de la iglesia de Santa María de Villadiago, actualmente en el Museo Marès FRANCO MATA, M. A., 1991 b, núm. 183; Archivo fotográfico Photo-Club, custodiado en la Diputación de Burgos, núm. 3876; Archivo Fotográfico del Archivo Municipal de Burgos, núm. 7672.

apenas se frunce en torno al ceñidor de correa, colocado ligeramente por encima de la cintura. Bajo el cuello, más amplio que los del siglo XIII, se aprecia el de la camisa²⁵¹⁵.

La escultura infantil se asemeja a la de Villadiego, que se custodia en el Museo Marés²⁵¹⁶. El cabello se ha trabajado en mechones ondulados, que dejan libre la amplia frente. Los ojos son grandes y un poco rasgados. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene, por la parte superior, el libro abierto. El manto bordea los brazos y se adapta a las piernas. Bajo el cuello de la túnica se aprecia el de la camisa. Las mangas son amplias y llegan a apoyar su extremo inferior sobre el manto.

La moda que refleja su indumentaria nos permite datarla en el primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

Archivo Fotográfico de la Diputación Provincial, núm. 3876.

Archivo Fotográfico del Archivo Municipal de Burgos, núm. 7672.

Archivo Fotográfico del Instituto Diego Velázquez, núm. 74129.

GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., “Iconografía de María en el monasterio de Las Huelgas de Burgos”, *Reales Sitios*, 105 (1990), p.62.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 262.

²⁵¹⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

²⁵¹⁶ FRANCO MATA, M. A., 1991 b, n. 183. Archivo Fotográfico Foto-Club, custodiado en la Diputación de Burgos, núm. 3876, y en el Archivo Fotográfico del Archivo Municipal de Burgos, núm. 7672, aparece en Villadiego.



65. BURGOS
Virgen sedente con el Niño (Advocación: Virgen de la Rosa)
Segundo tercio del siglo XIV
Piedra caliza policromada
115 x 49 x 35 cm.
Monasterio de Las Huelgas

La Virgen de la Rosa se custodia en la capilla de la Asunción del monasterio de Las Huelgas, pero se realizó para el tímpano de la puerta de la capilla de San Juan, lugar que ocupó, como mínimo, hasta 1927²⁵¹⁷. Su estado de conservación es excelente, mantiene, incluso, gran parte de la policromía original. Gracias a la ubicación del tímpano en un lugar protegido, sólo se ha producido pérdida de material en la ceja izquierda de María. Se ha restaurado recientemente.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se dispone de pie, comentado en la ficha de la Virgen de la iglesia de San Gil (cat. núm. 55)²⁵¹⁸.

La Virgen de la Rosa curva el cuerpo hacia el lado derecho y el Niño lo gira hacia el mismo lado. El rostro de María es alargado, de cejas altas y arqueadas. El cabello se distribuye a dos bandas. Con la mano derecha muestra una flor al Niño y con la izquierda le sujeta por la cintura. Para dar equilibrio a la figura infantil se ha colocado un vástago entre el lado izquierdo del pecho de María y la cadera del Niño. Con la pierna derecha forma una diagonal que contribuye a acentuar la curvatura del cuerpo. La corona, de aro fino, está decorada con cuatro florones. El velo cae con poco volumen. Por el lado derecho se recoge por detrás de la espalda y por el izquierdo se adelanta al pecho. El manto bordea los brazos y cruza de derecha a izquierda sobre el regazo, mostrando el reverso, como en la escultura de Celada del Camino (cat. núm. 103). El drapeado es naturalista. La túnica tiene el cuello holgado y bajo el mismo se aprecia un pequeño broche. El talle se ha elevado por encima de la cintura, resaltado mediante un ceñidor de correa. El zapato izquierdo emerge entre la tela de la túnica.

²⁵¹⁷ Una fotografía con la Virgen en el tímpano puede verse en AGAPITO REVILLA, J., 1903 d, pp. 96-97. “Dentro del tímpano aparece un relieve de la Virgen con Jesús”. Gracias a la fotografía que acompaña al texto queda claro que se trata de la escultura en bulto redondo en estudio; SENTENACH, N., 1924 c, t. I., foto núm. 50. “En la puerta de la capilla de San Juan, en el tímpano, una figura a todo bulto de la Virgen sentada con el Niño”; Biblioteca Nacional del Patrimonio Histórico, núm. de control BVPB 20110265397, la fotografía se realizó entre 1927 y 1936 y en ella la imagen seguía en el tímpano: <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?control=BVPB20110265397> (27/07/2015); HERRERO SANZ, M. J., 1990, p. 61. Se menciona en su actual ubicación.

²⁵¹⁸ Junto a las tallas de: Burgos (San Gil), Celada del Camino, La Gallega, Guzmán, Olmedillo de Roa, Peñalba de Castro, Vega de Lara.

El rostro infantil repite los rasgos maternos. Peina una melena corta con flequillo y el cabello acaracolado. Con la mano derecha sujeta el velo de su madre, dando intimidad a la escena. Apoya la izquierda sobre la flor que le muestra María. Viste con una túnica de cuello y bocamangas amplios. Los pliegues son verticales y se quiebran al entrar en contacto con la pierna de María. Sólo se ve el pie izquierdo, descalzo.

Por las características de la indumentaria, talle elevado, cuellos amplios²⁵¹⁹ se puede datar en torno a 1340-1350.

Bibliografía

AGAPITO REVILLA, J., *El Real Monasterio de Las Huelgas*, Valladolid, 1903, pp. 96-97.

Archivo fotográfico Instituto Diego Velázquez, núm. 24200.

CANTÓN SALAZAR, E., *Apuntes para una guía de Burgos*, Burgos, 1988, p. 84.

GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., “Iconografía de María reina en el monasterio de las Huelgas de Burgos”, *Reales Sitios*, 105 (1990), p. 61.

MAHN, H., *Katedral Plastik in Spanien. Die monumentale Figural Sculptur in alt Kastilien und León*, Reutlingen, 1931, t. I, p. 64; t.II, fig. 237.

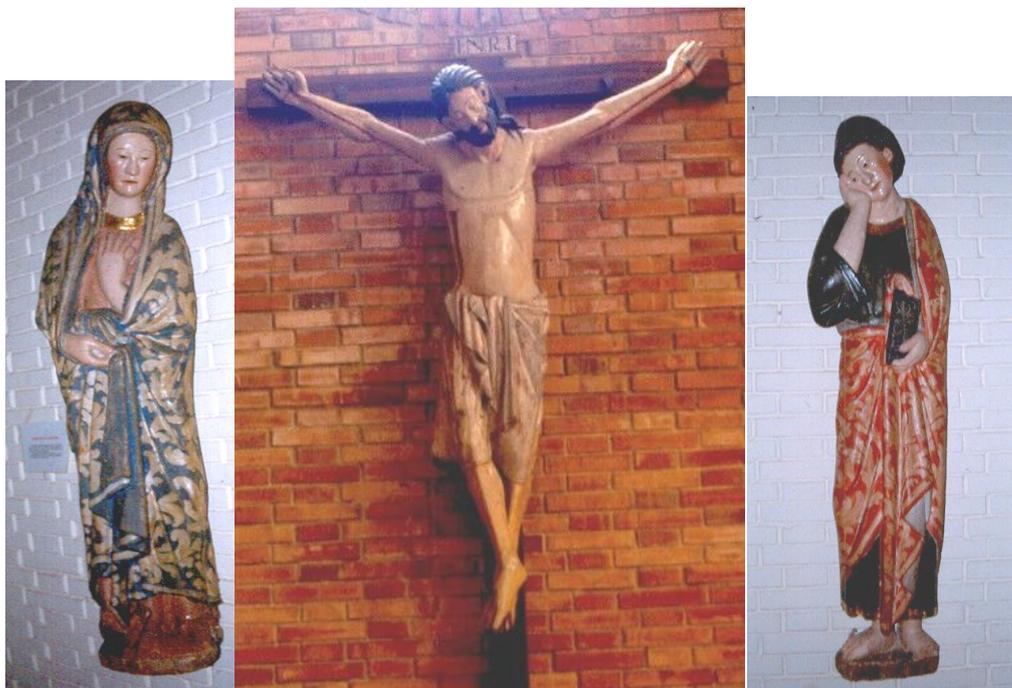
MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 262, 264-265.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “Crisis ¿qué crisis? Sobre la escultura castellana de la primera mitad del siglo XIV”, en ALCOY, R. (ed.), *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d’Europa al segle XIV*, Barcelona, 2009, pp. 268-270.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. I, ms., 1924, p. 105.

YARZA LUACES, J., “Monasterio y Palacio del Rey”, en *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época*, (1170-1340), catálogo de la exposición, 16 de marzo a 19 de junio de 2005, Madrid, Palacio Real, Madrid, 2005, p. 31.

²⁵¹⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



66. BURGOS

Calvario (advocación Crucificado: Cristo de la Salud)

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Cristo aproximadamente 1.60 x María 1.24 x Juan 1.24 cm.

Cistercienses de las Calatravas (Crucificado)

(procedente del monasterio cisterciense de Vileña)

Museo del Retablo (Virgen y Juan)

(procedente del monasterio de Vileña)

En el monasterio cisterciense de Santa María la Real de Vileña existía una comunidad antes de su refundación, en 1222, por la reina Urraca López de Haro. Pasó a depender del monasterio de Las Huelgas de Burgos. Sufrió un incendio en 1970, que obligó al desplazamiento de las monjas a Villarcayo²⁵²⁰, donde construyeron un nuevo monasterio. En 2008 la comunidad, formada por dos monjas, se trasladó al convento de las Calatravas de Burgos, a donde les acompañó el Cristo de la Salud. Las otras tallas del Calvario, junto a numerosa imaginería, se depositaron en el Museo del Retablo.

Un reflejo de la gran devoción que profesa la comunidad al Cristo de la Salud es que sólo les acompañe a su nuevo emplazamiento la imagen titular, Santa María de Vileña, y este Crucificado. Estas dos estaban en la cabecera de la iglesia conventual en Villarcayo.

El estado de conservación de las esculturas es bueno, sólo están repolicromadas. La talla de Cristo pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que asoma la tela sobrante del paño de pureza. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro es alargado y de expresión serena. El cabello, tallado en mechones, permite ver las orejas. La barba es corta. Los brazos se sitúan por encima de la horizontal, con las manos extendidas y los dedos separados. El estudio de la anatomía torácica es naturalista. Se aprecian las clavículas, el esternón, el pecho en capelina y la transición abdominal. El paño de pureza se sujeta por

²⁵²⁰ CADIÑANOS BARDECI, I., 1990, pp. 14-15.

encima de las caderas y cubre las rodillas. La tela se solapa y en la zona central sale el paño sobrante²⁵²¹. La pierna derecha está de perfil y la izquierda se aproxima a la vertical. El pie derecho adopta la rotación externa y el izquierdo mantiene la vertical. La cruz es posterior.

La Virgen desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo e inclina la cabeza. Su rostro es alargado, de ojos rasgados y nariz ancha. Con la mano derecha sostiene el manto y coloca la izquierda sobre el pecho, próxima a la vertical, con los dedos extendidos. Es un ademán escaso en imaginería para mostrar duelo, aunque existen representaciones pictóricas²⁵²². Al gesto que más se asemeja es al de colocar la mano extendida a la altura del pecho, pero con la palma hacia fuera, que se ha interpretado como una expresión del dolor contenido, así como de la aceptación y resignación ante la muerte de Cristo²⁵²³. Tal vez, se pueda dar una interpretación similar al gesto de la talla burgalesa. El manto se ajusta al rostro y tensa bajo el brazo derecho. Con la mano derecha sujeta los extremos y bajo la misma se forman pliegues verticales, los de los laterales son concéntricos. La túnica tiene el cuello ajustado.

San Juan mantiene el cuerpo vertical e inclina la cabeza hacia el lado derecho. En la forma de los ojos se asemeja a María. Peina una melena corta. Apoya la mejilla en la mano derecha, gesto que plasma el dolor que no alcanza su expresión en el rostro²⁵²⁴. Con la mano izquierda sujeta el libro cerrado y los extremos del manto. El manto asoma por la cintura y cruza hasta por debajo de la mano izquierda. Los pliegues sobre la pierna derecha son concéntricos y angulosos. La túnica es de cuello holgado y bocamangas amplias. Tiene el talle por encima de la cintura, ablusado.

Por las características del Crucificado, -altura a que se sujeta el *perizonium*, dedos extendidos y separados- y por la moda que refleja la túnica de Juan, se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, J., *Reina y fundadora. Apuntes históricos sobre el monasterio cisterciense de Vileña*, Burgos, 1952, pp. 65-66.
- CADIÑANOS BARDECI, I., *El Monasterio de Santa María la Real de Vileña, su Museo y Cartulario*, Villarcayo, 1990, pp. 69-70.
- GARCÍA RÁMILA, I., “Voraz incendio en el secular cenobio de Vileña”, *BIFG*, 174 (1970), pp. 169-170.
- SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, ms., 1924, t. IV, p. 84.

²⁵²¹ Gumiel de Izán, Belorado, Tordómar, Villahoz, Ibeas de Juarros, Los Balbases, Aranda de Duero.

²⁵²² En imaginería adoptaba este gesto la Virgen del Calvario en paradero desconocido de Arenillas. Se aprecia un gesto similar de María, pero con la mano diagonal, en las pinturas del muro septentrional del atrio del castillo de Alcañiz. Se han datado a finales del siglo XIII o principios del XIV. Para más información: POST, CH. R., 1930, pp. 70-74; LACARRA DUCAY, M., C., 2004.

²⁵²³ MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2009, p. 5. Esta posición aparece en dos esculturas de plañideros de un sepulcro del Museo Mayer van den Bergh de Amberes, datadas en el último tercio del siglo XIII. núm. catálogo II 2131 y II 2123. Para más información: NIEUWDORP, H., 1973, p. 78.

²⁵²⁴ RÉAU, L., 1957 (1996), pp. 520, 512-513; PIJOÁN SOTERAS, J., 1989, p. 463; YARZA LUACES, J., 2002, p. 30; MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.



67. BURGOS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Santa María la Real)
Último tercio del siglo XIII
Madera policromada
75 cm.
Cistercienses calatravas
(procedente del monasterio de Vileña)

Santa María la Real era la titular del cenobio de Vileña. Ha acompañado a la comunidad monacal en su emplazamiento a las Calatravas de Burgos. Su estado de conservación es excelente, sólo se ha repolicromado.

Pertenece a la primera variante de la tipología de las Vírgenes alfonsíes, cuyas características más significativas son la forma puntiaguda del fiador y la presencia de pliegues angulosos²⁵²⁵. Integran este grupo otras imágenes burgalesas²⁵²⁶.

María está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de la Virgen es alargado y tiene los ojos tallados. Con la mano derecha muestra una flor al Niño y apoya la izquierda en su hombro. El aro de la corona es ancho y se ha tallado simulando pedrería. Remata en tres florones. El velo apenas es perceptible sobre la frente y se distancia del rostro formando pliegues zigzagueantes y voluminosos. El manto tiene solapas y un fiador apuntado. Se tensa en torno al brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. Los pliegues del regazo son angulosos. El extremo izquierdo del manto bordea la parte izquierda de la peana por el lateral. La túnica es de cuello ajustado y se frunce la tela en torno al broche. El talle se oculta bajo el manto. Entre la tela asoma el extremo puntiagudo del zapato derecho.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Peina una melena corta, que oculta las orejas. Su cuello es esbelto. El codo del brazo derecho apoya sobre la rodilla derecha, como en otras tallas burgalesas²⁵²⁷. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Flexiona la pierna derecha y apoya el pie en el regazo, la izquierda cae vertical por delante de la pierna materna. El manto lleva un fiador circular, bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. Cruza de izquierda a derecha, en un recorrido inverso al manto de María. El drapeado es menos anguloso que el materno. La túnica tiene el cuello ajustado.

²⁵²⁵ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 15.

²⁵²⁶ Junto a tres imágenes de la catedral de Burgos (la Virgen de la Alegría y dos Vírgenes del Museo Catedralicio), Castildelgado y Redecilla del Camino.

²⁵²⁷ Inicia la serie la Virgen de la Alegría de la catedral y le suceden las Vírgenes pétreas de La Vid y Castrojeriz, además de las líneas de Burgos (dos imágenes del Museo Catedralicio), Castildelgado y Redecilla del Camino

Es una obra de excelente calidad, en la que destaca el estudio naturalista de los drapeados. Se puede datar en las décadas finales del siglo XIII²⁵²⁸ por tener el cuello de la túnica ajustado y el talle bajo²⁵²⁹.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, J., *Reina y fundadora. Apuntes históricos sobre el monasterio cisterciense de Vileña*, Burgos, 1952, p. 66.
- CADIÑANOS BARDECI, I., *El Monasterio de Santa María la Real de Vileña, su Museo y Cartulario*, Villarcayo, 1990, p. 67.
- GARCÍA RÁMILA, I., “Voraz incendio en el secular cenobio de Vileña”, *BIFG*, 174 (1970), pp. 169-170.
- COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., *Pintura e imaginería románicas*, (“Ars Hispaniae” VI), Madrid, 1950 (1980), p. 342.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 217.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imagen de la Vid, centro del monasterio”, en *El monasterio de Santa María de la vid 850 años*, Madrid, 2004, p. 256.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), pp. 225-229.
- SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, ms., 1924, t. IV, p. 87.

²⁵²⁸ SENTENACH, N., 1924 c, t. IV, p. 87. “[...] obra del siglo XIII”.

²⁵²⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 195.



68. BURGOS
Cabeza de Crucificado
Hacia 1270
Madera policromada
30 cm.
Museo de Burgos

En el Museo de Burgos se conserva la cabeza lígnea de un Crucificado de origen burgalés²⁵³⁰. Su estado de conservación es bueno, sólo una parte del aro superior de la corona está deteriorado. Se repolicromó.

Estilísticamente se puede relacionar con escultores del taller del claustro. En la forma de las orejas emula a los príncipes y en el tallado de la barba y la boca a los profetas. La presencia de la hilera dental superior es frecuente en algunas esculturas de este taller, así puede verse en el ángel de la Anunciación, el rey David y el profeta Isaías de la portada claustral, así como en algunos príncipes del interior.

Desvía la cabeza hacia la derecha. Su frente es amplia y los ojos están tallados en relieve, cerrados y con forma almendrada. La nariz es afilada y destacan los pómulos. La boca, aunque cerrada, permite ver la hilera dental superior. El cabello se ha realizado con gran maestría, se distribuye a dos bandas. Los mechones, ondulados, dejan visibles las orejas. El bigote apenas es perceptible sobre los labios y la barba se ha tallado a tres niveles, marcados por las ondulaciones del vello. El aro de la corona está decorado simulando pedrería.

Se podría datar en torno a 1270, por la distribución del cabello y las facciones del rostro. Además de por sus similitudes con algunas esculturas del taller del claustro.

Bibliografía

AA. VV., *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos*, Burgos, Monasterio de San Juan, Bilbao, 1978, núm. 7, p. 18.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 258.

Museo Provincial de Burgos, número de inventario general 069.

²⁵³⁰ Museo de Burgos, número de inventario general 069.



69. BURGOS
San Juan Bautista
Segunda mitad del siglo XIV
Madera policromada
73 x 20 x 12 cm.
Museo de Burgos
(procedente del monasterio de Santa María la Real de Vileña)

La escultura procede del monasterio cisterciense de Vileña. Su estado de conservación es bueno, aunque ha estado atacada por xilófagos y se ha producido pérdida de material en los dedos índice y corazón de la mano derecha. Está repolicromada.

San Juan Bautista es la advocación masculina que más devoción suscitó en nuestra provincia durante el siglo XIV, a juzgar por el número de tallas conservadas y las festividades que se recogen en los sínodos medievales²⁵³¹. Las imágenes del santo tienen como atributo propio el cordero, que en el siglo XIV podía estar esculpido, como en la escultura en estudio, o pintado sobre una estructura circular o tondo.

En la imagen monacal el santo está de pie y frontal. En el alargado rostro destacan la frente y pómulos. El cabello, peinado a dos bandas, cae agrupado en mechones. La barba es larga y ondulada. Sostiene el plato con las manos. Las piernas están paralelas y los pies, descalzos y distanciados, sobresalen de la peana por los extremos de la misma. Es la única imagen burgalesa que viste con una sobretúnica hecha de piel, al igual que la túnica. En el arte medieval oriental la túnica solía ser de piel de camello²⁵³², pero en Occidente convivió con la túnica de lienzo²⁵³³.

Podría datarse en la segunda mitad del siglo XIV, por el tamaño de la barba.

Bibliografía

CADIÑANOS BARDECI, I., *El Monasterio de Santa María la Real de Vileña, su Museo y Cartulario*, Villarcayo, 1990, p. 93.

²⁵³¹ En el Códice Sacramentarium de *Liber Sacramentorum* recogido por MANSILLA REOYO, D., 1956. En las constituciones sinodiales de varios obispos del siglo XV se sigue recogiendo la festividad de San Juan; GARCÍA GARCÍA, A. (dir.), 1997, t. VII, pp. 90-91.

²⁵³² RÉAU, L., 1957 (1999), p. 498; CARDINALI, A., 1965, columns. 616-624; ESTELLA MARCO, M., 1984, pp. 212-214.

²⁵³³ RÉAU, L., 1957 (1999), p. 498; ESTELLA MARCOS, M., 1984, pp. 212-214; LASARTE, A. 1989, p. 276, núm. 211; FRANCO MATA, M. A., 1998, pp. 363-64.



70. BURGOS
Santa Ana triple
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 61 x 27 x 17 cm.
 Museo de Burgos
 (procedente de Fuencaliente de Puerta)

En el inventario del Museo de Burgos consta Fuencaliente de Puerta como el lugar de procedencia de esta talla. Su estado de conservación es bueno, aunque se ha retallado el velo sobre la frente de santa Ana y se pudo retallar la toca. La policromía es posterior.

La trascendencia del culto a Santa Ana en la Edad Media, así como el origen de su iconografía, ha sido comentada a propósito del ejemplar de Santa Ana Triple de Belorado (cat. núm. 27).

En la escultura del Museo Ana desvía el cuerpo hacia la derecha, María está sentada sobre su pierna izquierda y el Niño se sienta sobre las piernas maternas y gira el cuerpo hacia el lado derecho.

Ana tiene el rostro ovalado y los ojos con los párpados tallados. La barbilla remata afilada y en el cuello se aprecia un acabado diferenciado, porque se puede haber retallado la toca, presente en las otras imágenes burgalesas de este período²⁵³⁴. Con la mano derecha sujeta una flor de tallo largo, cuyo extremo apoya sobre la pierna derecha, como en otras tallas burgalesas²⁵³⁵. Posa la mano izquierda en el hombro de su hija. El velo es corto y se recoge por detrás de la espalda. El manto bordea el brazo derecho y cruza hacia la zona central del regazo mostrando el reverso. El escote de la túnica no se adapta a la base del cuello y el talle se sitúa por encima de la cintura, ablusado. Los zapatos son apuntados.

María está frontal. Tiene los ojos más abultados que los maternos y la nariz de aletas anchas. Apoya la mano derecha, extendida, sobre la flor que sostiene Ana y con la izquierda sujeta al Niño por el hombro. Las piernas están paralelas. La corona remata en cuatro semicírculos y el velo se ondula a partir de las sienes. Viste con una sobretúnica de cuello circular y bocamangas amplias, que permite asomar las mangas de la túnica. Por la parte inferior es más corta que la túnica y se aprecia el extremo inferior de la misma, que se prolonga hasta los pies. Calza zapatos puntiagudos.

²⁵³⁴ Museo del Retablo de Burgos, Belorado, Castrojeriz, Cerezo de Río Tirón, Huerta de Arriba, Mazuela, Rezmundo, Santo Domingo de Silos, Vileña, Villaescobedo, Santibañez Zarzaguda, Villovela.

²⁵³⁵ En las esculturas de la santa del Museo del Retablo (procedente de Vileña y otra de procedencia desconocida) y Santo Domingo de Silos.

En el rostro infantil destacan los ojos, grandes. La nariz está bien proporcionada y se han redondeado los pómulos. Peina una melena corta sin flequillo. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. Los pies se han policromado asemejando unos zapatos. Viste con una túnica holgada.

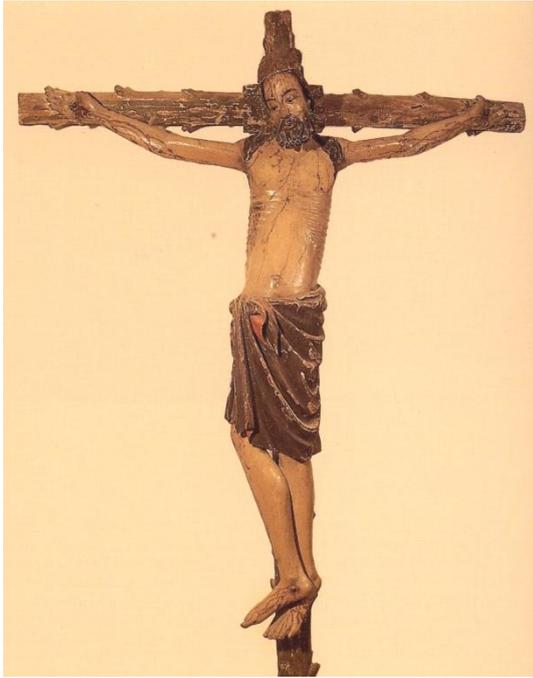
Si partimos de la moda que refleja la indumentaria, elevación del talle de la túnica de Ana²⁵³⁶, se puede datar a finales del segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

Museo de Burgos, número de inventario general 481.

Memorias de Museos Provinciales de 1943, p. 68.

²⁵³⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



71. BURGOS
Crucificado
Segundo tercio del siglo XIII
Madera policromada
183 x 148 x 28 cm.
Museo del Retablo
(procedente de la iglesia de Villamorón)

La imagen procede de la iglesia de Santiago del despoblado de Villamorón, templo que se realizó en una fecha próxima a la imagen del Crucificado. La talla primero se debió colocar en la cabecera de la iglesia y posteriormente en el retablo barroco del Santo Cristo de la nave del Evangelio²⁵³⁷. Actualmente se expone en el Museo del Retablo de Burgos. Su estado de conservación es bueno, aunque eliminaron la corona real y faltan dedos de las manos. Está repolicromado, según C. Porras, en el siglo XV²⁵³⁸. La cruz es original, con forma de tronco desbastado.

Pertenece al tipo de los Crucificados con rasgos arcaizantes²⁵³⁹. Aproxima el cuerpo y la cabeza a la vertical. Tiene los ojos entreabiertos y con los párpados tallados. El cabello lo forman finos mechones, algunos adelantados al pecho, como en las imágenes románicas. Los agrupamientos de pelo de la barba rematan en rizos. Coloca los brazos por encima de la horizontal y las manos extendidas. En el torso se aprecia el esternón, las costillas, el arco epigástrico y el abdomen liso. El paño de pureza se sostiene en la cintura y anuda en el lado derecho. Los pliegues verticales bajo el nudo dejan una pequeña abertura, que también se percibe en el Descendimiento de Arauzo de Miel (cat. núm. 10). El drapeado es concéntrico por el lado izquierdo. La pierna derecha está de perfil y la izquierda vertical. Los pies se desvían hacia el lado derecho.

Es una obra de transición, en la que conviven elementos románicos y góticos. Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIII²⁵⁴⁰.

Bibliografía

ARA GIL, C. J., “La imaginería y la escultura funeraria en el románico burgalés”, en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M. I. (coord.), *El arte románico en el territorio burgalés*, Burgos, 2004, p. 242.

²⁵³⁷ SENTENACH, N., 1924 c, t. VII, p. 85.

²⁵³⁸ PORRAS GIL, M. C., 1998, pp. 125-127.

²⁵³⁹ Formado por las imágenes de Belorado, Adrada de Aza y Caleruega. Características románicas apreció en esta talla ARA GIL, C. J., 2004, p. 242.

²⁵⁴⁰ LÁMPEREZ ROMEA, V., 1920, p. 70; SENTENACH, N., 1924 c, t. VI, p. 85. “Interesante crucifijo del siglo XIII”; LÁZARO LÓPEZ, A., 1997, pp. 112-113; AA. VV., 1998, pp. 125-127.

- LÁZARO LÓPEZ, A., “Crucificado de Villamorón”, en *Nuevos Caminos sobre viejas sendas. Exposición conmemorativa del Sínodo diocesano*, Burgos, 1997, pp. 112-113.
- PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 564.
- PORRAS GIL, M. C., “Crucificado grande de Villamorón (Almacenes. Museo del Retablo de San Esteban de Burgos)”, en *O Românico e o Douro - El Románico y el Duero. Exposición Mundial de Lisboa, 1998*, Valladolid, 1998, pp. 125-127.
- SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, ms., t. VII, 1924, p. 85.
- ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Villamorón y el templo de Santiago Apóstol más allá del silencio*, Burgos, 2013, pp. 190-191.



72. BURGOS
Crucificado
Segundo tercio del XIV
Madera policromada
Aproximadamente 210 cm.
Museo del Retablo
(procedente del monasterio de Vileña)

El Crucificado procede del monasterio de Vileña. Está muy bien conservado y sólo se aprecia pérdida de material en el nudo. El paño de pureza conserva la policromía original, decorada con castillos, leones y águilas. Motivos heráldicos también se aprecian en el *perizonium* de dos imágenes de Las Huelgas, el Crucificado de la capilla de San Juan Evangelista (cat. núm. 59) y el del Descendimiento (cat. núm. 61). La heráldica fue frecuente en el arte medieval europeo y se propagó a las prendas de vestir²⁵⁴¹. En Castilla adquirió un gran desarrollo desde principios del siglo XIII, dentro de la reiteración que caracteriza al gusto mudéjar²⁵⁴².

La talla pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante que tiene las costillas talladas y el abdomen liso. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. El cabello, peinado a dos bandas, bordea las orejas. Lleva una corona de espinas. El bigote es muy fino y casi arranca de las comisuras de los labios. La barba ha incrementado su tamaño, respecto a las del primer tercio. Coloca los brazos por encima de la horizontal, con las manos flexionadas y los dedos separados. En el torso se aprecian las clavículas, el pecho en capelina, las costillas y el arco epigástrico. El paño se sujeta por encima de las caderas con reborde y se anuda en la derecha. Es peculiar el encuentro de la tela bajo el nudo, porque deja visible parte de la pierna y de la rodilla. La pierna derecha está de perfil, con el pie en rotación externa, y la izquierda mantiene la vertical, al igual que el pie.

Es una imagen de elevada calidad que, por la colocación del paño de pureza, la posición de las manos y la presencia de la corona de espinas se puede datar hacia 1350.

Bibliografía

CADIÑANOS BARDECI, I., *El Monasterio de Santa María la Real de Vileña, su Museo y Cartulario*, Villarcayo, 1990, pp. 70-71.

GARCÍA RÁMILA, I., “Voraz incendio en el secular cenobio de Vileña”, *BIFG*, 174 (1970), pp. 169-170.

²⁵⁴¹ FRANCO MATA, A., 1998 b, p. 59.

²⁵⁴² MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, F., 2000, p. 73.



73. BURGOS
Santa Ana triple
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
82 x 30 x 24cm.
Museo del Retablo
(Procedente de la parroquial de Barrio de Díaz Ruiz)

Según N. Sentenach, la imagen estuvo en una capilla lateral, llamada del obispo, y situada junto a la torre de la iglesia de Barrio de Díaz Ruiz²⁵⁴³. Su estado de conservación es bueno. Sólo se aprecia pérdida de material en el pie y en un florón de la corona de María. Muestra varias capas de policromía.

La trascendencia del culto a Santa Ana en la Edad Media, así como el origen de su iconografía, ha sido comentada a propósito del ejemplar de Santa Ana Triple de Belorado (cat. núm. 27).

Ana está frontal y María se sienta sobre la pierna derecha de su madre, con el cuerpo levemente girado hacia la izquierda. El Niño ocupa el centro de la composición, sentado sobre la pierna izquierda de la Virgen. Es la misma distribución que adoptan las esculturas burgalesas de Belorado (cat. núm. 27), Castrojeriz (cat. núm. 97), Mazuela (cat. núm. 138) y Villovela de Esgueva (cat. núm. 308).

El rostro de Ana es ovalado. Con la mano derecha sujeta a María por el hombro y con la izquierda sostiene un objeto, que se asemeja a una manzana, pero puede ser una flor retallada. Una toca enmarca el rostro. El velo se ajusta a la frente y forma una amplia ondulación antes de extenderse sobre los hombros. El manto bordea los brazos. El escote de la túnica es holgado.

El rostro de María reitera las facciones maternas. Con la mano derecha sostiene una flor de largo tallo, cuyo extremo apoya sobre la pierna derecha. Posa la mano izquierda en el hombro infantil. La corona remata en florones. El velo crea dos ondulaciones de escaso volumen y se ajusta a los hombros. El manto bordea los brazos y cruza de derecha a izquierda. La túnica tiene el cuello circular y el talle ligeramente por encima de la cintura.

El rostro infantil es asimétrico, porque los labios están torcidos y el ojo derecho tiene distinto tamaño y distribución que el izquierdo. Peina una melena sin flequillo, que se distribuye a dos bandas. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Apoya los pies en el regazo de María. Viste con una túnica holgada.

Según la moda que reflejan las túnicas se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

²⁵⁴³ SENTENACH, N., 1924 c, t. III, p. 163.

Bibliografía

AA. VV., *María, peregrina de la fe: exposición de arte sacro del arzobispado de Burgos*, Burgos, 1988, núm. 5, p. 55.

SENTENANCH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. III, m. s., 1924, p. 163.

BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. y ELORZA GUINEA, J. C., *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos*. Catálogo de la exposición, Monasterio de San Juan, Bilbao, 1978, fig. 8, p. 20.

ANDRÉS ORDAX, S., “Arte gótico”, *Historia de Burgos. Edad Media II/2*, Burgos, 1987, p. 121.



74. BURGOS
Santa Ana triple
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
82 x 40 x 23m.
Museo del Retablo

Se desconoce el lugar de procedencia de esta imagen, que se custodia en el Museo del Retablo de Burgos. Su estado de conservación es excepcional, está realizada en madera de pino y sólo se aprecia pérdida de material en la flor que sujetaba la santa. La policromía ha sufrido importantes daños.

La trascendencia del culto a Santa Ana en la Edad Media, así como el origen de su iconografía, ha sido comentada a propósito del ejemplar de Santa Ana Triple de Belorado (cat. núm. 27), como se ha comentado en la ficha anterior.

El cuerpo de la santa se arquea hacia el lado izquierdo. La Virgen está sentada sobre la pierna derecha de Ana y el Niño sobre la pierna izquierda de su madre, como en las tallas burgalesas de Belorado (cat. núm. 27), Museo del Retablo (cat. núm. 73) y Villovela de Esgueva (cat. núm. 308). La del Museo de Burgos solo difiere de las anteriores en que la santa no arquea el cuerpo.

El rostro de santa Ana es ovalado y de facciones delicadas. Los ojos tienen forma almendrada y los labios son pequeños. Con la mano izquierda sujeta el largo tallo de una flor, desaparecida, que apoya sobre la pierna y con la derecha a María por el brazo. La indumentaria refleja una ejecución delicada. Lleva una toca, que en las esculturas de santa Ana evidencia su avanzada edad cuando concibió a María. Era una forma solapada de aludir a la Inmaculada Concepción²⁵⁴⁴. La toca bordea su rostro y es semicircular sobre la frente, como en la talla de Huerta de Arriba (cat. núm. 154). El velo forma pliegues de escaso volumen en los laterales y se adapta a los hombros. El manto bordea los brazos. El talle de la túnica está por encima de la cintura y se remarca mediante un cingulo.

El rostro de María tiene forma ovalada. Con la mano derecha sostiene una manzana, en alusión a María como nueva Eva, y apoya la izquierda en el hombro infantil. Cubre su cabeza con una corona de aro ancho, rematada en cuatro florones. El velo se ondula y separa del rostro. El manto bordea los brazos y cruza sobre el regazo de derecha a izquierda, al contrario que el materno. El drapeado es rico y naturalista. La túnica tiene el talle más bajo que el materno y se ciñe con un fiador de correa.

²⁵⁴⁴ TRENS, M., 1946, p. 120

Jesús tiene los ojos rasgados y las mejillas muy desarrolladas. Peina una melena corta, con el cabello distribuido a dos bandas. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene el libro. Flexiona las piernas, que forman una diagonal, y apoya los pies en el regazo materno. Viste con una amplia túnica de cuello circular holgado y bocamangas anchas.

Es una escultura de elevada calidad. Para establecer su datación se ha tenido presente la altura del talle de la túnica de santa Ana, el largo tallo de la flor desaparecida y la distribución del velo sobre los hombros. Estos elementos son frecuentes en la imaginería mariana burgalesa del segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Santa Ana”, en *Inmaculada*, catálogo de la exposición, catedral de la Almudena, Madrid 2005, Salamanca, 2005, pp. 122-124.



75. BURGOS
Santa Ana triple
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 100 cm.
Museo del Retablo
(procedente del monasterio de Vileña)

La imagen se realizó para el monasterio cisterciense de Vileña. Antes de su traslado a Burgos se exponía en el Museo monacal de Villarcayo. Su estado de conservación es bueno, sólo ha desaparecido la flor que sujeta santa Ana y la mano derecha del Niño. Está repolicromada.

La trascendencia del culto a Santa Ana en la Edad Media, así como el origen de su iconografía, ha sido comentada a propósito del ejemplar de Santa Ana Triple de Belorado (cat. núm. 27).

La Virgen está sentada sobre la pierna izquierda de su madre y el Niño sobre la pierna derecha de María, ocupando el centro de la composición. En la colocación de las figuras coincide con las tallas de Castrojeriz (cat. núm. 97) y Santo Domingo de Silos (cat. núm. 256).

Ana desvía el cuerpo hacia el lado derecho. Su rostro es ovalado y los ojos tienen los párpados tallados. Con la mano izquierda sostiene el largo tallo de una flor, que apoya sobre su pierna derecha. Descansa la izquierda en el hombro de María. Lleva una toca, que en las esculturas de santa Ana evidencia su avanzada edad cuando concibió a María. La toca bordea el rostro. El manto cubre la cabeza y se ajusta a la frente. Crea un pliegue a la altura de las sienes y otro en el cuello, rematado en un amago de voluta. Bordea el brazo derecho y cruza de derecha a izquierda sobre las piernas. Los pliegues son profundos y concéntricos. La túnica tiene el cuello abarquillado y el talle por encima de la cintura, resaltado con un ceñidor de correa. Desvía los pies hacia el exterior, calzados con zapatos puntiagudos.

En el rostro de María destacan los ojos rasgados y con los párpados tallados. Apoya la mano derecha en el hombro infantil y con la izquierda sostiene una flor. Lleva una corona, que remata en florones. El velo adopta la misma disposición que el materno sobre la frente. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. La túnica es de cuello abarquillado. Calza zapatos puntiagudos.

El rostro infantil tiene forma redondeada. Peina una melena corta con flequillo. Con la mano derecha sostiene la esfera. Adelanta las piernas, paralelas, a la pierna derecha materna. Viste con una túnica de cuello holgado.

Es una escultura de buena calidad, que se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV, en base a la forma abarquillada de los cuellos y la elevación del talle de la túnica de santa Ana.

Bibliografía

ÁLVAREZ, J., *Reina y fundadora. Apuntes históricos sobre el monasterio cisterciense de Vileña*, Burgos, 1952, p. 66.

CADIÑANOS BARDECI, I., *El Monasterio de Santa María la Real de Vileña, su Museo y Cartulario*, Villarcayo, 1990, pp. 71-72.

GARCÍA RÁMILA, I., “Voraz incendio en el secular cenobio de Vileña”, *BIFG*, 174 (1970), pp. 169-170.

MAHN, H., *Katedral Plastik in Spanien. Die monumentale Figural Sculptur in alt Kastilien, Leon und Navarra zwischen 1230 und 1380*, Reutlingen, 1931, p. 239.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, ms., 1924, t. IV, p. 87.



76. BURGOS

Santa Basilisa

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

81 x 18 x 16 cm.

Museo del Retablo

(procedente del monasterio de Vileña)

Esta imagen procede del monasterio de Vileña. Está bien conservada, porque sólo ha perdido el atributo que sujetaba con su mano derecha y el extremo del pie izquierdo. La policromía, muy dañada, parece original. Se realizó en madera de pino. En el monasterio de Villarcayo, donde se custodió hasta 2008, conservó la advocación.

Basilisa fue esposa de Julián el Hospitalario²⁵⁴⁵. Se convirtieron en el modelo del matrimonio cristiano²⁵⁴⁶. Algunos autores les atribuyen la fundación de la iglesia de San Pedro de la Nave de Zamora²⁵⁴⁷. Se identifica a la santa por la antorcha, para guiar a los viajeros y posaderos en la noche²⁵⁴⁸, pero su atributo más frecuente es la palma²⁵⁴⁹.

La talla está de pie. En su rostro destacan los ojos. En su mano derecha pudo sostener la palma o la antorcha y con la mano izquierda sujeta el libro. La corona, de aro liso, remata en florones. El velo, casi imperceptible sobre la frente, forma una amplia ondulación en su caída y se ajusta a los hombros. El manto bordea los brazos y se recoge bajo la mano izquierda. Los drapeados laterales son angulosos y profundos. El cuello de la túnica es ajustado. Calza zapatos puntiagudos.

Por la moda que refleja la indumentaria se puede datar a finales del primer tercio del siglo XIV o en el segundo²⁵⁵⁰.

Bibliografía

ÁLVAREZ, J., *Reina y fundadora. Apuntes históricos sobre el monasterio cisterciense de Vileña*, Burgos, 1952, p. 66.

CADIÑANOS BARDECI, I., *El Monasterio de Santa María la Real de Vileña, su Museo y Cartulario*, Villarcayo, 1990, pp. 74-75.

GARCÍA RÁMILA, I., “Voraz incendio en el secular cenobio de Vileña”, *BIFG*, 174 (1970), pp. 169-170.

²⁵⁴⁵ REAÚ, L., 1957 (1997 a), p. 186; COFIÑO FERNÁNDEZ, I., 2009, p. 367.

²⁵⁴⁶ CANTERA MONTENEGRO, J. 1992, p. 411.

²⁵⁴⁷ GÓMEZ MORENO, M., 1927, p. 60; ECHEGARAY, B. de, 1951, pp. 14-15.

²⁵⁴⁸ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2004, p. 276.

²⁵⁴⁹ CANTERA MONTENEGRO, J. 1992, p. 419.

²⁵⁵⁰ BERNIS MADRAZO, C., 1970, láms. I y II.



77. BURGOS

Virgen sedente con el Niño

Finales del siglo XIII o principios del XIV

Madera policromada

Aproximadamente 75 cm.

Museo del Retablo

(procedente de la iglesia de Puentes de Amaya)

Puentes de Amaya es un despoblado. Se menciona en la donación que Sancho García y su esposa Urraca hicieron a la iglesia de Cervatos en el año 999. Zabalza considera que el documento es falso²⁵⁵¹. En la *Estimación de Préstamos del Obispado de Burgos* de 1250 aparece Puentes y en el *Becerro de las Behetrías* es lugar de solariego y abadengo²⁵⁵². La iglesia, erigida en estilo románico, está en estado ruinoso. La talla se custodia en el Museo del Retablo. Se ha restaurado recientemente.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. María y Jesús mantienen la frontalidad. El rostro de la Virgen es alargado. Con la mano derecha muestra una poma al Niño y con la izquierda le sujeta por la pierna. La corona remata en florones. El velo forma una ondulación rígida a cada lado del rostro. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. El drapeado del regazo es metálico y profundo. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle bajo. Los zapatos son apuntados.

El Niño se sienta en el centro del regazo materno. Tiene el rostro alargado. La melena, corta, se trabaja en mechones simétricos. Con la mano derecha bendice y sostiene el libro con la izquierda. Flexiona las piernas, la derecha desnuda, y apoya los pies en el regazo. El manto bordea los brazos y crea pliegues de calidades metálicas. La túnica tiene el cuello y las bocamangas ajustadas.

La moda que reflejan las túnicas y la colocación del Niño en el centro del regazo sitúan a esta talla a finales del siglo XIII o principios del XIV.

Bibliografía

AA. VV., *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos*, Monasterio de San Juan, Burgos septiembre-octubre de 1978, Bilbao, 1978, núm. 10, p. 21.

ANDRÉS ORDAX, S., “Arte gótico”, en *Historia de Burgos II /2, Edad Media*, Burgos, 1987, p. 119.

LÁZARO LÓPEZ, A., *Museo del Retablo. Iglesia de San Esteban*, Burgos, 1993, p. 99.

²⁵⁵¹ ZABALZA DUQUE, M., 1998, p. 439.

²⁵⁵² MARTÍNEZ DÍEZ, M., 1981, t. I, pp. 411-412.



78. CABAÑES DE ESGUEVA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Alto Románez)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
69 x 27 cm.
Ermita de San Sebastián
(procedente de la ermita de Nuestra Señora del Alto Románez)

Capannas aparece en una donación de María Fortúniz al monasterio de San Pedro de Arlanza del año 1062²⁵⁵³. Perteneció al alfoz de Clunia y, posteriormente, a la merindad de Santo Domingo de Silos. Nuestra Señora del Alto Románez es la titular de su ermita, de factura moderna y rodeada de enterramientos altomedievales. La ermita está alejada del municipio y la imagen se trasladó a la ermita de San Sebastián para su mejor custodia. Durante la celebración de sus fiestas se lleva a su ermita y saca en procesión. Los fieles bailan al son de la dulzaina y el tambor, con cuidado de no dar la espalda a la imagen. La talla está bien conservada, aunque ha perdido el fruto o la flor que sujetaba con su mano derecha. Se ha restaurado recientemente.

Forma parte del tipo de la Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. El cuerpo de María presenta una leve desviación hacia la derecha y Jesús mantiene la frontalidad. La Virgen tiene el rostro alargado y orienta la mano derecha hacia arriba, apoya la izquierda en el hombro infantil. El velo tiene poco volumen en su caída. El manto cruza de izquierda a derecha por delante del pecho²⁵⁵⁴. El escote de la túnica no está ajustado y el talle, resaltado por un cingulo, es bajo. Calza zapatos apuntados.

Jesús se sienta entre el regazo y la pierna izquierda materna. Peina una melena corta con flequillo en forma de abanico. Bendice con la mano derecha y con la izquierda sujeta el libro. El manto bordea los brazos y el cuello de la túnica es holgado y se decora con un reborde similar a un orfres²⁵⁵⁵.

La moda de las túnicas es propia de finales del primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 231.

²⁵⁵³ SERRANO PINEDA, L., 1925, doc. LXIII.

²⁵⁵⁴ Como en las tallas burgalesas de: Arauzo de Torre, Briongos de Cervera, Burgos, Castrillo del Val, Celada del Camino, Hortezielos, Lerma, Madrigal del Monte, Pinillos de Esgueva, Rabé de los Escuderos, Santo Domingo de Silos, Sarracín, Villanueva de Carazo.

²⁵⁵⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



79. CABEZÓN DE LA SIERRA
Virgen sedente con el Niño
Último tercio del siglo XIV
Aproximadamente 45 cm.
Iglesia de San Vicente Mártir

Se menciona Cabezón en el documento de 1166 por el que Alfonso VIII entrega a García de Pinilla y su esposa la villa de Salguero, situada *Inter Pinella et Cabezon et Ravanera*. En el *Becerro de las Behetrías* estuvo vinculado al monasterio de San Pedro de Arlanza. Formó parte del alfoz de Lara y posteriormente de la merindad de Santo Domingo de Silos²⁵⁵⁶. La iglesia conserva vestigios románicos, además de la torre. La construcción actual se erigió en el siglo XIX.

Según la tradición oral la imagen procede de la ermita de Santa María, de la que no se conservan restos²⁵⁵⁷. Se colocó en el último cuerpo del retablo mayor. Su estado de conservación es bueno, porque sólo falta la mano derecha de María. Está repolicromada.

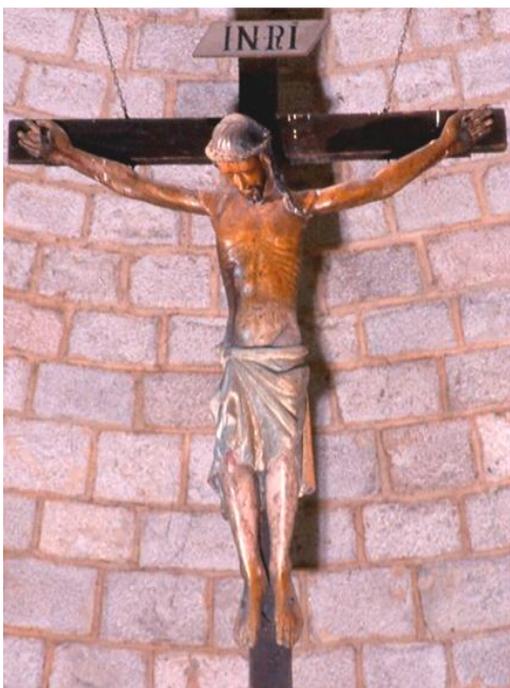
Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está en posición frontal y el Niño gira el cuerpo hacia la derecha y lo desvía hacia la izquierda, formando una diagonal suave. El rostro mariano es ovalado y en él destacan los ojos almendrados. El ondulado cabello de María enmarca la cara y el cuello. La corona es de aro estrecho y remata en florones. El velo apenas es perceptible sobre la frente y en los laterales crea un pliegue de poco volumen. El manto bordea el brazo derecho por el exterior y cubre el izquierdo y parte del pecho. La túnica tiene el cuello apuntado y bajo el mismo se aprecia la camisa. El talle se sitúa por encima de la cintura. Los zapatos son puntiagudos y sobresalen de la peana.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de María. Los ojos son más pequeños que los maternos y la nariz más ancha. Peina una melena corta, sin flequillo, que oculta las orejas. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. Apoya el pie derecho sobre el pliegue del regazo de la Virgen y el izquierdo se adelanta a su rodilla. Viste con una túnica de cuello y bocamangas amplios.

Por la moda que refleja la indumentaria se podría datar a principios del tercer tercio del siglo XIV.

²⁵⁵⁶ SERRANO PINEDA, L., 1907 (1987), docs. CCXVI, CCCI; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, p. 628.

²⁵⁵⁷ MADDOZ, P., 1845-1850, (1984), p. 265. Tampoco la menciona.



80. CALERUEGA

Crucificado

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 110 cm.

Iglesia de San Sebastián

Entre las heredades que María Fortúniz donó a San Pedro de Arlanza en 1062 mencionó Caleruega²⁵⁵⁸. El municipio es la cuna de Santo Domingo de Guzmán. La iglesia parroquial se erigió en estilo románico²⁵⁵⁹. El Crucificado cuelga de la bóveda del tramo presbiterial. Está bien conservado, porque sólo ha perdido el dedo corazón de la mano derecha y la cruz. Le añadieron la corona de espinas y lo repolicromaron.

Pertenece al tipo de Crucificados de rasgos arcaizantes. El arcaísmo se refleja en la posición paralela de las piernas y de los pies, sujetos con dos clavos. Mantiene el cuerpo vertical y aproxima la barbilla al pecho. El fruncimiento del ceño transmite una expresión dolorosa al rostro. Los ojos y la boca están cerrados. El cabello se distribuye a dos bandas, de las que se separan dos mechones, uno sobre cada hombro, que permiten ver las orejas. La barba es corta. Los brazos se colocan por encima de la horizontal, con las manos flexionadas y los dedos separados. En el torso se aprecian las clavículas, las costillas, el abdomen lobulado y el arranque de las ingles. El *perizonium* se sostiene por encima de las caderas, con reborde, y se anuda sobre la cadera derecha. Es más largo por la parte trasera que por la delantera y permite ver la mitad inferior de las rodillas.

La expresión dolorosa del rostro, la flexión de los dedos de las manos y el tipo de drapeado del paño nos aproximan al segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 84.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 192-193.

²⁵⁵⁸ SERRANO PINEDA, L., 1925, doc. LXIII.

²⁵⁵⁹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 d, pp. 2739-2744.



81. CALERUEGA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de los Huertos y Nuestra Señora de las Candelas)
Segundo tercio del siglo XIII
Madera policromada
Aproximadamente 70 cm.
Iglesia de San Sebastián
(procedente de la ermita de la Virgen de los Huertos)

La Virgen de los Huertos era la titular de su ermita. Se custodia en el ábside de la parroquial²⁵⁶⁰. También se conoce bajo la advocación de Virgen de las Candelas, porque su festividad se celebra el dos de febrero. Se utilizó como imagen de vestir y para ello eliminaron la corona, la mano derecha de María y la figura infantil. Las partes desaparecidas se reconstruyeron durante la restauración de finales del siglo pasado.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño de tradición románica. María está frontal. Su rostro es alargado y los ojos grandes. Con la mano izquierda sujeta el manto, que cubre la cabeza y se ajusta al rostro. Esta disposición se interpretaba en el siglo XIII como señal de luto²⁵⁶¹. Un manto similar se aprecia en los frontales de altar de Rigatell y de Chía²⁵⁶², de la segunda mitad del siglo XIII. En la colocación de los pliegues sobre la pierna derecha evoca al segundo maestro del claustro Silos. La túnica se ajusta al cuello y al pecho.

Se puede datar a finales del segundo tercio del siglo XIII por la moda que refleja su indumentaria.

Bibliografía

ANIZ IRIARTE, C., “Espiritualidad y madurez de Santo Domingo, 1170-1205”, en DÍAZ MARTÍN, L. V. y ANIZ IRIARTE, C. (coords.), *Santo Domingo de Caleruega: contexto eclesial y religioso*, IV Jornadas de Estudios Medievales, Caleruega 1996, Salamanca, 1996, p. 33.

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 100.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, C., “Señorío de Caleruega. Presencia y continuidad de Azas y Guzmanes”, en *Jornadas de Estudios Medievales*, Caleruega 1992, Salamanca, 1994, p. 235.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 222.

²⁵⁶⁰ Esta ermita no figura en el diccionario de MADDOZ, P., 1847 p. 266.

²⁵⁶¹ GARCÍA CUADRADO, A., 1993, p. 102.

²⁵⁶² Rigatell: Museo Nacional de Arte de Cataluña, núm. catálogo 035701-000, Chía: Museo Nacional de Arte de Cataluña, núm. catálogo 003903-000.



82. CALERUEGA **Anunciación**

Segundo tercio del siglo XIV

Piedra policromada

Virgen 155 x 47 cm., Ángel 145 x 44 cm.

Museo del monasterio de madres dominicas

Alfonso X decidió restaurar la casa solariega de los Guzmanes-Azas al cumplirse el primer centenario del nacimiento de santo Domingo de Guzmán. Recuperó la villa de Caleruega para la corona y erigió en ella un monasterio de dominicas contemplativas. El monarca hizo numerosas concesiones a la comunidad, entre las que destacó el privilegio rodado del 4 de junio de 1266, por el que cedió al cenobio el señorío de la villa con todos sus derechos, excepto moneda forera²⁵⁶³. En 1270 se trasladaron las monjas desde San Esteban de Gormaz y el monarca dio posesión del convento a la primera abadesa, Toda Martínez.

El grupo de la Anunciación procede de la antigua iglesia monacal, que comenzó a construirse hacia 1266. Son pocos los restos originales que conserva, pero, por su proximidad cronológica con las obras del claustro, se debió realizar en estilo románico. La primitiva iglesia estuvo bajo la advocación de la Anunciata. Las dos esculturas se colocaron en su capilla mayor²⁵⁶⁴. En la actualidad se custodian en el Museo Monacal.

Pertenece a la variante iconográfica de las Anunciaciões ibéricas, en la que María se muestra en avanzado estado de gestación y posa la mano derecha sobre el abultado vientre. Con la mano izquierda sujeta una filacteria²⁵⁶⁵, en la que se puede leer *Ecce ancilla Domini*, que es la contestación de María a la salutación angélica²⁵⁶⁶. El ángel sostiene otra filacteria con ambas manos, en la que se suele transcribir el saludo

²⁵⁶³ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, C., 1994 a, pp. 266-267, 273-274.

²⁵⁶⁴ Agradezco esta información a Sor Carmen González, Archivera del convento de Santo Domingo de Caleruega.

²⁵⁶⁵ Que en casos excepcionales puede ser un libro, como en la imagen zaragozana de Tarazona.

²⁵⁶⁶ TRENS, M., 1947, p. 84.

del ángel *Ave Maria gratia plena dominus tecum* o la fórmula abreviada *Ave Maria*²⁵⁶⁷. Las esculturas de esta variante tuvieron gran difusión en Galicia, Castilla y León y Portugal, y por ello se denominaron ibéricas²⁵⁶⁸. Las representaciones más antiguas se retrotraen a finales del siglo XIII y su producción se incrementa durante todo el siglo XIV²⁵⁶⁹. En el XV los ejemplares son escasos²⁵⁷⁰. A las imágenes de esta variante, durante los siglos XVIII y XIX, se les retiró del culto o relegó a espacios secundarios²⁵⁷¹. Incluso en el siglo XX hubo investigadores que las consideraron de mal gusto²⁵⁷².

En las esculturas de Caleruega el ángel se sitúa a la derecha de María, con el cuerpo levemente girado hacia la Virgen. María adopta la posición inversa. Sus rostros son alargados y de frentes amplias. Arquean las cejas y tienen los ojos tallados. Del cabello de la Virgen se adelanta un bucle a cada lado del pecho. El del ángel se ha esculpido en rizos acaracolados. Los cuellos son muy estilizados.

María viste con un manto, que cubre su cabeza. El drapeado bajo el vientre es concéntrico y rítmico. La túnica, holgada, tiene el talle forzosamente elevado y resaltado por un ceñidor de correa. El cuello y las bocamangas son ajustados.

El manto del ángel es de capucha y está unido por el cuello, igual que en la escultura del ángel de la Anunciación de Sasamón, desde allí se abre hacia los hombros y bordea los brazos. Cruza de derecha a izquierda. La túnica tiene el talle por encima de la cintura y bajo el mismo se forman pliegues pequeños y abundantes. Permite ver el pie izquierdo, descalzo.

Si a los datos que facilita la moda, añadimos la situación económica del monasterio, este grupo escultórico se pudo realizar en los años anteriores a la eclosión de la peste negra, finales del segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

- IBÁÑEZ PALOMO, T., “La Anunciación del monasterio de Caleruega: contextualización en la Baja Edad Media peninsular”, *Anales de Historia del Arte*, 25 (2015), pp. 19-49.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 227-231.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Las Anunciaciões góticas burgalesas y los ritos hispánico y romano”, *CAvq*, 28 (2012), pp. 213-215.

²⁵⁶⁷ RODRÍGUEZ VELASCO, M., 2008, p. 18.

²⁵⁶⁸ CARDOSO ROSAS, L. M., 1992, p. 78.

²⁵⁶⁹ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 360.

²⁵⁷⁰ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1981, pp. 409-415.

²⁵⁷¹ TRENS, M., 1947, p. 75. Se refiere a las Vírgenes de la O, pero considero se puede hacer extensiva a este tipo de tallas. Alegando “[...] el crudo realismo de la expectación maternal de María llega a tener en la escultura un aspecto francamente inelegante”.

²⁵⁷² GÓMEZ MORENO, M., 1925, p. 247; TRENS, M., 1947, p. 81.



83. CALERUEGA
Crucificado
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Monasterio de Madres Dominicas

El Crucificado se encuentra en la sala capitular del monasterio. Su ubicación en la zona de clausura ha impedido un análisis pormenorizado de la escultura, así como el conocimiento de sus medidas. Ha perdido la falange superior del dedo corazón derecho y en el repolicromado se aprecian lagunas.

Se asemeja al Crucificado de Celada del Camino (cat. núm. 103) en el estudio anatómico del torso, la posición de las manos y la colocación de las piernas.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía la cabeza hacia el lado derecho. La frente es amplia y el globo ocular se ha tallado en relieve. Peina una melena larga, de la que se separa un mechón sobre cada hombro. La barba es terciada. La corona de espinas es la más ancha de las esculturas burgalesas de este período. Los brazos se han colocado por encima de la horizontal, con las manos flexionadas y los dedos separados. En el torso destacan las clavículas, los pectorales y el arco epigástrico. El *perizonium* se sostiene en las caderas, con reborde, y se anuda sobre la derecha. Desde el nudo caen pliegues zigzagueantes que permiten ver la rodilla. El drapeado del lado izquierdo es concéntrico. Flexiona las piernas y las desvía hacia el exterior. El pie derecho está de perfil, en rotación externa, y el izquierdo mantiene la vertical.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por la presencia de la corona, la posición de las manos y la disposición del paño de pureza.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 197.



84. CALERUEGA
Santa Catalina
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 150 cm.
Monasterio de Madres Dominicas

La imagen se expone en el Museo monacal. Ha desaparecido la mano derecha, parte de la corona y la cabeza del rey Majencio. La policromía está gravemente dañada.

La vida de esta santa Catalina parece inspirarse en Hipatia²⁵⁷³. Se recogió en el *Menologio* de Basilio II, escrito hacia el año 985²⁵⁷⁴. Su culto llegó a Venecia en la época de las cruzadas y desde allí se extendió por Italia y Francia y, posteriormente, Alemania y España. A la expansión de su culto contribuyó la llegada de parte de sus reliquias -cráneo y mano- a Rouen en el siglo XI. Las trajo Simeón, un monje del monasterio de Sinaí. El punto álgido de su popularidad se produjo en los siglos XIV y XV²⁵⁷⁵.

Sus atributos habituales, a partir del siglo XIII, son la espada y la palma. Pronto se produjo un enriquecimiento iconográfico con la incorporación de la rueda de su martirio y de la figura del emperador Majencio, aunque en la imaginería burgalesa el emperador no se representó hasta la segunda mitad del siglo XIV. La talla en estudio se ha podido identificar con santa Catalina, además de por la pervivencia de su advocación, por la presencia de Majencio.

La imagen está de pie. Su rostro es alargado, con los ojos grandes y las mejillas redondeadas. Con la mano izquierda sujeta un pequeño tondo, que se podría identificar con la rueda. La figura del emperador se adelanta a sus pies. La corona es de aro fino y remata en tres florones. El manto cubre los brazos y cruza de derecha a izquierda, los extremos confluyen hacia la mano izquierda en una distribución similar a la de las Vírgenes francesas de mediados de siglo XIV²⁵⁷⁶. El cuello de la túnica es ajustado y el talle se sitúa por encima de la cintura, resaltado con un ceñidor. El pie izquierdo calza un zapato puntiagudo, que sobresale de la peana.

Se puede datar a finales del segundo tercio siglo XIV por la distribución del manto y la altura del talle de la túnica²⁵⁷⁷.

²⁵⁷³ GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2012 b, p. 39.

²⁵⁷⁴ PÉREZ MARTÍN, I. (ed.), 2008.

²⁵⁷⁵ RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 275; GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2012 a, p. 5.

²⁵⁷⁶ LEFRANÇOIS-PILLION, L., 1935 a, p. 143.

²⁵⁷⁷ BERNIS MADRAZO, C., 1970, láms. I y II.



85. CAMPILLO DE ARANDA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Rosario)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 65 cm.
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

La localidad de Campillo perteneció a la Comunidad de Villa y Tierra de Aza, de la que se separó en 1594²⁵⁷⁸. Su iglesia es barroca y debió sustituir a otra medieval. La imagen se ha colocado en el último cuerpo del retablo de la cabecera de la nave del Evangelio, realizado por Martín Martínez entre 1648 y 1663²⁵⁷⁹. Está bien conservada, solo han retallado la corona de María y faltan las falanges de varios dedos de la mano derecha de la Virgen y del Niño. Está repolicromada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. María está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. Su rostro es alargado. Con la mano izquierda sujeta al Niño por el brazo. El velo se adapta a la frente y se pliega en los laterales, separado del rostro. El manto bordea los brazos. Los pliegues son naturalistas. La túnica es de cuello y mangas ajustadas. El talle se oculta bajo el manto.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda materna. En su rostro destacan las mejillas. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Apoya los pies en el regazo materno. Viste con una túnica de cuello y mangas ajustadas.

Por el naturalismo de los drapeados y la disposición del velo se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁵⁸⁰.

Bibliografía

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. III, m. s., 1924, pp. 31-32.

²⁵⁷⁸ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, p. 298.

²⁵⁷⁹ ZAPARAÍN Y ÁÑEZ, M. J., 2002 b, t. II, p. 295.

²⁵⁸⁰ SENTENACH, N., 1924, t. III, pp. 31-32. "Virgen sedente con el Niño del siglo xv".



86. CANICOSA DE LA SIERRA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Carrascal)
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 65 cm.
Ermita de Nuestra Señora del Carrascal

Sancho II concedió *Kannecosa* al obispado de Oca en 1068. A partir de 1213 fue solar de San Pedro de Arlanza, al que siguió vinculada en el siglo XIV, como puede leerse en el *Becerro de las Behetrías*²⁵⁸¹. Perteneció al alfoz de Lara. La Virgen del Carrascal preside el altar mayor de su ermita, de factura moderna. Según la leyenda, la encontró un pastor en el lugar donde se recuperó una vaca de forma milagrosa, sobre ese lugar se erigió la ermita. Se le tiene gran devoción en la localidad, donde celebran su fiesta el 15 de agosto²⁵⁸². Está bien conservada, aunque se ha repolicromado.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. María está frontal y el Niño gira levemente el cuerpo hacia el lado derecho. Los ojos marianos son grandes. Con la mano derecha sujeta el tallo de una flor y con la izquierda al Niño por la pierna. El velo se adapta a la frente y a los hombros. El manto bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. El cuello de la túnica está abarquillado y el talle por debajo del pecho, resaltado con un ceñidor. Calza zapatos puntiagudos.

Jesús se sienta en la pierna izquierda materna. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Apoya las piernas en el borde del manto de María. El manto infantil bordea los brazos y cruza de izquierda a derecha, en una distribución contraria a la que adopta el manto de la Virgen. El escote de túnica se ajusta al cuello y el talle se sitúa por encima de la cintura.

Por la moda de las túnicas se puede datar en el último tercio del siglo XIV.

Bibliografía

CRUZ, V. de la, *Burgos. Ermitas y Romerías*, Burgos, 1985, p. 24.

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 299.

²⁵⁸¹ SERRANO PINEDA, L., 1906, p. 173; SERRANO PINEDA, L., 1935-1936, t. III, doc. VII; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 172; ZABALZA DUQUE, M., 1998, p. 173.

²⁵⁸² GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., 2001, p. 299.



87. CASANOVA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Pino)
Segundo tercio del siglo XIII
Madera policromada
97 x 27 cm.
Iglesia parroquial Nuestra Señora del Pino

Casanova perteneció a la Comunidad de Villa y Tierra de San Esteban. En 1594 era tierra y jurisdicción de Peñaranda²⁵⁸³. La iglesia, de una nave, conserva canecillos medievales en el muro septentrional y un arco apuntado de acceso. La Virgen del Pino es su titular y ocupa la calle central del retablo mayor. Se realizó en madera de pino. María ha perdido material en el dedo índice de la mano izquierda y en el meñique de la mano derecha y Jesús en el pie derecho infantil. Añadieron la piña, florones a la corona y una puntilla al velo de María. Se repolicromó.

Pertenece al grupo de las Vírgenes sedentes con el Niño de tradición románica²⁵⁸⁴. María mantiene el cuerpo frontal y el Niño, sentado sobre su pierna derecha, gira el cuerpo hacia el lado izquierdo. La Virgen apoya la mano derecha en el hombro infantil. Sus piernas tienen configuración cilíndrica, propia del estilo románico. El velo se ajusta al rostro y a los hombros. El manto bordea los brazos y se une por el cuello, como en algunas imágenes románicas²⁵⁸⁵. En la disposición de la indumentaria se asemeja a la de la talla italiana de Castelli, de principios del siglo XIII²⁵⁸⁶.

El rostro de Jesús tiene las mejillas desarrolladas. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. Está coronado. El manto cubre el brazo izquierdo y la túnica se ajusta al cuerpo.

Es una obra de transición que se puede datar en el segundo tercio del siglo XIII.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 149.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 222.

²⁵⁸³ MARTÍNEZ Díez, G., 1983 b, pp. 98-99.

²⁵⁸⁴ Caleruega, Santo Domingo de Silos y Torrepadre.

²⁵⁸⁵ Un manto similar llevan las tallas burgalesas de Ameyugo, Buniel y Tórtoles de Esgueva.

²⁵⁸⁶ SANGLA, M. H., 2001, pp. 180-189. También se aprecia en la Virgen de la Epifanía del cenotafio de San Vicente de Ávila, en la imagen de Santa María la Real de Nájera, entre otros ejemplos.



88. CASCAJARES

Crucificado

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 130 cm.

Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora

La villa de *Cascaliare* estuvo bajo la jurisdicción civil y eclesiástica del monasterio de San Pedro de Arlanza. Formó parte del alfoz de Lara²⁵⁸⁷. Su iglesia conserva importantes restos románicos, a pesar de las transformaciones que se acometieron en el siglo XVIII. El Crucificado preside el retablo barroco de la cabecera de la nave de la Epístola. Hay pérdida de material en algunas falanges de las manos y en el nudo del paño. La policromía es posterior, como la cruz y la corona de espinas.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. El cabello se distribuye a dos bandas y un mechón se adelanta al hombro derecho. La barba ha incrementado su tamaño, respecto a las del primer tercio del siglo XIV.

Los brazos están muy por encima de la horizontal y las manos extendidas, con los dedos tallados de forma individual. En el torso se aprecian las transiciones musculares, con los pectorales levemente insinuados y el arco epigástrico, que alberga cuatro lóbulos, destacado. El paño de pureza se sujeta en las caderas y se anuda sobre la derecha. Muestra un rico drapeado, que contrasta con la tosquedad de las piernas y los pies. El pie derecho está en rotación externa y el izquierdo vertical.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por la posición de las manos, el tamaño de la barba y la disposición del paño de pureza.

²⁵⁸⁷ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, p. 609; MARTÍNEZ DÍEZ, 1987, p. 172.



89. CASTILDELGADO

Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora la Real del Campos)

Finales del siglo XIII

Madera policromada

112 x 40 x 32 cm.

Iglesia de San Pedro Apóstol

(procedente de la ermita de Nuestra Señora la Real del Campo)

Hasta el siglo XVI la localidad de Castildelgado era conocida como San Pedro de Villapún. En honor a Don Francisco Gil Delgado, obispo de Jaén y natural del municipio, cambiaron el nombre. Durante la Edad Media formó parte del alfoz de Ibrillos²⁵⁸⁸. Es uno de los pocos enclaves burgaleses que perteneció, desde la Edad Media hasta 1956, a la diócesis de Calahorra. Está situado en el Camino de Santiago.

Nuestra Señora la Real de Campos preside el retablo mayor de la iglesia de San Pedro, lugar al que se trasladó desde su ermita. Los relatos legendarios la relacionan con Alfonso VII, quien ordenó la construcción de una iglesia para custodiar la talla y un hospital para albergar a los peregrinos²⁵⁸⁹. La ermita se erigió en el siglo XIII.

La imagen está bien conservada. María había perdido la flor que sujetaba con su mano izquierda y la corona. Jesús carecía de la mano izquierda y de los dedos meñique y pulgar de la derecha, tal y como se aprecia en la fotografía realizada antes de la restauración. En la reciente restauración se han reconstruido las partes perdidas y añadido las coronas. El tratamiento aplicado a las partes añadidas se diferencia del resto de la escultura.

Pertenece a la primera variante de la tipología de las Vírgenes alfonsíes, en la que María sostiene una flor con su mano derecha y el Niño el libro cerrado con la

²⁵⁸⁸ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 166.

²⁵⁸⁹ HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999), t. II, pp. 32, 34; GARCÍA RÁMILA, I., 1979, p. 232. "Mandose edificar a sus expensas la iglesia donde se colocó dicha imagen".

izquierda. Jesús apoya la pierna derecha sobre la respectiva de su madre y la izquierda sobre el regazo. Los mantos tienen fiadores apuntados y los pliegues angulosos²⁵⁹⁰.

La posición de María es frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. En el rostro de la Virgen, ovalado, se aprecia una nariz afilada y los labios finos. El cabello se distribuye a dos bandas y oculta la parte superior de las orejas. El cuello es largo y esbelto. Con la mano derecha sujeta el tallo de una flor y apoya la izquierda en el hombro infantil. Los dedos son largos y delicados. El velo se separa del rostro y forma pequeñas ondulaciones angulosas sobre la frente y amplias en los laterales, que permiten ver el cabello y las orejas. El manto lleva un fiador doble, uno circular y otro apuntado. Bordea los brazos. El drapeado es naturalista y escaso. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle muy bajo, ceñido mediante un cingulo. Lleva un broche circular sobre el pecho. Los zapatos son puntiagudos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su cabeza, pequeña, contrasta con el cuerpo. El rostro se enmarca en una melena rizada. Con la mano derecha está en actitud de bendecir. El manto, con fiador apuntado, bordea los brazos. El cuello de la túnica es ajustado.

Esta obra refleja dominio técnico. Se puede datar en las décadas finales del siglo XIII por la moda que refleja su indumentaria.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 39.

ARRIBAS BRIONES, P., *El Camino de Santiago en Castilla y León*, Burgos, 1982, p. 39.

BANGO TORVISO, I., *El Camino de Santiago*, Madrid, 1993, p. 170.

GARCÍA RÁMILA, I., "Burgos de antaño: Intento de un diccionario geográfico-histórico, en sus grafías antiguas y modernas de caseríos, pueblos, villas y ciudades que integraron la provincia de Burgos", *BIFG*, 193 (1979), p. 232.

HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*. t. II, Bilbao, 1950-1951 (1999), pp. 33-34.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica", *RB*, 17 (2002), p. 217.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "La imagen de la Vid, centro del monasterio", en *El monasterio de Santa María de la vid 850 años*, Madrid, 2004, p. 256.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII", *RB*, 24 (2009), pp. 225-229.

²⁵⁹⁰ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 150.



90. CASTILDELGADO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Rosario)
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 73 x 24 x 20 cm.
 Ermita de Nuestra Señora la Real del Campo

La Virgen del Rosario está en la ermita y el primer domingo de mayo se traslada a la iglesia, donde se coloca en el retablo de la cabecera de la nave del Evangelio. Acabado el verano vuelve a la ermita²⁵⁹¹. Tenía un estado de conservación intermedio. María había perdido parte del velo y la corona y el Niño la mano izquierda y algunas falanges de la derecha. Una grieta atravesaba el regazo de la Virgen. Se ha restaurado recientemente, respetando la policromía anterior y añadiendo las partes desaparecidas.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Mantiene la frontalidad. María tiene una frente amplia. Con la mano derecha sujeta una poma y con la izquierda a Jesús por el brazo. El manto bordea los brazos. La túnica tiene el cuello holgado y el talle ablusado por encima de la cintura. Los zapatos son apuntados.

Jesús está sobre la pierna izquierda materna. Su rostro se asemeja al de María, pero con las mejillas más desarrolladas. Peina una melena rizada. Con la mano derecha bendice. Adelanta las piernas a la pierna de María. La túnica es como la de la Virgen.

Por la moda de las túnicas se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁵⁹².

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 39.

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 197.

²⁵⁹¹ GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., 2001, p. 197.

²⁵⁹² BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



91. CASTRILLO DE LA REINA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de los
 Lirios)
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 63 x 31 cm.
 Iglesia de San Esteban Protomártir
 (procedente de la ermita de Loberón)

En el año 974 el conde García Fernández concedió fueros y heredades a Gonzalo Gustios para poblar Salas y formar su alfoz, entre las villas incluyó Castrillo²⁵⁹³. La Virgen de los Lirios está en el último cuerpo del retablo de la cabecera de la nave del Evangelio, realizado en 1733²⁵⁹⁴. Según la tradición oral, procede de la ermita que estuvo entre las peñas de Loberón. P. Madoz no la menciona en el siglo XIX²⁵⁹⁵.

A la talla le falta el brazo derecho y el pie izquierdo de María y parte de la peana. Se adapta a la modalidad de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen mantiene la frontalidad y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo. El rostro mariano es alargado y sus ojos grandes. Tiene un cuello esbelto. Con la mano izquierda sujeta al Niño por el brazo. El velo cae con poco volumen. El manto bordea el brazo derecho y cruza por delante del pecho de izquierda a derecha²⁵⁹⁶. Tiene el escote de la túnica ajustado y el talle por encima de la cintura, marcado por un ceñidor de correa.

Jesús se sienta sobre la rodilla izquierda de María. Su rostro reitera las facciones maternas. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. La túnica es de talle alto y pliegues escasos.

Por la moda de las túnicas se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁵⁹⁷.

Bibliografía

- GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la Sierra de Burgos*, Burgos, 2004, p. 83.
 PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 473.

²⁵⁹³ ZABALZA DUQUE, M., 1998, doc. 50, pp. 391-394.

²⁵⁹⁴ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 473.

²⁵⁹⁵ MADDOZ, P., 1847, p. 286.

²⁵⁹⁶ Como en otras tallas burgalesas: Arauzo de Torre, Briongos de Cervera, Burgos, Cabañes de Esgueva, Castrillo del Val, Celada del Camino, Hortezielos, Lerma, Madrigal del Monte, Pinillos de Esgueva, Rabé de los Escuderos, Santo Domingo de Silos, Sarracín, Villanueva de Carazo.

²⁵⁹⁷ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 473. "Una imagen de Nuestra Señora fechable en el siglo XIII".



92. CASTRILLO DE LA VEGA
Virgen sedente con el Niño
Último tercio del siglo XIII
Madera policromada
66 x 23 cm.
Iglesia de Santiago el Mayor

Castrillo de la Vega perteneció a la Comunidad de Villa y Tierra de Aza, que se formó en la primera mitad del siglo XI²⁵⁹⁸. La iglesia se remodeló a finales del siglo XVIII²⁵⁹⁹. La talla se custodia en la sacristía y, junto a la pila bautismal del siglo XIII, se pudo trasladar desde la iglesia primitiva. Se aprecia pérdida de material en las falanges de la mano derecha y la corona de María, así como en la mano derecha infantil. La policromía presenta abundantes lagunas. Se pudo tallar en madera de roble²⁶⁰⁰. Está ahuecada por la parte trasera para evitar el agrietamiento de la madera.

Se adapta al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Mantiene la frontalidad. El rostro de la Virgen es ovalado. Adelanta la mano derecha y con la izquierda sujeta al Niño por el brazo. El velo se adapta al rostro y oculta el cabello. El manto asoma por la cintura del lado derecho y por el izquierdo cubre el brazo y parte del pecho. En torno a la pierna derecha el plegado es anguloso y rítmico, similar al de la talla de Torrepadre (cat. núm. 272). La túnica tiene el cuello circular decorado con orfrés y se ajusta al cuerpo. Bajo la misma asoman los zapatos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Peina una melena corta. Con la mano izquierda sostiene la esfera. La túnica muestra pliegues en torno al talle.

Es una escultura de factura arcaizante que, por las características y disposición de la indumentaria, se puede datar a finales del siglo XIII.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 147.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 223.

²⁵⁹⁸ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, pp. 293-300.

²⁵⁹⁹ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2002 b, p. 458-459.

²⁶⁰⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2001, pp. 196-197.



93. CASTRILLO DE LA VEGA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de la Vega)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
100 cm.
Iglesia de Santiago el Mayor
(procedente de la ermita de la Virgen de la Vega)

La Virgen de la Vega es la titular de su ermita, edificación alejada del municipio y remodelada en 2008. Se expone al culto sobre una ménsula de la cabecera de la nave del Evangelio de la iglesia para su mejor custodia. El domingo siguiente al Domingo de Resurrección se traslada a la ermita y desde allí se lleva en procesión hasta la iglesia. Es la patrona del municipio. Se restauró en los años ochenta del siglo pasado, cuando le añadieron la corona y las manos derechas a María y al Niño. Está repolicromada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. María está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro mariano es ovalado y la barbilla afilada. Con la mano derecha sostiene al Niño por el brazo. El velo se ajusta a la frente y ondula, con poco volumen, en su caída. Bajo el mismo se aprecia el cabello. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. La túnica tiene el cuello holgado y el talle alto, resaltado con un ceñidor de correa.

Jesús se sienta sobre la rodilla izquierda de María. Las amplias mejillas confieren forma circular al rostro. Peina una melena corta. Con la mano izquierda sujeta el libro. Apoya los pies en un pliegue del manto materno. El manto bordea los brazos. La túnica, de cuello holgado y tiene el talle resaltado con un ceñidor.

La moda que reflejan las túnicas es propia del segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 153.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 224.

TEMIÑO LÓPEZ-MÚÑIZ, M. J., “Advocaciones marianas vinculadas con el paisaje rural”, *Narria: Estudio de artes y costumbres populares*, 28 (1982), p. 30.



94. CASTRILLO DEL VAL

Calvario

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Cristo 140 x 110 cm., San Juan 110 cm.

Iglesia de Santa Eugenia

(procedente de la iglesia de San Juan Bautista)

Castrillo del Val se conocía en el siglo X como *Castrello de Munnio Romanez* y en el XI como *Castrillum Verocruz*. Aparece en una donación del conde García Fernández y su mujer Ava al monasterio de San Pedro de Cardeña en el año 972²⁶⁰¹. La iglesia de San Juan, de donde proceden estas tallas, es un edificio renacentista. Las esculturas se custodian en la iglesia de Santa Eugenia.

San Juan y el Crucificado son las dos imágenes que han pervivido de un Calvario sintético. Estaban enterradas en el suelo de la iglesia y las descubrieron durante su restauración. Era práctica habitual enterrar imágenes en lugar sagrado cuando se retiraban del culto²⁶⁰². Su estado de conservación es malo. El Crucificado carece de brazos, de la parte superior de la cabeza, de parte del cuerpo y de la cruz. En Juan ha desaparecido parte de la peana y del pie izquierdo.

La talla de Cristo pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante que tiene las costillas talladas y el abdomen liso. Mantiene el cuerpo vertical y desvía ligeramente la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro es alargado. El cabello se distribuye a dos bandas y la barba oculta el cuello. Lleva una corona de espinas. En el tórax se aprecian los pectorales. El *perizonium* se sujeta por encima de las caderas y anuda en el lado derecho. El pie derecho está en una tenue rotación externa y el izquierdo se mantiene vertical.

Juan está frontal y desvía la cabeza hacia el lado derecho. El tallado de la nariz se asemeja al del Crucificado. Peina una melena, corta, distribuida en mechones simétricos. Coloca la mano derecha bajo la mejilla, signo del duelo que no refleja su rostro, y con la izquierda sujeta el libro. El manto bordea los brazos y se recoge bajo los mismos. La túnica tiene el cuello abarquillado y está ablusada.

El tamaño de la barba y la corona de espinas del Crucificado, así como la moda que refleja la túnica de Juan les sitúa a finales del segundo tercio del siglo XIV²⁶⁰³.

²⁶⁰¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 24; ZABALZA DUQUE, M., 1998, doc. XXXVII, pp. 333-335.

²⁶⁰² DIESTRO ORTEGA, F. y LORENZO ARRIBAS, J. M., 2010, p. 168.

²⁶⁰³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



95. CASTRILLO DEL VAL
Virgen sedente con el Niño
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 120 cm.
Iglesia de Santa Eugenia

El templo de Santa Eugenia se erigió entre los siglos XVI y XVII. La talla está delante del altar mayor. Podría ser la titular de la ermita de Nuestra Señora de Castillejo, desaparecida²⁶⁰⁴, porque no cuenta con un espacio propio en la iglesia. La talla muestra pérdida de material en la corona, la mano derecha de María y la peana. La madera ha estado afectada por xilófagos y está repolicromada.

Pertenece al tipo de Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. María está frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. El rostro mariano es ovalado y los ojos grandes. El cabello asoma bajo el velo. Con la mano izquierda sostiene al Niño por la pierna. El velo forma un semicírculo sobre la frente y se separa del rostro creando dos ondulaciones voluminosas. El manto, con solapas, bordea el brazo derecho y cruza sobre el pecho de izquierda a derecha, como otras tallas burgalesas²⁶⁰⁵. En la forma de la túnica, con el cuello rematado en pico y el talle bajo, se parece a las imágenes de Arauzo de Torre (cat. núm. 12) y Hortezielos (cat. núm. 144). El drapeado es escaso y naturalista.

El Niño está sentado sobre la rodilla izquierda materna. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera, que está retallada. Apoya el pie derecho sobre la rodilla derecha de María y el izquierdo se oculta bajo la indumentaria. El manto bordea los brazos y deja el pecho descubierto. Viste con una túnica de cuello ajustado.

La moda que refleja la túnica de María y el drapeado del velo²⁶⁰⁶ sitúan a esta escultura en el primer tercio del siglo XIV.

²⁶⁰⁴ MADOZ, P., 1847, p. 285.

²⁶⁰⁵ Arauzo de Torre, Briongos de Cervera, Burgos, Cabañes de Esgueva, Celada del Camino, Castrillo de la Vega, Hortezielos, Lerma, Madrigal del Monte, Pinillos de Esgueva, Rabé de los Escuderos, Santo Domingo de Silos, Sarracín, Villanueva de Carazo.

²⁶⁰⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



96. CASTRILLO DEL VAL
Virgen sedente con el Niño
Segundo tercio del siglo XIV
140 cm.

Iglesia de Santa Eugenia
(procedente de la iglesia de San Juan Bautista)

La talla procede de la iglesia de San Juan Bautista, pero se custodia en la sacristía del templo de Santa Eugenia. No se aprecian pérdidas importantes de material, pero sí numerosas lagunas en el repolicromado.

Se adapta a la variante de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. El rostro de María es ovalado, de frente amplia y ojos grandes. Con la mano derecha muestra una flor al Niño y con la izquierda le sostiene por el brazo. El velo forma un semicírculo sobre la frente y se distancia del rostro con poco volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El drapeado del regazo forma pliegues angulosos y descentrados. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle por encima de la cintura, ablusado²⁶⁰⁷. Entre la tela asoma el zapato izquierdo, rematado en punta.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de María. Su rostro es alargado. Peina una melena corta con flequillo. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene el libro abierto. Apoya el pie derecho en la pierna derecha materna y el izquierdo en la pierna izquierda. Viste con una túnica holgada.

Por la moda que reflejan las túnicas, cuello holgado y elevación del talle, se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

²⁶⁰⁷ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



97. CASTROJERIZ

Santa Ana triple

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

63 x 24 x 15 cm.

Iglesia de Nuestra Señora del Manzano

Castrojeriz aparece en documentos de los años 882 y 883 como *Castrum quoque Sigerici*²⁶⁰⁸. En el año 974 el conde García Fernández y su mujer Ava concedieron a la villa su fuero²⁶⁰⁹. Es una importante localidad del Camino de Santiago burgalés. La excolegiata la mandó reedificar Doña Berenguela, madre de Fernando III, en 1214²⁶¹⁰.

La trascendencia del culto a Santa Ana en la Edad Media, así como el origen de su iconografía, ha sido comentada a propósito del ejemplar de Santa Ana Triple de Belorado (catálogo núm. 27).

La imagen de santa Ana estuvo en la torre de la iglesia de Santo Domingo, en la que se custodiaban tallas de diversa procedencia. Con motivo de la exposición *María, una Mujer en el Camino de Santiago* se desplazó a la iglesia de Nuestra Señora del Manzano, donde permanece. Desconozco su lugar de origen. Se aprecia pérdida de material en la mano derecha, en el pecho y en el velo de la santa. Falta un trozo del florón central de la corona mariana y la flor que sujetaba con su mano izquierda, de la que sólo ha pervivido el largo tallo. También ha desaparecido la mano izquierda infantil. La imagen está repolicromada.

La santa desvía el cuerpo hacia la derecha y la Virgen, sentada en la pierna izquierda de su madre, hacia la izquierda. El Niño se sienta en el centro de su regazo, frontal.

En el rostro de Ana destacan los ojos. Con la mano izquierda sujeta a la Virgen por el brazo. El velo se adapta a la frente y en el lateral derecho forma varios pliegues. La toca enmarca el rostro y el manto bordea el brazo derecho. La túnica tiene el cuello holgado. Calza unos zapatos apuntados.

El rostro de María reitera las facciones maternas, pero es menos alargado. Con la mano derecha sujeta al Niño por el codo derecho y con la izquierda el tallo de una flor. Lleva una corona de aro fino, que remata en tres florones. El velo se ondula en los laterales del rostro y se adapta a los hombros. El manto bordea los brazos y la túnica tiene el cuello holgado. Calza unos zapatos apuntados.

²⁶⁰⁸ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 337.

²⁶⁰⁹ ZABALZA DUQUE, M., 1998, doc. II, pp. 381-383.

²⁶¹⁰ HUIDOBRO SERNA, L., 1950 d, p. 20.

Los ojos del Niño son grandes y la melena, voluminosa, se distribuye a dos bandas. Con la mano derecha está en actitud de bendecir. Viste con una túnica holgada, de cuello amplio.

En base a la moda que refleja la indumentaria se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

Archivo Fotográfico Diputación Provincial de Burgos, núm. 8816.

AA. VV., *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos*, Monasterio de San Juan 1978, Bilbao, 1978, núm. 7, p. 19.

AA. VV. *María, una Mujer en el Camino de Santiago*, Castrojeriz 2001, Burgos, 2001, p. 45.



98. CASTROJERIZ
Virgen de pie (advocación: Virgen del Manzano)
ca. 1240-1250
Piedra policromada
137 cm.
Iglesia de Nuestra Señora del Manzano

La Virgen del Manzano está bien conservada. Sólo sufría pequeñas pérdidas de material, restituidas durante la reciente restauración. Es la titular de la iglesia, fue y es objeto de gran devoción²⁶¹¹, como se deduce de las cuatro Cantigas que le dedicó Alfonso X²⁶¹² y de los escritos de Prieto y Argaiz del siglo XVII. El primero la califica de prodigiosa en milagros²⁶¹³ y Argaiz ofrece la leyenda de su aparición junto a un manzano, al que debe su advocación, probablemente recogiendo una tradición antigua²⁶¹⁴.

Su cofradía se encargaba de uno de los siete hospitales que tuvo el municipio, fundado en el siglo XVI²⁶¹⁵. También administraba un arca de la misericordia, cuya finalidad era repartir trigo entre los agricultores necesitados²⁶¹⁶. Cuando se celebra su fiesta, el día ocho de septiembre, acuden numerosos vecinos de los pueblos del entorno.

²⁶¹¹ HUIDOBRO SERNA, L., 1950 d. p. 26. “La imagen que aquí se venera, según el padre Argaiz en su *Soledad laureada*, t. 66, p. 272, “se halló junto a un manzano. Es de finísima piedra de una vara de alto y rostro hermoso. Los milagros que hacen tienen atadas las voluntades de los fieles a su continua devoción.”; RUIZ CARRASTACHO, A. y ALONSO CUEVAS, S., 1992, p. 49; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1998 b, p. 234. En las obras más antiguas se menciona como *Santa María de Almaçan*, ver MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, p. 198.

²⁶¹² ALFONSO X EL SABIO, 1979, Cantigas 242, 249, 252, 256.

²⁶¹³ PRIETO, M., 1639, t. III, p. 190. “En la villa de Castrojeriz prodigiosa en milagros, y en ella y en la comarca se venera y tiene remedio de sus necesidades, está en la insigne colegial”.

²⁶¹⁴ ARGAIZ, G., 1675, t. VI, p. 272. “Goza del bulto de una Virgen, que por haberse hallado junto a un Mançano, la llamaron Nuestra Señora del Mançan”.

²⁶¹⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1998, b, pp. 237-238.

²⁶¹⁶ HUIDOBRO SERNA, L., 1950 c, p. 21; HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999), t. II, p. 304.

A principios del siglo XVIII la imagen recibía culto en el altar de la nave del Evangelio²⁶¹⁷. Desde allí se trasladó a su capilla, situada a los pies de la iglesia. Su estado de conservación es bueno, aunque faltaba la mano derecha infantil y trozos no significativos del velo y del manto de María, así como los extremos de los zapatos. En la reciente restauración se han reconstruido las partes desaparecidas.

Pertenece a la tipología de las Vírgenes de pie con el Niño, de la que es una de las primeras esculturas peninsulares²⁶¹⁸ junto a la Virgen Blanca de Toledo, obra importada de Francia y realizada hacia 1240²⁶¹⁹. Desde el punto de vista del estilo es una obra del taller del tímpano de la fachada del Sarmental.

El rostro de María es alargado y de amplia frente. Los ojos muestran los párpados tallados. Con la mano derecha sostiene el pie izquierdo infantil y con la izquierda lo sujeta por la parte inferior. La corona remata en tres florones. El velo se separa del rostro con poco volumen y se extiende sobre los hombros. El manto asoma por la cintura en el lado derecho y cruza hacia el izquierdo, por este lado bordea el brazo. El brial es de cuello apuntado y tiene reborde, bajo el que se aprecia un broche circular. Las bocamangas son amplias y bajo las mismas asoman las mangas de la camisa.

El Niño está sentado sobre la mano izquierda de María, con el cuerpo de perfil. El rostro es circular, de frente amplia y desarrolladas mejillas. Peina una melena muy corta. Con la mano derecha bendice. Apoya el pie izquierdo en la mano derecha materna. Flexiona la pierna derecha y el pie queda oculto. Viste con una túnica de cuello puntiagudo y bocamangas holgadas, que permiten ver las de la camisa.

Por la relación estilística de la Virgen del Manzano con los artífices del tímpano de la fachada del Sarmental se puede datar entre 1235 y 1250²⁶²⁰.

Bibliografía

- ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 41.
- ANDRÉS ORDAX, S., “Burgos”, en *El gótico en Castilla y León/1*, (“La España gótica” 9), Madrid, 1989, p. 180.
- ARGÁIZ, G., *La soledad Laureada*, t. VI, Madrid, 1675, p. 272
- ARRIBAS BRIONES, P., *El Camino de Santiago en Castilla y León*, Valladolid, 1982, p. 72.
- AA. VV. *María, una Mujer en el Camino de Santiago*, Castrojeriz, junio octubre del 2001, Burgos, 2001, pp. 45,83.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M., *El arte gótico en España*, 1990, p. 174.
- BANGO TORVISO, I., *El Camino de Santiago*, Madrid, 1993, p. 193.
- CUENDE PLAZA, M., “Diócesis de Burgos”, en *Guía para visitar los santuarios de Castilla y León*, Madrid, 1992, pp. 123-127.

²⁶¹⁷ MORREL PEGUERO, B. y GONZÁLEZ MORENO, J., 1973, pp. 50-51, 55.

²⁶¹⁸ A la Virgen del parteluz de la puerta del Perdón de la catedral de Ciudad Rodrigo se le había asignado una datación anterior, en torno a 1230, que se ha revisado y pospuesto recientemente a la segunda mitad de la centuria. Para más información ver LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 2006, p. 243. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2009, pp. 372-373.

²⁶¹⁹ SAUERLÄNDER, W., 2004, p. 183. La data en 1340; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2013, p. 123.”[...] se ha propuesto una cronología dentro del tercer cuarto del siglo XIII”.

²⁶²⁰ SENTENACH, N., 1924, t. v. “[...] tipo de fines del s. XIII”; HUIDOBRO SERNA, L., 1950 d. p. 26. “su estilo gótico del s. XIII”; OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B., 1969 b, p. 301. “segunda mitad del s. XIII la imagen gótica de la Virgen del Manzano”; BARTOLOMÉ ARRAIZA, A., 1976, p. 131. “También es gótica la “Virgen del Manzano”, recordada por las Cantigas, al cual se venera en su capilla lateral”; ARRIBAS BRIONES, P., 1982, p. 72. “con la imagen del s. XIII de igual nombre.”; ANDRÉS ORDAX, S., 1989, p. 180. “en una disposición naturalista propia de mediados del s. XIII”.

- CUENDE PLAZA, M. e IZQUIERDO, D., *La Virgen María en las rutas jacobeanas*, 1997, pp. 83-84.
- FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “La Virgen como imagen de devoción”, Catálogo de la exposición *Alfonso X el Sabio*, Sala San Esteban, 27 de octubre de 2009, 31 de enero de 2010, Murcia, 2009, pp. 372-373.
- GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 367.
- HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, 1950-1951 (1999), Madrid, pp. 309-311.
- HUIDOBRO SERNA, L., *Castrojeriz y el Camino de peregrinación a Santiago*, Burgos, 1950, pp. 26-28.
- MARTÍNEZ GARCÍA, L., *El Camino de Santiago. Una visión histórica desde Burgos*, Burgos, 2004, pp. 131-139.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 258.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), pp. 217-219.
- PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 475.
- OSABA RUÍZ DE ERENCHUN, B., “Novedades arqueológicas y artísticas en Burgos”, *BIFG*, 173 (1969), p. 301.
- PRIETO, M., *Chronica y Historia de la real ciudad de Burgos cabeça de Castilla camara de su magestad*, t. III, ms., 1639, p. 190.
- RUIZ CARANCHO, A. y ALONSO CUEVAS, S., *Castrojeriz Camino de Santiago*, Valladolid, 1992, p. 49.
- SENTENANCH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. V, ms., 1924, p. 48.
- VÁZQUEZ DE PARGA, L. y LACARRA, J. M. y URÍA RÍU, J., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, t. II, Pamplona, 1942 (1992), p. 206.



99. CASTROJERIZ
Virgen sedente con el Niño
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
60 cm.

Iglesia de Nuestra Señora del Manzano

Esta escultura estuvo en la torre de la iglesia de Santo Domingo hasta que se trasladó a la iglesia de Nuestra Señora del Manzano. Desconozco su lugar de procedencia. Su estado de conservación es bueno, aunque estuvo afectada por xilófagos y se eliminó la corona de María. Se ha restaurado recientemente.

Representa a una Virgen sedente con el Niño y pertenece a la variante en la que María apoya la mano izquierda en el hombro o el brazo infantil. La Virgen está en posición frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de María es de facciones proporcionadas. Con la mano derecha muestra una manzana al Niño, en alusión a María como nueva Eva, y apoya la izquierda en su hombro. El velo forma pliegues zigzagueantes en su caída. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. En el regazo crea pliegues angulosos descentrados. La túnica tiene el cuello circular, un poco holgado, y el talle por encima de la cintura, ablusado. Se aprecia el zapato izquierdo, que es apuntado.

El rostro de Jesús adopta una forma redondeada, por sus amplias mejillas. Peina una melena corta, con mechones del mismo tamaño. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. Coloca el pie derecho en la pierna derecha de su madre y el izquierdo en el regazo. Viste con una túnica holgada de cuello amplio.

Por las pautas que marca la moda²⁶²¹ se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁶²².

Bibliografía

AA. VV., *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos, Exposición celebrada con motivo del milenario de la Lengua Castellana*, Burgos, Monasterio de San Juan 1978, Bilbao, 1978, núm. 31, p. 22.

²⁶²¹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.

²⁶²² Tal vez se pueda identificar con la imagen que menciona SENTENACH, N., 1924, t. v, “[...] el retablo mayor, en cuyo centro luce la imagen de la Virgen sedente, policromada, de cara risueña y bien modelada, de tipo de fines del s. XIII”.



100. CASTROJERIZ
Santos Juanes

Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada

Juan Bautista 162 x 45 cm., Juan Evangelista 163 cm.
Museo Parroquial de la iglesia de Santo Domingo
(procedentes de la iglesia de San Juan)

La iglesia de San Juan se erigió entre los siglos XIII y XIV y sufrió una profunda transformación a finales del siglo XV y durante el siglo XVI. Las tallas se realizaron para el templo primitivo y, al menos, desde la década de los cincuenta del siglo pasado se relegaron a la sacristía²⁶²³. Actualmente se exponen en el Museo de la iglesia de Santo Domingo. Faltan falanges de las manos derechas de los dos santos. Están policromados.

La devoción a los Santos Juanes tiene un origen medieval. Existía una leyenda que hacía coincidir la muerte de Juan Bautista con el nacimiento de Juan Evangelista. La presencia ambos servía para reflejar la continuidad de la misión de Cristo, porque los dos fueron testigos directos de la misma e hicieron confluir el Antiguo y el Nuevo Testamento²⁶²⁴. Los teólogos medievales los relacionaron con el sacerdocio y consideraron a san Juan Bautista el sacerdote antes de Cristo y a san Juan Evangelista después de su muerte. También los vincularon a las dedicatorias de las iglesias²⁶²⁵.

Sobre san Juan Bautista escribieron los cuatro evangelistas²⁶²⁶ y está presente en los *Evangelios apócrifos*²⁶²⁷. S. de la Vorágine dedicó a su decapitación el capítulo CXXV de la *Leyenda Dorada*²⁶²⁸. Se consideró el último de los profetas y el primer

²⁶²³ HUIDOBRO SERNA, L., 1950 d, p. 37.

²⁶²⁴ RÍOS MARTÍNEZ, E. de los, 2007, p. 78.

²⁶²⁵ RÉAU, L., 1957 (1997 b), pp. 498-499; VILAPLANA, D., 1995, p. 404.

²⁶²⁶ JUAN (1, 3. 22-36, 4.1-4, 5. 33, 10. 40-41); LUCAS (1, 13, 60-63, 3. 2, 5. 33, 7. 18, 9. 7-9, 11. 1, 16. 6, 20.4); MARCOS (1. 4-11, 2. 18, 6. 17-29, 7. 28, 11. 30); MATEO (3. 1-16, 4. 12, 9.14, 11. 2-15, 14, 2-12).

²⁶²⁷ JUAN (1, 1-34); LUCAS (3, 1-22); MATEO (3, 1-16); SANTOS OTERO, J. de, pp. 50-51, en el *Evangelio de los Doce, Actas de Pilato*.

²⁶²⁸ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. II, pp. 547-555.

mártir del cristianismo, además de precursor de Cristo²⁶²⁹. Según los *Evangelios* bautizó a Cristo en el río Jordán y lo reconoció como Mesías. Este episodio es el inicio de la vida pública de Jesús²⁶³⁰. Su atributo propio es el cordero²⁶³¹, que en la imaginería burgalesa del siglo XIV se pinta o esculpe sobre un tondo²⁶³². Sólo en las obras de gran calidad de este siglo se coloca sobre el libro²⁶³³. San Juan Evangelista fue el defensor de la verdad para la patrística. Su atributo propio es una copa, que sostiene con su mano izquierda. Se ha relacionado con una tradición antigua, que recogió S. de la Vorágine en la *Leyenda Dorada*²⁶³⁴, por la que el santo tuvo que beber veneno para demostrar la verdad de su predicación²⁶³⁵. La copa se incorporó a su iconografía en el siglo XIV²⁶³⁶.

Desde el punto de vista del estilo son obra de un escultor que aplica el tratamiento realista de los imagineros germánicos. Pueden ser tallas importadas o esculpidas por un escultor foráneo. Coinciden en el tallado de las sienes, los ojos y el drapado. En las manos, de dedos largos, se aprecian las uñas y los nudillos.

Juan Bautista entorna los ojos y peina una melena. Su barba es terciada y contrasta con el exiguo bigote, que arranca de la comisura de los labios. En el brazo derecho se aprecian los huesos de las muñecas. Con la mano izquierda sujeta el grueso libro, sobre el que descansa el cordero. La pierna izquierda asoma entre la túnica y los pies están descalzos. El manto cruza en diagonal desde la cintura del lado derecho hasta el hombro izquierdo. La túnica es de cuello holgado y su manga derecha deja el antebrazo sin cubrir. Los pliegues son más finos que los del manto.

El rostro de Juan Evangelista refleja una expresión descarnada. Su cuello es muy delgado. La mano derecha muestra el gesto de “la mano que advierte o la mano elocuente”²⁶³⁷, además que plasma la transmisión del mensaje del evangelizador. Con la izquierda sostiene la copa. A diferencia de los mantos castellanos, que llevan fiador o están abiertos, el de Juan se abotona en el cuello. La tela se pliega sobre el hombro derecho y por el izquierdo se recoge bajo el brazo, formando pliegues profundos y de calidades metálicas. De la túnica se aprecia el ceñidor de correa.

El uso de botones en el manto de Juan Evangelista ayuda a su datación, ya que se generalizó a partir de 1330. Estas imágenes se pueden datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁶³⁸.

Bibliografía

AA. VV., *VII centenario de la catedral de Burgos. Exposición de arte retrospectivo*, Burgos, 1921, Burgos, 1926, núm. 11.035 (San Juan Evangelista).

HUIDOBRO SERNA, L., *Castrojeriz y el Camino de Peregrinación a Santiago*, Burgos, 1950, p. 37.

SENTENANCH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. V, ms., 1924, pp. 41-43.

²⁶²⁹ VILAPLANA, D., 1995, pp. 393-394; CARMONA MUELA, J., 2003, p. 236.

²⁶³⁰ Lo bautizó en el Jordán según LUCAS (3, 21-22) y MARCOS (1, 9-11). Lo reconocieron como Mesías JUAN (1, 25-34) y MATEO (3, 13-17).

²⁶³¹ RÉAU, L., 1957 (1999), p. 499.

²⁶³² Adrada de Aza, Museo de Burgos, Terradillos de Esgueva.

²⁶³³ Como en las tallas burgalesas del siglo XV de: Covarrubias, Quintanarraya, San Medel y Villamóndar.

²⁶³⁴ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, capítulo IX, pp. 65-70; MÂLE, E., 1899 (1986 a), pp. 296-313; ROIG, F. J., 1950, pp. 154-156.

²⁶³⁵ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 65-70; MÂLE, E., 1899 (1986 b), pp. 296-313; ROIG, F. J., 1950, pp. 154-156.

²⁶³⁶ ROIG, J. F., 1950, p. 154; BRAUNFELS, W., 1974, col. 119.

²⁶³⁷ BARASH, M., 1999, pp. 35-36.

²⁶³⁸ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 28. “En 1330 [...]. Los botones comenzaban a adquirir importancia.”



101. CASTROJERIZ
Crucificado (advocación: Cristo del Coro)
 Primer tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 Aproximadamente 160 cm.
 Monasterio de Santa Clara

Alfonso X el Sabio fundó el monasterio de Santa Clara en 1268, erigido junto a la fuente de Tablín. La comunidad se trasladó al cenobio de los franciscanos en 1326. El cenobio masculino había quedado vacío, porque los frailes se reubicaron en un edificio nuevo situado cerca del entramado urbano en 1325²⁶³⁹. El convento femenino contó con la protección de Alfonso XI y Garcilaso de la Vega, adelantado mayor de Castilla²⁶⁴⁰.

El Crucificado está en el coro de la iglesia. Acortaron la cruz, original, y una falange del dedo índice de la mano izquierda para colocarla en su emplazamiento actual. Se eliminó el nudo del paño y añadieron una corona de espinas. Está repolicromada.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que asoma la tela sobrante del paño de pureza²⁶⁴¹. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. La melena se distribuye a dos bandas. La barba, larga y rizada, oculta el cuello. Los brazos están por encima de la horizontal y las manos flexionadas. La dilatada caja torácica contrasta con la estrecha cintura. Se aprecian los pectorales, el arco epigástrico y el abdomen lobulado. El paño de pureza se sujeta en las caderas, permite ver parte de las ingles y oculta las rodillas. El pie derecho adopta la rotación externa. Se puede datar hacia 1330²⁶⁴² por el tamaño de la barba, el estudio anatómico y la disposición del paño.

Bibliografía

AA. VV., *Monasterio de Santa Clara. Castrojeriz*, Burgos, 1993, p. 97.

ANDRÉS ORDAX, S., “Burgos”, en *El gótico en Castilla y León/1*, (“La España gótica” 9), Madrid, 1989, p. 180.

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 41.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 191.

²⁶³⁹ MADOZ, P., 1847, p. 291; ANDRÉS ORDAX, S., 1989, p. 180; CUADRADO SÁNCHEZ, M., 1994, p. 471.

²⁶⁴⁰ DÍAZ MARTÍN, L. V., 1997, t. I, pp. 228; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1998 b, p. 241.

²⁶⁴¹ Como en las tallas burgalesas de: Gumiel de Izán, Belorado, Tordómar, Villahoz, Ibeas de Juarros, Los Balbases, Aranda de Duero, Burgos (Calatravas).

²⁶⁴² ANDRÉS ORDAX, S., 1989, p. 180. “Y un notable crucificado de finales del s. XIII o inicios del XIV”.



102. CASTROJERIZ
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Capítulo)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 65 cm.
Monasterio de Santa Clara

A Nuestra Señora del Capítulo le tiene gran devoción en la comunidad monástica. Según la leyenda, se apareció a una monja del convento y la trasladó a la sala capitular²⁶⁴³. Eliminaron la corona y el velo de María para utilizarla como imagen de vestir. Ha desaparecido el fruto que sujetaba la Virgen con su mano derecha y la mano derecha infantil. Está repolicromada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. El rostro de María es alargado. Apoya su mano derecha en el hombro infantil. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. Cruza de derecha a izquierda sobre el regazo. La túnica se adapta al cuerpo. Tiene el cuello ajustado y el talle por encima de la cintura.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de María. Sus ojos son pequeños y las mejillas desarrolladas. Peina una melena rizada. Con la mano izquierda sostiene la esfera. Viste con una túnica holgada, de características similares a las maternas.

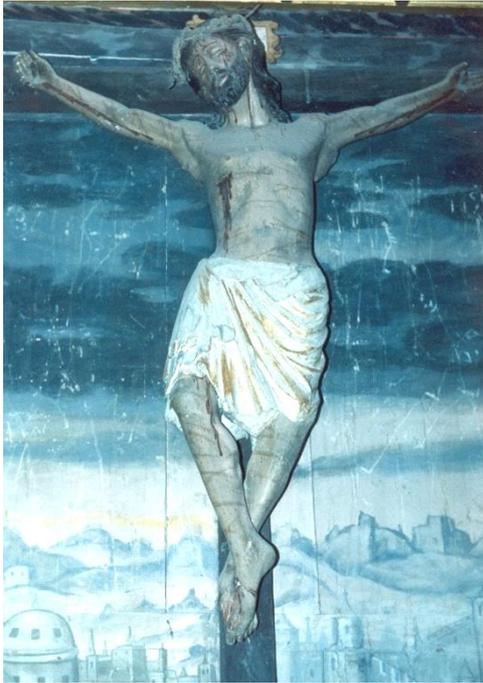
Esta obra destaca por su valor devocional entre la comunidad monacal. En base a la moda se puede datar en las décadas finales del primer tercio del siglo XIV, con una datación próxima a la del Crucificado del monasterio²⁶⁴⁴.

Bibliografía

AA. VV., *Monasterio de Santa Clara. Castrojeriz*, Burgos, 1993, pp. 33-36.

²⁶⁴³ ALONSO ALONSO DE LINAJE, J. M. (coord.), 1993, pp. 33-36.

²⁶⁴⁴ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



103. CELADA DEL CAMINO

Crucificado

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

170 x 140 cm.

Iglesia de San Miguel Arcángel

Alfonso X se crió en Celada del Camino con la familia de García de Sarmiento. En el *Becerro de las Behetrías* figuran como diviseros del lugar Rodrigo Pérez de Villalobos, Alvar Rodríguez de Aza y Juan Díaz de Rocafuy²⁶⁴⁵. En su iglesia conviven varios estilos arquitectónicos, entre los que destacan el románico, el protogótico y el gótico.

El Crucificado se expone al culto en el retablo de la capilla del muro de la Epístola. Su estado de conservación es bueno, aunque se eliminó el nudo y parte del reborde del *perizonium*. Hay pérdida de material en el dedo pulgar de la mano izquierda. La corona, la cruz y la policromía son posteriores.

Pertenece al tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Coincide con el Crucificado del monasterio de Caleruega (cat. núm. 65), de la misma variante, en el estudio anatómico del torso y la colocación de las piernas.

Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. El cabello se ondula y distribuye a dos bandas. Su barba es corta. Coloca los brazos por encima de la horizontal, con la mano derecha extendida y la izquierda levemente flexionada. En el tórax se aprecian las clavículas, el pecho en capelina y el arco epigástrico. Las caderas son anchas y el *perizonium* se sujeta por encima de las mismas. Bajo el nudo, situado sobre la derecha, caen pliegues zigzagueantes. Flexiona las piernas y coloca los pies en rotación externa, el derecho sobre el izquierdo.

Se puede data hacia 1330-1350 por la colocación de las manos y las piernas y la disposición del paño.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 42.

HUIDOBRO SERNA, L., "Celada del Camino", *BCPMB*, 27 (1929), p. 432.

²⁶⁴⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, p. 304; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 300.



104. CELADA DEL CAMINO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Rosario)
Primer tercio del XIV
Madera policromada
94 x 30 x 30 cm.
Iglesia de San Miguel Arcángel

La imagen está en el retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Parra, situada en el muro septentrional. Está bien conservada, aunque de la corona de María sólo se conserva el aro y han insertado ojos de cristal. Está repolicromada.

Se adapta a la variante de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Mantiene la frontalidad. El rostro de María es alargado y el cabello se aprecia sobre la frente. Con la mano derecha sostiene una flor y apoya la izquierda en el hombro infantil. Comparte con otras tallas burgalesas la disposición del manto, que cubre el pecho por el lado izquierdo y cruza por delante del mismo hacia el lado derecho²⁶⁴⁶. El extremo izquierdo bordea la peana por el lado derecho, como en algunas tallas alfonsíes. El cuello de la túnica está ajustado y el talle bajo. Se aprecian los zapatos puntiagudos.

El Niño está sentado entre la pierna izquierda materna y el regazo. En su rostro destacan la frente y las mejillas. El cabello es corto. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. Apoya el pie derecho en la pierna derecha de María y el izquierdo en el regazo. El manto cubre los brazos y la túnica se adapta el cuerpo.

Por las características de la indumentaria se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 42.

HUIDOBRO SERNA, L., "Celada del Camino", *BCPMB*, 27 (1929), p. 432.

MORALES DE LOS RÍOS, Conde de, "Por tierras de Castilla. Celada del Camino", *BSEE*, 41 (1933), pp. 125-127.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 479.

²⁶⁴⁶ Burgos, Cabañes de Esgueva, Castrillo del Val, Castrillo de la Reina, Hontangas, Hortezielos, Lerma, Madrigal del Monte, Monterrubio de la Demanda, Nebreda, Pinillos de Esgueva, Quintanarraya, Rabé de los Escuderos, Santa María del Mercadillo, Santo Domingo de Silos, Sarracín, Vadocondes, Valdeande, Villafranca Montes de Oca, Villagutiérrez, Villanueva de Carazo y Villaquirán de los Infantes.



105. CELADA DEL CAMINO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen
de la Parra)
Segundo tercio del siglo XIV
Piedra policromada
98 x 40 x 35 cm.
Iglesia de San Miguel Arcángel

La Virgen de la Parra está en la capilla funeraria que lleva su nombre, abierta en el muro septentrional de la iglesia. Allí están enterrados el adelantado de Castilla, don Juan González de Celada, y su mujer Doña Mayor. La factura de los sepulcros se puede relacionar con el taller que esculpió la Virgen de la Parra. Otros aspectos inciden en su relación con la escultura monumental y funeraria, el material empleado, la piedra caliza, y la colocación arqueada del cuerpo²⁶⁴⁷. La imagen está bien conservada, sólo se ha perdido la mano derecha de Jesús.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se dispone de pie, comentado en la ficha de la Virgen de la iglesia de San Gil (cat. núm. 55)²⁶⁴⁸.

El rostro de María es ovalado y de facciones delicadas. Los ojos están en relieve y se han esculpido los párpados. Su cuello es esbelto. Con la mano derecha muestra un pájaro al Niño, que podría ser una paloma. El pájaro incide en la relación de la escultura con los sepulcros y el ámbito funerario. Aunque se le asignan varios significados, considero que representa al Espíritu Santo, que intervino en el Nacimiento y la Anunciación, momentos ambos relacionados con el prelude de la redención que supuso la vida humana de Cristo²⁶⁴⁹. En este significado inciden las hojas de parra y los racimos de uvas de la ménsula, en una clara alusión a la redención. Con la mano izquierda sujeta al Niño por la espalda. La corona tiene el aro fino y remata en pequeños florones. El velo apenas asoma sobre la frente y en los laterales se distancia del rostro con ondulaciones de escaso volumen. Se extiende sobre los hombros. El manto bordea los brazos. El cuello abarquillado de la túnica se decorada con pedrería, al igual que las bocamangas. El talle se eleva ligeramente sobre la cintura.

El rostro infantil es alargado y peina una melena rizada. Con la mano izquierda sujeta el pájaro que le muestra su madre. Viste con una túnica holgada, que también tiene el cuello y las bocamangas decoradas.

²⁶⁴⁷ SOLMS, E. de y WITTERS, W., 1975, figs. 6-9. Como en la talla de la colegiata de Villeneuve-lès-Avignon, aunque el Niño también se curva en la dirección que su Madre por imposiciones del material.

²⁶⁴⁸ Junto a las tallas de: Burgos (San Gil), Burgos (Las Huelgas), La Gallega, Guzmán, Olmedillo de Roa, Peñalba de Castro, Vega de Lara.

²⁶⁴⁹ TRENS, M., 1946, p. 547.

La inscripción de una de las arcas funerarias²⁶⁵⁰ y la moda que refleja la indumentaria²⁶⁵¹ nos ayuda a datar la escultura en los años centrales del siglo XIV.

Bibliografía

- ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 42.
- ARA GIL, J., “Escultura”, en *El gótico*, (“Historia del Arte en Castilla y León” III), Valladolid, 1994, p. 285.
- HUIDOBRO SERNA, L., “Celada del Camino”, *BIFG*, 27 (1929), p. 432.
- MAHN, H., *Kathedralplastik in Spanien. Die monumentals Figuralskulptur in Kastilien, León und Navarra zwischen 120 und 1380*, t. I, Reutlingen, 1931, p. 64.
- MORALES DE LOS RÍOS, Conde de, “Por tierras de Castilla. Celada del Camino”, *BSEE*, 41 (1933), pp. 125-127.
- WEISE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, t. II/2, Reutlingen, 1925, fig. 91, p. 83.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 264-265.
- SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, ms. t. IV, 1924, pp. 124-125.

²⁶⁵⁰ “Aquí yace d. Juan González de Celada, que Dios perdone, hijo de don Martín Ruíz, adelantado de Castilla por el rey y su mujer doña mayor que hicieron esta capilla y un hospital a la puerta de la iglesia a honra de Dios y de San Miguel y San Juan mártir. Finó doña mayor el dos de febrero, Santa María de la Candelaria, en la era de MCCCLXXX”. Por lo tanto murió en 1342, dado que se aplica el calendario juliano.

²⁶⁵¹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



106. CIADONCHA

Crucificado

Primer tercio del siglo XIV

Madera policromada

140 x 145 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

Cibtatonia aparece en la carta fundaciones del monasterio de San Cosme y San Damián de Covarrubias, del año 978. Perteneció al alfoz de Muñó y a la merindad de Candemuñó²⁶⁵². Su iglesia conserva la cabecera gótica. El Crucificado se colocó en el retablo barroco del Santo Cristo, situado en el muro septentrional. Su estado de conservación es bueno. La policromía, la corona y la cruz son posteriores.

Forma parte del tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y de la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. El rostro refleja una expresión serena. El cabello se distribuye a dos bandas. Está trabajado en finos mechones. La barba es corta y muestra el cabello ondulado. Los brazos se colocan por encima de la horizontal, con las manos extendidas. En el torso se aprecian los pectorales y el arco epigástrico, que alberga cuatro lóbulos. El paño de pureza se anuda sobre la cadera derecha y forma pliegues finos. El pie derecho presenta una ligera rotación externa y el izquierdo mantiene la vertical.

Se puede datar en el primer tercio del siglo XIV por las características anatómica y la disposición del paño de pureza²⁶⁵³.

Bibliografía

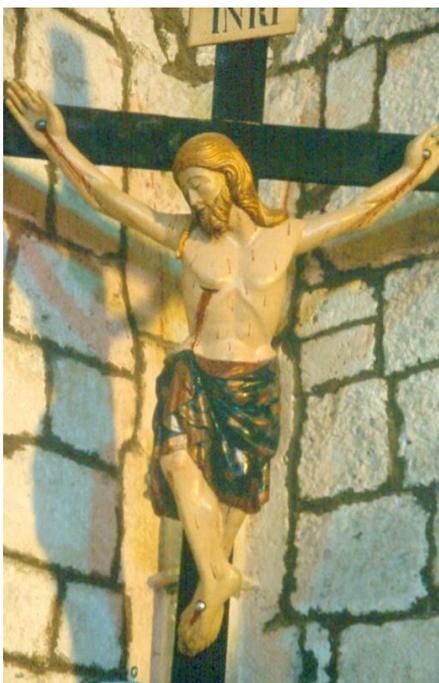
Archivo de Fotográfico de la Diputación Provincial, núm. 4.099.

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, pp. 42-43.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 480.

²⁶⁵² ZABALZA DUQUE, M., 1998, doc. LII, pp. 396-400.

²⁶⁵³ ANDRÉS ORDAX, S., 1991 b, pp. 42-43. “[...] un emotivo Crucificado gótico del s. XIII”; PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 480. “[...] Cristo Crucificado del siglo XIV”.



107. CILLERUELO DE ABAJO
Crucificado
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
106 x 76 cm.
Iglesia de San Juan Bautista

Alfonso VI donó la localidad al monasterio de Santo Domingo de Silos²⁶⁵⁴ y, posteriormente, Alfonso X legó las tierras que poseía en este enclave al monasterio de Las Huelgas²⁶⁵⁵. Perteneció al alfoz de Clunia y a la merindad de Santo Domingo de Silos. La estructura de su iglesia es gótica. La imagen cuelga del muro del Evangelio. Está bien conservada, sólo faltan algunos dedos de la mano izquierda. Se restauró recientemente.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante de los que derivan del Crucificado del Calvario del sepulcro de Fernando de la Cerda de Las Huelgas (cat. núm. 58). Emula a la talla tipo en que su canon es corto, muestra el rostro de perfil y desvía la pierna derecha, en la que se aprecia una prominente musculatura.

Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. El cabello se distribuye a dos bandas, de las que se adelanta un mechón al hombro izquierdo. El bigote arranca de las comisuras de los labios. La barba es de tamaño intermedio. Coloca los brazos por encima de la horizontal y las manos extendidas. En el torso se han tallado los pectorales y el arco epigástrico, que alberga un abdomen lobulado. El *perizonium* se anuda sobre la cadera derecha, desde donde caen pliegues zigzagueantes. El drapeado es naturalista. El pie izquierdo se mantiene vertical y el derecho en rotación externa.

Se puede datar a finales del primer tercio del siglo XIV por el tamaño de la barba, el estudio anatómico y la disposición del paño de pureza.

²⁶⁵⁴ AA. VV., 2002, t. IV, p. 2939.

²⁶⁵⁵ LIZOAIN GARRIDO, J. M., 1987, p. 242, doc. 577. “1276, agosto, 3. Doña Teresa ofrece a la abadesa de Las Huelgas doña María Gutiérrez, la cesión al monasterio de la heredad que, en concepto de arras matrimoniales, había recibido en Cilleruelo de Abajo; p. 245, doc. 593., 1279, abril, 14, Toledo. Alfonso X hace donación al monasterio de Las Huelgas de todos los vasallos que estaban sometidos a su señorío en Cilleruelo de Abajo y de todos cuantos derechos y rentas le pertenecían en esta villa, con excepción de las gabelas que percibía por razón de moneda, justicia, yantar y mineras”; CASTRO GARRIDO, A. y LIZOAIN GARRIDO, J. M., 1987, pp. 265-66, doc. CLVIII. “1303, abril, 15. Bozoo. Lope Díez de Haro reconoce la legitimidad de la jurisdicción de Las Huelgas sobre Cilleruelo de Abajo”.



108. CILLERUELO DE ARRIBA
Crucificado
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
182 x 158 cm.
Iglesia de Santa María de la Torre

Cilleruelo de Arriba aparece en documentos del siglo XI, primero como *Zelleruelo de Pineta* y posteriormente como *Celleruelo de Fernando*²⁶⁵⁶. En 1029 doña Onneca legó algunas heredades de este municipio a Sancho III el Mayor. Perteneció al alfoz de Clunia y, posteriormente, a la merindad de Santo Domingo de Silos. En el *Becerro de las Behetrías* figura como divisero Juan Rodríguez de Sandoval²⁶⁵⁷. La iglesia renacentista debió sustituir a un templo medieval, del que pervive la pila bautismal. La talla está en el retablo del Santo Cristo de la nave de la Epístola, realizado hacia 1780²⁶⁵⁸. Para poder colocarla le serraron los dedos de las manos, añadidos durante la restauración. Se acortó el travesano de la cruz, que es original. Se ha repolicromado.

Corresponde al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante que tiene la caja torácica recta. Es obra del mismo taller que realizó los Crucificados de Hontoria de Valdearados (car. núm.139), Quemada (cat. núm. 220), Valdeande (cat. núm. 280). Coinciden en la colocación del cuerpo, la atomía torácica y la disposición del paño.

Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. Peina una melena distribuida a dos bandas. La barba es corta y el bigote apenas perceptible. Coloca los brazos por encima de la horizontal. En el tórax se aprecia el arco epigástrico. Tiene el vientre abultado. El *perizonium* se sujeta por encima de las caderas y anuda sobre la derecha. Los pies están en rotación externa.

Se puede datar hacia 1340-1350 por la aproximación del paño a la cintura.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., “Arte gótico”, en *Historia de Burgos* II (2), Burgos, 1987, p. 117.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 200-201.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 481.

²⁶⁵⁶ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 219.

²⁶⁵⁷ AA. VV., 2002, t. IV, p. 1939.

²⁶⁵⁸ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 481.



109. CILLERUELO DE ARRIBA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Santa
María de la Torre)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
100 x 44 cm.
Iglesia de Santa María de la Torre

Santa María de la Torre es la titular de la iglesia, donde se ha colocado en el altar mayor. Se restauró en el año 1701, según consta en la inscripción de la peana, que se pudo añadir durante la restauración. De la corona conserva el aro y ha desaparecido la flor que sostenía en su mano derecha.

Pertenece a las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Se aprecia la influencia de la Virgen de la capilla de San Juan de Las Huelgas (cat. núm. 65) y de la Virgen de la Rosa del monasterio de las clarisas de Medina de Pomar. María coincide con la talla de Las Huelgas en la disposición del velo, que se ajusta a la frente, se ondula en los laterales y se extiende sobre los hombros, cubriendo los extremos del manto sobre el pecho.

Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de la Virgen es alargado. Tiene los ojos rasgados y los párpados tallados. Destaca la barbilla. Con la mano derecha sostiene el tallo de una flor. El velo apenas es perceptible sobre la frente y forma un pliegue, de escaso volumen, en los laterales del rostro. Su tratamiento es elegante y naturalista. El manto bordea los brazos. El cuello de la túnica es ajustado y las bocamangas amplias. Bajo las mismas se aprecian las de la camisa. Bajo el manto y la túnica asoman los zapatos, que son apuntados.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de María. Su rostro repite los rasgos maternos, pero con las mejillas más desarrolladas. El cabello se ha tallado en mechones ondulados. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. El manto bordea los brazos. El escote de la túnica no se ajusta a la base del cuello.

Atendiendo a las características de la indumentaria se puede datar en el primer tercio del siglo XIV²⁶⁵⁹.

²⁶⁵⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



110. CONTRERAS

Santa Águeda

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 40 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

Contreras aparece en una carta de libertad y dotación del año 912, que rubricó el Conde Fernán González a favor del monasterio de San Pedro de Arlanza²⁶⁶⁰. Perteneció al alfoz de Lara. En el siglo XIV aparecen como diviseros del enclave Ramir Flórez de Guzmán, Sancho Pérez de Contreras, Gil Fernández de Ayllón y Gonzalo Ruiz de Aguilar²⁶⁶¹. Su iglesia es renacentista, pero debió sustituir a otra románica, de la que ha pervivido la pila bautismal. La imagen está en el retablo del muro septentrional. Está bien conservada. Sólo ha perdido parte de las tenazas o tijeras que sujeta con su mano izquierda y los extremos de los zapatos. Está repolicromada.

La santa era natural de Catania. Se quiso casar con ella el cónsul de Sicilia y ante su negativa la llevó a un prostíbulo y posteriormente ordenó que le arrancaran los pechos. Por la noche se le apareció san Pedro y sus pechos renacieron y se curaron sus heridas²⁶⁶². Fue muy popular durante la Edad Media, como refleja el capítulo que S. de la Vorágine le dedicó en su *Leyenda Dorada*²⁶⁶³. Sus atributos son la corona, un plato, en el que se representan los pechos en relieve o pintados, y unas tijeras o tenazas²⁶⁶⁴. En el Concilio de Trento se consideró que esta iconografía atentaba contra el decoro y por ello dejaron de representarse los pechos²⁶⁶⁵.

Está de pie. En su rostro destacan los ojos. Sujeta un plato con su mano derecha, en el que se han pintado los pechos, y un fragmento de tenazas o tijeras con la izquierda, además de los extremos del manto. La corona remata en florones. El velo se ondula en los laterales con poco volumen. El manto bordea los brazos y cruza de derecha a izquierda. El drapeado es rico y naturalista. El escote de la túnica no se ajusta al cuello.

Por la moda que refleja su túnica se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁶⁶⁶.

²⁶⁶⁰ ZABALZA DUQUE, M., 1998, doc. I, pp. 113-114.

²⁶⁶¹ AA. VV., 2002, t. IV, 2672.

²⁶⁶² CARMONA MUELA, J., 2003, pp. 13-14.

²⁶⁶³ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 167-171.

²⁶⁶⁴ ROIG, F. J., 1950, p. 34; RÉAU, L., 1957 (1997 a), pp. 31-36.

²⁶⁶⁵ CARMONA MUELA, J., 2003, p. 14. Puede deberse ser el motivo de que sólo se conserve esta talla.

²⁶⁶⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



111. COVARRUBIAS
Virgen sedente con el Niño

Último tercio del siglo XIII

Madera policromada

Aproximadamente 40 cm.

Arco interior de la puerta septentrional de acceso al municipio

La localidad perteneció al Conde Fernán González, quien fundó la abadía e infantado de Covarrubias en el año 978. La primera abadesa fue su hija Urraca²⁶⁶⁷. A la muerte de ésta, en 1035, pasó a ser colegiata y a depender de la mitra toledana. Fernando III la recuperó para el patronato regio. Primero fueron infantes de Covarrubias los hijos de los reyes de Castilla y posteriormente los nobles más destacados²⁶⁶⁸.

La escultura estuvo, hasta la década de los noventa del siglo pasado, en el arco interior de una de las puertas de acceso al municipio, sobre la que se conserva el Archivo del Adelantamiento de Castilla, mandado construir por Felipe II²⁶⁶⁹. Está muy mal conservada, porque estuvo expuesta a cambios bruscos de humedad y temperatura. Destacan las pérdidas de material en las partes que sobresalían de la escultura. La madera estaba recorrida por abundantes grietas y los contornos habían perdido nitidez. También había desaparecido la policromía. Poco se puede apreciar sobre la calidad y maestría del escultor que la realizó, debido a su importantísimo deterioro.

Representa a una Virgen sedente con el Niño. María está frontal y el Niño sentado sobre la pierna izquierda. De la indumentaria sólo se puede apuntar que María lleva corona almenada.

Se podría datar en el último tercio del siglo XIII o principios del siguiente por la forma de la corona.

²⁶⁶⁷ ZABALZA DUQUE, M., 1998, doc. LII, pp. 396-397.

²⁶⁶⁸ ANDRÉS ORDAX, S., 1991 b, p. 44.

²⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 44.



112. COVARRUBIAS

Santa Catalina

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

79 x 24 cm.

Museo Parroquial de la iglesia de San Cosme y San
Damián

La iglesia de San Cosme y San Damián se erigió, en su mayor parte, durante el siglo XV. Conserva restos románicos. La talla de santa Catalina se expone en el Museo Parroquial. Se pudo realizar para esta edificación o para algún despoblado²⁶⁷⁰. Está bien conservada, porque sólo ha desaparecido la mano derecha y parte de la corona.

Su vida se recogió, por primera vez, en el *Menologio* de Basilio II, escrito hacia el año 985²⁶⁷¹. Su culto llegó a Venecia en la época de las cruzadas y desde allí se extendió por Italia y Francia y, posteriormente, por Alemania y España. Contribuyó a la llegada de reliquias -cráneo y mano- a Rouen en el siglo XI²⁶⁷². El punto álgido de su popularidad se produjo en los siglos XIV y XV. Sus atributos, a partir del siglo XIII, son la espada, la palma y la rueda de su martirio²⁶⁷³.

Se ha tallado de pie y frontal. Su rostro es ovalado y los ojos almendrados. Con la mano izquierda sostiene la rueda y el manto. El velo se ondula en los laterales del rostro, con poco volumen. El manto se recoge bajo los brazos y forma pliegues en los laterales. No cubre la zona frontal. El cuello de la túnica, un poco holgado, está decorado con guarnición. El talle se sitúa por encima de la cintura, ablusado.

Por la moda que refleja la túnica²⁶⁷⁴ se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁶⁷⁵.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., “Burgos”, en *El gótico en Castilla y León/1*, (“La España gótica” 9), Madrid, 1989, p. 189.

GÓMEZ OÑA, J., *Covarrubias, cuna de Castilla*, Vitoria, 1976, p. 40.

RUIZ CARCEDO, J., *Covarrubias*, Valladolid, 1990, p. 65.

²⁶⁷⁰ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 254, 256. Destacan los de Cerezuelos y Redonda.

²⁶⁷¹ PÉREZ MARTÍN, I. (ed.), 2008.

²⁶⁷² GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2012 b, pp. 40-41.

²⁶⁷³ ROIG, J. F., 1950, p. 70; RÉAU, L., 1957 (1997 a), pp. 275-277; GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2012 a, p. 5.

²⁶⁷⁴ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.

²⁶⁷⁵ GÓMEZ OÑA, J., 1976, p. 40. “románica”; ANDRÉS ORDAX, S., 1989, p. 189. “s. XIII”; RUIZ CARCEDO, J., 1990, p. 65. “s. XIII”.



113. COVARRUBIAS

Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Cerezo o de Cerezuelos)
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 Aproximadamente 60 cm.
 Iglesia de San Cosme y San Damián
 (procedente del despoblado de Cerezuelos)

La Virgen se trasladó desde la iglesia de Cerezuelos, un despoblado de Covarrubias²⁶⁷⁶. Está en el altar mayor y se ha restaurado recientemente. La corona y la mano derecha parecen posteriores.

Pertenece a un grupo de imágenes que acusan la influencia de la segunda variante de las Vírgenes alfonsíes por “la forma redondeada de los fiadores”²⁶⁷⁷, que en este caso sólo se aprecia en el fiador infantil. La posición de María es frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de la Virgen es alargado. Apoya la mano izquierda en el hombro infantil. El velo se ondula en los laterales y el manto bordea los brazos. El escote de la túnica remata en pico y está decorado con reborde, que en su extremo inferior lleva un broche circular. El talle está por encima de la cintura, resaltado por un cingulo.

Jesús se sienta sobre la pierna izquierda materna. Su melena está trabajada en finos mechones. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. Apoya los pies en el regazo de María. Su manto, con un fiador circular, asoma desde la cintura por el lado derecho y bordea el brazo izquierdo. El escote se adapta al cuello.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por la altura del talle de la túnica mariana y la forma del escote de la túnica infantil²⁶⁷⁸.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 215-221.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La Virgen de la Vid, centro del monasterio”, *El monasterio de Santa María de la Vid. 850 años*, Madrid, 2004, pp. 256, 278.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), pp. 225-229.

²⁶⁷⁶ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 254.

²⁶⁷⁷ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, pp. 150-151.

²⁶⁷⁸ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196, 200.



114. COVARRUBIAS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de la Redonda)
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 60 cm.
Iglesia de San Cosme y San Damián
(procedente de la ermita de la Redonda)

La Virgen de Redonda procede del despoblado de Redonda, situado en el término de Covarrubias, y se expone en el Museo Parroquial. Se alude al término en la escritura fundacional de la abadía e infantado de Covarrubias del año 978²⁶⁷⁹. La palabra redonda se refiere a algunos pastizales acotados²⁶⁸⁰. El nombre del enclave refleja la importancia de la ganadería en la zona. La talla está bien conservada, aunque la mano derecha de María parece un añadido y está repolicromada.

Forma parte del tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Mantiene la frontalidad. El rostro de María es ovalado. Con la mano izquierda sostiene al Niño por el brazo. El velo se ajusta a la frente y forma pequeñas ondulaciones en los laterales del rostro. Se adapta a los hombros. El manto bordea los brazos y la túnica se ajusta al cuerpo.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de la Virgen. Su rostro muestra unas mejillas muy desarrolladas. Un bucle recorre el extremo inferior de la melena. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene el libro cerrado. Coloca los pies en el borde del manto materno. Viste con una túnica de bocamangas anchas. El talle se sitúa ligeramente por encima de la cintura y se abluza.

El peinado infantil nos ha ayudado a establecer su datación en el último tercio del siglo XIV²⁶⁸¹.

Bibliografía

AMADOR DE LOS RÍOS, R., *Burgos. España sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, 1888, p. 877.

RUIZ CARCEDO, J., *Covarrubias*, Valladolid, 1990, p. 62.

²⁶⁷⁹ SERRANO PINEDA, L., 1907 (1980), t. II, doc. VII, pp. 13-15.

²⁶⁸⁰ CRUZ, V. de la, 1985, p. 20

²⁶⁸¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, pp. 134-137. Pinturas del Juicio final del convento de San Pablo de Peñafiel, datadas entre 1360 y 1380. En esta obra el bucle es doble.



115. CUEVAS DE JUARROS
Crucificado (advocación: Santo Cristo)

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

160 x 130 cm.

Iglesia de San Pantaleón Mártir
 (procedente de la ermita de Nuestra Señora del
 Cerro)

En el siglo X se repoblaron algunos enclaves del valle del río Cueva, que después se reagruparon en el alfoz de Santa Cruz de Juarros. En el año 972 Fernán González rubricó un escrito por el que concedía al monasterio de Cardeña y a su abad fueros para la defensa de los bosques en terrenos de varios lugares, entre los que menciona Cuevas²⁶⁸². Según el *Becerro de las Behetrías*: “Este logar es solariego e es de Oían Esteuanez e agora que non saben quien la a de ayer, e que Pero Ferrandez de Vekasci que a y dos solares e el abat de Romoço que a y solares yermos”²⁶⁸³. La talla se trasladó desde la ermita románica de Nuestra Señora del Cerro a la iglesia, donde cuelga del muro septentrional. Está bien conservada, sólo ha perdido parte del repolicromado.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía ligeramente el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. De la melena se adelanta un mechón ondulado a cada hombro. La barba ha incrementado su tamaño respecto a las del primer tercio del siglo XIV. Cubre su cabeza con una corona de espinas. Los brazos se colocan por encima de la horizontal y las manos extendidas. En el torso se han tallado las clavículas y el arco epigástrico. El *perizonium* se sujeta en las caderas, con reborde, y se anuda sobre la derecha²⁶⁸⁴. La pierna derecha está de perfil y el pie en rotación externa. La cruz es original.

La aparición de la corona de espinas, el incremento en el tamaño de la barba y la aproximación del paño de pureza a la cintura sitúan a esta talla a finales en el segundo tercio del siglo XIV

Bibliografía

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. IV, ms., 1924, p. 133.

²⁶⁸² ZABALZA DUQUE, M., 1998, doc. XL, pp. 366-367.

²⁶⁸³ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, p. 279.

²⁶⁸⁴ Coincide con un grupo de Crucificados en la disposición del paño, con reborde, el nudo sobre la cadera derecha y pliegues concéntricos y profundos en torno a la pierna derecha. Las tallas están en: Baños de Valdearados, Barbadillo del Pez, Iglesias, Neila, Pedrosa de Duero, Moncalvillo y Ríocavado de la Sierra.



116. CUEVAS DE JUARROS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora
del Cerro)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
95 x 37 x 26 cm.
Iglesia de San Pantaleón Mártir
(procedente de la ermita de Nuestra Señora del Cerro)

Nuestra Señora del Cerro es la titular de su ermita, románica. Se trasladó al tramo presbiterial de la iglesia. Destaca por su importancia devocional en la comarca. En su cofradía, que existe como mínimo desde el siglo XVI, llegó a haber cuatrocientos hermanos. También tuvo un hospital bajo su advocación. A la ermita acudían y acuden los pueblos próximos en la Natividad de Nuestra Señora y la llamada de Ánimas²⁶⁸⁵. La talla está bien conservada, sólo faltan los florones de la corona y la flor que sujeta con su mano derecha, que es un añadido. Tiene varias capas de policromía.

Se adapta al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. Mantiene la frontalidad. Los ojos de María son grandes y las mejillas desarrolladas. Con la mano derecha sostiene el tallo de la flor desaparecida y apoya la izquierda en el hombro infantil. El velo se adapta a la frente y los hombros y cae con poco volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. El drapeado adopta una distribución naturalista. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle ligeramente por encima de la cintura, resaltado por un ceñidor de correa. Bajo la indumentaria asoman los zapatos.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda materna. Tiene un mentón muy desarrollado y peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro. Apoya los pies en el regazo de María y viste con una túnica amplia.

Por las características de la indumentaria²⁶⁸⁶ se puede datar a finales del primer tercio del siglo XIV²⁶⁸⁷.

Bibliografía

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, pp. 200, 279.

MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*, Burgos, t. III, Madrid, 1847, p. 310.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. IV, ms., 1924, p. 133.

²⁶⁸⁵ MADOZ, P., 1846 a, p. 310; GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., 2001, 200.

²⁶⁸⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.

²⁶⁸⁷ SENTANCH, N., 1924, t. IV, p. 133. "Virgen sedente con el Niño sobre la rodilla del siglo XV".



117. CUEVAS DE SAN CLEMENTE

San Clemente

Siglo XIV

Madera policromada

55 x 15 cm.

Iglesia de San Miguel Arcángel

Se menciona como *ecclesia S. Clementis cum illa villa que vocatur Covas* en el documento por el que Alfonso VII donó el lugar a la diócesis burgalesa en 1152²⁶⁸⁸. En el muro septentrional de la iglesia se aprecian restos constructivos románicos. La imagen se pudo realizar para esta edificación. Se descubrió en una oquedad del templo en la década de los ochenta del siglo pasado y se ha colocado en el muro de la nave del Evangelio. Le habían serrado parte de las piernas y ha desaparecido la mano derecha y parte del atributo que sostenía con la izquierda. Dado el elevado índice de humedad al que ha estado sometida la madera está mal conservada y ha perdido la policromía. Una grieta recorre la parte central del rostro y del cuerpo.

Los fieles de Cuevas le identifican con san Clemente, su patrón. El santo fue el tercer papa. Su culto se extendió por Occidente con el traslado de sus reliquias desde Crimea a Roma en el año 867²⁶⁸⁹. Pronto le dedicaron capillas en Italia y su culto se propagó por Alemania, Francia o Inglaterra²⁶⁹⁰. Santiago de la Vorágine le dedicó el capítulo CLXX de la *Leyenda Dorada*²⁶⁹¹.

Se identifica a san Clemente por la indumentaria papal, -pontifical con dalmática, casulla o capa, tiara papal, bordón pastoral con doble o triple cruz-, y el rollo de su Epístola dirigida a los Corintios²⁶⁹². La talla en estudio sólo conserva parte del bordón, que sujeta con su mano izquierda. También lleva una mitra, tocado que usaron los papas antes de la tiara. De la indumentaria solo se distingue la casulla.

Por la indumentaria y el tipo de tallado se podría fechar en el siglo XIV.

²⁶⁸⁸ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 89-90.

²⁶⁸⁹ CARMONA MUELA, J., 2003, pp. 86-87.

²⁶⁹⁰ REAU, L., 1957 (1997 a), pp. 316-317.

²⁶⁹¹ VORAGINE, S. de la, 1982, t. II, pp. 753-764.

²⁶⁹² ROIG, F., J., 1950, p. 77; LEONARDI, C. y RICCARDI, A. y ZARRI, G., 1998 (2000), pp. 546-548.



118. ESPINOSA DE CERVERA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de la Manquilla)
 Último tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 Aproximadamente 100 cm.
 Iglesia de San Millán de la Cogolla
 (procedente de la ermita de Nuestra Señora de Talamanquilla)

En la escritura fundacional de la abadía e infantado de Covarrubias, firmada por el conde de Castilla Garci Fernández el 24 de noviembre del año 988 aparece Talamanquilla, enclave que estuvo vinculado al cabildo de Covarrubias hasta 1454, cuando se efectuó una venta perpetua al concejo de Espinosa de Cervera²⁶⁹³. En el siglo XIX era un despoblado y su iglesia, una construcción moderna de una nave, se había transformado en ermita²⁶⁹⁴. La imagen se custodia en la cabecera de la nave de la Epístola de la iglesia de Espinosa y el día 2 de julio protagoniza su romería, en la que se le danza alrededor de la ermita. Eliminaron la corona de María e incrustaron ojos de cristal. Aún se usa como imagen de vestir. En la reciente restauración se añadió la mano izquierda infantil y se mantuvo el repolicromado²⁶⁹⁵.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. Mantiene la frontalidad. El rostro de María es alargado. Con la mano derecha sujeta una manzana, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda al Niño por la pierna. El velo cae, ondulado, con poco volumen. El manto cubre los brazos. El drapeado es escaso, vertical bajo las rodillas y angulosos en el regazo. La túnica tiene el cuello holgado y el talle por debajo del pecho. Asoma el pie izquierdo bajo la túnica y el derecho pisa el manto.

²⁶⁹³ SERRANO PINEDA, L., 1907 (1980), t. II, doc. VII, pp. 13-15, 355.

²⁶⁹⁴ MADDOZ, P., 1847, p. 321.

²⁶⁹⁵ Agradezco la fotografía de la restauración al restaurador Julio Villalmanzo.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de María. En su rostro destacan las mejillas. El cabello es corto. Con la mano derecha bendice y apoya los pies en el regazo materno. Viste con una túnica holgada, de cuello abarquillado.

La moda que reflejan las túnicas es propia del último tercio del siglo XIV²⁶⁹⁶.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 223.

REPRESA FERNÁNDEZ, D., “Religiosidad popular en Santo Domingo de Silos y su comarca”, *Revista de Folklore*, 239 (2000), p. 155.

²⁶⁹⁶ BERNIS MADRAZO, M. C., 1970, pp. 197, 200.



119. ESPINOSA DE CERVERA
Virgen sedente
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 0.75 cm.
Iglesia de San Millán de la Cogolla

La localidad de Espinosa de Cervera aparece en un documento del año 1114, por el que Fernando Gustioz concedió a San Pedro de Arlanza algunas posesiones que tenía en la localidad. En el municipio se han documentado los despoblados de Talamanquilla²⁶⁹⁷, Cubillanar y Quintanilla²⁶⁹⁸. Perviven, además, tres ermitas dedicadas a San Roque, San Ginés y Nuestra Señora de Talamanquilla²⁶⁹⁹. Desconozco el lugar de procedencia de esta imagen, que en la década de los noventa del siglo pasado no se custodiaba en la iglesia parroquial.

La talla ha sido alterada. Se eliminó la corona y el velo se transformó en una larga melena. Perdió las manos y la figura infantil. La peana presenta pérdida de material en la zona central. Está repolicromada. Se puede haber utilizado como imagen de vestir.

Representa a una figura femenina sedente, que se puede identificar con una Virgen, dado que las santas, con la excepción de santa Ana triple, se tallan de pie. María se muestra frontal. Su rostro es alargado y el cuello esbelto. Las piernas están paralelas. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. Cruza de derecha a izquierda por la parte inferior, creando un drapeado naturalista. El escote de la túnica no se adapta a la base del cuello y el talle se sitúa ligeramente por encima de la cintura. Calza zapatos apuntados.

Por la moda que refleja la indumentaria se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

²⁶⁹⁷ SERRANO PINEDA, L., 1907 (1980), t. II, doc. VII, pp. 13-15.

²⁶⁹⁸ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 226, 230.

²⁶⁹⁹ MADDOZ, P., 1847, p. 321. Se mantienen en la actualidad.



120. FRESNEDA DE LA SIERRA

San Esteban Protomártir

Siglo XIV

Madera policromada

105 x 28 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora
(procedente de la iglesia de Pradilla)

Pradilla se menciona como *Pratella* en un documento del monasterio de San Millán del año 945. Perteneció al alfoz de Pedroso. En la década de los sesenta del siglo pasado se aceleró su despoblación con el incendio de algunas casas. Poco tiempo después se hundió la bóveda de la iglesia. En 1969 el pueblo fue adquirido por el cercano municipio de Fresneda de la Sierra²⁷⁰⁰. La imagen de san Esteban era la talla titular de la iglesia de Pradilla²⁷⁰¹, que parece una construcción del siglo XIX. De la edificación medieval se conserva la pila bautismal. La talla se expone al culto en el retablo mayor de la iglesia de Fresneda. Le faltan casi todas las falanges de la mano derecha y el pie izquierdo, junto a un trozo de peana. Está repolicromada.

Los padres de la Iglesia mostraron gran interés por este santo, al que consideraron el primer “protomártir”²⁷⁰². Fue lapidado por los judíos, quienes le acusaron de blasfemar contra Moisés. Se representa como un joven imberbe y como atributos muestra las piedras, la palma o el libro de los *Evangelios*²⁷⁰³. Viste como un diácono, con amito, túnica, dalmática y estola²⁷⁰⁴ y está tonsurado.

El santo está de pie y frontal. Su rostro es alargado. Peina una melena corta con tonsura, que permite ver las orejas. Sobre la cabeza lleva tres piedras distribuidas a modo de corona. Con la mano izquierda sostiene el libro de los *Evangelios*²⁷⁰⁵. La dalmática tiene el cuello circular en relieve y aberturas laterales. Por la parte inferior asoma el alba, rozagante, que se extiende sobre la peana. Se ha pintado el paramento en el borde inferior de ambas prendas, cuando debe estar centrado en la mitad inferior del alba. Asoma el zapato derecho, apuntado. Se puede datar en el siglo XIV.

²⁷⁰⁰ RUBIO MARCOS, E., 2002.

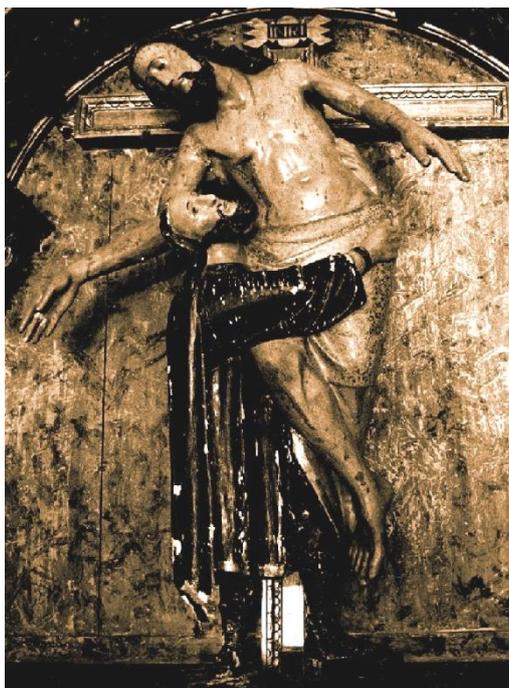
²⁷⁰¹ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 416.

²⁷⁰² GOOSEN, L., 2008, p. 54.

²⁷⁰³ ROIG, J. F., 1950, p. 16; RÉAU, L., 1957 (1997a), p. 464.

²⁷⁰⁴ ROIG, J. F., 1950, p. 98; GOOSEN, L., 2008, p. 54.

²⁷⁰⁵ ROIG, J. F., 1950, p. 16.



121. FRESNILLO DE LAS DUEÑAS
Crucifijo de un grupo del Descendimiento y José de Arimatea (advocación: Cristo del Priorato o Cristo del Coro)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
231 x 99 cm.
Ermita Santo Cristo del Priorato
(procedente del monasterio de Santa María del Coro)

Fresnello aparece en un documento de 1104. El apelativo “de las Dueñas” alude a la presencia de un convento femenino premonstratense desde la segunda mitad del siglo XII, cuando el cercano monasterio de La Vid dejó de ser dúplice. La última referencia al cenobio es del año 1348. En 1405 ya estaba vacío²⁷⁰⁶.

Según la tradición oral, la iglesia parroquial se edificó en el solar que había ocupado el cenobio, y a ella trasladaron algunos de sus bienes muebles, entre los que se encontraría el grupo del Descendimiento en estudio. Posteriormente, se construyó la ermita del Santo Cristo del Priorato, a la que se trasladó la talla. Robaron la imagen y una aguabeneditera románica el 10 de mayo de 1993. Tuve ocasión de analizar la talla antes del robo.

Del grupo del Descendimiento habían pervivido las tallas del Crucificado y José de Arimatea. Su estado de conservación era bueno. Sólo había pérdidas de material en el dedo corazón de la mano derecha y estaba muy repintado.

Los Descendimientos lígneos medievales se agrupan en tres variantes iconográficas: la italiana, la catalana y la castellana. El Descendimiento de Fresnillo de las Dueñas, desde el punto de vista de su desarrollo iconográfico, sigue el tipo italiano. Estilísticamente se encuadra en la escultura castellana del segundo cuarto del siglo XIV²⁷⁰⁷. En las tallas de esta variante Cristo tiene las manos desclavadas, María sostiene

²⁷⁰⁶ LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M. T., 1997, t. I, p. 315.

²⁷⁰⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1990, p. 88; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1998-2001, pp. 71, 75-76; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2007, pp. 88-116.

la derecha y Juan la izquierda. José de Arimatea mantiene el cuerpo de Cristo y Nicodemo arranca los clavos de los pies²⁷⁰⁸. La ubicación de un Descendimiento de esta tipología en Castilla y León no es excepcional. Se adaptan a este tipo la placa de marfil leonesa de la colección Masaveu, datada en el siglo XII²⁷⁰⁹, y el retablo-tabernáculo castellano del Museo de los Claustros de Nueva York, de finales del siglo XIII²⁷¹⁰.

El rostro del Cristo del Descendimiento de Fresnillo transmite una expresión serena. Desvía la cabeza hacia la derecha y mantiene el rostro erguido, con los ojos cerrados. Peina el cabello a dos bandas, ondulado y sin corona, y se recoge por detrás de la espalda. En la distribución del bigote y la barba se asemeja a otras tallas burgalesas del Crucificado de la primera mitad del siglo XIV. Su cuerpo se adelanta en forzada curvatura, porque las manos ya estaban desclavadas. La anatomía torácica es naturalista. Se aprecia el arco epigástrico y el abdomen lobulado. El *perizonium* sigue los modelos italianos de este período²⁷¹¹, más corto que los castellanos y de drapeado escaso. Los pies se sostienen con un clavo, el derecho en rotación externa y el izquierdo vertical.

José de Arimatea está de perfil al espectador y orienta el rostro hacia la cara del Crucificado. Sus facciones se asemejan a las de aquel. Rodea, con los brazos, la cintura de Jesús. La pierna izquierda mantiene la vertical y adelanta la derecha, ligeramente flexionada. Viste con manto, saya y tabardo. Calzado zapatos y calzas, indumentaria propia de la nobleza. A diferencia de otras tallas castellanas no está tocado con una cofia.

Por la representación anatómica del Crucificado y la ausencia de corona se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 180.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 88.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los descendimientos en la imaginería medieval. Clasificación tipológica”, *KOIBE*, 12 (1998-2001), pp. 71, 75-76.

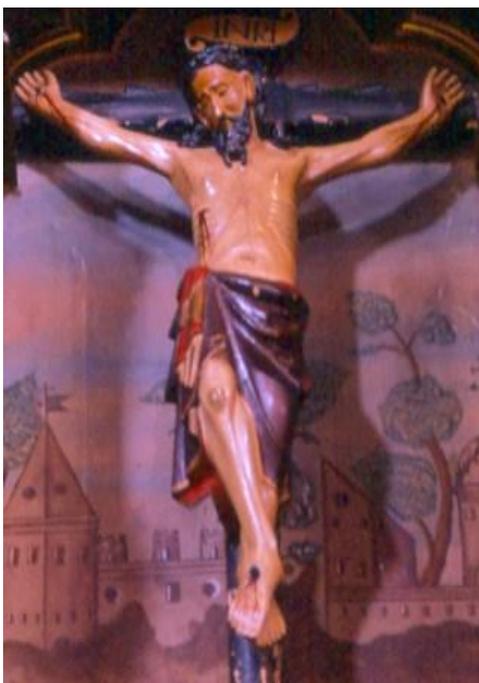
MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los descendimientos lígneos medievales. La provincia de Burgos: una singular concentración escultórica en Castilla”, *CAqv*, 23 (2007), pp. 88-116.

²⁷⁰⁸ SCHÄLICKE, B., 1975, pp. 57-58.

²⁷⁰⁹ ATERIDO FERNÁNDEZ, A., 2013, pp. 24-25; ÁLVAREZ DA SILVA, N., 2013, pp. 64-73; ÁLVAREZ DA SILVA, N., 2014, pp. 305, 316.

²⁷¹⁰ Agradezco esta información a Fernando Gutiérrez Baños. Núm. de inventario 55.62a, b; POST, CH. R., 1938, vol. VII, pp. 733-734, fig. 276; POST, CH. R., 1941, vol. VIII, pp. 547-550, fig. 253; GUDIOL RICART, J., 1941, p. 12, fig. 10; GUDIOL RICART, J. y COOK, W. W. S., 1950 (1980), p. 271, fig. 263; FRINTA, M. S., pp. 111-112, figs. 9-13.

²⁷¹¹ THOBY, P., 1959, p. 185.



122. FUENTELCÉSPED
Crucificado (advocación: Cristo del Crucero)
Tercer tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 100 cm.
Iglesia de San Miguel Arcángel

Fuentelcésped perteneció a la Comunidad de Villa y Tierra de Montejo²⁷¹². Aparece en un documento de 1177²⁷¹³. En 1239 la mitad del enclave era señorío del monasterio de La Vid. Según el *Becerro de las Behetrías* era divisero del lugar Ramir Flores de Guzmán²⁷¹⁴. La iglesia se erigió en el siglo XVII. Por lo tanto, el Crucificado puede proceder del templo anterior o de alguna ermita. Se colocó en el retablo del Santo Cristo de la cabecera de la nave del Evangelio, obra de Andrés González²⁷¹⁵. Está bien conservado. Se pudo repolicromar hacia 1784 para colocarlo en el retablo²⁷¹⁶.

Integra el tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y la variante en la que las costillas están talladas y el abdomen liso. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Aunque frunce el ceño, su expresión es serena. El cabello, ondulado, bordea las orejas. Destaca su larga barba, que apoya sobre el pecho. Lleva una fina corona de espinas. Los brazos, situados por encima de la horizontal, tienen las manos extendidas y los dedos separados. Se ha tallado el ombligo y la herida del costado. El paño se sujeta en la cintura y del nudo, en el lado derecho, cae una cascada de pliegues zigzagueantes que no cubre la rodilla derecha. El drapeado del lado izquierdo es concéntrico y la tela se alarga muy por debajo de la rodilla. El pie derecho está en rotación externa y el izquierdo vertical. La cruz es original.

Se puede datar en el último tercio de la centuria, por la extensión de la barba y la presencia de la corona.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 193.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Fuentelcésped. La villa y su patrimonio s. XVII y XVIII*, San Sebastián, 1998, pp. 184-185.

²⁷¹² MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, p. 302.

²⁷¹³ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1998, p. 17.

²⁷¹⁴ GARCÍA SANZ, A., 1998, p. 24.

²⁷¹⁵ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1998, p. 153; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2002 b, t. II, p. 365.

²⁷¹⁶ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1998, p.184.



123. FUENTELCÉSPED
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de Nava)
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 Aproximadamente 100 cm.
 Ermita de la Virgen de Nava

La Virgen de Nava es la patrona de Fuentelcésped²⁷¹⁷ y la titular de su ermita, construcción moderna de una nave. Se colocó en el altar mayor. Según la tradición oral, la enterraron durante la invasión musulmana y, posteriormente, acompañó a los cristianos en las campañas militares contra los sarracenos. Se le profesaba y profesa gran devoción y tuvo fama de milagrosa. En 1755 le dedicaron una novena impresa²⁷¹⁸. En el mes de abril, día de san Marcos, existía la costumbre de organizar una procesión hasta la ermita, como recoge el *Libro de Costumbres* de 1663²⁷¹⁹. También se acudía en Pentecostés y los días siguientes. Actualmente se traslada de la ermita a la iglesia hacia mediados de junio, el sábado más cercano al trece de ese mes. Una vez finalizada la novena se desplaza a su ermita en la festividad de San Juan²⁷²⁰. En estos trayectos la preceden tamborileros y danzantes²⁷²¹. Para facilitar su traslado se encargó una carroza en 1760, cuya llegada celebraron con fuegos artificiales, novillos y danzas²⁷²².

La escultura se utiliza como imagen de vestir. Su estado de conservación es bueno, aunque está muy repintada. Se añadió una corona, que se puede quitar con facilidad²⁷²³. Se restauró en la década de los noventa del siglo pasado.

Pertenece a la variante de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está frontal y Jesús desvía el cuerpo hacia la izquierda. El rostro de María es alargado. El cabello enmarca el rostro y el cuello. Con la mano derecha sostiene una poma, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda al Niño por el brazo. El velo muestra un drapeado zigzagueante y voluminoso en los laterales. Por el lado derecho se recoge por detrás de la espalda y por el izquierdo se adapta al hombro. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. Los pliegues son escasos y naturalistas. La túnica tiene el cuello adornado con guarnición. El talle está

²⁷¹⁷ Agradezco la fotografía al restaurador Óscar García.

²⁷¹⁸ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J. y EGIDO, T., 1998.

²⁷¹⁹ *Libro de Costumbres*, ms., 1663, fol. 22, lo cita ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1998, p. 116.

²⁷²⁰ MIGUEL DE BLAS, L., 1982, pp. 38-40.

²⁷²¹ GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., 2001, p. 230.

²⁷²² ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1998, p. 212.

²⁷²³ Agradezco esta información al restaurador Óscar García y al taller de restauración Fénix.

ligeramente por encima de la cintura, resaltado por un ceñidor liso, sobre el que se ablusa la tela. Calza unos zapatos apuntados.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. Peina una melena corta, que permite ver las orejas. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro. Apoya los pies en el regazo materno. El manto bordea los brazos. Su drapeado es poco naturalista. La túnica imita en el cuello a la materna y tiene el talle por encima de la cintura.

Se puede datar en el segundo tercio de la centuria²⁷²⁴, en base a la moda²⁷²⁵. Corrobora esta datación un documento de venta, en el que se citan como linderos una viña *del Capellán de Santa María de Nava*, de donde se puede deducir que la ermita estaba dedicada a la Virgen en 1346²⁷²⁶.

Bibliografía

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 230.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 224-225.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La Virgen de la Vid, centro del monasterio”, *El monasterio de Santa María de la Vid. 850 años*, Madrid, 2004, p. 270.

MIGUEL DE BLAS, L., “Los danzantes de Fuentelcésped”, *Narria: Estudios de Artes y Costumbres Populares*, 28 (1982), pp. 38-40.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Fuentelcésped. La villa y su patrimonio s. XVII y XVIII*, San Sebastián, 1998, pp. 210-211.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Libro de los prodigios y milagros que ha obrado M^a SS^a de Nava sita extramuros de esta v^a de Fuente el Zeped que principio este año 1783*, San Sebastián, 1998.

²⁷²⁴ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2004, p. 270.

²⁷²⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.

²⁷²⁶ Archivo Histórico Nacional, se. Clero, leg. 1389, instrumento 5º; GARCÍA SANZ, A., 1998, p. 24.



124. GETE
Virgen sedente con el Niño (advocación: María Estela)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
66 x 29 cm.
Iglesia de la Inmaculada Concepción

Gete no aparece en los documentos hasta el censo de 1591. A pesar de ello, debió existir con anterioridad, porque el último abad del monasterio de San Miguel de Silos se llamaba Nuño de Gete y ejerció hasta 1041. En el censo se incluye Gete en la jurisdicción de Santo Domingo de Silos²⁷²⁷. En el siglo XIX la iglesia era aneja a la de Villanueva de Carazo²⁷²⁸. La imagen está en el retablo del altar mayor. Su estado de conservación es bueno y se ha repintado recientemente.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de María es ovalado y muestra un desarrollado mentón. Con la mano derecha sujeta una manzana, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda al Niño por el brazo. El aro de la corona es fino y los florones pequeños. El velo se separa del rostro y cae con poco volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. Lleva un fiador corto, que oculta el cuello de la túnica. El drapeado es poco naturalista. La túnica se ajusta al cuerpo y el talle se eleva por encima de la cintura, ablusado.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. Su rostro reproduce las facciones maternas. Peina una melena corta. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con izquierda sujeta el libro. Apoya el pie derecho sobre su rodilla izquierda. Viste con una túnica de cuello abarquillado y el talle por encima de la cintura.

Es obra de un imaginero local, que se puede datar en segundo tercio del siglo XIV por la moda que reflejan las túnicas²⁷²⁹.

²⁷²⁷ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 174.

²⁷²⁸ MADDOZ, P., 1945-1950 (1984), p. 332.

²⁷²⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196, 200.



125. GUMIEL DE IZÁN
Calvario

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Crucificado 165 x 135, san Juan 145 x 35 x 30 cm.

Iglesia de Santa María

(procedente de la ermita del Santo Cristo de Reveche)

El Crucificado procede de la ermita del Santo Cristo de Reveche, erigida en estilo románico²⁷³⁰. Reveche es un despoblado del término de Gumiel de Izán, que aparece en documentos del siglo XI²⁷³¹. La ermita fue la antigua parroquial de Reveche, donde estuvo el Calvario hasta 1976. Ese año robaron la talla de la Virgen y se procedió al traslado del Crucificado y san Juan al Museo Parroquial.

El Santo Cristo conserva la devoción de los creyentes de Gumiel de Izán, Oquillas y Villalbilla de Gumiel, quienes le dedican una romería. Los de Oquillas y Villalbilla la celebran en el mes de junio y los de Gumiel de Izán en septiembre. Antiguamente tenía lugar el 14 de septiembre, pero en la actualidad se ha trasladado al sábado siguiente a las fiestas patronales, que suelen ser el primer fin de semana. Es el patrón de la Cooperativa del Campo de Gumiel de Izán, cuyos miembros celebran su fiesta el domingo siguiente a la romería gomellana. Se sacó en rogativas en 1753 para pedir que lloviese²⁷³².

Las imágenes están bien conservadas, aunque repolicromadas. Desde el punto de vista del estilo la talla del Crucificado se puede relacionar con el Cristo del Calvario de Boadilla del Camino, en Palencia²⁷³³. Pertenece al tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. Los ojos y la boca están abiertos y sobresalen los pómulos. El cabello, distribuido a dos bandas, cae por detrás de la

²⁷³⁰ HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 a, pp. 2274-2780.

²⁷³¹ SERRANO PINEDA, L., 1925, docs. XXV, XC.

²⁷³² Archivo Municipal de Gumiel de Izán. Sign. 6203.

²⁷³³ SANCHO CAMPO, A., 1972, fig. 88.

espalda y forma ondulaciones que permiten ver las orejas. La barba es corta. Lleva una fina corona de espinas. Coloca los brazos por encima de la horizontal y las manos extendidas. En el torso se aprecian los pectorales y se insinúa el arco epigástrico, que da paso a un abdomen liso. Una hendidura marca la herida del costado. El *perizonium* se sujeta en la cintura y anuda en el lado derecho. Desde el nudo cae una cascada de pliegues zigzagueantes. Flexiona y desvía la pierna izquierda y coloca el pie en rotación externa. La cruz es original.

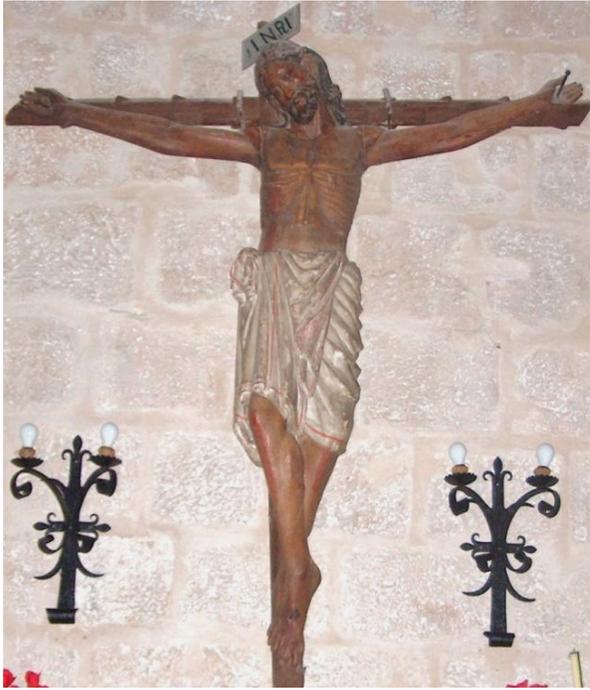
Juan desvía la cabeza hacia el lado derecho. El rostro se afina hacia la barbilla. Frunce el ceño y tiene los ojos rasgados, con los párpados en relieve, como los del Crucificado. Peina una melena corta. Destaca su esbelto cuello. Flexiona los dedos de la mano derecha y los aproxima al mentón, gesto que simboliza el dolor que no transmite su rostro²⁷³⁴. Con la mano izquierda sostiene el libro. Se cubre con un manto de solapas, que tiene un fiador apuntado y que envuelve el brazo derecho y el pecho, mientras que por el lado izquierdo se recoge bajo el brazo. Deja visible la túnica, cuyo cuello remata en pico, bajo el que asoma la camisa.

Las dos imágenes reflejan una depurada ejecución técnica. Se pueden datar en el segundo tercio del siglo XIV por la presencia de la corona de espinas y por la sujeción del paño de pureza en la cintura.

Bibliografía

- ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 52.
- AA. VV. *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y Contemporáneos*, Monasterio de San Juan, Burgos, septiembre octubre de 1978, Burgos, 1978, núm. 13, pp. 19, 42.
- GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 231.
- IGLESIAS ROUCO, L. S., *El arte en la iglesia de Castilla y León. Las Edades del Hombre*, Valladolid, 1988, núm. 64, p. 127.
- HERNANDO GARRIDO, J. L., “Gumiel de Izán”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, Aguilar de Campoo, 2002, p. 2780.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 87.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 202-203.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.
- ONTORIA OQUILLAS, P., “Notas histórico-artísticas del Museo de Gumiel de Hizán”, *BIFG*, 199 (1982), pp. 290-291.
- ONTORIA OQUILLAS, P., *Gumiel de Hizán villa realenga, Moenia sacra gumielensis*, 1990, p. 35.

²⁷³⁴ RÉAU, L., 1957 (1996), pp. 520, 512-513; MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.



126. GUMIEL DE IZÁN
Crucificado (advocación: Santo Cristo de la Paciencia)
 Último tercio del siglo XIII
 Madera policromada
 190 x 161 cm.
 Iglesia de Santa María

Gumiel de Izán aparece en un documento de 1042. Alfonso XI la declaró villa real en 1326²⁷³⁵. La talla cuelga del muro situado a los pies de la nave del Evangelio de la iglesia. Se pudo realizar para el templo, que conserva partes góticas, o para el cenobio de San Pedro, desaparecido²⁷³⁶. Sólo eliminaron la corona real.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado²⁷³⁷. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. El cabello se distribuye a dos bandas y bordea la oreja izquierda. La barba es corta. Los brazos se aproximan a la horizontal, con las manos extendidas. En el tórax se aprecian las clavículas, el esternón, los pectorales y las costillas. El *perizonium* se sujeta por debajo de la cintura y anuda sobre la cadera derecha. La tela sobrante cuelga en la parte central y corresponde con un drapeado horizontal en la cadera izquierda. Deja visible la rodilla derecha y muestra la pierna de perfil. El pie izquierdo está vertical y el derecho muestra una ligera rotación externa.

Se puede datar a finales del siglo XIII por la colocación de los brazos cerca de horizontal y la presencia de la corona real.

Bibliografía

- ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 52.
 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), pp. 82-84.
 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 190-191.
 ONTORIA OQUILLAS, P., “Notas histórico-artísticas del Museo de Gumiel de Izán” *BIFG*, 199 (1982), p. 281.
 ONTORIA OQUILLAS, P., “La iglesia de Santa María de Gumiel de Izán”, *BIFG*, 205 (1985), pp. 91-92.

²⁷³⁵ Archivo de Gumiel de Izán, docs. 357 y 358.

²⁷³⁶ HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 a, p. 2769. Que tuvo su mayor período de esplendor en el siglo XIII.

²⁷³⁷ Belorado, Tordómar, Villahoz, Ibeas de Juarros, Los Balbases, Aranda de Duero, Castrojeriz, Burgos.

PALACIOS, F., “Breve descripción de la Iglesia de Santa María de la Villa de Gumiel de Izán”, *BCPMB*, 100 (1947), p. 484.



127. GUMIEL DE IZÁN
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Río)
Finales del siglo XIII
Madera policromada
64 x 26 cm.
Iglesia de Santa María
(procedente de la ermita de Nuestra Señora del Río)

Nuestra Señora del Río es la titular de su ermita y patrona de la villa. Se trasladó a la iglesia y colocó en el retablo del altar mayor. Durante su fiesta, el 8 de septiembre, se baila alrededor de la ermita. Bajo su advocación hay una cofradía. Su estado de conservación es bueno, solo ha perdido el florón central de la corona y las manos infantiles. Está repolicromada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Mantiene la frontalidad. Los ojos marianos son almendrados. Con la mano derecha sostiene una manzana y con la izquierda a Jesús por el brazo. La corona remata en florones y el velo cae con poco volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. La túnica tiene el cuello ajustado y no se aprecia el talle. Los zapatos rematan en punta.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda materna. En su rostro destacan las mejillas. Peina una melena larga y rizada. Viste con una túnica, que se ajusta al cuerpo.

Las túnicas reflejan la moda de finales del siglo XIII.

Bibliografía

AA. VV., *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos*, Monasterio de San Juan, septiembre octubre de 1978, Burgos, 1978, fig. 23, p. 21.

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 341.

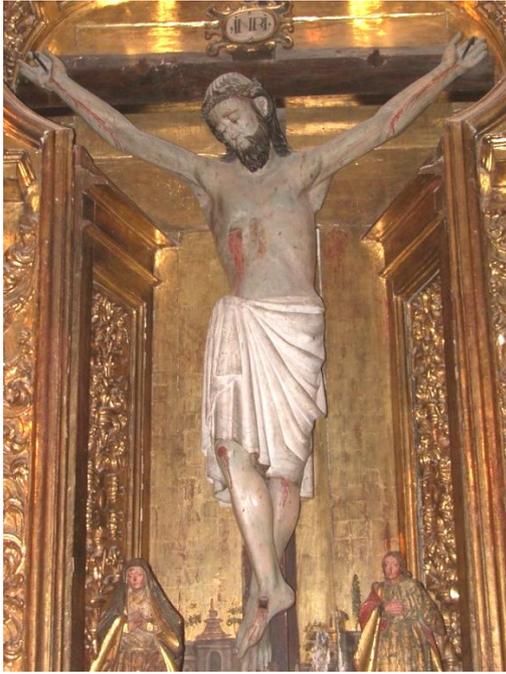
MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), pp. 148-149.

ONTORIA OQUILLAS, P., “Notas histórico-artísticas del Museo de Gumiel de Hizan”, *BIFG*, 199 (1982), p. 291-292.

ONTORIA OQUILLAS, P., “La iglesia de Santa María de Gumiel de Izan”, *BIFG*, 205 (1985), p. 127.

PALACIOS, F., “Gumiel de Izán, escuela primaria de Santo Domingo de Guzmán”, *BIFG*, 133 (1955), p. 879.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Desarrollo artístico de la comarca arandina siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 2002, p. 341.



128. GUMIEL DE MERCADO
Crucificado
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 191 x 176 cm.
 Iglesia de San Pedro

En la cesión que Alfonso VIII hizo de Quintana del Pidio a los monjes de Silos en 1190 se menciona esta localidad. Durante el reinado de Alfonso X pasó a Don Diego López de Haro, familia a la que seguía vinculada la villa en el siglo siguiente, aunque por un breve período perteneció a la orden de San Juan de Jerusalén. En 1370 Enrique II la entregó a Lope Ochoa de Avellaneda²⁷³⁸.

La iglesia de San Pedro es de factura gótica y comenzó a erigirse en el segundo cuarto del siglo XV, en sustitución de otra edificación románica. Del templo anterior conserva la pila bautismal y algunos canecillos²⁷³⁹. La imagen puede proceder de la edificación anterior. Está en el retablo de la capilla del muro de la Epístola. Se sacaba en procesión²⁷⁴⁰. Su estado de conservación es bueno, aunque ha perdido algunas falanges de la mano derecha, la cruz y el nudo del paño de pureza. Está repolicromado.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía suavemente el cuerpo hacia el lado derecho, hacia donde gira la cabeza, que está levemente inclinada. Su rostro, alargado y de amplia frente, refleja una expresión serena. El cabello se distribuye a dos bandas. El bigote arranca de las comisuras de los labios y la barba ha incrementado su tamaño, respecto a las del primer tercio del siglo XIV. Lleva una fina corona de espinas. Los brazos se colocan por encima de la horizontal y las manos extendidas. Las transiciones musculares del torso sólo se insinúan. Se aprecia el arco epigástrico. El *perizonium* se sujeta en la cintura y anuda en el lado derecho. Por la parte posterior es más largo que por la delantera. La pierna derecha se adelanta al plano del cuerpo, flexionada, y la izquierda se mantiene vertical, al igual que el pie. El pie derecho está en rotación externa.

Se puede datar en los años centrales de la decimocuarta centuria por la presencia de la corona de espinas y la sujeción del paño de pureza en la cintura.

²⁷³⁸ NUÑO GONZÁLEZ, J., 2002 b, pp. 2781-2782.

²⁷³⁹ *Ibidem*, p. 2783.

²⁷⁴⁰ DÁVILA JALÓN, V., 1958, p. 144. “Es venerado por todo el pueblo y la comarca, que saca la imagen en procesión en las amargas épocas de sequías, pedriscos, hielos, incendios u otras calamidades extraordinarias que puedan asolar las riquezas de la población”.

Bibliografía

DÁVILA JALÓN, V., *Historia y nobiliario de Gumiel de Mercado, Sotillo de la Ribera y Ventosilla (Burgos)*, Madrid, 1958, p. 144.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 87.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 201.

NUÑO GONZÁLEZ, J., “Gumiel de Mercado”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, Aguilar de Campoo, 2002, p. 2783.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. VII, ms., 1924, p. 46.



129. GUMIEL DE MERCADO. LA VENTOSILLA
Anunciación

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Virgen 99 x 36 cm., ángel 90 x 36 cm.

Iglesia de San Andrés

El término de La Ventosilla pertenece al municipio de Gumiel del Mercado. Su iglesia era una edificación románica, que se derribó entre 1948-1949 para sustituirla por una construcción moderna. A la nueva iglesia se trasladaron los bienes muebles de la edificación anterior. En la década de los noventa del siglo pasado las imágenes en estudio estaban separadas, sólo la talla de María se custodiaba en la iglesia. A principios del siglo XXI llevaron la escultura del ángel. Su estado de conservación es bueno, sólo ha desaparecido la mano izquierda del ángel.

Las tallas representan una Anunciación. Los grupos burgaleses se adaptan a dos variantes iconográficas. Las imágenes en estudio se enclavan en la primera, en la que María sostiene en la mano izquierda un libro y con la derecha muestra un ligero movimiento para exteriorizar su emoción²⁷⁴¹. El ángel ofrece una actitud similar con la mano derecha y con la izquierda sujeta un cetro o bastón de mensajero. Esta variante sigue la fórmula más extendida por Occidente²⁷⁴².

María tiene el rostro alargado y el mentón prominente. Su barbilla muestra un hoyuelo. Con la mano derecha exterioriza su emoción ante el mensaje angélico y con la izquierda sostiene el libro. Lleva una corona de aro ancho, que remata en pequeños florones. El velo se ajusta a la frente y se pliega en los laterales. El manto bordea los brazos y cruza de derecha a izquierda, subiendo en diagonal por la parte inferior. El cuello de la túnica está abarquillado y el talle por encima de la cintura, ablusado. Entre la tela asoma el zapato izquierdo, apuntado.

²⁷⁴¹ MALE, E., 1986 a, p. 265; REAU, L., 1957 (1996), p. 188.

²⁷⁴² RÉAU, L., 1957 (1996), p. 191.

Los rasgos faciales del ángel son similares a los marianos, pero con los ojos de mayores proporciones y las cejas más arqueadas. Peina una melena distribuida a dos bandas, con el cabello ondulado. Con la mano derecha está en actitud de salutación. El manto cruza de derecha a izquierda por delante del pecho y permite asomar las manos. Los pliegues son forzados, rígidos y poco naturalistas.

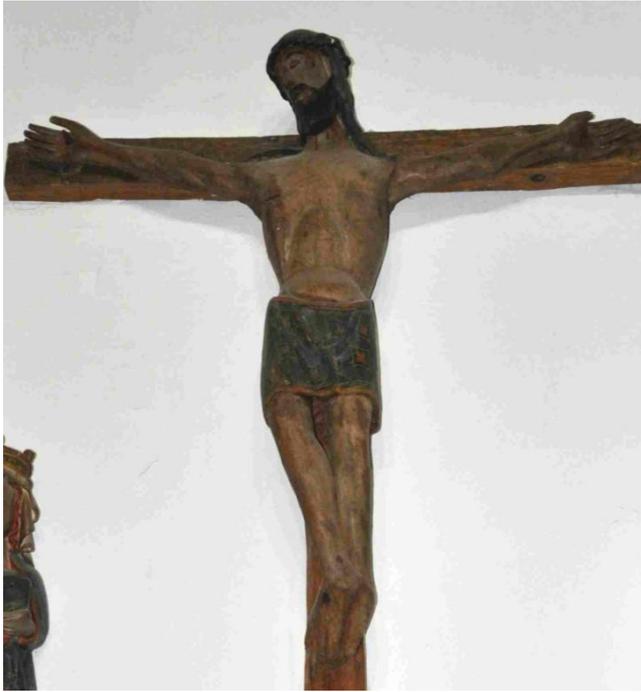
Por la moda que refleja la indumentaria se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁷⁴³.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 227-231.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Las Anunciaciones góticas burgalesas y los ritos hispánico y romano”, *CAvq*, 28 (2012), pp. 212-213.

²⁷⁴³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



130. GUMIEL DE MERCADO.
LA VENTOSILLA
Crucificado
Finales del siglo XIV o principios del
XV
Madera policromada
Aproximadamente 110 x 100 cm.
Iglesia de San Andrés

El Crucificado cuelga el muro occidental del baptisterio de la nueva iglesia de La Ventosilla. Las pérdidas de material del Crucificado son poco significativas, ya que se aprecia la ausencia de la falange superior del dedo pulgar izquierdo y el acortamiento del *perizonium* por encima de las rodillas. La talla está muy repintada. La corona de espinas y la cruz son posteriores.

Pertenece al tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Mantiene el cuerpo vertical y gira la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro es alargado. La boca se simula mediante una incisión. El cabello se peina a dos bandas y la barba esta solamente insinuada, en cuanto a la talla, porque los detalles se han dejado a la policromía. Es larga y permite ver parte del esbelto cuello. Los brazos se aproximan a la horizontal y las manos, muy grandes, tienen los dedos extendidos y separados. En el torso se ha marcado el arco epigástrico. El paño de pureza se sostiene en las caderas, sin nudo. El drapeado es prácticamente inexistente. La pierna derecha se muestra de perfil y la izquierda se mantiene vertical. El pie derecho gira en una leve rotación externa y el izquierdo continúa la vertical de la pierna.

Es obra de un imaginero local, que, por la posición de los brazos y los pies, se puede datar a finales del siglo XIV o principios del XV.



131. GUZMÁN
Crucificado (advocación: Cristo de la
 Misericordia)
 Hacia 1300
 Madera policromada
 232 x 166 cm.
 Iglesia de San Juan Bautista

En un documento de 1069 Guzmán figura como *villa de Gudmario*²⁷⁴⁴. Es una de las pocas localidades burgalesas que pertenecieron a la merindad palentina de Cerrato. Su iglesia se inició en el siglo XVI y las obras concluyeron en el siglo XVII²⁷⁴⁵. La escultura se colocó en la calle central del primer cuerpo del retablo mayor, realizado en 1785 por Manuel de Oria²⁷⁴⁶. Su estado de conservación es bueno, aunque se ha eliminado el nudo del paño de pureza y ha perdido la cruz original. Está repolicromada.

Desde el punto de vista del estilo, es obra del mismo imaginero que el Crucificado de Roa (cat. núm. 238). Coinciden en superar los dos metros de altura, en inclinar y desviar la cabeza, en el tratamiento del rostro y el estudio anatómico del torso. La semejanza con el Crucificado de Curiel, que se encuentra en el Museo Diocesano de Valladolid, se refiere especialmente a la pequeña vuelta de tela en el centro de la parte superior del paño. Esta particularidad también se observa en el Crucificado vallisoletano de Tordehumos, que se encuentra actualmente en el Museo del Prado, pero este en vez de lazo tiene un nudo muy prominente y puntiagudo y los pliegues muy distintos. Respecto a la talla palentina de Castrillo de Onielo coinciden en la vuelta de la tela en el centro y la forma del nudo.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante de los grandes Crucificados de hacia 1300 que anudan el paño de pureza sobre la cadera izquierda. Desplaza levemente el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. El rostro refleja una expresión serena. De la melena, distribuida a dos bandas, se adelanta un mechón a cada hombro. Coloca los brazos por encima de la horizontal y posiciona las manos extendidas. En el torso se aprecian las clavículas, los pectorales y las costillas. También es perceptible el inicio de las ingles. El paño de pureza se sujeta por debajo de la cintura y anuda sobre la cadera izquierda. Tiene un reborde ancho. Flexiona ligeramente las piernas y posiciona los pies en rotación externa.

²⁷⁴⁴ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 220.

²⁷⁴⁵ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2002 b, p. 558.

²⁷⁴⁶ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2007, pp. 158-159.

Se puede datar hacia 1300 por las características anatómicas, la disposición del paño de pureza y su tamaño, porque las tallas del Crucificado reducen sus dimensiones con el cambio de centuria²⁷⁴⁷.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 54.

DÁVILA JALÓN, V., *Nobiliario de la villa de Guzmán (Burgos)*, Madrid, 1949, p. 18.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), pp. 82-84.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 193-195.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. VI, ms., 1924, p. 111.

²⁷⁴⁷ WEISE, G., 1927 a, p. 81. “Mit dem Übergang zum 14. Jahrhundert setz sich ein schwächtiger, zierlicher Körpertypus durch, [...]. Auch die Tatsache, dass zumeist nur noch Krucifixe kleineren Formates begenen”; SENTENACH, N., 19254, t. VI, p. 111. Lo data en el siglo XV.



132. GUZMÁN
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de la Fuente)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
100 x 32 cm.
Ermita de la Virgen de la Fuente

La Virgen de la Fuente es la titular de su ermita y patrona de la villa. El edificio, situado en el casco urbano, comenzó a erigirse en 1745²⁷⁴⁸, en sustitución de otro anterior. La talla se colocó en el retablo del altar mayor, que se instaló en 1786²⁷⁴⁹. La advocación de la Virgen alude al manantial que está situado junto a la ermita. Se le tuvo y tiene gran devoción en el municipio, como testimonian los cuatro exvotos conservados²⁷⁵⁰.

El estado de conservación de la talla es bueno. Sólo ha desaparecido el objeto que portaba María y los florones de la corona. Se utilizó como imagen de vestir. En el repolicromado se aprecian numerosas lagunas.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se dispone de pie, comentado en la ficha de la Virgen de la iglesia de San Gil (cat. núm. 55)²⁷⁵¹.

La ejecución de la imagen burgalesa es arcaizante, por este motivo algún autor la situó en el período románico²⁷⁵². Se aprecia cierta desarmonía entre las dimensiones de María y las del Niño, realizado a una escala inferior.

Las figuras están frontales. El rostro de la Virgen es alargado, de amplia frente y labios pequeños. Con la mano izquierda sostiene el pie infantil. Las piernas están paralelas, al igual que los pies. El velo se ajusta a la frente y se distancia del rostro en los laterales, con poco volumen. El manto bordea los brazos y cruza de derecha a izquierda. La túnica tiene el cuello ajustado y se adapta al cuerpo. Su talle es muy bajo.

El rostro infantil es alargado y los ojos son similares a los maternos. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda, extendida, debía sostener la esfera. Viste con una túnica holgada.

²⁷⁴⁸ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2007, pp. 174-176.

²⁷⁴⁹ *Ibidem*, p. 176.

²⁷⁵⁰ *Ibidem*, p. 177.

²⁷⁵¹ Junto a las tallas de: Burgos (San Gil), Burgos (Las Huelgas), Celada del Camino, La Gallega, Olmedillo de Roa, Peñalba de Castro, Vega de Lara.

²⁷⁵² MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1994, p. 172.

Contrasta el aspecto arcaizante de la escultura con la posición plenamente gótica del Niño, de pie. Se puede datar a finales del primer tercio siglo XIV por la posición infantil.

Bibliografía

DÁVILA JALÓN, V., *Nobiliario de la Villa de Guzmán (Burgos)*, Madrid, 1949, p. 19.

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 371.

MARTÍNEZ DíEZ, G., “Orígenes familiares de Santo Domingo, los linajes de Aza y Guzmán”, en *Santo Domingo de Caleruega en su contexto socio-político, 1170-1221*, Jornadas de Estudios Medievales, Caleruega 1992, Salamanca, 1994, p. 172.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 149.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 226-227.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *La villa de Guzmán. Historia y Patrimonio*, Pamplona, 2007, pp. 174-178.



133. HINOJAR DEL REY
Anunciación (advocación: Virgen de Buezo)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
70 x 22 cm.
Ermita de Nuestra Señora de Buezo

La ermita de Nuestra Señora de Buezo fue la antigua iglesia del despoblado de Buezo²⁷⁵³, situado en el término de Hinojar del Rey. Su nombre aparece en un documento del año 1073. Este despoblado perteneció al monasterio soriano de Espeja de la orden de los jerónimos²⁷⁵⁴. Es difícil precisar la datación de la ermita, porque es una construcción sencilla de una nave. La imagen ocupa la cabecera y está bien conservada. En el repolicromado se aprecian algunas lagunas.

Forma parte de un grupo de la Anunciación, del que desapareció el ángel. Las Anunciaciones góticas exentas burgalesas responden a dos variantes iconográficas. En la primera, a la que pertenece la talla en estudio, María sostiene en la mano izquierda un libro y con la derecha muestra un ligero movimiento para exteriorizar su emoción²⁷⁵⁵. También pertenecen a esta variante las tallas de Gamonal (cat. núm. 51) y La Ventosilla (caty. núm. 129).

El rostro de María es alargado y está enmarcado por una larga melena ondulada. La mano derecha está de perfil, exteriorizando la emoción que le produce el mensaje angélico, y con la izquierda sujeta el libro. Las piernas están paralelas y el pie izquierdo se adelanta al derecho. El velo forma una semicircular sobre la frente y se ondula en su caída. El manto bordea los brazos y se recoge bajo los mismos. La túnica tiene el cuello decorado con un orfrés y el talle por encima de la cintura, ablusado. Los pies calzan zapatos puntiagudos.

La moda que refleja la túnica es propia del segundo tercio del siglo XIV²⁷⁵⁶.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 227-31.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Las Anunciaciones góticas burgalesas y los ritos hispánico y romano”, *CAvq*, 28 (2012), p. 213.

²⁷⁵³ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, pp. 224-225.

²⁷⁵⁴ MADOZ, P., 1847, p. 337; PORTILLO CAPILLA, T., 1985, p. 322.

²⁷⁵⁵ MALE, E., 1986 a, p. 265; REAU, L., 1957 (1996), p. 188.

²⁷⁵⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



134. HINOJAR DEL REY

Santa

Años finales del siglo del siglo XIV o iniciales del XV

Madera policromada

80 x 20 cm.

Iglesia de San Andrés apóstol
(procedente de una ermita)

Alfonso VI donó al monasterio de San Sebastián de Silos la villa de *Cobiellas* en 1073. Al delimitar su término se menciona *Fenollare*²⁷⁵⁷. Perteneció al alfoz de Clunia y posteriormente a la merindad de Santo Domingo de Silos. La imagen está en el altar mayor de la iglesia, una construcción gótica de una nave. Según la tradición oral, procede de una ermita, en la que formaba parte de un Calvario²⁷⁵⁸. La talla no se adapta a la iconografía de María en el Calvario y tampoco puede tratarse de santa Rita, como se la denomina en el municipio, porque la santa italiana fue beatificada en 1627 y no se canonizó hasta el año 1900²⁷⁵⁹. Su identificación se plantea imposible por la ausencia de atributos. Se aprecia pérdida de material en los brazos y el repolicromado muestra grandes lagunas. La talla se ha realizado en madera de pino.

La santa está de pie. Su frente es estrecha y las mejillas desarrolladas. Coloca las piernas paralelas al igual que los pies. La corona remata en figuras geométricas. El manto cubre los hombros y cruza, por delante del cuerpo, de derecha a izquierda. No alcanza las rodillas por la parte inferior y deja ver la túnica por la superior. Sólo hay dos esculturas de pie en Burgos con una distribución del manto similar, las Vírgenes de la capilla del Santo Cristo de la catedral y del claustro de Oña, de mediados del siglo XIV. La túnica tiene el cuello abarquillado y se ajusta al pecho. Este tipo de túnica se puso de moda a finales del siglo XIV. Calza zapatos apuntados.

Por la disposición del manto²⁷⁶⁰ y la moda que refleja la túnica²⁷⁶¹ se puede datar en los años finales del siglo XIV o iniciales del XV.

²⁷⁵⁷ SERRANO PINEDA, L., 1935-1936, t. III, doc. 13.

²⁷⁵⁸ Podría haber acompañado al Santo Cristo de la Misericordia, en su ermita. MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 337.

²⁷⁵⁹ RÉAU, L., 1957 (1997 c), p. 136.

²⁷⁶⁰ LEFRANÇOIS-PILLION, L., 1935 a, p. 143; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 287; BERGMANN, U. (coord.), 1989 b, núm. 69, pp. 274-275.

²⁷⁶¹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 196.



135. HONTANAS
Virgen sedente con el Niño
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 75 cm.
Iglesia de la Inmaculada Concepción

Hontanas se menciona en un documento de 1210, aunque es muy probable que el municipio sea anterior y estuviera vinculado a los condados de Muñó y Castrojeriz. En su término están testimoniados los despoblados de Espinosa, Quintanilla de Valdemoro y Valdemoro²⁷⁶². Las partes más antiguas de su iglesia son del siglo XIV, pero la mayor parte del edificio se erigió en estilo neoclásico. La talla se pudo realizar para la iglesia o para el templo de algún despoblado. Se ha colocado en el último cuerpo del retablo barroco del muro de la nave del Evangelio. Su estado de conservación es bueno, aunque perdió la flor o el fruto que mostraba a Jesús. Conserva la policromía original²⁷⁶³. Se ha restaurado recientemente.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Las dos figuras están frontales. El rostro de María es alargado y sus ojos grandes. Dirige la mano derecha hacia arriba y apoya la izquierda en el hombro infantil. Se aprecia el aro de la corona. El velo se adapta a la frente y cae formando pliegues de poco volumen. El manto bordea los brazos, con un drapeado escaso y naturalista. La túnica se ajusta al cuerpo y tiene el talle muy por encima de la cintura. Calza zapatos apuntados.

El Niño está sentado en el centro del regazo materno. En su rostro destaca la amplia frente y el cabello, corto. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. Apoya los pies en el regazo de María. Viste con una túnica holgada.

Por la moda que refleja la túnica de María se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁷⁶⁴.

²⁷⁶² MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 337, 340, 343, 346.

²⁷⁶³ Agradezco esta información a Óscar García García del taller de restauración Fénix.

²⁷⁶⁴ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



136. HONTANGAS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora de la Cueva)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
80 x 25 cm.
Ermita de Nuestra Señora de la Cueva

En 1182 la condesa doña Mayor, viuda de Gonzalo Marañón, fundó un monasterio cisterciense en la cercana villa de Aza, al que dotó, entre otras pertenencias, con *Fontangas*. Hontangas perteneció a la Comunidad de Villa y Tierra de Aza²⁷⁶⁵.

La Virgen de la Cueva es la titular de su ermita, excavada en la roca, donde se ha colocado en la cabecera. La oquedad se sitúa bajo el montículo sobre el que se erigió la iglesia. Según la tradición, se apareció a un centinela de la fortaleza de Aza a modo de resplandor en la lejanía. A la noche siguiente acudió en compañía de su superior para ver el origen de ese resplandor y descubrieron la talla. Como la Virgen se encontró en una cueva, la elección de la advocación fue sencilla, Virgen de la Cueva²⁷⁶⁶. Es una imagen de gran importancia devocional en los municipios que integraban la Comunidad de Villa y Tierra de Aza, que acuden en procesión cada cincuenta años.

Se ha empleado como imagen de vestir y para ello eliminaron la corona y se quitó volumen al cabello infantil. Además, se alteró ligeramente la apariencia de los rostros. Se restauró en 1995. Durante la restauración se añadió la mano derecha. Está repolicromada.

Forma parte de la modalidad de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de María es alargado, de frente amplia y ojos grandes. De la corona original conserva el aro. El velo se adapta a la cabeza sin plegar. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El drapeado bajo las rodillas es vertical y en el centro anguloso y con calidades metálicas. El cuello de la túnica está decorado con un orfres, que simula pedrería. El talle es bajo y queda oculto bajo el manto. Asoman los extremos de los zapatos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de María. Su rostro tiene forma redondeada, con la frente amplia y los ojos pequeños. Con la mano derecha, de perfil, está en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene la esfera. Flexiona las piernas y apoya los pies en el regazo materno. Viste con una túnica holgada. Su cuello es circular

²⁷⁶⁵ SALAZAR de CASTRO, L. de, 1697, t. III, p. 526; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, p. 299.

²⁷⁶⁶ HOZ VERÓS, S. de la, 1989, pp. 223-35.

y está decorado con un orfrés que simula pedrería. Los remates de las bocamangas son ajustados y con reborde.

Por la moda que refleja la indumentaria se puede datar a finales del siglo XIII o principios del XIV.

Bibliografía

DOMINGO ZAPATERO, E., *La Comunidad y Villa y Tierra de Haza*, Madrid, 2002, pp. 249, 261.

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 166.

HOZ VERÓS, S. de la, *Hontangas. Villa y tierra castellana*, Madrid, 1989, p. 218.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 224.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. VI, ms., 1924, p. 114.

TEMIÑO LÓPEZ-MÚÑIZ, M. J., “Advocaciones marianas vinculadas con el paisaje rural”, *Narria: Estudio de artes y costumbres populares*, 28 (1982), p. 30.



137. HONTANGAS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Rosario)
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 63 x 22 cm.
 Iglesia de San Juan Bautista

La iglesia conserva importantes restos románicos²⁷⁶⁷. La Virgen, que está en el retablo de la cabecera de la nave del Evangelio, se pudo tallar para esta edificación. Se sacaba en procesión a Valcubillo el día de San Gregorio para bendecir los campos²⁷⁶⁸. Antes de la reciente restauración se había eliminado la corona de María y las dos figuras habían perdido la mano derecha. Se utilizó como imagen de vestir hasta 1954²⁷⁶⁹.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen mantiene la frontalidad y el Niño gira ligeramente el cuerpo hacia el lado derecho. En el rostro de María las mejillas están abultadas. Apoya la mano izquierda en el hombro infantil. El velo se ajusta a la frente y se pliega en su caída. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El cuello de la túnica es ajustado. El talle se sitúa ligeramente por encima de la cintura, marcado por un ceñidor de correa.

El Niño se sienta sobre la pierna izquierda de su madre. Sus ojos son grandes. La melena se distribuye a dos bandas y trabaja en finos mechones. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta una esfera. Apoya los pies en el pliegue superior del regazo del manto. Viste con una túnica holgada.

Por el ligero elevamiento del talle de la túnica de María, se puede datar a principios del segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

HOZ VERÓS, J. S. de la, *Hontangas. Villa y tierra castellana*, Madrid, 1989, p. 242.

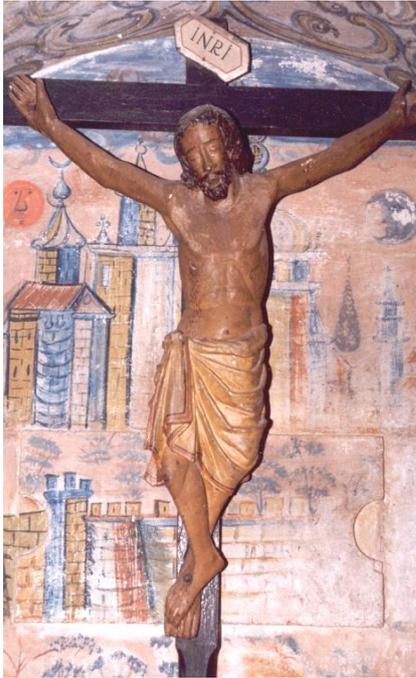
MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 153.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 224.

²⁷⁶⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 f, p. 2792.

²⁷⁶⁸ HOZ VERÓS, S. de la, 1989, p. 242. “Esta imagen preside la procesión a Valcubillo, [...] en tiempo litúrgico de rogativas; más de una vez rodó por las laderas”

²⁷⁶⁹ *Ibidem*, p. 242. “Talla en madera policromada, probablemente del s. XII. [...] Ha estado vestida hasta que Don Lorenzo la despojó de los mantos en 1954, con acertado criterio”.



138. HONTORIA DE LA CANTERA
Crucificado
 Primer tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 104 x 98 cm.
 Iglesia de San Miguel Arcángel

El enclave se conoció durante la Edad Media como Hontoria de Suso, para diferenciarlo de Hontoria de Yuso. Es frecuente, en la documentación medieval, que se mencionen de forma conjunta, *Ambas Fonteaurias*. Hontoria de Suso aparece por primera vez en el documento de fundación del monasterio de San Salvador, Santa María y San Miguel de Oña, de 12 de febrero de 1011, por el que Sancho y su mujer Urraca designaron a su hija Tegridia como abadesa²⁷⁷⁰. En el *Becerro de las Behetrías* figura Pedro Ruiz Carrillo, junto a otros cincuenta y nueve diviseros²⁷⁷¹. La iglesia se erigió en el último tercio del siglo XVI²⁷⁷². El Crucificado se pudo realizar para el templo anterior o para la iglesia de algún despoblado del término²⁷⁷³. Pende de una hornacina abierta en el muro septentrional de la iglesia. Está bien conservado. Sólo se ha repolicromado y añadido la cruz.

Forma parte del tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado e integra la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía levemente la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. El cabello se distribuye a dos bandas y la barba es corta. Coloca los brazos por encima de la horizontal y las manos extendidas. En el estudio anatómico del torso se aprecia el arco epigástrico y el abdomen lobulado. El paño se sostiene en las caderas, con reborde, y se anuda sobre la derecha. Los pliegues sobre la pierna izquierda son trapezoidales y concéntricos. Flexiona las piernas y coloca el pie derecho en rotación externa y el izquierdo vertical.

Es obra de un imaginero local. Se puede datar a finales del primer tercio del siglo XIV o principios del segundo por la disposición del paño de pureza y el tamaño de la barba.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 197.

²⁷⁷⁰ ZABALZA DUQUE, M., 1998, doc. LXIV, pp. 458-463.

²⁷⁷¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, pp. 263-264.

²⁷⁷² ANDRES ORDAX, S., 1991 b, pp. 54-55.

²⁷⁷³ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 88-89. Hontoria de Yuso y Quintanaseca.



139. HONTORIA DE VALDEARADOS
Crucificado (advocación: Cristo de la Salud)
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 165 cm.
 Iglesia de San Esteban Protomártir

Se menciona *Fonteaurea* en una carta del monasterio de San Juan de la Peña del año 1029 y en una donación a San Pedro de Arlanza de 1044. Durante el siglo XIII tuvo posesiones en el municipio el monasterio de San Pedro de Gumiel de Izán y en el siglo XIV fue solariego de uno de los señores de este monasterio²⁷⁷⁴. En el muro occidental de su iglesia se reaprovecharon capiteles dobles románicos²⁷⁷⁵. El Cristo de la Salud puede proceder del templo anterior o del despoblado de Ranales, situado en su término²⁷⁷⁶. Se colocó en la calle central del retablo de la cabecera de la nave de la Epístola. Está bien conservado, sólo la cruz es moderna. Se repolicromó y restauró recientemente.

Desde el punto de vista del estilo este Crucificado y el de Quemada (cat. núm. 220) son obras del mismo taller²⁷⁷⁷.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado. Desvía la cabeza hacia el lado derecho. El fruncimiento del ceño y el arqueado de las cejas restan dulzura a la expresión del rostro. El cabello se distribuye a dos bandas, tallado en pequeños mechones. La barba tiene un tamaño intermedio y el bigote fino. Lleva una corona de espinas. Coloca los brazos por encima de la horizontal y las manos extendidas. Las transiciones musculares apenas están insinuadas. El *perizonium* se sujeta en las caderas y anuda sobre la derecha. Bajo el nudo caen pliegues verticales. Flexiona las piernas. Los pies adoptan la rotación externa, el derecho sobre el izquierdo.

Es una obra de buena calidad. Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por la aparición de la corona de espinas, el largo de la barba y el estudio anatómico.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 87.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 201-202.

²⁷⁷⁴ SERRANO PINEDA, L., 1935-1936, t. I, pp. 101-102; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, p. 644; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 220, 223.

²⁷⁷⁵ SÁINZ SÁIZ, J., 1991, pp. 19-34; PALOMERO ARAGÓN, F. e ILARDIA GÁLLIGO, M., 1995, p. 57.

²⁷⁷⁶ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 230.

²⁷⁷⁷ YARZA LUACES, J., 1980, p. 228.



140. HONTORIA DE VALDEARADOS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del
Castillo)
Último tercio del siglo XIII
Madera policromada
Aproximadamente 45 cm.
Iglesia de San Esteban Protomártir

La imagen ocupa el último cuerpo del retablo de la cabecera de la nave de la Epístola. Se aprecia pérdidas de material en la mano derecha y la corona de María, así como grietas en el cuello y en el brazo derecho.

Integra la variante de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de la Virgen es alargado y de frente amplia. Desvía las rodillas, levemente, para facilitar la posición de Jesús en el centro del regazo. Con la mano izquierda sujeta el manto. La corona es de aro liso y está decorada con florones. El velo se ajusta al rostro, ocultando el cabello, y se recoge por detrás de la espalda. El manto asoma por la cintura por el lado derecho y bordea el brazo izquierdo. El extremo inferior forma una horizontal. La túnica es de cuello ajustado y talle bajo.

El Niño tiene un mentón desarrollado y el cuello muy corto. Peina una melena. Bendice con la mano derecha y con la izquierda sujeta la esfera. Viste con túnica y sobretúnica de cuellos ajustados.

Por la colocación del Niño en el centro del regazo y la disposición de la indumentaria se puede datar en las primeras décadas del último tercio del siglo XIII²⁷⁷⁸.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 222.

PALOMERO ARAGÓN, F., “Hontoria de Valdearados”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 2800-2801.

²⁷⁷⁸ PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 b, p. 2801. “[...] hacia una cronología próxima al segundo tercio del siglo XIII”.



141. HONTORIA DEL PINAR
Crucificado (advocación: Santo Cristo)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
125 x 115 cm.
Ermita de San Juan

En un documento del *Cartulario de San Millán de la Cogolla*, rubricado en 1008 por el conde Sancho Garcés, figura *Fontioria iuxta rivo que dicunt de Lopo*. Alfonso VIII donó parte del patrimonio que poseía en este municipio al monasterio de Las Huelgas²⁷⁷⁹. En el *Becerro de las Behetrías* figura como propietario el abad de San Pedro de Arlanza²⁷⁸⁰.

El Crucificado preside el retablo barroco de la cabecera de la ermita de San Juan, construcción de una nave erigida en los siglos XVII y XVIII, en la que se reaprovecharon materiales románicos de la construcción anterior. El estado de conservación de la talla es bueno, aunque está muy repintada y se ha añadió un paño de pureza de tela y una peluca. La cruz original ha desaparecido y la talla está repolicromada.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. El cuerpo mantiene la vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. El alargado rostro refleja una expresión serena, con los ojos y la boca cerrados. La barba es corta. Los brazos se han colocado por encima de la horizontal y las manos extendidas. La anatomía es naturalista y las transiciones musculares sólo están insinuadas. Se aprecian los pectorales y el arco epigástrico. El pie izquierdo mantiene la vertical y el derecho adopta la rotación externa.

Podría datarse en el segundo tercio del siglo XIV por el tipo de anatomía y la posición de las manos.

²⁷⁷⁹ LIZOÁÍN GARRIDO, J., M., 1985 b, doc. CCCLXIV; ZABALZA DUQUE, M., 1998, doc. 63, pp. 456-458.

²⁷⁸⁰ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, p. 624.



142. HONTORIA DEL PINAR
Virgen sedente con el Niño (advocación: Santa María la Real)

Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada

Aproximadamente 50 cm.
Iglesia la Asunción de Nuestra Señora

Según la tradición oral Santa María la Real procede de una ermita desaparecida. La talla se colocó en el retablo del altar mayor de la iglesia, donde no contaba con un espacio propio, y, posteriormente, en el retablo del muro septentrional de la nave del Evangelio. Esta situación avala su posible traslado desde otro lugar. Se aprecia pérdida de material en los dedos pulgar, índice y corazón de la mano derecha de María. El repolicromado se pudo aplicar en el siglo XVIII, por la inscripción de la peana. Presenta importantes lagunas, siendo la más destacada la del rostro infantil.

Se adapta a la variante de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen mantiene la frontalidad y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. El rostro de María es alargado. Con su mano izquierda sujeta al Niño por el brazo. El velo se adapta a la frente y se distancia del rostro en los laterales. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. La túnica tiene el cuello circular y el talle por encima de la cintura, ablusado.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de María. Su rostro es alargado. La corta melena tiene el flequillo en forma de abanico. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. Apoya el pie derecho en la pierna derecha materna y el izquierdo, de perfil, en el regazo. La túnica es muy holgada, pero con las bocamangas y el cuello ajustados.

Por la moda que refleja la indumentaria, altura del talle de la túnica de María, se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁷⁸¹.

²⁷⁸¹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



143. HONTORIA DEL PINAR
Virgen sedente con el Niño
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 50 cm.
Iglesia la Asunción de Nuestra Señora

Según la tradición oral, la talla procede de una ermita. Está sobre una ménsula del muro occidental. Se ha restaurado recientemente. La mano derecha infantil parece una reconstrucción de la restauración.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. María está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. En el rostro de la Virgen destacan los ojos almendrados. Con la mano la derecha sostiene una flor de largo tallo y con la izquierda al Niño por el brazo. El velo se adapta al rostro y a los hombros sin volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle por encima de la cintura, ablusado. Bajo la misma se aprecian los zapatos, puntiagudos.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda materna. Los ojos son pequeños y la melena se distribuye a dos bandas. Con la mano izquierda sostiene la esfera. Apoya el pie derecho en la pierna derecha materna y el izquierdo en el regazo, formando una diagonal. Viste con una túnica holgada, de amplias bocamangas.

En base a la moda que refleja la túnica de María se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁷⁸².

²⁷⁸² BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



144. HORTEZUELOS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora de Fuente de los Huertos)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
117 x 40 cm.
Iglesia la Natividad de Nuestra Señora

Hortezuelos aparece en un documento de 1125²⁷⁸³. Perteneció al alfoz de Tabladillo y a la merindad de Santo Domingo de Silos. La iglesia medieval se sustituyó por otra moderna. La imagen puede proceder de la antigua edificación, como la pila bautismal románica, o del despoblado de Santoveña²⁷⁸⁴. Se ha colocado en la calle central del retablo mayor. Su estado de conservación es bueno, María sólo ha perdido los florones de la corona. Está repolicromada. Su advocación, Nuestra Señora de la Fuente de los Huertos, alude al nombre del municipio, porque Hortezuelos es diminutivo de huertos.

Se asemeja a las tallas de Arauzo de Torre (cat. núm. 12) y Castrillo del Val (cat. núm. 95) en la forma del cuello de la túnica, rematado en pico. Forma parte del tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. Mantiene la frontalidad. El rostro de María es alargado. Con la mano derecha sostiene una manzana, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda al Niño por la pierna. El aro de la corona es ancho. El velo se ondula y distancia del rostro en su caída. El manto cruza de izquierda a derecha sobre el pecho, como en otras tallas burgalesas²⁷⁸⁵. El drapeado del manto es escaso y naturalista. El talle de la túnica está ligeramente por encima de la cintura, marcado por un ceñidor. Los zapatos rematan en punta.

Jesús, sentado sobre la pierna izquierda de María, tiene el rostro alargado y aspecto adulto. Peina una melena de flequillo corto. Flexiona la mano derecha en lugar de bendecir, como es habitual, y con la izquierda sujeta la esfera. Apoya los pies en el regazo materno. El manto bordea los brazos y la túnica es de cuello ajustado.

Por la moda de la túnica de María²⁷⁸⁶ se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

²⁷⁸³ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 246; VIVANCOS GÓMEZ, M. C., 1988, p. 85, doc. LX.

²⁷⁸⁴ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 250.

²⁷⁸⁵ Arauzo de Torre, Briongos de Cervera, Burgos, Cabañes de Esgueva, Castrillo del Val, Celada del Camino, Lerma, Madrigal del Monte, Pinillos de Esgueva, Rabé de los Escuderos, Santo Domingo de Silos, Sarracín, Villanueva de Carazo.

²⁷⁸⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1970, lámina I.



145. HORTIGÜELA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Santa María
 la Mayor)
 Primer tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 Aproximadamente 100 cm.
 Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

Ortaiolas era jurisdicción de San Pedro de Arlanza en 1069. Martín Pérez y sus hermanos legaron a Las Huelgas sus bienes en la localidad en 1234. La jurisdicción única sobre el enclave la obtuvo el monasterio de San Pedro de Arlanza mediante una permuta con Las Huelgas²⁷⁸⁷. La iglesia es tardogótica y la talla se colocó sobre la cornisa del retablo de la capilla del muro meridional²⁷⁸⁸. Está bien conservada.

Acusa la influencia de la primera variante de las Vírgenes alfonsíes, por la presencia del fiador apuntado y el drapeado ondulado del velo²⁷⁸⁹. María está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de la Virgen es alargado. Sujeta con la mano derecha una flor y apoya la izquierda en el hombro infantil. El velo se extiende sobre los hombros. El manto, con fiador apuntado, bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle bajo, resaltado con un ceñidor.

Jesús se sienta sobre la rodilla izquierda materna. Su rostro se asemeja al de María. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. El manto bordea los brazos y la túnica tiene el cuello ajustado.

Se puede datar a principios del XIV por la leve elevación del talle de la túnica de María.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 217.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La Virgen de la Vid, centro del monasterio”, *El monasterio de Santa María de la Vid. 850 años*, Madrid, 2004, pp. 256, 278.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.

²⁷⁸⁷ SERRANO PINEDA, L., 1925, docs., XX, LIV, LXXIII, LXXXVI, CLVII; SERRANO PINEDA, L., 1935-1936, t. I, pp. 28, 282, t. II, pp. 255, 257; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, p. 594; LIZOÁIN GARRIDO, J. M., 1985 b, docs. 267, 280, 482; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 170, 174.

²⁷⁸⁸ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 180, 190, 193. Hortigüela-Barrio Peña, Hortigüela-Las Mazas, Santa Gadea y Villanueva de Arlanza. Puede proceder del templo anterior, estos despoblados o alguna ermita.

²⁷⁸⁹ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, D., 1988, p. 15.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), pp. 225-229.



146. HUERTA DE ABAJO
Calvario
 Primer tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 Crucificado 150 cm., san Juan 127 cm.
 Iglesia de Santa Cristina

Orta de Domno Velasco se menciona en una donación del año 932 del *Cartulario de Arlanza*. En el *Becerro de las Behetrías* figura como lugar solariego de Pedro Fernández de Velasco. Perteneció al alfoz de Barbadillo del Pez y posteriormente al de Lara. Formó parte de la merindad de Santo Domingo de Silos. En su término hay varios despoblados²⁷⁹⁰. Esta localidad estuvo, originariamente, a orillas del río Tejero. Las riadas que provocaba el deshielo forzaron al cambio de su ubicación a finales del siglo XVII, cuando se optó por el emplazamiento actual. El Calvario se pudo trasladar al lugar donde se encuentra desde la antigua iglesia o desde algún despoblado.

El Crucificado se colocó en el retablo del Santo Cristo, situado en el muro septentrional de la iglesia, que se realizó hacia 1670 y doró en 1700²⁷⁹¹. En la excavación que se llevó a cabo en los pies de la parroquial en 2005 se descubrieron tallas enterradas, entre las que estaba san Juan y un pequeño fragmento de la cabeza de María. Era frecuente enterrar imágenes en suelo sagrado cuando se abandonaba su culto²⁷⁹².

El estado de conservación del Crucificado es excelente. Solo se eliminó el nudo del *perizonium* y se repolicromó. La escultura de Juan está deteriorada. Ha perdido parte de la peana, los pies y un trozo de cabeza. Solo se aprecia policromía en el ojo derecho.

El Crucifijo se sacaba en procesión, como testimonian los desgastes del arranque del madero vertical de la cruz. Pertenece al tipo de Crucificados de carácter naturalista

²⁷⁹⁰ SERRANO PINEDA, L., 1925, p. 37; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 196, 198-199. Barriús, Latedo, San Pedro de Vega y Santa María de Vega

²⁷⁹¹ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 498.

²⁷⁹² DIESTRO ORTEGA, F., y LORENZO ARRIBAS, J. M., 2010, p. 168.

idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. El cabello se distribuye a dos bandas y se ha tallado en finos mechones ondulados. La barba es corta y remata en dos bucles. Los brazos se colocan por encima de la horizontal y las manos extendidas. En la anatomía torácica se marcan los pectorales, el arco epigástrico y el abdomen lobulado. El *perizonium* se sostiene en las caderas y anuda sobre la derecha, con reborde. El drapeado, aunque escaso, es naturalista. El pie derecho está en rotación externa sobre el izquierdo. La cruz es original.

San Juan desvía la cabeza hacia el Crucificado. Su rostro es ovalado y tiene los ojos pintados. Peina una melena corta y rizada. En la mano derecha, extendida, apoya el mentón, gesto que expresa el dolor que aún no transmite su rostro²⁷⁹³. Con la mano izquierda sostiene el libro. La indumentaria muestra un tallado naturalista del drapeado. El manto cubre los brazos y se tensa bajo los mismos. Los extremos confluyen bajo la mano izquierda. De la túnica se aprecia el cuello, ajustado.

Puede datarse en el primer tercio del siglo XIV²⁷⁹⁴ por el estudio anatómico del Crucificado, la ausencia de corona de espinas y la colocación de las manos, entre otros aspectos.

Bibliografía

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 498.

²⁷⁹³ RÉAU, L., 1957 (1996), pp. 520, 512-513; PJOÁN SOTERAS, J., 1989, p. 463; YARZA LUACES, J., 2002, p. 30; MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.

²⁷⁹⁴ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 498. “En el nicho central aparece una bellísima imagen de un Santo Cristo del siglo XIV”.



147. HUERTA DE ABAJO
Santiago el Mayor
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
85 cm. x 20 cm. x 15 cm.
Iglesia de Santa Cristina

La talla se pudo desplazar desde la antigua iglesia o algún despoblado. Estuvo enterrada en el suelo de la parte occidental de la iglesia hasta 2005. Aunque ha estado enterrada, no se aprecian pérdidas importantes de material, pero sí de la policromía, que sólo ha pervivido en el rostro y algunas partes del manto.

Esta imagen es la única talla burgalesa, del período y territorio objeto de este estudio, que representa a Santiago como peregrino. El protagonismo que adquirieron las peregrinaciones provocó el enriquecimiento de la iconografía del apóstol con la representación del santo como peregrino. Esta iconografía se generalizó desde finales del siglo XIII. La burjaca o escarcela, el bordón, y posteriormente la concha se convirtieron en los *signa peregrinationis* y ayudaron a su identificación²⁷⁹⁵.

La talla de Huerta está de pie y en posición frontal. Su rostro es alargado. Tiene los ojos pintados y la nariz larga y ancha. La barba es corta y se ha trabajado en mechones ondulados. Sujeta el bastón con su mano derecha y con la izquierda el libro²⁷⁹⁶. El libro y la desnudez de los pies le identifican como un apóstol²⁷⁹⁷. Cubre su cabeza con un sombrero de ala ancha, típico de peregrinos y viajeros²⁷⁹⁸, y viste con manto y túnica. El manto bordea el brazo derecho y cubre el pecho por el izquierdo. El cuello de la túnica es holgado.

Siguiendo los criterios de la moda, forma del cuello de la túnica, se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁷⁹⁹.

²⁷⁹⁵ MORALEJO ÁLVAREZ, S., 2003, p. 99.

²⁷⁹⁶ ROIG, J. F., 1950, p. 218. Es atributo común a los apóstoles.

²⁷⁹⁷ MÁLE, E., 1899 (1986 a), p. 10.

²⁷⁹⁸ MENÉNDEZ PIDAL, G., 1986, p. 211.

²⁷⁹⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



148. HUERTA DE ARRIBA

Calvario

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Crucificado 125 x 110 cm., Virgen 70 cm.

Iglesia de San Martín Obispo

Orta de Suso aparece en una donación de María Fortúniz al monasterio de San Pedro de Arlanza de 1062. En otra donación, realizada por doña Elvira a San Millán de la Cogolla, en 1083, figura como *Orta superiora*. Perteneció al alfoz de Barbardillo del Pez y posteriormente al de Lara. El lugar fue solariego de Pedro Fernández de Velasco, según consta en el *Becerro de las Behetrías*²⁸⁰⁰. En el término municipal está el despoblado de Huertasuso de la Panera²⁸⁰¹ y hubo seis ermitas a mediados del siglo XIX²⁸⁰², de las que solo perviven la de Santa María y la de la Virgen de la Vega²⁸⁰³.

La iglesia de San Martín conserva restos constructivos góticos. Sufrió una importante reforma en los siglos XVII y XVIII. Las tallas del Crucificado y la Virgen estaban en la sacristía a finales del siglo XX y en la actualidad se han colocado en el muro meridional.

Por las similitudes estilísticas que se aprecian entre las dos tallas, así como por su proximidad cronológica, pudieron haber formado parte de un Calvario sintético, del que ha desaparecido la talla de san Juan. El Crucificado está bien conservado, solo hay pérdida de material en la mano derecha. También ha desaparecido la cruz original. La madera muestra algunas grietas. La más importante recorre la parte central del paño de pureza. La policromía es posterior y presenta algunas lagunas. María ha perdido parte de la peana.

²⁸⁰⁰ SERRANO PINEDA, L., 1925, doc. LXIII; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, pp. 615-616; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 196.

²⁸⁰¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 198.

²⁸⁰² MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 345.

²⁸⁰³ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 198; GONZÁLEZ BARRIUSO, E., 2004, p. 92.

Cristo pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que la caja torácica está recta. Mantiene el cuerpo vertical e inclina levemente la cabeza. Su rostro es alargado. Los ojos están cerrados y la boca se ha esculpido entreabierta. El cabello se distribuye a dos bandas. La barba es de tamaño intermedio. Coloca los brazos por encima de la horizontal y las manos extendidas. En el torso se aprecian las clavículas, el pecho en capelina y el arco epigástrico. El *perizonium* se sujeta en la cintura y anuda sobre la cadera derecha. Bajo el nudo caen pliegues ondulantes, que permiten ver la parte inferior de la rodilla. En torno a la pierna izquierda el drapeado es concéntrico y profundo. Adelanta la rodilla derecha al plano del cuerpo. Los pies adoptan una rotación externa suave.

María está en posición frontal y desvía la cabeza hacia el Crucificado. Su rostro es alargado. Posiciona las manos con las palmas hacia abajo y los dedos entrecruzados, gesto que sirve para mostrar sobrecogimiento²⁸⁰⁴. El velo se ajusta a la frente y se separa del rostro con poco volumen. Se extiende sobre los hombros. El manto bordea los brazos y cruza de derecha a izquierda. Los extremos se recogen bajo el brazo izquierdo. En la confluencia de los extremos forma pliegues zigzagueantes. El cuello de la túnica está abarquillado. Los zapatos rematan en punta y se adaptaban a los extremos frontales de la peana.

Por el estudio anatómico del Crucificado y la disposición del *perizonium* se puede datar en los años centrales de la decimocuarta centuria. La moda que refleja la túnica de María incide esta datación²⁸⁰⁵.

²⁸⁰⁴ BARASH, M., 1999, p. 61.

²⁸⁰⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



149. HUERTA DE ARRIBA
San Andrés
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 70 cm.
Iglesia de San Martín Obispo

La imagen de san Andrés se custodia en la iglesia de San Martín Obispo. Su estado de conservación es bueno, aunque han desaparecido la mano derecha y un brazo de la cruz. En el repolicromado se aprecian lagunas. Comparte las medidas con las tallas de san Pedro (cat. núm. 151) y san Bartolomé (cat. núm. 150) de la misma edificación. Las tres imágenes pudieron formar parte de un apostolado.

Andrés, el hermano mayor de san Pedro, fue el primer apóstol que siguió a Cristo. Se escribió sobre él en los cuatro *Evangelios*, en relación con la vocación de los dos primeros apóstoles y con el milagro de los panes y los peces²⁸⁰⁶. También está presente en los *Hechos apócrifos perdidos* y en el *Evangelio de María Magdalena*²⁸⁰⁷. Su martirio se narró en el capítulo II de la *Leyenda Dorada*²⁸⁰⁸. Según Eusebio de Cesarea evangelizó Escitia²⁸⁰⁹. Su culto se potenció en Oriente frente al de su hermano Pedro, que había sido ensalzado por la Iglesia de Roma. Al igual que Pedro fue crucificado, pero, para diferenciarse de él, se le colocó sobre una cruz espada²⁸¹⁰, que es su atributo. La talla en estudio sujeta uno de los travesaños de la cruz con la mano izquierda.

San Andrés está de pie y frontal. En su alargado rostro destaca la amplia frente. La melena se distribuye a dos bandas y su barba es prolongada, aunque no llega a ocultar el larguísimo cuello, que tiene la base ancha. El pie derecho asoma descalzo. El manto bordea los brazos y cruza, en diagonal, de derecha a izquierda. La túnica tiene el cuello abarquillado y el talle por encima de la cintura, ablusado.

Se puede datar en el último tercio del siglo XIV por las características de la túnica, cuello abarquillado y elevación del talle²⁸¹¹.

²⁸⁰⁶ JUAN (1, 40; 6, 8); LUCAS (6,14); MARCOS (1,16-29; 3, 18; 13,3); MATEO (4, 18; 10, 2).

²⁸⁰⁷ SANTOS OTERO, J. de, 1985, pp. 50. *Hechos apócrifos perdidos*; pp. 100-101- *Evangelio de María Magdalena*.

²⁸⁰⁸ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 29-37.

²⁸⁰⁹ RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 87.

²⁸¹⁰ ROIG, J. F., 1950, p. 52; CARMONA MUELA, J., 2003. p. 27.

²⁸¹¹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, lám. II.



150. HUERTA DE ARRIBA
San Bartolomé
 Último tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 Aproximadamente 70 cm.
 Iglesia de San Martín Obispo

La talla de san Bartolomé muestra pequeñas pérdidas de material y lagunas en el repolicromado. Sus medidas coinciden con las de las tallas de san Andrés (cat. núm. 149) y san Pedro (cat. núm. 151) de la iglesia, con las que pudo haber formado parte de un apostado. En los *Evangelios Canónicos* Bartolomé no desempeñó un papel destacado²⁸¹². Sin embargo, en los *Evangelios Apócrifos* dedicados a la Pasión y Resurrección del Señor, protagonizó el *Evangelio de Bartolomé*²⁸¹³, así como el capítulo CXXIII de la *Leyenda Dorada*²⁸¹⁴, en el que se relatan los poderes del santo sobre los demonios paganos²⁸¹⁵. Eusebio de Cesarea escribió que Bartolomé evangelizó la India y Armenia, y así lo recoge la *Leyenda Dorada*²⁸¹⁶. Según la tradición, sus reliquias se trasladaron a una de las islas Lípari desde Armenia en el siglo VI. Desde allí se llevaron a Benevento en el año 809 y, finalmente, a Roma en el 963. Su culto está testimoniado en Alemania, España, Francia e Inglaterra²⁸¹⁷.

La piel se convirtió en uno de sus atributos propios, porque lo desollaron vivo. Otro es el demonio, situado a sus pies, al que sujeta con una cadena. Su presencia alude, entre otras leyendas, al episodio apócrifo que recoge cómo acudió al templo donde vivía el demonio Astaroth dentro de una escultura, que se suponía curaba a los enfermos. El santo demostró su ineficacia y dedicó el templo a Jesucristo. L. Rëau consideró un rasgo propio del arte español la presencia de Satanás junto al santo²⁸¹⁸.

La talla está de pie. Peina una melena corta, como la barba. Con la mano derecha muestra el gesto de “la mano que advierte o la mano elocuente”, para plasmar la transmisión del mensaje evangelizador²⁸¹⁹. Con la mano izquierda sujeta el libro. Los pies asoman descalzos. El manto bordea los brazos, cruza de derecha a izquierda y se recoge bajo la mano izquierda. La túnica tiene el cuello ensanchado en los laterales.

Por la moda que refleja la túnica se puede datar en el último tercio del siglo XIV.

²⁸¹² Se menciona junto a Felipe en MATEO (10, 3); MARCOS (3, 18) y LUCAS (6, 14).

²⁸¹³ SANTOS OTERO, J. de, 1985, pp. 536-572.

²⁸¹⁴ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. II, pp. 523-531.

²⁸¹⁵ CARMONA MUELA, J., 2003, pp. 39-40.

²⁸¹⁶ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. II, p. 524.

²⁸¹⁷ REAU, L., 1957 (1997 a), pp. 180-181.

²⁸¹⁸ MALE, E., 1899 (1986 a), p. 294; REAU, L., 1957 (1997 a), p. 181.

²⁸¹⁹ BARASH, M., 1999, pp. 35-36.



151. HUERTA DE ARRIBA
San Pedro
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 70 cm.
Iglesia de San Martín Obispo

La talla está bien conservada, aunque hay pérdida de material en las falanges de la mano derecha y se ha repolicromado. Se asemeja a las tallas de san Andrés (cat. núm. 149) y san Bartolomé (cat. núm. 150) de la iglesia, con los que pudo haber formado parte de un apostado.

Pedro aparece en los *Evangelios canónicos*²⁸²⁰, en los *Evangelios apócrifos*²⁸²¹ y en la *Leyenda Dorada*²⁸²². Junto a su hermano Andrés fueron los primeros apóstoles que reclutó Jesús. Se llamaba Simón, pero Jesús le denominó *Kefás*, *Petros* en griego, por considerarlo la piedra angular de la iglesia. Ejerció la supremacía sobre los apóstoles y fue su portavoz. Se convirtió en el primer obispo de Roma, justificando la hegemonía de la iglesia romana²⁸²³. Según los padres de la iglesia murió crucificado, pero, para diferenciarse de Jesucristo, pidió que lo crucificaran boca abajo. Pronto se transformó en el santo universal por excelencia y en un santo muy popular. Se le conoce como el “Príncipe de los apóstoles”.

Se representa con las llaves, que reproducen visualmente el hecho que recoge Mateo (16, 19): “A ti te daré las llaves del reino de los cielos”. En el arte oriental muestra el cabello rizado y en el occidental está casi calvo, con un mechón sobre la frente y generalmente tonsurado, porque fue el primer sacerdote de la iglesia. Lo tonsuraron los judíos de Antioquía para escarnio, pero la tonsura se convirtió en un signo de honor y, para algunos autores, simbolizaba la corona de espinas de Cristo²⁸²⁴.

Está de pie. Los ojos se han dejado a la policromía. La melena y la barba tienen el cabello rizado, como en el arte oriental. Con la mano derecha muestra el gesto de “la mano que advierte o la mano elocuente”, pues está con la palma ligeramente vuelta

²⁸²⁰ JUAN (21); LUCAS (5, 22); MARCOS (3); MATEO (10,16).

²⁸²¹ SANTOS OTERO, J. de, 1985, *Evangelio de Pedro*, pp. 64-67, 380-393; *Evangelio de María Magdalena*, p. 101; *Evangelio de Bartolomé*, p. 549. Entre otros.

²⁸²² VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, capítulo. LXXXIX, pp. 346-357.

²⁸²³ CARMONA MUELA, J., 2003, p. 362.

²⁸²⁴ ROIG, J. F., 1950, p. 48; RÉAU, L., 1957 (1988), pp. 47, 50; GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M., 2008, p. 196.

hacia el espectador²⁸²⁵. Con la mano izquierda sostiene el libro y las llaves. El manto bordea los brazos y cruza de izquierda a derecha. La túnica tiene el cuello circular. Comparte datación con los otros apóstoles, último tercio del siglo XIV.

²⁸²⁵ BARASH, M., 1999, pp. 35-36.



152. HUERTA DE ARRIBA
San Pedro
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 70 cm.
Iglesia de San Martín Obispo

La imagen de san Pedro está bien conservada, solo ha perdido gran parte de la policromía. No muestra similitudes con las otras tallas de los apóstoles de la iglesia.

Se ha representado de pie y frontal. En su rostro destacan los ojos, grandes y almendrados, y las desarrolladas mejillas. Tanto el cabello como la barba están rizados, como en la otra escultura de la iglesia. Con la mano derecha, de grandes dimensiones, muestra el gesto de “la mano que advierte o la mano elocuente”, pues está con la palma ligeramente vuelta hacia el espectador²⁸²⁶. Este gesto plasma la transmisión de un mensaje. Con la mano izquierda sostiene las llaves y el libro²⁸²⁷. Los pies, descalzos, asoman levemente bajo la túnica. El manto bordea los brazos y cruza de derecha a izquierda a la altura de la cintura. Bajo el brazo izquierdo confluyen los extremos de la tela. El drapeado es abundante sobre la pierna derecha. La túnica tiene el cuello abarquillado.

Esta talla coincide con las tres imágenes de los apóstoles de la iglesia en la datación, pero no es obra de un mismo imaginero o taller. Se pudo haber traído desde otra edificación. Se puede datar en el último tercio del siglo XIV por las características de la túnica.

²⁸²⁶ BARASH, M., 1999, pp. 35-36.

²⁸²⁷ ROIG, J. F., 1950, p. 48.



153. HUERTA DE ARRIBA
San Esteban
Siglo XIV
Madera policromada
64 x 21 cm.
Iglesia de San Martín Obispo

San Esteban ha perdido la mano derecha, parte de una piedra del pecho y un trozo de la peana. La policromía es posterior y presenta algunas lagunas.

Los padres de la Iglesia mostraron gran interés por este santo, al que consideraron “protomártir”²⁸²⁸. Fue lapidado por los judíos, quienes le acusaron de blasfemar contra Moisés. La pasión de san Esteban se recoge en los *Hechos de los Apóstoles*²⁸²⁹. Los obispos Avito de Braga, Severo de Mahón y Evodio de Uzali describieron el hallazgo de las reliquias del santo y sus milagros, al igual que san Agustín en su *De Civitate Dei* (22,8). Del siglo X es *La Vita fabulosa sancti Stephani protomartyris* y del XIII el capítulo VIII de la *Leyenda Dorada*²⁸³⁰. La abundancia de textos refleja la expansión de su culto, que comenzó con el hallazgo de sus restos en el año 415 y su enterramiento junto a los de san Lorenzo en Roma²⁸³¹.

San Esteban se representa como un joven imberbe y como atributos muestra las piedras, la palma o el libro de los *Evangelios*²⁸³². Viste como un diácono, con amito, túnica, dalmática y estola²⁸³³ y está tonsurado.

La talla de Huerta se muestra de pie y en posición frontal. Su cara es la de un joven imberbe. Peina una melena corta. Con la mano izquierda sostiene el libro. Viste con una dalmática, con aperturas laterales, bajo la que asoma el alba. En el repolicromado se procedió a pintar el paramento del alba en la dalmática. El cuello remata en pico y está decorado con realce. El alba es de bocamangas amplias. Calza zapatos puntiagudos. Se puede datar en el siglo XIV, centuria en la que se realizaron las primeras esculturas de santos en la imaginería burgalesa.

²⁸²⁸ GOOSEN, L., 2008, p. 54.

²⁸²⁹ Hch., 6-7.

²⁸³⁰ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 60-65.

²⁸³¹ GINES SABRAS, M. A., 1988, p. 33; GOOSEN, L., 2008, p. 54.

²⁸³² ROIG, J. F., 1950, p. 16.

²⁸³³ ROIG, F. J., 1950, p. 98; GOOSEN, L., 2008, p. 54.



154. HUERTA DE ARRIBA
Santa Ana triple
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
56 x 22 cm.
Iglesia de San Martín Obispo

La imagen está bien conservada, aunque han desaparecido la mano izquierda y los pies de María y la mano izquierda de Jesús. En el repolicromado se aprecian numerosas lagunas. Está en la capilla abierta en el muro meridional.

La trascendencia del culto a Santa Ana en la Edad Media, así como el origen de su iconografía, ha sido comentada a propósito del ejemplar de Santa Ana Triple de Belorado (catálogo núm. 27).

Ana ocupa el centro de la composición y la Virgen se sienta sobre su pierna izquierda, con el cuerpo girado hacia la derecha. El Niño, de pie, se apoya sobre la pierna derecha materna, y dirige el rostro hacia su abuela.

Ana mantiene el cuerpo vertical. En su rostro destacan los ojos grandes y almendrados. Con la mano derecha muestra al Niño un fruto esférico, probablemente una manzana, y con la izquierda sujeta a María por el hombro. Una toca bordea su rostro y asoma sobre la frente. El velo cae ondulado y se adapta a los hombros. El manto bordea el brazo derecho y cruza de derecha a izquierda sobre las piernas. La túnica tiene el cuello circular.

María reitera las facciones maternas en el rostro, pero sus ojos son más pequeños y la barbilla menos pronunciada. No se aprecia la mano derecha. La corona remata en tres florones, de mayor tamaño el frontal. El velo se ajusta a la frente y en su caída se ondula a la altura de las sienes y al entrar en contacto con los hombros, antes de adaptarse a los mismos. El manto bordea el brazo derecho y cruza de derecha a izquierda. El cuello de la túnica es ajustado y el talle se ha colocado por encima de la cintura, ablusado.

El Niño peina una melena corta con flequillo en forma de abanico. Del rostro destacan los ojos grandes y la amplia frente. Viste con una túnica rozagante de bocamangas anchas.

Por la moda que refleja la indumentaria se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁸³⁴.

²⁸³⁴ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



155. HUERTA DE ARRIBA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Rosario)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
63 x 23 cm.
Iglesia San Martín Obispo
(procedente de la ermita de Santa María)

La Virgen del Rosario se expone al culto en la capilla abierta en el muro de la Epístola de la iglesia parroquial. Procede de la ermita de Santa María, que fue hasta 1719 la iglesia del barrio de Barriús²⁸³⁵. La ermita se erigió en estilo románico²⁸³⁶. Se aprecia pérdida de material en la corona de María y en las manos y el pie izquierdo infantiles. Las lagunas del repolicromado son abundantes.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Mantiene la frontalidad. En el rostro de la Virgen las mejillas están redondeadas. Su cuello es esbelto. Con la mano derecha sostiene una flor de largo tallo, que apoya sobre la pierna derecha, y apoya la izquierda en el hombro infantil. El velo se ajusta a la frente y forma dos pliegues angulosos en los laterales. Se adapta a los hombros. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. Los pliegues, aunque escasos, son naturalistas y profundos. La túnica tiene el cuello abarquillado y el talle por encima de la cintura, resaltado con un cinturón de correa.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. En su rostro destacan las abultadas mejillas y el mentón. Peina una melena corta. Apoya el pie derecho en el regazo y el izquierdo sobre la rodilla izquierda de María. Viste con una túnica amplia, de cuello abarquillado.

Por la moda que reflejan las túnicas se puede datar en los años centrales de la decimocuarta centuria²⁸³⁷.

Bibliografía

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la Sierra de Burgos*, Logroño, 2004, p. 92.

²⁸³⁵ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, p. 198; GONZÁLEZ BARRIUSO, E., 2004, p. 92.

²⁸³⁶ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 b, pp. 2390-2393.

²⁸³⁷ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



156. HUERTA DEL REY
Crucificado
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 95 cm.
Iglesia de San Pelayo

Orta de Rege se menciona en un documento de 1048. Cuando Alfonso VII donó Huerta y su alfoz al monasterio de Santo Domingo de Silos, formaban parte de su territorio trece aldeas²⁸³⁸. En 1313 ya se habían reducido a cinco²⁸³⁹. Perteneció a la merindad de Santo Domingo de Silos²⁸⁴⁰. A mediados del siglo XIX existían cinco ermitas²⁸⁴¹, de las que se conservan cuatro²⁸⁴². La iglesia se erigió en el siglo XVI. El Crucificado ocupa el ático del retablo mayor, que es barroco. Ha perdido material en las falanges de las manos y del pie izquierdo. Está repolicromado.

Forma parte del tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro, alargado, tiene una expresión serena. El cabello se distribuye a dos bandas y sobre el mismo lleva una fina corona de espinas. La barba es de tamaño intermedio. Posiciona los brazos por encima de la horizontal. En el tórax se aprecia el arco epigástrico y el abultado vientre. En sus caderas, anchas, se sujeta el paño de pureza y anuda sobre la derecha. Bajo el nudo caen pliegues verticales y los que se adaptan a la pierna izquierda son concéntricos y profundos. Flexiona la pierna derecha y la muestra de perfil. Los pies están en rotación externa.

Por la disposición del paño de pureza, el estudio anatómico y la presencia de la corona de espinas se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁸⁴³.

Bibliografía

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 499.

²⁸³⁸ Las Adeñas, Espinosilla, Molinterrado, Olleros, Perex, Pinilla de los Reposteros, Poblada, Quintanilla, Rocalla, Rodilla, Santiago, Tejeriza, Tormillos y Vexares.

²⁸³⁹ Espinosa, Santiago, Poblada, Las Aceñas y Tormiellos.

²⁸⁴⁰ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 239-243.

²⁸⁴¹ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 345.

²⁸⁴² Nuestra Señora de Arandilla, Nuestra Señora de los Remedios, San Roque y Santa María Magdalena.

²⁸⁴³ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 499. "Se incluye una talla gótica de un crucificado".



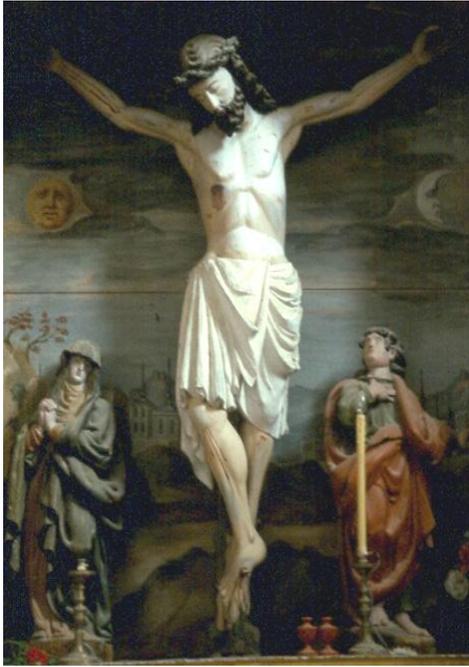
157. HUERTA DEL REY
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora de Arandilla)
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 75 cm.
Iglesia de San Pelayo
(Procedente de la ermita de Nuestra Señora de Arandilla)

Nuestra Señora de Arandilla procede de su ermita, que es una construcción moderna de una nave. Se expone al culto sobre una ménsula en la cabecera de la iglesia. Su estado de conservación es bueno, aunque se serró la corona de María y esta había perdido la mano derecha, reconstruida durante la reciente restauración. Los ojos son de cristal y está repolicromada. Protagoniza la romería del día de Pentecostés, cuando las mujeres del municipio la llevaban y todavía llevan en andas hasta la ermita, acompañadas por danzantes.

Forma parte de la modalidad de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Las dos figuras mantienen la frontalidad. María tiene el rostro ovalado. El cabello permite ver parte de las orejas. Su cuello es esbelto. Apoya la mano izquierda en el hombro infantil. El velo se ajusta a la frente y se distancia en los laterales con ondulaciones de poco volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El cuello de la túnica es ancho, pero no llega a abarquillarse. El talle está por debajo del pecho, realzado por un cíngulo. Los zapatos son puntiagudos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. El rostro es similar al materno. Peina una melena corta y rizada, que permite ver las orejas. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Apoya el pie derecho en el regazo y el izquierdo en la rodilla izquierda de María. Viste con una túnica de cuello abarquillado, con el talle elevado y ablusado.

Por las características de las túnicas, elevación del talle y cuellos anchos, se podría datar en el último tercio del siglo XIV.



158. IBEAS DE JUARROS
Crucificado
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 160 cm.
iglesia de San Martín Obispo

La localidad de Ibeas aparece en la carta fundacional del infantado de Covarrubias, firmada el 24 de noviembre del año 978 por el Conde García Fernández y su mujer la condesa Ava. Perteneció al alfoz de Santa Cruz de Juarros²⁸⁴⁴. La iglesia es tardogótica y en ella se custodia la imagen del Crucificado, inserta en el retablo del muro meridional. Su estado de conservación es excelente, solo se ha serrado el nudo del paño de pureza y uno de los pliegues centrales. Está repolicromado.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que asoma la tela sobrante del paño de pureza. Concretamente al subgrupo primero, en el que pende por la parte central, bajo el vientre, o próxima a ella y corresponde con un drapeado horizontal en la cadera izquierda²⁸⁴⁵. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. El rostro refleja una expresión serena. El cabello, tallado en mechones ondulados que en algunos casos forman bucles, se distribuye a dos bandas. La barba ha incrementado su tamaño respecto a las del primer tercio. Los brazos se colocan por encima de la horizontal, con las manos extendidas. En el torso se aprecian las clavículas, el esternón, los pectorales, el arco epigástrico y el abdomen lobulado. El *perizonium* destaca por su bello drapeado. Se sostiene en las caderas y anuda sobre la derecha. Bajo el nudo hay cuatro pliegues verticales que rematan en incipientes volutas y los del lado izquierdo tienen forma de cazoletas. La pierna derecha, de perfil, se adelanta al plano del cuerpo. El pie derecho gira en rotación externa y el izquierdo mantiene la vertical. La cruz es original y la corona también podría serlo.

Se puede datar a principios del segundo tercio del siglo XIV por el incremento en el tamaño de la barba y el estudio del drapeado.

²⁸⁴⁴ ZABALZA DUQUE, M., 1998, doc. LII, pp. 396-400.

²⁸⁴⁵ como en los Crucificados de: Gumiel de Izán, Belorado, Tordómar, Villahoz, Los Balbases, Aranda de Duero, Castrojeriz, Burgos (Calatravas).



159. IGLESIAS
Crucificado (advocación: Cristo de los
Buenos Temporales)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
140 x 110 cm.
Ermita de Santa Centola

Iglesias aparece en un documento de 1250²⁸⁴⁶, pero su historia deber ser más antigua, porque la ermita de Santa Centola, situada en el término y donde se custodia la talla, se realizó en el siglo XII²⁸⁴⁷. El Cristo de los Buenos Temporales cuelga del muro de la cabecera. No se aprecian pérdidas importantes de material, sólo el dedo pulgar del pie izquierdo, pero sí hay daños importantes en el repolicromado de la cabeza. Parece haber estado bajo una gotera. La cruz y la corona son posteriores.

Forma parte del grupo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y pertenece a la variante de los Crucificados que derivan del Cristo del Calvario del sepulcro de Fernando de la Cerda de Las Huelgas (cat. núm. 58).

Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro es alargado y de expresión serena. El cabello se distribuye a dos bandas. Su larga barba oculta el cuello. Flexiona los codos y coloca los brazos por encima de la horizontal. Tiene las manos extendidas y los dedos separados, en una posición forzada. En el torso se aprecian las clavículas, los pectorales, el arco epigástrico y el abdomen lobulado. El *perizonium* se sostiene en las caderas y se anuda sobre la derecha. Bajo el nudo caen pliegues verticales. El extremo inferior del lienzo cubre las rodillas. La pierna derecha está de perfil y el pie en rotación externa. El pie izquierdo se mantiene vertical.

Por el tipo de anatomía y el tamaño de la barba se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

Archivo Fotográfico de la Diputación Provincial de Burgos, núm. 8312.

MARTÍNEZ LACASA, M. P., "Iglesias", *Burgos*, t. II, ERCyL, Aguilar de Campoo, 2002, p. 92.

²⁸⁴⁶ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 301.

²⁸⁴⁷ MARTÍNEZ LACASA, M. P., 2002, pp. 923-924.



160. IGLESIAS
Crucificado (advocación: Cristo de la
Agonía)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
178 x 178 cm.
Iglesia de San Martín Obispo

La iglesia de este municipio es una construcción moderna. El Crucificado puede proceder de la primitiva parroquial o de la ermita de la Santa Cruz, situada junto al cementerio²⁸⁴⁸. Está en el retablo del muro de la nave del Evangelio, realizado a comienzos del siglo XVII²⁸⁴⁹. Se le ha alterado su apariencia original mediante el acortamiento del paño de pureza y el retallado del rostro y el retoque de las costillas. Estas transformaciones se practicaron para adaptarlo a los gustos estéticos, porque la imagen se saca en la procesión del Viernes Santo. La corona y la cruz son modernas. Está repolicromado.

La escultura pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que las costillas están talladas y el abdomen liso. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro, alargado, está muy demacrado. Destacan los pómulos. Del cabello, distribuido a dos bandas, se separa un mechón que se adelanta al hombro derecho. La barba, aunque es corta, oculta el cuello. Coloca los brazos por encima de la horizontal, con las manos flexionadas y los dedos separados. Flexiona y desvía la pierna derecha. El pie derecho está en rotación externa y el izquierdo vertical.

Por la posición de las manos y la rotación externa del pie derecho se puede datar a finales del segundo tercio del siglo XIV²⁸⁵⁰.

Bibliografía

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 500.

²⁸⁴⁸ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 347. “[...] y por último cinco ermitas en el término, bajo las advocaciones de Sta. Centola, Sta. Cruz, Ntra. Sra. de Bustillos, San Bol y San Miguel”.

²⁸⁴⁹ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 500.

²⁸⁵⁰ *Ibidem*, p. 500. “En él se ubica la talla de un crucificado del siglo XIV”.



161. IGLESIAS
Virgen sedente con el Niño
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
85 x 35 x 27 cm.
Iglesia de San Martín Obispo

La imagen se custodia en la sacristía de la iglesia. Puede proceder de la ermita de Nuestra Señora de Bustillos, iglesia del despoblado de Bustillos²⁸⁵¹, que estaba abierta al culto a mediados del siglo XIX²⁸⁵². Ha estado expuesta a la lluvia y a los cambios bruscos de temperatura, como delata el estado de conservación de la talla. Ha desaparecido la mano derecha de María y las manos infantiles. La madera está recorrida por numerosas grietas. Se aprecia un importante desgaste en los pies de la Virgen y en la peana. Ha desaparecido la policromía.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Forma parte de un pequeño grupo, que tiene como talla tipo a la Virgen de la capilla de San Juan de Las Huelgas (cat. núm. 64)²⁸⁵³. Las tallas de este grupo coinciden en la disposición del velo, ajustado a la frente y ondulado en los laterales, que cubre los hombros y los extremos del manto sobre el pecho. Los escotes de las túnicas no se adaptan a la base de cuello y se esculpe el ceñidor, situado ligeramente por encima de la cintura.

María está frontal y el Niño desvía levemente el cuerpo hacia el lado izquierdo. En el tallado del rostro de la Virgen aún se aprecian la boca y los rasgos de la cara. El cabello se ondula y su cuello es esbelto. La corona remata en florones. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. El extremo derecho cuelga por el lado exterior izquierdo de la peana, como en algunas Vírgenes alfonsíes.

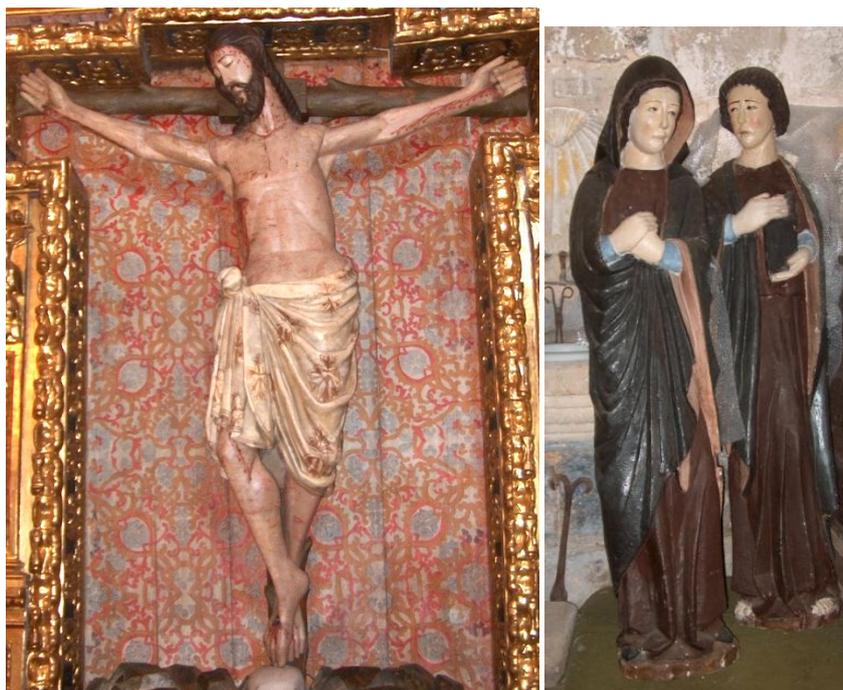
Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de María. Su melena es corta. Coloca el pie derecho en el regazo materno. La túnica, que oculta los pies, es holgada y su escote no se adapta a la base del cuello.

Por la moda que reflejan las túnicas se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

²⁸⁵¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 304.

²⁸⁵² MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 347. “[...] y por último cinco ermitas en el término”.

²⁸⁵³ Aldea del Pinar, Cilleruelo de Arriba, Santa María del Campo y Villalbilla de Burgos. Al norte del Camino se custodia la Virgen del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar y la Virgen de la iglesia de Santa María de Villadiego, actualmente en el Museo Marès FRANCO MATA, M. A., 1991 b, núm. 183; Archivo fotográfico Photo-Club, custodiado en la Diputación de Burgos, núm. 3876; Archivo Fotográfico del Archivo Municipal de Burgos, núm. 7672. Son las dos tallas de mayor calidad.



162. JARAMILLO DE LA FUENTE
Calvario

Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada

Cristo 187 cm., Virgen 159 cm., san Juan 159 cm.
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

Jaramillo aparece en una donación de Rodrigo Téllez al monasterio de San Pedro de Arlanza en 1037. En el siglo XIV era señorío del monasterio²⁸⁵⁴. Su iglesia es románica y tiene un hermoso pórtico²⁸⁵⁵. El Crucificado ocupa el primer cuerpo del retablo del muro del Evangelio, que se ensambló en 1671 y se doró en 1720²⁸⁵⁶. Para poder colocarlo en el retablo le acortaron los maderos de la cruz, que es original. Las tallas de María y san Juan están en la sacristía, pero antes ocuparon los bordes de la repisa del retablo del Crucificado. Se han restaurado recientemente.

Las tres esculturas forman un grupo sintético del Calvario. Cristo pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado, concretamente a aquellos en los que el tórax contrasta con la cintura. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro es alargado y de expresión serena. La melena se distribuye a dos bandas y se ondula sobre las orejas, ocultándolas. La barba ha incrementado su tamaño respecto a las del primer tercio de la centuria. Coloca los brazos por encima de la horizontal y las manos extendidas. En el torso se han tallado los pectorales y el arco epigástrico, que alberga cuatro lóbulos. Las caderas son anchas y el paño de pureza se sostiene en las mismas, anudado sobre la derecha. Muestra un drapeado abundante y naturalista. Flexiona la pierna derecha y la posiciona de perfil, con una musculatura prominente. El pie derecho está en rotación externa y el izquierdo vertical.

²⁸⁵⁴ SERRANO PINEDA, L., 1925, doc. XXIV; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, pp. 616-617; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 714.

²⁸⁵⁵ HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 b, pp. 1399-1407.

²⁸⁵⁶ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 501.

La Virgen mantiene el cuerpo vertical y ladea la cabeza hacia el Crucificado. Su rostro es alargado, de amplia frente y ojos rasgados. El cabello enmarca el rostro. Coloca la mano derecha sobre la izquierda a la altura del pecho, con los dedos flexionados. Este gesto simboliza el duelo ante la muerte de Cristo²⁸⁵⁷ y un sentimiento de humildad, por estar presenciando un hecho sagrado²⁸⁵⁸. Las piernas están paralelas. El velo se separa del rostro sin ondular y se adapta a los hombros. El manto cubre los brazos y el extremo derecho se recoge bajo la mano izquierda. La túnica tiene el cuello ligeramente abarquillado. Calza zapatos puntiagudos.

San Juan gira la cabeza hacia Cristo, con el rostro de perfil. Su expresión es dolorosa, por el fruncimiento del ceño. Sujeta el libro con las manos. La posición de las piernas es antinatural, porque el pie izquierdo se sitúa en el lado derecho de la peana y el derecho en el lado izquierdo. El manto cubre los brazos y cae sobre el pecho, dejando libre la parte central del cuerpo. Las manos asoman entre la tela. La túnica tiene el cuello ajustado y está ablusada.

Las tres tallas responden a la actuación de un mismo taller. Por la moda de la túnica de Juan y las características del Crucificado se pueden datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁸⁵⁹.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 58.

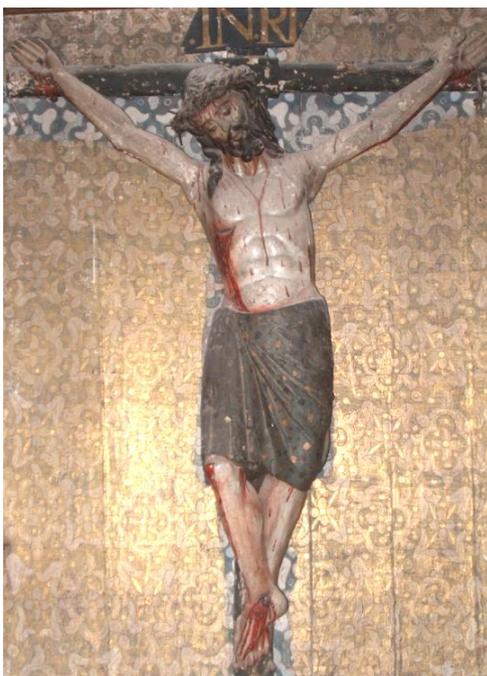
MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 197.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 501.

²⁸⁵⁷ MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.

²⁸⁵⁸ BARASH, M., 1999, p. 59.

²⁸⁵⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



163. JARAMILLO QUEMADO
Crucificado
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
160 x 145 cm.
Iglesia de San Martín Obispo

Las fuentes son confusas cuando se refieren a Jaramillo, porque existían tres Jaramillos: Jaramillo de la Fuente, Jaramillo Quemado y Jaramillo Mediano. Cuando se menciona *Saravello* o *Exaramello*, no se sabe a cuál de ellos se refiere. La primera referencia a *Saravello* es del año 932. En el siglo XII aparece *Xaramiel quemado*. En el *Becerro de las Behetrías* figura como señorío de don Nuño²⁸⁶⁰. La iglesia es gótica y la torre románica²⁸⁶¹. En la base de la torre se sitúa la capilla del Santo Cristo, de la que es titular la talla en estudio. La imagen se colocó en un retablo de 1660, que se doró en 1684²⁸⁶². Está bien conservada, aunque han eliminado el nudo y algunos pliegues del paño. Acortaron los maderos de la cruz para facilitar su inserción en el retablo. La corona y la policromía son posteriores. Se sacaba en procesión.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante de los Crucificados que derivan del Cristo de la iglesia de San Millán de Los Balbases (cat. núm. 177). Desvía la cabeza y el torso hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. Un mechón del cabello se adelanta al hombro derecho. La barba es de tamaño intermedio. Los brazos se colocan por encima de la horizontal y las manos extendidas. En el tórax, ancho como en la talla tipo, se aprecian los pectorales, el arco epigástrico y el abdomen, que está lobulado. El paño se sujeta en las caderas. El pie derecho adopta la rotación externa.

Se puede datar a finales del primer tercio del siglo XIV por el tamaño de la barba y la disposición del *perizonium*.

Bibliografía

ARROYO, L. V., *Jaramillo Quemado y Santuario de Valpeñoso*, Burgos, 1975, p. 16.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, p. 502.

²⁸⁶⁰ SERRANO PINEDA, L., 1925, docs. XXIV, XXVIII, CXVII, CXXVIII; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, pp. 605-606; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 174.

²⁸⁶¹ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 c, pp. 2409-2413.

²⁸⁶² PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 502.



164. LA GALLEGA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de la
Peña Aguda)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
69 x 30 cm.
Iglesia de La Asunción de Nuestra Señora
(procedente de la ermita de la Peña Aguda)

En un documento de 1175 se menciona *Pennam Acutam*. El despoblado de Peña Aguda está en el término de La Gallega²⁸⁶³. Su iglesia se convirtió en ermita²⁸⁶⁴. El último sábado de mayo los fieles celebran su romería hasta la ermita. La Virgen de la Peña Aguda está en buen estado de conservación. Sólo han eliminado los remates de la corona, de la que se conserva el aro, y se aprecia una grieta en la mano derecha. Muestra varias capas de policromía.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se dispone de pie, comentado en la ficha de la Virgen de la iglesia de San Gil (cat. núm. 55)²⁸⁶⁵.

La talla está frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. En el rostro de María destacan la nariz y la barbilla, afiladas. Con la mano derecha muestra un fruto a Jesús y con la izquierda lo sujeta por la pierna. El velo se separa del rostro con poco volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle por encima de la cintura, con la tela ablusada.

El rostro infantil es similar al materno. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. Su túnica tiene el cuello ajustado.

Por la posición del Niño y la moda que refleja la túnica de María se puede datar a finales del primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 197.

²⁸⁶³ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, pp. 173-174.

²⁸⁶⁴ MADÓZ, P., 1845-1850 (1984), pp. 331.

²⁸⁶⁵ Junto a las tallas de: Burgos (San Gil), Celada del Camino, Guzmán, Olmedillo de Roa, Peñalba de Castro, Vega de Lara.



165. LA HORRA

Crucificado

Último tercio del siglo XIV

Madera policromada

99 cm.

Iglesia la Asunción de Nuestra Señora

Alfonso VII concedió el fuero de Sepúlveda a Roa en 1143. En este documento se menciona *Calaforram*. El enclave perteneció a la Comunidad de Villa y Tierra de Roa y al Conde de Siruela, señor de Roa. La jurisdicción de Roa sobre el municipio se prolongó hasta 1725²⁸⁶⁶. La iglesia medieval se sustituyó por la actual en el siglo XVIII. La imagen se suele colocar en el crucero iglesia. Su estado de conservación es bueno, aunque se aprecian algunas fracturas. Está repolicromada.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado. En la variante en la que el tórax contrasta con la cintura, es la talla en la que menos dilatada está la caja torácica. Desvía levemente la cabeza y el cuerpo hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. El cabello se distribuye a dos bandas y sobre el mismo se aprecia la corona de espinas. La barba es muy corta y el bigote apenas perceptible. Los brazos están por encima de la horizontal y las manos extendidas, con algunos dedos tallados individualmente. En el tórax se aprecia el arco epigástrico, que alberga un abdomen lobulado. El paño de pureza se sostiene muy por debajo de la cadera, sin anudar. Cruza de izquierda a derecha y forma una diagonal por el extremo inferior. El drapeado es anguloso y se concentra sobre la pierna izquierda. Oculta la parte superior de la rodilla izquierda y deja visible la derecha. Las piernas se colocan paralelas y los pies adoptan una ligera rotación interna.

Por la presencia de la corona de espinas, la posición de las piernas y de los pies y la disposición del paño de pureza se puede datar a finales del siglo XIV.

Bibliografía.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 90.

²⁸⁶⁶ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, pp. 371-372.



166. LA REVILLA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Amparo)
Primer tercio del siglo XIV
Aproximadamente 50 cm.
Madera policromada
Iglesia de Nuestra Señora de la Vega
(procedente de la ermita de Nuestra Señora del Amparo)

Nuestra Señora del Amparo es una Virgen comunera, de los municipios de Ahedo de la Sierra, Barbadillo del Mercado y La Revilla. La ermita se erigió sobre un pequeño cerro, próximo a las tres localidades²⁸⁶⁷. M. P. Martínez incluyó la edificación en su listado de yacimientos tardoantiguos, porque está situada junto a una villa romana y una posible necrópolis. La presencia de estos yacimientos explica el aprovechamiento de restos arquitectónicos romanos en la construcción de la ermita²⁸⁶⁸.

A la imagen se le profesa una gran devoción y cuando se celebra su fiesta, el primer domingo de septiembre, corresponde a uno de los municipios su organización²⁸⁶⁹. En el día de su fiesta se realiza una romería con baile delante de la talla. Después se traslada al pueblo responsable de organizar la fiesta ese año para su mejor custodia. La imagen está bien conservada, sólo le serraron la corona y añadieron la flor que sujeta María. Está repolicromada y se ha restaurado recientemente.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María. La Virgen mantiene la frontalidad y el Niño gira el cuerpo hacia el lado izquierdo. El rostro mariano tiene las mejillas desarrolladas y los ojos, la nariz y la boca pequeños. El velo se oculta sobre la frente y cae en los laterales con poco volumen. El manto bordea los brazos. Su drapeado, aunque escaso, es voluminoso y naturalista. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle ligeramente elevado sobre la cintura.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de la Virgen. Reitera las facciones maternas y peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Apoya el pie derecho en el regazo y el izquierdo en la rodilla materna. Viste con una túnica holgada, de cuello y bocamangas ajustadas.

Por la moda de las túnicas se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la Sierra de Burgos*, Burgos, 2004, pp. 68-69.

²⁸⁶⁷ MADOZ, P., 1847, p. 435.

²⁸⁶⁸ MARTÍNEZ RAMOS, M. P., www.uam.es

²⁸⁶⁹ GONZÁLEZ BARRIUSO, E., 2004, p. 68.



167. LA REVILLA
Virgen sedente con el Niño

Finales del siglo XIII

Ca. 50 cm.

Madera policromada

Iglesia de Nuestra Señora de la Vega

Las primeras referencias documentales a La Revilla son del siglo XVI²⁸⁷⁰, como su iglesia. La imagen se custodia en la sacristía. Está bien conservada, aunque ha perdido los remates de la corona y la mano derecha de María. Redondearon los extremos de los zapatos de la Virgen, probablemente cuando se repolicromó. El repolicromado muestra pequeñas lagunas.

Forma parte del grupo de las imágenes que acusan la influencia de las Vírgenes alfonsíes, concretamente de la tercera variante por la forma apuntada del fiador y por sujetar al Niño por el codo. Sin embargo, no pertenece a esta tipología, porque el manto infantil carece de fiador y la túnica de María de broche sobre el pecho²⁸⁷¹. La posición de la Virgen es frontal y el Jesús gira levemente el cuerpo hacia el lado derecho. En el rostro mariano destaca la afilada barbilla. Con la mano izquierda sostiene al Niño por el codo. Lleva una corona de aro ancho. El velo se separa del rostro y forma pliegues zigzagueantes y voluminosos, como en las Vírgenes alfonsíes. El manto lleva un fiador apuntado. Bordea los brazos y oculta el talle de la túnica, que tiene el cuello ajustado.

El Niño, sentado sobre la pierna izquierda de María, tiene el rostro similar al de su madre. Peina una melena corta. Bendice con la mano derecha y con la izquierda sujeta la esfera. Desvía las piernas hacia la derecha y apoya los pies sobre la pierna derecha de la Virgen. El manto bordea los brazos y cruza de derecha a izquierda. La túnica es ajustada.

Se puede datar a finales del siglo XIII por la moda que refleja la túnica de María.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 217.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La Virgen de la Vid, centro del monasterio”, *El monasterio de Santa María de la Vid. 850 años*, Madrid, 2004, pp. 256, 278.

²⁸⁷⁰ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 176.

²⁸⁷¹ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 150.



168. LA VID
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora de la Vid)
 1285-1290
 Piedra policromada
 180 x 75 cm.
 Monasterio de Santa María de la Vid

El rey Alfonso VII donó el término de la Vid y sus alrededores para que se pudiera erigir un monasterio premonstratense. Para la formalización de la cesión impuso que se acogiera a la orden de san Agustín y se sometiera a la abadía de Retuerta. Se atribuye su fundación a Domingo de Candespina, hijo de la reina Urraca²⁸⁷².

Nuestra Señora de la Vid destaca por su importancia devocional. Según los relatos legendarios se apareció a Alfonso VII en el transcurso de una cacería. El noble Ramir Flórez, quien en numerosas ocasiones extorsionó a la comunidad monástica, también protagonizó otro hecho milagroso relacionado con su arrepentimiento²⁸⁷³. En el siglo XVI el cenobio era un centro de devoción mariana y de peregrinación. La concesión de indulgencias plenarias a quienes lo visitaran en las festividades de Nuestra Señora contribuyó a ello²⁸⁷⁴.

La escultura es la titular del monasterio, donde ocupa la calle central del retablo del altar mayor. Su estado de conservación es excepcional, sólo ha desaparecido el fruto que sostenía con la mano derecha María y los relieves del aro de la corona. Jesús ha perdido la mano derecha. La policromía es barroca.

Pertenece a la segunda variante de la tipología de las Vírgenes alfonsíes, que se caracteriza, entre otros aspectos, por la forma circular de los fiadores²⁸⁷⁵. Desde el punto de vista del estilo, es obra del taller del claustro de la catedral.

María mantiene la frontalidad y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de la Virgen es alargado, de frente amplia y ojos almendrados. Con la mano derecha mostraba un fruto al Niño y apoya la izquierda en el hombro infantil. A sus pies se ha esculpido un dragón. El tema de la Virgen hollando al dragón incide en el papel de María como nueva Eva²⁸⁷⁶, y en su relación con la escultura monumental, en la que su presencia es habitual. No así en imaginaria. En los bestiarios medievales el dragón se asocia al demonio, así se lee en *El bestiario* de Pierre de Beauvais²⁸⁷⁷ y en *El fisiólogo*

²⁸⁷² VALLEJO PINEDO, J. J., 2001, pp. 213-214.

²⁸⁷³ A.H.N., sec. Clero, leg. 1389, instrumento 5º. Lo cita GARCÍA SANZ, A., 1998, p. 24.

²⁸⁷⁴ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1994, pp. 42-43.

²⁸⁷⁵ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, pp. 150-151.

²⁸⁷⁶ ZAMBON, F., 1982, p. 55; ARA GIL, C. J., 2005, pp. 82-85.

²⁸⁷⁷ CAHIER, CH. y MARTIN, A., 1853, t. III, pp. 283-84.

*griego*²⁸⁷⁸. Los florones de la corona rematan en picos, como en la corona de Fernando III del claustro catedralicio. El velo se ondula y permite ver el cabello. El manto bordea los brazos. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle bajo. Sobre el pecho se aprecia el broche.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. Peina una melena acaracolada, que permite ver las orejas. Con la mano derecha está en actitud de bendecir. Apoya el codo del brazo derecho en la pierna, como la figura infantil de la Virgen de la Alegría de la catedral. Flexiona las piernas y adelanta los pies al regazo materno. El manto lleva un fiador apuntado y bordea los brazos. El drapeado es naturalista. La túnica tiene el cuello circular ajustado.

Se puede datar entre 1285 y 1290, coincidiendo con las visitas de Sancho IV al monasterio y el inicio de la remodelación del mismo. Las circunstancias históricas apuntan a que fue una donación de este monarca.

Bibliografía

- ACERO ABAD, N., "El monasterio de Nuestra Señora de la Vid", *Revista Contemporánea*, 123 (1901), p. 349.
- ANDRÉS ORDAX, S., "Arte gótico", en *Historia de Burgos* II/2, Burgos, 1986, p. 119.
- ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 114.
- AA. VV., *Arte burgalés. Quince mil años de expresión artística*, Vitoria, 1976, p. 153.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M., *El arte gótico en España*, Madrid, 1990, p. 188.
- CUENDE PLAZA, M., "Diócesis de Burgos", en *Guía para visitar los santuarios de Castilla y León*, ("María en los pueblos de España"), Madrid, 1992, pp. 154-155.
- DURÁN SENPERE, A., AINAUD LASARTE, J., *Escultura gótica*, ("Ars Hispaniae" VII), Madrid, 1956 (1980), p. 76.
- GUDIOL RICART, J., COOK, W. W. S., *Pintura e imaginería románicas*, ("Ars Hispaniae" VI), Madrid, 1950 (1980), p. 342.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, 1997, pp. 115-122.
- MAHN, H., *Katedral Plastik in Spanien. Die monumentale Figural Sculptur in alt Kastilien und Leon*, Reutlingen, 1931, fig. 223, p. 64.
- MARTÍ MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1901, p. 312.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Imaginería medieval mariana en la Ribera", *RB*, 6 (1991), pp. 150-153.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica", *RB*, 17 (2002), pp. 203-216.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "La escultura monumental burgalesa y la Virgen de la Vid", *Religión y Cultura*, XLIX (2003), pp. 93-128.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "La imagen de la Vid, centro del monasterio", en *El monasterio de Santa María de la vid 850 años*, Madrid, 2004, pp. 241-266.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción", *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 257-258.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII", *RB*, 24 (2009), pp. 234-240.
- MENDOZA, J. A., "Milagroso hallazgo de la Virgen de la Vid", *Archivo Agustiniiano*, 46 (1952), pp. 288, 294, 295, 297.
- ROJO, F., *El monasterio de Santa María de la Vid*, Burgos, 1966, p. 21.
- SANZ, J., *Iconografía mariana burgalesa*, Lérida, 1922, p. 10.
- ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *El monasterio de Santa María de la Vid*, Madrid, 1994, p. 67.

²⁸⁷⁸ ZAMBÓN, F., 1982, p. 55.



169. LERMA
Crucificado

Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 160 cm.
Ermita de Nuestra Señora de la Piedad

La ermita de Nuestra Señora de la Piedad fue la iglesia de San Juan Bautista, la más antigua del municipio. Dejó de ser parroquia en 1864, cuando pasó a la cofradía de la Piedad²⁸⁷⁹. Está cerrada al culto y se destina a sala de exposiciones y otras actividades municipales.

La imagen pende del muro septentrional del primer tramo de la nave del Evangelio. Su estado de conservación es excelente, sólo han eliminado el nudo del paño de pureza y ha sido repolicromada. La corona y la cruz son añadidos posteriores.

Forma parte del tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y de la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía la cabeza y el cuerpo hacia el lado derecho. La expresión de su rostro es serena. El cabello se distribuye a dos bandas, formadas por amplios mechones rizados. La barba es de tamaño intermedio y el bigote muy fino. Los brazos se aproximan a la horizontal hasta el codo y desde allí se flexionan y suben en diagonal. Las manos están extendidas. En el tórax se aprecian las clavículas, los pectorales y el arco epigástrico, con el abdomen lobulado. El paño de pureza se sujeta en las caderas y se anuda sobre la derecha, con reborde. El drapeado es naturalista. La pierna derecha está de perfil y el pie en rotación externa. El pie izquierdo mantiene la vertical.

Es una obra de depurada ejecución y canon estilizado. Se puede datar en los años finales del primer tercio del siglo XIV²⁸⁸⁰, por el alargamiento de la barba.

Bibliografía

PAYO HERNANZ, R. J., *Lerma*, Burgos, 2004, p. 101.

²⁸⁷⁹ MADOZ P., 1845-1850 (1984), p. 358. 2 igl. Parr. (San Juan y San Pedro), esta colegial y aquella de la clase de vicaria; PAYO HERNANZ, R. J., 2004, p. 98.

²⁸⁸⁰ PAYO HERNANZ, R. J., 2004, p. 101. “Destacándose una imagen gótica del crucificado, del siglo XIV”.



170. LERMA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de Manciles)
 Primer tercio del XIV
 Madera policromada
 81 cm.
 Monasterio de San Blas
 (procedente de la ermita de Manciles)

En un documento de venta a favor de Garcí Fernández, de 1211, aparece como testigo un vecino de *Manziles*²⁸⁸¹. Cuando se redactó el Catastro de Ensenada, Manciles ya estaba abandonado²⁸⁸². Su iglesia, románica, se convirtió en ermita²⁸⁸³. La talla se custodia en el monasterio de San Blas y se traslada para celebrar su festividad a su ermita el domingo siguiente a las fiestas de Lerma, que son en septiembre. A la romería también acuden devotos de las localidades próximas. Ante la imagen se postró Felipe III en 1617²⁸⁸⁴. Eliminaron la corona y transformaron el velo en una melena.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. En el rostro mariano destacan los ojos. Con la mano derecha sostiene una manzana, en alusión a María como nueva Eva, y apoya la izquierda en el hombro infantil. El manto cruza sobre el pecho de derecha a izquierda²⁸⁸⁵. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle bajo.

Jesús se sienta sobre la pierna izquierda materna. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Apoya el pie derecho en la pierna derecha de María y el izquierdo en el regazo. El manto bordea los brazos y la túnica es de cuello ajustado.

Por la moda de las túnicas se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

- CERVERA VERA, L., *Lerma. Síntesis histórico-monumental*, Valladolid, 1982, p. 73.
 CRUZ, V. de la, *Burgos ermitas y romerías*, Burgos, 1985, pp. 46-47.
 GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 367.
 PAYO HERNANZ, R. J., *Lerma*, Burgos, 2004, p. 105.

²⁸⁸¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 265.

²⁸⁸² MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 360. “[...] comprende del desp. de Manciles”.

²⁸⁸³ PEÑA REAL, M. C., 2002, pp. 2429-2430.

²⁸⁸⁴ CRUZ, V. de la, 1985, pp. 46-47; PAYO HERNANZ, R. J., 2004, p. 103.

²⁸⁸⁵ Como en las tallas burgalesas de: Arauzo de Torre, Briongos de Cervera, Burgos, Cabañes de Esgueva, Castrillo del Val, Celada del Camino, Hortezielos, Madrigal del Monte, Pinillos de Esgueva, Rabé de los Escuderos, Santo Domingo de Silos, Sarracín, Villanueva de Carazo.



171. LERMA
Virgen sedente con el Niño
Finales del siglo XIII o principios del XIV
Madera policromada
Aproximadamente 60 cm.
Parador Nacional

La imagen está colocada en una urna situada en la escalera de la panda meridional del patio del parador nacional, antiguo palacio del duque de Lerma. Se trasladó desde otro lugar, que desconozco. Su estado de conservación es bueno, aunque se serró la corona y parte del velo. Está repolicromada.

Pertenece a la primera variante de la tipología de las Vírgenes alfonsíes, por llevar el fiador apuntado y mostrar un plegado anguloso, entre otros aspectos²⁸⁸⁶. Se asemeja más a las Vírgenes del País Vasco, Navarra y La Rioja que a las burgalesas. En las tallas burgalesas de esta tipología la expresión es más severa.

María está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de la Virgen es alargado, de amplia frente y ojos rasgados. Esboza una sonrisa. Con la mano derecha muestra una poma a Jesús, en alusión a María como nueva Eva, y apoya la izquierda en su hombro. El manto lleva solapas y un fiador apuntado. Bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle bajo, resaltado con un ceñidor de correa. Sobre el pecho se aprecia el broche circular. Calza zapatos apuntados, que sobresalen de la peana.

El Niño se sienta sobre la pierna izquierda de su madre. Su rostro reitera las facciones maternas, pero con las mejillas más desarrolladas. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro cerrado. Apoya el pie derecho en la pierna derecha de María y el izquierdo en el regazo. El manto, que tiene un fiador apuntado, bordea los brazos y cruza de derecha a izquierda. En la túnica, de cuello ajustado, se resalta el talle mediante un ceñidor de correa. Los pies asoman descalzos.

Es una imagen de gran calidad. Se puede datar a finales del siglo XIII o principios del XIV.

Bibliografía.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), p. 245.

²⁸⁸⁶ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 150.



172. LOS AUSINES. BARRIO DE QUINTANILLA
Virgen sedente con el Niño
Último tercio del siglo XIII
Madera policromada
60 x 28 x 18 cm.
Iglesia de Santa Eulalia

Agusyn aparece en un documento del año 972²⁸⁸⁷. La localidad formó parte del alfoz de Ausín. El municipio lo forman los barrios de Quintanilla, San Juan y Sopeña. En el siglo XIII su alfoz pasó a formar parte de la merindad de Castrojeriz. La iglesia del barrio de Quintanilla, bajo la advocación de Santa Eulalia, es de factura tardo-gótica y renacentista. La talla está en el muro del Evangelio. Se restauró en 1945. Falta la corona de María y algunas falanges de la mano derecha infantil.

Pertenece a la modalidad de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de la Virgen es ovalado. Con la mano derecha muestra una manzana a Jesús, en alusión a María como nueva Eva, y apoya la izquierda en el hombro infantil. Las piernas y los pies están paralelos. La corona conserva el aro, liso. El velo apenas es perceptible sobre la frente y en los laterales crea una ondulación de escaso volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. En la disposición de la tela sobre la pierna derecha se asemeja a las tallas de Castrillo de la Vega (cat. núm. 92) y Torrepadre (cat. núm. 272). El manto se ajusta a la pierna y el borde inferior forma una diagonal que se prolonga hasta la rodilla izquierda. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle, que es muy bajo, se oculta bajo el manto. Calza zapatos apuntados.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. Sus ojos son más grandes que los maternos. Con la mano izquierda sujeta la esfera. Las piernas y los pies están paralelos y se adelantan a la pierna izquierda de María. Viste con una túnica holgada y de escote ajustado.

Por la moda que refleja la indumentaria se puede datar en el último tercio del siglo XIII²⁸⁸⁸.

²⁸⁸⁷ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 85.

²⁸⁸⁸ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 208.



173. LOS AUSINES. SAN QUIRCE
Calvario
 Segundo tercio del siglo XIII
 Madera policromada
 Virgen 102 x 17 cm., san Juan 100 x 16 cm.
 Iglesia de San Quirce

El monasterio de San Quirico y Santa Julita se fundó en el año 929²⁸⁸⁹. Los impulsores de este cenobio fueron Fernán González y su mujer Sancha, como condes de Castilla. El cenobio se agregó a la catedral burgalesa en 1147. Ese mismo año se consagró la edificación, que es románica. Las imágenes de Juan y María forman parte de un Calvario sintético, que se colocó en el ábside de la iglesia. El Crucificado, al que acompañan, no pertenece al grupo original sino que es un poco anterior a las otras tallas²⁸⁹⁰. Las esculturas se trajeron a la iglesia en la década de los noventa del siglo XX. Desconozco su lugar de procedencia. La madera y la policromía de las tres esculturas están mal conservadas. San Juan es la talla más dañada, porque falta material en la peana, incluidos los pies.

María y Juan mantienen el cuerpo vertical y desvían la cabeza hacia Cristo. La Virgen tiene las cejas arqueadas y la barbilla afilada. Cruza las manos, extendidas, sobre el pecho, con las palmas hacia adentro, además que simboliza el duelo ante la muerte de Cristo y un sentimiento de humildad, por estar presenciando un hecho sagrado²⁸⁹¹. El manto se ajusta a la cabeza y forma una suave ondulación sobre la sien. Cruza de izquierda a derecha. El cuello de la túnica es ajustado.

La melena gallonada de Juan remite al estilo románico. Las facciones del rostro se asemejan a las de María. Apoya el mentón en la mano derecha, gesto que plasma el dolor que no expresa su rostro²⁸⁹², y con la izquierda sujeta el libro. El manto cubre el brazo derecho y cruza desde la cintura hacia el izquierdo. La túnica se ajusta al cuello.

Son obra del mismo imaginero. Se pueden datar en el segundo tercio del siglo XIII por el estudio de los drapeados, más naturalista que durante el período románico.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “San Quirce. Crucifijo románico”, *Burgos*, t. II, ERCyL, Aguilar de Campoo, 2002, p. 764.

²⁸⁸⁹ ZABALZA DUQUE, M., 1998, pp. 132-141.

²⁸⁹⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 i, p. 764.

²⁸⁹¹ MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5; BARASH, M., 1999, p. 59.

²⁸⁹² RÉAU, L., 1957 (1996), pp. 520, 512-513; PIOÁN SOTERAS, J., 1989, p. 463; YARZA LUACES, J., 2002, p. 30; MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.



174. LOS BALBASES
Crucificado (advocación: Cristo de los Remedios)
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 154 x 145 cm.
 Iglesia de San Esteban

A Los Balbases acudía la reina doña Berenguela para descansar. Este enclave se menciona en un documento de 1210²⁸⁹³. El municipio lo integran dos barrios, que están presididos por sendas iglesias. El templo de San Esteban se erigió en estilo protogótico²⁸⁹⁴. La talla del Crucificado se pudo realizar para esta edificación o para los despoblados de Quintanilla o Villímar²⁸⁹⁵. Carece de un espacio propio en la iglesia. Está bien conservada, aunque ha perdido varias falanges de las manos y está repolicromada. La cruz y la corona son posteriores.

Esta escultura es obra del mismo autor que realizó el Crucificado de la parroquia de Santa María la Mayor de Ezcaray, del que difiere en el tallado del paño²⁸⁹⁶.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante, en la que un extremo del paño de pureza cae hacia delante. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia la derecha. La expresión del rostro es serena. Del cabello, distribuido a dos bandas, se adelanta un bucle a cada hombro. La barba es de tamaño intermedio. Cristo coloca los brazos por encima de la horizontal y las manos extendidas, con los dedos separados. El dilatado tórax contrasta con la cintura. En el torso se han tallado los pectorales y el arco epigástrico, que alberga un abdomen lobulado. El paño se sujeta por encima de las caderas y la tela sobrante asoma por el centro²⁸⁹⁷. La pierna derecha está de perfil y el pie en rotación externa, el izquierdo mantiene la vertical.

Por el tamaño de la barba, la sujeción del paño de pureza cerca de la cintura y la posición de las manos se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 200.

²⁸⁹³ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 336.

²⁸⁹⁴ ANDRÉS ORDAX, S., 1991 b, p. 14.

²⁸⁹⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp., 343,349.

²⁸⁹⁶ GALILEA ANTÓN, A., 1996, pp. 36-37.

²⁸⁹⁷ Como en las tallas de: Aranda de Duero, Belorado, Burgos (calatravas), Castrojeriz, Gumiel de Izán (Cristo de la Paciencia), Ibeas de Juarros, Villahoz.



175. LOS BALBASES

Crucificado

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 165 cm.

Iglesia de San Esteban

El Crucificado está en el retablo de la cabecera de la nave de la Epístola, realizado por Baltasar López en 1736 para albergar la imagen²⁸⁹⁸. Su estado de conservación es bueno, aunque ha perdido una parte del nudo del paño de pureza y ha sido repolicromado. La cruz y la corona de espinas son posteriores.

Pertenece, dentro del tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado, a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. El alargado rostro tiene una expresión serena, con los ojos y la boca cerrados. El cabello, rizado, se distribuye a dos bandas y bordea la oreja derecha. La barba es larga y rizada. El brazo izquierdo está más elevado que el derecho y flexiona las manos, con los dedos separados. En el torso se aprecian los pectorales, el arco epigástrico y el abdomen, lobulado. El *perizonium* se sujeta en la cintura, con reborde, y se anuda en el lado derecho, desde donde caen numerosos pliegues verticales. El paño es muy largo. La pierna derecha está de perfil y la izquierda frontal. El pie izquierdo mantiene la vertical y el derecho adopta la rotación externa.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por el tamaño de la barba, la posición de las manos y la sujeción del paño en la cintura.

Bibliografía

MAHN, H., *Katedral Plastik in Spanien. Die monumentale Figuralskulptur in alt Kastilien und Leon*, Reutlingen, 1931, figs. 264-265.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 200.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 449.

²⁸⁹⁸ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 449.



176. LOS BALBASES
Virgen sedente con el Niño (Advocación: Virgen de las Nieves)
Décadas finales del siglo XIII o principios del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 60 cm.
Iglesia de San Esteban

La Virgen de las Nieves está colocada en una vitrina situada en el muro septentrional de la iglesia. Su estado de conservación es bueno, aunque ha sufrido algunas alteraciones. Se retalló la corona y, probablemente, también el velo y la punta del zapato derecho, que ahora tiene forma redondeada. Se ha restaurado recientemente.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. Las dos esculturas mantienen la frontalidad. El rostro de la Virgen es alargado, de frente estrecha y nariz ancha. Con la mano derecha sostiene una manzana, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda al Niño por la pierna. El velo se ajusta a la cabeza y se extiende sobre los hombros. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El drapeado es escaso y tiene apariencia metálica. La túnica es de cuello circular ajustado y talle bajo. El zapato izquierdo está apuntado.

El Niño se sienta sobre la pierna izquierda de María. Tiene el rostro alargado y el mentón desarrollado. Peina una melena corta. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene el libro. Flexiona las piernas y apoya el pie derecho sobre la pierna derecha de la Virgen y el izquierdo en la izquierda. Viste con una túnica amplia, de cuello ajustado.

Se puede datar en las décadas finales de la decimotercera centuria o iniciales de la siguiente por la moda que refleja la indumentaria.



177. LOS BALBASES
Crucificado
Finales del siglo XIII
Madera policromada
190 x 210 cm.
Iglesia de San Millán

La iglesia de San Millán se erigió a principios del siglo XIII, acometiéndose una transformación en la edificación poco tiempo después. El Crucificado preside el retablo barroco del Santo Cristo, situado en la cabecera de la nave del Evangelio²⁸⁹⁹. Su estado de conservación es excelente. Conserva parte de la policromía original. A un repolicromado del siglo XV puede deberse el vello de las axilas, las llagas y la línea roja sobre la frente. La hilera dental superior se pudo reaizar al mismo tiempo que el repolicromado o ser original, debido a la elevada calidad de la escultura. La cruz es posterior. Por la marca que se aprecia en el madero vertical de la cruz se ha debido sacar en procesión.

Refleja una elevada calidad. Se puede considerar una obra importada o realizada por un escultor extranjero, porque es ajena a la imaginería castellana del momento. La proximidad de Los Balbases con el Camino de Santiago pudo contribuir a la presencia de escultores foráneos. Esta imagen puede ser considerada como la escultura tipo de los Crucificados burgaleses de Castrillo de Murcia²⁹⁰⁰, Vilviestre de Muñó (cat. núm. 311), Jaramillo Quemado (cat. núm. 163) y Retuerta (cat. núm. 230).

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión dolorosa, que procede de la posición diagonal de las cejas, de los ojos a medio cerrar y la boca entreabierta, permitiendo ver la hilera dental superior. La hilera dental podría ser fruto de un retallado del siglo XV, coincidiendo con los retoques en la policromía, o de época, por la elevada calidad de la escultura. La larga melena se distribuye a dos bandas, de las que se separan dos mechones rizados, uno sobre cada hombro. La barba es larga. Los brazos se han colocado por encima de la horizontal, con las manos extendidas. La caja torácica está dilatada y contrasta con la cintura. En el torso se aprecian las clavículas, el esternón, los pectorales y el arco epigástrico. Las caderas son anchas y bajo la derecha se anuda el paño de pureza, con un drapeado de gran calidad. La pierna derecha se flexiona de perfil y se adelanta al plano del cuerpo. La izquierda mantiene la vertical. El

²⁸⁹⁹ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 450. “Es un retablo de tipo cascarón, ejecutado en 1741. [...] se preside por la imagen de un Crucificado gótico”.

²⁹⁰⁰ Municipio situado al norte del Camino de Peregrinación.

pie derecho adopta una rotación externa y el izquierdo continúa con la vertical de la pierna.

Por las características que definen su morfología se puede datar a finales del siglo XIII.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 14.

FRANCO MATA, M. A., *Escultura gótica española del siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, (“Serie Universitaria” 216), 216, Madrid, 1984, p. 24.

FRANCO MATA, M. A., “Cristos góticos en Castilla y León”, *De la création à la restauration. Travaux d’histoire de l’art offerts à Marcel Durliat pour son 75e anniversaire*, Toulouse, 1992, p. 499.

GUERRERO LOVILLO, J., *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, pp. 280-281.

MAHN, H., *Kathedralplastik in Spanien. Die monumentale Figuralskulptur in Kastilien, León und Navarra zwischen 1230 und 1380*, t. I, Reutlingen, 1931, p. 67.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 199-201.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 450.



178. MADRIGAL DEL MONTE

San Juan

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

63 x 13 x 10 cm.

Ermita de Nuestra Señora de la Hierba

Madrigal del Monte estuvo vinculado a la catedral burgalesa durante la Edad Media. Se mencionó por primera vez en una donación de 1027²⁹⁰¹. Perteneció al alfoz de Muñó. En su término se sitúan los despoblados de Foliosa y Pila²⁹⁰².

La imagen se custodia en la ermita de Nuestra Señora de la Hierba, a donde se pudo desplazar desde la iglesia, construida en estilo románico. Del grupo del Calvario sólo ha pervivido esta talla. La madera ha estado afectada por xilófagos y una gran grieta recorría la mitad inferior del cuerpo. Ha sufrido pérdidas de material en la parte frontal y en el lateral izquierdo de la peana. Se ha restaurado recientemente.

El abandono de su culto facilitó el cambio de advocación. Se le conoce como santa Apolonia, por la posición de su mano derecha en el mentón. Sin embargo, representa una talla de san Juan, por la posición que adopta su mano derecha y por tener los pies descalzos. El ademán de la mano derecha simboliza el duelo por la muerte de Cristo, que aún no transmite su rostro²⁹⁰³.

Juan mantiene el cuerpo vertical y desvía levemente la cabeza hacia el lado derecho, donde se encontraría el Crucificado. En el rostro destacan los ojos, grandes. La melena se ha trabajado con mechones del mismo tamaño. Con la mano izquierda sujeta el libro. Se aprecian los pies descalzos. El manto asoma por la cintura del lado derecho y cruza hacia el lado izquierdo. Bordea el brazo izquierdo y los extremos se unen bajo la mano izquierda. El drapeado es voluminoso y naturalista. El cuello de la túnica está abarquillado y se ablusa en el talle, situado por encima de la cintura.

La moda que refleja la túnica sirve para datar a esta imagen en el segundo tercio del siglo XIV²⁹⁰⁴.

²⁹⁰¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 301.

²⁹⁰² *Ibidem*, pp. 306, 309.

²⁹⁰³ RÉAU, L., 1957 (1996), pp. 520, 512-513; PJOÁN SOTERAS, J., 1989, p. 463; YARZA LUACES, J., 2002, p. 30; MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5; BELTING, H., 2009, p. 482.

²⁹⁰⁴ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196, 200.



179. MADRIGAL DEL MONTE
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora de la Hiedra)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
110 x 42 x 40 cm.
Ermita Nuestra Señora de la Hiedra

Nuestra Señora de la Hiedra preside el altar mayor de la ermita de la que es titular. Está bien conservada, aunque incrustaron ojos de vidrio a las dos figuras y eliminaron la corona de María. La policromía es fruto de una intervención posterior.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro mariano es ovalado y el cabello, ondulado, bordea la cara y el cuello. Con la mano derecha sostiene una manzana, en alusión a María como Nueva Eva, y apoya la izquierda en el hombro infantil. El velo se separa del rostro y remata en un pliegue con forma de voluta. El manto cruza por delante del pecho, de izquierda a derecha, como en un grupo de tallas burgalesas²⁹⁰⁵. El drapeado se concentra en el regazo, anguloso y profundo. El escote de la túnica es ajustado y el talle se oculta bajo el manto. Se aprecia el zapato izquierdo, apuntado.

El Niño se ha tallado a una escala superior a la materna. Está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. En su rostro destacan la frente y las mejillas. Peina una melena rizada. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. Apoya el pie derecho sobre la pierna derecha de María y apoya el izquierdo en un pliegue del regazo. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. El drapeado es menos naturalista que el del manto de María. La túnica tiene el cuello ajustado.

Atendiendo a la moda que refleja su indumentaria se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 345.

²⁹⁰⁵ Arauzo de Torre, Briongos de Cervera, Burgos, Cabañas de Esgueva, Castrillo del Val, Celada del Camino, Hortezuolos, Lerma, Pinillos de Esgueva, Rabé de los Escuderos, Santo Domingo de Silos, Sarracín, Villanueva de Carazo.



180. MAMBRILLA DE CASTREJÓN
Crucificado

Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
156 x 126 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

Mambrilla de Castrejón perteneció a la Comunidad de Villa y Tierra de Roa, que se constituyó en 1143²⁹⁰⁶. La iglesia medieval se sustituyó por la actual en el siglo XVIII²⁹⁰⁷. El Crucificado se pudo traer del templo medieval, la desaparecida ermita del Humilladero²⁹⁰⁸ o el des poblado de Castrejón²⁹⁰⁹. Se colocó en el retablo barroco de la cabecera de la nave del Evangelio de la iglesia. Está tallado por todas sus caras, lo que puede indicar que se ha sacado en procesión. Su estado de conservación es bueno, si bien falta parte de la lazada del nudo del paño de pureza y ha sido repolicromado.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su expresión es serena. El cabello se distribuye a dos bandas y la barba, tallada en mechones ondulados, tiene un tamaño intermedio. El bigote es fino. Lleva una corona de espinas. Coloca los brazos por encima de la horizontal y las manos extendidas. En el torso se aprecia el esternón, los pectorales, el arco epigástrico, que alberga cuatro lóbulos, y un abultado vientre. El paño de pureza se sujeta por encima de las caderas, con reborde, y anuda en el lado derecho con una lazada. En la disposición del drapeado y la forma del lazo se asemeja a las tallas de Cilleruelo de Arriba (cat. núm. 108), Hontoria de Valdearados (cat. núm. 139) y Quemada (cat. núm. 220). La pierna derecha está de perfil y adelantada al plano del cuerpo, la izquierda se mantiene vertical, al igual que el pie. El pie derecho adopta la rotación externa. La cruz es original.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por la presencia de la corona de espinas y la disposición del paño.

Bibliografía

- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 87.
MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 198.

²⁹⁰⁶ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, pp. 367-365.

²⁹⁰⁷ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1995, p. 97.

²⁹⁰⁸ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 366.

²⁹⁰⁹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, p. 379.



181. MAZUELA

Santa Lucía

Último tercio del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 60 cm.

Iglesia de San Esteban Protomártir

Mazuela aparece en un documento de 1044²⁹¹⁰. En otro documento, de 1315, figura Juan Ramírez de Mazuela como agente de la infanta doña Blanca, señora de Las Huelgas²⁹¹¹. El enclave perteneció al alfoz de Muñó. La iglesia se erigió en el siglo XVI y la imagen se pudo trasladar desde la iglesia primitiva, alguna ermita²⁹¹² o el despoblado de Santa Lucía²⁹¹³. Por su advocación, lo más probable es que proceda de la iglesia del despoblado de Santa Lucía. Se colocó en el último cuerpo del retablo barroco de la Virgen del Carmen, situado en la nave del Evangelio. Su estado de conservación es intermedio, ha perdido el atributo de la mano derecha y parte de la corona. Se ha repolicromado.

Son atributos de la santa el plato con los ojos, la palma del martirio, el cuchillo o el puñal al cuello. Los dos últimos se relacionan con su martirio. En la imaginería burgalesa solo se esculpe el plato con los ojos. Como no he podido ver el contenido del plato, por su elevada ubicación, he partido de la identificación realizada por R. Payo²⁹¹⁴.

Lucía está de pie. En su rostro destacan las desarrolladas mejillas. Flexiona la mano derecha, con la que podría sujetar la palma, y con la izquierda sostiene el plato. La corona remataba en florones. El manto cubre el brazo derecho y cruza hacia el lado izquierdo. La mano derecha emerge entre la tela y los extremos se unen bajo la mano izquierda. Su distribución es similar a la que muestra el manto de la Virgen de la capilla catedralicia del Santo Cristo. La túnica tiene el cuello abarquillado.

Atendiendo a la moda que refleja su indumentaria²⁹¹⁵ se puede datar en el último tercio de la decimocuarta centuria.

Bibliografía

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 507.

²⁹¹⁰ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, p. 301.

²⁹¹¹ A.M.H.B. Leg. 12, n. 373-1-A; CASTRO GARRIDO, A., 1987, doc. 272, pp. 160-162.

²⁹¹² MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 371.

²⁹¹³ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, p. 313.

²⁹¹⁴ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 507. "Una talla del siglo XV de Santa Lucía".

²⁹¹⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



182. MAZUELA

Santa

Último tercio del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 70 cm.

Iglesia de San Esteban Protomártir

La talla está en el retablo del muro de la nave del Evangelio. Su estado de conservación es intermedio, ha perdido la mano derecha y el atributo que portaba con la izquierda, así como algunos remates de la corona. Antes de la reciente restauración, realizada en 2015, la policromía mostraba numerosas lagunas.

En la mano izquierda conserva un fragmento de madera, que se podría identificar con parte de un plato o tondo. En ese caso, el tondo ayudaría a identificarla con santa Lucía, santa Águeda o santa Apolonia²⁹¹⁶.

La santa está de pie y frontal. En su rostro, alargado, destacan los ojos grandes y las desarrolladas mejillas. La melena se distribuye a dos bandas. El aro de la corona se ha tallado simulando pedrería y remata en florones. En la disposición del manto coincide con la talla de santa Lucía de la misma iglesia. Cubre el brazo derecho y bordea el izquierdo. La mano derecha asoma por debajo de la tela del manto y los extremos de este se recogen bajo la mano izquierda. La túnica tiene el cuello abarquillado y el talle bajo el pecho, resaltado mediante un ceñidor de correa.

Por la moda que refleja su indumentaria -disposición del manto, forma del cuello de la túnica y la elevación del talle- se puede datar en el último tercio del siglo XIV²⁹¹⁷.

²⁹¹⁶ ROIG, J. F., 1950, p. 282.

²⁹¹⁷ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



183. MAZUELA
Santa Ana triple
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 60 cm.
Iglesia de San Esteban Protomártir

La imagen de santa Ana está situada en el cuerpo superior del retablo del muro de la nave de la Epístola. Su estado de conservación es bueno, aunque el repolicromado muestra abundantes lagunas.

La trascendencia del culto a Santa Ana en la Edad Media, así como el origen de su iconografía, ha sido comentada a propósito del ejemplar de Santa Ana Triple de Belorado (cat. núm. 27).

En la imagen en estudio María está sentada sobre la pierna derecha de su madre y el Niño, de pie, sobre la pierna izquierda de la Virgen, en el centro de la composición. En la distribución de las figuras coincide, con pequeñas variaciones, con las imágenes burgalesas de Belorado (cat. núm. 27), Castrojeriz (cat. núm. 97) y Villovela de Esgueva (cat. núm. 308).

Santa Ana desvía ligeramente el cuerpo hacia el lado derecho. Su rostro es ovalado y de facciones bien proporcionadas. Con la mano izquierda sostiene un fruto y con la derecha a María por la pierna. El velo se adapta a la frente y crea un pliegue poco voluminoso en su caída. Por el lado derecho cruza por delante del pecho hasta el hombro izquierdo. La toca bordea el rostro y deja el cuello al descubierto. En las esculturas de santa Ana la toca evidencia su avanzada edad cuando concibió a María. Era una forma solapada de aludir a la Inmaculada Concepción²⁹¹⁸. El manto cubre los brazos y se tensa bajo el izquierdo. Cruza de izquierda a derecha sobre el regazo. La túnica se ciñe al talle, situado en la cintura. El pie izquierdo queda oculto bajo el manto y el derecho sobresale puntiagudo de la peana.

María gira ligeramente el cuerpo hacia la izquierda. Su rostro repite las facciones maternas, pero con los ojos, la boca y la nariz más reducidos. Con su mano derecha sujeta el brazo derecho infantil y con la izquierda lo protege por la cintura. La corona es de aro liso y remata en tres florones. La distribución del velo a los lados del rostro es similar a la de santa Ana, pero los extremos se recogen por detrás de la espalda. El manto bordea los brazos y cruza de derecha a izquierda, formando una diagonal por encima del pie izquierdo. El drapeado es escaso. La túnica se ablusa en torno al talle, situado ligeramente por encima de la cintura.

²⁹¹⁸ TRENS, M., 1946, p. 120; CABALLERO ESCAMILLA, S., 2007, p. 78.

El Niño está de perfil al espectador. Peina una melena corta. Su nariz es pequeña. No se ve la mano izquierda y con la derecha parece que sostiene un objeto. Flexiona levemente las piernas. Viste con una túnica holgada y sin ceñidor, que muestra pliegues verticales en la zona central.

Por las características de la indumentaria, sobre todo por la altura del talle de la túnica mariana, se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁹¹⁹.

Bibliografía.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Santa Ana”, *Exposición de la Inmaculada*, Catedral de la Almudena, Madrid, mayo-octubre 2005, Salamanca, 2005, pp. 122-124.

²⁹¹⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



184. MONASTERIO DE LA SIERRA

Santo

Segunda mitad del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 50 cm.

Iglesia de San Pedro Apóstol

Se menciona esta localidad en el *Becerro de las Behetrías*, donde figura como *Monasterio çerca de Salas*. En su término existen algunos despoblados y el desamortizado convento franciscano de Alveinte, cuyo término se cita en un documento de 1044 como *Sancta María de Ablenti*²⁹²⁰. Desconocemos si la talla se trasladó desde otra edificación o se realizó para la iglesia del municipio, en la que ha pervivido un arco apuntado en su muro meridional.

La imagen se ha colocado en el segundo cuerpo del retablo mayor, realizado en estilo neoclásico. En el municipio le identifican con san Torcuato, santo que no cuenta con una iconografía propia. Fue uno de los siete varones apostólicos, discípulos de Santiago el Mayor. Les enviaron a España san Pedro y san Pablo para evangelizarla²⁹²¹. Se suele representar a san Torcuato con indumentaria episcopal²⁹²². Sin embargo, en la imagen en estudio viste con manto y túnica. Se diferencia de las esculturas de san Juan, que integran grupos del Calvario, porque calza zapatos apuntados, a diferencia del apóstol, que se representa descalzo. Por lo tanto, su identificación se plantea complicada.

La talla está de pie y frontal. Sus ojos son grandes y el mentón prominente. Peina una melena corta. Le falta la mano derecha y con la izquierda sostiene el libro. El manto bordea los brazos y se recoge por debajo de la mano izquierda. La túnica tiene el cuello abarquillado. El santo calza zapatos apuntados.

Por la forma abarquillada del cuello de la túnica se puede datar en la segunda mitad del siglo XIV²⁹²³.

²⁹²⁰ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, pp. 175, 177, 192.

²⁹²¹ RAMALLO ASENSIO, G., 2003, pp. 643-671.

²⁹²² REYES MARTÍNEZ, A. y GARCÍA-PULIDO, L. J. y LÓPEZ SÁNCHEZ, P. A. y BRAZILLE NAULET, V. y GUISADO SERRA, L., 2011, p. 462. "En uno de ellos aparece la figura del santo revestido con los atributos de su dignidad episcopal, el roquete, la estola la capa pluvial y el báculo como si bendijera los lugares que le fueron encomendados para evangelizar".

²⁹²³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



185. MONASTERIO DE LA SIERRA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del
Rosario)
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
43 x 16 x 12 cm.
Iglesia de San Pedro Apóstol

La talla se custodia en el coro de la iglesia. Se ha tallado en madera de roble. Está bien conservada, aunque se ha eliminado la corona y está repolicromada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está frontal y Jesús desvía levemente el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal suave. El rostro mariano tiene forma redondeada y los ojos con los párpados esculpidos. Con la mano derecha sostiene una manzana, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda al Niño por el codo. El velo apenas asoma sobre la frente y cae formando pliegues poco voluminosos. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El drapeado es escaso. El escote de la túnica está abarquillado. La tela se ajusta al cuerpo y bajo la misma asoman los zapatos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su rostro es alargado y tiene los ojos tallados. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Los pies, descalzos, se adelantan a la pierna izquierda de la Virgen. El escote de la túnica no se ajusta a la base del cuello.

Por las características de la túnica, similar a la que viste santa Lucía en el retablo de Santa Lucía del Museo del Prado, datado por P. Silva entre 1357 y 1380²⁹²⁴, se puede datar en el último tercio del siglo XIV²⁹²⁵.

Bibliografía

AA. VV., *Año Santo de la Redención. Historia de la Salvación*, Parroquia de San Esteban, Burgos 1984, Burgos, 1984.

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la Sierra de Burgos*, Burgos, 2004, pp. 100-101.

²⁹²⁴ Se ha relacionado con el maestro de Estimariú: POST, C. H., 1930, pp. 42-44; GUDIOL RICART, J., 1955, pp. 68-70; SILVA MAROTO, P., <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/estimariu-maestro-de> (18/08/2015)

²⁹²⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 196, 200.



186. MONCALVILLO DE LA SIERRA
Crucificado
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 75 cm.
Iglesia de San Pedro Apóstol

La primera referencia a *Montem Calvellum* es de 1172. Fue lugar de realengo hasta 1172, cuando Alfonso VIII lo donó a Fernando Pardo. Perteneció al alfoz de Lara y posteriormente a la merindad de Santo Domingo de Silos. En 1318 figura como señor de estas tierras Pedro Fernández de Velasco. En su término están los despoblados de Ciruelos y Saelices²⁹²⁶.

El Crucificado preside la cabecera de la ermita de Santa Marina y se traslada durante el verano a la parroquial, construcción erigida en estilo barroco, donde se coloca en el retablo del siglo XVIII del muro septentrional. La imagen puede proceder de la antigua iglesia o de alguna ermita²⁹²⁷. Está bien conservado, pero se eliminó el nudo del paño de pureza y se acortó el travesaño horizontal de la cruz. Está muy repintado.

Forma parte del tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y de la variante en la que la caja torácica es recta. El cuerpo mantiene la vertical y desvía levemente la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro es alargado y de expresión serena, con los ojos y la boca cerrados. El cabello se distribuye a dos bandas y dos mechones se adelantan a los hombros. Sobre su cabeza se aprecia una fina corona de espinas. La barba oculta el cuello. Coloca los brazos por encima de la horizontal y tiene las manos extendidas, con los dedos separados. De las transiciones musculares, apenas insinuadas, destaca el arco epigástrico. El *perizonium* se sostiene en la cintura y anuda sobre la cadera derecha. Desde el nudo desaparecido caen pliegues verticales y a ambos lados del mismo semicirculares y concéntricos. La pierna derecha se muestra de perfil y la izquierda vertical. El pie derecho está en rotación externa. La cruz es original.

Se puede datar en el último tercio del siglo XIV por la presencia de la corona de espinas y la colocación y disposición del paño de pureza.

²⁹²⁶ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 175, 179, 187.

²⁹²⁷ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 385. Nuestra Señora del Vallejo y Santa Marina; GONZÁLEZ BARRIUSO, E., 2004, p. 102. Dos ermitas, ya desaparecidas, dedicadas a la Virgen.



187. MONCALVILLO DE LA SIERRA
Santa Margarita o Santa Marina
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 80 cm.
Ermita de Santa Marina

La talla se custodia en la ermita de Santa Marina, edificio erigido en el siglo XVIII. No se aprecian pérdidas de material y está muy repintada. Es la única imagen burgalesa que representa una santa con los atributos que comúnmente caracterizan a Santa Margarita de Antioquía. Santa Margarita o santa Marina son dos denominaciones que en muchas ocasiones se han utilizado para designar a la misma santa²⁹²⁸. La leyenda de su vida se escribió hacia el siglo VI en Oriente. Rabano Mauro la reflejó en su *Martirologio* entre los años 840-856. Su culto se extendió por Occidente gracias al capítulo XCIII de la *Leyenda Dorada*²⁹²⁹. La leyenda narra cómo Margarita no se dejó seducir por el gobernador Olibrio y este la metió en un calabozo. Allí se le apareció el demonio con forma de dragón para que renunciase al cristianismo. Según esta fuente la santa fue blanca por su virginidad, pequeña por su humildad y poderosa en hacer milagros²⁹³⁰.

Sus atributos propios son el libro, la cruz, que en este caso se ha transformado en una espada, y el demonio o dragón fantástico a sus pies²⁹³¹. Se le atribuían virtudes de comadrona, lo que la convirtió en una santa muy popular durante la Edad Media. Se le profesó gran devoción durante la segunda mitad del siglo XIII y el siglo XIV²⁹³².

La talla está de pie y frontal. Su rostro es alargado, de frente amplia y nariz ancha. El cabello enmarca el rostro y el cuello. La corona remata en florones. El velo se ajusta a la frente y forma pliegues poco voluminosos en su caída. El manto cubre el pecho por el lado derecho y se recoge bajo el brazo izquierdo. El cuello de la túnica está abarquillado y el talle por debajo del pecho. Los pliegues se concentran bajo el talle, rígidos y reiterativos.

Por la moda que refleja la indumentaria se puede datar en el último tercio del siglo XIV²⁹³³.

²⁹²⁸ MASSONS RABASSA, E., 2004, p. 57.

²⁹²⁹ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 376-378.

²⁹³⁰ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 376-378.

²⁹³¹ ROIG, J. F., 1950, p. 187; REAU, L., 1957 (1997 b), p. 330.

²⁹³² ALCOY, R., 1986, p. 126. En Cataluña. Creo que la misma circunstancia se produce en Castilla.

²⁹³³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



188. MONCALVILLO DE LA SIERRA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Rosario)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
67 x 24 cm.
Iglesia de San Pedro Apóstol

La Virgen del Rosario está en la cabecera de la ermita de Santa Marina, sobre una ménsula. En verano se desplaza al nicho central del retablo de Nuestra Señora de la iglesia de San Pedro Apóstol, realizado hacia 1760²⁹³⁴. Puede proceder de la ermita de Nuestra Señora de Vallejo, desaparecida²⁹³⁵. Su estado de conservación es bueno, aunque está repolicromada.

Forma parte del grupo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. María está frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. El rostro de la Virgen es ovalado y sus ojos grandes. Con la mano derecha muestra una manzana al Niño, en alusión a María como Nueva Eva, y apoya la izquierda en el hombro infantil. La corona, de aro estrecho, remata en florones. El velo cae con poco volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. En el lateral derecho crea pliegues concéntricos y angulosos en el regazo. El escote de la túnica es ajustado y el talle se sitúa por encima de la cintura, resaltado por un ceñidor de correa. Los zapatos son puntiagudos.

Jesús está sentado en la pierna izquierda materna. En su rostro destacan las mejillas. El cabello es corto y rizado. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. Apoya el pie derecho en el regazo y el izquierdo en la rodilla izquierda de María. La túnica tiene el cuello abarquillado y el talle, por encima de la cintura, ablusado.

Por la moda que reflejan las túnicas, la forma de los cuellos y la altura del talle, se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁹³⁶.

Bibliografía

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la sierra de Burgos*, Burgos, 2004, p. 102.
PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 510.

²⁹³⁴ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 510. Situado en el muro septentrional.

²⁹³⁵ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 385. Nuestra Señora del Vallejo y Santa Marina; GONZÁLEZ BARRIUSO, E., 2004, p. 102. Dos ermitas, ya desaparecidas dedicadas a la Virgen.

²⁹³⁶ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 510. "Una bella talla gótica del siglo XIII".



189. MONTERRUBIO DE LA DEMANDA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora de la Caraba)
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
77 x 31 cm.
Iglesia de San Juan Bautista
(procedente de la ermita de Nuestra Señora de la Caraba)

Monterrubbio aparece en los fueros que Fernán González concedió a la villa de Canales en la sierra de Cameros y a toda la comarca de Valdecanales y las Cinco Villas, en el año 934. Para algunos autores este fuero es apócrifo²⁹³⁷. Figura en el censo de préstamos del obispado burgalés del siglo XIII. Es el único municipio de nuestra provincia que formó parte del alfoz de Canales de la Sierra hasta 1833²⁹³⁸.

La imagen es la titular de la ermita de Nuestra Señora de la Caraba, que fue iglesia, como testimonia la pila bautismal que tuvo hasta 1833. Destaca por su importancia devocional. En torno a su aparición hay dos leyendas. Según la primera, se apareció a unos pastores trashumantes cuando estaban celebrando una reunión en un lugar denominado “Fuente de la Caraba”. En la segunda, se apareció a los vecinos de Monterrubbio, quienes la llevaron a la ermita que se encontraba en Santa María²⁹³⁹.

El nombre de “caraba” sirve para designar las reuniones que celebraban los rabadanes de los rebaños. Se considera a esta Virgen patrona de los pastores trashumantes de la Sierra de la Demanda, quienes rezaban ante la imagen antes de emprender la trashumancia hacia Extremadura. El lugar que ocupa la ermita era el elegido por los pastores para reunirse con sus rebaños antes de partir²⁹⁴⁰. La trashumancia tenía en la Sierra de la Demanda “uno de los refugios veraniegos más apetecibles y que se extendía en invierno hasta las tierras extremeñas”²⁹⁴¹.

El autor que restauró la Virgen de Villafranca Montes de Oca (cat. núm. 288) y Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal (cat. núm. 53) también intervino en la Virgen en estudio. A esta intervención se debe que los rostros de las cuatro imágenes sean semejantes. A la Virgen de la Caraba, además, le añadieron la mano derecha, le retallaron el manto sobre la cabeza y acrecentaron algunas ondulaciones al extremo del mismo sobre el regazo. También ajustaron el cuello de la túnica, que era abarquillado, y redondearon las puntas de los zapatos.

²⁹³⁷ ZABALZA DUQUE, M., 1998, pp.179-180.

²⁹³⁸ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 d, p. 2443.

²⁹³⁹ ORTEGA GUTIÉRREZ, D. C. y CAMARERO CAMARERO, R., 1999, pp. 227, 229.

²⁹⁴⁰ CRUZ, V. de la, 1985, p. 21.

²⁹⁴¹ PEÑA PÉREZ, J., 1993 c, p. 373.

Integra el tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño desvía levemente el cuerpo hacia el lado izquierdo. María sostiene al Niño por la cintura con su mano izquierda. El manto cubre la cabeza de la Virgen a modo de velo, bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El drapeado es escaso. Del cuello abarquillado de la túnica aún se aprecian las marcas. El talle está por muy encima de la cintura, resaltado con un ceñidor de correa.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. Su melena es corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. Flexiona las piernas y coloca el pie derecho sobre el regazo y el izquierdo sobre la rodilla izquierda materna. Viste con una túnica rozagante, de cuello ajustado, que tiene el talle por encima de la cintura, ablusado.

Por la moda que reflejan las túnicas se puede datar en el último tercio del siglo XIV²⁹⁴².

Bibliografía

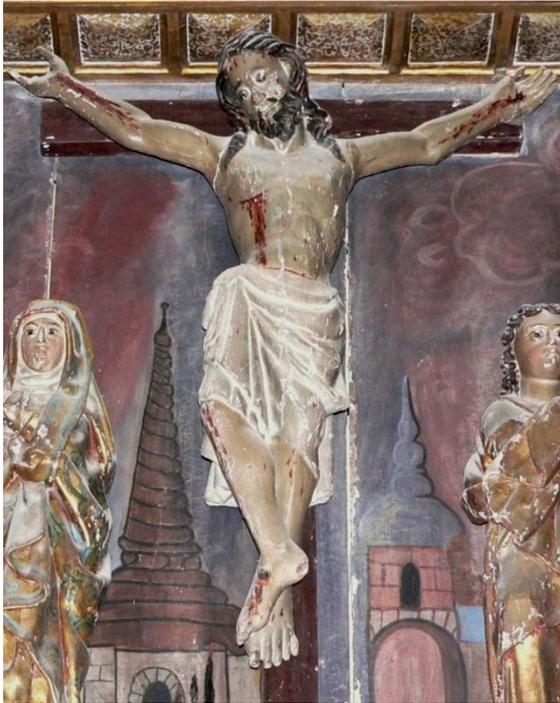
CRUZ, V. de la, *Burgos. Ermitas y Romerías*, Burgos, 1985, p. 21.

CRUZ, V. de la, *Burgos Pastores y Rebaños*, Burgos, 1991, pp. 27-28.

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, pp. 301, 366.

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la sierra de Burgos*, Burgos, 2004, pp. 103-104.

²⁹⁴² BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



190. MORADILLO DE ROA
Crucificado
 Primer tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 Aproximadamente 75 cm.
 Iglesia de Pedro Apóstol

El municipio de Moradillo perteneció a la Comunidad de Villa y Tierra de Aza, hasta su disolución en el siglo XIX, y no a la de Roa como pudiera deducirse de su nombre²⁹⁴³. La iglesia se erigió, en su mayor parte, en un estilo gótico propio de la segunda mitad del siglo XIII²⁹⁴⁴. El Crucificado se pudo realizar para esta edificación. Forma parte de un grupo del Calvario, con dos tallas de factura posterior, que ocupa el ático del retablo adosado al muro meridional. Su estado de conservación es bueno, aunque le faltan algunas falanges de la mano derecha y está repolicromado.

Comparte con el Crucificado de Ríocavado de la Sierra (cat. núm. 237) la forma de triángulo invertido del tórax y la disposición del paño de pureza. Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura.

Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro transmite una expresión serena. El cabello se ha trabajado en finos mechones de tamaño similar y se ha distribuido a dos bandas. Se separan dos mechones, que se adelantan a los hombros. La barba es corta. Los brazos se colocan por encima de la horizontal con las manos extendidas. El paño de pureza se sujeta en las caderas y es muy largo por la parte posterior. Desde el nudo, situado sobre la cadera derecha, cae una cascada de pliegues verticales, mientras que los del lado izquierdo son concéntricos. Desvía la pierna derecha y la adelanta al plano del cuerpo. El pie derecho está en rotación externa y el izquierdo vertical.

Se puede datar en el primer tercio del siglo XIV por las características anatómicas y la disposición del *perizonium*.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 196.

²⁹⁴³ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, p. 298.

²⁹⁴⁴ NUÑO GONZÁLEZ, J., 2002 d, p. 2803.



191. MORADILLO DE ROA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Egido)
 Primer tercio del XIV
 Madera policromada
 79 x 31 cm.
 Ermita Virgen del Egido

La Virgen del Egido es la patrona de Moradillo. Se custodia en la iglesia parroquial, a donde se trasladó desde la ermita de la Virgen del Egido, de la que es titular²⁹⁴⁵. En la techumbre de madera de la ermita han pervivido restos de pinturas mudéjares, que se podrían datar a principios del siglo XV. En septiembre, cuando se celebra su fiesta, se saca en procesión. Está bien conservada, aunque se eliminaron los remates de la corona y se retalló la tapa trasera. La policromía es posterior.

Forma parte del tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María²⁹⁴⁶. La Virgen está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho y lo desvía hacia atrás, formando una diagonal. En el rostro mariano destacan los ojos y las mejillas. Con la mano derecha la Virgen muestra una poma a Jesús y sujeta el manto con la izquierda. El velo se oculta sobre la frente y se ondula en los laterales del rostro. El manto bordea los brazos. La túnica es de cuello circular y se ajusta al pecho. El talle se oculta bajo el manto. Calza zapatos puntiagudos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. En su rostro destacan las mejillas. Peina una melena rizada. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro. Flexiona las piernas y coloca los pies sobre la pierna derecha de María. El manto bordea los brazos y cruza sobre las piernas. La túnica es de cuello ajustado.

En función de la moda que refleja su indumentaria puede datarse en el primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 243.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 148.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 222.

²⁹⁴⁵ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 387.

²⁹⁴⁶ Junto con las tallas de: Hontoria de Valdearados, Berlangas de Roa, Burgos, Pardilla, Brazacorta, Bahabón de Esgueva, Quintanilla del Agua, Burgos, La Revilla, Burgos, Santa María del Campo y Zuzones.



192. NAVA DE ROA

Calvario

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Cristo aproximadamente 160 cm., san Juan 72 x 21 x 12 cm.

Iglesia de San Antolín Mártir

(procedente de una ermita desaparecida)

Alfonso VII concedió a la Comunidad de Villa y Tierra de Roa el fuero de Sepúlveda en 1143. Entre las treinta y tres aldeas de Roa se incluye *Naba*²⁹⁴⁷. Sobre el municipio ejerció el señorío jurisdiccional el conde de Siruela, como sucedió con otros enclaves de la zona. Según Sentenach estas dos imágenes se encontraban en la iglesia, entre otras procedentes de una ermita hundida²⁹⁴⁸. Probablemente se refería a la derruida ermita de Santa Ana. Las edificaciones de Nava de Roa, junto a gran parte de su iglesia, fueron incendiadas por los carlistas²⁹⁴⁹. La iglesia es de estilo barroco.

Las dos esculturas se restauraron en la década de los noventa del siglo pasado. Estaban bien conservadas, sólo se apreciaba pérdida de material en las manos del Crucificado, que carecía de numerosas falanges, restituidas durante la restauración. Había perdido la cruz original. El Crucificado pende del muro septentrional y san Juan se ha colocado en el retablo de situado en la zona septentrional del crucero.

Cristo pertenece a modalidad de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. Peina una melena distribuida a dos bandas y su barba es larga. Los brazos están por encima de la horizontal y las manos tenían los dedos extendidos, si partimos de las falanges

²⁹⁴⁷ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1983 b, pp. 373-374.

²⁹⁴⁸ SENTENACH, N., 1924, t. VI, pp. 119-120.

²⁹⁴⁹ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 390. "Una iglesia parroquial matriz de 2º ascenso (San Antolín Mártir), de cuyo edificio no existe más que la mitad: y está muy deteriorada a causa del citado incendio y finalmente una ermita contigua al norte del pueblo, con un cementerio inmediato a la misma". Actualmente desaparecida.

conservadas. La dilatación torácica contrasta con la estrecha cintura. Su anatomía es naturalista y sólo se han tallado los pectorales y el arco epigástrico. El paño de pureza se sujeta en las caderas y se anuda sobre la derecha. Por la parte superior tiene reborde. Bajo el nudo confluyen los extremos del lienzo y se distribuyen en pliegues zigzagueantes, que permiten ver la rodilla derecha y parte del muslo. La pierna derecha se coloca sobre la izquierda, mostrando la musculatura y adelantada al plano del cuerpo. El pie derecho está en rotación externa y el izquierdo en rotación interna. Los dos se han colocado paralelos.

Juan está frontal y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro tiene forma ovalada y la barbilla afilada. Peina una melena corta, tallada en mechones simétricos. Apoya el mentón en la mano derecha, además que refleja el dolor que aún no transmite su rostro²⁹⁵⁰, y con la izquierda sostiene el libro. Las piernas están paralelas. El manto bordea los brazos. El extremo derecho se recoge bajo la mano izquierda y el izquierdo bajo el brazo y cae recto. El escote de la túnica no se adapta a la base del cuello²⁹⁵¹ y la manga derecha se retrae hasta el codo, permitiendo ver las bocamangas ajustadas de la camisa.

Estas esculturas responden a la actuación de imagineros diferentes, porque no muestran afinidades estilísticas. Por las características del Crucificado y por la moda que refleja la túnica de Juan se pueden datar en el segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los Crucifijos góticos de la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 85.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 198.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. VI, ms, 1924, pp. 119-120.

²⁹⁵⁰ RÉAU, L., 1957 (1996), pp. 520, 512-513; PJOÁN SOTERAS, J., 1989, p. 463; YARZA LUACES, J., 2002, p. 30; MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5; BELTING, H., 2009, p. 482.

²⁹⁵¹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



193. NEBREDA

Crucificado

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 160 cm.

Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora

Nebreda se menciona en un documento del año 1062, como integrante del alfoz de Lerma²⁹⁵². Su iglesia conserva partes góticas. El Crucificado se pudo realizar para este templo. Ocupa el ático del retablo rococó de la nave de la Epístola, datado hacia 1770²⁹⁵³. El espacio reservado a la talla es de dimensiones reducidas, por ello, las manos, parte de los brazos y de los pies quedan ocultos. En el repolicromado se aprecian numerosas lagunas.

Pertenece al tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que las costillas están talladas y el abdomen liso. El cuerpo mantiene la vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. En su rostro, de expresión serena, destaca la ancha frente. El cabello se distribuye a dos bandas, de las que se separan un mechón que se adelanta a cada hombro. La barba tiene un tamaño intermedio. Los brazos se han colocado por encima de la horizontal. En el tórax se aprecian las clavículas y los pectorales. El *perizonium* se sujeta en la cintura, con reborde, y se anuda sobre la cadera derecha. La tela sobrante asoma por el lateral izquierdo²⁹⁵⁴. La pierna derecha se muestra de perfil y el pie en rotación externa, el izquierdo se mantiene vertical. La cruz es original.

Es obra de un imaginero local, que, por sus características anatómicas y la disposición del paño de pureza, se puede datar en las décadas finales del segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 51

²⁹⁵² MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, pp. 259-261.

²⁹⁵³ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 512.

²⁹⁵⁴ Como en las tallas de: Arenillas de Muñó, Burgos, Revilla Cabriada, Santa Cruz de Juarros, Valcabado de Roa.



194. NEBREDA
Virgen sedente con el Niño
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
78 x 31 cm.

Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora

Según la tradición oral, la imagen procede de una ermita. Sin embargo, P. Madoz en su diccionario no recoge la presencia de ermitas en este municipio a mediados del siglo XIX²⁹⁵⁵. La talla se expone al culto en el muro de la nave del Evangelio de la iglesia sobre una ménsula. Su estado de conservación es bueno, porque sólo ha desaparecido el objeto que portaba María en su mano derecha, que se añadió durante la reciente restauración.

Pertenece al tipo de Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está frontal y Jesús gira levemente el cuerpo hacia la derecha. El rostro de María es alargado y tiene las mejillas desarrolladas. Con la mano derecha mostraría un fruto al Niño y con la izquierda le sujeta por el brazo. El velo se ajusta a la frente y se separa en su caída formando pliegues de poco volumen. El manto bordea los brazos. El cuello de la túnica está abarquillado y, al igual que la Virgen de Redonda de Covarrubias o la de la Caraba de Monterrubio de la Demanda, la tela se ajusta al pecho. El talle se sitúa por encima de la cintura y se resalta mediante un ceñidor de correa. Calza zapatos acabados en punta.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. Su rostro reitera las facciones maternas. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro. Oculta el pie derecho por detrás de su pierna izquierda y apoya el izquierdo en la pierna derecha de María, como en la talla de Pineda de la Sierra. La túnica tiene el cuello abarquillado y el talle ligeramente por encima de la cintura, por encima del mismo la tela se ablusa.

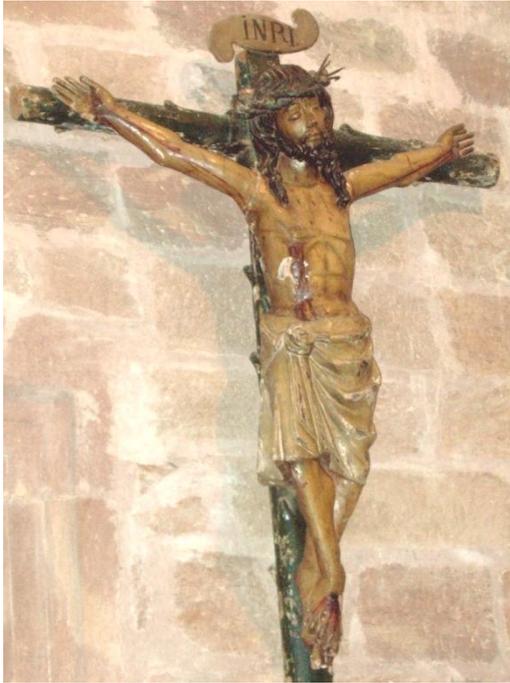
Por la moda que reflejan las túnicas -cuellos abarquillados y aparición del ablusamiento en la túnica infantil- se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁹⁵⁶.

Bibliografía

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. V, ms., 1924, p. 178.

²⁹⁵⁵ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 391.

²⁹⁵⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196, 200.



195. NEILA
Crucificado
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
150 x 126 cm.
Iglesia de Santa María
(procedente de la ermita del Santo Cristo)

Fonte de Naila se menciona en un documento de 1044. En el *Becerro de las Behetrías* eran diviseros del lugar los señores de Lara y de Vizcaya²⁹⁵⁷. Perteneció al alfoz de Barbadillo²⁹⁵⁸, de corta existencia, y posteriormente al de Lara. Según la tradición oral, el Crucificado procede de la ermita desaparecida del Santo Cristo²⁹⁵⁹. Pende del muro septentrional de la iglesia tardogótica de Santa María, que aún conserva algunos vestigios románicos. Su estado de conservación es bueno. Sólo le han añadido el letrero a la cruz y la corona de espinas. Está repolicromado.

Forma parte del tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y de la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Su cuerpo mantiene la vertical y ladea levemente la cabeza hacia el lado derecho. La expresión de su rostro es serena, con los ojos y la boca cerrados. Del cabello, distribuido a dos bandas, se adelanta un largo mechón a cada lado del pecho. La barba ha incrementado su tamaño respecto a las del primer tercio del siglo XIV. Los brazos se sitúan por encima de la horizontal y las manos están extendidas y con los dedos separados. En el tórax se han tallado los pectorales, el arco epigástrico y el abdomen lobulado. El paño de pureza se sostiene por encima de las caderas, con reborde, y se anuda sobre la cadera derecha. Bajo el nudo la tela cae formando pliegues verticales, que permiten ver parte de la rodilla. La distribución del paño es similar a la que muestra el Crucificado del convento de San José de Burgos (cat. núm. 57). La pierna derecha está de perfil y la izquierda vertical. El pie derecho adopta la rotación externa.

Por las características anatómicas, la posición de las manos y la disposición del paño de pureza este Crucificado se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

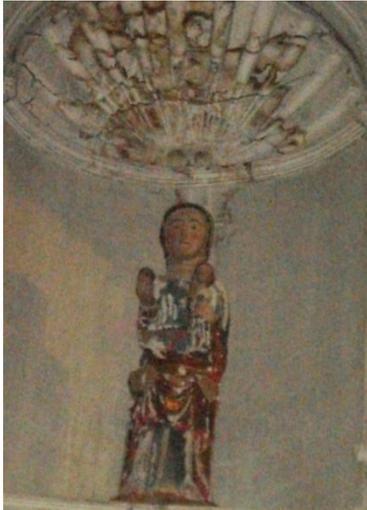
Bibliografía

VALDIVIELSO AUSÍN, B., *Neila. Una llamada al turismo*, Burgos, 1980, p. 161.

²⁹⁵⁷ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. ii, p. 620; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 196.

²⁹⁵⁸ ÁLVAREZ BORGE, I., 1993, p. 59. "No es fácil saber si el centro territorial de este alfoz se situaba en Barbadillo del Pez o Barbadillo de los Herreros".

²⁹⁵⁹ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 391. Hubo dos ermitas, la de San Roque y la del Santo Cristo.



196. OLMEDILLO DE ROA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de Reyuelo)
Finales del segundo tercio del siglo XIV o principios del tercero
Madera policromada
94 x 21 cm.
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

Alfonso VII concedió a la Comunidad de Villa y Tierra de Roa el fuero de Sepúlveda en 1143. En este documento se menciona Olmedillo junto a otras treinta y tres aldeas²⁹⁶⁰. La iglesia comenzó a erigirse en el siglo XVI²⁹⁶¹. La talla está colocada en el cuerpo superior del retablo de la cabecera de la nave del Evangelio. Puede proceder de la iglesia primitiva o de alguna ermita. Se utilizó como imagen de vestir y para ello se eliminó la corona, el velo y parte del manto de María. Además, desapareció la mano izquierda de Jesús y su túnica está muy deteriorada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se dispone de pie, comentado en la ficha de la Virgen de la iglesia de San Gil (cat. núm. 55)²⁹⁶².

Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de María es alargado y los ojos pequeños. Con la mano derecha muestra una manzana al Niño, en alusión a María como Nueva Eva, y con la izquierda le sujeta por la cintura. El manto bordea los brazos. El cuello de la túnica está abarquillado y el talle, elevado por encima de la cintura, se ablusa y resalta con un cíngulo de correa.

Jesús se ha realizado a una escala inferior a la materna. En su rostro destacan los pómulos. Peina una melena recorrida por un bucle por el extremo inferior. Bendice con la mano derecha.

Por la moda que refleja la indumentaria y el peinado infantil, se puede datar en a finales del segundo tercio del siglo XIV o principios del siguiente²⁹⁶³.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 149.

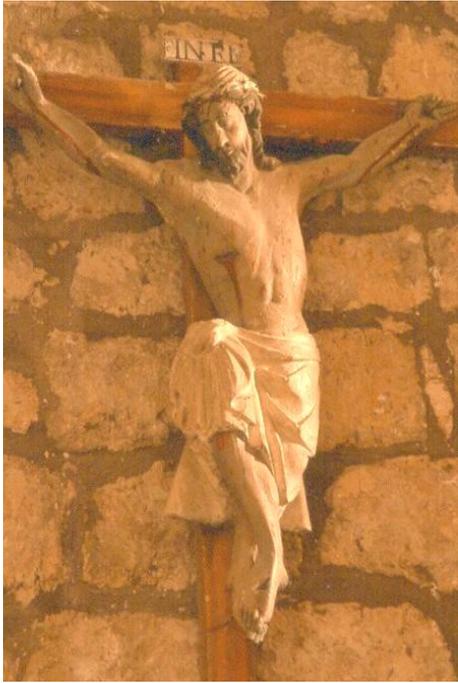
MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 226

²⁹⁶⁰ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, pp. 375-376.

²⁹⁶¹ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1995, p. 77.

²⁹⁶² Junto a las tallas de: Burgos (San Gil), Burgos (Las Huelgas), Celada del Camino, La Gallega, Guzmán, Peñalba de Castro, Vega de Lara.

²⁹⁶³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196, 200; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, pp. 134-137



197. OLMILLOS DE MUÑO
Crucificado

Primer tercio del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 100 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

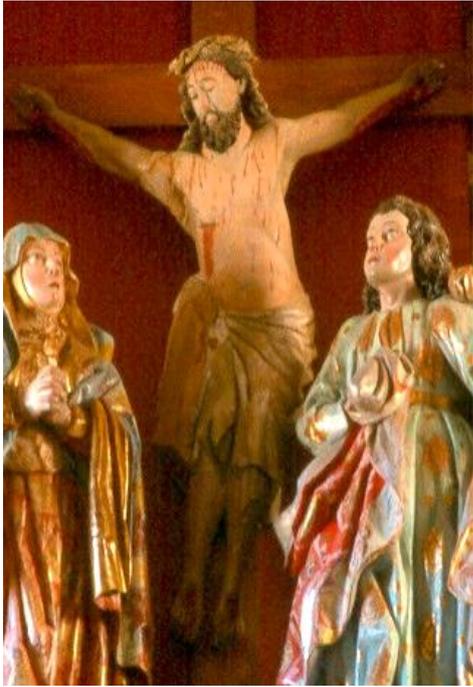
Olmillos cellar Sante Columbe aparece en un documento de 1068²⁹⁶⁴. Formó parte del alfoz de Muño. La iglesia se erigió en estilo gótico y, en consecuencia, la talla pudo haberse realizado para esta edificación. El Crucificado pende del muro del Evangelio. Su estado de conservación es bueno, aunque ha perdido algunas falanges de las manos y la cruz. No conserva la policromía de la parte superior de la cabeza.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante de los Crucificados que derivan del Cristo del Calvario del sepulcro de Fernando de la Cerda de Las Huelgas (cat. núm. 58)²⁹⁶⁵. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. El cabello se distribuye a dos bandas, trabajadas con mechones del mismo tamaño. Los brazos se han colocado por encima de la horizontal, con los codos ligeramente flexionados, y las manos extendidas. La desviación del cuerpo permite ver el madero vertical de la cruz. La forma del tórax se aproxima a la de un triángulo invertido, por los desarrollados pectorales y la estrecha cintura. El paño de pureza se anuda sobre la cadera derecha. Es muy largo por la parte trasera. Desde el nudo caen numerosos pliegues verticales. Cristo adelanta la pierna derecha al plano del cuerpo. El pie izquierdo prolonga la vertical de la pierna y el derecho adopta la rotación externa.

Se puede datar en el primer tercio del siglo XIV por el estudio anatómico, el tamaño de la barba, que es corta, y la elevación del paño de pureza hasta las caderas.

²⁹⁶⁴ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, p. 301.

²⁹⁶⁵ Burgos (dos imágenes de Las Huelgas), Cilleruelo de Abajo e Iglesias.



198. OLMILLOS DE MUÑO
Crucificado

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

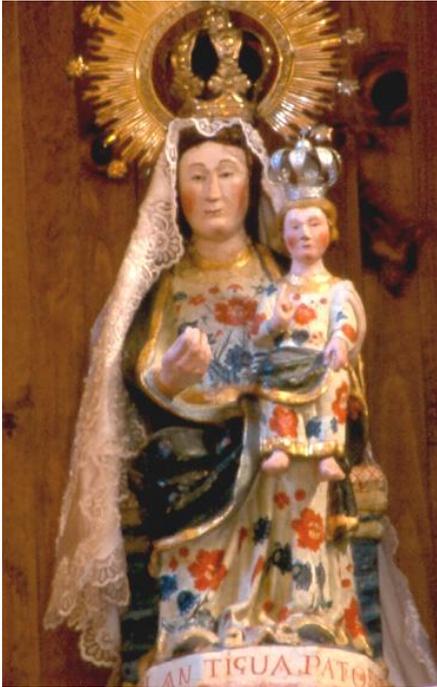
Aproximadamente 120 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

La imagen forma parte de un Calvario con dos tallas barrocas. Acusa una pérdida importante de material en el paño de pureza. Además, una grieta recorre la unión del brazo derecho con el torso. La cruz no es original y al Crucificado se le añadió una corona de espinas. La talla está repolicromada. La importante pérdida de material del paño, la grieta del brazo, la distinta altura de los hombros y la colocación paralela de las piernas sugieren que pudo representar un Descendimiento, del que se separó la talla de José de Arimatea. Aunque también existe la posibilidad de que se serrará para ponerle unas faldillas de tela.

Forma parte del grupo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y de la variante en la que la caja torácica es recta. Desvía el cuerpo y gira el rostro hacia el lado derecho. Su cara es alargada y refleja una expresión serena. Tiene los ojos y la boca cerrados. El cabello se distribuye a dos bandas y el bigote es fino. La barba ha incrementado su volumen, respecto a las del primer tercio del siglo XIV, y se distribuye en mechones gruesos y ondulados. Los brazos se alzan por encima de la horizontal y no guardan simetría, el derecho está más bajo que el izquierdo. Las manos tienen los dedos extendidos. En el tórax se ha tallado el arco epigástrico, que cobija un abdomen dividido en cuatro lóbulos. Las caderas son más anchas que la caja torácica. El *perizonium* se sostiene por encima de las caderas y se anuda sobre la derecha. El drapeado es rico y naturalista. La tela oculta las rodillas. Las piernas están paralelas y los pies se sujetan con dos clavos.

Por el tamaño de la barba, sus características anatómicas y la disposición de las manos se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.



199. OLMILLOS DE MUÑO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra
Señora la Antigua)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Medidas. Aproximadamente 60 cm.
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

Nuestra Señora la Antigua es la patrona del municipio y como tal se le profesa gran devoción. Está bien conservada, aunque eliminaron la corona de María y retallaron el velo, dándole la apariencia de una larga melena. La mano derecha es un añadido y en la talla se aprecian varias capas de policromía.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro mariano es alargado, de amplias mejillas y ojos pequeños. Con la mano izquierda María sujeta al Niño por el brazo. El manto bordea el brazo derecho. Es llamativa su distribución sobre el regazo, porque no se repite en otras imágenes burgalesas. Mientras en las otras tallas cubre las piernas de la Virgen, en este caso protege la pierna derecha infantil. La túnica es de cuello ajustado y el talle, situado por encima de la cintura, se resalta con un ceñidor liso. Los zapatos asoman entre la tela, apuntados.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. Su rostro emula al materno, pero con las mejillas más desarrolladas. Peina una melena de flequillo corto. Con la mano derecha bendice y con la izquierda, apoyada sobre su rodilla izquierda, sujeta el extremo del manto materno. El escote de la túnica tiene forma abarquillada.

Por la moda que reflejan las túnicas y la disposición del manto materno, se puede datar a finales del segundo tercio siglo XIV²⁹⁶⁶.

²⁹⁶⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



200. PALACIOS DE LA SIERRA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de Solanillas)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
46 x 14 x 10 cm.
Iglesia de Santa Eulalia

Aunque Palacios aparece en documentos desde el siglo XIII²⁹⁶⁷, su existencia es anterior, como testimonia la necrópolis del Castillo y los abundantes vestigios románicos de las ruinas de Santa Olalla y de la iglesia, actual parroquia de Santa Eulalia²⁹⁶⁸. En esta última iglesia se custodia la Virgen de Solanillas. La imagen no cuenta con un espacio propio en el templo. Según la tradición oral, fue la titular de una ermita desaparecida²⁹⁶⁹. La talla se ha restaurado recientemente.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Las dos figuras mantienen la frontalidad. En el rostro de la Virgen destaca la amplia frente y las desarrolladas mejillas. Con la mano derecha sostiene una poma, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda al Niño por el brazo. La corona remata en tres florones. El velo bordea el rostro y en su caída forma una ondulación de poco volumen. El manto rodea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El escote de la túnica no se adapta a la base del cuello y el talle está por encima de la cintura, ablusado.

El Niño se sienta sobre la pierna izquierda materna. Su rostro es alargado y la melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro. Los pies se adelantan a la pierna izquierda de María. El manto repite la disposición del de su madre y la túnica tiene el talle por encima de la cintura, ablusado.

La moda que reflejan las túnicas es propia del segundo tercio del siglo XIV²⁹⁷⁰.

Bibliografía

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la Sierra de Burgos*, Burgos, 2004, p. 107.

²⁹⁶⁷ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 175.

²⁹⁶⁸ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 f, pp. 2463-2467.

²⁹⁶⁹ Numerosos despoblados vieron sus iglesias transformadas en ermitas. En este caso, ningún despoblado se menciona bajo la denominación de Solanillas. Sobre los despoblados ver: MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 401. Bañuelos, Pajares y San Miguel; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 177. Bañuelos; p. 189. San Miguel.

²⁹⁷⁰ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196, 200.



201. PARDILLA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del
Consuelo)
Finales del siglo XIII
Madera policromada
91 x 30 cm.
Iglesia de la Degollación de San Juan Bautista

Pardilla perteneció a la Comunidad de Villa y Tierra de Montejo hasta el siglo XIX²⁹⁷¹. Cuando se realizaron las divisiones provinciales pasó a formar parte de la provincia de Burgos. La imagen es el único testimonio medieval que conserva la iglesia actual, que es barroca. Puede proceder del templo antiguo o de alguna ermita²⁹⁷². Está bien conservada, porque sólo eliminaron la corona de María, y repolicromada.

Pertenece a las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María. La Virgen está frontal y Jesús gira levemente el cuerpo hacia el lado izquierdo. En el rostro mariano destacan los ojos, almendrados. Con la mano derecha muestra una poma al Niño en alusión a María como nueva Eva. El manto cubre la cabeza y deja sin cubrir el brazo derecho, asoma por la cintura y cruza hacia el lado izquierdo. Bordea el brazo izquierdo. Los pliegues son poco naturalistas y el borde inferior forma una horizontal. El cuello de la túnica se decora con un orfrés ancho, que remata en un rectángulo, como el de la Virgen del Paraíso de Santo Domingo de Silos (cat. núm. 259)²⁹⁷³. Bajo la túnica asoman los apuntados zapatos.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su rostro repite las facciones de su madre, pero tiene el mentón más afilado. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. Los pies se adelantan a la rodilla de María. El manto deja libre el brazo derecho y cubre el izquierdo. El cuello de la túnica está decorado con un orfrés circular.

Es una escultura arcaizante. Se puede datar en las décadas finales del siglo XIII por las características de la indumentaria y su disposición.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), pp. 147-48.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 222.

²⁹⁷¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, p. 302.

²⁹⁷² En el siglo XIX no había ermitas según MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 406.

²⁹⁷³ MENÉNDEZ PIDAL, G. y BERNIS MADRAZO, C., 1986, p. 55.



202. PAÚLES DE LARA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Rosario)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
80 x 30 x 23 cm.
Iglesia de San Pedro Apóstol

Paúles de Lara se menciona en un documento de 1312²⁹⁷⁴. La iglesia se pudo realizar entre los siglos XVII y XVIII, si partimos de las características arquitectónicas de la edificación. La Virgen del Rosario se colocó en el retablo situado en la cabecera, de finales del siglo XVII²⁹⁷⁵. Su estado de conservación es bueno, aunque de la corona sólo conserva el aro y se han redondeado los extremos de los zapatos. Está repolicromada.

Pertenece a la tipología de las Vírgenes sedentes con el Niño, en las que María apoya su mano izquierda en el hombro o el brazo infantil. La Virgen está frontal y el Niño se desvía levemente hacia el lado izquierdo. El rostro de María es alargado. Con la mano derecha muestra una manzana a Jesús, en alusión a María como nueva Eva, y apoya la derecha en el hombro infantil. El velo se ajusta a la frente y se separa del rostro desde las sienes, creando una ondulación de poco volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El drapeado es naturalista. El escote de la túnica se ajusta al cuello y el talle se oculta bajo el manto, pero se aprecian los pliegues que se forman en torno al mismo.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su cabeza está realizada a una escala inferior al cuerpo. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. Apoya el pie derecho en el regazo y adelanta el izquierdo a la pierna izquierda de María. Viste con una túnica holgada, de cuello ajustado.

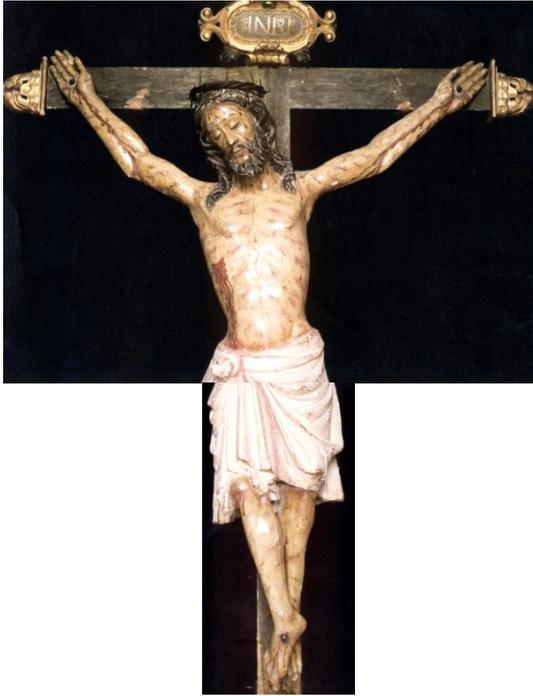
Es obra de un imaginero local, que se puede datar a principios del primer tercio del siglo XIV por la moda que refleja su indumentaria.

Bibliografía

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 518.

²⁹⁷⁴ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 175.

²⁹⁷⁵ PAYO HERNANZ, R. J., Burgos, 1997, t. II, p. 518.



203. PEDROSA DE DUERO

Crucificado

Primer tercio del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 160 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

En 1143 Alfonso VII concedió a la Comunidad de Villa y Tierra de Roa el fuero de Sepúlveda junto a treinta y tres aldeas, entre las que se incluía Pedrosa²⁹⁷⁶. El conde de Siruela ejerció el señorío jurisdiccional sobre el enclave. Su iglesia se reedificó en 1720, porque la anterior amenazaba ruina. El Crucificado ostenta la titularidad de la capilla particular del Santo Cristo, abierta en el muro septentrional²⁹⁷⁷. Se pudo trasladar desde la iglesia anterior. Su estado de conservación es bueno y sólo la corona, la cruz y la policromía son posteriores.

Pertenece al grupo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía levemente el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. El cabello se ha trabajado en mechones ondulados, de los que se adelanta uno a cada hombro. La barba tiene un tamaño intermedio. Coloca los brazos por encima de la horizontal, con los codos flexionados, y las manos extendidas. En el tórax se han tallado los pectorales y el arco epigástrico. El *perizonium* se sujeta en las caderas y anuda sobre la derecha, con reborde. Bajo el nudo caen pliegues verticales y los que se crean en torno a las piernas son concéntricos y profundos. El pie izquierdo está vertical y el derecho en rotación externa.

Se puede datar a finales del primer tercio del siglo XIV por la posición de las manos, el estudio anatómico y la colocación del paño de pureza en las caderas.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los Crucifijos góticos de la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 90.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 196.

²⁹⁷⁶ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, pp. 375-376.

²⁹⁷⁷ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1995, pp. 98, 110.



204. PEÑACOB
Virgen sedente con el Niño
Finales del siglo XIII o principios del XIV
Madera policromada
60 cm.
Iglesia de la Visitación de Nuestra Señora

Se menciona a Peñacoba en un documento de 1076. Perteneció al alfoz de Tabladillo y estuvo vinculada al monasterio de Santo Domingo de Silos. La iglesia es moderna, pero en su interior alberga dos tallas marianas góticas, que pueden proceder del templo anterior o de los despoblados de Fresnosa y de Ontarada²⁹⁷⁸. La talla en estudio se colocó en el muro de la Epístola, sobre una ménsula. Se ha restaurado recientemente y añadido una corona, para suplir la desaparecida.

Acusa la influencia de la segunda variante de las Vírgenes alfonsíes, por la presencia del fiador circular en el manto²⁹⁷⁹. María está frontal y el Niño desvía ligeramente el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. El rostro de la Virgen tiene forma ovalada. El cabello se distribuye a dos bandas y agrupa en mechones ondulados. Con la mano derecha muestra una manzana a Jesús, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda le sujeta por la pierna. El velo se ondula en los laterales y se separa del rostro. El manto lleva un fiador circular doble. Bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El cuello de la túnica es ajustado y el talle se oculta bajo el manto. Entre la tela asoma el zapato izquierdo, apuntado.

Jesús está sentado en la pierna izquierda materna. Su rostro se asemeja al de su madre. Peina una melena corta. Bendice con la mano derecha y con la izquierda sujeta la esfera. Coloca el pie derecho por delante de su pierna izquierda, de perfil, y apoya el izquierdo en la pierna derecha de María. El manto bordea los brazos y cubre las piernas. El cuello de la túnica es ajustado.

Esta obra se puede datar a finales del siglo XIII o principios del XIV por las características de la indumentaria.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 217.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.

²⁹⁷⁸ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 246, 249.

²⁹⁷⁹ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, pp. 150-151.



205. PEÑACOBA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora
del Cerro)
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 60 cm.
Iglesia de la Visitación de Nuestra Señora

En el siglo XIX la iglesia estuvo dedicada a Nuestra Señora del Cerro, patrona de la villa²⁹⁸⁰. La talla se colocó en el retablo mayor, realizado en estilo rococó²⁹⁸¹. Su festividad se celebra el 2 de julio y los festejos duran tres días. Durante los mismos los jóvenes enraman los tejados de las casas, donde viven mujeres solteras. Si algún enamorado tiene un colorido especial es porque esa joven tiene pretendiente²⁹⁸². La talla se ha restaurado recientemente. Las manos derechas no parecen originales.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. María está frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. En el rostro de la Virgen destacan las mejillas. Con la mano izquierda sujeta al Niño por la pierna. El velo se ondula a los lados del rostro y ajusta a los hombros. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. El drapeado es abundante y naturalista. El cuello de la túnica se abarquilla y el talle se coloca por debajo del pecho, resaltado con un ceñidor. Los zapatos rematan en punta²⁹⁸³.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de María. Su frente es ancha y tiene el cabello rizado. Con la mano izquierda sostiene la esfera. Apoya el pie derecho en la pierna derecha materna y el izquierdo en el regazo. La túnica se abluza sobre el talle.

Las túnicas reflejan la moda del último tercio del siglo XIV²⁹⁸⁴.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 223.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 520.

REPRESA FERNÁNDEZ, D., “Religiosidad popular en Santo Domingo de Silos y su comarca”, *Revista de Folklore*, 239 (2000), pp. 154-155.

²⁹⁸⁰ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 410.

²⁹⁸¹ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 520.

²⁹⁸² REPRESA FERNÁNDEZ, D., 2000, pp. 154-155.

²⁹⁸³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200. pp. 195-196.

²⁹⁸⁴ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 520. “Una bella talla gótica del siglo XIII”.



206. PEÑALBA DE CASTRO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora
de Castro)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
89 x 39 cm.
Iglesia de Santiago Apóstol
(procedente de la ermita de Nuestra Señora de Castro)

La aparición de Peñalba en las fuentes medievales es muy tardía, año 1338. Perteneció a la merindad de Santo Domingo de Silos²⁹⁸⁵. Nuestra Señora de Castro es la titular de su ermita, erigida sobre las ruinas de la ciudad romana de Clunia. Según una leyenda, se apareció en el lugar donde se erigió la ermita durante el dominio musulmán, aunque, evidentemente, la imagen es más tardía. Contó y cuenta con gran devoción en toda la comarca. A ella acuden los creyentes de Brazacorta, Alcoba (Soria), Arandilla, Caleruega, Coruña del Conde, Hinojar del Rey, Peñalba y Quintanarraya.

En *Penas y castigos de la Villa* de Caleruega, escrito por el escribano público Carlos Pérez de Extremera en 1724, se la denomina Nuestra Señora de los Remedios²⁹⁸⁶. A mediados del siglo XIX ya tenía la advocación actual²⁹⁸⁷. Se expone al culto en la parroquial. Su estado de conservación es bueno, aunque ha sufrido algunas alteraciones. Eliminaron la corona de María e insertaron ojos de cristal. Está repolicromada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se dispone de pie, comentado en la ficha de la Virgen de la iglesia de San Gil (cat. núm. 55)²⁹⁸⁸.

La imagen mantiene la frontalidad. El rostro de María tiene forma ovalada. Su cabello, ondulado, recorre el rostro y el cuello. Con la mano derecha muestra una poma a Jesús, en alusión a María como nueva Eva, y apoya la izquierda en su hombro. El velo se ajusta a la frente y en su caída forma dos ondulaciones poco voluminosas. El manto, cuyos extremos están decorados con reborde, bordea los brazos. El drapeado es anguloso en el centro del regazo y forma pliegues verticales bajo las rodillas, en una distribución naturalista. El escote de la túnica, que no se adapta a la base del cuello, está decorado con guarnición. Se prolonga formando un ovalo sobre el pecho, que debía albergar una piedra semipreciosa o cristal de roca. Por debajo del mismo se ha tallado un broche romboidal. Un adorno similar muestra la túnica de una Virgen del Museo

²⁹⁸⁵ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, p. 220.

²⁹⁸⁶ Archivo Real del Monasterio de Dominicas de Caleruega, leg. 25, 13, 5; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, C., 1993, p. 269.

²⁹⁸⁷ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 411.

²⁹⁸⁸ Como las tallas de: Burgos (San Gil), Burgos (Las Huelgas), Celada del Camino, La Gallega, Guzmán, Olmedillo de Roa y Vega de Lara.

Schnütgen de Colonia²⁹⁸⁹. El talle de la imagen burgalesa se sitúa por encima de la cintura, resaltado con un ceñidor. Bajo la tela asoman los zapatos, apuntados.

El Niño está de pie sobre la pierna izquierda materna. En su rostro destaca el desarrollado mentón. Peina una melena corta, que permite ver las orejas. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro. Flexiona ligeramente las piernas. La indumentaria infantil se reduce a la túnica, que se ha decorado con guarnición en el cuello, a modo de orfrés. El escote se ha ensanchado en los laterales y la tela se abluza en torno a la cintura.

Por las características de la indumentaria -ensanchamiento del cuello, elevación del talle y ablusamiento de la túnica- se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV²⁹⁹⁰.

Bibliografía

ANIZ IRIARTE, C., “Espiritualidad y madurez de Santo Domingo, 1170-1205”, en DÍAZ MARTÍN, L. V. y ANIZ IRIARTE, C. (coord.), *Santo Domingo de Caleruega: contexto eclesial y religioso*, IV Jornadas de Estudios Medievales, Caleruega 1996, Salamanca, 1996, pp. 35-36.

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, pp. 166, 198, 210, 365.

JANÁRIZ IBÁÑEZ, D., *Historia de las imágenes y santuarios de la Santísima Virgen de la Diócesis de Osma*, m. s., 1940.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), pp. 148-149.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 226.

PALOL, P. de, *Clunia*, Burgos, 1959, pp. 34-35.

XIMENO, D., *Estampas de mi álbum. Aranda de Duero y su comarca*, Burgos, 1968, p. 159.

²⁹⁸⁹ LEGNER, A. (coord.), 1989, pp. 153-157, n. 14.

²⁹⁹⁰ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196, 200.



207. PEÑARANDA DE DUERO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de los Remedios)
Finales del siglo XIV o principios del XV
Madera policromada
58 x 31 cm.
Iglesia de Santa Ana
(procedente de la ermita de Nuestra Señora de los Remedios)

Peñaranda se menciona por primera vez en el año 1000. Fernando IV dio la villa a Fernán Ruiz de Amaya en 1300. La localidad formó parte del alfoz de Clunia y posteriormente se consideró una aldea de San Esteban de Gormaz²⁹⁹¹. Los canteros Juan de Viellarriego y Juan de Rasines reconstruyeron la ermita de Nuestra Señora de los Remedios en el siglo XVII. Durante siglos, y por un privilegio especial, tuvo Sacramento, que mandó retirar el obispo del Burgo de Osma cuando se ordenó la reparación del edificio a finales del siglo XVIII²⁹⁹². A principios de la pasada centuria la ermita se hundió y se procedió nuevamente a su reconstrucción en 1950. De la edificación primitiva nada se conserva. Los duques de Peñaranda y condes de Miranda fueron los señores de la villa y ejercieron el patronato de la ermita²⁹⁹³.

La imagen de Nuestra Señora de los Remedios es la titular de su ermita y la patrona del municipio. Se custodia en la iglesia de santa Ana. Antes de su festividad se saca en procesión hasta su ermita acompañada de dulzaineros y danzantes, donde se inicia una novena. El día de su fiesta, el 8 de septiembre, vuelve a la parroquial en procesión. La imagen sufrió importantes desperfectos a mediados del siglo pasado y se restauró poco tiempo después. Se desconoce su aspecto original.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. Es la única imagen de este tipo en la que el Niño se sienta sobre la pierna derecha materna y María le sujeta con su mano derecha por la pierna. Se produce una relación intimista entre ambos. La larga melena de María puede ser original o producto del retallado del velo. Con la mano izquierda muestra una poma al Niño, en alusión a María como nueva Eva. La disposición del manto en el cuello puede ser fruto de un recrecido posterior. El manto lleva fiador. La túnica es de cuello abarquillado y se ajusta al pecho. Estas túnicas se pusieron de moda desde finales del siglo XIV hasta el segundo tercio de la centuria siguiente. Entre la tela asoma el zapato derecho, apuntado.

Jesús dirige el rostro hacia su madre. En su cara destacan la frente y las mejillas. Con la mano derecha sujeta la esfera y apoya la izquierda en la manzana que le muestra

²⁹⁹¹ CADIÑANOS BARDECI, I., 1993, pp. 113-114.

²⁹⁹² *Ibidem*, p. 126.

²⁹⁹³ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 411.

María. Es una posición poco frecuente, pero se aprecia en otros dos ejemplares de nuestra provincia, la Virgen de Aza (cat. núm. 15) y la Virgen de Quintanarraya (cat. núm. 221). En las dos tallas el Niño apoya la mano, en este caso la derecha, en la manzana que le muestra María. En la Virgen de la Rosa de Las Huelgas (cat. núm. 65) Jesús posa la mano en la flor que le ofrece su madre. El Niño viste con una túnica holgada, que tiene el cuello apuntado y decorado con reborde.

Se puede datar a finales del siglo XIV o principios del XV por las características de la indumentaria²⁹⁹⁴.

Bibliografía

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 342-344.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 222-223.

²⁹⁹⁴ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 196.



208. PERAL DE ARLANZA
Crucificado (advocación: Santo Cristo)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
115 x 130 cm.
Iglesia de San Juan Bautista
(procedente de la ermita del Santo Cristo)

Peral de Arlanza aparece en un documento del año 1048²⁹⁹⁵. Perteneció al alfoz de Palenzuela. La imagen pende del muro de la nave de la Epístola de la iglesia. Según la tradición oral, procede de la ermita del Santo Cristo²⁹⁹⁶. Su estado de conservación es bueno, porque sólo ha perdido la cruz original. Se añadió la corona de espinas y se repolicromó.

Forma parte del tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y de la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Mantiene el cuerpo vertical y gira la cabeza hacia el lado derecho. La expresión de su rostro es serena, aunque para marcar la boca se realizó una incisión. El cabello se distribuye a dos bandas y bordea la oreja izquierda. El bigote arranca de las aletas de la nariz. La barba, tallada en mechones ondulados, ha incrementado ligeramente su tamaño respecto a las de inicios de siglo. En la forma de la barba se asemeja a las imágenes de Santa Cruz de Juarros e Isar. El Crucificado coloca los brazos por encima de la horizontal y las manos extendidas. En el tórax se aprecian los pectorales y el arco epigástrico. El vientre está ligeramente abultado. El *perizonium* se sujeta por encima de las caderas y anuda sobre la derecha. Su disposición es semejante a la del lienzo de Barrio de Muñó (cat. núm. 25). Es muy largo por la parte trasera y tiene un drapeado naturalista. El pie derecho adopta la rotación externa y el izquierdo se posiciona vertical.

La ausencia de corona de espinas, la colocación de las manos, el estudio anatómico del torso y la disposición del paño de pureza lo sitúan a principios del segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

AA. VV., *Arte burgalés. Quince mil años de expresión artística*, Vitoria, 1976, p.149.

²⁹⁹⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 278.

²⁹⁹⁶ AA. VV., 1986, p. 288. Se menciona esta ermita.



209. PIEDRAHITA DE MUÑO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del
Rosario)

Finales del siglo XIII o principios del XIV
Madera policromada
51 cm.

Iglesia de San Esteban Protomártir

Se menciona Piedrahita en una donación que Laín González hizo al monasterio de San Pedro de Arlanza en 1044. Fue lugar de behetría de don Pedro y en el siglo XV pasó a la jurisdicción de Pedro Fernández de Velasco²⁹⁹⁷. La iglesia conserva una parte románica, con añadidos que se prolongan hasta el siglo XVI²⁹⁹⁸. La talla se custodia en el templo. Su estado de conservación es bueno, aunque ha desaparecido la mano derecha de la Virgen y en el repolicromado se aprecien lagunas.

Forma parte del grupo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. María mantiene la frontalidad y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo. El rostro de la Virgen es alargado y destacan sus ojos, grandes y almendrados. Apoya su mano izquierda en el hombro infantil. El velo se separa del semblante de María sin ondular y con poco volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El cuello de la túnica es ajustado y el talle bajo. En torno al talle, que se oculta bajo el manto, se aprecian los pliegues. Los zapatos son puntiagudos.

Jesús está sentado entre la pierna izquierda y el regazo materno. Su rostro reitera las facciones de su madre. Peina una melena corta, de mechones simétricos, que ocultan las orejas. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sujeta la esfera. Apoya los pies en el pliegue central del regazo de María. Viste con una túnica holgada de cuello ajustado.

Por las características de la indumentaria se puede datar a finales del siglo XIII o a principios del XIV.

²⁹⁹⁷ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, pp. 602-603.

²⁹⁹⁸ PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 c, pp. 2473-2475.



210. PIEDRAHITA DE MUÑO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Sol)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
67 cm.
Iglesia de San Esteban Protomártir
(procedente de la ermita de la Virgen del Sol)

La Virgen del Sol es la titular de su ermita, que se erigió en el siglo XIII²⁹⁹⁹. Actualmente se custodia en la iglesia parroquial de Piedrahita de Muñó. Su estado de conservación es bueno, aunque el velo se transformó en una larga melena y se amplió el tamaño de la frente. La mano derecha de María parece un añadido posterior. La talla se ha restaurado recientemente y está repolicromada.

Forma parte de la modalidad de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho y lo desvía hacia el izquierdo, formando una diagonal. El rostro mariano es alargado y sus ojos grandes y almendrados. La Virgen apoya la mano izquierda en el hombro infantil. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El drapeado es escaso. La túnica tiene el cuello holgado y con una ranura vertical en el centro. Su talle está por encima de la cintura, resaltado con un ceñidor de correa, y en torno al mismo se pliega la tela. Sólo se aprecia el zapato del pie izquierdo, apuntado.

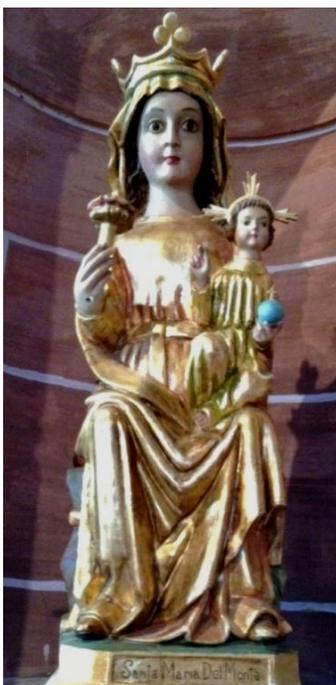
El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. Su rostro se asemeja al materno, pero con las mejillas más desarrolladas. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Apoya el pie derecho en la rodilla derecha de su madre y el izquierdo en el regazo. Viste con una túnica holgada, cuyo escote no se adapta a la base del cuello.

Por la elevación del talle y la forma de los cuellos de las túnicas se puede datar a finales del segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía.

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la Sierra de Burgos*, Burgos, 2004, p. 108.

²⁹⁹⁹ PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 c, pp. 2473-2475.



211. PINEDA DE LA SIERRA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Santa María del Monte)
Segundo tercio del siglo XIV o inicios del siguiente
Madera policromada
Aproximadamente 70 cm.
Iglesia de San Esteban Protomártir
(procedente de la ermita de Nuestra Señora)

El municipio se menciona en un documento del año 932³⁰⁰⁰. Perteneció al alfoz de Oca. La época de mayor apogeo económico de la villa se inició en el siglo XIII, relacionado con la ganadería trashumante, y se prolongó durante los siguientes. Su iglesia es una construcción románica, que ha sufrido algunas alteraciones³⁰⁰¹. La escultura estuvo en el retablo del altar mayor, ejecutado en 1704³⁰⁰², y se ha desplazado a la hornacina del muro de la nave del Evangelio recientemente. Según la tradición oral, se trasladó desde la ermita de Nuestra Señora, que se podría identificar con la de Santa María de la Villa³⁰⁰³. Durante la restauración se alteró el rostro, añadieron la corona y la flor y redondearon los zapatos.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Las dos figuras mantienen la frontalidad. La Virgen cubre su cabeza con un velo, que se ondula en su caída con poco volumen. El manto bordea los brazos. Su drapeado es profundo y naturalista. La túnica tiene el cuello ensanchado en los laterales y el talle, situado por encima de la cintura, está resaltado con un ceñidor de correa. La tela de la túnica se extiende sobre la peana y permite asomar los extremos de los zapatos. En la disposición del velo, del manto y en la altura del talle de la Virgen, esta imagen coincide con la de Monterrubio de la Demanda.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. En su rostro destacan las mejillas. La melena, de flequillo corto, está recorrida por el extremo inferior por un bucle. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda, extendida, sostiene la esfera en una posición poco frecuente, por lo que puede ser un añadido posterior. Flexiona las piernas y coloca los pies en el regazo materno. Su túnica se ablusa sobre el talle.

Por la moda que reflejan las túnicas se puede datar a finales del segundo tercio del siglo XIV o inicios del siguiente³⁰⁰⁴.

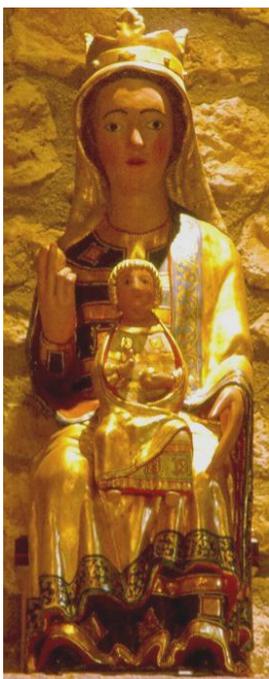
³⁰⁰⁰ ZABALZA DUQUE, M., 1998, pp. 174-176.

³⁰⁰¹ PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 d, p. 975.

³⁰⁰² PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 521.

³⁰⁰³ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 413. "San Pedro, Sta. María de la Villa y el Cristo".

³⁰⁰⁴ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196, 200.



212. PINEDA TRASMONTE
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora de la
Peña)
Último tercio del siglo XIII
Madera policromada
Aproximadamente 97 cm.
Iglesia de San Miguel Arcángel
(procedente de la ermita de Nuestra Señora de la Peña)

Pineda Trasmonte aparece en las fuentes desde 1029³⁰⁰⁵. Perteneció al alfoz de Clunia y a la merindad de Santo Domingo de Silos. Nuestra Señora de la Peña es la titular de su ermita, una construcción sencilla y de factura moderna situada en las afueras del municipio³⁰⁰⁶. Se trasladó a la iglesia parroquial de la localidad, donde se colocó en una hornacina del ábside. Se restauró a finales del siglo pasado, cuando añadieron las falanges que faltaban en la mano derecha de María y el fruto, así como la corona. Al Niño le añadieron los pies. La talla está repolicromada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se sitúa en el centro del regazo de María sin ser tocado por las manos de esta, que, no obstante, lo resguardan. Las dos figuras mantienen la frontalidad³⁰⁰⁷. El rostro de la Virgen es ovalado. El cabello bordea el rostro. María extiende la mano izquierda para proteger al Niño. El velo se separa del rostro con poco volumen. El manto rodea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El cuello de la túnica es ajustado y su talle se oculta bajo el manto. Los zapatos son puntiagudos.

El rostro infantil tiene forma redondeada. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Las piernas están paralelas y se adelantan al regazo materno. El manto lleva fiador y bordea los brazos. La túnica es holgada.

Por la posición del Niño y de la mano izquierda materna, así como por las características de la indumentaria, se puede datar en las décadas finales del siglo XIII.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 222.

³⁰⁰⁵ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, p. 220.

³⁰⁰⁶ MADÓZ, P., 1845-1850 (1984), p. 413.

³⁰⁰⁷ Forman este reducido grupo las tallas, además de esta imagen, las tallas de Terradillos de Esgueva y Belorado.



213. PINILLA DE LOS MOROS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Rosario)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
54 cm.
Iglesia de San Román Mártir

Pinilla se menciona en algunos documentos del siglo X relacionados con el monasterio de San Quirce³⁰⁰⁸. La localidad perteneció al alfoz de Lara. Su iglesia es una construcción barroca, en la que se custodian algunos bienes muebles medievales, como una pila bautismal románica y la imagen en estudio, que pueden proceder de la iglesia primitiva. La imagen se colocó en el altar mayor. Su estado de conservación es bueno. Solo han retallado la corona de María y ha desaparecido su mano derecha. Está repolicromada.

La imagen integra la modalidad de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño desvía levemente el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. En el rostro mariano destacan las mejillas. Con la mano izquierda sujeta al Niño por la pierna. Conserva el aro de la corona, liso. La parte superior de velo se oculta bajo la corona y cae separándose del rostro con poco volumen. El manto bordea los brazos. La túnica tiene el cuello holgado y el cuerpo infantil oculta el talle. Calza zapatos puntiagudos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Tiene un mentón prominente, destacado por la corta melena. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Coloca el pie derecho en la pierna derecha materna y el izquierdo en el regazo. Viste con una túnica holgada, de cuello amplio.

Es obra de un imaginero local. Por la moda que refleja la indumentaria, ensanchamiento de los cuellos de las túnicas, se puede datar a finales del primer tercio del siglo XIV³⁰⁰⁹.

³⁰⁰⁸ AA. VV., 2002 a, p. 2681.

³⁰⁰⁹ BERNIS MADRAZO, 1970, p. 200.



214. PINILLA TRASMONTE

Santa Lucía

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

62 x 18 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

En el documento en el que se delimitan los terrenos pertenecientes a las diócesis burgalesa y oxomense se menciona Pinilla³⁰¹⁰. En el siglo XIV formaba parte de la merindad de Santo Domingo de Silos. Su iglesia es renacentista en su mayor parte. La imagen se pudo desplazar desde el templo primitivo, alguna ermita³⁰¹¹ o despoblado³⁰¹². Se colocó en el retablo barroco del muro septentrional de la nave del Evangelio. Su estado de conservación es bueno. Solo ha desaparecido una parte de la peana y está repolicromada.

Esta santa siciliana, nacida en Siracusa, fue martirizada en el siglo IV. Santiago de la Vorágine le dedicó un capítulo de su *Leyenda Dorada*, en el que dice: “Lucía viene de luz. La luz por su misma naturaleza, dice acertadamente Ambrosio, entregó su espíritu a Dios”. Se identifica a la santa por el plato en el que se representan los ojos. Además, muestra otros atributos, como la palma del martirio, el cuchillo o el puñal al cuello (los dos últimos están relacionados con su martirio). Suele vestir con la indumentaria propia de las damas romanas³⁰¹³ y durante el período gótico va ataviada como una noble. La talla en estudio sujeta con su mano izquierda el plato con los ojos esculpidos.

Santa Lucía está de pie y frontal. Enmarca su rostro el cabello, tallado en pequeños mechones ondulados. Con la mano derecha sujeta el fiador del manto. La corona remata en florones y el velo bordea el rostro con poco volumen. El manto cubre los brazos y los extremos se recogen bajo las manos. Su drapeado es naturalista. El escote de la túnica está apuntado y el talle se sitúa por encima de la cintura, ablusado.

Por la moda que refleja la túnica³⁰¹⁴ se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

³⁰¹⁰ SERRANO PINEDA, L., 1907 (1987), docs. VII, XXXI.

³⁰¹¹ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 414. “Allí se encuentran dos despoblados, uno titulado de Santa María de Cobos, [...] hay 3 ermitas dedicadas a San Pedro de Mercadillo [...]; otro denominado de Santa María de Cobos, [...] hay 3 ermitas dedicadas a San Roque, San Pelagio y Nuestra Señora de Villacimondo”; HUERTA HUERTA, P. L., 2002 a, p. 2821

³⁰¹² MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 233, 233, 236, 237. San Pedro de Mercadillo, Villacimondo, Villa Teresa y Villazate.

³⁰¹³ ROIG, J. F., 1950, p. 174; REAU, L., 1957 (1997 b), pp. 268-269.

³⁰¹⁴ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



215. PINILLA TRASMONTE
Virgen sedente con el Niño (advocación: Santa María
de Cobos)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 60 cm.
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora
(procedente de la ermita de Cobos)

La Virgen de Cobos se custodia en la sacristía de la parroquial de Pinilla Trasmonte. Procede de su ermita, que fue la iglesia del despoblado de Cobos. Según consta en la escritura fundacional del infantado de Covarrubias, del año 972, el término de Nuestra Señora de Cobos perteneció al mismo. En 1484 el abad Diego Fernández Castro cedió al concejo de Pinilla Trasmonte el lugar de Cobos con su territorio³⁰¹⁵. A principios del siglo XIX la ermita ya estaba en ruinas³⁰¹⁶. La talla se ha utilizado como imagen de vestir y para ello eliminaron el velo y la corona de María y el cabello infantil. Ha desaparecido la mano derecha de Jesús y está repolicromada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de la Virgen es ovalado y sus ojos grandes. Con la mano derecha muestra una manzana al Niño, en alusión a María como nueva Eva, y apoya la izquierda en el hombro infantil. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El drapeado sobre la pierna derecha es similar al que muestra la Virgen de San Medel (cat. núm. 245). La túnica tiene el cuello ajustado y el talle por encima de la cintura, resaltado con un ceñidor liso. La tela oculta los pies.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su rostro tiene forma circular. Con la mano izquierda sujeta la esfera. Las piernas caen paralelas y los pies se sitúan a la misma altura. El manto bordea los brazos y la túnica tiene el cuello ajustado.

Por la moda que refleja la túnica de María se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV³⁰¹⁷.

³⁰¹⁵ SERRANO PINEDA, L., 1907 (1987), doc. VII.

³⁰¹⁶ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 414.

³⁰¹⁷ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



216. PINILLOS DE ESGUEVA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora Blanca)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
79 x 29 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora
(procedente de la ermita Nuestra Señora la Blanca)

La ermita de Nuestra Señora la Blanca fue la iglesia del despoblado de San Pedro, situado en el término de Pinillos³⁰¹⁸. La edificación es tardorrománica y en ella se acometieron reformas en el siglo XVII³⁰¹⁹. La imagen se custodia en la parroquial y se lleva a su ermita en procesión en los meses de mayo y septiembre. Su alejada ubicación del municipio favoreció su traslado a la iglesia, donde se colocó en el retablo barroco del muro meridional. Se utiliza como imagen de vestir. Fruto de la devoción que se le ha profesado y profesa son las numerosas alteraciones a las que ha sido sometida. Han eliminado la corona, el velo y ha desaparecido la mano derecha de María y la mano izquierda del Niño. Falta parte de la peana y le han incrustado ojos de vidrio.

Pertenece a las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. El rostro de María es alargado. Con la mano izquierda sujeta a Jesús por la pierna. En la disposición del manto, cruzando por delante del pecho de izquierda a derecha, coincide con un grupo de tallas burgalesas³⁰²⁰. La túnica es de cuello circular ajustado y bajo la misma se aprecia el zapato izquierdo, apuntado.

³⁰¹⁸ MARTINEZ DIEZ, G., 1987, p. 220.

³⁰¹⁹ HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 c, pp. 2834-2835.

³⁰²⁰ Este grupo está formado por las tallas de: Rabé de los Escuderos, Villanueva de Carazo, Castrillo del Val, Arauzo de Torre, Hortezielos, Celada del Camino, Briongos, Cabañes de Esgueva, Sarracín, Lerma, Madrigal del Monte, Santo Domingo de Silos.

El Niño está sentado en la pierna izquierda materna. En su rostro destacan las desarrolladas mejillas, resaltadas por la corta melena. La mano derecha, con la que sujeta una bola, puede ser un añadido posterior, porque lo habitual es que esté en actitud de bendecir. Apoya el pie derecho en la pierna materna y el izquierdo en el regazo. Viste con una túnica de cuello ajustado.

Es obra de un imaginero local, que por las características de la indumentaria se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, pp. 211, 355.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 149.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 222.



217. PRESENCIO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora de Villacisla)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
70 x 25 x 25 cm.
Museo de la iglesia de San Andrés Apóstol
(procedente de la ermita de Nuestra Señora de Villacisla)

Del despoblado de Villacisla, que se menciona en un documento del año 1193³⁰²¹, se conserva la iglesia, transformada en ermita³⁰²². En la edificación perviven partes románicas. La imagen se trasladó a la iglesia. Los fieles acuden en procesión a la ermita con la talla en los meses de mayo y septiembre. Según una leyenda, la imagen se trasladó desde Cantabria cuando avanzaron las tropas cristianas. Su estado de conservación es bueno, aunque han eliminado la corona de María y han desaparecido varias falanges de la mano derecha infantil. Está repolicromada.

Representa a una imagen del grupo de Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La posición de la Virgen es frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. El rostro de la Virgen tiene forma alargada. Sujeta con la mano derecha una flor y apoya la izquierda en el hombro infantil. El velo se separa del rostro con poco volumen y el manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El drapeado es escaso. El escote de la túnica no se adapta a la base del cuello y el talle se sitúa por encima de la cintura, ablusado y sin ceñidor. Se aprecian los zapatos.

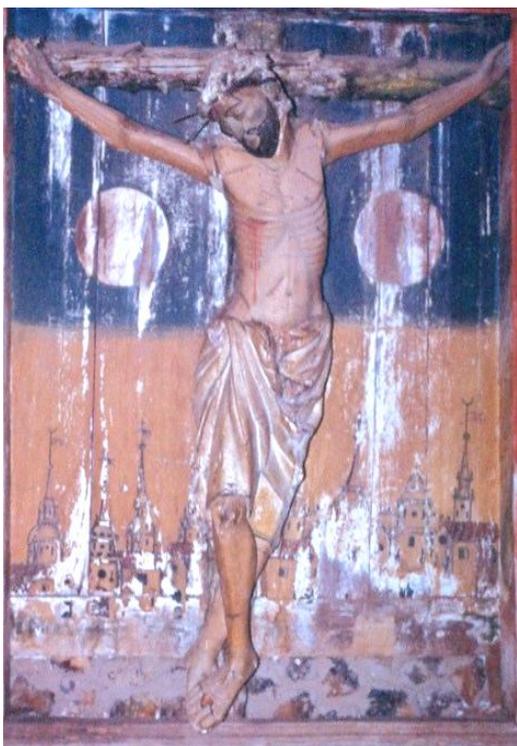
El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. Apoya el pie derecho en la pierna derecha de María y el izquierdo en el regazo. El manto bordea los brazos y los extremos confluyen en el regazo. La túnica tiene el cuello holgado.

Por la moda que reflejan las túnicas se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV³⁰²³.

³⁰²¹ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 417; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 315.

³⁰²² MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 417.

³⁰²³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195-196.



218. PUENTEDURA
Crucificado (advocación: Cristo de San Millán)
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 152 x 170 cm.
 Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora
 (procedente de la ermita de San Millán)

La localidad se menciona en un documento de compra-venta del *Cartulario de Santo Domingo de Silos* de 1224. Perteneció al alfoz de Ura y, posteriormente, a la merindad de Santo Domingo de Silos³⁰²⁴. El Crucificado procede de la ermita de San Millán, edificación remodelada sobre una antigua fábrica románica³⁰²⁵. Se colocó en la hornacina abierta en el muro de la nave de la Epístola de la iglesia, al menos desde 1922³⁰²⁶. Su estado de conservación es intermedio, porque la parte superior de la cabeza ha perdido el repolicromado y la madera muestra algunas grietas. En la parte trasera, sin tallar, se aprecia el hueco del tórax y del paño de pureza.

Integra el tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y la variante en la que las costillas están talladas y el abdomen liso. Desvía la cabeza, el tórax y la pierna derecha hacia el lado derecho. Su rostro, de expresión serena, se ha colocado de perfil. El cabello se peina a dos bandas y permite ver las orejas. Lleva una corona de espinas, a la que se han añadido grandes clavos. La barba es corta. Los brazos se sitúan por encima de la horizontal, el izquierdo más elevado que el derecho, y las manos extendidas. En el tórax se aprecia el esternón y los pectorales. El paño se sujeta por encima de las caderas, sin anudar. Su drapeado es naturalista. Flexiona la pierna derecha por delante de la izquierda. Los pies adoptan una rotación externa.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por el estudio anatómico y la disposición del paño.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 200.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, m. s., t. V, 1924, p. 181.

SANZ GARCÍA, J., *Iconografía Mariana burgalesa*, Lérida, 1922, fig. 90.

³⁰²⁴ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 253.

³⁰²⁵ PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 e, p. 2484.

³⁰²⁶ SANZ GARCÍA, J., 1922, fig. 90; SENTENACH, N., 1924, t. V, p. 181.



219. PURAS DE VILAFRANCA

San Martín Obispo

Finales del siglo XIV o principios del XV

Madera policromada

100 x 27 x 18 cm.

Iglesia de San Martín Obispo

La localidad de Puras perteneció al alfoz de Oca y posteriormente a la merindad Rioja con Montes de Oca³⁰²⁷. La parte más antigua de la iglesia es románica, pero en la misma se aprecian varias intervenciones. La talla estuvo en la hornacina situada sobre la puerta de acceso de la parroquial. Actualmente se ha colocado en el retablo mayor. Se talló en madera de pino. Debido a su anterior ubicación la madera está dañada y no conserva la policromía. Está mal conservada. Ha perdido la mano derecha y el extremo del pie izquierdo, así como la parte superior del báculo.

Se equiparó a san Martín con los mártires de la iglesia antigua y se le consideró el apóstol decimotercero, por considerarlo el apóstol de las Galias³⁰²⁸. Se puede representar como soldado romano o como obispo, ataviado con la mitra y el báculo. Carece por lo general de otros atributos³⁰²⁹. En la talla en estudio viste como obispo.

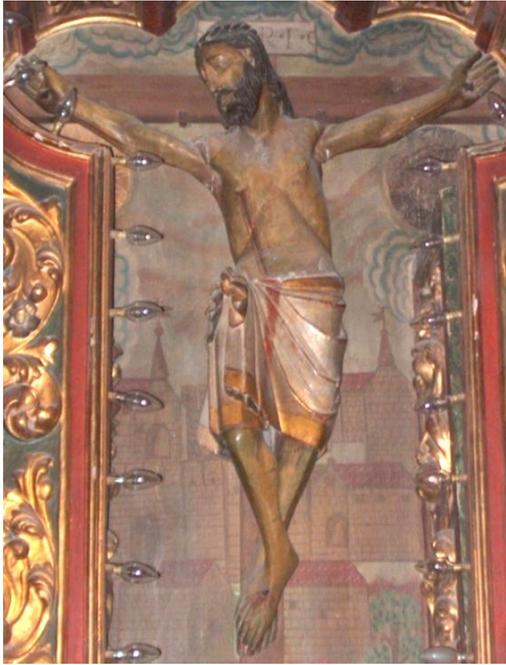
El santo está de pie y frontal. Su rostro es alargado y tiene los ojos tallados. Con la mano izquierda sujeta el báculo. Cubre su cabeza con la mitra. Lleva una casulla, que tiene el cuello realzado. En la parte central se concentran los pliegues, angulosos. Se aprecia el manípulo en la muñeca izquierda. Bajo la casulla asoma la dalmática, que en los laterales tiene una apertura. Entre la dalmática y el alba es difícil diferenciar la estola. El alba se extiende sobre la peana y permite asomar las puntas de los zapatos.

Se puede datar a finales del siglo XIV o principios del XV.

³⁰²⁷ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 27-28

³⁰²⁸ GONZÁLEZ, J. M., 2011, p. 155.

³⁰²⁹ ROIG, F. J., 1950, p. 193.



220. QUEMADA
Crucificado (advocación: Cristo de los Misereres)
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 Aproximadamente 125 cm.
 Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

Quemada aparece en una donación del conde Rodrigo González de Lara a su hermana María en 1112³⁰³⁰. Su iglesia se erigió en el siglo XVII³⁰³¹. Por lo tanto, el Crucificado puede proceder del templo primitivo. La talla se colocó en el retablo del muro septentrional de la nave del Evangelio. Está bien conservada. Solo la cruz y la policromía son posteriores.

Por sus afinidades estilísticas con la talla de Hontoria de Valdearados (cat. núm. 139) puede afirmarse que son obra del mismo taller³⁰³². Integra al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y la variante en la que la caja torácica es recta. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro tiene una expresión serena y el cabello se distribuye a dos bandas. La barba es de tamaño intermedio. Lleva una corona de espinas. Coloca los brazos por encima de la horizontal y extiende las manos. En el tórax se aprecian las clavículas, el arco epigástrico y la transición al vientre. El paño se sujeta en las caderas y anuda sobre la derecha. Su disposición es similar a la de otras tallas del sur de la provincia³⁰³³. Flexiona las piernas. Posiciona el pie derecho en rotación externa y aproxima el izquierdo a la vertical.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por el estudio anatómico y la presencia de la corona de espinas³⁰³⁴.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 87.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 202.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. III, m. s., 1924, p. 63.

³⁰³⁰ MARTÍNEZ Díez, G., 1987, p. 220.

³⁰³¹ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2002 b, p. 202.

³⁰³² YARZA LUACES, J., 1980, p. 228.

³⁰³³ Cilleruelo de Arriba, Gumiel de Mercado, Hontoria de Valdearados, Mambrilla de Castrejón, Roa de Duero y Valdeande

³⁰³⁴ SENTENACH, N., 1924, t. III, p. 63. Lo data en el siglo XV.



221. QUINTANARRAYA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Rosario)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
62 x 27 cm.
Iglesia de la Catedral de San Pedro

Quintanarraya cuenta con referencias documentales desde 1048³⁰³⁵. La portada y la pila bautismal de su iglesia son románicas³⁰³⁶. Desconozco si la imagen se trasladó desde la ermita de Nuestra Señora la Antigua³⁰³⁷ o se realizó para la iglesia. Se colocó en la calle central del primer cuerpo del retablo barroco adosado al muro de la nave del Evangelio. Se ha restaurado recientemente y policromado los pies infantiles como si estuvieran calzados.

Forma parte del tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. María está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de la Virgen es alargado y tiene las mejillas desarrolladas. Con la mano derecha muestra una manzana a Jesús, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda le sostiene por la pierna. El velo forma una ondulación poco voluminosa en los laterales del rostro y se adapta a los hombros. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. La túnica tiene el cuello abarquillado y el talle ligeramente por encima de la cintura, ceñido por un cingulo. Bajo la indumentaria asoman los zapatos puntiagudos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. En su rostro, al igual que en el de su madre, destacan las mejillas. Peina una melena corta. Apoya la mano derecha en la manzana que le muestra María, como en la talla de Aza (cat. núm. 15). En la imagen de Peñaranda de Duero el Niño posa la mano izquierda en la manzana. En la escultura de Quintanarraya Jesús sujeta con la mano izquierda la esfera. Apoya los pies sobre la pierna derecha de la Virgen. Viste con una túnica de cuello abarquillado.

La moda que reflejan las túnicas, abarquillamiento de los cuellos y elevación del talle, es propia del segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 222-223.

³⁰³⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 221.

³⁰³⁶ NUÑO GONZÁLEZ, J., 2002 e, pp. 2841-2843.

³⁰³⁷ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 424. A la que denomina de Santa María.



222. QUINTANILLA DEL AGUA

Virgen sedente con el Niño

Primer tercio del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 45 cm.

Iglesia de Santa María

Aunque la aparición de Quintanilla en los documentos es tardía, año 1587³⁰³⁸, en su iglesia se conservan vestigios medievales. El estado de conservación de la talla es bueno, porque no se percibe pérdida de material. Está repolicromada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María³⁰³⁹. Las dos figuras mantienen la frontalidad. En el rostro alargado de la Virgen destaca el prominente mentón. El cabello asoma desde las sienes y enmarca el rostro. Con la mano derecha muestra una poma al Niño, en alusión a María como nueva Eva. El velo se separa del rostro ondulado y se sujeta a la cabeza mediante una cinta, como en algunas imágenes catedralicias. El manto tiene solapas y bordea los brazos. El cuello de la túnica es ajustado y en torno a su talle, oculto bajo el manto, se aprecian pliegues irregulares.

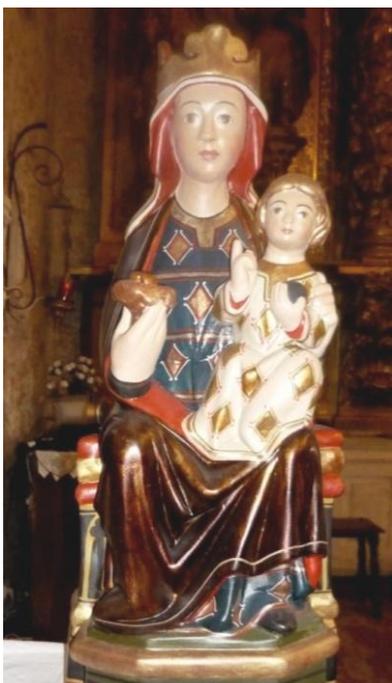
El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de María. Su rostro tiene forma redondeada y en el mismo contrastan los ojos, pequeños, con las mejillas desarrolladas. Peina una melena corta. Bendice con la mano derecha y con la izquierda sujeta el libro. Flexiona la pierna izquierda y apoya el pie sobre el regazo, que se oculta bajo la túnica. El pie derecho descansa sobre la pierna derecha materna. El manto bordea los brazos y cubre las piernas. El cuello de la túnica es ajustado.

La moda que refleja la indumentaria nos ayuda a datar la imagen en el primer tercio del XIV³⁰⁴⁰.

³⁰³⁸ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 253.

³⁰³⁹ Junto a las tallas burgalesas de: Bahabón de Esgueva, Berlangas, Brazacorta, Burgos (Nuestra Señora de la Rebolleda), Caleruega, Hontoria de Valdearados, Moradillo de Roa, Pardilla, Santo Domingo de Silos, Villamayor de los Montes.

³⁰⁴⁰ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



223. QUINTANILLA DEL AGUA
Virgen sedente con el Niño
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 50 cm.
Iglesia de Santa María

Según la tradición oral la talla procede de una ermita. En el término se han documentado dos despoblados, cuyas iglesias se transformaron en ermitas, el de San Pedro de la Villa³⁰⁴¹ y el de Báscones³⁰⁴². Actualmente se custodia en la sacristía de la iglesia parroquial de Quintanilla del Agua. Se ha restaurado recientemente y le han redondeado el zapato izquierdo.

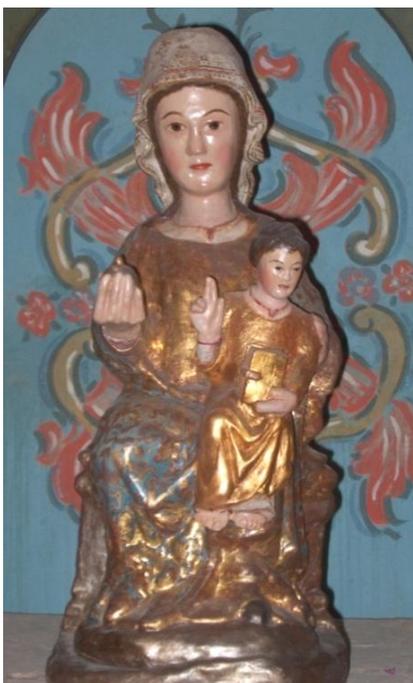
Es una de las tallas que integran el tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen mantiene la frontalidad y el Niño gira el cuerpo hacia el lado izquierdo y forma una diagonal. El rostro mariano es ovalado y sus ojos grandes. Con la mano derecha sujeta una flor y con la izquierda a Jesús por el brazo. La corona remata en florones tripétalos y el velo se separa del rostro con poco volumen. El manto bordea los brazos. La distribución del drapeado es naturalista. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle por encima de la cintura, ablusado y sin ceñidor.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su rostro es alargado y las mejillas desarrolladas. Apoya los pies en el regazo de su madre. El cabello se distribuye a dos bandas, sin flequillo. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. La túnica es holgada y el cuello ajustado.

Por la moda que reflejan la túnica de María se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

³⁰⁴¹ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 426. “[...] dos ermitas bajo las advocaciones de la Trinidad y San Pedro, ambas en el término, sirviendo la última de cementerio”; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 257. “San Pedro de la Villa. Despoblado en el término de Quintanilla del Agua”.

³⁰⁴² MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 253-254. Aparece en un documento de 1487



224. QUINTANILLA DEL COCO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Rosario)
Finales del siglo XIII o principios del XIV
Madera policromada
57 x 25 cm.
Iglesia de San Miguel Arcángel

A Quintanilla aluden documentos de 1187. Formó parte del alfoz de Ura. En su término están los despoblados de Santa María de las Naves y de Coco. El primero quedó deshabitado, al menos, desde el siglo XV, cuando el municipio pasó a denominarse Quintanilla del Coco³⁰⁴³. En la iglesia, erigida en estilo tardogótico, perviven restos románicos. Desconozco el lugar para el que se hizo la talla, que se custodia en el altar mayor. Se utilizó como imagen de vestir y para ello eliminaron partes importantes de material. Había desaparecido parte del brazo izquierdo, la mano derecha, parte del velo y la corona de María. El Niño había perdido el brazo izquierdo y la parte superior de la cabeza. Se eliminaron las rodillas de las dos figuras. En la restauración se han reconstruido las partes desaparecidas, de las que se desconocía su aspecto.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La hemos situado en esta variante por los restos que se conservaban del brazo antes de la intervención. Su cuerpo de María mantiene la frontalidad y el Niño se desvía hacia el lado izquierdo formando una diagonal. El rostro de la Virgen es alargado y los ojos grandes. El velo forma una horizontal sobre la frente y dos ondulaciones pequeñas a los lados del rostro. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El escote de la túnica es ajustado y el talle bajo.

Jesús se sienta sobre la pierna izquierda materna. Su rostro reitera las facciones de María. Antes de la restauración se apreciaba el cuello ajustado de la túnica.

Por las características de las túnicas³⁰⁴⁴ se puede datar a principios del XIV³⁰⁴⁵.

Bibliografía

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. V, m. s., 1924, p. 184.

³⁰⁴³ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 253, 257; PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 f, pp. 2487-2488.

³⁰⁴⁴ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

³⁰⁴⁵ SENTENACH, N., 1924, t. V, p. 184. "Una Virgen con Niño, sedente, de los siglos XIV o XIV".



225. QUINTANILLA DE LA MATA
Virgen sedente con el Niño
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
57 x 22 cm.
Iglesia de San Adrián Mártir

Quintanilla de la Mata se menciona en un documento de 1318³⁰⁴⁶. Su iglesia es una construcción tardogótica. La escultura estaba en el retablo situado en la nave del Evangelio. Tenemos que lamentar su robo en 2001. El único testimonio que se conserva de la talla es esta fotografía. Su estado de conservación es intermedio, porque sufrió algunas transformaciones. Eliminaron la corona y convirtieron el velo en una melena. Había desaparecido la mano derecha de María. Estas modificaciones apuntan a que se empleó como imagen de vestir.

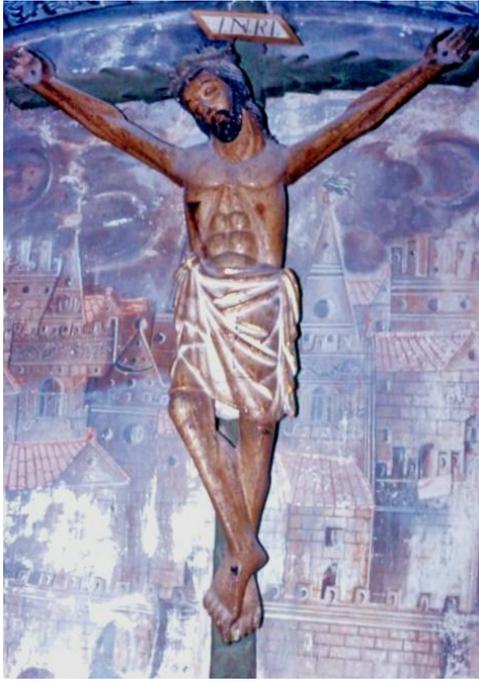
La talla pertenece a la variante de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño se gira hacia el lado derecho y desvía el cuerpo hacia el izquierdo, formando una diagonal. El rostro de la Virgen tiene forma ovalada. Su ojo izquierdo está más bajo que el derecho. Apoyaba su mano izquierda en el hombro infantil. De la corona conservaba el aro. El manto bordeaba el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El cuello de la túnica es ajustado y el talle bajo³⁰⁴⁷. Bajo la túnica asoman las puntas de los zapatos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su rostro tiene forma redondeada y las mejillas desarrolladas. Peina una melena corta. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sujeta una esfera. Adelanta los pies al regazo materno. Viste con una túnica holgada, de cuello circular ajustado.

Por las características de la indumentaria se puede datar en las décadas iniciales del XIV.

³⁰⁴⁶ GARCÍA RÁMILA, I., 1968, pp. 8-10; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 261.

³⁰⁴⁷ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 195.



226. QUINTANILLA SOMUÑO
Crucificado
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 130 x 140 cm.
Iglesia de San Andrés

En el *Becerro de las Behetrías* aparece como *Quintaniella aldea de Minno*³⁰⁴⁸. Su parroquial se erigió en estilo gótico. El Crucificado se pudo realizar para la iglesia o para la ermita de la Vera Cruz³⁰⁴⁹. Se colocó en el muro de la nave del Evangelio de la iglesia. Su estado de conservación es bueno, aunque han desaparecido algunas falanges de la mano derecha y acortado los maderos de la cruz. La corona de espinas es un añadido posterior. Está repolicromado.

Pertenece al tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en los que asoma la tela sobrante del paño de pureza por encima de la cadera izquierda. Su cuerpo mantiene la vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. El rostro es alargado y refleja una expresión serena, porque tiene los ojos y la boca cerrados. El cabello se distribuye a dos bandas. Aunque la barba es prolongada, no oculta el largo cuello, que es grueso. Los brazos se sitúan por encima de la horizontal, con las manos extendidas. En el torso se aprecian los pectorales, el arco epigástrico y el abdomen dividido en seis lóbulos. El paño de pureza se sujeta en la cintura y anuda en el lado derecho. Desde el nudo caen pliegues zigzagueantes. Por el lado izquierdo asoma parte de la tela sobrante, completamente ajustada al lateral, que alcanza el borde inferior del *perizonium*. Los pliegues sobre la pierna izquierda tienen calidades metálicas. Se aprecia la rodilla derecha y parte de la izquierda. El pie izquierdo se aproxima a la vertical y el derecho adopta la rotación externa.

Es obra de un imaginero local. Por la disposición el paño de pureza y el estudio anatómico se puede datar en el último tercio del siglo XIV.

³⁰⁴⁸ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1981, p. 71.

³⁰⁴⁹ MADÓZ, P., 1845-1850 (1984), p. 429. “2 ermitas tituladas de Sta. Ana y de la Vera Cruz”. En la actualidad no queda ninguna ermita abierta al culto, AA. VV., 1986.



227. RABÉ DE LOS ESCUDEROS

Virgen sedente con el Niño

Primer tercio del XIV

Madera policromada

54 x 27 cm.

Iglesia de San Mames Mártir

Aunque de Rabé de los Escuderos no existen referencias documentales hasta el siglo XVI³⁰⁵⁰, los restos románicos de su iglesia testimonian la existencia de un enclave medieval³⁰⁵¹. La imagen está en el retablo de la nave de la Epístola. Se pudo realizar para la iglesia o para el despoblado de Basconcillos³⁰⁵². Se ha utilizado como imagen de vestir, aunque sin alterar gravemente la talla. Sólo eliminaron la corona de María e incrustaron ojos de cristal a las dos figuras. Está repolicromada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de María tiene forma ovalada, con la nariz afilada y los labios pequeños. Con la mano derecha muestra una manzana al Niño y con la izquierda sujeta su pierna. De la corona conserva el aro. El velo se separa del rostro y permite ver el cabello. El manto cruza por delante del pecho de izquierda a derecha, como en otras tallas burgalesa³⁰⁵³. La túnica es de cuello circular ajustado y talle bajo, que queda oculto por el manto. Entre la tela asoma el extremo puntiagudo del zapato izquierdo.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. Su rostro es similar al materno, pero con las mejillas más desarrolladas. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta una esfera. Viste con una túnica holgada, de cuello ajustado.

Por la moda que refleja su indumentaria se puede datar a principios del XIV³⁰⁵⁴.

³⁰⁵⁰ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 261.

³⁰⁵¹ PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 g, pp. 2489-2490.

³⁰⁵² MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 432; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 262.

³⁰⁵³ Arauzo de Torre, Briongos de Cervera, Burgos, Cabañes de Esgueva, Castrillo del Val, Celada del Camino, Hortezielos, Lerma, Madrigal del Monte, Pinillos de Esgueva, Santo Domingo de Silos, Sarracín, Villanueva de Carazo.

³⁰⁵⁴ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195, 200.



228. REDECILLA DEL CAMINO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora de la Calle)
Finales del siglo XIII
Madera policromada
117 cm. x 45cm. x 30 cm.
Iglesia de Nuestra Señora de la Calle

Redecilla del Camino es la primera localidad burgalesa del camino de Santiago. Aparece en los documentos desde el siglo XI³⁰⁵⁵. La iglesia se erigió entre los siglos XVII y XVIII, pero conserva restos medievales, entre los que destaca la magnífica pila bautismal³⁰⁵⁶. A finales del siglo pasado la talla estaba en una hornacina, cubierta por un cristal, situada sobre la puerta de acceso de la iglesia parroquial. A principios del siglo actual se retiró de la fachada, se realizó una copia en piedra y se restauró la original. En la fotografía aparece la imagen original restaurada³⁰⁵⁷. Se había cambiado el aspecto de la cabeza de María, porque eliminaron su corona y transformaron el velo en una larga melena. Había perdido gran parte de la policromía.

Forma parte de la primera variante de las Vírgenes alfonsíes, caracterizada por: “[...] - fiador muy apuntado y predominio del plegado anguloso, visible especialmente en el borde del velo y parte central inferior del manto- y en el tipo de atributos - en el caso de la madre de carácter floral, en el de Jesús el libro cerrado”³⁰⁵⁸. María se muestra frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de la Virgen es alargado y de ojos grandes. Apoya su mano izquierda en el hombro infantil. El manto lleva solapas y se sujeta mediante un fiador apuntado, que está decorado simulando pedrería. Bordea los brazos y se tensa bajo los mismos. La túnica es de cuello circular ajustado. Entre el cuello y el fiador se aprecia un broche circular. Su talle es bajo. Entre la tela de la túnica asoman los zapatos apuntados.

Jesús se sienta sobre la pierna izquierda materna. Su rostro reitera las facciones del de su madre, pero con las mejillas más desarrolladas. Peina una melena corta. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene el libro. Apoya los pies en la pierna derecha de María. Su manto lleva un fiador puntiagudo y bordea los brazos. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle se oculta bajo el manto.

Por las características estilísticas y la moda que refleja su indumentaria, se puede datar en las décadas finales del siglo XIII.

³⁰⁵⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 268.

³⁰⁵⁶ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 g, pp. 1392-1393.

³⁰⁵⁷ Fue restaurada por Batea Restauraciones S. L. Hicieron una copia en piedra artificial.

³⁰⁵⁸ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 152.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 89.

ARRIBAS BRIONES, P., *El Camino de Santiago en Castilla y León*, Burgos, 1982, p. 37.

HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, Bilbao, 1950 (1999), p. 28.

MARTÍNEZ BURGOS, M., *Guía turística de Burgos*, 1955, p. 25.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), p. 245.



229. REGUMIEL DE LA SIERRA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del
Rosario)

Último tercio del siglo XIII

Madera policromada

Aproximadamente 50 cm.

Iglesia de San Adrián Mártir

La presencia de una necrópolis altomedieval junto a la iglesia testimonia la existencia de un asentamiento en fechas tempranas³⁰⁵⁹. La localidad aparece en los documentos desde el siglo XIII³⁰⁶⁰. La parroquial sufrió un atroz incendio durante la invasión napoleónica³⁰⁶¹, que afectó tanto a la fábrica como a los bienes muebles, con la única excepción de la imagen de la Virgen del Rosario. La actual edificación es moderna. La talla se colocó en la cabecera. Probablemente se utilizó como imagen de vestir, porque se eliminó la corona y el velo se transformó en una melena. Habían desaparecido las manos de las dos figuras. Las actuales son fruto de la restauración.

Integra el grupo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se sitúa en el centro del regazo de María sin ser tocado por las manos de esta, que, no obstante, lo resguardan. Las dos esculturas mantienen la frontalidad. La cabeza de María es muy grande y en su rostro destacan los ojos. Por la posición del brazo derecho de María se puede deducir que resguardaba al Niño con la mano. El manto bordea los brazos y su borde inferior forma una diagonal que deja la rodilla al descubierto. El talle de la túnica está ligeramente por encima de la cintura, resaltado con un cingulo. Los zapatos son puntiagudos.

El Niño se sienta entre el regazo y la pierna izquierda de su madre. Su rostro es asimétrico, porque la parte derecha es más ancha que la izquierda. El cuello de la túnica es ajustado y se decora con reborde. El talle se sitúa en la cintura y lleva un ceñidor.

Por la moda que refleja su indumentaria se puede datar a finales del último tercio del siglo XIII.

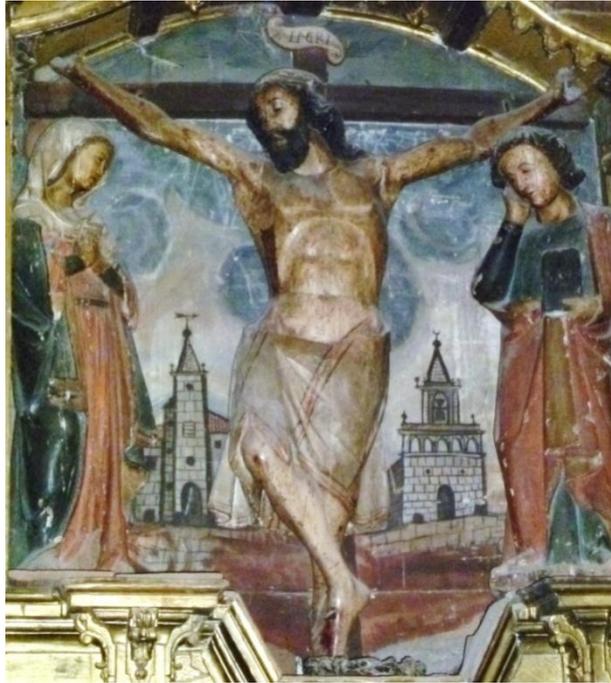
Bibliografía

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la Sierra de Burgos*, Burgos, 2004, pp. 114-115.

³⁰⁵⁹ CASTILLO, A. del, 1972; RUBIO MARCO, E., 1986; CASA MARTÍNEZ, C. de la, 1992; PADILLA LAPUENTE, J. I., 2003.

³⁰⁶⁰ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 276.

³⁰⁶¹ CRUZ, V. de la, 1970, p. 311.



230. RETUERTA
Calvario

Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada

Cristo 136 x 125 cm., María 105 cm., Juan 105 cm.
Iglesia de San Esteban Protomártir

Retuerta aparece en el documento fundacional de la abadía e infantazgo de Covarrubias, rubricado por el conde de Castilla Garci Fernández el 24 de noviembre del año 978³⁰⁶². Su iglesia es barroca y en el interior alberga una pila bautismal románica y varias imágenes góticas. El Calvario ocupa el ático del retablo barroco del muro meridional, realizado hacia 1750³⁰⁶³. Para poder insertar la talla del Crucificado en el retablo le serraron las falanges de la mano izquierda y parte de la mano derecha. Del paño de pureza eliminaron los pliegues que sobresalían para colocar uno de tela. La cruz es posterior y tanto la figura de Cristo como las imágenes que lo acompañan están repolicromadas. El Crucificado se saca en procesión.

Las tres tallas forman un Calvario sintético. Cristo pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante de los Crucificados que derivan del Cristo de la iglesia de San Millán de Los Balbases (catl núm. 177). Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena, porque tiene los ojos y la boca cerrados. El cabello se peina a dos bandas y cae hacia la espalda. La barba es larga. Los brazos se han colocado por encima de la horizontal. El estudio anatómico del tórax es naturalista. En la caja torácica se aprecian las clavículas e insinúa el esternón y los pectorales. El arco epigástrico es semicircular y alberga un abdomen suavemente lobulado. El paño de pureza se sujeta muy por debajo de las caderas. La pierna derecha está de perfil y el pie en rotación externa. La izquierda mantiene la vertical, al igual que el pie.

³⁰⁶² SERRANO PINEDA, L., 1907 (1980), t. II, doc. VII, pp. 13-15.

³⁰⁶³ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 531.

Las imágenes de Juan y María están talladas a una escala inferior. María desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo y dirige el rostro hacia su Hijo. En la forma de la nariz y las cejas coinciden las tres esculturas. El cabello se distribuye a dos bandas, ondulado. Flexiona los dedos y apoya las manos, la izquierda sobre la derecha a la altura del esternón. Esta postura simboliza el duelo interno ante la muerte de Cristo³⁰⁶⁴ y un sentimiento de humildad, por estar presenciando un hecho sagrado³⁰⁶⁵. El velo bordea el rostro y cruza por delante del pecho, ocultando el cuello de la túnica. Una distribución similar puede verse en las *Cantigas*³⁰⁶⁶. El manto bordea los brazos y se recoge por debajo de los mismos, sus extremos caen zigzagueantes. Se ha dado un tratamiento diferenciado a la tela del manto, de mayor grosor que la de la túnica. El talle de la túnica se resalta con un ceñidor de correa, por debajo del mismo se aprecian numerosos pliegues finos y verticales, que se extienden sobre la peana. Las bocamangas son amplias y permiten asomar las de la camisa.

Juan gira la cabeza hacia el lado derecho. Los ojos son pequeños y las mejillas amplias. Apoya el mentón en la mano derecha, simbolizando el dolor que no refleja su rostro³⁰⁶⁷. Con la mano izquierda sujeta los extremos del manto y el libro. Las piernas están paralelas y los pies descalzos. El manto bordea los brazos y los extremos se unen bajo la mano izquierda, creando una cascada de pliegues. El cuello de la túnica es ajustado.

Por las características anatómicas del Crucificado y la moda que refleja la indumentaria se puede datar en el primer tercio del siglo XIV³⁰⁶⁸.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 531.

³⁰⁶⁴ MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.

³⁰⁶⁵ BARASH, M., 1999, p. 59.

³⁰⁶⁶ GUERRERO LOVILLO, J., 1949, p. 109.

³⁰⁶⁷ RÉAU, L., 1957 (1996), pp. 520, 512-513; PIJOÁN SOTERAS, J., 1989, p. 463; YARZA LUACES, J., 2002, p. 30; MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5.

³⁰⁶⁸ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 531. “El remate aparece presidido por un gran nicho en donde encontramos tres magníficas imágenes de Cristo crucificado, la Virgen y San Juan, ejecutadas en el siglo XIV”.



231. RETUERTA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Camino)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
62 x 28 cm.
Iglesia de San Esteban Protomártir
(procedente de la ermita de Nuestra Señora del Camino)

Nuestra Señora del Camino se trasladó desde la ermita de su advocación, situada a las afueras del municipio, a la iglesia parroquial, donde se ha colocado en el coro. Su estado de conservación es malo. Una amplia grieta recorre las piernas de las dos figuras y la madera ha estado afectada por xilófagos. Se eliminó la corona de María y han desaparecido varias falanges de su mano derecha. El repolicromado muestra abundantes lagunas.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. María está frontal y el Niño gira levemente el cuerpo hacia el lado derecho. En el rostro mariano se han tallado los ojos. Apoya su mano izquierda en el hombro infantil. El velo se ajusta a la frente y separa del rostro con poco volumen. Se adapta a los hombros. El manto bordea los brazos y crea un drapeado naturalista. La túnica tiene el cuello ensanchado en los laterales. El talle se sitúa por encima de la cintura y resalta con un ceñidor de correa. Calza zapatos puntiagudos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. En el rostro infantil destaca el desarrollado mentón. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro. Adelanta las piernas a la rodilla de María. Los pies se ocultan bajo la túnica. El manto asoma desde la cintura del lado derecho y bordea el brazo izquierdo. Viste con una túnica de escote amplio.

Por la moda que reflejan las túnicas se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV³⁰⁶⁹.

³⁰⁶⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



232. REVENGA DE MUÑO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Santa María la Real)
Finales del siglo XIII
Madera policromada
119 x 42 x 40 cm.
Iglesia de San Román Mártir

Las primeras referencias documentales a Revenga de Muñó son del 1250³⁰⁷⁰. Según la tradición oral Santa María la Real se trasladó allí desde una ermita, que se podría identificar con la ermita de Nuestra Señora³⁰⁷¹. Se custodia en la sacristía de la iglesia. Se restauró a finales del siglo pasado, cambiando ligeramente su aspecto y sustrayendo delicadeza a la expresión del rostro. Antes de la restauración faltaba parte del florón central de la corona, del velo y de la mejilla derecha del rostro de la Virgen, así como las manos derechas de las dos figuras. Durante la restauración se insertaron las partes perdidas.

Pertenece a la tercera variante de la tipología de las Vírgenes alfonsíes, porque María sujeta al Niño por la pierna³⁰⁷², como la talla de la cercana localidad de Villamayor de los Montes. María mantiene la frontalidad y el Niño gira levemente el cuerpo hacia el lado derecho, formando una diagonal suave. El rostro de la Virgen tiene forma ovalada y los ojos tallados. El cabello permite ver la parte inferior de las orejas, como en otras tallas de este tipo. El aro de la corona es ancho y está decorado simulando pedrería. Remataba en tres grandes florones. Destaca el drapeado de la indumentaria por su naturalismo. El velo crea dos ondulaciones voluminosas a los lados del rostro. El manto lleva solapas y un fiador apuntado. Bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El extremo derecho cruza por encima de la rodilla izquierda y el izquierdo cae en pico por el interior del pie izquierdo. Esta disposición del manto es frecuente entre las imágenes navarras, sirvan como ejemplo las tallas de Arcos, Arizaleta,

³⁰⁷⁰ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 302.

³⁰⁷¹ MADOZ, P., 1847, p. 435.

³⁰⁷² FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 184.

Berbizana, Fitero, Miranda de Arga, Mendigorria, Puente la Reina, etc. La túnica tiene el cuello ajustado. Sobre el pecho se ha tallado el broche circular. El talle es bajo y queda oculto bajo el manto. Los zapatos son apuntados.

El Niño está sentado en la pierna izquierda materna. Su rostro es similar al de su madre. Con la mano izquierda sostiene el libro cerrado. Las piernas están flexionadas, formando una diagonal, y los pies apoyan sobre la pierna derecha de su madre, unidos por los talones. Viste con un manto de fiador apuntado, que bordea los brazos y cubre las piernas. La túnica tiene cuello ajustado. Se aprecian pliegues en torno a la cintura, pero no queda visible el talle.

Es una obra de elevada calidad, que en base a la moda de la túnica puede datarse a finales del siglo XIII³⁰⁷³.

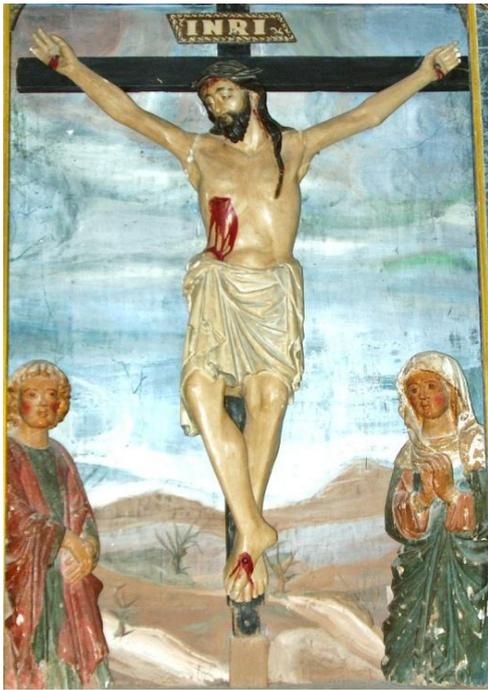
Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 217.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La Virgen de la Vid, centro del monasterio”, *El monasterio de Santa María de la Vid. 850 años*, Madrid, 2004, p. 278.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), p. 245.

³⁰⁷³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195, 200.



233. REVILLA CABRIADA

Calvario

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Cristo 162 x 126 cm., Virgen 97 x 38 cm.,

san Juan 98 x 23 cm.

Iglesia de Santa Elena

El despoblado de Cabriada se menciona en el documento fundacional del infantado de Covarrubias, fechado en el año 978³⁰⁷⁴. La aparición documental de Revilla está en la confirmación de los fueros de Lerma, rubricada en 1318. Gran parte de la iglesia se erigió en estilo románico, que convive con elementos arquitectónicos góticos. Desconozco el lugar de procedencia del Calvario, que puede ser la iglesia de Revilla, que en el siglo XIX estaba bajo la advocación de la Santa Cruz, o la iglesia de Cabriada, dado que no hay constancia de la existencia de ermitas³⁰⁷⁵.

El Calvario se colocó en el retablo del muro de la nave del Evangelio. Al Crucificado le pudieron haber acortado el paño de pureza por encima de la rodilla izquierda. Ha perdido algunas falanges de las manos. La cruz no es original y tampoco la corona de espinas. A las tallas de Juan y María les serraron parte de las piernas. Las tres tallas fueron repolicromadas. Representan un Calvario sintético.

El Crucificado pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que asoma la tela sobrante del paño de pureza por la cadera izquierda. Mantiene el cuerpo vertical y gira la cabeza hacia el lado derecho. Arquea las cejas y tiene los ojos entreabiertos, con los párpados tallados. El cabello se distribuye a dos bandas y un mechón se separa por el lado izquierdo y alcanza el pecho. La barba, aunque es larga, deja visible parte del cuello. Los brazos se colocan muy por encima de la horizontal, con las manos extendidas y los dedos separados. El estudio anatómico del torso es naturalista. En la dilatada caja torácica se han tallado las clavículas, el arco epigástrico, que alberga un abdomen liso, y la herida del costado. El paño pureza se sujeta en la cintura y muestra un rico estudio del drapeado. La tela sobrante cuelga por el lado izquierdo. La pierna derecha está de perfil y el pie en rotación externa. La izquierda y el pie mantienen la vertical.

Es el único Calvario burgalés en el que María está a la izquierda de Cristo y Juan a la derecha. Las dos figuras se mantienen frontales. En el ovalado rostro de la Virgen destacan los ojos. Las manos se colocan a la altura del corazón, en actitud orante, la izquierda, con los dedos flexionados, cobija a la derecha. Esta posición se interpretaba

³⁰⁷⁴ SERRANO PINEDA, L., 1907 (1980), t. II, doc. VII, pp. 13-15.

³⁰⁷⁵ MADDOZ, P., 1847, p. 435. Conocida en el siglo XIX bajo la advocación de la Santa Cruz.

como una aceptación del sacrificio³⁰⁷⁶ y, mediante la misma, se resaltaba el papel de María como mediadora³⁰⁷⁷. Se introdujo en la liturgia cristiana en el siglo XIII³⁰⁷⁸. La Virgen cubre su cabeza con un velo, en una distribución similar a la que muestran las imágenes de María de los calvarios de Retuerta, Tamarón y Vileña, actualmente en el Museo del Retablo (forma un Calvario con el Cristo de la Salud (cat. núm. 66). El velo se ajusta a la frente formando un semicírculo y se ondula en su caída. Cruza de derecha a izquierda y oculta el pecho, pero deja visible el cuello. El manto bordea los brazos y se recoge bajo las manos. En los laterales crea pliegues concéntricos y verticales en el centro. Las mangas de la túnica son anchas y muestran un drapeado abundante. Bajo las mismas se aprecian las bocamangas ajustadas de la camisa.

Juan desvía la cabeza hacia la izquierda. Su rostro es alargado y la frente amplia. Peina una melena trabajada en mechones ondulados, que oculta las orejas. Extiende las manos, la izquierda bajo la derecha, a la altura del vientre, como en los Calvarios del Museo Catedralicio (cat. núm. 36) y de Gamonal (cat. núm. 52). Esta posición indica la aceptación del sacrificio. El manto cubre los brazos y parte del pecho. Por el lado derecho cae recto y por el izquierdo se recoge bajo las manos, creando pliegues concéntricos y profundos. El escote de la túnica es circular y amplio. Se aprecian pliegues en torno a la cintura.

Es un grupo escultórico de cierta calidad, obra de un mismo imaginero. Por las características anatómicas del Crucificado y la moda que refleja la indumentaria de María y Juan se puede datar a finales del segundo tercio del siglo XIV.

³⁰⁷⁶ FRANCO MATA, M. A., 1997, p. 30.

³⁰⁷⁷ MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., 2012, p. 356.

³⁰⁷⁸ BARASH, M., 1999, p. 67.



234. REVILLA CABRIADA

San Bartolomé

Finales del siglo XIV o principios del XV

Madera policromada

85 x 24 cm.

Iglesia de Santa Elena

La imagen está en el retablo mayor de la iglesia. Su estado de conservación es bueno y está repolicromada. En los *Evangelios Canónicos* el santo carece de un papel destacado³⁰⁷⁹. Sin embargo, en los *Apócrifos* dedicados a la Pasión y Resurrección del Señor protagoniza el *Evangelio de Bartolomé*³⁰⁸⁰. Se le dedicó el capítulo CXXIII de la *Leyenda Dorada*³⁰⁸¹, en el que se fijaron sus poderes sobre los demonios paganos³⁰⁸².

Bartolomé lleva como atributo propio el demonio encadenado a sus pies. Suele sujetar la cadena, junto al libro, con la mano izquierda, pero en la talla en estudio la sostenía con la mano derecha. L. Réau relacionó la representación de Satanás junto a san Bartolomé como un rasgo propio del arte español. La presencia del demonio alude a un episodio apócrifo, que refiere que el santo acudió al templo donde vivía el demonio Astaroth dentro de una escultura que se suponía que curaba a los enfermos. Bartolomé demostró su ineficacia y dedicó el templo a Jesucristo. En otro episodio tuvo otro encuentro con el diablo, al que sometió. En ocasiones también lleva un cuchillo o su piel, ambos relacionados con su martirio³⁰⁸³, porque murió desollado.

El santo está frontal. En el rostro destaca la estrecha frente. La barba oculta el cuello. Con la mano derecha muestra el gesto de “la mano que advierte o la mano elocuente”, con la palma ligeramente vuelta hacia el espectador³⁰⁸⁴. Este gesto plasma la transmisión de un mensaje. El demonio ocupa la zona central de la peana. En su boca se aprecian los dientes. El santo se cubre con un manto, que bordea el brazo derecho y cruza hacia el lado izquierdo a la altura de la cintura. El drapeado es naturalista. El escote de la túnica no se ajusta al cuello.

Por la disposición de la indumentaria se puede datar a finales del siglo XIV o principios del siguiente³⁰⁸⁵.

³⁰⁷⁹ Se menciona junto a Felipe en MATEO (10, 3); MARCOS (3, 18) y LUCAS (6, 14).

³⁰⁸⁰ SANTOS OTERO, J. de, 1985, pp. 536-572.

³⁰⁸¹ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. II, pp. 523-531.

³⁰⁸² CARMONA MUELA, J., 2003, pp. 39-40.

³⁰⁸³ MÂLE, E., 1899 (1986 a), p. 294; RÉAU, L., 1957 (1997 a), p. 181.

³⁰⁸⁴ BARASH, M., 1999, pp. 35-36.

³⁰⁸⁵ LEFRANÇOIS-PILLION, L., 1935 a, p. 143; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 287; BERGMANN, U. (coord.), 1989 b, n. 69, pp. 274-275.



235. REVILLA CABRIADA
Virgen sedente con el Niño
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
75 x 33 cm.
Iglesia de Santa Elena

La imagen se expone al culto en el retablo del Santo Cristo, situado en el muro de la nave del Evangelio. Se restauró en las décadas finales del siglo XX, pero no se añadieron las manos derechas, desaparecidas.

Forma parte de la variante de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está frontal y Jesús desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. Se aprecia cierta desarmonía entre el tamaño de la cabeza de María, muy grande, y el cuerpo. Su rostro es alargado y su frente amplia. Los ojos, grandes, están tallados. El cabello se distribuye a dos bandas con finos mechones. Apoya la mano izquierda en el hombro infantil. La corona remata en florones. El velo se adapta a la frente y ondula en su caída. El manto bordea los brazos y su drapeado es naturalista. La túnica tiene el cuello ajustado y decorado con un orfrés. El talle se sitúa ligeramente por encima de la cintura, resaltado con un ceñidor. Por la parte inferior asoman los zapatos puntiagudos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de María. En su rostro destacan las mejillas y el mentón. Peina una melena corta, que se distribuye a dos bandas. Con la mano izquierda sujeta la esfera. Apoya los pies en el regazo materno. Viste con una túnica de cuello ajustado³⁰⁸⁶.

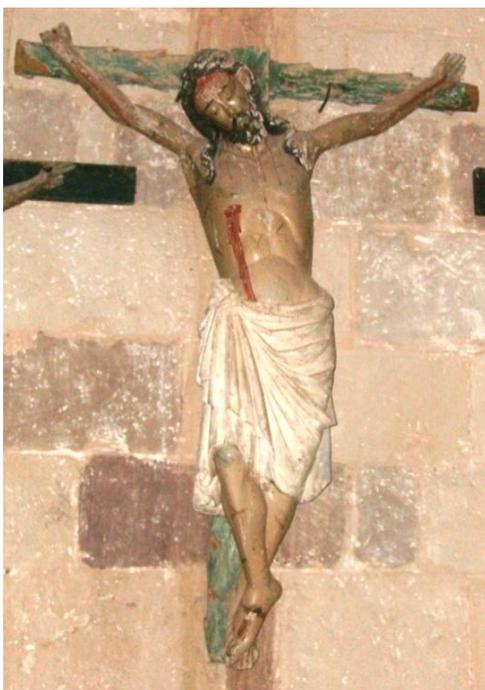
Por las características de la indumentaria se puede datar en el primer tercio del siglo XIV³⁰⁸⁷.

Bibliografía

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 532.

³⁰⁸⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

³⁰⁸⁷ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 532. “[...] una imagen de la Virgen con el Niño del siglo XIII”.



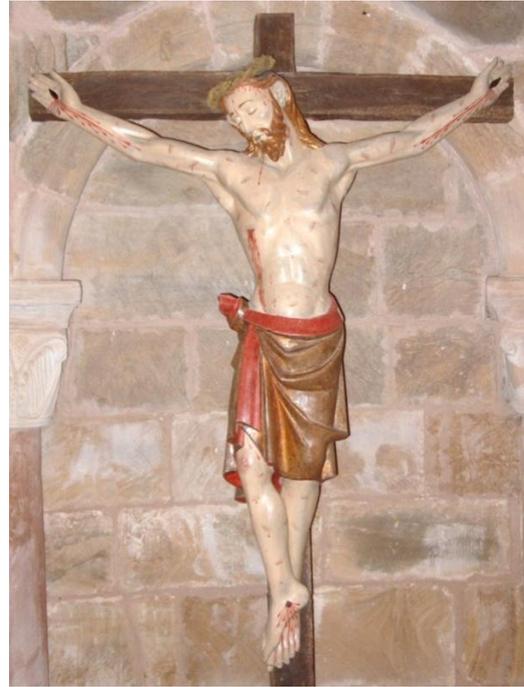
236. REVILLA DEL CAMPO
Crucificado
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
170 cm.
Iglesia de La Natividad
(procedente de la ermita de San Juan
Bautista)

La localidad aparece en una donación de Diego Gudístioz al monasterio de San Pedro de Cardeña en el año 964. Se vuelve a mencionar en el documento de 1011, por el que el conde Sancho y doña Urraca fundan y dotan el monasterio de San Salvador de Oña. En el *Becerro de las Behetrías* figura como lugar mixto de solariego y abadengo de Las Huelgas, Gómez Carrillo y el obispado de Burgos³⁰⁸⁸. La ermita de San Juan Bautista fue la iglesia del despoblado de Revilla de la Fuente. Es una construcción de una nave. El ábside y parte de la nave se realizaron en estilo románico. La imagen estuvo en el retablo de la cabecera de la ermita antes de su traslado a la parroquial, a finales del siglo XX, donde se ha colocado sobre un muro. Muestra cierto deterioro, porque acortaron los maderos de la cruz y serraron los dedos de la mano izquierda. El repolicromado muestra lagunas.

Pertenece al tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro es alargado, de finas facciones y expresión serena. El cabello se distribuye a dos bandas, de las que un mechón se adelanta a cada lado del pecho. La barba remata en rizos y oculta parte del cuello. Los brazos están por encima de la horizontal y las manos extendidas. La anatomía del tórax es naturalista. Se aprecian las clavículas, el arco epigástrico y el abdomen lobulado. En el estudio anatómico se asemeja al Crucificado de Santa María del Campo (cat. núm. 249). El paño de pureza es largo y se sujeta por encima de las caderas, anudado sobre la derecha. Permite ver el abultado vientre y parte de las ingles. Muestra un rico drapeado. Cristo flexiona la pierna derecha y la muestra de perfil, al igual que la izquierda. El pie derecho adopta la rotación externa y el izquierdo mantiene la vertical.

Se pueden datar hacia 1330-1340, porque el paño se sujeta por encima de las caderas y se ha incrementado el tamaño de la barba.

³⁰⁸⁸ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, pp. 288-289; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 86; ZABALZA DUQUE, M., 1998, pp. 340, 366-367, 462.



237. RÍOCAVADO DE LA SIERRA
Crucificado

Primer tercio del siglo XIV

Madera policromada

177 x 140 cm.

Iglesia de Santa Coloma Virgen y Mártir

La primera referencia documental a este municipio es del año 1028. La iglesia conserva la torre y la cabecera románicas. El resto de la edificación es fruto de una intervención realizada en el siglo XVIII³⁰⁸⁹. La talla se ha colocado en la cabecera y restaurado a principios de este siglo. La cruz y la corona son posteriores.

Coincide con el Crucificado de Moradillo de Roa (cat. núm. 190) en el estudio del tórax. Ambos pertenecen al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Su rostro refleja una expresión serena, porque los ojos y la boca están cerrados. El cabello se peina a dos bandas y distribuye en pequeños mechones ondulados. La barba remata en dos bucles y deja visible gran parte de la barbilla. El bigote arranca de las aletas de la nariz. Los brazos están por encima de la horizontal, con los codos ligeramente flexionados y las manos extendidas. Desvía el cuello hacia el lado derecho, con los tendones marcados. En el tórax se han tallado las clavículas y los pectorales. El paño de pureza se sostiene en las caderas y anuda en la derecha, con reborde. Los pliegues son escasos y profundos. La pierna derecha está de perfil y el pie en rotación externa. La pierna izquierda y el pie se mantienen frontales y verticales.

Se puede datar a finales del primer tercio del siglo XIV por la longitud de la barba, la disposición del paño de pureza y el estudio anatómico.

³⁰⁸⁹ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 h, p. 2503.



238. ROA DE DUERO

Crucificado

Hacia 1300

Madera policromada

200 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

La primera referencia documental a Roa, durante la Edad Media, es del año 912, cuando el conde de Castrojeriz puebla Roa cumpliendo con la orden del rey García. Entre otros documentos destaca el de 1136, por el que se ratifican los límites de la diócesis de Osma. El 22 de diciembre de 1143 Alfonso VII le concedió el fuero de Sepúlveda, por el que se constituyó la Comunidad de Villa y Tierra de Roa. En el siglo XV dejó de ser una villa de realengo y pasó a los dominios de Beltrán de la Cueva y posteriormente a los condes de Siruela³⁰⁹⁰.

La iglesia de la Asunción de Nuestra Señora es una construcción renacentista, que conserva partes románicas y góticas³⁰⁹¹. El Crucificado pende del muro meridional del ábside. Se pudo realizar para este edificio o para algún templo del municipio, salvo el de la Vera Cruz, que se derrumbó en 1901³⁰⁹². Está bien conservada, aunque repintada.

Muestra grandes similitudes con imagen de Guzmán (cat. núm. 131)³⁰⁹³. Ambas pueden ser obra de un mismo imaginero. En la pequeña parte de la tela que sobresale por encima de la vuelta superior del paño coinciden, además, con las tallas vallisoletanas de Curiel y Tordehumos y la palentina de Castrillo de Onielo. Tiene reborde y se anuda en el lado izquierdo. En todas las tallas el nudo se sitúa en el lado izquierdo.

Forma parte de la modalidad de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y de la variante de los grandes Crucificados de hacia 1300 que anudan el paño de pureza sobre la cadera izquierda. Desvía ligeramente la cabeza hacia el lado derecho y la inclina suavemente. Su expresión es serena. El cabello se recoge por detrás de la espalda. Sus brazos son muy largos y se flexionan por los codos. Las manos tienen los dedos extendidos. En el tórax se marcan las clavículas, el pecho en capelina y las costillas. Los drapeados del paño son abundantes. Las piernas se mantienen en el mismo plano y los pies adoptan una ligera rotación externa.

³⁰⁹⁰ SERRANO PINEDA, L., 1935-1936, t. III, doc. XCVI; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, pp. 369-384.

³⁰⁹¹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002, pp. 2845-2848.

³⁰⁹² ZAMORA LUCAS, F., 1965. De la iglesia de Vera Cruz constan los bienes que se trasladaron.

³⁰⁹³ Aspecto que ya señalé en MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1990, p. 83.

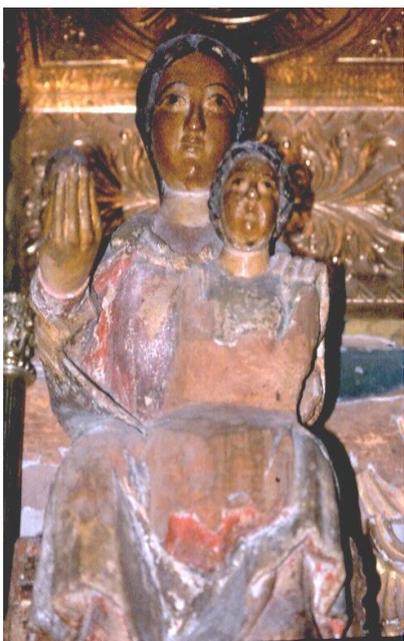
Refleja una gran calidad y puede datarse, como al resto de las imágenes de este grupo, en la transición del siglo XIII al XIV.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p.85.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 194.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.



239. ROA DE DUERO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Rosario)
Finales del siglo XIII o principios del XIV
Madera policromada
62 x 36 cm.
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora
(procedente de la iglesia de la Santísima Trinidad)

La Virgen del Rosario se trasladó desde la iglesia de la Santísima Trinidad, cuando se desplomó en 1901. Allí era la titular de un retablo³⁰⁹⁴. Actualmente está en el banco del retablo del baptisterio de la iglesia de la Asunción. No destaca por su importancia devocional, pero en el siglo XVIII, además de un extendido culto, tenía fama de milagrosa. Fue la titular de una cofradía fundada en 1582 en la iglesia de la Santísima Trinidad, a raíz de la batalla de Lepanto. A principios del siglo XVII eran cofrades los Condes de Siruela, Juan de Velasco y de la Cueva, comendador de la Orden de Calatrava³⁰⁹⁵. Se usó como imagen de vestir y para ello eliminaron la corona, el velo, las piernas y los pies de María. Jesús carece de brazos y pies. Se repolicromó.

Pertenece a las imágenes que acusan la influencia de las Vírgenes alfonsíes, concretamente a la segunda variante, por la forma circular del fiador³⁰⁹⁶. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de María es ovalado. Con la mano derecha muestra una manzana a Jesús y apoya la izquierda en el hombro infantil. El manto tiene solapas. Bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. El cuello de la túnica es ajustado y el talle se oculta bajo el manto. Los zapatos son puntiagudos.

El Niño, sentado sobre la pierna izquierda materna, tiene el rostro similar al de su madre. La melena es corta. El escote de la túnica se adapta al cuello.

La moda que refleja la túnica de María nos aproxima a los años finales del siglo XIII o iniciales del XIV³⁰⁹⁷.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 148.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 221.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imagen de la Vid, centro del monasterio”, en *El monasterio de Santa María de la Vid 850 años*, Madrid, 2004, p. 259.

ZAMORA LUCAS, F., *La villa de Roa*, Madrid, 1965, pp. 382-383, 396.

³⁰⁹⁴ GUTIÉRREZ DE SAN MIGUEL, J., ms., Biblioteca Nacional, folio 186.

³⁰⁹⁵ ZAMORA LUCAS, F., 1965, p. 382.

³⁰⁹⁶ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, pp. 150-1.

³⁰⁹⁷ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195, 200.



240. ROA DE DUERO

Crucificado

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 170 cm.

Iglesia de San Esteban

La iglesia de San Esteban está adosada a la muralla medieval y cerrada al culto. Es una edificación de dos naves, separadas por arquerías de medio punto. Se utiliza para albergar pasos procesionales e imágenes de diversa procedencia. La talla se pudo traer desde algún despoblado³⁰⁹⁸, alguna iglesia desaparecida -San Vicente, San Juan Bautista o la Trinidad- o el templo de Santa María³⁰⁹⁹. Cuelga de una enjuta de las arquerías, por su lado septentrional. Está bien conservado, aunque el repolicromado muestra lagunas.

Estilísticamente se asemeja a una talla del Museo Marès³¹⁰⁰. Comparten el estudio anatómico, la colocación de la pierna derecha y la disposición del paño³¹⁰¹. La imagen raudense pertenece al tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. Su expresión es serena. El cabello se distribuye a dos bandas y la barba es corta. Cubre la cabeza con una fina corona de espinas. Los brazos se colocan por encima de la horizontal, con las manos extendidas. En el tórax se aprecian los pectorales, el arco epigástrico y la transición al vientre. El lienzo se sujeta en las caderas, con reborde, y se anuda en la derecha. Bajo el nudo, pequeño, caen pliegues verticales, que rematan en una diagonal. Desvía la pierna derecha, flexionada, y coloca el pie en rotación externa. La izquierda está vertical, como el pie. La cruz es original.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV, por la presencia de la corona de espinas, el estudio del drapeado y la disposición del paño de pureza.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 87.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 202.

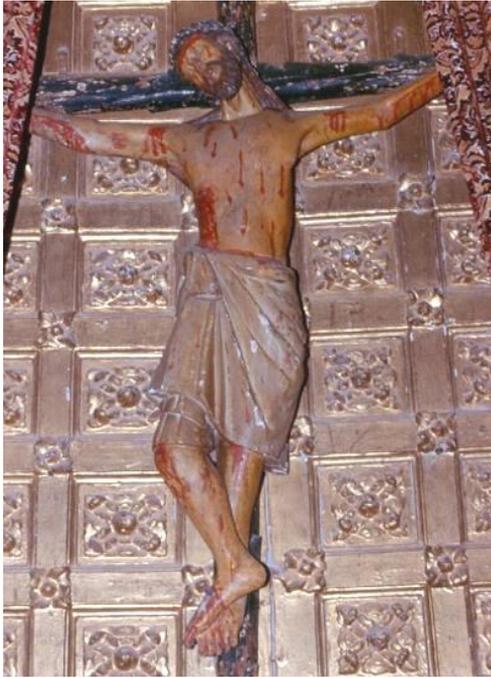
ZAMORA LUCAS, F., *La villa de Roa*, Madrid, 1965, p. 351.

³⁰⁹⁸ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), pp. 438-442; ZAMORA LUCAS, F., 1965, p. 351.

³⁰⁹⁹ LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., 1788 (1978), t. II, pp. 148-155.

³¹⁰⁰ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1991, núm. 159, p. 217. Sólo consta su procedencia de Castilla.

³¹⁰¹ En la disposición del paño coinciden con las tallas burgalesas de: Cilleruelo de Abajo, Hontoria de Valdearados, Quemada y Valdeande.



241. ROA
Crucificado (advocación: Cristo de San Esteban)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
155 cm.
Iglesia de San Esteban
(procedente de la iglesia de la Santísima Trinidad)

El Crucificado se trasladó desde la iglesia de la Santísima Trinidad en 1901³¹⁰², cuando se hundió, a la de San Esteban³¹⁰³. Se colocó en el retablo barroco de la cabecera de la nave del Evangelio. La imagen destaca por su importancia devocional. Los testimonios devocionales se centran en los siglos XVIII y XIX, sobre todo, período en el que tenía fama de milagroso³¹⁰⁴. En 2001 la talla volvió a procesionar en Semana Santa. Anteriormente había participado en rogativas y le habían dedicado novenas. De su culto continuado dan testimonio los desgastes producidos en algunas partes de la escultura. La imagen está bien conservada, aunque se ha repolicromado.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. El cuerpo mantiene la vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. El cabello está peinado a dos bandas y la barba es de tamaño intermedio. Lleva una fina corona de espinas. Coloca los brazos por encima de la horizontal, el derecho más bajo que el izquierdo, y las manos extendidas. La anatomía torácica es naturalista y apenas se aprecia el arco epigástrico. El *perizonium* se sujeta en la cintura y anuda sobre la cadera derecha, con reborde. La talla delata cierta desarmonía en el estudio de las piernas, porque la rodilla derecha, a pesar de estar flexionada, se ha colocado por debajo de la izquierda. El pie izquierdo mantiene la vertical y el derecho está en rotación externa. La cruz es original.

Es obra de un imaginero local. Por la presencia de la corona de espinas y la disposición del paño de pureza se puede datar a finales del segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 87.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 198.

ZAMORA LUCAS, F., *La villa de Roa*, Madrid, 1965, p. 351-354.

³¹⁰² ZAMORA LUCAS, F., 1965, p. 351.

³¹⁰³ MADDOZ, P., 1847, p. 354.

³¹⁰⁴ ZAMORA LUCAS, F., 1965, p. 354. Cita para dar esta fecha el documento escrito por Gutiérrez de San Miguel de la Biblioteca Nacional Ms. núm. 3541. fol. 186.



242. SALAS DE LOS INFANTES

Crucificado

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

63 x 17 x 9 cm.

Almacenes del arciprestazgo en Salas de los Infantes

La imagen se trasladó desde algún municipio del arciprestazgo salense. Su estado de conservación es muy malo, debido quizá a que haya podido estar enterrada en lugar sagrado. Nada conserva de la policromía y ha estado afectada por xilófagos. Desaparecieron los brazos, parte del paño de pureza, los extremos de los pies y la cruz.

Forma parte del tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y de la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia la derecha. La expresión del rostro es serena, porque tiene los ojos y la boca cerrados. Peina una melena larga distribuida a dos bandas, que cae por detrás de la espalda y oculta las orejas. La barba es corta. Del cuello destaca levemente el tendón izquierdo. El estudio anatómico del tórax es naturalista, porque las transiciones musculares sólo están insinuadas. El paño de pureza se sujeta en la cintura y se anuda en el lado derecho. Del nudo caen abundantes pliegues verticales, que se adelantan al plano del cuerpo. Los que se crean en torno a la pierna izquierda son angulosos y concéntricos. La pierna derecha se ha colocado de perfil y la izquierda se mantiene vertical, como el pie. El pie derecho adopta la rotación externa.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por la disposición del paño de pureza.



243. SALAS DE LOS INFANTES

¿Cabeza de santo?

Último cuarto del siglos XIII o primera mitad del XIV

Madera policromada

15 cm.

Almacenes del arciprestazgo en Salas de los Infantes

Esta escultura, al igual que la anterior, procede de algún municipio del arciprestazgo de Salas de los Infantes y se custodia en los almacenes que tiene el arciprestazgo en este municipio. Por su estado de conservación ha podido estar enterrada junto al Crucificado o en otra edificación.

La única parte que se conserva de la escultura es la cabeza, que pudo pertenecer a la talla de un santo o de un Crucificado. Su estado de conservación es muy malo. En la cabeza se aprecia pérdida de material en la nariz, la boca, la barba y el cabello. No conserva la policromía y está afectada por xilófagos.

Su identificación se plantea imposible. Tiene el rostro muy alargado y la frente amplia. Peina una melena larga, que oculta las orejas. Se ha tallado la barba y el bigote.

Por la forma del rostro, las características del cabello y las dimensiones de la barba se puede datar en el último cuarto del siglo XIII o primera mitad del XIV.



244. SAN MARTIN DE RUBIALES
Virgen sedente (advocación: Nuestra Señora de las Eras)
Primera mitad del siglo XIV
Madera policromada
32 x 21 cm.
Iglesia de San Martín Obispo
(procedente de la ermita de Nuestra Señora de las Eras)

Cuando en 1143 Alfonso VII concedió a Roa el fuero de Sepúlveda y se constituyó la Comunidad de Villa y Tierra de Roa, entre las aldeas de su territorio se incluye un San Martín, en cuyo término se sitúa Rubiales. Posteriormente pasó a denominarse San Martín de Rubiales³¹⁰⁵.

La ermita de Nuestra Señora de las Eras, de la que es titular nuestra imagen, es una edificación barroca³¹⁰⁶. La talla se trasladó desde su ermita a la sacristía de la iglesia. Se ha utilizado como imagen de vestir y para ello ha sufrido transformaciones importantes. Se eliminó la corona, el velo, el manto, los brazos, parte de las piernas y la figura infantil. Está muy repintada. Se talló en madera de pino.

Representaba a una Virgen sedente con el Niño. Su posición es frontal. Tiene el rostro alargado, la nariz fina y los labios pequeños. Su cuello es esbelto. La túnica tiene el cuello ajustado, se extiende sobre la peana y permite asomar el pie izquierdo, calzado con un zapato puntiagudo.

La importante pérdida de material dificulta el establecimiento de una datación precisa. Se pudo realizar en la primera mitad del siglo XIV por la forma ajustada del cuello de la túnica.

³¹⁰⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, pp. 369-373.

³¹⁰⁶ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1995, p. 108.



245. SAN MEDEL
Virgen sedente con el Niño

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

110 x 50 x 32 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

San Medel se identifica con el antiguo enclave de Villa de Vascones. Por un documento del año 945 los vecinos donaron al abad Iñigo y a los monjes del monasterio de San Martín del Río los solares sobre los que se asentaba su iglesia³¹⁰⁷. La abadía ejerció el señorío del lugar hasta el siglo XIX. A finales de la Edad Media pasó a denominarse Villabáscones de San Medel. Los fieles construyeron la ermita de los mártires Emeterio y Celedonio cerca del poblado³¹⁰⁸. Su iglesia, en la que se expone la talla al culto, se erigió en estilo renacentista. La imagen se colocó en la cabecera. Según la tradición oral procede de una ermita. Avala esta tradición la inscripción que se expone junto a la imagen, en la que consta que la ermita pertenecía al Hospital del Rey de Burgos. Se ha utilizado como imagen de vestir y para ello eliminaron la corona, el velo y el cabello de María. Se retocó el manto, añadiendo unas solapas e incrementando su tamaño por el lado derecho. Se ensanchó el cuello en la túnica, se retallaron los pliegues del pecho y el ceñidor se transformó en un cordón. Está repolicromada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La talla mantiene la posición frontal. El rostro de María es alargado. Con la mano derecha muestra una manzana a Jesús y apoya la izquierda en el hombro infantil. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. En la disposición del drapeado sobre la pierna derecha se asemeja a la talla de Pinilla Trasmonte (cat. núm. 215). El talle de la túnica está por encima de la cintura, ablusado. Bajo la túnica se aprecian los zapatos apuntados, el izquierdo sobresale de la peana.

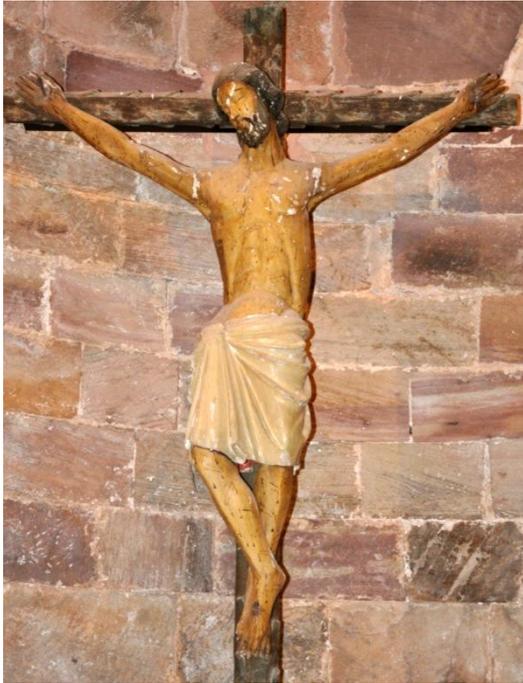
El Niño se sienta sobre la rodilla izquierda materna. En su rostro destaca la frente, despejada. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro, abierto. El manto bordea el brazo derecho y deja al descubierto el izquierdo. El escote de la túnica no se ajusta al cuello.

Por la moda que reflejan las túnicas se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV³¹⁰⁹.

³¹⁰⁷ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 40.

³¹⁰⁸ Algunos datos se han extraído de la página web de www.cardeñajimeno.es (21/10/2014).

³¹⁰⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



246. SAN MILLÁN DE LARA
Crucificado
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
175 x 145 x 35 cm.
Iglesia de San Millán Obispo

El monasterio de San Millán se erigió en el lugar donde había una cueva eremítica. Estuvo vinculado al cenobio de San Sebastián de Silos. *Sancti Miliani de Lara* aparece en una permuta de propiedades entre San Pedro de Cardaña y Santo Domingo de Silos en 1059³¹¹⁰. En el *Becerro de las Behetrías* consta que fue lugar de abadengo de Santa María de Burgos³¹¹¹. Su iglesia es una construcción románica de tres naves. El Crucificado se colocó en el ábside central. Su estado de conservación es excelente, sólo eliminaron el nudo del paño de pureza. Por la parte de atrás está ahuecado y cubierto con una tapa. Tiene varias capas de policromía.

Pertenece al tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. En el estudio anatómico del tórax y la disposición del paño de pureza se asemeja al Crucificado de la cercana localidad de Cascajares (cat. núm. 88). Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. La expresión del rostro es serena. El cabello se ha tallado en finos mechones ondulados, que se distribuyen a dos bandas. Tiene el bigote fino y la barba de un tamaño intermedio. El esbelto cuello se desvía marcando los tendones. Los brazos están por encima de la horizontal, con las manos extendidas. En el tórax destacan los pectorales y el arco epigástrico, que alberga seis lóbulos. El vientre está abultado. El paño de pureza se sujeta en las caderas y anuda delante de la derecha, con reborde. Los pliegues de los lados son concéntricos y bajo el nudo verticales. Cubre la rodilla izquierda y deja visible la derecha. La pierna derecha se muestra de perfil, adelantada al plano del cuerpo, y la izquierda vertical, verticalidad que se prolonga en el pie. El pie derecho adopta la rotación externa. La cruz es original de gajos.

Por el tamaño de la barba, las características anatómicas y la disposición del paño de pureza se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

³¹¹⁰ SERRANO PINEDA, L., 1910, doc. CCCXXXVII.

³¹¹¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, p. 607.



247. SAN VICENTE DEL VALLE
Calvario

Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
Cristo 199 x 155 cm., Virgen 139 x 26 x
22 cm., san Juan 141 x 25 x 20 cm.
Iglesia la Asunción de Nuestra Señora

La primera referencia al municipio es del año 945³¹¹². El Calvario se custodia en la iglesia, donde conviven restos arqueológicos tardorromanos, visigodos, de época condal, románicos, tardogóticos y barrocos. Durante la restauración del templo el Calvario se trasladó a Pradoluengo. Actualmente pende de la cabecera de la parroquia. Su estado de conservación es bueno y está repolicromado.

Representa un grupo sintético del Calvario. La talla de Cristo se adapta al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado, concretamente a la variante de los que tienen las costillas talladas y el abdomen liso. Muestra el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Se han tallado arrugas en la frente, los globos oculares un poco hundidos y la boca entreabierta. Dos mechones de la melena se adelantan a los hombros, el derecho más corto que el izquierdo. La barba tiene un tamaño intermedio.

³¹¹² ALTABLE VICARIO, J., 2002, pp.1423-1426.

Sobre su cabeza se aprecia una corona de espinas ancha. Los brazos se aproximan a la horizontal con las manos extendidas. El dilatado tórax contrasta con la estrecha cintura. Se han tallado los pectorales, el esternón, el arco epigástrico y el abdomen, suavemente lobulado. El paño de pureza se sujeta en la cintura y anuda en el lado derecho. El drapeado en torno a la pierna izquierda es concéntrico y voluminoso. Los pies adoptan una suave rotación externa. La cruz es original y tiene forma de tronco desbastado.

María está frontal y desvía la cabeza hacia el lado izquierdo, donde está Cristo. Su rostro es alargado y tiene los ojos tallados. La nariz es larga y afilada y la boca de labios finos. Cruza los brazos, formando un aspa, y coloca las manos extendidas. Esta posición se interpretaba en el arte bizantino como símbolo de sumisión y adoración. Desde los siglos XII–XIII el sacerdote hacía ese gesto cuando oficiaba la misa, en expresión de humildad. A partir del siglo XIII se extiende por Europa desde Italia, quienes la habían tomado de Bizancio³¹¹³. El velo cruza sobre el pecho, como en las Vírgenes de los Calvarios de Los Ausines (cat. núm.173), Retuerta (cat. núm.230), Revilla Cabriada (cat. núm. 233) y Tamarón (cat. núm., 261). Se separa del rostro levemente. El manto cubre el pecho. El cuello de la túnica queda oculto bajo el velo. Bajo la indumentaria asoman los zapatos apuntados.

San Juan está frontal y desvía la cabeza, de perfil, hacia el lado derecho. Su rostro es alargado. Peina una melena corta, que remata en pequeños rizos acaracolados. Con las manos sostiene el libro cerrado. El manto cubre los brazos y parte del pecho. En torno al cuello se dobla asemejando unas solapas. Los extremos se recogen bajo la muñeca de la mano izquierda. La túnica tiene el cuello muy ancho y forma un pliegue en el centro. Los pies apenas asoman bajo la indumentaria.

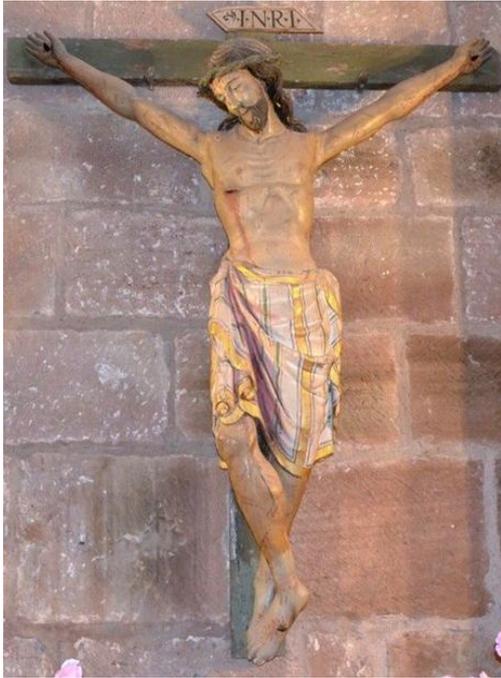
Las esculturas de María y Juan comparten autoría y la del Crucificado parece obra de un escultor diferente. Pueden responder a la actuación del mismo taller. La moda que refleja la túnica de Juan, la disposición del paño de pureza del Crucificado y la colocación de sus pies ayudan a datarlo en el último tercio del siglo XIV³¹¹⁴.

Bibliografía

HUIDOBRO SERNA, L., “Arte condal. Iglesia de Santa María en San Vicente del Valle (Belorado, Burgos)”, *BCPMB*, 41 (1932), p. 365.

³¹¹³ BARASH, M., 1998, pp. 85-87.

³¹¹⁴ HUIDOBRO SERNA, L., 1932 a, p. 365. “[...] pueden caracterizarse como de fines del siglo XIV”.



248. SANTA CRUZ DE JUARROS

Crucificado

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

170 cm.

Iglesia de San Martín Obispo

Santa Cruz de Juarros se menciona en una donación al monasterio de Espinosa de 1081³¹¹⁵. En el siglo XIX el municipio conservaba la iglesia de San Martín Obispo, otro templo situado entre los barrios de Cabanas y Matalindo, y las ermitas de San Pedro Apóstol, San Blas y Nuestra Señora de los Remedios³¹¹⁶. En el término se sitúa el despoblado de Celada³¹¹⁷ y el monasterio cisterciense de Santa María de Bujedo³¹¹⁸. En la construcción parroquial conviven partes constructivas románicas con otras góticas³¹¹⁹. La ermita de San Pedro se realizó en estilo gótico y para su construcción se reaprovechó material románico³¹²⁰. La talla puede proceder de la iglesia del despoblado de Celada, como la pila bautismal románica. Cuelga del muro septentrional de la iglesia. Su estado de conservación es bueno, sólo eliminaron el nudo del paño de pureza. La cruz y la corona de espinas son posteriores y está repolicromado.

Forma parte del tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y de la variante en la que asoma por la cadera izquierda la tela sobrante del paño de pureza. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro es alargado y de expresión serena. El cabello, ondulado, se distribuye a dos bandas. La barba tiene un tamaño intermedio y el bigote es muy fino. Los brazos se han colocado por encima de la horizontal, con las manos extendidas. En la dilatada caja torácica se han tallado las clavículas, el esternón, los pectorales y el arco epigástrico. El *perizonium* se sostiene en la cintura y se anuda sobre la cadera derecha. Desde el nudo caen pliegues abundantes, algunos de los cuales rematan en volutas. Por el lado izquierdo asoma la tela sobrante, que casi se prolonga hasta el borde inferior del paño. La pierna derecha está de perfil, con la musculatura un poco desarrollada, y se adelanta al plano del cuerpo. La pierna izquierda mantiene la vertical, como el pie. El pie derecho adopta la rotación externa.

Por el tamaño de la barba, la sujeción del paño en la cintura y las características anatómicas se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

³¹¹⁵ HUERTA HUERTA, P. L., 2002 b, pp. 1039-1041.

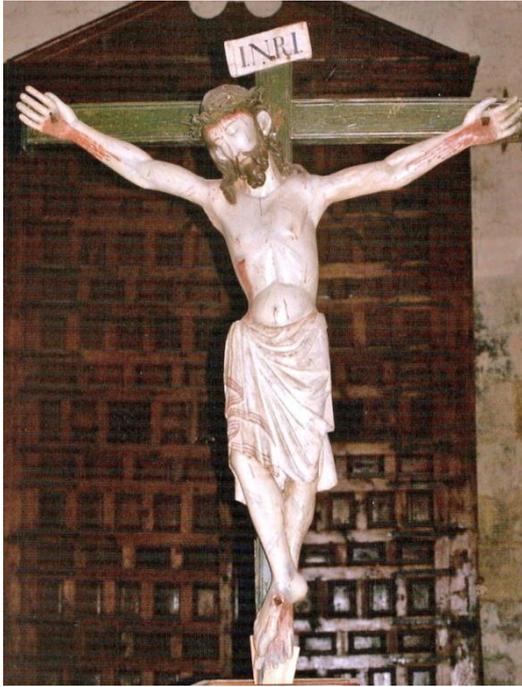
³¹¹⁶ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 308.

³¹¹⁷ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, p. 82.

³¹¹⁸ HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 d, pp. 1042-1054.

³¹¹⁹ HUERTA HUERTA, P. L., 2002 b, pp. 1039-1041.

³¹²⁰ *Ibidem*, pp. 1040-1041.



249. SANTA MARÍA DEL CAMPO
Crucificado (advocación: Cristo de la Vera Cruz)

Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
160 x 140 cm.
Ermita de la Vera Cruz

En una donación de 1078 al abad de San Millán de la Cogolla se menciona el término de Campo. En un documento de 1250 figura su nombre completo, Santa María del Campo³¹²¹. La localidad fue cabeza de behetría de Castilla la Vieja³¹²². En el siglo XIX conservaba la parroquial y cinco ermitas, de las que perviven tres, entre ellas la de la Vera Cruz³¹²³. La ermita es de una nave y tiene un arco de medio punto como acceso. El estado de conservación del Crucificado es bueno, aunque carecía de algunas falanges de las manos, que se reconstruyeron durante la restauración de 1997. También se intervino en las abundantes lagunas que mostraba el repolicromado. La cruz es posterior.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro es alargado y de expresión serena. El cabello se trabaja a dos bandas y bordea las orejas. De la melena se separan dos mechones, uno sobre cada hombro. La barba ha incrementado su tamaño, respecto a las de principios de siglo, y remata en dos rizos. El bigote es muy fino. Coloca los brazos por encima de la horizontal y las manos levemente flexionadas y con los dedos separados. En el tórax se aprecian las clavículas, el arco epigástrico y la transición al abultado vientre. Los pectorales solo están insinuados. El paño de pureza se sostiene en las caderas y anuda en la derecha. Por la parte posterior es más largo que por la anterior. La pierna derecha, adelantada, se muestra de perfil y la izquierda se aproxima a la vertical. El pie derecho está en rotación externa y apoya sobre el izquierdo, que mantiene la vertical.

Por las características de su anatomía, la distribución del paño de pureza y el tamaño de la barba se puede datar en las décadas iniciales del segundo tercio del siglo XIV.

³¹²¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 302.

³¹²² ANDRES ORDAX, S. 1991 b, p. 101.

³¹²³ AA. VV., 1986, p. 307.



250. SANTA MARÍA DEL CAMPO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de la
Manzana)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
60 x 20 x 28 cm.
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

La Virgen de la Manzana forma parte de los fondos del Museo Parroquial. La abundancia de despoblados y de ermitas desaparecidas favorece la presencia de abundante patrimonio mueble en la iglesia. La talla está bien conservada, aunque se han eliminado los remates de la corona de María y ha perdido el extremo del zapato izquierdo. La policromía, que parece original, presenta lagunas.

Integra el tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Dentro de este tipo, integra un reducido grupo que deriva de la Virgen de la capilla de San Juan de Las Huegas (cat. núm. 64)³¹²⁴. Comparte con las tallas de este grupo la disposición del velo, que se ajusta a la frente, se ondula en los laterales y se adapta a los hombros. Los extremos del velo ocultan los del manto sobre el pecho. Los escotes de las túnicas son ajustados y se esculpe el ceñidor, colocado ligeramente por encima de la cintura.

La Virgen está frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. El rostro de María tiene los ojos tallados. Con la mano derecha muestra una manzana al Niño, en alusión a María como Nueva Eva, y apoya la izquierda en el hombro. De la corona conserva el aro. El manto bordea los brazos con un drapeado escaso y naturalista. Bajo la túnica asomaba la punta del zapato izquierdo.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. En su rostro destaca la de frente. El cabello se distribuye a dos bandas y tiene el flequillo con forma de abanico. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta una esfera. Apoya el pie derecho en la pierna derecha de María y el izquierdo en el regazo. El manto bordea los brazos y cubre las piernas. La túnica tiene el cuello circular y el talle en la cintura.

Es una obra de buena calidad. Por la moda que refleja la indumentaria se puede datar en el primer tercio del siglo XIV³¹²⁵.

³¹²⁴ Iglesias, Aldea del Pinar, Cilleruelo de Arriba, Santa María del Campo y Villalbilla de Burgos. Al norte del Camino se custodia la Virgen del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar y la Virgen de la iglesia de Santa María de Villadiego, actualmente en el Museo Marès FRANCO MATA, M. A., 1991 b, núm. 183; Archivo fotográfico Photo-Club, custodiado en la Diputación de Burgos, núm. 3876; Archivo Fotográfico del Archivo Municipal de Burgos, núm. 7672. Las dos últimas tallas son las de mayor calidad.

³¹²⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



251. SANTA MARÍA DEL CAMPO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora de la Toba)
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 100 x 43 x 30 cm.
 Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora
 (procedente de la ermita de Nuestra Señora de la Toba)

Nuestra Señora de la Toba se desplazó a la iglesia desde su ermita. Esta edificación estaba abierta al culto en el siglo XIX³¹²⁶ y se incendió en 1930. En la talla se aprecia pérdida de material. Ha desaparecido la mano derecha de María, la corona, parte de la peana y con ella los extremos de los zapatos. El velo se ha transformado en una larga melena. Las zonas más repintadas son los rostros. Esta circunstancia podría indicar que se ha utilizado como imagen de vestir. El repolicromado está muy dañado.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María³¹²⁷. Las dos figuras mantienen la frontalidad. En el rostro de la Virgen destacan las mejillas. Con la mano derecha muestra una manzana a Jesús, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda, además del manto, sostiene al Niño por el brazo en una posición forzada. El manto bordea los brazos y por el lado derecho cae vertical. El escote de la túnica no se adapta a la base del cuello y el talle se sitúa por encima de la cintura.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. En su rostro destacan las mejillas. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. Los pies se adelantan al regazo de María. El manto bordea los brazos y cubre las piernas. El escote de la túnica no se adapta a la base del cuello.

La moda de las túnicas nos ayuda a datar esta talla en el segundo tercio del siglo XIV³¹²⁸.

Bibliografía

ARROYO GONZALO, P., *Santa María del Campo*, Alcalá de Henares, 1954, pp. 16, 62.

³¹²⁶ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 268.

³¹²⁷ Hontoria de Valdearados, Berlangas de Roa, Burgos (Nuestra Señora de la Rebolleda), Pardilla, Brazacorta, Bahabón de Esgueva, Quintanilla del Agua, Burgos (Gamonal), La Revilla, Moradillo de Roa, Burgos, Santa María del Campo y Zuzones. Hay otras tallas con esta disposición analizadas en otros apartados: Caleruega, Nuestra Señora de Marzo de Santo Domingo de Silos y Santa María la Real de Villamayor de los Montes.

³¹²⁸ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195, 200.



252. SANTA MARÍA DEL MERCADILLO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de la Vega)
 Primer tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 104 x 34 cm.
 Iglesia de San Lorenzo Mártir
 (procedente de la ermita de la Virgen de la Vega)

Alfonso VII entregó Mercadillo a Santo Domingo de Silos en 1155³¹²⁹. Su iglesia se transformó en ermita cuando sus pobladores abandonaron el enclave. Es de una nave y en ella se aprecian restos románicos³¹³⁰. La talla estuvo en el altar mayor. En la parroquial se colocó en el muro de la nave del Evangelio. Durante el mes de mayo se celebra la romería en su ermita. La escultura se retocó. Eliminaron la corona de María y el fruto o flor que sostenía con su mano derecha. Se repolicromó y retalló la tapa.

Pertenece a la tercera variante de la tipología de las Vírgenes alfonsíes³¹³¹, pero se diferencia de las otras tallas María sujeta al Niño por la cintura y no por la pierna y la figura infantil se talló a una escala superior a la materna. María se mantiene frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. En el rostro de la Virgen destacan las mejillas. El velo forma ondulaciones zigzagueantes en su caída. El manto lleva un fiador circular y bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. La túnica lleva un broche sobre el pecho y el talle por encima de la cintura. Calza zapatos apuntados.

Jesús se sienta sobre la pierna izquierda de su madre. En su rostro destacan las mejillas, resaltadas por el corto cabello. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. Apoya los pies en el pliegue superior del regazo. El cuello de la túnica es ajustado.

Por la moda que refleja la túnica mariana se puede datar en el primer tercio del siglo XIV³¹³².

Bibliografía

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 196.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 221.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imagen de la Vid, centro del monasterio”, en *El monasterio de Santa María de la Vid 850 años*, Madrid, 2004, p. 259.

³¹²⁹ MARTÍNEZ Díez, G., 1987, p. 228.

³¹³⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 I, p. 2850.

³¹³¹ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 184.

³¹³² BERNIS MADRAZO, C., 1970 pp. 195, 200.



253. SANTA MARÍA DEL MERCADILLO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Santa María la Mayor)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
108 x 43 cm.
Iglesia de San Lorenzo Mártir

Sancta María se menciona en el documento por el que Fernando I agregó el monasterio de Santa Marina de Cela, situado en Valdeande, a San Pedro de Arlanza en 1037. El enclave no aparece en el *Becerro de las Behetrías*³¹³³. La iglesia es moderna y conserva una pila bautismal románica³¹³⁴. La imagen se expone al culto en el transepto del lado meridional. Su estado de conservación es bueno, sólo han redondeado los extremos de los zapatos. Está repolicromada.

Forma parte del tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de María es alargado y la frente amplia. El cabello, ondulado, bordea el rostro y el cuello. Con la mano derecha sujeta una flor y apoya la izquierda en el hombro infantil. El aro de la corona, decorado simulando pedrería, remata en florones. El velo describe un arco semicircular sobre la frente y se separa del rostro. En el extremo inferior de cada lado remata en un amago de voluta. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El cuello de la túnica es ajustado y el talle se sitúa por encima de la cintura.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su rostro es alargado y refleja una expresión severa. Peina una melena corta con el flequillo en forma de abanico y un bucle por su extremo inferior. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. El manto bordea los brazos y la túnica tiene el cuello un poco holgado.

Por la moda que reflejan las túnicas³¹³⁵ y el peinado infantil³¹³⁶ se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 223-224.

³¹³³ SERRANO PINEDA, L., 1925, doc. XXIX; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 45; VIVANCOS GÓMEZ, M. C., 1988, doc. LIX.

³¹³⁴ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 I, p. 2849.

³¹³⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

³¹³⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. II, pp. 134-137.



254. SANTILLÁN DEL AGUA
Virgen sedente con el Niño (Advocación: Virgen
del Rosario)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
60 x 28 cm.
Iglesia de San Julián

Alfonso VI dotó a la nueva sede episcopal de Gamonal, entre otros bienes, con *Sancti Iuliani*, antigua denominación del municipio³¹³⁷. Santillán perteneció al alfoz de Lerma y no se menciona en el *Becerro de las Behetrías*. De la antigua parroquial ha pervivido la pila bautismal, románica. La iglesia actual se construyó en 1860. La imagen puede proceder de la iglesia anterior. Está colocada sobre una ménsula de la cabecera. Se aprecia pérdida de material en la corona y la mano derecha de María y en el brazo derecho infantil. Está muy repintada y ha estado afectada por xilófagos.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. Las dos figuras mantienen la frontalidad. La Virgen tiene el rostro ovalado y los ojos grandes. Con la mano izquierda sujeta al Niño por la pierna. De la corona conserva el aro. El velo se ajusta a la frente y se separa en los laterales, formando pliegues volumétricos, que rematan en forma de voluta. El manto bordea los brazos. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle oculto bajo el manto. Los zapatos son apuntados.

El Niño está sentado en la pierna izquierda de María. Su rostro tiene forma redondeada, con la frente amplia y las mejillas desarrolladas. Peina una melena corta. En lugar de sujetar la esfera con la mano izquierda, la esfera se apoya en la pierna y la mano se posa encima. Adelanta las piernas, paralelas, a la pierna izquierda de su madre. Viste con una túnica de cuello y bocamangas ajustados.

La imagen se puede datar en el primer tercio del XIV por las características de la indumentaria.

³¹³⁷ SERRANO PINEDA, L., 1935-1936, t. III, p. 42.



255. SANTO DOMINGO DE SILOS

Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Mercado)

Primer tercio del siglo XIV

Madera policromada

114 x 52 x 38 cm.

Iglesia de San Pedro

Durante los siglos XII, XIII y XIV fueron numerosos los peregrinos que se desplazaron hasta el monasterio de Santo Domingo de Silos para visitar el sepulcro del santo. La afluencia de romeros generó la aparición de albergues, posadas e incluso de industrias fabriles, sobre todo de curtidos. De este modo, la localidad se convirtió en un foco mercantil. Los mercados se situaban junto a la iglesia de San Pedro³¹³⁸. Según la tradición, la Virgen del Mercado se sacaba al exterior de la iglesia los días en que se celebraba el mercado, hecho al que debe su advocación.

La talla no siempre se custodió en la parroquial, pues parece que a principios del siglo XX estaba en el monasterio³¹³⁹. En la iglesia se aprecian distintas fases arquitectónicas, entre las que destacan la románica, la gótica y la barroca. La imagen preside el retablo mayor, barroco, como patrona de la villa. Su festividad se celebra el dos de julio, precedida de una novena. Durante las celebraciones ocho danzantes acompañan a la talla. La noche del día 1 de julio los jóvenes construyen un arco vegetal en la puerta de acceso a la iglesia. La Virgen tiene una cofradía bajo su advocación³¹⁴⁰. La escultura está bien conservada, a pesar de que le insertaron ojos de cristal y eliminaron la corona de María. Se ha restaurado recientemente.

Forma parte del tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen mantiene la frontalidad y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro mariano tiene forma ovalada. Con la mano derecha muestra una poma a Jesús, en alusión a María como nueva Eva, y apoya la izquierda en su hombro. El velo se adapta a la frente y forma pliegues zigzagueantes en su caída. El manto cruza por delante del

³¹³⁸ JESÚS FERNÁNDEZ, F., de, 1988, p. 95.

³¹³⁹ Creo que se refiere a esta imagen: SERRANO PINEDA, L., 1926, p. 173. "Otras dos obras de arte: Virgen con el Niño, escultura de madera estofada perteneciente al s. XV, que se guarda en el relicario y la efigie de Nuestra Señora de la Leche, escultura en piedra, al parecer del s. XV, propiedad de la iglesia de San Pedro de la villa de Silos".

³¹⁴⁰ REPRESA FERNÁNDEZ, D., 2000, pp. 153-154.

pecho de izquierda a derecha³¹⁴¹. El escote de la túnica no se adapta a la base del cuello y el talle se oculta bajo el manto. Los zapatos son puntiagudos.

El Niño está sentado en la pierna izquierda materna. En rostro destaca la frente y las desarrolladas mejillas. Peina una melena corta y rizada. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene una esfera. Apoya los pies en el regazo de su madre. El manto bordea los brazos y la túnica tiene el cuello ajustado.

La imagen se ha realizado con una técnica depurada. Por las características de la indumentaria³¹⁴² se puede datar en el primer tercio del siglo XIV³¹⁴³.

Bibliografía

- GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la Sierra de Burgos*, Burgos, 2004, p. 122.
JESÚS FERNÁNDEZ, F. de, *Silos, apuntes del corazón*, Burgos, 1988, p. 95
PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 543.
REPRESA FERNÁNDEZ, D., “Religiosidad popular en Santo Domingo de Silos y su comarca”, *Revista de Folklore*, 239 (2000), pp. 151-154.
SACRISTÁN GARCÍA, E. M. y DIÉGUEZ AÑEL, A. A., *Silos pasado y futuro*, Valladolid, 1995, p. 120.

³¹⁴¹ Como en las tallas burgalesas de: Arauzo de Torre, Briongos de Cervera, Burgos, Cabañes de Esgueva, Castrillo del Val, Celada del Camino, Hortezielos, Lerma, Madrigal del Monte, Pinillos de Esgueva, Rabé de los Escuderos, Sarracín, Villanueva de Carazo.

³¹⁴² BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

³¹⁴³ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 543. “La imagen que preside el primer cuerpo es una talla de la Virgen del siglo XIII”.



256. SANTO DOMINGO DE SILOS

Santa Ana triple

Segundo tercio del siglo XIV

Piedra policromada

144 x 82 cm.

Monasterio de Santo Domingo de Silos

Pedro González de Roa, camarero mayor de Alfonso XI, cedió al monasterio sus posesiones en Quintana del Pidio en 13012 con la condición de que se rezase una misa diaria por él en la capilla de Santa Ana de Silos³¹⁴⁴. Con toda probabilidad la escultura se realizó para la misma. Actualmente se expone en el Museo del monasterio, pero, al menos desde principios del siglo XX³¹⁴⁵ y hasta los años sesenta, estuvo en la iglesia monacal³¹⁴⁶. Conserva gran parte de la policromía original, lo que indica que ha estado en un lugar protegido. Su estado de conservación es bueno, aunque han desaparecido la flor que sujetaba Ana, la mano derecha infantil y la izquierda y parte de los florones de la corona de María. Es la única escultura burgalesa de la santa realizada en piedra.

La trascendencia del culto a Santa Ana en la Edad Media, así como el origen de su iconografía, ha sido comentada a propósito del ejemplar de Santa Ana Triple de Belorado (cat. núm. 27).

Ana gira el cuerpo hacia el lado izquierdo y la Virgen, sentada sobre la pierna izquierda de su madre, hacia el derecho. El Niño, que está sentado sobre la pierna izquierda de María, se mantiene frontal. El rostro de la santa tiene la frente amplia, las cejas arqueadas y los párpados cincelados. Con la mano derecha sostiene el largo tallo de una flor y apoya a izquierda en el hombro de su hija. Una toca bordea su rostro en un recorrido doble, que deja el cuello al descubierto. La toca evidencia la avanzada edad de la santa cuando concibió a María. Era una forma solapada de aludir a la Inmaculada Concepción³¹⁴⁷. El velo se ajusta a la frente y forma un pliegue a cada lado. Se adapta a los hombros. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. Los extremos superan el borde de la peana. El drapeado es muy naturalista. El escote de la túnica no se adapta al cuello y el talle ese sitúa por encima de la cintura, resaltado con un ceñidor de correa. El calzado es apuntado.

La Virgen tiene el rostro alargado. En las cejas y los ojos se asemeja a su madre. El cabello se peina a dos bandas y está trabajado en finos mechones ondulados, que

³¹⁴⁴ SERRANO PINEDA, L., 1926, p. 58.

³¹⁴⁵ SERRANO PINEDA, L., 1926, p. 155. "Conservase en la actual iglesia abacial y en el altar dedicado a Santa Ana, un grupo de piedra que representa a Santa Ana".

³¹⁴⁶ SANZ ABAD, P., 1969, p. 43. "En el templo [...] un grupo de Santa Ana con la Virgen y el Niño".

³¹⁴⁷ TRENS, M., 1946, p. 120

enmarcan la cara y el cuello. Con la mano derecha sostiene al Niño por el brazo derecho. El aro es lo único que conserva de la corona. La disposición del velo es similar a la de santa Ana. El manto bordea los brazos. La túnica es de cuello circular y el talle se coloca en la cintura con la tela ablusada. Los zapatos son puntiagudos.

El rostro infantil reitera las facciones maternas, aunque con las mejillas más desarrolladas. Peina una melena corta, de mechones rizados. Con la mano izquierda sostiene el libro. Adelanta los pies a la pierna derecha de María. El manto se sujeta sobre el pecho con un broche y bordea los brazos. El drapeado es abundante y naturalista. La túnica, de cuello circular ajustado, tiene el talle por encima de la cintura, ablusado. Se aprecia el ceñidor.

Por su depurada ejecución técnica y el material empleado se podría relacionar con obras de la escultura monumental. Sin embargo, no he encontrado esculturas a las que se asemeje. La moda que reflejan las túnicas sitúa a esta escultura en el segundo tercio del siglo XIV³¹⁴⁸.

Bibliografía

MAHN, H., *Kathedralplastik in Spanien. Die monumentals Figuralskulptur in Kastilien, León und Navarra zwischen 1230 und 1380*, t. I, Reutlingen, 1931, p. 64.

SANZ ABAD, P., "Historia, arte y leyenda de la tierra de Salas", *BIFG*, 172 (1969), p. 43.

SERRANO PINEDA, L., *El Real Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)*, Burgos, 1926, p. 155.

TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Barcelona, 1956, p. 385.

³¹⁴⁸ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195, 200.



257. SANTO DOMINGO DE SILOS
Virgen de pie (advocación: Virgen de la Manzana)
 Madera policromada
 Hacia 1265-1280
 88 x 32 x 23 cm.
 Monasterio de Santo Domingo de Silos

La Virgen de la Manzana se expone en el Museo del monasterio. Desconocemos para qué lugar del monasterio se realizó. Su estado de conservación es bueno, aunque la madera ha estado afectada por xilófagos. La policromía es original y presenta algunas lagunas.

La escultura representa a una Virgen de pie con el Niño. Jesús aproxima la mano izquierda a la manzana que le muestra María y acerca el dedo índice de la mano izquierda a la barbilla materna. Esta posición es un reflejo de la nueva sensibilidad que introdujeron los franciscanos, tal y como recogen *Las Meditaciones franciscanas sobre La Vida de Cristo*, en cuyo capítulo VIII dice: “El Niño que estaba en su seno llevaba la manita hacia la boca y el rostro materno, así parecía que no estaba tan triste”³¹⁴⁹. Existe, no obstante, el precedente bizantino de la Virgen *Eleousa*, que se difundió por Occidente en el siglo XII. Las primeras representaciones peninsulares están en varios manuscritos de las primeras décadas del siglo siguiente³¹⁵⁰. Este modelo iconográfico se conoce con los siguientes calificativos: Virgen *Glycophilusa*, Virgen de la Ternura, Virgen de las Caricias o Virgen de la Misericordia (aunque esta denominación se aplica con más propiedad a otro tipo de imágenes)³¹⁵¹.

En Europa occidental las esculturas de la Virgen de pie con el Niño hicieron su aparición en los parteluces de las catedrales francesas del siglo XIII. Las primeras están en las portadas occidentales de las catedrales de París -desaparecida- datada hacia 1210-1230 y Amiens, hacia 1225³¹⁵². Se tiene como prototipo a la escultural parisina³¹⁵³. Estas imágenes aún no entran en contacto visual con Jesús, quien por su parte, no acaricia a su madre³¹⁵⁴. Las primeras esculturas peninsulares son la Virgen Blanca de Toledo, obra importada de Francia y realizada hacia 1240³¹⁵⁵, y Nuestra Señora del

³¹⁴⁹ BÉRANGER-MENAND, B., 2008, t. I, p. 102.

³¹⁵⁰ Para más información sobre la Virgen Eleusa en la Península Ibérica ver: GALVÁN FREIRE, F., 2001, pp. 130-135.

³¹⁵¹ RÉAU, L., 1957 (1996), p. 103; GRABAR, A., 1979, p. 7; GALVÁN FREIRE, F., 2001, p. 126.

³¹⁵² HEINRICH, J., 1933, p. 20; WILLIAMSON, P., 1997, pp. 87, 101-105.

³¹⁵³ ARA GIL, C. J., 1991 d, pp. 7-21;

³¹⁵⁴ SAUERLÄNDER, W., 2004, p. 183.

³¹⁵⁵ SAUERLÄNDER, W., 2004, p. 183. La data en 1240; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2013, p. 123.”[...] se ha propuesto una cronología dentro del tercer cuarto del siglo XIII”.

Manzano de Castrojeriz (cat. núm. 98), que se puede datar entre 1235 y 1250 por su relación con la portada del Sarmental³¹⁵⁶. Sólo la primera se adapta a la variante de la Virgen de la Ternura.

Desde el punto de vista del estilo, es obra del taller del claustro de la catedral de Burgos. La Virgen silense desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo y dirige la mirada a su Hijo. Jesús, sentado en la mano izquierda materna y con el cuerpo de perfil al espectador, mira a su madre. Se crea una escena intimista³¹⁵⁷. El rostro de María es ovalado. Los ojos se han tallado rasgados y esboza una sonrisa. Con la mano derecha muestra una poma al Niño, en alusión a María como nueva Eva. Flexiona la pierna derecha, en forzado *contrapposto*, y oculta los pies bajo la indumentaria. El velo se sujeta con un aro y se ondula en los laterales del rostro. Se recoge por detrás de la espalda, donde se prolonga hasta la cintura. El drapeado de la parte trasera es de gran belleza. La zona central es más corta y facilita la caída simétrica de los pliegues zigzagueantes de ambos lados. Los cuatro extremos rematan en un pequeño nudo. El manto lleva solapas y un fiador circular. La túnica es de cuello apuntado, bajo el que se aprecia la camisa.

El rostro infantil tiene forma redondeada. Peina una melena corta. Con el dedo índice de la mano derecha acaricia el cuello de la Virgen y con la izquierda roza la manzana. Viste con una túnica holgada.

El escultor se pudo inspirar en el parteluz o alguna de las jambas de la triple portada occidental de la catedral, desaparecida, que estuvo dedicada a María. Por su relación con el taller del claustro se puede datar entre 1265 y 1280.

Bibliografía

ARA GIL, J., “Escultura”, en *El gótico*, (“Historia del Arte de Castilla y León” III), Valladolid, 1994, p. 282.

Archivo Fotográfico Municipal de Burgos, núms. 1798, 2867.

AA. VV., *Exposición de Arte Retrospectivo. VII centenario de la catedral de Burgos*, 1921, fig. 6.

IGLESIAS ROUCO, L. S., *Las Edades del Hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, Valladolid, 1988, p. 132.

MAHN, H., *Katedral Plastik in Spanien. Die monumentale Figural Sculptur in alt Kastilien und León*, Reutlingen, 1931, t. I, p. 65, t. II, fig. 240.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Inmaculada de Silos”, en *Inmaculada. Catálogo de la exposición*, catedral de la Almudena, Madrid, mayo-octubre 2005, Madrid, 2005, pp. 86-87.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 257-258.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), pp. 240-241.

PÉREZ CARMONA, J., “Historia y arte del partido de Salas de los Infantes (Burgos)”, *Burguense*, 3 (1962), p. 371.

SERRANO PINEDA, L., *El Real Monasterio de Santo Domingo de Silos. Su historia y tesoro artístico*, Burgos, 1926, p. 173.

³¹⁵⁶ SENTENACH, N., 1924, t. V, p., 48. “Fines del s. XIII”; HUIDOBRO SERNA, L., 1950 d. p. 26. “Su estilo gótico del s. XIII”; OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B., 1969 b, p. 301. “Segunda mitad del s. XIII”; ANDRÉS ORDAX, S., 1989, p. 180. “En una disposición naturalista propia de mediados del s. XIII”.

³¹⁵⁷ MAHN, H., 1931, t. I, p. 65. Ve en la posición infantil influencia de las imágenes de marfil. “Das Gruppierungsmotiv [...] kommt mit bei mehreren Elfenbeinarbeiten jenes Typus vor”.



258. SANTO DOMINGO DE SILOS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de
Marzo)
Último tercio del siglo XIII
Piedra policromada
225 cm.
Monasterio de Santo Domingo de Silos

Se desconoce la ubicación originaria de esta escultura. L. Serrano consideró que fue el pórtico de la primitiva iglesia o alguno de sus ábsides³¹⁵⁸, para F. R. Aznar se realizó para el interior de la iglesia³¹⁵⁹ y J. Guerrero supuso que estuvo en el parteluz de la portada de la iglesia, de la que sería la única imagen que ha subsistido³¹⁶⁰.

El primer dato sobre su ubicación es del siglo XVIII, cuando la imagen estaba en el claustro³¹⁶¹. Cabe la posibilidad de que siempre haya estado en el mismo lugar, si se identifica la *sede maiestatis* que aparece en el documento rubricado el 9 de enero de 1294 por Juan Pérez y su mujer Dominica, “*una fuessa que es en la claustra de Sancto Domingo ante sede maiestatis*”, con la Virgen como sede de la majestad divina³¹⁶². La escultura se conserva bien, a pesar de la pérdida de las manos derechas y la cabeza infantil. En la última restauración se respetó el repolicromado de 1652³¹⁶³ y se añadieron las manos y la cabeza infantil.

Desde el punto de vista del estilo, la Virgen de Marzo es obra de un taller que tiene su origen en Carrión de los Condes³¹⁶⁴. Realizó esculturas funerarias en las provincias de León y Palencia, la fachada occidental de la colegiata de Toro³¹⁶⁵, el apóstol que se custodia en la iglesia de San Tirso de Sahagún³¹⁶⁶, y la imagen de Santa María de las Victorias y del Camino de la iglesia de Santa María de Carrión de los Condes³¹⁶⁷.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María. También se asemeja a las Vírgenes alfonsíes en la

³¹⁵⁸ SERRANO PINEDA, L., 1926, p. 150.

³¹⁵⁹ AZNAR, F. R., 1902, p. 6. “Según algunos autores, estuvo colocada en la antigua iglesia y hoy en el claustro inferior”. No cita la fuente.

³¹⁶⁰ GUERRERO LOVILLO, J., 1979, p. 313.

³¹⁶¹ SERRANO PINEDA, L., 1926 p. 150.

³¹⁶² VIVANCOS GÓMEZ, M. C., 1995, p. 264. Agradezco a M. C. Vivancos la interpretación del documento.

³¹⁶³ FÉROTIN, M., 1897, pp. 357-358.

³¹⁶⁴ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2003 a, pp. 593-601; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2006, pp. 258-259.

³¹⁶⁵ ARA GIL, C. J., 1990, pp. 21-52.

³¹⁶⁶ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, p. 25. Procedente del monasterio benedictino de Sahagún.

³¹⁶⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2003 a, pp. 593-601.

presencia del fiador en el manto y del broche sobre el pecho. María está frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de la Virgen tiene la frente amplia y los ojos grandes. Su corona es de aro ancho y remata en florones. El velo se adapta a la frente y sobre los hombros forma pliegues zigzagueantes y rítmicos. El manto lleva un fiador de cuerda y bordea los brazos. El escote de la sobretúnica se ajusta al cuello y tiene una ranura vertical en el centro, atravesada por el broche. En torno al ceñidor de correa se forman pliegues asimétricos. Bajo la sobretúnica asoma la túnica.

El Niño está sentado en la pierna izquierda materna. Apoya su mano izquierda en el libro y adelanta los pies a la pierna izquierda de María. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. La sobretúnica es de cuello circular, como la túnica.

A cada lado del banco se ha esculpido un león. Su presencia se puede interpretar como una versión abreviada del trono de Salomón. El tema de María sobre el trono de Salomón y Jesús en su regazo se inicia a partir del siglo XIII³¹⁶⁸.

La Virgen de Marzo se pudo realizar en el período que transcurre entre los sepulcros palentinos y la fachada de Toro³¹⁶⁹, aproximadamente entre 1270 y 1280.

Bibliografía

- AMADOR DE LOS RÍOS, R., *Burgos. España sus monumentos y artes su naturaleza e historia*, Barcelona, 1888, p. 936.
- ANDRÉS ORDAX, S., “Arte gótico”, en *Historia de Burgos* II/2, Burgos, p. 119.
- AZNAR, F. R., *España detalles arquitectónicos de sus principales monumentos*, t. I, Madrid, 1902, p. 1902.
- BARBADILLO, R., *Recuerdo de Santo Domingo de Silos*, Madrid, 1916, p. 80
- BERTAUX, E., “La sculpture chretienne en Espagne des origines au xive siècle”, en MICHEL, A., *Histoire de l’art*, t. II/1, París, 1906, p. 285.
- CHAVES, M. y LABARTA de CHAVES, T., “Influencia de las artes visuales en la caracterización de la Virgen en los Milagros de Nuestra Señora”, *Actas de las II Jornadas de Estudios Bercéanos, Berceo*, 94-95 (1978), pp. 90-91, 96.
- GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la Sierra de Burgos*, Burgos, 2004, pp. 121-122.
- GUERRERO LOVILLO, J., “Estudio arqueológico de las miniaturas”, en FILGUEIRA VALVERDE, J. y LÓPEZ SERRANO, M. y GUERRERO LOVILLO, *El Códice Rico de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, ms., t. I de la Biblioteca del Escorial, Madrid, 1979, p. 313.
- GUDIOL RICART, J. y COOK, W. W. S., *Pintura e imaginería románicas*, (“Ars Hispaniae” VI), Madrid, 1956 (1980), p. 342.
- HUIDOBRO SERNA, M., *Guía turística de Burgos y su provincia*, Burgos, 1955, p. 281.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “El maestro de la portada occidental de Toro y Nuestra Señora de Marzo en Santo Domingo de Silos”, en *Silos un milenio, Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos, Studia Silensia* XXVIII, Burgos, 2003, pp. 593-601.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 258-259.
- PALACIOS, M., YARZA, J. y TORRES, R., *El Monasterio de Silos*, Madrid, 1973, p. 48.
- RUIZ, A., *Santo Domingo de Silos. Su historia y sus monumentos*, Burgos, 1949, pp. 23-24, 49.
- RUIZ, A., *Santo Domingo de Silos*, Madrid, 1960, p. 49.

³¹⁶⁸ TRENS, M., 1946, pp. 435-436.

³¹⁶⁹ NAVARRO TALEGÓN, J., 1996, p. 35.

SERRANO PINEDA, L., *El Real Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)*, Burgos, 1926, p. 150.



259. SANTO DOMINGO DE SILOS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Paraíso)
Segundo tercio del siglo XIII
Madera policromada
78 x 35 cm.
Monasterio de Santo Domingo de Silos
(procedente de la ermita de Nuestra Señora del Paraíso)

En una donación del año 954, rubricada por el conde Fernán González y su mujer Sancha, se menciona “Santa María de Valparaíso o Virgen de la Cuesta”³¹⁷⁰. La talla fue la titular de su ermita, sobre la que se edificó el convento franciscano de Nuestra Señora del Paraíso. El cenobio se fundó en 1301³¹⁷¹. La imagen siguió recibiendo culto en el monasterio, donde fue la imagen titular, hasta su exclaustación en 1835³¹⁷². Se expone en el Museo monacal del municipio. La talla tiene importantes pérdidas de material. A María le serraron el cuerpo por debajo de las rodillas y ha desaparecido su mano derecha. Jesús carece del brazo derecho y de parte de los pies. Ha estado afectada por xilófagos y tiene la policromía muy dañada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño de tradición románica. Mantiene la frontalidad, pero ha roto el eje de simetría, porque Jesús se ha desplazado hacia el lado izquierdo. En el rostro de María destacan los ojos. Con la mano izquierda, de rudo tallado, sostiene al Niño por la cintura. El aro de la corona es ancho y remata en pequeños florones, como en otras esculturas tardorrománicas³¹⁷³. El velo crea pliegues con forma de tubo de órgano sobre la frente, oculta el cabello y se adapta a los hombros. El drapeado remite a la Virgen de la Anunciación del claustro silense. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo, rompiendo con la simetría de las tallas románicas.

El rostro infantil se asemeja al materno, pero con los ojos más pequeños. Peina una melena corta. Con la mano izquierda sujeta el libro. Su corona es almenada. El manto asoma por la cadera derecha y cubre el brazo por el lado izquierdo. El cuello de la túnica se decora con un orfrés.

Es una obra de transición, que se puede datar en el segundo tercio del siglo XIII.

Bibliografía

AA. VV., *Silos y su época*. Catálogo de la Exposición. Monasterio de Silos (Julio-Septiembre/1973) y Palacio de Exposiciones de Bellas Artes del Retiro, Madrid (Noviembre 1973-Febrero 1974), Madrid, 1973, lám. 34.

³¹⁷⁰ ZABALZA DUQUE, M., 1998, doc. XXIX, p. 271.

³¹⁷¹ ÁLVAREZ BORGE, I., 1996, p. 182.

³¹⁷² GONZÁLEZ BARRIUSO, E., 2004, p. 122.

³¹⁷³ Virgen de la Epifanía del cenotafio de San Vicente de Ávila o Santa María la Real de Nájera.

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la Sierra de Burgos*, Burgos, 2004, p. 122.
COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., *Pintura e imagería románicas*, (“Ars Hispaniae” VI), Madrid, 1950 (1980), p. 342.



260. SARRACÍN
Virgen sedente con el Niño
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 60 cm.
Iglesia de San Pedro Apóstol

Sarracín se menciona en un documento del *Becerro de Cardeña* del año 963³¹⁷⁴. En los documentos medievales aparece como *villa de Sarrazino*. En su término están los despoblados de San Clemente y de San Pantaleón. Del primero se conserva la ermita de San Clemente. La ermita del Cristo de los Buenos Temporales perteneció al convento trinitario del *Sancti Spiritus*, situado en Sarracín³¹⁷⁵. Según la tradición oral la Virgen procede de este convento. Se custodia en la parroquial, donde se ha colocado en el retablo mayor, barroco. Su estado de conservación es bueno, aunque eliminaron la corona de María y añadieron la mano derecha durante la reciente restauración.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. María está frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. El rostro mariano tiene forma ovalada y los ojos grandes. Con la mano izquierda sujeta al Niño por el brazo. El velo forma una amplia ondulación a los lados. El manto bordea, tenso, el brazo derecho y cruza por delante del pecho de izquierda a derecha³¹⁷⁶. El escote de la túnica no se adapta a la base del cuello y el talle está por encima de la cintura. Calza zapatos puntiagudos.

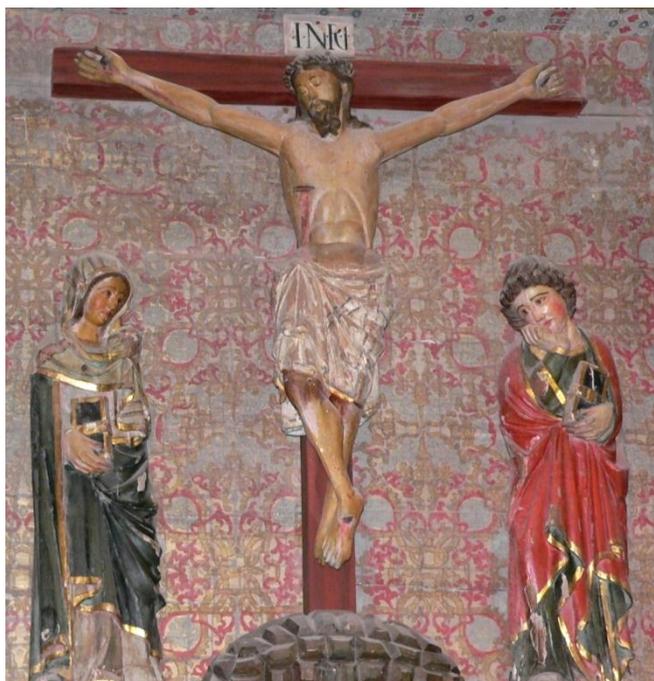
Jesús está sentado entre la pierna izquierda y el regazo materno. En su rostro destacan las mejillas. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. Apoya los pies en el regazo de María. La túnica es amplia y rozagante.

Por la moda que refleja la indumentaria se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

³¹⁷⁴ SERRANO PINEDA, L., 1910. p. 47.

³¹⁷⁵ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 424; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 39-40.

³¹⁷⁶ Como en otras tallas burgalesas: Arauzo de Torre, Briongos de Cervera, Burgos, Cabañes de Esgueva, Castrillo del Val, Celada del Camino, Hortezielos, Lerma, Madrigal del Monte, Pinillos de Esgueva, Rabé de los Escuderos, Santo Domingo de Silos, Villanueva de Carazo.



261. TAMARÓN

Calvario

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Cristo 145 x 140 cm., Virgen 120 x 35 x 23 cm., san Juan 120 x 35 x 23 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora.

Se alude a este municipio en una donación del año 968³¹⁷⁷. De su pasado medieval pervive una ermita románica y la iglesia, de factura gótica y con algún añadido barroco. El Calvario se colocó en el retablo del Santo Cristo de la iglesia, realizado hacia 1670³¹⁷⁸ y situado en la parte meridional del crucero. Las tallas están bien conservadas, porque sólo se ha eliminado el nudo del paño del Crucificado. El repolicromado muestra pequeñas lagunas y la cruz es posterior.

Cristo forma parte del tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado, concretamente de la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Mantiene el cuerpo vertical y gira la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. Peina el cabello a dos bandas y su larga barba oculta el cuello. Lleva una fina corona de espinas. Los brazos se colocan por encima de la horizontal, con las manos extendidas y los dedos tallados individualmente. En el tórax se ha marcado el arco epigástrico, que alberga un abdomen lobulado. El paño de pureza se sujeta en las caderas y tiene un fino reborde. Bajo el nudo caen pliegues verticales, que rematan en amagos de volutas. Se aprecia un rico drapeado en torno a la pierna izquierda, con pliegues rítmicos y concéntricos. La pierna derecha se adelanta al plano del cuerpo, de perfil. El pie derecho está en rotación externa y el izquierdo próximo a la vertical.

María y Juan desvían las cabezas hacia Jesús y mantienen los cuerpos frontales. Sus rostros se asemejan, alargados y de ojos grandes. La Virgen acerca la mano izquierda, oculta bajo el velo, al mentón y sostiene el libro con la derecha, como en la

³¹⁷⁷ SERRANO PINEDA, L., 1910, p. 257.

³¹⁷⁸ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 547.

escultura francesa³¹⁷⁹ y alemana³¹⁸⁰. Este ademán no abunda en la imaginería española³¹⁸¹. La posición de su mano izquierda se interpretaba como un reflejo del dolor y sufrimiento interno de María³¹⁸². Es la postura más abundante en las imágenes de san Juan. Cubre su cabeza con un velo, en una distribución similar a las Vírgenes de los Calvarios de Retuerta (cat. núm. 230), Revilla Cabriada (cat. núm. 261), San Vicente del Valle (cat. núm. 247) y Museo del Retablo (cat. núm. 66)). Se adapta a la frente y muestra un pliegue a cada lado. Oculta los hombros y cruza por delante del pecho de derecha a izquierda. Sostiene el extremo de la tela con la mano izquierda. El manto cae recto desde el hombro derecho y por el lado izquierdo bordea el brazo y cruza hasta la mano derecha. La túnica apenas es perceptible, sólo queda visible por la parte inferior. Se aprecia el pie derecho, calzado con un zapato apuntado.

El mentón de Juan está más desarrollado que el de María. Peina una melena corta, tallada en pequeños mechones ondulados. Con las manos adopta la misma posición que la Virgen, pero en una disposición contraria. El manto bordea los brazos y los extremos se recogen bajo la mano izquierda. La túnica tiene el cuello abarquillado.

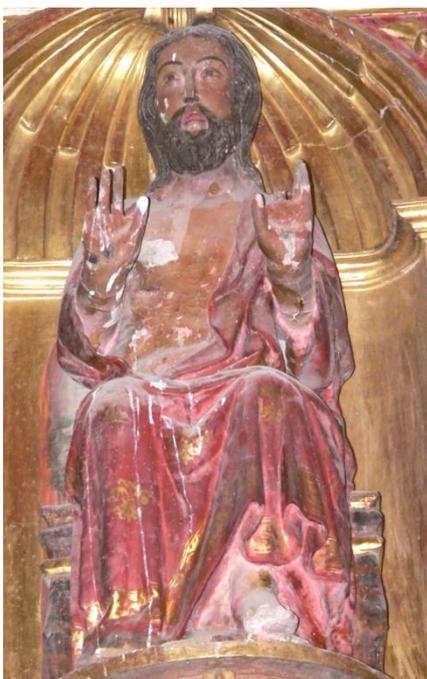
Es obra de un taller, porque, aunque se puedan encontrar paralelismos entre los drapeados de las tres esculturas, sólo las cabezas de san Juan y María han sido realizadas por un mismo escultor. Por la calidad de las piezas, la moda que refleja la indumentaria de Juan, el incremento del tamaño de la barba de Cristo y la disposición del paño de pureza se puede datar en los años centrales del siglo XIV.

³¹⁷⁹ En un retablo de la iglesia abacial de Saint-Denis la Virgen lleva libro mientras san Juan sujeta con la mano derecha el manto y coloca la izquierda junto a la cara.

³¹⁸⁰ Las imágenes con libro en la imaginería alemana datan del siglo XIII. Así puede comprobarse en dos ejemplares del Museo Schnütgen con los números 13 y 30. BERGMANN, U. (coord.), 1989 b.

³¹⁸¹ FRANCO MATA, M. A., 1997, pp. 29-30. Sí está presente en algunos esmaltes e iluminaciones.

³¹⁸² MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2010, p. 28.



262. TAMARÓN
Cristo mostrando las llagas
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 120 cm.
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

La imagen se colocó en el ático del retablo del Santo Sepulcro, situado en el muro meridional del crucero, que se ensambló en 1670³¹⁸³. Está bien conservada, aunque ha perdido varias falanges de las manos y el pie izquierdo está deteriorado. En el repolicromado se aprecian lagunas.

Representa a Cristo resucitado mostrando las llagas. La primera escultura que se adapta a esta iconografía está en la fachada occidental de la abadía de San Denis, datada en torno a 1135³¹⁸⁴. En Castilla y León tiene su más directa referencia en la portada de la Coronería de la catedral burgalesa, realizada entre 1245 y 1260, y en la portada del Juicio Final de la catedral de León, datada entre 1260-1270³¹⁸⁵. También se asemeja a las esculturas de los tímpanos de las iglesias de San Esteban de Burgos³¹⁸⁶ y de la fachada occidental de la iglesia de Santa María de Roa. A pesar de su abundancia en la escultura monumental, en la imaginería las representaciones son escasas. Se conservan las de Villalpando, en Zamora,³¹⁸⁷ y Museo de Vic, en Barcelona³¹⁸⁸.

La talla burgalesa está sedente. Su rostro, alargado, tiene la frente estrecha. La larga melena se distribuye a dos bandas y la barba ha incrementado su tamaño, respecto a las del primer tercio del siglo. Las heridas de las manos se han dejado a la policromía. Del cuerpo queda visible una parte del tórax, de anatomía naturalista. El manto bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. Solo asoma el pie izquierdo.

Por el tipo de pliegues del manto y la longitud de la barba se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 547.

³¹⁸³ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 547.

³¹⁸⁴ SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, 1987, p. 178.

³¹⁸⁵ FRANCO MATA, M. A., 1998 b, pp. 684, 687.

³¹⁸⁶ Actual sede del Museo del Retablo.

³¹⁸⁷ GÓMEZ MORENO, M., 1927, p. 612.

³¹⁸⁸ BRANÇONS CLAPÉS, J., 1983, n. 3.



263. TERRADILLOS DE ESGUEVA

San Juan Bautista

Finales del siglo XIV o principios del XV

Madera policromada

85 x 29 cm.

Iglesia de San Andrés

Terratellos se menciona en un documento del año 1054³¹⁸⁹. El río Esgueva, en cuyas proximidades se estableció el municipio, sirvió para delimitar los obispados burgalés y oxomense, tal y como recoge el Concilio de Burgos de 1088³¹⁹⁰. Perteneció al alfoz de Clunia y, posteriormente, a la merindad de Santo Domingo de Silos. Fue lugar solariego de los duques de Medinaceli. En su término no hay despoblados, ni ermitas medievales. La iglesia es una construcción románica del siglo XIII³¹⁹¹. La imagen se colocó en el muro septentrional del transepto. Su estado de conservación es bueno, aunque ha perdido el extremo del dedo índice de la mano derecha y está repolicromada.

Se consideró a san Juan Bautista el último de los profetas y el primer mártir del cristianismo, además de precursor de Cristo³¹⁹². Según los *Evangelios* bautizó a Cristo en el río Jordán y lo reconoció como Mesías. Este episodio es el inicio de la vida pública de Jesús³¹⁹³. Es el primero en la jerarquía de los santos y en las letanías se le invoca por detrás de los arcángeles y por delante de san José³¹⁹⁴. Su caracterización física parte de los *Evangelios* de san Marcos (1, 4-6) y de san Mateo (4)³¹⁹⁵. Se esculpe de pie y con los pies descalzos. Peina una larga melena partida en dos bandas y está barbado. La indumentaria consta de túnica de lienzo suelta, cubierta con una capa o manto. El atributo común es el cordero³¹⁹⁶, que en la escultura del siglo XIII y gran parte del XIV se esculpe sobre un tondo³¹⁹⁷, como se aprecia en la escultura monumental

³¹⁸⁹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 221.

³¹⁹⁰ MANSILLA REOYO, D., 1986, p. 306.

³¹⁹¹ HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 e, pp. 2869-2876.

³¹⁹² VILAPLANA, D., 1995, pp. 393-394; CARMONA MUELA, J., 2003, p. 236.

³¹⁹³ Lo bautizó en el Jordán según LUCAS (3, 21-22) y MARCOS (1, 9-11). Lo reconoció como Mesías JUAN (1, 25-34) y MATEO (3, 13-17).

³¹⁹⁴ VILAPLANA, D., 1995, p. 395.

³¹⁹⁵ MARCOS (1, 4-6); MATEO (4).

³¹⁹⁶ RÉAU, L., 1957 (1999), p. 499. “El símbolo es el que conviene más a un precursor, puesto que saluda a Jesús diciendo: “He aquí el cordero de Dios que quita los pecados del mundo”.

³¹⁹⁷ ROIG, J. F., 1950, p. 156.

francesa y española³¹⁹⁸. La proporción de tallas y las festividades que se recogen en los sínodos medievales indican que fue objeto de gran devoción³¹⁹⁹.

La talla en estudio está de pie y en posición frontal. Su rostro es muy alargado, de ojos grandes y nariz larga. Peina una melena ondulada y distribuida a dos bandas. Con el dedo índice de la mano derecha debía señalar al tondo, que tiene el cordero pintado, y con la mano izquierda lo sujeta. Las piernas están paralelas y los pies descalzos. Viste con una túnica holgada, de cuello circular. Las bocamangas son muy anchas y su extremo inferior se aproxima a las rodillas. Se ajusta al cuerpo en la parte superior y desde la cintura forma pliegues rítmicos y verticales.

La moda que refleja la túnica se aprecia en las tallas marianas de finales del siglo XIV³²⁰⁰. Por lo tanto, se puede datar a finales del siglo XIV o principios del XV.

³¹⁹⁸ Así se representa en la catedral de Chartres, en la de Reims, en la de París, en la de León.

³¹⁹⁹ MANSILLA REYO, D., 1956, núm. 23; GARCÍA GARCÍA, A. (dir.), 1997, pp. 90-91. En las constituciones del obispo Juan Cabeza de Vaca, de 1412, aparece la festividad de San Juan Bautista. pp. 182-83. Se recogen las de Alonso de Cartagena de 1443, donde sigue figurando la de San Juan Bautista.

³²⁰⁰ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



264. TERRADILLOS DE ESGUEVA
Virgen sedente con el Niño
Último tercio del siglo XIII
Madera policromada
50 x 20 cm.
Iglesia de San Andrés

La talla se colocó sobre una ménsula del muro meridional del transepto. Su estado de conservación es bueno, aunque ha perdido la mano izquierda y parte del repolicromado.

Forma parte del grupo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se sitúa en el centro del regazo de María sin ser tocado por las manos de esta, que, no obstante, lo resguardan. Mantiene la frontalidad y el eje de simetría, con el Niño sentado en el centro del regazo. El rostro de María es ovalado y sus labios muy finos. Con la mano derecha muestra una manzana a Jesús, en alusión a María como nueva Eva, y apoyaba la izquierda sobre su pierna para proteger al Niño. La corona remata en figuras trilobuladas. El velo es liso y se ajusta al rostro. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El borde inferior permanece muy próximo a la horizontal. El cuello de la túnica es ajustado y el talle se oculta bajo el manto. Asoman los extremos de los zapatos.

El rostro infantil reitera las facciones maternas y peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. Sus piernas se adelantan paralelas al regazo materno. La túnica es amplia y su cuello ajustado.

Es una obra arcaizante, realizada por un imaginero local. Por la posición infantil y las características de la indumentaria se puede datar en las últimas décadas del siglo XIII³²⁰¹.

Bibliografía

HERNANDO GARRIDO, J. L., “Terradillos de Esgueva”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, Aguilar de Campoo, 2002, p. 2876.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 147.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 222.

³²⁰¹ HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 e, p. 2876. “[...] piezas populares obradas hacia el siglo XIV”.



265. TERRADILLOS DE ESGUEVA
Virgen sedente con el Niño
Último tercio del siglo XIII
Madera policromada
42 x 20 cm.
Iglesia de San Andrés

La imagen se colocó en el muro septentrional del transepto, sobre una ménsula. Está bien conservada, aunque ha estado afectada por xilófago y en el repolicromado de la peana se aprecian importantes lagunas.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Mantienen la frontalidad y se ha roto el eje de simetría. El rostro de la Virgen es alargado. Con su mano derecha muestra una manzana a Jesús, en alusión a María como nueva Eva, y apoya la izquierda en su hombro. La corona es almenada y el velo se separa del rostro, pero oculta el cabello. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. Por el extremo inferior crea una diagonal suave. El cuello de la túnica es ajustado y el talle se oculta bajo el manto. Asoman las puntas de los zapatos.

El rostro infantil es similar al materno. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. Adelanta las piernas, paralelas, al regazo materno. Viste con una túnica de cuello ajustado.

Es una obra arcaizante. Por la moda que refleja la indumentaria³²⁰² se pudo realizar en los años finales del siglo XIII o iniciales del XIV³²⁰³.

Bibliografía

AA. VV., *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos*, Burgos, Monasterio de San Juan, septiembre, octubre de 1978, Burgos, 1978, p. 20, fig. 20.

HERNANDO GARRIDO, J. L., “Terradillos de Esgueva”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, Aguilar de Campoo, 2002, p. 2876.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 147.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 222.

³²⁰² BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

³²⁰³ HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 3, p. 2876. “[...] piezas populares obradas hacia el siglo XIV”.



266. TERRAZAS
Virgen sedente con el Niño
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
75 x 37 x 27 cm.
Iglesia de Santa Eugenia

Los documentos medievales son pocos con esta localidad. En el *Becerro de las Behetrías* aparece como solariego de *Iohan Diaz de Rotaful e donna Sancha, muger que fue de Diego Lopez de Haro*³²⁰⁴. La iglesia es de una nave, con portada gótica y pila bautismal del mismo período, aunque la parte más antigua se realizó en estilo románico. Según la tradición oral la imagen procede de la ermita de Santa Cristina, que se ha hundido recientemente. Hasta el siglo pasado se realizaba una romería desde el pueblo hasta la ermita en el mes de mayo. La imagen está bien conservada, porque sólo se eliminó la corona de María y ha desaparecido la flor. El repolicromado está dañado.

Integra el tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro mariano es ovalado y sus ojos grandes. Con la mano derecha sostiene el tallo de la flor, que apoya sobre la pierna. El velo cae, sin apenas volumen, y se ajusta a los hombros. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El cuello de la túnica está abarquillado y el talle por encima de la cintura, resaltado por un ceñidor de correa. Los zapatos son puntiagudos.

El Niño está sentado en la pierna izquierda de su madre. Su rostro reitera las facciones maternas. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro. Los pies se ocultan bajo la túnica. El manto bordea los brazos. La túnica tiene el cuello abarquillado y está ablusada. El drapeado es naturalista.

Por la moda que refleja su indumentaria se puede datar a finales del segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la Sierra de Burgos*, Burgos, 2004, p. 12.

³²⁰⁴ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, pp. 612-613.



267. TINIEBLAS
Crucificado

Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
110 cm.

Iglesia de Santa María Magdalena

Las fuentes documentales insertan a este municipio en el proceso de repoblación de las tierras de Lara. La localidad estuvo vinculada al monasterio de San Pedro de Cardeña, como puede leerse en un documento del año 1173 y en el *Becerro de las Behetrías*³²⁰⁵. En su término está el despoblado de Casares³²⁰⁶ y hubo una ermita dedicada a San Miguel³²⁰⁷. La iglesia es de una nave y, en su mayor parte, está construida en estilo románico³²⁰⁸. La escultura estuvo en el retablo situado en el muro de la Epístola y actualmente pende directamente del muro meridional. Su estado de conservación es bueno, sólo han acortado los maderos de la cruz, que es original, y se ha añadido una corona de espinas. Se realizó en madera de pino. Ha perdido gran parte de la policromía.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que la caja torácica es recta. Desvía el cuerpo y la cabeza hacia el lado derecho. Su expresión es serena. El cabello se distribuye a dos bandas y permite ver la oreja izquierda. La barba es de tamaño intermedio. Coloca los brazos por encima de la horizontal y las manos extendidas. La anatomía del torso es naturalista y en ella se aprecian los pectorales y el arco epigástrico, que alberga un abdomen lobulado. El *perizonium* se sujeta en las caderas y anuda sobre la derecha. La tela sobrante del nudo forma pliegues zigzagueantes. Desvía la pierna derecha, adelantada al plano del cuerpo, y mantiene la izquierda frontal, como el pie. El pie derecho adopta la rotación externa.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por el incremento del tamaño de la barba y la sujeción del paño en las caderas.

³²⁰⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 176.

³²⁰⁶ *Ibidem*, p. 178.

³²⁰⁷ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 465.

³²⁰⁸ PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 i, pp. 2605-2608.



268. TOLBAÑOS DE ARRIBA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Salterio)
 Finales del siglo XIII o principios del XIV
 Madera policromada
 68 x 25 cm.
 Ermita de Nuestra Señora del Salterio

Tolvanios aparece en un documento del cartulario de Arlanza de 1044. En el *Becerro de las Behetrías* figura como solariego de Pedro Fernández de Velasco y su hermana María³²⁰⁹. Nuestra Señora del Salterio es la titular de su ermita, barroca³²¹⁰, donde preside el altar. Se ha restaurado recientemente, alterando la apariencia del manto y redondeado los zapatos. Se han añadido los dedos desaparecidos de la mano derecha de María y los remates de la corona.

Esta escultura acusa la influencia de la tercera variante de las Vírgenes alfonsíes, por la forma apuntada del fiador y por no apoyar su mano izquierda en el hombro infantil. Mantiene la frontalidad. El rostro de María es ovalado y sus labios esbozan una sonrisa. Con la mano derecha sujetaba una flor y con la izquierda el manto. El velo forma pliegues angulosos en su caída, como en las Vírgenes alfonsíes. El manto bordea los brazos y lleva un fiador apuntado. El escote de la túnica es circular y tiene una ranura vertical. El talle se oculta bajo el manto.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su rostro tiene la barbilla afilada. Peina una melena corta. Con la mano izquierda sostiene la esfera. Las piernas están paralelas. Viste con una túnica holgada.

Por la moda que refleja la indumentaria se puede datar a finales del siglo XIII o principios del XIV³²¹¹.

Bibliografía

- GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la Sierra de Burgos*, Burgos, 2004, p. 125.
 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 217.
 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imagen de la Vid, centro del monasterio”, en *El monasterio de Santa María de la vid 850 años*, Madrid, 2004, pp. 278.
 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.

³²⁰⁹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 198.

³²¹⁰ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 466; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 198.

³²¹¹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



269. TOLBAÑOS DE ARRIBA
Virgen sedente con el Niño (Virgen Blanca)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 70 cm.
Iglesia de San Juan Bautista

En el siglo XIX existían tres ermitas en el municipio, dedicadas a Santa María del Salterio, Santa Águeda y la Santa Cruz³²¹², de las que sólo ha pervivido la de la Virgen del Salterio. Según la tradición oral, la imagen se pudo traer desde la ermita de Santa Águeda. Se colocó sobre la cornisa del último cuerpo del retablo mayor de la iglesia. Su estado de conservación es bueno, porque solo ha desaparecido la mano izquierda infantil. La policromía es posterior y en ella se aprecian abundantes lagunas.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho³²¹³. En el rostro mariano destacan las desarrolladas mejillas. Con la mano derecha muestra una flor al Niño y con la izquierda, de largos dedos, le sujeta por la cintura. La corona remata en tres grandes florones y el velo se separa del rostro formando ondulaciones. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. La túnica tiene el cuello circular y el talle se oculta bajo el manto, aunque se aprecian los pliegues. Calza zapatos apuntados.

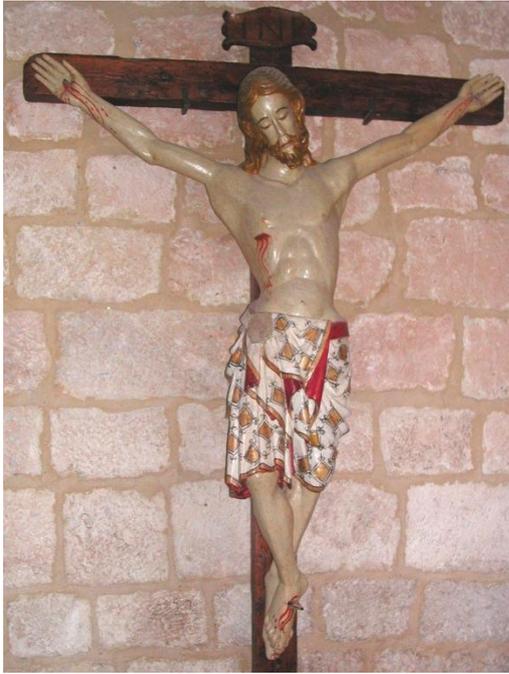
El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su rostro reitera las facciones de su madre. Peina una melena corta, que se distribuye a dos bandas. El brazo izquierdo está extendido y aproximaría o apoyaría la mano en la flor que le muestra su madre. Coloca la mano derecha en el hombro de María. No hay ninguna otra talla mariana burgalesa en la que el Niño adopte esta posición con la mano derecha. Se asemeja a las tallas en las que Jesús sujeta con la mano derecha el velo de María³²¹⁴. El Niño de la talla de Tolbaños de Arriba viste con una túnica holgada.

La posición de la figura infantil, la moda que refleja la indumentaria y la profundidad de los drapeados nos aproximan al segundo tercio del siglo XIV.

³²¹² MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 466; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 198.

³²¹³ Como en otras tallas burgalesas: Burgos, Hontangas, Quintanarraya y Peñaranda.

³²¹⁴ Sirvan como ejemplo la Virgen del Milagro y la Virgen de la capilla del Santo Cristo de la catedral burgalesa o Nuestra Señora de Oca de Villafranca Montes de Oca.



270. TORDÓMAR
Crucificado (advocación: Cristo de los Chaparrones)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 195 cm.
Iglesia de la Vera Cruz

Se menciona *Torre de Agomar* en un documento de 1091. La localidad perteneció al alfoz de Escuderos y a la merindad de Santo Domingo de Silos³²¹⁵. Según la tradición oral, el Cristo de los Chaparrones procede de una ermita³²¹⁶, que pudo ser la iglesia de alguno de los despoblados del término³²¹⁷. La parroquial se erigió, en gran parte, en estilo gótico. La talla pende del muro de la nave del Evangelio. Su estado de conservación es bueno, sólo se ha eliminado el nudo del paño y añadido la cruz. Se restauró en 1998.

Forma parte de la modalidad de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y de la variante en la que asoma la tela sobrante del paño de pureza. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su expresión es serena. La melena se distribuye a dos bandas y bordea la oreja derecha. El bigotes es fino y la barba, corta, se ha tallado en mechones ondulados. Los brazos se han colocado por encima de la horizontal y las manos extendidas. Sus desarrollados pectorales contrastan con la estrecha cintura, como en las tallas de Ríocavado de la Sierra (cat. núm. 237) y Moradillo de Roa (cat. núm. 190). En el tórax se percibe el arco epigástrico, que alberga un abdomen lobulado, y el abultado vientre. El *perizonium* se sujeta en las caderas y anuda sobre la derecha. La tela sobrante pende por la zona central³²¹⁸.

Puede datarse a principios del primer tercio del siglo XIV, por las características anatómicas, la longitud de la barba y la disposición del paño de pureza.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 84.

³²¹⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 271-273.

³²¹⁶ MADOZ, P., 1847 a, pp. 466-467. No menciona ermitas.

³²¹⁷ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 274-275. El Moral, San Pedro de Berlangas y Santa María de Añuéquez.

³²¹⁸ Como en las tallas de: Gumiel de Izán, Belorado, Castrojeriz, Aranda de Duero, Burgos (calatravas), Ibeas de Juarros, Los Balbases y Villahoz.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 191.



271. TORDUELES

Virgen sedente con el Niño

Finales del siglo XIII o principios del XIV

Madera policromada

Aproximadamente 60 x 30 cm.

Iglesia de Santa María

Tordueles aparece en documentos del año 1062. Perteneció al alfoz de Ura³²¹⁹. En su término no existen testimonios de despoblados, ni de ermitas³²²⁰. La talla puede proceder de la antigua iglesia, dado que la actual es barroca. La imagen se ha colocado en el segundo cuerpo del retablo de la nave de la Epístola. Su estado de conservación es bueno, aunque se aprecian grietas en la madera y la policromía es posterior.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro mariano tiene forma ovalada. Su cuello es esbelto. Con la mano derecha muestra una manzana a Jesús, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda le sujeta por la pierna. La corona remata en figuras geométricas. El velo se adapta a la frente y se separa del rostro formando ondulaciones, que permiten ver el cabello. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El cuello de la túnica es ajustado y el talle se oculta bajo el manto. Los zapatos asoman puntiagudos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su rostro se asemeja al de su madre. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. Adelanta los pies al regazo. De la corona apenas se aprecian los remates. El manto bordea los brazos y la túnica es de escote ajustado.

Se puede datar a finales del siglo XIII o principios del XIV por la moda que refleja su indumentaria, forma de los cuellos y altura del talle. Así como por la colocación de la figura infantil.

³²¹⁹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 253.

³²²⁰ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 467.



272. TORREPADRE
Virgen sedente con el Niño
 Último tercio del siglo XIII

Madera policromada
 73 x 22 x 19 cm.

Iglesia de San Esteban Protomártir
 (procedente de la ermita de la Vera Cruz)

Torrepadre no cuenta con referencias documentales hasta 1352. En su término se ubica el despoblado de Villaleta³²²¹, cuya iglesia se pudo transformar en la ermita de la Vera Cruz, de la que procede la imagen. La talla se ha colocado en el retablo de la Virgen del Rosario, realizado en 1760 y situado en la nave de la Epístola³²²². Está bien conservada, aunque se eliminó la corona y desapareció la mano derecha de María y la izquierda del Niño. Se ha eliminado parte del velo, a la altura del cuello.

Integra el grupo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. Las dos figuras se mantienen frontales. El rostro de María es naturalista y tiene los párpados esculpidos. El cabello asoma bajo el velo. Con la mano izquierda sujeta al Niño por la pierna. La tradición románica se hace patente en la configuración cilíndrica de las piernas. Su velo se separa del rostro ondulándose. El manto aparece por debajo del brazo derecho, a la altura de la cintura, y cubre el izquierdo y parte del pecho. El escote de la túnica, circular, se ha decorado con un orfés. Su talle se oculta bajo el manto. Bajo la túnica asoman los extremos de los zapatos, apuntados.

El Niño está sentado entre el regazo y la pierna izquierda materna. Lleva una corona de aro liso, decorada con almenas. El manto reitera la distribución del de María, bordea el brazo izquierdo y asoma a la altura de la cintura por el derecho. Los extremos confluyen en el regazo. La túnica es de cuello circular³²²³.

Es una escultura de transición, en la que aún se aprecia la forma tubular de las piernas, propia del románico. Se puede datar en el último tercio del siglo XIII³²²⁴.

Bibliografía

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 551.

³²²¹ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, pp. 272, 275.

³²²² PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 551.

³²²³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

³²²⁴ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 551. "En el nicho central se ubica una figura gótica de la Virgen sedente fechable en el siglo XIII".



273. TORRESANDINO
Cristo de un grupo del Descendimiento
 (advocación: Santo Cristo)
 Primer tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 Aproximadamente 183 cm.
 Iglesia de San Martín Obispo

La imagen se pudo realizar para la iglesia, que es gótica, o para el monasterio de Nuestra Señora de los Valles³²²⁵. El monasterio benedictino de San Pedro y San Pablo, denominado posteriormente de Nuestra Señora de los Valles, se menciona en una donación del abad Oveco a San Pedro de Cardaña rubricada el 1 de agosto del año 948³²²⁶. Al menos desde el siglo XIV perteneció a la orden carmelita. Entre los bienes muebles del cenobio estaba un Santo Cristo de los Trabajos, del se desconoce el paradero. Es difícil precisar si es la imagen en estudio, porque ha perdido la advocación. Dado que Nuestra Señora de los Valles, titular del monasterio, se trasladó a la parroquial de Torresandino cuando se aplicó la desamortización al cenobio³²²⁷, es probable que sucediera lo mismo con el Cristo de los Trabajos. La escultura se expone al culto en la calle central del retablo barroco del Santo Cristo, que se construyó en 1710 y está situado en el muro septentrional de la iglesia. El estado de conservación de la imagen es bueno, aunque está repolicromada. La cruz es posterior.

Representa a un Crucificado de un grupo del Descendimiento, del que es la única escultura que ha pervivido. Los Descendimientos lígneos medievales se han clasificado en tres variantes: la catalana, la italiana y la castellana. La imagen en estudio pertenece a la última, cuyas características son: el número de personajes representados - Cristo, María, José de Arimatea, Nicodemo y Juan-; la diferente escala a la que se talla Jesucristo, superior a las otras esculturas; la posición de José de Arimatea, abrazado al cuerpo de Cristo y con un tamaño inferior al de Nicodemo; Cristo tiene la mano derecha desclavada y María posiciona las suyas para sujetarla³²²⁸.

³²²⁵ VAQUERO, Q. y MARÍN MARTÍNEZ, T. y VIVES GATELL, J., 1972-1975, *DHEE*, t. III, p. 1683. Figura como de la orden de san Benito y se le cita en un documento del año 948. Posteriormente perteneció a la orden carmelita, según consta en: MADOZ, P., 1845-1850 (1984), pp. 468-469. "El convento de Nuestra Señora de los Valles, que perteneció a la orden de carmelitas calzados y en el día está casi todo destruido"; TIRON, A., 1851, p. 23; CRUZ, F. de la., 1987, p. 13; GARRIDO HERRERO, P. M., 2000, pp. 125-149.

³²²⁶ ALDEA VAQUERO, Q. y MARÍN MARTÍNEZ, T. y VIVES GATELL, J., 1972-1975, *DHEE*, t. III, p. 1683.

³²²⁷ CRUZ, V. de la, 1987, p. 13.

³²²⁸ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1998-2001, pp. 71, 74-75.

El Crucificado desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena, a pesar del fruncimiento del ceño. La melena se distribuye a dos bandas, con el cabello trabajado en finos mechones ondulados. Permite ver las orejas. La barba es de tamaño intermedio y se ondula en los extremos. En el cuello se han tallado los tendones. El brazo derecho, desclavado, forma una diagonal y el izquierdo permanece sujeto a la cruz. Las manos tienen los dedos extendidos. El cuerpo se desvía hacia el lado derecho. El estudio anatómico del tórax es naturalista, porque las transiciones musculares sólo están insinuadas. El paño de pureza se sostiene en las caderas, sin anudar. La tela se solapa en la zona central. Esta disposición contribuye a marcar el eje de simetría, con pliegues angulosos y concéntricos a ambos lados y una longitud considerable por la parte trasera. La pierna derecha está de perfil y la izquierda frontal. Los pies aún no han sido desclavados, el derecho está en rotación externa y el izquierdo mantiene la vertical.

Por las características anatómicas y la disposición del paño de pureza, se puede datar en el primer tercio del siglo XIV³²²⁹.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 88.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los descendimientos en la imaginería medieval. Clasificación tipológica”, *Kobie*, 12 (1998-2001), pp. 71, 74-75.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería románica”, *RB*, 16 (2001), p. 207.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los descendimientos lígneos medievales. La provincia de Burgos: una singular concentración escultórica en Castilla”, *CAqv*, 23 (2007), pp. 107-113.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 552.

³²²⁹ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 552. “[...] se preside con una imagen gótica del Cristo desclavándose”.



274. TORRESANDINO
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora de los Valles)
Tercer tercio del siglo XIII
Madera policromada
86 x 28 cm.
Iglesia de San Martín
(procedente del monasterio de Nuestra Señora de los Valles)

Nuestra Señora de los Valles era la titular del monasterio, desamortizado, de Santa María de los Valles. Se trasladó a la iglesia de Torresandino. Según un relato legendario, la imagen se apareció en una cueva, sobre la que se construyó el convento. Las primeras referencias a la talla son del año 1340, cuando su culto estaba muy extendido por la comarca. A ella acudían en romería personas de los pueblos del entorno. Pervive la creencia de que el obispo Alonso de Cartagena dio una provisión por la que concedía cuarenta días de indulgencias a los que fueran a velar su templo en las vigiliass de Pascua, de los Apóstoles o del día de Nuestra Señora. Debían rezar un Padre Nuestro y un Ave María por los Reyes Católicos y entregar alguna limosna. La relación del obispo con la imagen se debe interpretar como un intento por enaltecer la escultura. La mayoría de los testimonios devocionales pertenecen al siglo XVII, cuando la talla se encontraba entre las siete esculturas marianas a las que los burgaleses tenían mayor devoción³²³⁰. Actualmente su culto se delimita al municipio.

Se ha colocado en el retablo barroco situado en el muro de la Epístola, realizado en 1700³²³¹. Hasta su reciente restauración, en la década de los noventa del siglo pasado, la escultura estaba muy deteriorada. Se había utilizado como imagen de vestir y para ello habían eliminado parte del velo y de la corona. A la mano derecha de la Virgen le faltaban todos los dedos, menos el pulgar, y también se habían eliminado los pies. Durante la restauración se han reconstruido las partes desaparecidas.

³²³⁰ PRIETO, M., 1639, t. III, p. 190.

³²³¹ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 552.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. Las dos figuras están frontales y mantienen el eje de simetría. El rostro de la Virgen es alargado, de amplia frente y ojos rasgados. De la corona conserva el aro. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. Cruza de derecha a izquierda y crea una diagonal por el extremo inferior. El escote de la túnica se ajusta al cuello y el talle es muy bajo.

El rostro infantil reitera las facciones maternas. Por la forma amplia de la frente pudo llevar una corona. Sus ojos son grandes. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sujeta el libro, cerrado. Las piernas están paralelas y los pies, descalzos, se adelantan al regazo materno. Viste con una túnica de cuello ajustado.

Es obra de un imaginero local que, por su carácter arcaizante y la moda que refleja la indumentaria³²³², se puede datar en las décadas finales del tercer tercio del siglo XIII³²³³.

Bibliografía

MERINO GAYUBAS, C., *El Monasterio de Santa María de los Valles*, Vitoria, 1994, pp. 22, 34 y 46.

PRIETO, M., *Chronica y Historia de la Real ciudad de Burgos cabeça de Castilla Camara de su magestad*, t. III, ms, 1639, p. 190.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 552.

³²³² BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.

³²³³ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 552. “[...] la imagen de una Virgen protogótica de Nuestra Señora de los Valles”.



275. URREZ
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen de la
Cabrera)
Primer tercio del XIV
Madera policromada
60 x 28 x 20 cm.
Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora
(procedente de la ermita de la Virgen de la Cabrera)

En la donación de una dehesa al abad y los monjes del monasterio de San Julián de Bezares, rubricada por Fernán González el 1 de enero del año 964, se mencionan los términos de Urrez y de *Kaprera*³²³⁴. La ermita de la Virgen de la Cabrera fue la antigua parroquial del despoblado de Cabrera³²³⁵. Es una construcción sencilla, de cabecera románica y testero plano. En el siglo XIX era la única construcción religiosa de la localidad, junto a la iglesia³²³⁶. El estado de conservación de la talla es bueno, aunque las manos derechas parecen posteriores y han redondeado los extremos de los zapatos.

Forma parte del tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de la Virgen tiene forma ovalada, de amplia frente y ojos pequeños. El velo se ajusta a la cabeza y el manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El escote de la túnica, decorado con reborde, no se adapta a la base del cuello. Su talle es bajo.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su rostro reitera las facciones de su madre, pero con los ojos más pequeños. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. Adelanta las piernas a la pierna izquierda de María. El manto asoma por la cintura en el lado derecho y bordea el brazo izquierdo. Cruza por encima de las rodillas. El escote de la túnica se adapta al cuello.

Es obra de un imaginero local. Por las características de la moda³²³⁷ se puede datar a finales del primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 360.

³²³⁴ ZABALZA DUQUE, M., 1998, doc. 32, pp. 279-281.

³²³⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 134.

³²³⁶ MADDOZ, P., 1847, pp. 472-473.

³²³⁷ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



276. VADOCONDES

Santo

Segundo tercio del XIV

Madera policromada

Aproximadamente 30 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

Se menciona a Vadocondes en la concordia del año 1136, por la que se fijaron los límites entre los obispados de Burgos y Osma³²³⁸. Vuelve a aparecer en un documento del año 1177, relacionado con el cercano monasterio de La Vid³²³⁹. El municipio contó con una iglesia medieval, de la que perviven algunos canecillos tardorrománicos. En la fábrica se aprecian fases constructivas tardogóticas y barrocas³²⁴⁰. Su sacristía alberga un Museo Parroquial, donde se expone la cabeza en estudio. Por su mal estado de conservación pudo estar enterrada en el templo. Era frecuente enterrar tallas en suelo sagrado cuando se abandonaba su culto.

Se desconoce la advocación. He identificado su cabeza con la de un santo, y no con un Crucificado, por el tipo de peinado, con flequillo, ausente en los Crucificados burgaleses. Su rostro es alargado, de amplia frente y ojos grandes, cuyo aspecto se ha dejado, en parte, a la policromía. Se han resaltado los pómulos. El cabello bordea las orejas. Peina una melena corta con flequillo en forma de abanico, que remata en un bucle. El bigote apenas es perceptible. La barba tiene un tamaño intermedio.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por el tamaño de la barba y la aparición del bucle, recorriendo el borde inferior de la melena³²⁴¹.

³²³⁸ ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2012, p. 38.

³²³⁹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 222.

³²⁴⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002, p. 2994; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2002 b, pp. 475-479.

³²⁴¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005, t. I, p. 263.



277. VADOCONDES
Virgen sedente con el Niño
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
110 x 48 x 33 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

La imagen fue descubierta, a finales de la década de los noventa del siglo pasado, oculta detrás de un retablo de la iglesia. Se colocó en el muro de la nave de la Epístola. Su estado de conservación es bueno, porque sólo ha perdido la mano derecha. Está repolicromada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. El canon de la escultura es ancho. La Virgen está frontal y Jesús desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. María tiene el rostro alargado, de frente amplia. Arquea los labios en un esbozo de sonrisa. Apoya su mano izquierda en el hombro infantil. La corona es de aro fino y remata en motivos vegetales. El velo se ajusta a la frente y en su caída crea pliegues voluminosos. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El escote de la túnica, decorado con guarnición, es holgado y bajo el mismo se aprecia la camisa. El talle se sitúa ligeramente por encima de la cintura y resalta con un ceñidor. Los zapatos rematan en punta.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su rostro es alargado. Un bucle recorre el extremo inferior de la melena. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sujeta el libro. Adelanta los pies al regazo de María. El manto bordea los brazos. En el cuello de la túnica se aprecia un orfres y su talle está por encima de la cintura, resaltado por un ceñidor.

Por la moda que refleja la indumentaria³²⁴² se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV³²⁴³.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 224.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *La villa de Vadocondes Bien de Interés Cultural*, Burgos, 2012, p. 277.

³²⁴² BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195, 200, 209.

³²⁴³ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2001, p. 224.



278. VALCABADO DE ROA
Crucificado

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 90 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

Alfonso VII concedió a la villa de Roa el fuero de Sepúlveda en 1143. No bastante, entre las treinta y tres localidades que se mencionan en el fuero, considerado el documento fundacional de la Comunidad de Villa y Tierra de Roa a la que perteneció nuestro municipio³²⁴⁴, no está Valcabado. La iglesia es una edificación moderna. El Crucificado cuelga del muro oriental del brazo sur del crucero. Puede proceder de la ermita de San Lorenzo, desaparecida³²⁴⁵. Está bien conservado, aunque la policromía y la cruz son posteriores.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que en la que la caja torácica es recta. El cuerpo mantiene la vertical y gira la cabeza hacia el lado derecho. La expresión de su rostro es serena. La melena se distribuye a dos bandas y bordea las orejas. La barba ha incrementado su tamaño, respecto a las barbas del primer tercio del siglo XIV, que se aprecian en otras tallas. Coloca los brazos por encima de la horizontal y las manos extendidas, con los dedos separados. En el tórax se aprecian los pectorales y el arco epigástrico. El *perizonium* se sostiene por encima de las caderas y anuda sobre la derecha. Bajo el nudo caen pliegues verticales. Sobre la cadera izquierda asoma la tela sobrante. El borde inferior derecho crea un pliegue con forma de voluta. Adelanta la pierna derecha al plano del cuerpo, flexionada, y la izquierda y el pie están verticales. El derecho adopta la rotación externa.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por el incremento del tamaño de la barba y la sujeción del paño cerca de la cintura.

Bibliografía

AA. VV., *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos*, Monasterio de San Juan, Burgos, septiembre-octubre de 1978, Burgos, 1978, n. 9, p. 19.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 85.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 198

³²⁴⁴ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, pp. 373-375.

³²⁴⁵ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 474.



279. VALCABADO DE ROA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Santa Ana)

Finales del siglo XIII o principios del XIV
Madera policromada
80 x 30 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

La imagen se colocó en el último cuerpo del retablo del altar mayor. Al igual que el Crucificado, se pudo trasladar desde la ermita de San Lorenzo³²⁴⁶. Está bien conservada, aunque han desaparecido el objeto que portaba María con su mano derecha y algunas falanges de la mano derecha infantil. La policromía es posterior.

Aunque los fieles la identifican con santa Ana, pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Las dos figuras se mantienen frontales. El rostro de la Virgen es alargado y sus ojos grandes. Sujeta al Niño por el brazo con su mano izquierda y le muestra un fruto con la derecha. La corona, de aro ancho, remata en tres florones. El velo crea pliegues zigzagueantes en su caída. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle muy bajo.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su rostro es alargado y tiene el cabello corto. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. El manto, de fiador circular, bordea los brazos. El escote de la túnica se adapta al cuello.

Por la altura de los talles y la forma de los cuellos de las túnicas se puede datar a finales del siglo XIII o principios del XIV³²⁴⁷.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 148.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 223.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. VI, m. s., 1924, p. 127.

³²⁴⁶ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 474.

³²⁴⁷ SENTENACH, N., 1924, t. VI, p. 127; BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



280. VALDEANDE
Crucificado
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 160 cm.
Iglesia de San Pedro Apóstol

En un documento de 1037 se menciona el monasterio de Santa Marina de Cela, situado en el término de Valdeande. En su iglesia parroquial pervive, del período románico, la torre y restos de menor importancia³²⁴⁸. También se aprecian fases constructivas góticas y renacentistas. La edificación es de una nave con pórtico. El Crucificado se colocó en una hornacina del muro septentrional. Su estado de conservación es bueno. Solo eliminaron parte de los dedos de las manos y acortaron los maderos de la cruz. Se transformó en un Cristo yacente y después de la restauración, realizada a finales del pasado siglo, recuperó su apariencia de Crucificado. Está repolicromado. La corona es un añadido posterior y la cruz parece original, aunque no hay que descartar que se trate de una imitación añadida durante la restauración.

Es obra del mismo taller que realizó los Crucificados de Hontoria de Valdearados (cat. núm. 139), Quemada (cat. núm. 220), Cilleruelo de Arriba (cat. núm. 108) y Roa (cat. núm. 240). Coinciden en el estudio anatómico del tórax y la disposición del *perizonium*.

Integra el grupo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado, dentro de la variante de los que tienen la caja torácica recta. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Frunce el ceño y arquea las cejas. Los ojos y la boca están cerrados. Peina una melena distribuida a dos bandas. La barba es de tamaño intermedio. Los brazos se han colocado por encima de la horizontal, con las manos extendidas. En el tórax se aprecian tenuemente las transiciones musculares. El paño de pureza se sujeta por encima de las caderas, con reborde, y se anuda sobre la derecha. Bajo el nudo los pliegues se solapan, formando una diagonal por su borde inferior. La pierna derecha está de perfil y la izquierda mantiene la vertical. El pie derecho adopta la rotación externa. La cruz es original.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por la disposición del paño.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 199.

³²⁴⁸ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 m, pp. 2899-2903.



281. VALDEANDE
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Juncal)
 Finales del siglo XIII o principios del XIV
 Madera policromada
 48 x 29 cm.
 Iglesia de San Pedro Apóstol
 (procedente de la ermita de Nuestra Señora del Juncal)

La Virgen de Juncal es la titular de su ermita³²⁴⁹. Su festividad se celebra el quince de agosto, cuando trasladan la talla en procesión desde la iglesia a la ermita. Su traslado se organiza en turnos, en los que participan las mujeres. Los hombres llevan la imagen de San Pedro. En la ermita se hace un vino de hermandad y al día siguiente la escultura se desplaza nuevamente a la iglesia, donde se coloca en una ménsula del muro septentrional de la cabecera. La talla está bien conservada, aunque ha perdido los remates de la corona y está repolicromada.

Forma parte del grupo de Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro mariano tiene forma ovalada y lo enmarca el cabello. Con la mano derecha muestra una poma al Niño, en alusión a María como Nueva Eva, y con la derecha le protege por la pierna. El velo, con poco volumen, se distancia del rostro sin plegar. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El escote de la túnica se adapta al cuello y el talle se oculta bajo el manto. No se aprecian los zapatos.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su rostro es similar al de su madre, pero con los ojos más grandes. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. Los pies se adelantan a la pierna de María. Se han pintado como si estuvieran calzados. La túnica es ajustada.

³²⁴⁹ MADOZ, P., 1847, p. 474.

Es obra de un imaginero local, que por las características de las túnicas se puede datar a finales del siglo XIII o principios del XIV³²⁵⁰.

Bibliografía

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, pp. 305, 347.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 149.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 222.

TEMIÑO LÓPEZ-MÚÑIZ, M. J., “Advocaciones marianas vinculadas con el paisaje rural”, *Narria: Estudio de artes y costumbres populares*, 28 (1982), pp. 30-31.

³²⁵⁰ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195, 200.



282. VALDEANDE
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Moral)
Finales del primer tercio del siglo XIV o inicios del segundo
Madera policromada
83 x 27 cm.
Iglesia de San Pedro Apóstol
(procedente de la ermita de Nuestra Señora del Moral)

Nuestra Señora del Moral es la titular de su ermita³²⁵¹. Se trasladó a la iglesia y se colocó en el muro septentrional sobre un capitel románico reaprovechado³²⁵². Está bien conservada, solo el velo se ha transformado en una melena y ha desaparecido la flor que sujetaba. Se ha restaurado recientemente.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Mantiene la frontalidad. El rostro mariano es alargado. Con la mano derecha sujeta el tallo de una flor y apoya la izquierda en el hombro infantil. La corona remata en florones y formas geométricas. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. El escote de la túnica no se ajusta al cuello y su talle es bajo.

Jesús se sienta sobre la pierna izquierda materna. En su rostro destaca la frente. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Viste con una túnica amplia, cuyo escote no se ajusta a la base del cuello.

La moda de las túnicas es propia de finales del primer tercio del siglo XIV o principios del segundo³²⁵³.

Bibliografía

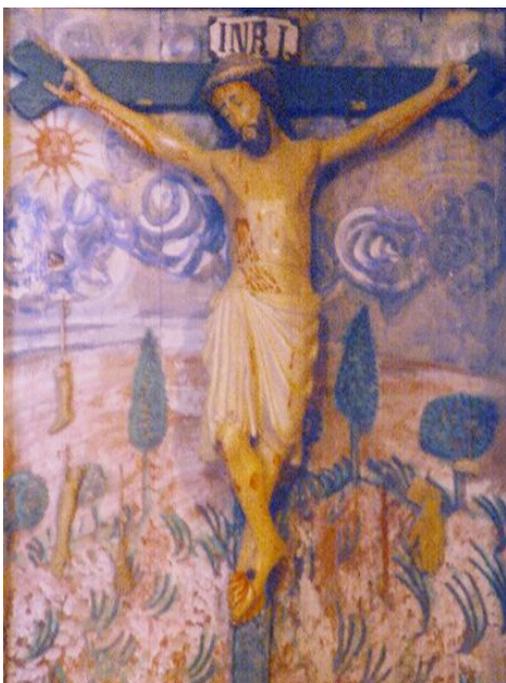
MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 149.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 224.

³²⁵¹ MADOZ, P., 1847, p. 474.

³²⁵² MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 m, pp. 2899-2903.

³²⁵³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195, 200.



283. VALDORROS

Crucificado

Finales del primer tercio del siglo XIV o principios del segundo
Madera policromada
100 cm.

Iglesia de San Esteban Protomártir

El primer documento que alude al enclave de Valdorros es de 1250³²⁵⁴. Formó parte del alfoz de Muñó y posteriormente de la merindad de Candemuñó. En la fábrica parroquial se aprecian testimonios románicos y góticos³²⁵⁵, entre otras fases constructivas. La imagen se pudo realizar para esta edificación o para la ermita de la Santa Cruz, desaparecida³²⁵⁶. Se colocó en el retablo del Santo Cristo, realizado en 1693³²⁵⁷. Sólo muestra pérdida de material en algunos dedos de las manos y en el nudo del paño de pureza. La cruz y la corona de espinas son posteriores, al igual que la policromía.

Pertenece al tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que la caja torácica es recta. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. La expresión de su rostro es serena, aunque frunce el ceño. La melena se distribuye a dos bandas. La barba es de tamaño intermedio y el bigote fino. Coloca los brazos por encima de la horizontal, con las manos extendidas. En el tórax se aprecia las clavículas, los pectorales y el arco epigástrico, que alberga un abdomen lobulado. El *perizonium*, de drapeado rico y reiterativo, se sujeta por encima de las caderas. Bajo el nudo forma pliegues verticales y semicirculares en los laterales. En la disposición del paño se asemeja a la del Crucificado de Sandoval de la Reina, municipio situado al norte del Camino de Peregrinación. Flexiona ligeramente las piernas. El pie derecho está de perfil y el izquierdo frontal.

Se puede datar a finales del primer tercio del siglo XIV o principios del segundo por la posición de las manos, el tamaño de la barba y la disposición del paño de pureza.

Bibliografía

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 554.

³²⁵⁴ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, p. 302.

³²⁵⁵ SÁINZ VARONA, F., 2002 a, pp. 1095-1096.

³²⁵⁶ MADDOZ, P., 1847, p. 476.; AA. VV., 1986, p. 317. Sólo menciona la ermita de la Inmaculada.

³²⁵⁷ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 554. "La imagen titular es una talla gótica de un Crucificado".



284. VALMALA
Crucificado
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
70 cm.
Iglesia de San Martín Obispo

En 1020 Sancho III el Mayor ratificó al monasterio de San Millán de la Cogolla la posesión de San Cristóbal de Tobía con todas sus heredades, entre las que se menciona Valmala. En 1146 se incluyó la localidad en el fuero de Cerezo de Río Tirón, rubricado por Alfonso VII³²⁵⁸. Formó parte del alfoz de Pedroso. La iglesia se modificó en los siglos XVII o XVIII, cuando se cambió la orientación del ábside románico, transformado en la capilla abierta en el muro de la Epístola³²⁵⁹. El Crucificado se ha colocado en el retablo de esta capilla, donde forma parte de un Calvario con dos esculturas posteriores. Su estado de conservación es bueno. No se aprecia pérdida de material, con excepción de la cruz. Está repolicromado.

Integra el tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Su cuerpo mantiene la vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. La expresión del rostro es serena. El cabello se distribuye a dos bandas y un fino mechón se adelanta al hombro derecho. Lleva una corona de espinas fina. Los brazos se sitúan por encima de la horizontal y las manos extendidas. En la anatomía torácica se han tallado los pectorales y el arco epigástrico, que alberga cuatro lóbulos. El paño de pureza se sujeta en la cintura y muestra pliegues profundos, que se perciben a los lados del nudo. Bajo el mismo son verticales. Las piernas tienen forma tubular. La ejecución de los pies, que adoptan una suave rotación externa, es tosca.

Es obra de un imaginero local. Se puede datar a finales del segundo tercio del siglo XIV, por la sujeción del paño de pureza en la cintura, el tipo de drapeado y la disposición de los pies.

³²⁵⁸ LLORENTE, J. A., 1807, pp. 108-111; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 152.

³²⁵⁹ NUÑO GONZÁLEZ, J., 2002 f, pp. 1493-1496.



285. VEGA DE LARA

Santo

Siglo XIV

Madera policromada

70 x 20 x 17 cm.

Iglesia de San Juan Bautista

Vega de Lara se menciona en documentos desde 1312³²⁶⁰. Su iglesia es una construcción sencilla de una nave. La imagen se colocó en el retablo del muro meridional. Su estado de conservación es bueno y está repolicromada.

Los feligreses le identifican con san Juan, que es el santo titular de su iglesia. Sin embargo, la talla no se adapta a esta iconografía. Solo sabemos que es un santo diácono por su indumentaria. El libro suele acompañar a los diáconos, entre otros santos, como atributo general, pero carecemos del atributo particular para poder identificarlo³²⁶¹.

Se ha tallado de pie y frontal. Su rostro tiene forma cuadrangular, por el desarrollado mentón. La melena se distribuye en finos mechones ondulados, que permiten ver parte de las orejas. Está tonsurado. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene el libro. Viste con dalmática, que tiene el cuello decorado con reborde. Las bocamangas son anchas. Por su extremo inferior se ha policromado el paramento. Debajo de la dalmática asoma el alba, que se extiende sobre la peana y permite ver el extremo apuntado de los zapatos. En la muñeca izquierda se aprecia el manípulo y por debajo de la dalmática se aprecian los extremos de la estola.

Es una obra de buena calidad. Por el estudio del drapeado y la forma de los zapatos se puede datar en el siglo XIV.

³²⁶⁰ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 16.

³²⁶¹ ROIG, J. F., 1950, p. 280.



286. VEGA DE LARA
Virgen sedente con el Niño
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
70 x 28 x 18 cm.
Iglesia de San Juan Bautista

La escultura se ha colocado en el muro meridional de la iglesia. Está muy alterada. Se ha reconstruido la corona, modificado el lado izquierdo de la escultura, incrementando su tamaño. Se ha transformado el velo. Han desaparecido las manos infantiles y parte del pie derecho de la Virgen. La policromía es posterior.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este se dispone de pie, comentado en la ficha de la Virgen de la iglesia de San Gil (cat. núm. 55)³²⁶².

Mantiene la frontalidad y es la única escultura de esta variante en la que el Niño se ha colocado en el centro del regazo materno. El rostro de María es alargado y esboza una sonrisa. Extiende las manos a la altura de la cintura infantil. El velo forma pliegues en los laterales y se adapta a los hombros. El manto, muy transformado, bordea los brazos. El cuello de la túnica está abarquillado y se aprecia un pliegue en la parte central, bajo el que asoma la camisa. El talle se ha colocado por encima de la cintura.

En el rostro infantil destacan las mejillas y el mentón. Peina una melena corta y rizada. Viste con una túnica de cuello amplio. El talle, situado en la cintura, está ablusado.

La moda que refleja la indumentaria es propia del segundo tercio del siglo XIV³²⁶³, pero, como es obra de un imaginero local y su factura arcaizante, se puede datar en el último tercio del siglo o a principios del siguiente.

³²⁶² Junto a las tallas de: Burgos (Las Huelgas), Celada del Camino, Guzmán, La Gallega, Olmedillo de Roa, Peñalba de Castro, Vega de Lara.

³²⁶³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



287. VILLAFRANCA MONTES DE OCA
Virgen de la Leche (advocación: Nuestra
Señora de Oca)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
48 x 25 x 16 cm.
Iglesia de Santiago Apóstol
(procedente de la ermita de Nuestra Señora de
Oca)

La Auca Autrigona romana fue sede episcopal desde época visigoda hasta 1075, cuando se decidió su traslado a Gamonal y después a Burgos. La sede de Oca se menciona en un documento del año 589. Es, por lo tanto, una de las más antiguas de España. Oca estaba enclavada en las proximidades de Villafranca Montes de Oca. En época romana perteneció a la provincia tarraconense y su obispo estuvo subordinado al arzobispo de Tarragona. Tras la invasión musulmana desaparecieron las provincias y las sedes episcopales de nuestro entorno fueron ocupadas por personas nombradas por los reyes de Navarra, los condes de Castilla y los reyes de Castilla, según el momento histórico. Sancho II decidió restablecer el arzobispado de Oca³²⁶⁴. El traslado a Gamonal y, posteriormente, a Burgos supuso la decadencia del municipio.

La localidad es un hito importante en el Camino de Santiago. Tuvo un hospital para atender a los peregrinos, fundado por doña Juana Manuel, esposa de Enrique II, en 1380. La imagen de Nuestra Señora de Oca se custodia en la iglesia, a donde se desplazó desde su ermita, situada cerca del despoblado de Oca³²⁶⁵. La ermita es una construcción de una nave, que conserva algunos aparejos prerrománicos. En el edificio se aprecian reformas góticas y de períodos posteriores³²⁶⁶. La imagen es la patrona de Villafranca y destaca por su importancia devocional. En su romería, que se celebraba el once de junio, acudían los vecinos de la jurisdicción de Villafranca y bajaban la talla a la iglesia. A finales de agosto se volvía a desplazar a la ermita. Esta romería sigue celebrándose el segundo fin de semana de agosto. Existía y existe una tradición, muy arraigada, que considera que la escultura de la catedral, de la misma advocación se habría trasladado desde Villafranca Montes de Oca a Burgos con el cambio de sede episcopal³²⁶⁷. Considero que el relato del traslado de la imagen catedralicia desde

³²⁶⁴ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1984, pp. 104-141, 162-163.

³²⁶⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 146.

³²⁶⁶ NUÑO GONZÁLEZ, J., 2002 h. p. 1497.

³²⁶⁷ ORCAJO, P., 1856 (1997); VALDIZÁN GALLO, M., 1917, p. 74; ALVÁREZ, D., 1922, p. 104. “Al hacer el traslado de la Sede de Auca a Burgos, [...] fue llevada la imagen primitiva de nuestra Señora de Oca”. A diferencia de los autores anteriores los dos investigadores siguientes sólo manifiestan que la imagen catedralicia procede de la ermita de Villafranca Montes de Oca y desvinculan su traslado del cambio de sede de Villafranca Montes de Oca a Burgos: ANDRÉS ORDAX, S., 1991 b, p. 117. “Ermita de la Virgen de Oca, cuya efigie titular, notable escultura gótica, se encuentra en la capilla de las Reliquias de la Catedral

Villafranca coincidiendo con el cambio de sede episcopal forma parte de los relatos legendarios que persiguen ensalzar la talla. La imagen de la catedral es tardogótica.

La imagen en estudio ha visto gravemente alterada su apariencia original durante la restauración de 1954, sobre todo en los rostros, como las esculturas de Santa María la Real y Antigua de Gamonal y Nuestra Señora de Caraba de Monterrubio de la Demanda, por la similitud de sus rostros. La Virgen de Gamonal es de la única escultura que se conserva una fotografía anterior a la intervención, en la que se perciben los cambios.

La imagen aucense representa a una Virgen de la Leche, tema frecuente durante el gótico y con especial acogida en nuestro país³²⁶⁸. A pesar de ello, sólo se conservan dos tallas burgalesas, porque a partir del Concilio de Trento dejaron de representarse y se fomentó su desaparición por considerarlas irreverentes³²⁶⁹.

El culto a la Virgen de la Leche se extendió por Bizancio desde el monasterio bizantino de San Sabas, en Judea. En los cenobios del monte Athos, en el siglo VII, se le denominó *Panagia Galaktotrophousa*³²⁷⁰. Su culto se ha testimoniado en la zona central italiana desde el siglo XII por influencia bizantina³²⁷¹. Desde allí se extendió por Francia, Bélgica y Alemania, y posteriormente por España e Inglaterra³²⁷². En el reino de Castilla destacan las siete Cantigas que Alfonso X dedicó a María bajo esa caracterización, conocidas como la serie de la Virgen de la Leche³²⁷³. M. Trens consideró que la miniatura de la carta de fundación de la Cofradía de la Virgen María y Santo Domingo en la iglesia de Tárrega, en Lérida, datada en 1269, y el frontal de Betesa en el Museo Nacional de Arte de Cataluña eran los primeros ejemplares españoles³²⁷⁴.

María desvía el cuerpo hacia Jesús, quien lo gira hacia su madre, creando una escena intimista. La Virgen sujeta al Niño por la cintura con ambas manos. El velo se separa del rostro y el manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. El cuello de la túnica se abarquilla y el talle se sitúa por encima de la cintura, con la tela ablusada.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de María. Con la mano izquierda sujeta el pecho materno y con la derecha el velo. Apoya los pies en la pierna derecha de María. La túnica es holgada y se ciñe al talle, situado por encima de la cintura, ablusada.

Por las características de la indumentaria se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV³²⁷⁵.

Bibliografía

ALBEROLA, J., “Hitos jacobeos en la provincia de Burgos”, *Revista de Obras Públicas*, abril (1965), s. p.

ÁLVAREZ, D., *Monografía histórica de Nuestra Señora de Oca*, Lérida, 1922, p. 101.

de Burgos”; NUÑO GONZÁLEZ, J., 2002 h. p. 1497. “De aquí procede una magnífica talla de la Virgen que hoy se conserva en la catedral de Burgos”.

³²⁶⁸ TRENS, M., 1946, p. 461.

³²⁶⁹ PADRÓN MÉRIDA, A., 1986, p. 537; RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2012 b.

³²⁷⁰ TRADIGO, A., 2004, p. 183; RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2012 b.

³²⁷¹ CASSIGOLI, I., 2009, p. 22.

³²⁷² LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., 2007, p. 298; CASSIGOLI, I., 2009, p. 30; RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2012 b, p. 3. Por España se extiende en el siglo XIII, ver: HERNÁNDEZ ÁLVARO, A., 1984, pp. 37-38; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005, p. 62.

³²⁷³ FILGUEIRA VALVERDE, J. y LÓPEZ SERRANO, M. y GUERRERO LOVILLO, J. (ed.), 1979. Cantigas 46, 54, 79, 93, 138, 196 y 420.

³²⁷⁴ TRENS, M., 1946, p. 461. Sobre el frontal de Rigatell, procedente de Betesa, ver: MELERO-MONEO, L., 2005, pp. 40-44; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2008, p. 134, fig. 97. Segunda mitad del siglo XIII.

³²⁷⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195, 200.

- GARCÍA RÁMILA, I., “Fiestas y romerías, tradicionales y famosas en tierras burgalesas”, *BIFG*, 115 (1951), p. 467.
- GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 325.
- SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. III, ms., 1924, p. 148.
- VALDIZÁN GALLO, M., *Recuerdos históricos de la ciudad episcopal Montes de Oca*, Burgos, 1917, pp. 73, 79.



288. VILLAFRANCA MONTES DE OCA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Rosario)
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
75 x 30 x 25 cm.
Iglesia de Santiago Apóstol

La iglesia parroquial se erigió entre 1790-1821, en sustitución de la anterior que estaba situada fuera del entramado urbano. El templo es de una nave y planta de cruz latina³²⁷⁶. A la imagen le añadieron la corona y la mano derecha en la restauración. Está repolicromada.

Pertenece a las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La escultura mantiene la frontalidad. En el rostro mariano destacan los ojos, grandes, que contrastan con el reducido tamaño de la nariz y los labios. El cuello es esbelto. Apoya la mano izquierda en el hombro infantil. El velo se ondula en los laterales del rostro con poco volumen y se extiende sobre los hombros. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. La túnica tiene el cuello holgado y el talle por debajo del pecho, resaltado mediante un ceñidor de correa. Calza zapatos apuntados.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda materna. Su rostro tiene forma redondeada, con la frente amplia y las mejillas desarrolladas. La melena se distribuye en dos bandas y el cabello está trabajado en finos mechones y ondulado. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sujeta el libro. Las piernas se adelantan paralelas a la pierna izquierda materna. Viste con una túnica holgada.

Por las características de la indumentaria, forma de los cuellos de las túnicas y altura del talle, se puede datar en el último tercio del siglo XIV³²⁷⁷.

³²⁷⁶ PAYO HERNANZ, R., J. y GUTIÉRREZ SOLANA, R., 1998, pp. 381-386.

³²⁷⁷ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



289. VILLAGUTIÉRREZ

Virgen sedente con el Niño

Segundo tercio del siglo XIV o principios del tercero

Madera policromada

85 x 38 x 20 cm.

Iglesia de San Emeterio y San Celedonio

Villagutier se menciona en un documento del año 975, por el que el conde Fernán González y su esposa Ava otorgaron a San Pedro de Berlangas la iglesia patrimonial de Santa María de Hormaza. Perteneció al alfoz de Muñó y posteriormente a la merindad de Candemuño³²⁷⁸.

Los restos más antiguos de la iglesia se realizaron en estilo románico³²⁷⁹. La talla se pudo encargar para esta edificación. La imagen está bien conservada, porque solo se aprecian pérdidas de material poco significativas. A María le retallaron el velo y Jesús ha perdido la mano izquierda. Además, añadieron los remates del banco y la flor que sujeta la Virgen con la mano derecha. La policromía es posterior y muestra grandes lagunas.

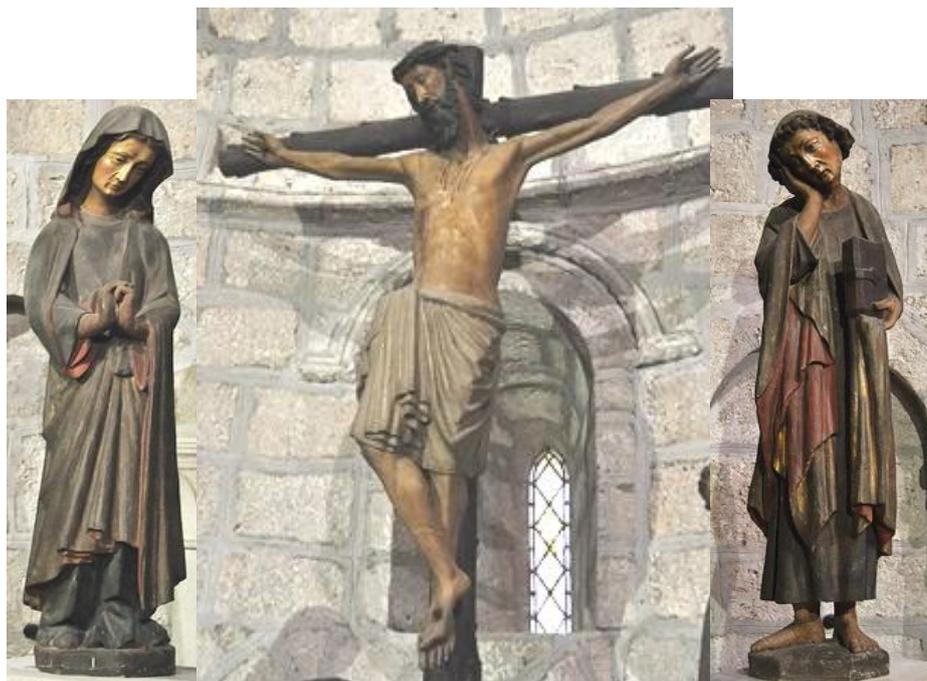
Se adapta al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de María es ovalado. Apoya su mano izquierda en el hombro infantil. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. La túnica tiene el cuello circular ajustado y el talle muy por encima de la cintura. Calza zapatos puntiagudos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. Reproduce en el rostro las facciones maternas. Peina una melena que se distribuye a dos bandas. Con la mano izquierda sostiene la esfera. Adelanta las piernas a la pierna izquierda materna. Viste con una túnica holgada. Bajo las amplias bocamangas asoman las de la camisa.

Es obra de un imaginero local. Por la moda que refleja la túnica de María se puede datar a finales del segundo tercio del siglo XIV o principios del tercero.

³²⁷⁸ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 303; ZABALZA DUQUE, M., 1998, p. 394.

³²⁷⁹ ILLERA MARTÍNEZ, M. C., 2002, pp. 1097-1100.



290. VILLAHIZÁN DE MUÑO
Calvario

Último tercio del siglo XIV
 Madera policromada

Cristo 200 x 116 cm., Virgen 1554 x 33cm., san Juan 154 x 40 cm.
 Ermita del Santo Cristo

El Calvario se colocó en el ábside de la ermita románica de Villahizán³²⁸⁰, edificación que estuvo anteriormente dedicada a San Pedro. La ermita fue la antigua parroquial del despoblado de Villahizán, situado en el término de Villamayor de los Montes³²⁸¹. El Calvario procede de la iglesia parroquial de Mahamud. Lo vendieron los vecinos en 1622 a la iglesia de Villahizán a un precio bajo. A raíz de esta venta se les dedicó la siguiente frase a los de Mahamud, también conocidos como gorretes: “Gorretes, que vendisteis a Cristo por un zoquete”, en alusión al bajo precio de la venta. En el testamento de Martín Fernández, rubricado en Mahamud en 1511, se menciona la imagen del Crucificado³²⁸², que destacó por su importancia devocional³²⁸³. El estado de conservación del Calvario es muy bueno, aunque está repolicromado y se ha añadido una corona de espinas al Crucificado.

Las imágenes forman un grupo sintético del Calvario. El Crucificado pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que la caja torácica es recta. Cristo desvía la cabeza hacia el lado derecho. La expresión del rostro es serena. Tiene la frente estrecha y la nariz larga y afilada. El cabello se distribuye a dos bandas y bordea la oreja izquierda. La barba es muy larga y remata en dos bucles. A pesar de sus dimensiones, permite ver parte del cuello, por la esbeltez del mismo. Coloca los brazos por encima de la horizontal, con las manos extendidas. La

³²⁸⁰ PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 h, 2633- 2638.

³²⁸¹ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, p. 315.

³²⁸² Agradezco esta información a Raúl Hernández García.

³²⁸³ SENTENACH, N., 1924, t. v, pp. 210-211. “En esta iglesia se venera la famosa imagen del Cristo de Villahizán [...], muy celebrada en otros tiempos en todo el país”; HUIDOBRO SERNA, L., 1950 a, p. 5. “No es extraño que su culto haya estado muy extendido en la región de Muño y aún fuera de ella”.

anatomía torácica es naturalista, y en la misma se aprecian las clavículas, el arco epigástrico, el abdomen lobulado y el abultado vientre. Destaca el estudio del drapeado del *perizonium*, que no se anuda. Bajo la cadera derecha caen numerosos pliegues verticales y volumétricos. Sobre la pierna izquierda los pliegues son concéntricos. La pierna derecha se muestra de perfil y adelantada al plano del cuerpo. El tallado de los pies es minucioso, se aprecian las uñas. El pie izquierdo mantiene la vertical y el derecho está en rotación externa. La cruz es original, de gajos.

Las esculturas de María y Juan se diferencian de las de otros Calvarios burgaleses por la expresión dolorosa de sus rostros, que deriva del fruncimiento del ceño. Al igual que el Crucificado, tienen la frente estrecha, en contraste con la larga nariz. Las comisuras enmarcan la boca. Reflejan una edad mayor que en otras tallas. Desvían las cabezas hacia Jesús y las inclinan.

María arquea ligeramente el cuerpo. Une las manos y superpone los dedos a la altura del vientre, en actitud orante. Esta posición se interpretaba como una aceptación del sacrificio³²⁸⁴ y, mediante la misma, se resaltaba el papel de María como mediadora³²⁸⁵. Se introdujo en la liturgia cristiana en el siglo XIII³²⁸⁶. Viste con un manto que cubre la cabeza y bordea los brazos. Cruza de derecha a izquierda. La túnica tiene un cuello holgado y bajo las amplias bocamangas se aprecian las de la camisa. Oculta los pies.

La talla de Juan se asemeja a la escultura del Calvario de Gumiel de Izán en la posición de las manos y la distribución de la indumentaria. Apoya la mano izquierda en el mentón, además que plasma dolor³²⁸⁷, y con la izquierda sujeta el libro. El manto cubre parte del pecho por el lado derecho y cae recto. Por el lado izquierdo bordea el brazo correspondiente, sosteniendo su borde con la mano izquierda en una actitud delicada. Los drapeados son muy naturalistas. La túnica es de cuello circular ajustado y se prolonga hasta los tobillos. Permite ver los pies, descalzos.

Las tres esculturas son obra de un mismo escultor, que refleja un gran dominio técnico. Se pueden datar a finales del segundo tercio del siglo XIV o principios del tercero por las características del Crucificado, largura de la barba y disposición del paño de pureza.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 117.

HUIDOBRO SERNA, L. “Granja de Villahizán de Montealegre”, *BCPMB*, 110 (1950), p. 5.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 197.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imagería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 262.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. V, ms., 1924, pp. 210-211.

³²⁸⁴ FRANCO MATA, M. A., 1997, p. 30.

³²⁸⁵ MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., 2012, p. 356.

³²⁸⁶ BARASH, M., 1999, p. 67.

³²⁸⁷ RÉAU, L., 1957 (1996), pp. 520, 512-513; PIJOÁN SOTERAS, J., 1989, p. 463; YARZA LUACES, J., 2002, p. 30; MIGUÉLIZ CAVERO, A., 2008, p. 5; BELTING, H., 2009, p. 482.



291. VILLAHOZ
Crucificado
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 120 cm.
Iglesia de la Asunción de Nuestra
Señora
(procedente de la ermita de la Vera
Cruz)

Villa Fabze aparece en la Carta de Arras del Cid de 1074. Perteneció al alfoz de Escuderos y posteriormente a las merindades de Cerrato y de Candemuñó, según períodos³²⁸⁸. El municipio tuvo quince ermitas en el siglo XVIII, de las que han pervivido dos, una de ellas es la ermita de la Vera Cruz, donde la imagen estuvo en su retablo mayor, barroco. En la iglesia cuelga del hastial occidental de la nave de la Epístola, a gran altura³²⁸⁹. Está bien conservado, aunque hay lagunas en la policromía. La cruz y la corona son posteriores.

Se le tiene devoción en el municipio, donde se celebra su fiesta el primer fin de semana de mayo. Los cofrades acuden en procesión a la ermita y celebran una misa. Antiguamente solo eran hombres, pero actualmente se admiten mujeres³²⁹⁰.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que asoma la tela sobrante del paño de pureza. Desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. El cabello se distribuye a dos bandas y la barba se ha trabajado en mechones rizados. Los brazos se han colocado por encima de la horizontal, con las manos flexionadas y los dedos separados. En el torso se aprecian los pectorales, el arco epigástrico, que alberga un abdomen lobulado, y el abultado vientre. El largo *perizonium* se sujeta en las caderas y anuda en la derecha. Por la zona central asoma parte de la tela sobrante³²⁹¹. La pierna derecha está de perfil y el pie adopta la rotación externa. El pie izquierdo mantiene la vertical de la pierna.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por la distribución del paño de pureza, la posición de las manos y el estudio anatómico del tórax.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 118.

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, p. 176.

³²⁸⁸ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, pp. 272, 274,

³²⁸⁹ ANDRÉS ORDAX, S., 1991 b, p. 118.

³²⁹⁰ GONZÁLEZ BUENO, M., y SANTOS DEL CAMPO, J., 2001, p. 176.

³²⁹¹ Como en las tallas de: Gumiel de Izán (Cristo de la Paciencia), Belorado, Tordómar, Castrojeriz, Burgos (calatravas), Aranda de Duero, Ibeas de Juarros y Los Balbases.



292. VILLALBILLA DE BURGOS
Virgen sedente con el Niño (advocación: Santa María la Mayor)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 75 cm.
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

La localidad aparece en un documento del año 950³²⁹². Formó parte del alfoz de Burgos. Su iglesia conserva restos góticos en el ábside y en la puerta de acceso. La imagen se pudo realizar para este edificio. Ocupa la calle central del primer cuerpo del retablo mayor, realizado hacia 1699³²⁹³. Se ha eliminado la corona y la mano derecha es un añadido posterior.

Integra el grupo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Forma parte de un reducido grupo de tallas, que tienen como imagen tipo a la Virgen de Las Huelgas (cat. núm. 64)³²⁹⁴. Coinciden en la disposición del velo, que se ajusta a la frente, se ondula en los laterales y se extiende sobre los hombros, cubriendo los extremos del manto sobre el pecho. Los escotes de las túnicas no se adaptan a la base de cuello y se esculpe el ceñidor, colocado ligeramente por encima de la cintura.

La Virgen mantiene el cuerpo frontal y el Niño lo gira hacia la derecha. El rostro mariano es alargado y su frente ancha. Apoya la mano izquierda en el hombro infantil. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. El drapeado se concentra en las piernas. Bajo el cuello de la túnica, circular, se aprecia un broche. El talle está ligeramente elevado sobre la cintura. Calza zapatos apuntados.

Jesús está sentado en la pierna izquierda materna. Las facciones del rostro son similares a las de María, pero con las mejillas más desarrolladas. Peina una melena rizada. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta el libro. Apoya los pies en la pierna derecha de la Virgen. El manto bordea los brazos y la túnica es cuello ajustado.

Por las características de las túnicas se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

³²⁹² MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 30.

³²⁹³ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 154.

³²⁹⁴ Iglesias, Aldea del Pinar, Cilleruelo de Arriba, Santa María del Campo y Villalbilla de Burgos. Al norte del Camino se custodiaba la Virgen del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar y la Virgen de la iglesia de Santa María de Villadiego, actualmente en el Museo Marès, FRANCO MATA, M. A., 1991 b, núm. 183; Archivo fotográfico Photo-Club, custodiado en la Diputación de Burgos, núm. 3876; Archivo Fotográfico del Archivo Municipal de Burgos, núm. 7672. Son las dos tallas de mayor calidad.



293. VILLALMANZO
Cristo yacente (Crucificado manipulado)³²⁹⁵

Primer tercio del siglo XIV

Madera policromada

Aproximadamente 168 cm.

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

Villalmanzo se menciona por primera vez en un documento de 1148. Su iglesia se erigió en el siglo XIV y reformó en el XVII. Alberga una pila bautismal románica. El Crucificado se pudo realizar para esta edificación o para la iglesia del despoblado de Tordable³²⁹⁶.

Se ha colocado en una urna situada en el nicho del banco del retablo rococó del Santo Cristo, situado en el muro de la nave del Evangelio y realizado hacia 1760³²⁹⁷. Originariamente representaba a un Crucificado, que se adaptó en época postmedieval a la iconografía de un Cristo yacente. Para ello, cambiaron la posición de los brazos y de las manos, haciendo necesario el corte de las muñecas. También se modificó la colocación de los pies, para que quedasen paralelos. La madera ha estado afectada por xilófagos y está repolicromada. La imagen se saca en procesión en Semana Santa como yacente en el Santo Entierro.

Pertenece al tipo de Crucificados de carácter naturalista idealizado, en los que el tórax contrasta con la cintura. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su expresión es serena. La melena se distribuye a dos bandas y la barba, rizada, es de tamaño intermedio. Las manos tienen los dedos extendidos y las uñas talladas. En el torso se aprecian las clavículas, los pectorales, el abdomen y el arranque de las ingles. El *perizonium* se sujeta en las caderas y se anuda sobre la derecha. Bajo el nudo caen pliegues verticales.

Se puede datar en el primer tercio del siglo XIV, por las características de su anatomía, la disposición del paño de pureza y la ausencia de corona de espinas.

³²⁹⁵ La fotografía inferior procede de <http://elcascajo.mlogical.com/sites/default/files/pictures/iglesia/1-011.jpg> (15/08/2015)

³²⁹⁶ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 262, 267.

³²⁹⁷ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 562.



294. VILLALMANZO
Virgen sedente con el Niño
Finales del siglo XIII o principios del XIV
Madera policromada
Aproximadamente 70 cm.
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

La imagen se colocó primero en la cornisa superior del retablo del altar mayor y posteriormente en una ménsula del muro septentrional. Según la tradición oral, procede de una ermita. En un posible traslado incide que no cuente con un espacio propio en la iglesia. Su estado de conservación es bueno, aunque está repolicromada.

Forma parte del grupo de imágenes que acusan la influencia de las Vírgenes alfonsíes, concretamente de su tercera variante, por la forma apuntada del fiador y por no sujetar al Niño por la pierna. También podría insertarse en el tipo Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de la Virgen es alargado. Con la mano derecha muestra una manzana a Jesús, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda sostiene el manto. El velo cae con poco volumen. El manto lleva un fiador apuntado y solapas, como en la tipología de las Vírgenes alfonsíes. Bordea los brazos. La túnica tiene el cuello ajustado y decorado con reborde. Su talle es bajo y está resaltado con un ceñidor de correa. Bajo la misma asoman los extremos de los zapatos, apuntados.

El Niño está sentado en la pierna izquierda de su madre. Su rostro repite las facciones maternas, pero es menos alargado. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. Adelanta las piernas a la pierna izquierda de María. El manto asoma por la cintura, por el lado derecho, y bordea el brazo izquierdo. La túnica es holgada.

Se puede datar a finales del siglo XIII o principios del siglo XIV, teniendo como criterio la moda y la calidad de la talla.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 217.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imagen de la Vid, centro del monasterio”, en *El monasterio de Santa María de la Vid 850 años*, Madrid, 2004, p. 256.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M. I. (coord.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.



295. VILLAMAYOR DE LOS MONTES
Santísima Trinidad como Trono de Gracia
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
Aproximadamente 60 cm.
Monasterio de Santa María la Real

García Fernández fundó el monasterio de Villamayor en 1223, gracias a la cesión de los derechos que tenían los clérigos regulares que habitaban en una casa religiosa bajo la advocación de San Vicente³²⁹⁸. Don García fue mayordomo mayor de las reinas Berenguela y Leonor. Además, Fernando III le encomendó la crianza de su hijo primogénito. García Fernández casó en segundas nupcias con doña Mayor Arias. Una hermana de doña Mayor fue la primera abadesa del recién inaugurado convento³²⁹⁹, que pasó a depender de Las Huelgas de Burgos³³⁰⁰.

En el año de su fundación, 1223, el monasterio no estaba terminado. Las obras se prolongaron a lo largo del siglo XIII. Primero se construyó el claustro, en estilo románico, que estaría acabado el año de la fundación. En la iglesia se aprecia la influencia de Las Huelgas y la catedral. Por lo tanto, se erigió a partir de 1250 y se pudo terminar hacia 1286. De ese año es el documento que recoge el pacto entre don Diego García, hijo del fundador, y su mujer para ser enterrados en la capilla mayor, junto al altar de la Trinidad³³⁰¹. La imagen en estudio pudo ser, posteriormente, la titular del altar³³⁰².

La talla representa una Trinidad vertical o Trono de Gracia, en la que Dios Padre, sentado en su trono, muestra como signo de la gracia redentora el cuerpo de su Hijo en la cruz, acompañado por la Paloma del Espíritu Santo³³⁰³. Las representaciones de esta iconografía son más frecuentes entre los siglos XIII y XVI³³⁰⁴. Su origen iconográfico está en Occidente. Para su creación los artistas contaron con diversas fuentes. La más importante fue la Biblia³³⁰⁵. Entre las fuentes no escritas destaca la

³²⁹⁸ MANSILLA REOYO, D., 1986 b, p. 349.

³²⁹⁹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1994, pp. 203-204.

³³⁰⁰ HUIDOBRO SERNA, L., 1957 d, p. 409.

³³⁰¹ ANDRÉS ORDAX, S., 1987 b, p. 98; ANDRÉS ORDAX, S., 1992, p. 290; CARDERO LOSADA, R., 1994, pp. 125, 133.

³³⁰² ANDRÉS ORDAX, S., 1992, p. 293; PAYO HERNANZ, R. J., 1998 a, p. 186; CRUZ, V. de la, 2003 pp. 88-89.

³³⁰³ RÉAU, L., 1995, pp. 47-48; PAMPLONA, G. de, 1970, p. 89.

³³⁰⁴ BOESPLUG, F. y ZALUSKA, Y., 1994. Sobre la Trinidad como Trono de Gracias ver pp. 202-211.

³³⁰⁵ Para la elaboración del origen del tema he seguido las aportaciones realizadas por PAMPLONA, G. de, 1970, p. 4; GONZÁLEZ HERNANDO, I. 2010 a, p. 1. Señala como referencia las siguientes citas: Juan (3,

ceremonia del Viernes Santo, en la que el sacerdote sostenía la cruz para que los fieles pudieran adorarla, en una actitud similar a la de Dios Padre mostrando a su Hijo a los creyentes³³⁰⁶.

De la imagen de Villamayor sólo ha pervivido la talla de Dios Padre. Su estado de conservación es bueno, aunque ha perdido los dedos meñiques de ambas manos. La policromía es posterior y presenta algunas lagunas.

Dios Padre está sedente y en posición frontal. Su rostro es alargado, como el cabello y la barba. Las palmas de las manos están dirigidas hacia el espectador. Esta postura facilitaría la sujeción de la cruz de su Hijo. En los dedos meñiques, desaparecido, apoyarían, con toda probabilidad, los extremos del madero horizontal de la cruz. Las piernas se han colocado paralelas, al igual que los pies, que están descalzos. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. El cuello de la túnica está abarquillado y el talle por encima de la cintura.

Por la distribución de los drapeados y la moda que refleja su indumentaria - abarquillamiento del cuello de la túnica, elevación del talle y ablusamiento de la tela en torno al mismo-, se puede datar en el segundo tercio del XIV³³⁰⁷.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 119.

ANDRÉS ORDAX, S., “El monasterio cisterciense de Villamayor de los Montes (Burgos)”, *BSEAA*, 58 (1992), p. 293.

ARA GIL, J., “Escultura”, en *Arte gótico*, (“Historia del Arte en Castilla y León” III), Valladolid, 1994, p. 277.

CRUZ, V. de la, *Guía del Monasterio Cisterciense de Villamayor de los Montes*, Burgos, 2003, pp. 86-89.

AA. VV., *Exposición Historia de la Salvación*, Burgos, 1984, núm. 7, sala VII.

PAYO HERNANZ, R. J., “Evolución histórica de la escultura, pintura y artes menores en el Monasterio de Villamayor y la parroquia de San Vicente”, en *Jornadas Culturales con motivo del IX centenario de la fundación del Cister en el Monasterio de Villamayor de los Montes*, Villamayor de los Montes 29-30 de mayo de 1998, Burgos, 1998, pp. 184-186.

14-15); Epístola de san Pablo a los Hebreos (4, 16); Epístola de san Pablo a los romanos (3, 24-25); Apocalipsis (5, 1; 7,17).

³³⁰⁶ GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2010 a, p. 1.

³³⁰⁷ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195, 200. Se aplica la moda de las Vírgenes, ya que la masculina cortesana no tiene nada que ver con la indumentaria de estas tallas; BERNIS MADRAZO, C., 1956, pp. 28-32; ANDRÉS ORDAX, S., 1992, p. 293. “[...] una imagen de Dios Padre, fechable también en el s. XIII”. PAYO HERNANZ, R. J., 1998 a, p. 184. “Por sus caracteres esta pieza puede fecharse en la segunda mitad del s. XIII”.



296. VILLAMAYOR DE LOS MONTES
Virgen sedente con el Niño (advocación: Santa
María la Real)
Hacia 1257-1280
Madera policromada
76 x 30 x 26 cm.
Monasterio de Santa María la Real

Santa María la Real se ha colocado sobre una ménsula del muro septentrional del coro. Todo indica que la talla fue la titular del monasterio y que se colocó en el altar mayor³³⁰⁸. Debido a los numerosos incendios que se produjeron en el cenobio y al traslado de la comunidad a Lerma, entre 1617-1627, la imagen debió cambiar su ubicación.

Se le tenía y tiene mucha devoción entre la comunidad monástica. Se atribuyó a su intervención que el incendio que asoló la edificación en el siglo XVIII no alcanzara el coro, tal y como recoge el *Libro Becerro* del monasterio: “por el patrocinio de Ntra. S^a de Real no entró el fuego en el coro”³³⁰⁹.

Su estado de conservación es bueno, porque no se han producido pérdidas importantes de material. Sólo se ha retallado la corona. La madera muestra algunas grietas. La más importante recorre la parte central de la mitad inferior del cuerpo de la Virgen. La policromía tiene abundantes lagunas.

Desde el punto de vista del estilo, se puede relacionar con el friso de la portada del Sarmental y con el tímpano de la Coronería. Es decir, con aquellas esculturas que acusan la influencia de la escultura de Reims, dentro del “estilo 1200”. En el tallado de la cabeza de María se observan múltiples paralelismos con la Virgen de la Esclavitud de Vitoria, no así en el cuerpo.

Pertenece a un grupo de Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María. Ambas figuras mantienen la frontalidad. El rostro de la Virgen es alargado y su frente amplia. Los ojos tienen los párpados tallados y sobresale la barbilla. Sostiene con la mano derecha una manzana, en alusión a María como nueva Eva, y con la izquierda sujeta el manto. El tallado de los dedos muestra una depurada ejecución. El velo cae sin apenas volumen. El manto bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. El drapeado en torno a la pierna derecha es abundante, con pliegues semicirculares y concéntricos de gran plasticidad. La túnica tiene el cuello ajustado. El talle es bajo y se resalta con un ceñidor de correa, en torno al

³³⁰⁸ También comparte esta opinión PAYO HERNANZ, R. J., 1998, p. 182. “Esta pieza ha sido siempre sumamente venerada en la comunidad, no sería, por lo tanto, extraño que fuera la primitiva imagen principal del monasterio y que ocupara un lugar preeminente en el presbiterio”.

³³⁰⁹ ANDRÉS ORDAX, S., 1992, pp. 287-288.

que se forman numerosos pliegues rítmicos. Los drapeados son naturalistas y adoptan diferentes plegados en función del grosor de la tela. Calza zapatos apuntados.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. Su rostro reitera las facciones maternas. Peina una melena de flequillo corto, que resalta su amplia frente y permite ver las orejas. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sujeta la esfera. En la indumentaria destaca el pellote, que viste sobre la túnica. Es la única imagen burgalesa realizada en madera que lleva esta prenda. Sin embargo, abunda en las esculturas de los príncipes y reyes de la catedral. Su uso era frecuente durante este período, incluidos los niños, quienes usaban una indumentaria similar a la de los adultos³³¹⁰. El pellote tiene una ranura vertical y amplias aberturas laterales, bajo las que se aprecia la túnica.

En el testamento de Garci Fernández, de 1240, consta “[...] *Et demás desto mando setecientos mrs. al convento de Sancta Maria de Sant Vicente de Villamayor desta guissa: que comprehen una heredad de que salga atal renta porque puedan tener un clérigo que cante missa ante el altar de Sancta Maria por la mi anima, et que arda y candela de cera ante aqueste altar todos los dias et todas las noches que fuere el siglo de aqueste mundo*”³³¹¹. La talla se pudo encargar para el altar de *Sancta Maria*, pero en una fecha posterior al documento y anterior a la finalización de la iglesia. Por las características estilísticas se podría datar entre 1257, finalización de la portada de la Coronería, y 1280.

Bibliografía

ARA GIL, J., “Escultura”, en *El gótico*, (“Historia del Arte en Castilla y León” III), Valladolid, 1994, p. 282.

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, Madrid, 1991, pp. 118-119.

ANDRÉS ORDAX, S., “El monasterio cisterciense de Villamayor de los Montes (Burgos)”, *BSEAA*, 58 (1992), p. 293.

AA. VV., *María, peregrina de la fe: exposición de arte sacro del arzobispado de Burgos*, Burgos, 1988, p. 46.

HUIDOBRO SERNA, L., “Villamayor de los Montes y su Monasterio cisterciense y hospital”, *BIFG*, 138 (1957), p. 414.

CRUZ, V. de la, *Guía del Monasterio cisterciense de Villamayor de los Montes*, Bilbao, 2003, pp. 94-98.

MARTÍNEZ ANTÓN, M., *El Cister en Burgos. La Orden. La vida de los monasterios*, Burgos, 2001, p. 312.

PAYO HERNANZ, R. J., “Evolución histórica de la escultura, pintura y artes menores en el monasterio de Villamayor y en la parroquia de San Vicente”, en *Jornadas culturales con motivo del IX centenario de la fundación del Cister del Monasterio de Villamayor de los Montes*, Villamayor de los Montes 29-30 de mayo de 1998, Burgos, 1998, pp. 181-182.

³³¹⁰ GUERRERO LOVILLO, J., 1949, p. 99.

³³¹¹ SERRANO PINEDA, L., 1934, p. 187. Según consta en la copia simple del siglo XVI o principios del XVII.



297. VILLAMAYOR DE LOS MONTES

Virgen sedente con el Niño

Finales del siglo XIII o principios del XIV

Madera policromada

70 x 34 cm.

Monasterio de Santa María la Real

(procedente de la iglesia de San Vicente Mártir)

La localidad se llamaba en el siglo XI Villamayor de Campo de Muñó. Perteneció a la familia del conde Fernán González y su madre la donó al monasterio de San Pedro de Cardeña. En el *Becerro de las Behetrías* se menciona con la actual denominación³³¹². Perteneció a la merindad menor de Candemuñó.

La talla procede de la iglesia de San Vicente, que está adosada al templo monástico. Por las alteraciones que ha sufrido la imagen, retallado de los remates de la corona y de la parte frontal del velo, se debió emplear como imagen de vestir. Se aprecian numerosas grietas en el banco y han desaparecido la corona y la flor que sujetaba María con la mano derecha. La policromía es posterior y presenta lagunas.

Pertenece a la tercera variante de la tipología de las Vírgenes alfonsíes, que es la más numerosa en la provincia de Burgos. Se distingue por la posición de la mano izquierda de María, que sujeta al Niño por la pierna, y la forma apuntada del fiador³³¹³. La Virgen está frontal y el Niño gira el cuerpo hacia el lado derecho. El rostro de María es alargado. Sus ojos tienen los párpados tallados y sobresale la barbilla. Con la mano derecha, de finos y delicados dedos, sujeta el tallo de la flor. De la corona conserva el aro. El velo formaba en su caída pliegues angulosos. El manto tiene solapas y un fiador apuntado. Bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. Dominan los pliegues angulosos. La túnica tiene el cuello ajustado y lleva un broche circular sobre el pecho. El talle es bajo y se oculta bajo el manto.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de la Virgen. Tiene la frente amplia. Peina una melena corta, trabajada en pequeños mechones que se ondulan en los extremos. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sujeta el libro. Flexiona las piernas y apoya los pies en el regazo de María. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. A diferencia de las otras tallas infantiles, el manto no lleva fiador. La túnica es de cuello ajustado y bajo sus bocamangas asoman las de la camisa.

Es una obra de buena calidad, que se puede datar a finales del siglo XIII o principios del XIV por las características de la túnica de María³³¹⁴.

³³¹² MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 303.

³³¹³ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, p. 184.

³³¹⁴ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195, 200.

Bibliografía

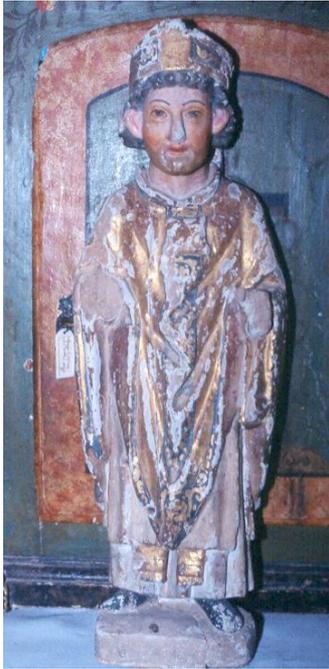
MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), p. 217.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imagen de la Vid, centro del monasterio”, en *El monasterio de Santa María de la Vid 850 años*, Madrid, 2004, p. 256.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), p. 245.

PAYO HERNANZ, R. J., “Evolución histórica de la escultura, pintura y artes menores en el monasterio de Villamayor y en la parroquia de San Vicente”, en *Jornadas culturales con motivo del IX centenario de la fundación del Cister del Monasterio de Villamayor de los Montes*, Villamayor de los Montes 29-30 de mayo de 1998, Burgos, 1998, pp. 182-183.



298. VILLANGÓMEZ

Santo obispo

Segunda mitad del siglo XIV

Madera policromada

61 x 15 x 10 cm.

Iglesia de San Cosme y San Damián

Se menciona *villa don Gomez* en un documento de 1185. La localidad perteneció al alfoz de Muñó y posteriormente a la merindad de Candemuñó. A pesar de las presiones señoriales, fue siempre villa de realengo. En su término están los despoblados de Basconcillos y Quintanilleja³³¹⁵. Del segundo aún pervive la iglesia, románica³³¹⁶. La parroquial es gótica. La imagen en estudio se custodia en la sacristía y se ha debido trasladar desde otro enclave, ya que no cuenta con un espacio propio.

Representa a un santo obispo, cuya advocación no se conserva. Su identificación es imposible por la pérdida de los atributos. También han desaparecido las manos, parte de la mitra y de la nariz.

Está de pie y frontal. Su rostro tiene forma cuadrangular, por el desarrollado mentón. Se han tallado los ojos. Peina una melena corta y ondulada, que deja visibles las orejas. Viste con la indumentaria propia de un obispo. Está tocado con una mitra. La casulla tiene el cuello con realce y bajo la misma se aprecia la dalmática. En el centro se forman pliegues angulosos. Entre la dalmática y el alba asoma la estola. El alba llega hasta los tobillos y permite ver los apuntados zapatos. Los pliegues son verticales y escasos. En la muñeca izquierda se ha tallado el manípulo

Por las características de la indumentaria se puede datar en la segunda mitad del siglo XIV³³¹⁷.

³³¹⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, pp. 303, 304, 310.

³³¹⁶ SAINZ VARAONA, F., 2002 b, pp. 1109-1113.

³³¹⁷ San Saturnino se representa a con una indumentaria similar en las pinturas de Artajona: MEZQUÍRIZ DE CATALÁN, M. A., 1989, p. 108. Lo data en 1340; LACARRA DUCAY, M. C., 2008, p. 149. En el siglo XIV.



299. VILLANGÓMEZ
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora
de la Fuente del Toro)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
72 x 32 x 22 cm.
Iglesia de San Cosme y San Damián
(procedente de la ermita de Nuestra Señora de la Fuente del
Toro)

Nuestra Señora de la Fuente del Toro se trasladó desde su ermita a la iglesia³³¹⁸. La ermita es una construcción modesta, de una nave, con los muros construidos con sillarejo. La talla está bien conservada y sólo hay pérdida de material en la corona. Se ahuecó por la parte trasera y se repolicromó.

La advocación de la imagen está relacionada con la leyenda de su aparición, porque un toro escarbó en una era, donde se encontró la talla. En ese lugar manó una fuente. Su fiesta se celebra en mayo, con procesión en torno a la ermita. Hasta hace poco la ermita albergaba un elevado número de exvotos³³¹⁹. En las fiestas patronales, que se celebran el 26 de septiembre, el pueblo acude allí en procesión.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. El rostro mariano es alargado y sus ojos grandes. El cabello, ondulado, se distribuye a dos bandas. Con la mano derecha sujeta una flor y apoya la izquierda en el hombro infantil. El velo se ondula en su caída y el manto bordea los brazos. Los drapeados son naturalistas. La túnica tiene el cuello ajustado y el talle por encima de la cintura, resaltado por un ceñidor de correa. Asoman los extremos de los zapatos, apuntados.

Jesús está sentado sobre la pierna izquierda de María. En su rostro destacan las mejillas. Peina una melena rizada. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro. Coloca los pies en el regazo materno. El escote de la túnica es holgado.

Por las características de la indumentaria, forma de los cuellos de las túnicas y elevación del talle³³²⁰, se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001, pp. 214, 359.

³³¹⁸ MADOZ, P., 1847, p. 495.

³³¹⁹ GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., 2001, pp. 214, 359.

³³²⁰ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



300. VILLANUEVA DE CARAZO

Santa Elena

Último tercio del siglo XIV

Madera policromada

78 x 23 cm.

Iglesia de la Invencción de la Santa Cruz

Villa Nueva de Carazo aparece en un documento del año 979. En el *Becerro de las Behetrías* figura como lugar solariego de doña Sancha, hija mayor de don Diego López de Haro³³²¹. Perteneció al alfoz de Carazo y, posteriormente, a la merindad de Santo Domingo de Silos. Su iglesia, románica, ha sufrido alteraciones en los siglos XVII, XVIII y XIX. Santa Elena es la titular de la iglesia y como tal preside su retablo mayor, realizado en 1670³³²². Su estado de conservación es bueno, aunque está muy repintada. Varias capas de pintura restan nitidez a las facciones del rostro.

La fuente más importante para conocer la vida de santa Elena es *La vida de Constantino*, escrita por Eusebio de Cesarea³³²³. También se ocupa de ello Santiago de la Vorágine en el capítulo a la Exaltación de la Cruz³³²⁴. Sus atributos son la corona, por ser emperatriz, mujer de Constancio Cloro y madre de Constantino, y una cruz, porque su nombre va unido a la invención de la cruz de Cristo en el monte Calvario³³²⁵.

La santa está de pie. En su rostro destacan los ojos y la nariz. Con la mano derecha sujeta el travesaño horizontal de la cruz y con la izquierda el madero vertical. El velo se adapta a la frente y a los hombros. El manto bordea los brazos y los extremos se unen bajo la mano derecha. Los pliegues concéntricos en los laterales. La túnica tiene el cuello abarquillado y resaltado con guarnición. Calza zapatos apuntados.

Es obra de un imaginero local. Tomando como referente la moda³³²⁶ se puede datar a datar en el último tercio del siglo XIV³³²⁷.

Bibliografía

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII* t. II, Burgos, 1997, p. 565.

³³²¹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981, t. II, pp. 596-597; MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 177.

³³²² PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 565.

³³²³ LARA MARTÍNEZ, L. y LARA MARTÍNEZ, M., 2007, p. 39.

³³²⁴ VORÁGINE, S. de la, 1982, t. I, pp. 585-590.

³³²⁵ ROIG, F. J., 1950, p. 92.

³³²⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 196, 200.

³³²⁷ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, pp. 565-566. "Una talla gótica, probablemente del siglo XV".



301. VILLANUEVA DE CARAZO

Virgen sedente con el Niño

Primer tercio del siglo XIV

Madera policromada

47 x 20 cm.

Iglesia de la Invencción de la Santa Cruz

La escultura se ha colocado sobre la ménsula situada junto al arco de acceso al ábside, en su lado septentrional. Se pudo trasladar desde la ermita de los Ángeles³³²⁸, actualmente desaparecida, porque hasta ahora no ha contado con un espacio propio en la edificación³³²⁹. Durante la reciente restauración se ha añadido la mano derecha a María.

Forma parte del tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en la pierna o en la cintura de Jesús. La Virgen está frontal y el Niño desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo, formando una diagonal. En el rostro mariano los ojos están pintados. El cabello enmarca el rostro y el cuello. Con la mano izquierda sujeta al Niño por la pierna. El velo se separa del rostro y cae formando dos ondulaciones. El manto cubre el brazo izquierdo y cruza de izquierda a derecha sobre el pecho, como otras tallas burgalesas³³³⁰. Bordea el brazo derecho. Los pliegues son escasos. El escote de la túnica no se adapta a la base del cuello y el talle se oculta bajo el manto. Bajo la túnica asoman los zapatos, puntiagudos.

El Niño está sentado entre la pierna izquierda materna y el regazo. Su rostro tiene forma redondeada. Peina una melena corta, que se distribuye a dos bandas. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene la esfera. Adelanta los pies a la pierna izquierda y al regazo materno. Viste con una túnica holgada.

Es obra de un imaginero local. Se puede datar a principios del siglo XIV por la moda que refleja su indumentaria³³³¹.

³³²⁸ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 496.

³³²⁹ AA. VV., 1986, p. 325.

³³³⁰ Arauzo de Torre, Briongos de Cervera, Burgos, Cabañes de Esgueva, Castrillo del Val, Celada del Camino, Hortezuolos, Lerma, Madrigal del Monte, Pinillos de Esgueva, Rabé de los Escuderos, Santo Domingo de Silos, Sarracín.

³³³¹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



302. VILLAQUIRÁN DE LA PUEBLA
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del
Rosario)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
57 x 31 cm.
Iglesia de San Miguel

Villaquirán de la Puebla se menciona en un documento de 1210³³³². Perteneció al alfoz de Castrojeriz. En su término hubo dos monasterios, uno pertenecía a la orden de San Antonio y el otro, cisterciense, dependía de Las Huelgas³³³³. Su iglesia es de factura moderna y de una nave. Se desconoce el lugar de procedencia de la talla, que se ha colocado en el muro meridional. Su estado de conservación es relativamente bueno, porque sólo se eliminó la corona de María y añadió la mano derecha. La madera ha estado afectada por xilófagos y está repolicromada.

Forma parte del tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. La escultura mantiene la frontalidad. El rostro de la Virgen es alargado. Apoya la mano izquierda en el hombro infantil. El velo se ajusta a la frente y a los hombros. Crea un pliegue voluminoso en su caída. El manto bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo. El escote de la túnica no se ajusta al cuello y el talle se aprecia por encima del manto, resaltado por un cíngulo. Calza zapatos puntiagudos.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. Su rostro es circular, de frente amplia y nariz destacada. Peina una melena corta con flequillo. Con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sujeta el libro. Adelanta los pies a la pierna izquierda materna. Viste con una túnica similar a la de María.

Es obra de un imaginero local. Por las características de la indumentaria se puede datar en el primer tercio del siglo XIV³³³⁴.

³³³² MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 338.

³³³³ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 498.

³³³⁴ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



303. VILLAGUIRÁN DE LOS INFANTES
Crucificado
 Segundo tercio del siglo XIV
 Madera policromada
 150 x 130 cm.
 Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora

Esta localidad se menciona en el diploma fundacional del infantado de Covarrubias del año 978³³³⁵. Su iglesia se realizó, en parte, en estilo gótico. El Crucificado cuelga del muro de la capilla abierta en la nave de la Epístola. Se pudo realizar para este templo, para la ermita de Nuestra Señora del Poyo³³³⁶ o para la iglesia del despoblado de San Quirce³³³⁷. Su estado de conservación es bueno. Sólo se ha desgastado la base del madero vertical de la cruz, como si se hubiera sacado en procesión. Está repolicromado.

Pertenece al tipo de los Crucificados de carácter naturalista idealizado y a la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Mantiene el cuerpo vertical y desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro refleja una expresión serena. Peina una melena larga y ondulada, distribuida a dos bandas. La barba es de tamaño intermedio y remata en dos pequeños bucles. Los brazos se sitúan por encima de la horizontal, con las manos extendidas. La caja torácica está dilatada. Se han tallado los pectorales y el arco epigástrico, que alberga un abdomen lobulado. El paño de pureza se sostiene en la cintura y se anuda sobre la cadera derecha. Bajo el nudo caen pliegues zigzagueantes y los que se forman sobre la pierna izquierda son concéntricos. Flexiona levemente las piernas y adelanta la derecha al plano del cuerpo. El pie derecho está en rotación externa y el izquierdo mantiene la vertical. La cruz es original.

Por la presencia de la corona de espinas y la disposición y el drapeado del paño de pureza se puede datar en los años centrales del siglo XIV.

³³³⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 292; ZABALZA DUQUE, M., 1998, doc. LII, pp. 396-397.

³³³⁶ MADDOZ, P., 1847, p. 498.

³³³⁷ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 296.



304. VILLAQUIRÁN DE LOS INFANTES
Virgen sedente con el Niño (advocación: Nuestra Señora del Poyo)
Primer tercio del siglo XIV
Madera policromada
48 x 23 x 20 cm.
Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora
(procedente de la ermita de Nuestra Señora del Poyo)

Nuestra Señora del Poyo es la titular de su ermita, construcción sencilla de una sola nave. Se custodia en el muro septentrional de la iglesia³³³⁸. Su festividad se celebra el primer domingo de mayo. La imagen ha sufrido algunos retoques. Eliminaron la corona de María y redondearon los extremos de los zapatos. Añadieron el brazo derecho a la Virgen y la maqueta de una iglesia, así como la mano derecha infantil. Está repolicromada

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro mariano es alargado. Tiene los ojos grandes, las mejillas desarrolladas y la barbilla afilada. El velo apenas tiene volumen en su caída. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo. El cuello de la túnica es ajustado y el talle, que es muy bajo, se cubre con el manto.

El Niño está sentado sobre la pierna izquierda de su madre. Tiene la frente amplia, los ojos rasgados y las mejillas desarrolladas. Peina una melena corta. Con la mano izquierda sostiene la esfera. La rodilla derecha se flexiona y desvía hacia el exterior, dejando el pie de perfil. El pie izquierdo se adelanta a la pierna izquierda de María. Viste con una túnica de cuello ajustado. Su drapeado es escaso y poco naturalista.

Por las características de la moda y por ser obra de un imaginero local se puede datar en el primer tercio del siglo XIV.

³³³⁸ MADOZ, P., 1847, p. 498.



305. VILLASUR DE LOS HERREROS

San Esteban protomártir

Siglo XIV

Madera policromada

93 x 28 x 23 cm.

Iglesia la Asunción de Nuestra Señora

El enclave se conoció como Villa de Asur, Villaferros y, finalmente, Villasur. Se menciona en los cartularios de San Millán de la Cogolla y de San Pedro de Cardeña. Aparece en una donación del conde Diego al monasterio de San Felices de Oca, del año 863. En un documento firmado por el conde Fernán González en el año 964 se menciona *Uilla Ferreros*³³³⁹. Alfonso VIII lo donó al obispo Fernando González en el siglo XIII y Fernando III eximió a sus moradores de los pechos y tributos reales³³⁴⁰. De la iglesia medieval pervive la torre. En su interior alberga dos pilas bautismales románicas, testimonio de que hubo otra iglesia en el término³³⁴¹. Desconozco para qué edificación se realizó la talla, que está bien conservada. Se ha repolicromado.

A san Esteban los padres de la Iglesia lo consideraron el “protomártir”³³⁴². Fue lapidado por los judíos, acusado de blasfemar contra Moisés. La pasión de san Esteban se recoge en los *Hechos de los Apóstoles*³³⁴³. Se le representa como un joven imberbe y como atributos muestra las piedras, la palma o el libro de los *Evangelios*. Viste como un diácono³³⁴⁴ y está tonsurado. En la talla en estudio no están presentes las piedras, pero se puede identificar como san Esteban, además de por mantener la advocación, por haberse representado joven y tonsurado³³⁴⁵.

Está de pie. Su rostro es alargado. Con la mano derecha muestra el gesto de “la mano que advierte o la mano elocuente”³³⁴⁶, que puede aludir a las predicaciones del santo en Jerusalén, donde convirtió a muchos creyentes³³⁴⁷. Con izquierda sujeta el libro. Viste con una dalmática, que tiene el cuello decorado con reborde, y el alba. Lleva el manípulo en la muñeca izquierda. Calza zapatos apuntados. Se realizó en el siglo XIV.

³³³⁹ SERRANO PINEDA, L., 1910, p. 368; SERRANO PINEDA, L., 1930, doc. VIII.

³³⁴⁰ NUÑO GONZÁLEZ, J. 2002 h, pp. 1117-1121.

³³⁴¹ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, p. 148. Puede proceder del despoblado de Santa Marina.

³³⁴² GOOSEN, L., 2008, p. 54.

³³⁴³ Hch., 6-7.

³³⁴⁴ ROIG, F. J., 1950, pp. 16, 98; GOOSEN, L., 2008, p. 54.

³³⁴⁵ En el retablo de San Esteban de Jaume Serra, datado hacia 1385 tampoco se han representado las piedras. Museo de Arte de Cataluña, núm. de catálogo: 003947-CJT. Se ha datado hacia 1385: MAYER, A. L., 1929, p. 39; POST, CH. R., 1930, pp. 238-240.

³³⁴⁶ BARASH, M., 1999, pp. 35-36.

³³⁴⁷ ROIG, F. J., 1950, p. 98.



306. VILLAZOPEQUE
Virgen y San Juan Evangelista de un grupo del Calvario

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

San Juan 138 x 30 x 25 cm., María 145 x 35 x 28 cm.

Iglesia de San Juan Bautista

El enclave se menciona en un documento de 1187³³⁴⁸. No existen testimonios sobre la presencia de ermitas o despoblados en su término³³⁴⁹. La iglesia se erigió en el siglo XVI. Por ello, las tallas se debieron trasladar desde el templo medieval. Se colocaron en el retablo de la capilla de la Epístola. Su estado de conservación es bueno, solo se ha dañado la peana de san Juan. En los repintes se aprecian lagunas.

Formaban un grupo sintético del Calvario, del que ha desaparecido la escultura del Crucificado. María y Juan están frontales y desvían la cabeza hacia Cristo. El rostro de la Virgen es alargado y sus manos entrelazan los dedos en actitud orante. Esta posición se interpretaba como una aceptación del sacrificio³³⁵⁰ y resaltaba el papel de María como mediadora. Se introdujo en la liturgia cristiana en el siglo XIII³³⁵¹. El velo cae con poco volumen y cubre los hombros. El manto bordea los brazos y sus extremos confluyen bajo las manos. El drapeado es voluminoso y confiere una forma ovalada a la escultura. La túnica tiene el cuello ajustado.

Juan apoya el rostro en la mano derecha, además que refleja el dolor que no alcanza su expresión en el rostro³³⁵². Sostiene con la mano izquierda el libro. Sus pies están descalzos. El manto bordea los brazos y se recoge bajo la mano izquierda. La túnica tiene el cuello ajustado y las bocamangas holgadas.

Por la moda y el drapeado se pueden datar en el segundo tercio del siglo XIV.

³³⁴⁸ MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, p. 292.

³³⁴⁹ MADOZ, P., 1845-1850 (1984), p., 506; MARTÍNEZ DíEZ, G., 1987, pp. 292-298.

³³⁵⁰ FRANCO MATA, M. A., 1997, p. 30.

³³⁵¹ BARASH, M., 1999, p. 67; MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., 2012, p. 356.

³³⁵² RÉAU, L., 1957 (1996), pp. 520, 512-513; PIJOÁN SOTERAS, J., 1989, p. 463; YARZA LUACES, J., 2002, p. 30; MIGUÉLIZ CAVERO, A., 2008, p. 5; BELTING, H., 2009, p. 482.



307. VILLOVELA DE ESGUEVA

Crucificado

Primer tercio del XIV

Madera policromada

91,5 x 88 cm.

Iglesia de San Miguel Arcángel

A finales del siglo XII Villovela pertenecía a la merindad de Cerrato. En el término hubo tres ermitas³³⁵³, de las que pervive la de Santa Lucía³³⁵⁴, y el despoblado de Santibáñez de Esgueva³³⁵⁵. La iglesia se erigió en el siglo XII y se transformó durante el período gótico. Son románicos el ábside y el tramo presbiterial de la nave del Evangelio³³⁵⁶. Desconozco el lugar del que procede el Crucificado. Todo apunta a un posible traslado, porque no cuenta con un espacio propio en la iglesia. La imagen estuvo primero en la sacristía y después se colocó en el muro septentrional de la cabecera de la nave del Evangelio. Ha desaparecido la cruz original y la mayoría de las falanges de los dedos de las manos.

Forma parte del grupo de Crucificados de carácter naturalista idealizado y de la variante en la que el tórax contrasta con la cintura. Mantiene el cuerpo vertical y desvía levemente la cabeza hacia el lado derecho. Es una escultura estilizada. La expresión de su rostro es serena. El cabello, distribuido a dos bandas, oculta las orejas. Su barba es de tamaño intermedio. Los brazos se han colocado por encima de la horizontal, con las manos extendidas. De la anatomía torácica destacan los pectorales y el arco epigástrico, que alberga un abdomen lobulado. El *perizonium* se sujeta por encima de las caderas y anuda sobre la derecha. El drapeado es poco profundo. La pierna derecha está de perfil y la izquierda frontal. El pie derecho adopta la rotación externa y el izquierdo se posiciona vertical.

Por las características de la anatomía y la disposición del paño se puede datar a finales del primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), p. 85.

³³⁵³ MADDOZ, P., 1845-1850 (1984), p. 507. Santa María, San Román y Santa Lucía.

³³⁵⁴ AA. VV., 1986, p. 330.

³³⁵⁵ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 234.

³³⁵⁶ HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 f, pp. 2931-2938.



308. VILLOVELA DE ESGUEVA

Santa Ana triple

Segundo tercio del siglo XIV

Madera policromada

73 x 38 cm.

Iglesia de San Miguel Arcángel

Santa Ana se colocó en el cuerpo superior del retablo barroco, situado en el muro septentrional de la nave del Evangelio. Su estado de conservación es bueno. Sólo se añadió una corona a la Virgen, previo serrado de la original y se han redondeado los extremos de los zapatos. Las manos derechas de María y del Niño son posteriores. La escultura está repolicromada.

La trascendencia del culto a Santa Ana en la Edad Media, así como el origen de su iconografía, ha sido comentada a propósito del ejemplar de Santa Ana Triple de Belorado (catálogo núm. 27).

En la escultura de Villovela la Virgen está sentada sobre la pierna derecha de su madre y Jesús, que está de pie, se apoya en la pierna izquierda de María. La misma distribución se aprecia en las esculturas burgalesas de Mazuela (cat. núm. 138) y Huerta de Arriba (cat. núm. 154).

Ana desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo. Su rostro es alargado y con la mano izquierda muestra una manzana a Jesús. Sujeta a la Virgen por la pierna. El velo se ajusta a la frente y forma una ondulación poco voluminosa a los lados del rostro. Se extiende sobre los hombros. Lleva una toca, que evidencia la avanzada edad de la santa cuando concibió a María. Era una forma solapada de aludir a la Inmaculada Concepción³³⁵⁷. El manto bordea el brazo izquierdo y cruza hacia el lado derecho. El cuello de la túnica es un poco holgado y el talle se sitúa ligeramente por encima de la cintura, ceñido con un cingulo de correa.

María desvía el cuerpo hacia el lado izquierdo. Su rostro es alargado y de facciones menos delicadas que las maternas. Con la mano izquierda sostiene al Niño por la pierna. El tratamiento de los drapeados es similar al de Ana. El velo se ajusta a la frente y se pliega en los laterales, sin apenas volumen. Cubre los hombros. El manto bordea el brazo derecho y se tensa bajo el mismo. Cruza de derecha a izquierda, en sentido contrario al de santa Ana. Los pliegues son concéntricos en el regazo y el lateral derecho y verticales bajo la rodilla izquierda. El cuello de la túnica es un poco holgado y no se aprecia el talle.

³³⁵⁷ TRENS, M., 1946, p. 120

El Niño está de pie y orienta el rostro hacia el de su abuela. Su rostro es de facciones pequeñas, que están enmarcadas por una melena corta. Con la mano izquierda sujeta el velo de santa Ana, dando intimidad a la escena. Es la única escultura burgalesa de santa Ana triple en la que Jesús sujeta el velo de su abuela. Sin embargo, el Niño sujetando el velo de María se aprecia en varias esculturas burgalesas de elevada calidad, como la Virgen de la Rosa del monasterio de Las Huelgas (cat. núm. 65), la Virgen del Milagro de la catedral (cat. núm. 41) o la Virgen de pie de la capilla del Santo Cristo de la catedral (catálogo núm. 40), entre otras. Jesús apoya el pie izquierdo en la pierna izquierda materna y el derecho en el regazo. Viste con una túnica holgada, cuyo escote no se ajusta al cuello.

Se puede datar en el segundo tercio del siglo XIV por la moda que refleja la indumentaria³³⁵⁸.

³³⁵⁸ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



309. VILLOVELA DE ESGUEVA
Virgen sedente con el Niño
Finales del siglo XIII o principios del XIV
Madera policromada
77 x 21 cm.
Iglesia de San Miguel Arcángel

La imagen está en el retablo del muro de la nave del Evangelio. Su estado de conservación es bueno, aun que se eliminó la corona y, aparentemente, se añadieron las manos derechas. La madera presenta grietas y está repolicromada.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es sujetado por la mano izquierda de María, apoyada en el hombro o en el brazo de Jesús. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro de la Virgen es alargado, de frente amplia y sienes resaltadas. Sus ojos son grandes y la nariz afilada. El cabello enmarca el rostro y el cuello. Con la mano izquierda sujeta al Niño por el hombro. Cubre su cabeza con un velo, que crea pliegues zigzagueantes y poco voluminosos en los laterales. El manto bordea el brazo derecho y cubre el izquierdo y parte del pecho. La túnica es de cuello ajustado y el talle se oculta bajo el manto. Calza unos zapatos puntiagudos.

El Niño está sentado en la rodilla izquierda materna. Su rostro es alargado, de frente ancha y ojos grandes. Peina una melena corta. Con la mano izquierda sujeta la esfera. Adelanta las piernas a la pierna izquierda a la de María y los pies están descalzos y a la misma altura. Viste con una túnica de cuello ajustado.

Por la moda que refleja la indumentaria se puede datar a finales del siglo XIII o principios del siguiente³³⁵⁹.

Bibliografía

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 148.

³³⁵⁹ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



310. VILLOVIADO
San Juan Evangelista de un grupo del Calvario
Último tercio del siglo XIV
Madera policromada
92 x 28 cm.
Iglesia de San Vítors Mártir

Villoviado se menciona en un documento de 1148³³⁶⁰. Su iglesia se pudo erigir en el siglo XVIII. De la edificación medieval conserva una pila bautismal románica. La talla de san Juan se ha colocado en el retablo barroco del Santo Cristo³³⁶¹, situado en el muro del Evangelio. Su estado de conservación es bueno, sólo se aprecia pérdida de material en la peana. Es probable que el manto se haya acortado. Está repolicromada.

Es la única imagen que ha pervivido de un grupo sintético del Calvario. Juan está en posición frontal. Inclina y gira la cabeza hacia la derecha, donde se encontraría el Crucificado. Tiene los ojos, abultados. Su melena, corta, se ha tallado en gruesos mechones ondulados. Está tonsurado. Apoya el mentón en la mano derecha, además que plasma el dolor que no refleja su rostro³³⁶². Con la izquierda sostiene el libro cerrado. Bajo la túnica asoman los pies descalzos. El manto cubre los brazos y cruza de derecha a izquierda, dejando la parte superior de la túnica visible. Los pliegues son profundos y naturalistas. La disposición del manto es similar a la que muestran las tallas marianas de la catedral burgalesa y del monasterio de Oña, datadas en los años centrales del siglo XIV. El cuello de la túnica está abarquillado.

Es una obra de buena calidad. Por las características de la indumentaria se puede datar en el último tercio del siglo XIV³³⁶³.

Bibliografía

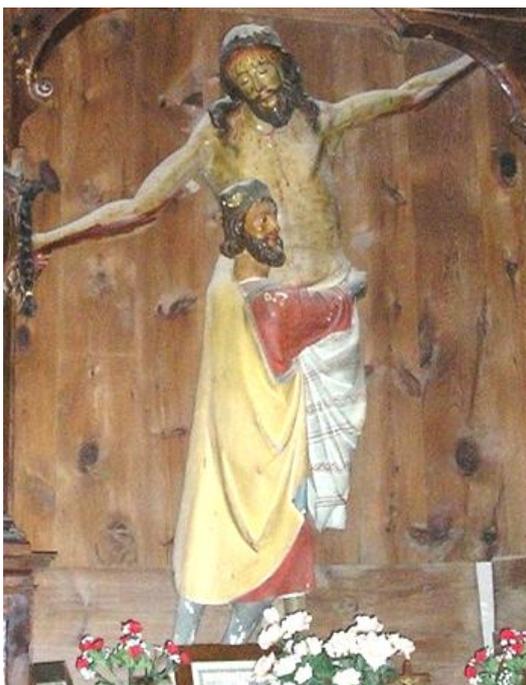
PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 576.

³³⁶⁰ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987., p. 262.

³³⁶¹ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 576.

³³⁶² RÉAU, L., 1957 (1996), pp. 520, 512-513; PJOÁN SOTERAS, J., 1989, p. 463; YARZA LUACES, J., 2002, p. 30; MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008, p. 5; BELTING, H., 2009, p. 482.

³³⁶³ BERNIS MADRAZO, C., 1970, p. 200.



311. VILVIESTRE DE MUÑO
**Cristo y José de Arimatea de un grupo del
 Descendimiento**
 Hacia 1300
 Madera policromada
 200 x 170 cm.
 Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

Se menciona *Bibiester* en un documento del año 968 por el que se deslindaban los términos del monasterio de San Adrián y San Miguel de Montorio. El enclave perteneció al alfoz de Muñó y posteriormente a la merindad de Candemuñó³³⁶⁴. Su iglesia es gótica, aunque conserva la cabecera y una nave románicas. Las imágenes se han insertado en el retablo neoclásico del muro septentrional del transepto³³⁶⁵. Su estado de conservación es bueno, aunque están repolicromadas. Ha desaparecido la cruz.

Las tallas pertenecen a un grupo del Descendimiento, del que sólo se conservan las imágenes del Crucificado y de José de Arimatea. La iconografía del Descendimiento se gestó en Bizancio y llegó a Europa occidental a través de miniaturas y marfiles³³⁶⁶. La variante iconográfica de la que derivan los grupos escultóricos españoles aparece en las iluminaciones de las homilías de Gregorio Nacianceno del manuscrito griego número 510 de la Biblioteca Nacional de París, datado entre los años 867 y 886³³⁶⁷. Se representa a Jesús con el brazo derecho desclavado, a José de Arimatea sujetando su cuerpo y a Nicodemo extrayendo el clavo de la mano izquierda. María sostiene la mano desclavada de su Hijo, pero Juan sigue ausente. San Juan aparece por primera vez en la iluminación del *Tetraevangelario* bizantino de la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, datado en el siglo X³³⁶⁸.

Se han establecido tres variantes iconográficas para los descendimientos lígneos medievales: la catalana, la italiana y la castellana. En la variante castellana, a la que pertenecen las tallas en estudio, Cristo tiene la mano derecha desclavada y José de Arimatea sostiene su cuerpo por la cintura. Otra característica es que Jesús se esculpe a una escala superior al resto de las tallas.

En la imagen del Crucificado se aprecia la influencia del Cristo de la iglesia de San Millán de Los Balbases (cat. núm. 177), al que emula, sobre todo, en el estudio anatómico del cuerpo.

³³⁶⁴ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987, p. 302; ZABALZA DUQUE, M., 1998, pp. 300-302.

³³⁶⁵ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 556. “[...] aparece la talla gótica del descendimiento”.

³³⁶⁶ BOCCADOR, J., 1974, p. 245.

³³⁶⁷ GOOSEN, L., 2008, p. 139, fol. 30 v.

³³⁶⁸ SCHÄLICHE, B., 1975, pp. 85-86

El Crucificado desvía la cabeza hacia el lado derecho. Su rostro es alargado y de expresión serena. El cabello se agrupa en grandes mechones ondulados, de los que se adelanta uno a cada hombro. La barba es de tamaño intermedio. Coloca las manos extendidas. El torso se aproxima a la vertical. Se han tallado los pectorales, el arco epigástrico y el abdomen lobulado. Las caderas son anchas y en ellas se sujeta el paño de pureza, que se anuda sobre la derecha. Es muy largo. Sobre la pierna izquierda los pliegues son naturalistas y se distribuyen a distinta profundidad. Los pies están en rotación externa.

José de Arimatea se ha colocado de perfil. Su rostro repite las facciones del Crucificado. Adelanta el pie derecho al izquierdo. Está tocado con un birrete. El manto deja libre el brazo derecho. La túnica es de bocamangas amplias.

Por las características de la anatomía del Crucificado y la indumentaria de José se puede datar hacia el año 1300³³⁶⁹.

Bibliografía

GÓMEZ GÓMEZ, A. y MARTÍNEZ LACASA, M. P., “Vilviestre”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, p. 1142.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los descendimientos en la imaginería medieval. Clasificación tipológica”, *KOIBE*, 12 (1998-2001), pp. 67-77.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los descendimientos lígneos medievales. La provincia de Burgos: una singular concentración escultórica en Castilla”, *CAqv*, 23 (2007), p. 113.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, t. II, Burgos, 1997, p. 556

³³⁶⁹ PAYO HERNANZ, R. J., 1997, t. II, p. 556. “[...] aparece la talla gótica del descendimiento”.



312. ZUZONES
Virgen sedente con el Niño (advocación: Virgen del Monte)
Segundo tercio del siglo XIV
Madera policromada
80 x 36 cm.
Iglesia de San Martín Obispo

Zuzones perteneció a la Comunidad de Villa y Tierra de San Esteban de Gormaz, primero como aldea del monasterio de La Vid y posteriormente como granja del cenobio³³⁷⁰. Los reyes de Castilla donaron el enclave al monasterio premonstratense³³⁷¹. Su iglesia es barroca y en ella destaca la fachada del siglo XVIII³³⁷². La imagen se colocó sobre la cornisa del último cuerpo del retablo, barroco, del altar mayor. Se podría identificar con la antigua titular de la ermita de la Virgen del Monte, que se construyó en una oquedad próxima al Duero y alejada del municipio. En 1527 se sustituyó la antigua imagen por otra. La talla nueva se custodia en el monasterio de La Vid. Según la tradición oral, que ha pervivido en el municipio, la auténtica imagen de La Vid es ésta y no la del monasterio premonstratense³³⁷³.

El estado de conservación de la talla es bueno, aunque se eliminó la corona. Según consta en una inscripción, la imagen se policromó en dos ocasiones: “últimamente llena de carcoma y destrozos la compuso y pintó Juan Antonio Saez, año 1805, siendo abad de Losada”.

Pertenece al tipo de las Vírgenes sedentes con el Niño en las que este es resguardado por el manto de María³³⁷⁴. Las dos figuras mantienen la frontalidad. El rostro mariano es alargado, de frente amplia y ojos grandes. Con la mano derecha muestra una poma a Jesús, en alusión a María como nueva Eva. El velo apenas es perceptible sobre la frente y forma un pliegue, poco voluminoso, a cada lado del rostro. El manto lleva solapas y bordea los brazos. Los pliegues son profundos, sobre todo el que se crea en el regazo. El escote de la túnica se adapta al cuello y el talle se eleva por

³³⁷⁰ MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b, pp. 98-100.

³³⁷¹ MADOZ, P., 1847, p. 480; LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., 1997, t. I, p. 230.

³³⁷² ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2002, t. I, p. 213.

³³⁷³ JANÁRIZ IBÁÑEZ, D., 1940, s. p. “La primitiva imagen de la Virgen de la Vid es del s. XII y se conserva actualmente en la parroquia de Zuzones como puede ver en su lugar en las historias de las tallas”.

³³⁷⁴ Hontoria de Valdearados, Berlangas de Roa, Villamayor de los Montes, Santo Domingo de Silos, Burgos (Nuestra Señora de la Rebolleda), Pardilla, Brazacorta, Bahabón de Esgueva, Quintanilla del Agua, Burgos (Gamonal), La Revilla, Moradillo de Roa, Burgos, Santa María del Campo. Caleruega, Villamanzo y Tolbaños comparten la distribución del manto, pero se estudian en otros tipos.

encima de la cintura. En torno a las sisas se crean pliegues, técnica de confección del siglo XIII, que se extiende a parte del XIV³³⁷⁵.

El Niño está sentado en la pierna izquierda materna. Su rostro es similar al materno, pero con las mejillas más desarrolladas. Peina una melena corta. Con la mano derecha bendice y apoya la izquierda en la esfera. Adelanta las piernas a la pierna izquierda materna, con el pie derecho más elevado que el izquierdo. El manto lleva solapas, como el de María, y bordea los brazos. El talle de la túnica se sitúa por encima de la cintura y está ablusado³³⁷⁶.

Por las características de la indumentaria puede datarse a finales del segundo tercio del siglo XIV³³⁷⁷.

Bibliografía

JANÁRIZ IBÁÑEZ, D., *Historia de las imágenes y santuarios de la santísima Virgen en la Diócesis de Osma*, ms. ca. 1940.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), p. 153.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 216, 222.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental burgalesa y la Virgen de la Vid”, *Religión y Cultura*, XLIX (2003), p. 107.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imagen de la Vid, centro del monasterio”, en *El monasterio de Santa María de la Vid 850 años*, Madrid, 2004, pp. 269-227

³³⁷⁵ BERNIS MADRAZO, C., 1970, pp. 195.

³³⁷⁶ *Ibidem*, pp. 195-196.

³³⁷⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1991, p.153.

8. ESCULTURAS EN PARADERO DESCONOCIDO

La elaboración de este apartado ha sido complicada por distintos motivos. En primer lugar, la mayoría de las referencias son meramente escritas y las dataciones que se dan para las esculturas, cuando se han podido contrastar, a menudo se han visto modificadas. Numerosas tallas góticas que se mencionan en publicaciones de la primera mitad del siglo XX se datan en el siglo XV o se consideran románicas. Los estudios sobre moda, pintura, miniatura, escultura monumental y funeraria, entre otros, han posibilitado que se pueda precisar la datación de imágenes consideradas anteriormente como del siglo XV por quienes han dado testimonios de ellas en los siglos XIII o XIV. En segundo lugar, cuando he sabido, por la información que me han transmitido los vecinos o los párrocos de los diversos municipios, que se habían robado imágenes góticas o que estas se habían trasladado a otros lugares, su inclusión debe tomarse con cautela y por ello hago constar la fuente.

En los Archivos Fotográficos del Instituto Diego Velázquez, Archivo Municipal de Burgos, Archivo de la Diputación Provincial de Burgos y la Fototeca de la Universidad de Sevilla hay fotografías de esculturas que hoy ya no están en sus enclaves originarios. En ocasiones, son la única referencia sobre determinadas tallas.

El *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos* de N. Sentenach, aunque incompleto, incluye numerosas imágenes góticas actualmente en paradero desconocido. Es la fuente más importante para el conocimiento de tallas góticas burgalesas. Desgraciadamente, la mayoría de las referencias a imágenes en la actualidad desaparecidas carecen de fotografía. Las dataciones que Sentenach aportó en su catálogo para algunas esculturas burgalesas, que se incluyen en esta tesis y se conservan en los enclaves que mencionó, pueden variar en uno o dos siglos respecto a la datación que yo les he asignado³³⁷⁸. Por este motivo se han incluido en este apartado las esculturas que data en el siglo XV y no van acompañadas de fotografía. Hay que reseñar que sus apreciaciones en torno al estilo son certeras.

Puede concluirse que un número elevado de imágenes burgalesas han sido robadas, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, otras se vendieron por distintas circunstancias y algunas están actualmente en paradero desconocido sin que sepamos como se ha conducido esta situación. Tengo constancia de, al menos, cincuenta tallas en paradero desconocido. De haberlas podido localizar esta tesis aportaría un corpus superior a las cuatrocientas esculturas, en lugar de las trescientas cincuenta y tres tallas que se distribuyen en las trescientas doce fichas del catálogo.

También he comprobado que varias imágenes de culto, sobre todo Vírgenes sedentes, se custodian en casas particulares. No habría que descartar que algunas esculturas que se mencionan como desaparecidas se guarden en domicilios particulares y que, al visitar las edificaciones parroquiales, no me hayan referido su existencia. En algunos enclaves he inventariado imágenes en casas de los vecinos o en las viviendas de los párrocos. El exceso de celo y el miedo a robos, dado que en numerosos pueblos la población es escasa y en ocasiones las iglesias o ermitas están separadas del núcleo urbano³³⁷⁹, han propiciado esta circunstancia.

³³⁷⁸ Por ejemplo dató a la Virgen de la iglesia de San Lorenzo de Burgos (cat. núm. 56) en el siglo XV y es una imagen del siglo XIII. SENTENACH, N., 1924, t. II, p. 55. Al grupo de la Anunciación de Gamonal (cat. núm. 51) también lo dató en el siglo XV y he adelantado su datación a finales del siglo XIII. SENTENACH, N., 1924 C, t. IV, p. 139.

³³⁷⁹ Sirva como ejemplo el municipio de Oquillas, que está separado de la población y cercano a la carretera, en el que han robado en varias ocasiones.

Por otro lado, hay museos y colecciones particulares que poseen tallas castellanas de procedencia desconocida, que podrían ser burgalesas y pertenecer al territorio en estudio. Cuando alguna de ellas se asemeja a las esculturas objeto de este estudio, se han mencionado. Sin embargo, no las he incluido en este apartado, porque pueden proceder de provincias próximas.

A continuación se realiza una relación alfabética de las localidades que han visto mermado su patrimonio escultórico. No he incluido en esta relación dos esculturas que han sido robadas durante el desarrollo de esta investigación, el Descendimiento de Fresnillo de las Dueñas y la Virgen sedente de Quintanilla de la Mata, porque las había estudiado antes de su sustracción.

8. 1. RELACIÓN DE ESCULTURAS DESAPARECIDAS O EN PARADERO DESCONOCIDO

ALBILLOS. Los vecinos de esta localidad me informaron sobre el trasladado de un Calvario gótico al arzobispado. No he tenido acceso a sus almacenes, por lo que no he podido verificarlo.

ARANDA DE DUERO. En la iglesia de Santa María se custodiaban, como mínimo, cinco esculturas, que fueron consideradas como del siglo XV en 1924. “Tres estatuillas en madera del siglo XV bastante buenas” estaban en la capilla de los Salazares. “En otros altares barrocos, una imagen de Santo Domingo de Guzmán y otras más del siglo XV”. Consta así en el catálogo de N. Sentenach. F. Layna Serrano mencionó, en 1941, “una Virgen del siglo XV, pequeña, policromada e interesante”.



Fotografía de la capilla de los Salazares de F. Layna, donde se aprecia en el arcosolio una santa gótica de pie sujetando un plato y una talla que podría ser una Virgen sedente con el Niño a su lado derecho.

G. Weise recoge la fotografía de una Virgen de pie con Niño, realizada en piedra y de 105 cms. de altura. Tiene un obispo arrodillado que sujeta un báculo, con el que juega Jesús. Pertenecía a las Madres Bernardas. La comunidad monacal, antes de su desaparición a principios del siglo XXI, desconocía la existencia de esta escultura.



Fotografía que acompaña al libro de G. Weise, lám. 86.

Bibliografía

LAYNA SERRANO, F., “Las iglesias de Aranda de Duero (Burgos)”, *BSEE*, 45 (1941), p. 204.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. III, m. s. 1924, p. 8.

WEISE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, t. III/1, Reutlingen, 1927, lámina 86.

ARENILLAS. En una fotografía de la Fototeca de la Universidad de Sevilla hay una Virgen y un san Juan de un Calvario de Arenillas, Burgos. Desconozco a que Arenillas se refiere, ya que en nuestra provincia son tres los municipios que comparten ese nombre: Arenillas de Muñó, Arenillas de Río Pisuerga y Arenillas de Villadiego. Sólo el primero está en el área objeto de este estudio. A pesar de ello, he visitado las tres localidades y en ninguna de ellas se custodian estas tallas.

En Arenillas de Muñó se expone al culto un Crucificado (cat. núm. 13) de una datación similar a las esculturas de María y Juan. Tal vez, pudieron formar un grupo sintético del Calvario.



Bibliografía

Archivo Fotográfico de la Fototeca de la Universidad de Sevilla, Archivo Mas, núm. de registro: 010537.

[HTTP://FOTOTECA.US.ES/IMAGEN.JSP?ID=44608&TIPO=v&ELTO=1084&BUSCANDO=TRUE &REPETIR=TRUE](http://fototeca.us.es/imagen.jsp?id=44608&tipo=v&elto=1084&buscando=true&repeticion=true) (17/07/2015).

BAHABÓN DE ESGUEVA. Existía una Virgen del siglo XIII bajo la advocación de Nuestra Señora de San Salvador. La robaron en 1975. En el municipio conservan una fotografía.

BARRIO DE MUÑO. Según N. Sentenach: “A la izquierda en una capillita hay un crucifijo antiguo [...] una de la Virgen sedente del siglo XIII en piedra y otra de un apóstol”. Sólo se conserva la talla de un Crucificado gótico (cat. núm. 25).

Bibliografía

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. V, m. s., 1924, p. 18.

BELORADO. H. López Bernal escribió sobre una imagen de la Virgen de la Leche en la iglesia de San Nicolás, que se conocía bajo la advocación de Nuestra Señora la Antigua. La dató en el siglo XIII. Esta iglesia se abandonó 1908, debido a un incendio. Posteriormente, L. Huidobro confirmó que se trataba de una escultura sedente de madera y la dató en el siglo XIII.

N. Sentenach escribió que en la iglesia de Santa María la Mayor: “En cuyo facistol, bajo urna, se ve una muy bella estatua de la Virgen con el Niño de alabastro, de 39 centímetros de altura, de muy bella talla de principios del siglo XV”.

No se conservan estas esculturas.

Bibliografía.

HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobitas*, t. II, Madrid, 1950-1951 (1999), p. 51.

LÓPEZ BERNAL, H., *Apuntes históricos de Belorado*, 1907, pp. 40, 49-50.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. III, m. s., 1924, p. 102.

BURGOS. Museo Diocesano. En la exposición que hubo con motivo del VII Centenario de la catedral de Burgos, se exponía la escultura de un santo, que dataron en el siglo XIII. No la he encontrado en el actual museo y desconozco si se custodia en sus almacenes o en los del Museo del Retablo.

Bibliografía.

AA. VV., *VII centenario de la catedral de Burgos. Exposición de Arte Retrospectivo. Catálogo General*, Burgos 1921, Burgos, 1926, núm. 1111.

BURGOS. Claustro de la catedral. En el claustro se exponía una Virgen sedente con el Niño del siglo XIII. Desconozco cuando se realizó la fotografía, que se custodia en la Fototeca de la Universidad de Sevilla. Sólo se sabe que las fotos más antiguas, dedicadas a las esculturas de la catedral de Burgos de la Fototeca sevillana, se realizaron el 20 de octubre de 1925 y las más modernas el 30 de marzo de 1964. Por lo tanto, la fotografía de la talla se realizaría a lo largo de ese período. Ignoro la ubicación actual de esta escultura.



Bibliografía

Foto-Club, Fototeca de la Universidad de Sevilla núm. registro: 010716.

<http://fototeca.us.es/imagen.jsp?id=44787&tipo=v&elto=1081&buscando=true&repetir=true> (17/07/2015).

BURGOS. Convento de San José. A este convento se trasladaron las monjas del monasterio de El Moral desde la provincia de Palencia. Con ellas trajeron un Calvario completo, del que en 1949 vendieron las imágenes de la Virgen y san Juan a un anticuario. El Crucificado se sigue venerando en el altar mayor de la iglesia (cat. núm. 57).

Bibliografía.

VIVANCOS, M. C., “Historia de San José de Burgos”, en *Monasterio de San José de Burgos. Historia y Arte*, Burgos, 2001, p. 290.

BURGOS. Con procedencia de Burgos, pero sin especificar el enclave o la edificación de la que procede, aparece un Cristo Doctor de finales del siglo XIII en una exposición celebrada en Nueva York en 1955. Por desgracia el artículo no está acompañado por una fotografía. Se desconoce el paradero de la talla.

Bibliografía.

HUIDOBRO SERNA, L., MIGUEL OJEDA, G., “Exposición de arte español en New York. En homenaje al Profesor Walter S. S. Cook”, *BIFG*, 130 (1955), pp. 466-469.

ESPINOSA DEL CAMINO. Varios autores mencionan una escultura de san Indalecio de madera, a la que unos datan en el siglo XII y otros en el XIII. Estuvo en el exterior de la iglesia. Gracias a la fotografía que ilustra el libro dedicado a *Las peregrinaciones jacobeanas* he podido datar entre finales del siglo XIV y principios del XV. Al parecer, la robaron en los años noventa de la pasada centuria.



HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, Madrid, 1950-1951 (1999), p. 65.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 47.

ARRIBAS BRIONES, P., *El Camino de Santiago en Castilla y León*. Burgos, Burgos, 1982, p. 42.

HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, Madrid, 1950-1951 (1999), pp. 64-65.

GUMIEL DE IZÁN. De la ermita del Santo Cristo, antigua iglesia parroquial del despoblado de Reveche, situado en el término de Gumiel de Izán, sustrajeron la Virgen del Calvario en 1977. Era una imagen de gran calidad de mediados del siglo XIV. También robaron de la misma edificación una Virgen sedente de la misma centuria.



Bibliografía

ONTORIA OQUILLAS, P., *Gumiel de Hizán villa realenga: Moenia sacra gumielensis*, Aranda de Duero, 1990, pp. 34-35.

https://es.wikipedia.org/wiki/Ermita_de_Reveche (23/08/2015)

GUMIEL DE MERCADO. LA VENTOSILLA. El artículo de A. Tejada, al que acompañan varias fotografías, recoge en la iglesia de San Andrés, de la finca privada de La Ventosilla, una Virgen sedente de finales del XIII o principios del XIV que actualmente no está en su iglesia.



Bibliografía

TEJADA, A., “Ventosilla”, *BSEE*, 38 (1930), p. 53.

HINESTROSA. De esta localidad robaron una Virgen. Según me informó el párroco, D. Emiliano García Esteban, se podía datar entre los siglos XIII y XIV. También hubo una imagen de santa Ana triple y otra de san Andrés, según la descripción de N. Sentenach: “Grupo escultórico del siglo XIV de Santa Ana la Virgen y el Niño, es de madera de las de tal época. [...] hay un san Andrés del siglo XIV muy interesante de un metro de altura”.

En esta iglesia no ha pervivido ninguna talla gótica.

Bibliografía

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. V, m. s., 1924, p. 17.

HONTORIA DE LA CANTERA. En la exposición que se celebró con motivo del séptimo centenario de la catedral burgalesa, se expuso una Virgen sedente del siglo XIV. N. Sentenach escribió: “En la misma capilla se guarda una antigua escultura sedente de la Virgen del siglo XIV con otras de próxima época”.

Sólo se conserva la talla de un Crucificado del siglo XIV (cat. núm. 138).

Bibliografía

AA. VV., *VII centenario de la catedral de Burgos. Exposición de Arte Retrospectivo. Catálogo General*, Burgos 1921, Burgos, 1926, núm. 572.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. IV, m. s., 1924, p. 142.

HORTIGÜELA. N. Sentenach escribió que sobre el altar mayor de la iglesia: “en los laterales, insignificantes, hay varias imágenes del siglo XIV y XV y en la sacristía y trastero retiradas, algunas de la misma época interesantes”.

Sólo ha pervivido la talla de una Virgen sedente del siglo XIV (cat. núm. 145).

Bibliografía

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. VII, m. s., 1924, p. 12.

LOS BALBASES. N. Sentenach escribió sobre una Virgen de la iglesia de San Millán: “En el retablo de la epístola retablo barroco, con Virgen sedente en el centro, del siglo XIV”.

Bibliografía

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. V, m. s., 1924, p. 10.

MAMBRILLAS DE LARA. Es nuevamente N. Sentenach quien recoge la existencia de una escultura gótica desaparecida: “Un San Sebastián gótico muy elegante”.

Bibliografía

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. VII, m. s., 1924, p. 33.

MAZUELO DE MUÑO. En esta localidad menciona N. Sentenach un Crucificado del siglo XIV en el altar.

Bibliografía

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. IV, m. s., 1924, p. 157.

MECERREYES. En el Archivo de la Diputación Provincial existe una fotografía en la que aparecen dos tallas, una Virgen de un Calvario y un santo.



Burgos.

Fotografía del Archivo de la Diputación de

Bibliografía

Archivo Photo-Club de la Diputación Provincial de Burgos. ADPBU-PH-04022.

NAVA DE ROA. Sentenach mencionó dos apóstoles del siglo XIII en la sacristía de su iglesia, procedentes de una ermita. Tal vez la imagen de Santiago, que se sigue custodiando en la sacristía, del siglo XV, sea una de ellas.

Bibliografía

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. VI, ms., 1924, p. 120.

NEBREDA. Hubo una talla “[...] del siglo XIV y un santo del mismo tiempo, regulares”.

Aunque hay otras tallas góticas (Crucificado cat. núm. 193 y Virgen sedente con el Niño cat. núm 194), no ha pervivido la talla del santo.

Bibliografía

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. V, m. s., 1924, p. 178.

PEDROSA DEL PRÍNCIPE. Existe una fotografía de 1971 de la Virgen de la Olma. Fue robada durante la década de los setenta del siglo pasado y aún no se ha recuperado. Era una talla mariana de finales del siglo XIII o principios del siglo XIV. También la menciona N. Sentenach, aunque sin precisar la época de su realización.



Bibliografía.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. V, m. s., 1924, p. 89.

Burgos Cuenta. Álbum ciudadano de fotografías. Los años del franquismo: 1936-1975.
www.burgoscuenta.com

PUENTEDURA. En el libro de J. Sanz, *Iconografía mariana burgalesa*, y en el catálogo de Sentenach aparece una escultura de la Virgen sedente con el Niño del siglo

XIII, actualmente desaparecida. Junto a esta imagen había otra que está en el Museo Marés de Barcelona. Gracias a la publicación de J. Sanz, J. Ara pudo establecer el lugar de procedencia de la talla³³⁸⁰, que también había aparecido en el libro de W. W. S. Cook y J. Gudiol Ricart, *Pintura e imaginería románicas* como de origen leonés y perteneciente a una colección particular³³⁸¹.



Fotografía que acompaña al libro de SANZ, J., *Iconografía mariana burgalesa*, Lérida, 1922, lám. XXV.

Bibliografía

SANZ, J., *Iconografía mariana burgalesa*, Lérida, 1922, lám. XXV.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. V, m. s., 1924, p. 181.

QUINTANILLA DEL COCO. N. Sentenach escribió sobre un Crucificado “con largo perizonio y una pierna muy recogida, escultura de mucho carácter del siglo XIV”. Actualmente en paradero desconocido. También mencionó una talla de la Virgen sedente (cat. núm. 224), que sí se conserva.

Bibliografía.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. V, m. s., 1924, p. 184.

SAN MEDEL. En su iglesia se custodiaban las imágenes de dos santos góticos, que están actualmente en paradero desconocido.

³³⁸⁰ ARA GIL, C. J., 1991 a.

³³⁸¹ COOK, W. W. S, y GUDIOL RICART, J., 1950 (1980), p. 332.



Fotografía del Archivo de la Diputación de Burgos.

Bibliografía

Archivo Photo-Club de la Diputación Provincial de Burgos. ADPBU-PH-05468.

SANTIBÁÑEZ DE ESGUEVA. Existía una Virgen sedente gótica.



Fotografía del Archivo de la Diputación de Burgos.

Bibliografía

Archivo Photo-Club de la Diputación Provincial de Burgos, ADPBU-PH- 03656.

TÓRTOLES DE ESGUEVA. I. García Rámila, en su libro *Forjadores gloriosos de Castilla* de 1967, incluyó un san Pedro y un san Juan Evangelista del siglo XIII, una Virgen del XV.

Bibliografía

GARCÍA RÁMILA, I., *Forjadores gloriosos de Castilla*, Burgos, 1967, p. 47.

VILLAFRANCA MONTES DE OCA. Sentenach menciona “Un santo con un libro [...] probablemente del siglo XIV”.

Bibliografía

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. III, s. m., 1924, p. 148.

VILLAQUIRÁN DE LOS INFANTES. Según N. Sentenach, “En la capilla del Santo Cristo. Un Cristo del s. XIV muy hermoso, de tamaño casi natural, con la cruz en forma de árbol con dos estatuillas góticas de pie, la Virgen y San Juan. En la sacristía, una Virgen sedente del s. XIV y un Crucifijo pequeño del s. XV”. Gracias a la información que nos facilita sobre el tamaño del Crucificado del Calvario, puede deducirse que ha desaparecido el Calvario completo. El Crucificado, del siglo XIV, que se custodia en la iglesia (cat. núm. 303) es el que estaba en la sacristía y Sentenach dató en el siglo XV. También se conserva la talla de la Virgen sedente (cat. núm. 304).

Bibliografía

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. V, m. s., 1924, pp. 120-121.

VILLAVIEJA DE MUÑO. Según una fotografía de la Fototeca de la Universidad de Sevilla, había una imagen de la Virgen con el Niño en “Villavieja [sic] de Muño, Burgos”.



Bibliografía

Fototeca Universidad de Sevilla, núm. de registro: 050379.

<http://fototeca.us.es/imagen.jsp?id=77428&tipo=v&elto=1080&buscando=true&repetir=true> (17/07/2015).

9. BIBLIOGRAFÍA

Abreviaturas

<i>AEA</i>	Archivo Español de Arte, Madrid.
<i>AEAyA</i>	Archivo Español de Arte y Arqueología, Valladolid.
<i>AEM</i>	Anuario de Estudios Medievales, Barcelona.
<i>BCPMB</i>	Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos.
<i>BIFG y BCPMB</i>	Boletín de la Institución Fernán González y de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos.
<i>BIFG</i>	Boletín de la Institución Fernán González, Burgos.
<i>BMICA</i>	Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza.
<i>BRABASF</i>	Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
<i>BRAH</i>	Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid.
<i>BSAA</i>	Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Valladolid.
<i>BSCE</i>	Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, Valladolid.
<i>BSEE</i>	Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Madrid.
<i>CEHA</i>	Congreso Español de Historia del Arte.
<i>CAqv</i>	Codex Aquilarensis. Cuaderno de Investigación del Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campoo.
<i>DHEE</i>	ALDEA VAQUERO, Q. y MARÍN MARTÍNEZ, T. y VIVES GATELL, J., <i>Diccionario de Historia Eclesiástica de España</i> , Madrid, 1972-1975, IV tomos.
<i>ERCyL</i>	Enciclopedia del Románico de Castilla y León, Aguilar de Campoo.
<i>HS</i>	Hispania Sacra, Madrid.
<i>RABM</i>	Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid.
<i>RB</i>	Revista Biblioteca: estudio e investigación, Aranda de Duero, Burgos.

A

AA. VV., 1926.

AA. VV., *Catálogo general de la exposición de arte retrospectivo. VII Centenario de la Catedral de Burgos*, 1921 Burgos, Burgos, 1926.

AA. VV., 1963.

AA. VV., *El camino de Santiago o "Ruta Jacobea" en la provincia de Burgos*, Burgos, 1963.

AA. VV., 1973.

AA. VV., *Silos y su época. Catálogo de la Exposición*, Monasterio de Silos Julio-Septiembre 1973 y Palacio de Exposiciones de Bellas Artes del Retiro, Madrid, noviembre 1973-febrero 1974, Madrid, 1973.

AA. VV., 1976.

AA. VV., *Arte burgalés. 15. 000 años de expresión artística*, Vitoria, 1976.

AA. VV., 1978.

AA. VV., *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos*, exposición celebrada con motivo del milenario de la Lengua Castellana, Burgos, Monasterio de San Juan 1978, Bilbao, 1978.

AA. VV., 1980.

AA. VV., *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Catálogo de la exposición, Schnütgen Museum de Colonia 1978, Colonia, 1980.

AA. VV., 1982.

AA. VV., *The Medieval Gallery in the Historical Museum*, University Museum of Cultural Heritage, Oslo, 1982.

AA. VV., 1984.

AA. VV., *La Historia de la salvación en el arte diocesano. Año Santo de la Redención*, Parroquia de San Esteban, Burgos 1984, Burgos, 1984.

AA. VV., 1986 a.

AA. VV., *Guía de la diócesis de Burgos*, Burgos, 1986.

AA. VV., 1988 a.

AA. VV., *María, peregrina de la fe: exposición de arte sacro del arzobispado de Burgos*, Catálogo de la exposición, Arzobispado de Burgos, Burgos, 1988.

AA. VV., 1988 b.

AA. VV., *La Virgen María en las iglesias del arciprestazgo de Sedano*, Burgos, 1988.

AA. VV., 1989 a.

AA. VV., "Mecerreyes 1589-1989. 400 años de arte", en *Mecerreyes*, 1989.

AA. VV., 1989 c.

AA. VV., *Raíces. El arte en Palencia*, catálogo de la exposición, Palencia, 1989.

AA. VV., 1992.

AA. VV., *Portugal en el medievo. De los monasterios a la monarquía*, Madrid, 1992.

AA. VV., 1995.

AA. VV., *Patrimonio histórico-artístico de la iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal*, Burgos, 1995.

AA. VV., 1996.

AA. VV., *La pasión en el arte gótico riojano*, catálogo de la exposición, Logroño Centro Cultural Caja de la Rioja 1996, Logroño, 1996.

AA. VV., 1997 a.

AA. VV., *Nuevos Caminos sobre viejas sendas. Memoria y Camino*, exposición histórico-artística del Sínodo diocesano (1995-1998), Burgos, 1997.

AA. VV., 1997 b.

AA. VV., *The Keir Collection of Medieval Works of Arts*, Sothebys's, Nueva York, 1997, pp. 60-63, 202-204.

AA. VV., 1998.

AA. VV., *O Românico e o Douro - El Románico y el Duero-*, Exposición Mundial de Lisboa, 1998, Convento do Beato del 28 de julio al 26 de agosto 1998, Valladolid, 1998.

AA. VV., 2001.

AA. VV., *María, una Mujer en el Camino de Santiago*, Catálogo de la exposición, Castrojeriz junio-octubre 2001, Burgos, 2001.

AA. VV., 2002 a.

AA. VV. "Pinilla de los Moros", *Burgos. Enciclopedia del Románico de Castilla y León*, t. II, Aguilar de Campoo, 2002, p. 2681.

AA. VV., 2002 b.

AA. VV. "Villarcayo. Monasterio de Santa María la Real", t. III, Aguilar de Campoo, 2002, p. 2211.

AA. VV., 2002 c.

AA. VV., *Las Edades del Hombre: Time to Hope*. Catálogo de la exposición, catedral de Saint John de Nueva York 27 de septiembre 6 de diciembre de 2002, Salamanca, 2002.

ABAD ALVÁREZ, I. y PERIBÁÑEZ ÁLVAREZ, J. G., 2003.

ABAD ÁLVAREZ, I. y PERIBÁÑEZ ÁLVAREZ, J. G., *Aranda de Duero, 1503*, Aranda de Duero, 2003.

ABAD LEÓN, F., 1975.

ABAD LEÓN, F., "Geografía mariana de la Rioja", *Berceo*, 89 (1975), pp. 191-216.

ABAD ZAPATERO, J. G., 1982.

ABAD ZAPATERO, J. G., *Caminos de Silos*, Burgos, 1982.

ABAD ZAPATERO, J. G. y CRIADO MAMBRILLA, R., 1986.

ABAD ZAPATERO, J. G. y CRIADO MAMBRILLA, R., *Apuntes para una historia de Aranda*, Burgos, 1986.

ABAD ZAPATERO, J. G. y ARRANZ ARRANZ, J., 1989.

ABAD ZAPATERO, J. G. y ARRANZ ARRANZ, J., *Las iglesias de Aranda*, Burgos, 1989.

ABAJO VEGA, N., 2005.

ABAJO VEGA, N., "Arte románico y teatro litúrgico: Las posibilidades de un método en el estudio de la iconografía", *CAqv*, 21 (2005), pp. 108-131.

ABEGG, R., 1994.

ABEGG, R., "Die Memorialbilder von Königen und Bichöfen im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos", *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Univesität Zürich*, 1 (1994), pp. 29-54.

ABEGG, R., 1999 a.

ABEGG, R., “Escultura gótica en España y Portugal”, en *El gótico. Arquitectura. Escultura. Pintura*, Colonia, 1999.

ABEGG, R., 1999 b.

ABEGG, R., *Königs- und Bischofsmonumente: die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zurich, 1999.

ACERO ABAD, N., 1901.

ACERO ABAD, N., “El monasterio de Nuestra Señora de La Vid (Provincia de Burgos), hoy colegio de los religiosos agustinos de la provincia”, *Revista Contemporánea*, 123 (1901), pp. 33-51, 148-186.

ACETO, F., 2004.

ACETO, F., *L'immagine, il culto, la forma. Antichi gruppi di Deposizione Lígnea (secoli XII-XIV)*, Catálogo de la exposición. Montone, Museo Comunale de San Francesco, Perugia 3 de octubre-31 de diciembre 1999, Perugia, 1999, pp. 99-100.

AGAPITO REVILLA, J., 1903 a.

AGAPITO REVILLA, J., “El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos. Apuntes para un estudio histórico-artístico”, *BSCE*, 8 (1903), pp. 76-82.

AGAPITO REVILLA, J., 1903 b.

AGAPITO REVILLA, J., “El Monasterio de las Huelgas de Burgos. Sujeción a la orden del Cister y monasterios filiacones de Las Huelgas”, *BSCE*, 9 (1903), pp. 93-98.

AGAPITO REVILLA, J., 1903 c.

AGAPITO REVILLA, J., “El Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos. Apuntes para un estudio histórico artístico”, *BSCE*, 11 (1903), pp. 129-134.

AGAPITO REVILLA, J., 1903 d.

AGAPITO REVILLA, J., *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos. Apuntes para un estudio histórico-artístico*, Valladolid, 1903.

AGAPITO REVILLA, J., 1904 a.

AGAPITO REVILLA, J., “El Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos. Apuntes para un estudio histórico artístico”, *BSCE*, 20 (1904), pp. 371-374.

AGAPITO REVILLA, J., 1904 b.

AGAPITO REVILLA, J., “El Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos. Apuntes para un estudio histórico artístico”, *BSCE*, 21 (1904), pp. 388-395.

AGAPITO REVILLA, J., 1904 c.

AGAPITO REVILLA, J., “El Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos. Apuntes para un estudio histórico artístico”, *BSCE*, 22 (1904), pp. 397-403.

AGUILÓ ALONSO, M. P., 2012.

AGUILÓ ALONSO, M. P., “Las artes decorativas. Catálogo Monumental de España. Una aproximación”, en LÓPEZ YARTO, A. (coord.), *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*, Madrid, 2012, pp. 249-269.

AGUSTÍ, J. y VOLTÉS, P. y VIVES, J., 1953.

AGUSTÍ, J. y VOLTÉS, P. y VIVES, J., *Manual de cronología española y universal*, Madrid, 1953.

AINAUD de LASARTE, J., 1962.

AINAUD de LASARTE, J., *Pintura románica catalana*, Barcelona, 1962.

AINAUD de LASARTE, J., 1974.

AINAUD de LASARTE, J., *Arte medieval. Escultura y pintura románica y gótica*, Madrid, 1974.

ALAMEDA, J., 1928.

ALAMEDA, J., *Covarrubias en la historia del arte*, Burgos, 1928.

ALAMEDA, J., 1953.

ALAMEDA, J., *Obras completas de San Anselmo*, Madrid, 1953.

ALBARELLOS, J., 1919 (1980).

ALBARELLOS, J., *Efemérides burgalesas*, Burgos, 1919 (1980).

ALBEROLA, J., 1965.

ALBEROLA, J., “Hitos jacobeos en la provincia de Burgos”, *Revista de Obras Públicas*, 3000 (1965), pp. 295- 312.

ALCOCER, R., 1974.

ALCOCER, R., *Santo Domingo de Silos*, Burgos, 1974.

ALCOLEA, S., 1958.

ALCOLEA, S., *Segovia y su provincia*, Barcelona, 1958.

ALCOY, R., 1986.

ALCOY, R., “El “Descensos ad inferos” de Santa Margarita”, *D’Art: Revista del Departamento d’Historia de l’Arte*, 12 (1986), pp. 127-160.

ALCOY, R., 2011.

ALCOY, R., “Ideas para lo ordinario y para lo extraordinario en las representaciones góticas de la pasión de Cristo: prospecciones en Cataluña y en otros contextos del 1300”, *CAqv*, 27 (2011), pp. 155-190.

ALEMAN-SCHWARZ, M. von, 1976.

ALEMAN-SCHWARZ, M. von, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polycrionie und Ikonographie der rheinischen Grabelkrucifixe*, Diss., Bonn, 1976.

ALEMANDI, U. (coord.), 2010.

ALEMANDI, U. (coord.), *Antiche Madonne D'Abruzzo. Dipinti e sculpture lignee Medioevali dal Castello dell'Aquila*. Catálogo de la exposición, Trento Castello del Buonconsiglio 4 diciembre 2010- 1 mayo 2011, Turín, 2010.

ALONSO ALONSO de LINAJE, J. M. (coord.), 1993.

ALONSO ALONSO de LINAJE, J. M. (coord.), *Monasterio de Santa Clara: Castrojeriz*, Burgos, 1993.

ALONSO ÁLVAREZ, R., 2007.

ALONSO ÁLVAREZ, R., “Los enterramientos de los reyes de León y Castilla hasta Sancho IV. Continuidad dinástica y memoria regia”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 3 (2007). <https://e-spania.revues.org/109> (28/10/2015)

ALONSO de PORRES FERNÁNDEZ, C., 1958.

ALONSO de PORRES FERNÁNDEZ, C., *Las reformas de los siglos XIV y XV*, Madrid, 1958.

ALONSO de PORRES FERNÁNDEZ, C., 1981.

ALONSO de PORRES FERNÁNDEZ, C., *Las parroquias de la ciudad de Burgos (Estudio histórico jurídico de un régimen peculiar)*, Burgos, 1981.

ALONSO de PORRES FERNÁNDEZ, C., 2002.

ALONSO de PORRES FERNÁNDEZ, C., *Cofradías y hospitales medievales burgaleses: “Santa Catalina” y “San Juan”*, Burgos, 2002.

ALONSO PEDRAZ, M., 1943.

ALONSO PEDRAZ, M., *El monasterio de Silos*, Madrid, 1943.

ALONSO RUIZ, B., 2003.

ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines*, Santander, 2003.

ALTABLE VICARIO, J., 2002.

ALTABLE VICARIO, J., “San Vicente del Valle”, *Burgos*, ERCyL, t. II, 2002, pp. 1423-1426.

ÁLVAREZ, D., 1922.

ÁLVAREZ, D., *Monografía histórica sobre Nuestra Señora de Oca*, Lérida, 1922.

ÁLVAREZ, J., 1952.

ÁLVAREZ, J., *Reina y fundadora. Apuntes históricos sobre el monasterio cisterciense de Vileña*, Burgos, 1952.

ÁLVAREZ BORGE, I., 1987 a.

ÁLVAREZ BORGE, I., “El proceso de transformación de las comunidades de aldea en Burgos: una aproximación al estudio de la formación del feudalismo en Castilla (siglos X y XI)”, *HS*, 5 (1987), pp. 145-160.

ÁLVAREZ BORGE, I., 1987 b.

ÁLVAREZ BORGE, I., *El feudalismo castellano y el libro Becerro de las Behetrías: La merindad de Burgos*, León, 1987.

ÁLVAREZ BORGE, I., 1990.

ÁLVAREZ BORGE, I., “Estructura social y organización territorial en Castilla la Vieja Meridional. Los territorios entre el Arlanzón y el Duero, siglos X al XIV”, *Jornadas burgalesas de Historia. Introducción a la historia de Burgos en la Edad Media*, Burgos, del 23 al 26 de abril de 1989, Burgos, 1990, pp. 705-717.

ÁLVAREZ BORGE, I., 1991.

ÁLVAREZ BORGE, I., “Poder condal y organización territorial en Castilla en la Alta Edad Media: el alfoz de Clunia”, *Burgos en la Alta Edad Media. II Jornadas Burgalesas de Historia*, (“Monografías de Historia Medieval Castellano-Leonesa” 5), Burgos, 1991, pp. 571-586.

ÁLVAREZ BORGE, I., 1993.

ÁLVAREZ BORGE, I., *Monarquía feudal y organización territorial, alfozes y merindades de Castilla (siglos X-XIV)*, Madrid, 1993.

ÁLVAREZ BORGE, I., 1996.

ÁLVAREZ BORGE, I., *Poder y relaciones sociales en Castilla en la Edad Media. Los territorios entre el Arlanzón y el Duero en los siglos X al XIV*, Salamanca, 1996.

ÁLVAREZ da SILVA, N., 2013.

ÁLVAREZ da SILVA, N., “Dos apóstoles románicos de marfil en el museo de Glencairn (Philadelphia)”, *De Arte*, 12 (2013), pp. 59-78.

ÁLVAREZ da SILVA, N., 2014.

ÁLVAREZ da SILVA, N., *El trabajo del marfil en la España del siglo XI*. Tesis doctoral, León, 2014.

ÁLVAREZ DÍAZ, C., 2004.

ÁLVAREZ DÍAZ, C., “Espiritualidad y monacato femenino en las Cantigas de Santa María”, en *La clausura femenina en España*, actas del simposium celebrado en Sevilla del 1 al 4 de septiembre de 2004, Sevilla, t. I, 2004, pp. 141-166.

ÁLVAREZ MERINO, M., 1971.

ÁLVAREZ MERINO, M., *Guía de la provincia de Burgos*, Burgos, 1971.

ÁLVAREZ PALENZUELA, V. A., 1978.

ÁLVAREZ PALENZUELA, V. A., *Monasterios cistercienses en Castilla: (siglos XII-XIII)*, Valladolid, 1978.

AMADOR de los RÍOS, R., 1888.

AMADOR de los RÍOS, R., *Burgos. España sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, 1888.

AMASUNO SÁRRAGA, M., 1996.

AMASUNO SÁRRAGA, M., *La peste en la corona de Castilla durante la segunda mitad del siglo XIV*, Salamanca, 1996.

AMO HORGA, L. M. del, 2009.

AMO HORGA, L. M. del, "Iconografía de la Natividad. I: ciclo de la Navidad o Encarnación", *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, 2009, pp. 233-252.

ANDERSEN, A., 1966.

ANDERSEN, A., "Medieval Wooden Sculpture in Sweden", *Romanesque and gothic sculpture*, t. II, Uppsala, 1966.

ANDERSEN, H. C., 1988.

ANDERSEN, H. C., *Viaje por España*, Madrid, 1988.

ANDERSON, R. M., 1950 a.

ANDERSON, R. M., "Tocados plisados en Castilla y León en los siglos XII y XIII", *BIFG y BCPMB*, 110 (1950), pp. 71-74.

ANDERSON, R. M., 1950 b.

ANDERSON, R. M., "Tocados plisados en Castilla y León en los siglos XII y XIII", *BIFG y BCPMB*, 111 (1950), pp. 166-167.

ANDRADE CERNADAS, J. M., 1995.

ANDRADE CERNADAS, J. M., "LINEHAN, Peter, History and the Historians of Medieval Spain, Oxford, Clarendon Press, 1993", *Obradoiro de Historia Moderna*, 4 (1995), pp. 199-205.

ANDRÉS, A., 1954.

ANDRÉS, A., "Belorado. El convento de San Francisco. Burgos", *BIFG*, 129 (1954), pp. 257-260.

ANDRÉS GONZÁLEZ, P., 1994.

ANDRÉS GONZÁLEZ, P., "Imaginería en la iglesia de San Gil: La "Real Hermandad de la Sangre del Cristo de Burgos y Nuestra Señora de los Dolores", *BIFG*, 208 (1994), pp. 7-15.

ANDRÉS GONZÁLEZ, P., 2008.

ANDRÉS GONZÁLEZ, P., "La construcción de un gran templo. La catedral de Burgos en los siglos XIII y XIV", *La catedral de Burgos. Ocho siglos de historia y arte*, Burgos, 2008, pp. 150-208.

ANDRÉS ORDAX, S., 1987 a.

ANDRÉS ORDAX, S., "Arte románico", en *Historia de Burgos II/2. Edad Media*, Burgos, 1987.

ANDRÉS ORDAX, S., 1987 b.

ANDRÉS ORDAX, S., "Arte gótico", en *Historia de Burgos II /2, Edad Media*, Burgos, 1987.

ANDRÉS ORDAX, S., 1988.

ANDRÉS ORDAX, S., "La iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal. Consideraciones sobre su iconografía y morfología arquitectónica", *BSAA*, 54 (1988), pp. 339-345.

ANDRÉS ORDAX, S., 1989.

ANDRÉS ORDAX, S. (coord.), “Burgos”, en *El gótico en Castilla y León/1*, (“La España gótica” 9), Madrid, 1989.

ANDRÉS ORDAX, S., 1990.

ANDRÉS ORDAX, S., *Guía de Burgos*, Madrid, 1990.

ANDRÉS ORDAX, S., 1991 a.

ANDRÉS ORDAX, S., “Arte burgalés de la Alta Edad Media”, en AA.VV., *Burgos en la Alta Edad Media. II Jornadas Burgalesas de Historia*, Burgos, 1991, pp. 125-140.

ANDRÉS ORDAX, S., 1991 b.

ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991.

ANDRÉS ORDAX, S., 1992.

ANDRÉS ORDAX, S., “El monasterio cisterciense de Villamayor de los Montes (Burgos)”, *BSAA*, 58 (1992), pp. 281-300.

ANDRÉS ORDAX, S., 2006.

ANDRÉS ORDAX, S., “Arquitectura y escultura monumental gótica en el territorio burgalés”, en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M. I. (coords.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 125-143.

ANIZ IRIARTE, C., 1994.

ANIZ IRIARTE, C., “Retrato de un hombre de Castilla: Domingo de Caleruega (o de Guzmán)”, en DÍAZ MARTÍN, L. V. y ANIZ IRIARTE, C. (coords.), *Santo Domingo de Caleruega: contexto cultural: III Jornadas de estudios medievales*, Caleruega 1994, Salamanca, 1995, pp. 15-28.

ANIZ IRIARTE, C., 1996.

ANIZ IRIARTE, C., “Espiritualidad y madurez de Santo Domingo, 1170-1205”, en DÍAZ MARTÍN, L. V. y ANIZ IRIARTE, C. (coords.), *Santo Domingo de Caleruega: contexto eclesial y religioso*, IV Jornadas de Estudios Medievales, Caleruega 1996, Salamanca, 1996, pp. 13-66.

ANÓNIMO, 1500.

ANÓNIMO, *El origen, fundación y antigüedad de la Santa Iglesia de Burgos y las cosas más notables*, m. s., Madrid, 1500, Academia de la Historia, Biblioteca Salazar.

ANÓNIMO, 1574.

ANÓNIMO, *Miraglos del Santo Crucifijo*, Burgos, 1574.

ANÓNIMO, 1663.

ANÓNIMO, *Libro de Costumbres*, m. s., 1663.

ANÓNIMO, 1789.

ANÓNIMO, *España dividida en provincias e intendencias*, Madrid, 1789.

ANÓNIMO, 1852.

ANÓNIMO, *Costumbres y trajes de la Edad Media cristiana y del Renacimiento, según los manuscritos, las pinturas y monumentos contemporáneos*, Barcelona, 1852.

ANÓNIMO, 1861.

ANÓNIMO, *Índice de los documentos procedentes de los monasterios y conventos suprimidos que se conservan en el Archivo de la Real Academia de la Historia, Sección Primera. Castilla y León*, t. I (*Monasterios de Nuestra Señora de la Vid y San Millán de la Cogolla*), Madrid, 1861.

ANÓNIMO, 1921.

ANÓNIMO, *Iconografía histórico-mariana regional en el arzobispado de Burgos*, Burgos, 1921.

ANÓNIMO, 1946.

ANÓNIMO, “Nuevos descubrimientos arqueológicos, la iglesia parroquial de Castrillo de Solarana (Lerma) y la ermita de Nuestra Señora de la Oliva en Escóbados de Abajo (Villarcayo)”, *BIFG y BCPMB*, 97 (1946), p. 205.

ANTELO IGLESIAS, A., 1997.

ANTELO IGLESIAS, A., “Estado de las cuestiones sobre algunos viajes y relatos de viajes por la península ibérica en el s. XV. Caballeros y burgueses”, *Viajes y viajeros en la España Medieval*, Actas del V Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo (Palencia), 20-23 de septiembre de 1993, Madrid, 1997, pp. 147-168.

ANTÓN RODRIGO, D., 1921.

ANTÓN RODRIGO, D., *Historia de la catedral de Burgos, la Cartuja de Miraflores y las Huelgas de Burgos*, Burgos, 1921.

APARICIO BASTARDO, J. A., 1995.

APARICIO BASTARDO, J. A., “La Iglesia de Santa María en San Vicente del Valle. Una construcción de época visigoda”, *Revista de Arqueología*, 174 (1995), pp. 56-59.

APARICIO LÓPEZ, T., 1996.

APARICIO LÓPEZ, T., *Nava de Roa. Sus raíces históricas, su arte y su religiosidad*, Zamora, 1996.

ARACIL, A., 1998.

ARACIL, A., *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones de la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, 1998.

ARA GIL, C. J., 1970.

ARA GIL, C. J., “Cristos románicos en la provincia de Valladolid”, *BSAA*, 36 (1970), pp. 283-294.

ARA GIL, C. J., 1977.

ARA GIL, C. J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977.

ARA GIL, C. J., 1988.

ARA GIL, C. J., “Escultura de Cristo Crucificado. Iglesia de San Esteban, Segovia”, *El arte en la iglesia de Castilla y León. Las Edades del Hombre*, Catálogo de la exposición, Valladolid, 1988, núm. 27, p. 71.

ARA GIL, C. J., 1991 a.

ARA GIL, C. J., “Mare de Deú amb el Nen”, ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J. (coords.), *Fons del Museu Fredèric Marès. Catàleg d’escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, núm. 120, p. 183.

ARA GIL, C. J., 1991 b.

ARA GIL, C. J., “Crist crucificat”, ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J. (coords.), *Fons del Museu Fredèric Marès. Catàleg d’escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, núm. 381, p. 390.

ARA GIL, C. J., 1991 c.

ARA GIL, C. J., *Las Edades del Hombre. La música en la iglesia de Castilla y León*, catálogo de la exposición, León, 1991, núm. 15, p. 64.

ARA GIL, C. J., 1991 d.

ARA GIL, C. J., “Imágenes Góticas de la Virgen de procedencia francesa en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Urkearia 1990: asterlanak, albistak. Anuario 1990: estudios, crónicas*. Bilbao. Museo de Bellas Artes, 1991, pp. 7-21.

ARA GIL, C. J., 1992.

ARA GIL, C. J., “Un grupo de sepulcros palentinos del s. XIII: los primeros talleres de Carrión de los Condes. Pedro Pintor y Roi Martínez de Bureva”, *II Curso de cultura medieval Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo 1-6 de octubre de 1990, Aguilar de Campoo, 1992, pp. 21-52.

ARA GIL, C. J., 1994.

ARA GIL, C. J., “Escultura”, *El gótico*, (“Historia del arte de Castilla y León” III), Valladolid, 1994.

ARA GIL, C. J., 1995.

ARA GIL, C. J., “El siglo XV. Influencia europea y singularidad castellana”, *Singularidad de Castilla* (“Historia de una Cultura” II), Valladolid, 1995, pp. 102-175.

ARA GIL, C. J., 1997.

ARA GIL, C. J., *Las Edades del Hombre. La ciudad de seis pisos*, catálogo de la exposición, Burgo de Osma, 1997, p. 215.

ARA GIL, C. J., 2001.

ARA GIL, C. J., *Las Edades del Hombre. Remembranza*, catálogo de la exposición, Zamora 2001, pp. 623-624.

ARA GIL, C. J., 2003 a.

ARA GIL, C. J., *Las Edades del Hombre. El Árbol de la Vida*, catálogo de la exposición, Segovia, 2003, pp. 176-77.

ARA GIL, C. J., 2003 b.

ARA GIL, C. J., *Las Edades del Hombre. El árbol de la vida*, catálogo de la exposición, Segovia, 2003, p. 357.

ARA GIL, C. J., 2004.

ARA GIL, C. J., “La imaginería y la escultura funeraria en el románico burgalés”, en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M. I. (coords.), *El arte románico en el territorio burgalés*, Burgos, 2004, pp. 229-251.

ARA GIL, C. J., 2005.

ARA GIL, C. J., “Virgen con el Niño. Santa María la Blanca”, *Inmaculada*, catálogo de la exposición, Madrid, 2005, pp. 82-85.

ARA GIL, C. J., 2006.

ARA GIL, C. J., “Los retablos de talla góticos en el territorio burgalés”, en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M. I. (coords.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 179-214.

ARAGÓN FERNÁNDEZ, A., 1897.

ARAGÓN FERNÁNDEZ, A., *El monasterio de Silos*, Barcelona, 1897.

ARAGONÉS ESTELLA, E., 1999.

ARAGONÉS ESTELLA, E., “La moda medieval navarra: siglos XII, XIII y XIV”, *Cuadernos de Etimología y Etnografía de Navarra*, 74 (1999), pp. 521-561.

ARAIZ, A., 1979.

ARAIZ, A., “Reseña histórico-crítica acerca de la escritura musical española de los siglos XI y XII”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 33-34 (1979), pp. 31-66.

ARBACE, L., 2010.

ARBACE, L., “Madonna in trono con il Bambino”, *Antiche Madonna d’Abruzzo. Dipinti e sculture lignee medioevali dal Castello dell’Aquila*, catálogo de la exposición, Trento, 2011, pp. 46-50.

ARBELLOT, F., 1847.

ARBELLOT, F., “Notice sur le tombeau de Saint Junien”, *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 2 (1847), pp. 30-45

ARGÁIZ, G. de, 1675.

ARGÁIZ, G. de, *La Soledad Laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España y teatro monástico de la provincia cartaginense*, t. VI, Madrid, 1675.

ARIAS GUILLÉN, F., 2012.

ARIAS GUILLÉN, F., “El linaje maldito de Alfonso X. Conflictos en torno a la legitimidad regia en Castilla (c. 1275-1390)”, *Vínculos e Historia*, 1 (2012), pp. 147-163.

ARIAS DE MIRANDA, J., 1843.

ARIAS DE MIRANDA, J., *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1843.

ARIAS PÁRAMO, L., 1999.

ARIAS PÁRAMO, L., *Guía del arte prerrománico asturiano*, Gijón, 1999.

ARMENTEROS ARMENTEROS, I. y LÓPEZ-SAMANIEGO PALOMINO, E. y HERRÁEZ SÁNCHEZ de LAS MATAS, I., 1996.

ARMENTEROS ARMENTEROS, I. y LÓPEZ-SAMANIEGO PALOMINO, E. y HERRÁEZ SÁNCHEZ de LAS MATAS, I., “Geología e hidrogeología del terciario en el sector de Aranda de Duero (Burgos)-Peñafiel (Valladolid), sureste de la cuenca del Duero”, *RB*, 11 (1996), pp. 47-66.

ARNÁIZ ALONSO, B., 1994.

ARNÁIZ ALONSO, B., “El Camino de Santiago en la provincia de Burgos”, en *El Camino de Santiago en Castilla y León. Ciclo de Conferencias sobre el Camino de Santiago*. 3, 10, 24 y 31 de mayo de 1993, León, 1994, pp. 31-56.

ARRANZ ARRANZ, J., 1979.

ARRANZ ARRANZ, J., *El Renacimiento sacro de la Diócesis de Osma-Soria*, Burgo de Osma, 1979.

ARRANZ ARRANZ, J. y ABAD ZAPATERO, J. G., 1989.

ARRANZ ARRANZ, J. y ABAD ZAPATERO, J. G., *Las iglesias de Aranda*, Burgos, 1989.

ARRANZ GUZMÁN, P., 1982.

ARRANZ GUZMÁN A, P., *El Camino de Santiago en Castilla y León. Burgos*, Burgos, 1982.

ARRANZ GUZMÁN, A., 1983.

ARRANZ GUZMÁN, A., *Plena Edad Media: Expansión territorial de la corona castellano leonesa*, (“Castilla y León” III), Valladolid, 1983.

ARRIBAS BRIONES, P., 1995.

ARRIBAS BRIONES, P., *Camino de Santiago: entre Burgos y Palencia. Tierras de Castrojeriz y Frómista: Monumentos, Paisajes y Paisanajes*, Burgos, 1995.

ARROYO, L. V., 1975.

ARROYO, L. V., *Jaramillo Quemado y Santuario de Valdepeñoso*, Burgos, 1975.

ARROYO GONZALO, P., 1954.

ARROYO GONZALO, P., *Santa María del Campo (Burgos)*, Alcalá de Henares, 1954.

ARZALLUS, N., 1950.

ARZALLUS, N., *El monasterio de Oña. Su arte y su historia*, Burgos, 1950.

ASCUNDE HERNÁNDEZ, L., 1937.

ASCUNDE HERNÁNDEZ, L., “Cancionero popular de Semana Santa”, *BCPMB*, 59 (1937), pp. 544-545.

ASENJO GONZÁLEZ, M., 1999.

ASENJO GONZÁLEZ, M., *Espacio y sociedad en la Soria Medieval. Siglos XIII-XV*, (“Colección temas sorianos” 38), Soria, 1999.

ASENJO IBÁÑEZ, J., 1908.

ASENJO IBÁÑEZ, J., “Excursión a Burgos”, *BSCE*, 66 (1908), pp. 425-429.

ASSAS EREÑO, M. de, 1875.

ASSAS EREÑO, M. de, *Sepulcro de la reina doña Berenguela en el monasterio de Las Huelgas junto a Burgos*, (“Museo Español de Antigüedades” IV), Madrid, 1875.

ATERIDO FERNÁNDEZ, A., 2013.

ATERIDO FERNÁNDEZ, A., “Anónimo leonés”, en ATERIDO FERNÁNDEZ, A., *Del Románico a la Ilustración. Imagen y materia*, Catálogo de la exposición de la Colección Masaveu. Madrid, 2013, pp. 24-25.

AUBERT, M., 1929.

AUBERT, M., *La sculpture française au début de l'époque gothique*, París, 1929.

AUBERT, M., 1947.

AUBERT, M., *La sculpture française au Moyen Âge*, París, 1947.

AUBERT, M., 1954.

AUBERT, M., “Claude Schaefer. La sculpture en ronde-bosse au XIVe siècle dans le duché de Bourgogne”, *Journal des savants*, 3 (1954), pp. 142-143.

AUBERT, M. y BEAULIEU, M., 1950.

AUBERT, M. y BEAULIEU, M., “Musée du Louvre”, *Description raisonnée des sculptures du Moyen Âge et de la Renaissance*, París, 1950.

AVELLÁ VILLAR, P., 2011.

AVELLÁ VILLAR, P., “Opus francigenum en el Iter francorum. El fecundo siglo XIII y la nueva arquitectura de Castilla (comarca Odra-Pisuerga, Burgos)”, *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, 1 (2011), pp. 69-104.

ÁVILA DÍAZ de UBIERNA, G., 1939.

ÁVILA DÍAZ de UBIERNA, G., *Monografía histórico-artística del antiguo convento de San Agustín de esta ciudad de historia del santísimo Cristo de Burgos, que se venera en su capilla de la incomparable catedral burgalesa*, Burgos, 1939.

ÁVILA DÍAZ de UBIERNA, G., 1941

ÁVILA DÍAZ de UBIERNA, G., *El real monasterio de las Huelgas: Su origen y fundación y descripción de su parte artística*, Burgos, 1941.

ÁVILA DÍAZ de UBIERNA, G., 1961 a.

ÁVILA DÍAZ de UBIERNA, G., “El antiguo convento de la Trinidad y el santísimo Cristo de Burgos o de las Santas Gotas, que se venera en la Iglesia parroquial de San Gil”, *BIFG*, 155 (1961), pp. 555-560.

ÁVILA DÍAZ de UBIERNA, G., 1961 b.

ÁVILA DÍAZ de UBIERNA, G., “El antiguo convento de la Trinidad y el santísimo Cristo de Burgos o de las Santas Gotas, que se venera en la Iglesia parroquial de San Gil”, *BIFG*, 156 (1961), pp. 662-666.

ÁVILA DÍAZ de UBIERNA, G., 1961 c.

ÁVILA DÍAZ de UBIERNA, G., “El antiguo convento de la Trinidad y el santísimo Cristo de Burgos o de las Santas Gotas, que se venera en la Iglesia parroquial de San Gil”, *BIFG*, 157 (1961), pp. 739-744.

ÁVILA DÍAZ de UBIERNA, G., 1962.

ÁVILA DÍAZ de UBIERNA, G., “El antiguo convento de la Trinidad y el santísimo Cristo de Burgos o de las Santas Gotas, que se venera en la Iglesia parroquial de San Gil”, *BIFG*, 159 (1962), pp. 344-350.

ÁVILA JALVO, J. M., 2006.

ÁVILA JALVO, J. M., “La explosión gótica. Del origen de su lenguaje constructivo”, en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M. I. (coords.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 61-73.

AYALA LÓPEZ, M., 1946.

AYALA LÓPEZ, M., *Burgos, catedral, cartuja y monasterio de las Huelgas*, Burgos, 1946.

AYALA LÓPEZ, M., 1950.

AYALA LÓPEZ, M., *La catedral de Burgos*, Burgos, 1950.

AYALA LÓPEZ, M., 1952

AYALA LÓPEZ, M., *La ciudad de Burgos*, Burgos, 1952.

AYALA LÓPEZ, M., 1963.

AYALA LÓPEZ, M., “Burgos: naturaleza, arte e historia”, *BIFG*, 161 (1963), pp. 712-723.

AYALA MARTÍNEZ, C. de, 2011.

AYALA MARTÍNEZ, C. de, “Fernando I y la sacralización de la Reconquista”, *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 17 (2011), pp. 67-116.

AYALA MARTÍNEZ, C. de y VILLALBA, F. J., 1986.

AYALA MARTÍNEZ, C. de y VILLALBA, F. J., “Monarquía bajomedieval”, *Historia de Burgos II/2*, Burgos, 1986.

AZCÁRATE AGUILAR-AMAT, A., 1983.

AZCÁRATE AGUILAR-AMAT, A., *Baja Edad Media: Los Trastámara*, (“Historia de Castilla y León” IV), Valladolid, 1983.

AZCÁRATE de LUXÁN, M., 1994.

AZCÁRATE de LUXÁN, M., “La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles”, *Anales de Historia del Arte*, 4 (1993), pp. 353-363.

AZCÁRATE de LUXÁN, M. y GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, I., 2008.

AZCÁRATE de LUXÁN, M. y GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, I., “La Virgen Trono en el Occidente Medieval”, en VÉLEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F., (eds), *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria, 2008, pp. 35-43.

AZCÁRATE RISTORI, J. M. de, 1971.

AZCÁRATE RISTORI, J. M. de, “La capilla de Santiago en las Huelgas de Burgos”, *Reales Sitios*, 28 (1971), pp. 49-52.

AZCÁRATE RISTORI, J. M. de, 1990.

AZCARATE RISTORI, J. M. de, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990.

AZCONA, J. L., 1982.

AZCONA, J. L., *Ruta de las Catedrales*, Valladolid, 1982.

AZNAR, F., 1902.

AZNAR, F., *Real monasterio de Santo Domingo de Silos*, Madrid, 1902.

AZPIAZU, J. A., 1847.

AZPIAZU, J. A., *Conductor del viajero. Burgos*, Burgos, 1847.

B

BACCI, M., 2002.

BACCI, M., “Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore”: studio sulle metamorfosi di una leggenda”, en ROSETTI, G., *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvadores (secoli IX-XV)*, Pisa, 2002, pp. 7-85.

BACKMUND, N., 1983.

BACKMUND, N., “La orden premostratense en España”, *HS*, 71 (1983), pp. 57-85.

BALAGUER, V., 1895.

BALAGUER, V., *En Burgos*, Madrid, 1895.

BALLESTEROS BERETTA, A., 1941-1942.

BALLESTEROS BERETTA, A., “Datos para la topografía del Burgos medieval 1”, *BCPMB*, 77 (1941-1942), pp. 609-618.

BALLESTEROS BERETTA, A., 1942 a.

BALLESTEROS BERETTA, A., “Datos para la topografía del Burgos medieval 2”, *BCPMB*, 78 (1942-1943), pp. 23-25, 79.

BALLESTEROS BERETTA, A., 1942 b.

BALLESTEROS BERETTA, A., “Datos para la topografía del Burgos medieval 3”, *BCPMB*, 79 (1942), pp. 33-44.

BALLESTEROS BERETTA, A., 1942 c.

BALLESTEROS BERETTA, A., "Datos para la topografía del Burgos medieval 4", *BCPMB*, 80 (1942), pp. 73-82.

BALLESTEROS BERETTA, A., 1942 d.

BALLESTEROS BERETTA, A., "Datos para la topografía del Burgos medieval 5", *BCPMB*, 81 (1942), pp. 113-118.

BALLESTEROS BERETTA, A., 1943.

BALLESTEROS BERETTA, A., "Datos para la topografía del Burgos medieval 6: conclusión", *BCPMB*, 82 (1943), pp. 145-152.

BALLESTEROS CABALLERO, F., 1974.

BALLESTEROS CABALLERO, F., *Catálogo de documentos de Pineda de la Sierra en el archivo de la Diputación de Burgos*, Burgos, 1974.

BALLESTEROS CABALLERO, F., 1979.

BALLESTEROS CABALLERO, F., "Fichas bibliográficas sobre la provincia de Burgos", *BIFG*, 193 (1979), pp. 264-308.

BALLESTEROS CABALLERO, F., 1988.

BALLESTEROS CABALLERO, F., *Archivo Municipal de Gumiel de Hizán. Inventario*, Burgos, 1988.

BALLESTEROS CABALLERO, F., 1991.

BALLESTEROS CABALLERO, F., *Archivo Municipal de Belorado. Inventario*, Burgos, 1991.

BALLESTEROS CABALLERO, F., 2002.

BALLESTEROS CABALLERO, F., "Gonzalo Miguel Ojeda", *Protagonistas burgaleses del siglo XX*, t. II, Burgos, 2002.

BALOGH, Y., 1964.

BALOGH, Y., "Vierges gothiques françaises", *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 25 (1964), pp. 29-49.

BANGO TORVISO, I. G., 1993.

BANGO TORVISO, I. G., *El Camino de Santiago*, Madrid, 1993.

BANGO TORVISO, I. G., 1994 a.

BANGO TORVISO, I. G., "Arquitectura y escultura", en *Arte románico*, ("Historia del Arte de Castilla y León" II), Valladolid, 1994.

BANGO TORVISO, I. G., 1994 b.

BANGO TORVISO, I. G., "El arte en Burgos del año 1000 al 1200", en *Burgos en la Plena Edad Media. III Jornadas burgalesas de Historia*, ("Monografías de Historia Medieval Castellano-leonesa" 6), Burgos, 1994, pp. 55-73.

BANGO TORVISO, I. G., 1995.

BANGO TORVISO, I. G., *Edificios e imágenes medievales. Historia y significado de las formas*, ("Historia de España 16. Temas de Hoy" 11), Madrid, 1995.

BANGO TORVISO, I. G., 1997.

BANGO TORVISO, I. G., *El arte románico en Castilla y León*, Madrid, 1997.

BANGO TORVISO, I. G., 1999.

BANGO TORVISO, I. G., “Simón de Colonia y la ciudad de Burgos. Sobre la definición estilística de las segundas generaciones de familias de artistas extranjeros en los s. XV y XVI”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 13- 16 de octubre de 1999, pp. 51-70.

BANGO TORVISO, I. G., 2011.

BANGO TORVISO, I. G., “La renovación del tesoro sagrado a partir del concilio de Coyanza y el taller real de orfebrería de León. El Arca Santa de Oviedo (1072)”, *Anales de Historia del Arte*, 2 (2011), pp. 11-68.

BAÑOS VALLEJO, J., 2003.

BAÑOS VALLEJO, J., *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid, 2003.

BARASH, M., 1999.

BARASH, M., *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid, 1999.

BARGAS, J., 1982.

BARGAS, J., “Cultura y arte en los núcleos cristianos (siglos VIII-X)”, *Romanismo y germanismo. El despertar de los pueblos hispánicos (siglos IV-X)*, (“Historia de España” 2), Barcelona, 1982, pp. 481-489.

BARNET, P. y BRANDT, M., 2013.

BARNET, P. y BRANDT, M., *Medieval Treasures from Hildesheim (Metropolitan Museum of Art)*, Nueva York, 2013.

BARQUÍN TOBAR, S. y MARTÍNEZ SARDO, L., 1980.

BARQUÍN TOBAR, S. y MARTÍNEZ SARDO, L., *Rabé de las Calzadas*, Burgos, 1980.

BARRACCHINI, C., 1995.

BARRACCHINI, C., *Scultura lígnea. Lucca 1200-1425. Dati tecnici e documentari*, t. II, Florencia, 1995.

BARRADO BERNAL, M. C., 1999.

BARRADO BERNAL, M. C., “San Martín en los proverbios enológicos, italianos y españoles”, *Paremia*, 8 (1999), pp. 53-56.

BARRAL ALTET, X., 1998.

BARRAL ALTET, X., *La Alta Edad Media. De la Antigüedad tardía al año mil*, Colonia, 1998.

BARRAL RIVADULLA, M. D., 1995.

BARRAL RIVADULLA, M. D., “Piezas muebles bajomedievales pertenecientes a la iglesia parroquial de Santiago de la Coruña”, *Cuaderno de Estudios Gallegos*, 107 (1995), pp. 227-238.

BARRANTES MALDONADO, P. (ed.), 1868.

BARRANTES MALDONADO, P. (ed.), *Crónica del rey don Enrique tercero deste nombre en la casa de Castilla y León*, Madrid, 1868.

BARRÓN GARCÍA, A. A., 1998.

BARRÓN GARCÍA, A. A., *La época dorada de la platería burgalesa*, Burgos, 1998.

BARTALINI, R., 2005.

BARTALINI, R., *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumento, cantieri del Due e Trecento*, Siena, 2005.

BARTOLOMÉ ARRAIZA, A., 1976.

BARTOLOMÉ ARRAIZA, A., “El arte gótico”, en BARTOLOMÉ ARRAIZA, A., y ELORZA GUINEA, J. C., *Arte burgalés, quince mil años de expresión artística*, Burgos, 1976.

BARTOLOMÉ ARRAIZA, A., y ELORZA GUINEA, J. C., 1978.

BARTOLOMÉ ARRAIZA, A., y ELORZA GUINEA, J. C., *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos*, Catálogo de la exposición, Burgos, 1978.

BASCHET, J., 1993.

BASCHET, J., *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italia (XIII^e-XV^e siècle)*, Roma, 1993.

BASO ANDREU, A., 1956.

BASO ANDREU, A., “La iglesia aragonesa y el rito romano”, *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 26 (1956), pp. 153-164.

BASTARDES PAREDA, R., 1978.

BASTARDES PAREDA, R., *Les talles romàniques de Sant Crist a Catalunya*, (“Art romànic” 9), Barcelona, 1978.

BASTARDES PAREDA, R., 1980 a.

BASTARDES PAREDA, R., “La imatge del Crist de Prevés”, *Cuaderns d'Estudis Medievals*, 1 (1980), pp. 113-118.

BASTARDES PAREDA, R., 1980 b.

BASTARDES PAREDA, R., *Els davallaments romànics a Catalunya*, (“Art Romànic” 13), Barcelona, 1980.

BASTERO de ELEIZALDE, J. L. 2001.

BASTERO de ELEIZALDE, J. L., *Virgen singular. La reflexión teológica mariana en el siglo XX*, Madrid, 2001.

BEGOÑA y AZCÁRRAGA, A. de y MARTÍNEZ de SALINAS OCIO, F., 1989.

BEGOÑA y AZCÁRRAGA, A. de y MARTÍNEZ de SALINAS OCIO, F., *Mirari: un pueblo al encuentro del arte*, Catálogo de la exposición, Vitoria, 1989, p. 232.

BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., 2006.

BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, 2006.

BELLOSI, L., 1992.

BELLOSI, L., *La oveja de Giotto*, Madrid, 1992.

BELTING, H., 2009.

BELTING, H., *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, 2009.

BENET, R., 1958.

BENET, R., *L'art catalá. L'escultura*, t. II, Barcelona, 1958.

BERNAL, J. M., 1984.

BERNAL, J. M., *Iniciación al año litúrgico*, Madrid, 1984.

BENITO, A. y ARIAS DE MIRANDA, S., 1936.

BENITO, A. y ARIAS DE MIRANDA, S., *Cosas del siglo pasado. Apuntes para la Hª de Aranda recopilado por arandinos*, Madrid, 1936.

BENITO NÚÑEZ, G., 1997.

BENITO NÚÑEZ, G., *Apuntes sobre la historia de mi pueblo. (Quemada) Aranda*, Aranda de Duero, 1997.

BÉRANGER-MENAND, B., 2004.

BÉRANGER-MENAND, B., *La statuaire médiévale en Normandie Occidentale. La Vierge à l'Enfant XIIIe-XVIIe siècle*, Saint-Lô, 2004.

BÉRANGER-MENAND, B., 2008.

BÉRANGER-MENAND, B., "Trois siècles de sculpture gothique en Normandie (1200-1500)", *Chefs-d'œuvre du Gothique en Normandie. Sculpture et orfèvrerie du XIIIe au XVe siècle*, Florencia, 2008, pp. 65-99.

BERCEO, G. de, 1966.

BERCEO, G. de, *Los milagros de Nuestra Señora*, Madrid, 1966.

BERGANZA, F., 1721.

BERGANZA, F., *Antigüedades de España propugnadas en las noticias de sus Reyes y Condes de Castilla la Vieja, en la historia apologética de Rodrigo Díaz de Bivar dicho el Cid Campeador y su crónica del Real Monasterio de S. Pedro de Cardeña*, t. II, Madrid, 1721.

BERGENDAHL HOHLER, E., 1982.

BERGENDAHL HOHLER, E., *The Medieval Gallery in the Historial Museum. Univesity Museum of cultural heritage*, Oslo, 1982.

BERGMANN, U., 1989 a.

BERGMANN, U., "Kölner Bildschnitzerwerkstätten von 11. bis zum ausgehenden 14. Jahrhundert", en BERGMANN, U. (coord.), *Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*, Colonia, 1989

BERGMANN, U., 1989 b.

BERGMANN, U. (coord.), *Schnütgen Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*, Colonia, 1989.

BERNARDI, C., 1996.

BERNARDI, C., “La déposition paraliturgique du Christ au vendredi saint en Italia”, *Formes teatrales de la tradició medieval. Actes del VII Col. De la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théatre Medieval*, Gerona 1992, Barcelona, 1996.

BERNIS MADRAZO, C., 1956.

BERNIS MADRAZO, C., *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956.

BERNIS MADRAZO, C., 1970.

BERNIS MADRAZO, C., “La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación”, *AEA*, 63 (1970), pp. 193-205.

BERTAUX, E., 1906 a.

BERTAUX, E., “La sculpture chrétienne en Espagne des origines au xive siècle”, en MICHEL, A. (coord.), *Histoire de l'Art*, t. I, París, 1906, pp. 214-295.

BERTAUX, E., 1906 b.

BERTAUX, E., “Santo Domingo de Silos”, en MICHEL, A. (coord.), *Histoire de l'Art*, t. II, 1^{ère} partie, París, 1906, pp. 222-229.

BERTAUX, E., 1906 c.

BERTAUX, E., “La sculpture chrétienne en Espagne des origines au xive siècle”, en MICHEL, A. (coord.), *Histoire de l'Art*, t. II, París, 1906, pp. 214-295.

BERTAUX, E., 1906 d.

BERTAUX, E., “Santo Domingo de Silos”, *Gazette des Beaux-Arts*, 36 (1906), pp. 27-44.
revisar tesis He cambiado El orden.

BERTOLARZA ESPARTA, G., 1914.

BERTOLARZA ESPARTA, G., *Parroquia de San Gil de Burgos*, Burgos, 1914.

BELTRÁN CASTILLO, L., 1915-1916.

BELTRÁN CASTILLO, L., “Por España (Impresiones de un viaje). Burgos”, *BSCE*, 7 (1915-1916), pp. 345-368.

BIZARRI, H. O., 2001.

BIZARRI, H. O., “Reflexiones sobre la empresa cultural del rey don Sancho IV de Castilla”, *AEM*, 31 (2001), pp. 429-449.

BLANCO DÍEZ, A., 1949.

BLANCO DÍEZ, A., “Proyección de recuerdos de la primera mitad del s. XVII”, *BCPMB*, 109 (1949), pp. 313-333.

BLANCO GARCÍA, F., 1971.

BLANCO GARCÍA, F., “Catalogación de documentos medievales de la Rioja burgalesa”, *BIFG*, 177 (1971), pp. 602-618.

BLANCO GARCÍA, F., 1972.

BLANCO GARCÍA, F., “Catalogación de documentos medievales de la Rioja burgalesa”, *BIFG*, 178 (1972), pp. 155-169.

BLANCO GARCÍA, F., 1973.

BLANCO GARCÍA, F., *Belorado en la E. M. Catalogación de los documentos medievales de la Rioja burgalesa*, Burgos, 1973.

BLAS, L. M. de, 1982.

BLAS, L. M. de, “Los danzantes de Fuentelcésped”, *Narria. Estudios de artes y costumbres populares*, 28 (1982), pp. 38-40.

BLASCO TRAMOYERES, L., 1913.

BLASCO TRAMOYERES, L., “La Virgen de la leche en el arte”, *Museum*, 3 (1913), pp. 79-118.

BLAYA ESTRADA, N., 1995.

BLAYA ESTRADA, N., “Virgen de la humildad”, *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 6 (1995), pp.163-171.

BLINDHEIM, M. 1952.

BLINDHEIM, M., *Main Trends of East-Norwegian Wooden Figure Sculpture in the second Half of thirteenth centuri*, Oslo, 1952.

BOCCADOR, J., 1974.

BOCCADOR, J., *Statuaire médiévale en France de 1400 à 1530*, Zoug, 1974.

BOCCADOR, J. y BRESSET, E., 1972.

BOCCADOR, J. y BRESSET, E., *Statuaire médiévale de collection*, París, 1972.

BOECKLER, A., 1930.

BOECKLER, A., *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlín, 1930

BOEHN, M. von, 1928.

BOEHN, M. von, *La moda: Historia del traje en Europa desde los orígenes de la Cristiandad hasta nuestros días. Edad Media*, t. I, Barcelona, 1928.

BOESPLUG, F. y ZALUSKA, Y., 1994.

BOESPLUG, F. y ZALUSKA, Y., “Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident de l’époque carolingienne au ive Concile du Latran (1215)”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 37 (1994), pp. 181-240.

BONACHÍA HERNANDO, J. A., 1985 a.

BONACHÍA HERNANDO, J. A., “Algunas cuestiones en torno al estudio de la sociedad bajomedieval burgalesa”, en *La ciudad de Burgos. Actas del congreso de Historia de*

Burgos. MC aniversario de la fundación de la ciudad 884-1984, Burgos 1984, Madrid, 1985, pp. 59-84.

BONACHÍA HERNANDO, J. A., 1985 b.

BONACHÍA HERNANDO, J. A., “Las relaciones señoriales del Concejo de Burgos con la villa de Lara y su tierra. Las Ordenanzas de 1459”, en *La España Medieval*, 6 (1985), pp. 521-544.

BONACHÍA HERNANDO, J. A., 1993 a.

BONACHÍA HERNANDO, J. A., “El Campo: Crisis y recuperación (siglos XIV-XV)”, *Historia de Burgos*, Burgos, 1993.

BONACHÍA HERNANDO, J. A., 1993 b.

BONACHÍA HERNANDO, J. A., “El despertar de la vida urbana en tierras burgalesas (siglos XI y XIII)”, *Historia de Burgos*, Burgos, 1993.

BONACHÍA HERNANDO, J. A. y CASADO, H., 1987.

BONACHÍA HERNANDO, J. A. y CASADO, H., “La segunda mitad del siglo XIV y el siglo XV”, *Burgos en la Edad Media*, Valladolid, 1987.

BONET CORREA, A., 1988.

BONET CORREA, A., *Monasterios Reales de Patrimonio Nacional*, Madrid, 1988.

BONNAULT D`HOUE, B., 1890.

BONNAULT D`HOUE, B., *Pèlerinage d'un paysan picard à Saint-Jacques de Compostelle au commencement du XVIIIe siècle*, Montdidier, 1890.

BORGHRAVE D'ALTENA, J. de, 1937.

BORGHRAVE D'ALTENA, J. de, “A propos des Vierges en majesté conservées en Belgique”, *Bulletin des Musees royaux d'Art et d'Histoire*, 28 (1937), pp. 1-44.

BORGHRAVE D'ALTENA, J. de, 1943.

BORGHRAVE D'ALTENA, J. de, *Madones anciennes conservées en Belgique (1025-1425)*, Bruselas, 1943.

BORGHRAVE D'ALTENA, J. de, 1961.

BORGHRAVE D'ALTENA, J. de, “Madones en Majesté. A propos de Notre Dame d'Eprave”, *Revue belge d'archéologie et histoire de l'art*, 30 (1961), pp. 3-114.

BORRÁS GUALIS, G. M., 1990.

BORRÁS GUALIS, G. M., *El arte gótico*, Madrid, 1990.

BOSARTE, I., 1804 (1978).

BOSARTE, I., *Viage artístico á varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen y épocas a que pertenecen*, t. I, Madrid, 1804 (1978).

BOTO VARELA, G., 2001.

BOTO VARELA, G., *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2001.

BOTO VARELA, G., 2009.

BOTO VARELA, G., "Sobre les persuasives imatges de culte. Encomis i escritinis del de l'Edat Mitjana hispana", en Catálogo de la exposición *Imatges medievals de culte. Talles de la col.lecció El Convent*, Gerona, 2009, pp. 37-43.

BOTO VARELA, G., 2010.

BOTO VARELA, G., "Las dueñas de la memoria. San Isidoro de León y sus Infantas", *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, 10 (2010), pp. 75-82.

BOUZA, L. A., 1983.

BOUZA, L. A., *Museo "Condestables de Castilla". Convento de Santa Clara, Medina de Pomar*, Burgos, 1983.

BRANÇONS CLAPÉS, J., 1983.

BRANÇONS CLAPÉS, J., *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic, 1983.

BRAVO LOZANO, M. (ed.), 1989.

BRAVO LOZANO, M. (ed.), *Guía del peregrino medieval (Codex Calixtinus)*, Sahagún, 1989.

BRAUNFELS, W., 1973.

BRAUNFELS, W., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. v, Friburgo en Breisgau, 1973.

BRAUNFELS, W., 1974.

BRAUNFELS, W., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. VII, Friburgo en Breisgau, 1974.

BREA, L. C. (ed.), 1999.

BREA, L. C. (ed.), *Crónica latina de los reyes de Castilla*, Madrid, 1999.

BREHIER, L., 1928.

BREHIER, L., *L'art chretien. Son développement iconographique des origenes a nos jours*, París, 1928.

BROST, J. M., 1827.

BROST, J. M., *Tratado elemental de Giro*, Madrid, 1827.

BUITRAGO ROMERO, A., 1876.

BUITRAGO ROMERO, A., *Guía general de Burgos*, Burgos, 1876.

BUITRAGO ROMERO, A., 1882.

BUITRAGO ROMERO, A., *Compendio de la historia de Burgos*, Burgos, 1882.

BUSCHBECK, E. H., 1919.

BUSCHBECK, E. H., *Der Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostela*, Berlín-Viena, 1919.

BUTTÁ, L., 2003.

BUTTÁ, L., *Il Crocifisso di Santa Margherita di Belice e l'iconografia del Crucifixus dolorosus in Sicilia fra Trecento e Quattrocento*, Palermo, 2003.

C

CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., 1959.

CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., "El gótico en Galicia", *Goya*, 32 (1959), pp. 79-83.

CABALLERO ESCAMILLA, S., 2007.

CABALLERO ESCAMILLA, S., "La ascendencia femenina de Cristo: el retablo de la Sagrada Parentela de la iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahíta (Ávila)", en MARTÍNEZ, E. y FIGUERUELO, A. y LÓPEZ de la VIEJA, M. T. y BARRIOS, O. y VELAYOS, C. y CALVO, M. D. (eds.), *La igualdad como compromiso. Estudios de género en homenaje a la profesora Ana Díaz Medina*, Salamanca, 2007, pp. 75-84.

CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), 2005.

CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, 2005.

CABROL, F., 1907.

CABROL, F., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, París, 1907.

CABROL, F., 1931.

CABROL, F., "Le culte a la Trinité dans la liturgie et l'institution de la fête de la Trinité", *Ephemerides Liturgicae*, 5 (1935), pp. 170-178.

CADIÑANOS BARDECI, I., 1978.

CADIÑANOS BARDECI, I., *Frías y Medina de Pomar. (Hª y Arte)*, Burgos, 1978.

CADIÑANOS BARDECI, I., 1987.

CADIÑANOS BARDECI, I., *La arquitectura fortificada en la provincia de Burgos*, Burgos, 1987.

CADIÑANOS BARDECI, I., 1988.

CADIÑANOS BARDECI, I., "Proceso constructivo del monasterio de la Vid", *AEA*, 241 (1988), pp. 21-36.

CADIÑANOS BARDECI, I., 1990.

CADIÑANOS BARDECI, I., *El Monasterio de Santa María la Real de Vileña, su Museo y Cartulario*, Villarcayo, 1990.

CADIÑANOS BARDECI, I., 1991 a.

CADIÑANOS BARDECI, I., *Frías, ciudad en Castilla*, Burgos, 1991.

CADIÑANOS BARDECI, I., 1991 b.

CADIÑANOS BARDECI, I., *Medina de Pomar: Monumentos del pasado*, Burgos, 1991.

CADIÑANOS BARDECI, I., 1993.

CADIÑANOS BARDECI, I., “Peñaranda de Duero: notas de historia y arte”, *RB*, 8 (1993), pp. 111-131.

CADIÑANOS BARDECI, I., 1995 a.

CADIÑANOS BARDECI, I., *La Merindad de Cuesta Urría*, Burgos, 1995.

CADIÑANOS BARDECI, I., 1995 b.

CADIÑANOS BARDECI, I., *El valle de Tobalina*, Burgos, 1995.

CADIÑANOS BARDECI, I., 2001.

CADIÑANOS BARDECI, I., “Arquitectura defensiva medieval en la Ribera del Duero”, *RB*, 16 (2001), pp. 141-158.

CADIÑANOS BARDECI, I., 2014.

CADIÑANOS BARDECI, I., “Un ejemplar medieval del fuero de Belorado, Burgos”, *Cuadernos de Historia del Derecho*, 21 (2014), pp. 31-52.

CAHIER, CH. y MARTIN, A., 1853.

CAHIER, CH. y MARTIN, A., *Mèlange d'archéologie, d'histoire et de littérature, rédigés au recueillis par les auteurs de la monographie de la Catedral de Bourges*, t. III, París, 1853.

CALLEJA de PABLO, E., 1896 (1988).

CALLEJA de PABLO, E., *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de las Viñas*, Aranda de Duero, 1896 (1988).

CALVO, J. M. 1846.

CALVO, J. M., *Apuntes históricos sobre el célebre monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas*, Burgos, 1846.

CALVO MADRID, T., 1981.

CALVO MADRID, T., *La villa de Baños*, Burgos, 1981.

CAMILE, M., 1989 (2000)

CAMILE, M., *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, (“Arte y estética” 57), Madrid, 1989 (2000).

CAMÓN AZNAR, J., 1949.

CAMÓN AZNAR, J., *Los grandes temas del arte cristiano en España. La pasión de Cristo en el arte español*, Madrid, 1949.

CAMPOS, C. de, 1950.

CAMPOS, C. de, *Imagens de Cristo em Portugal*, Lisboa, 1950.

CAMPO del POZO, F., 1992.

CAMPO del POZO, F., “Los agustinos en el Camino de Santiago desde Roncesvalles hasta Compostela”, en SANTIAGO OTERO, H., (coord.), *El Camino de Santiago, la hospitalidad monástica y las peregrinaciones*, Salamanca, 1992, pp. 285-302.

CAMPO FRANCÉS, A del y GONZÁLEZ REGLERO, J. J., 1991.

CAMPO FRANCÉS, A del y GONZÁLEZ REGLERO, J. J., “En torno al lenguaje del dedo índice en la iconografía del Bautista”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7 (1991), pp. 223-234.

CAMPS, J., 2008.

CAMPS, J., “La escultura en madera”, en *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 2008.

CAMPS, J. y CASTIÑEIRAS, M., 2008.

CAMPS, J. y CASTIÑEIRAS, M., *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 2008.

CANTERA MONTENEGRO, J., 1992.

CANTERA MONTENEGRO, J., “Las imágenes de San Julián y Santa Basilisa en el retablo mayor de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Salamanca y la polémica en torno a la titularidad de esos santos”, *BSAA*, 58 (1992), pp. 403-412.

CANTÓN SALAZAR, L., 1888.

CANTÓN SALAZAR, L., *Apuntes para una Guía de Burgos*, Burgos, 1888.

CAÑIZARES MÉNDEZ, F., 2007.

CAÑIZARES MÉNDEZ, F., “Ojos del creador, hijos de santa Lucía: la presencia iconográfica de santa Lucía como continuidad del pensamiento religioso prehispánico MUCU (MUPQU) en la región melideña”, *Procesos Históricos. Revista Semestral de Historia, Arte y Ciencias Sociales*, 11 (2007), pp. 2-40.

CARBONELL i ESTELLER, E., 1991.

CARBONELL i ESTELLER, E., “Christ crucificat i Josep d’Arimatea”, en ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J. (coords.), *Fons del Museu Fredèric Marès. Catàleg d’escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, núm. 164, p. 221.

CARDERERA y SOLANO, V., 1855.

CARDERERA y SOLANO, V., *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mauseoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII, copiados de los originales por D. Valentín Carderera y Solano*, t. II, Madrid, 1855.

CARDERO LOSADA, R., 1994.

CARDERO LOSADA, R., “La iglesia del monasterio cisterciense de Villamayor de los Montes (Burgos) y su relación con la catedral y Las Huelgas de Burgos”, *BIFG*, 208 (1994), pp. 125-139.

CARDINALI, A., 1965.

CARDINALI, A., “Giovanni Battista”, *Biblioteca Sanctorum*, Instituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Roma, 1965, columns. 616-624.

CARDOSO ROSAS, L. M., 1992.

CARDOSO ROSAS, L. M., *Portugal en el Medievo. De los monasterios a la monarquía*, Madrid, 1992.

CARLE, M. A., 1954.

CARLE, M. C., “Mercaderes en Castilla (1252-1512)”, *Cuadernos de Historia de España*, XXI-XXII (1954), pp. 202-246.

CARLI, E., 1963.

CARLI, E., *Bois sculptés polychromes du XIIe au XIIIe siècle en Italie*, París, 1963.

CARMONA MUELA, J., 2003.

CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los Santos*, Madrid, 2003.

CARRASCO TERRIZA, M. J., 2000.

CARRASCO TERRIZA, M. J., *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Huelva*, Huelva, 2000.

CARRERES ZACARÉS, F., 1925.

CARRERES ZACARÉS, F., *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*, t. II, Valencia, 1925.

CARRERO SANTAMARÍA, E., 1997.

CARRERO SANTAMARÍA, E., “El sepulcro: imagen y funcionalidad espacial en la Capilla de la Iglesia de San Justo (Segovia)”, *AEM*, 29/1 (1997), pp. 461-477.

CARRERO SANTAMARÍA, E., 2004.

CARRERO SANTAMARÍA, E., “Observaciones sobre la topografía sacra y cementerial de Santa María la Real de Las Huelgas, en Burgos, y su materialización arquitectónica”, en CAMPOS FERNÁNDEZ de SEVILLA, F. J. (coord.), *La clausura femenina en España*, El Escorial 2004, (“Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas” 12), Madrid, 2004, pp. 695-712.

CARRERO SANTAMARÍA, E., 2012.

CARRERO SANTAMARÍA, E., “Por las Huelgas los juglares”. Alfonso XI de Compostela a Burgos, siguiendo el libro de la coronación de los reyes de Castilla”, *Medievalia*, 15 (2012), pp. 143-157.

CARRO, V., 1967.

CARRO, V., *Caleruega. Orígenes y monumentos. Cuna de Santo Domingo*, (“Álbumes Dominicanos” 2), Madrid, 1967.

CARVAJAL CASTRO, A., 2012.

CARVAJAL CASTRO, A., “Superar la frontera: mecanismos de integración territorial entre el Cea y el Pisuerga en el siglo X”, *AEM*, 42/2 (2012), pp. 601-628.

CASA MARTÍNEZ, C. de la, 1992.

CASA MARTÍNEZ, C. de la, *Las necrópolis medievales en la provincia de Soria*, Valladolid, 1992.

CASABÓ i PAGÉS, P., 1885.

CASABÓ i PAGÉS, P., *Vida y culto a la santísima Virgen*, Barcelona, 1885.

CASADO ALONSO, H., 1980.

CASADO ALONSO, H., *La propiedad eclesiástica en la ciudad de Burgos en el siglo XV: el cabildo Catedralicio*, Valladolid, 1980.

CASADO ALONSO, H., 1984 a.

CASADO ALONSO, H., “La organización de la iglesia burgalesa. Los monasterios”, *Burgos en la Edad Media*, Madrid, 1984.

CASADO ALONSO, H., 1984 b.

CASADO ALONSO, H., “Segunda mitad del s. XIV y s. XV”, en *Burgos en la Edad Media*, Madrid, 1984.

CASADO ALONSO, H., 1987.

CASADO ALONSO, H., *La comarca de Burgos a fines de la Edad Media*, Valladolid, 1987.

CASAS y GÓMEZ de ANDINO, H., 1886.

CASAS y GÓMEZ de ANDINO, H., *Valvanera, Historia del Santuario y monasterio de ese nombre en Rioja*, Zaragoza, 1886.

CASILLAS GARCÍA, J. A., 2001.

CASILLAS GARCÍA, J. A., “El vicariato dominicano de Barbadillo del Mercado”, *BIFG*, 222 (2001), pp. 147-170.

CASILLAS GARCÍA, J. A., 2003.

CASILLAS GARCÍA, J. A., *El convento de San Pablo de Burgos. Historia y arte*, Salamanca, 2003.

CASSIGOLI, I., 2009.

CASSIGOLI, I., *Ecce mater: la Madonna del latte e le sante galattofore. Arte, iconografía e devozione in Toscana fra Trecento e Cinquecento*, Florencia, 2009.

CASTÁN LANASPA, J., 1994.

CASTÁN LANASPA, J., “Artes aplicadas”, en *Arte románico*, (“Colección Historia del Arte de Castilla y León” 2), Valladolid, 1994,

CASTÁN LANASPA, J., 1995.

CASTÁN LANASPA, J., “La incorporación de Castilla a la Europa cristiana”, *Historia de una cultura. La singularidad de Castilla*, t. II, Valladolid, 1995.

CASTÁN LANASPA, J., 2003.

CASTÁN LANASPA, J., “Cristo yacente llamado “de los Gascones”, en *Las Edades del Hombre. El Árbol de la Vida*, Catálogo de la Exposición, Segovia, 2003, pp. 355-356.

CASTÁN LANASPA, J., 2005.

CASTÁN LANASPA, J., “Virgen con el Niño”, en *Inmaculada*. Catálogo de la Exposición celebrada en la catedral de Madrid, 2005, pp. 88-89.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2000.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “El programa enciclopédico de la Puerta del Cielo en San Isidoro de León”, *Compostellanum*, 45 (2000), pp. 657-694.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003 a.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans le grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore-de-León et Saint Étienne-de-Ribas de Sil”, *Cahier de Saint-Michel de Cuxa, Actas del congreso Liturgie, Arts et Architecture à l'époque romane*, 34 (2003), pp. 27-49.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003 b.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “La persuasión como motivo central del discurso: la Boca del Infierno de Santiago de Barbadeo y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria”, SANCHEZ, R. y SERNA J. L., (eds.), *El tímpano románico*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 231-258.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2005.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “Pintura sobre tabla”, en *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 2005, pp. 89-136.

CASTIÑEIRAS, M. y CAMPS, J., 2008.

CASTIÑEIRAS, M. y CAMPS, J., *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 2008.

CASTILLO, A. del, 1972.

CASTILLO, A. del, *Excavaciones Altomedievales en las provincias de Soria, Logroño y Burgos*, Madrid, 1972.

CASTILLO IGLESIAS, B., 1997.

CASTILLO IGLESIAS, B., *Museo de Burgos. Guía breve*, Burgos, 1997.

CASTILLO IGLESIAS, B., 1999

CASTILLO IGLESIAS, B., “La Virgen de las Batallas”, *Las Edades del Hombre. Memorias y Esplendores*, catálogo de la exposición, Palencia, 1999, pp. 45-47.

CASTILLO IGLESIAS, B., 2002.

CASTILLO IGLESIAS, B., “Virgen de las Batallas”, en *Las Edades del Hombre. Time to Hope*, catálogo de la exposición, Nueva York, 2002, pp. 253-256.

CASTILLO PESQUERA, A., 1697.

CASTILLO PESQUERA, F. A., *Breve compendio de la ystoria de la ciudad de Burgos, fundación de esta ciudad, de su Iglesia Mayor, parroquias y conventos, hasta este año de 1697*, ms., Archivo Municipal de Burgos. (*Boletín de Estadística Municipal de Burgos*, 290 (1946), pp. 25-34; 291 (1946), pp. 33-40; 291 (1946), pp. 41-44; 293 (1946), pp. 45-50).

CASTRILLEJO IBÁÑEZ, F. M., 1987.

CASTRILLEJO IBÁÑEZ, F. M., *La desamortización de Madoz en la provincia de Burgos (1855-1869)*, Burgos, 1987.

CASTRO, M. de, 1974.

CASTRO, M. de, “Fundación del convento de Santa Clara de Burgos. Documentos de los siglos XIII al XVI”, *BRAH*, 171 (1974), pp. 137-193.

CASTRO, M. de, 1982.

CASTRO, M. de, *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez*, Palencia, 1982.

CASTRO CARVAJAL, A. y RÍOS SALOMA, M. F., 2013.

CASTRO CARVAJAL, A. y RÍOS SALOMA, M. F., “La Reconquista. Una construcción historiográfica (siglos XIV-XIX). Marcial Pons, 2011”, *Studia Historia. Historia Medieval*, 30 (2013), pp. 267-270.

CASTRO GARCÍA, L., 1973.

CASTRO GARCÍA, L., “Algunas notas para la historia del arte burgalés”, *BIFG*, 180 (1973), pp. 716-733.

CASTRO GARCÍA, L. y ORCAJO DÍEZ, J., 1974.

CASTRO GARCÍA, L. y ORCAJO DÍEZ, J., “Noticias sobre algunas obras de arte en Villasandino (Burgos)”, *BIFG*, 183 (1974), pp. 277-299.

CASTRO GARRIDO, A. y LIZOAIN GARRIDO, J. M., 1987.

CASTRO GARRIDO, A. y LIZOAIN GARRIDO, J. M., *Documentación del Monasterio de las Huelgas de Burgos (1284-1306)*, (“Fuentes Medievales Castellano-Leonesas” 33), Salamanca, 1987.

CASTRO GARRIDO, A., 1987.

CASTRO GARRIDO, A., *Documentación del monasterio de Las Huelgas de Burgos (1307-1321)*, (“Fuentes Medievales Castellano-Leonesas” 35), Burgos, 1987.

CATALÁ PASSOLA, G. I., 1991.

CATALÁ PASSOLA, G. I., “Crist d’um devallament”, en ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J. (coords.), *Fons del Museu Fredèric Marès. Catàleg d’escultura i pintura medieval*, Barcelona, 1991, núm. 62, p. 134.

CEBALLOS-ESCALERA, I. de, 1953.

CEBALLOS-ESCALERA, I. de, *Segovia monumental*, Madrid, 1953.

CENDÓN FERNÁNDEZ, M., 2006.

CENDÓN FERNÁNDEZ, M., “El poder episcopal a través de la escultura funeraria en la Castilla de los Trastámara”, *Quintana*, 5 (2006), pp. 173-184.

CENDÓN FERNÁNDEZ, M., 2010.

CENDÓN FERNÁNDEZ, M., “La catedral de Ourense: receptáculo de la memoria de la sociedad medieval”, *Semata*, 22 (2010), pp. 391-409.

CERDÀ GARRIGA, M. M., 2013.

CERDÀ GARRIGA, M. M., “Las imágenes de María en el gótico malloquín. Tipologías y variantes iconográficas”, *Eikon/Imago*, 3 (2013), pp.147-188.

CERDÁ y RICO, F. (ed.), 1787.

CERDÁ y RICO, F. (ed.), *Crónica de D. Alfonso el oncenno de este nombre, de los reyes que reynaron en Castilla y Leon. Conforme a un antiguo MS. de la Real Biblioteca del*

Escorial, y otro de la Mayansiana: e ilustrada con apendices y varios documentos, Parte I, Madrid, 1787

CERVERA VERA, L., 1969.

CERVERA VERA, L., *Monasterio de San Blas*, Madrid, 1969.

CERVERA VERA, L., 1973.

CERVERA VERA, L., *Monasterio de la Madre de Dios de la villa de Lerma*, Madrid, 1973.

CERVERA VERA, L., 1982 a.

CERVERA VERA, L., “Iglesia de San Miguel en el despoblado burgalés de Tabanera”, *BIFG*, 198 (1982), pp. 43-64.

CERVERA VERA, L., 1982 b.

CERVERA VERA, L., *Lerma. Síntesis histórico-monumental*, Valladolid, 1982.

CERVERA VERA, L., 1983.

CERVERA VERA, L., “Hospital burgalés de San Nicolás en el Camino Jacobeo”, *BIFG*, 201 (1983), pp. 435-457.

CERVERA VERA, L., 1985.

CERVERA VERA, L., *El monasterio de la Asunción de Nuestra Señora en la villa de Lerma*, Valladolid, 1985.

CERVERA VERA, L., 1991.

CERVERA VERA, L., *Lerma*, León, 1991.

CEVALLOS, B. A., 1962.

CEVALLOS, B. A., *Libro histórico y moral sobre el origen y excelencias del nobilísimo arte de leer, escribir y contar y su enseñanza*, Madrid, 1962.

CHAPUIS, A. y GELIS, E., 1928.

CHAPUIS, A. y GELIS, E., *Le Monde des Automates, Etude Historique et Technique*, t. I, París, 1928.

CHAMPEAUX, G. de y STERCKX S. D., 1989.

CHAMPEAUX, G. de y STERCKX S. D., *Introducción a los símbolos*, (“La Europa románica” 7), Madrid, 1989.

CHAMOSO LAMAS, M., 1979.

CHAMOSO LAMAS, M., *Escultura funeraria en Galicia*, Orense, 1979.

CHAMOSO LAMAS, M., 1990.

CHAMOSO LAMAS, M., *La catedral de Orense*, León, 1980.

CHARPENTIER, L., 1973.

CHARPENTIER, L., *El misterio de Compostela*, Barcelona, 1973.

CHASTEL, A., 1988.

CHASTEL, A., *El arte italiano*, Madrid, 1988.

CHAVES, M. y LABARTA DE CHAVES, T., 1978.

CHAVES, M. y LABARTA DE CHAVES, T., "Influencia de las artes visuales en la caracterización de la Virgen en los Milagros de Nuestra Señora", *Actas de las II Jornadas de Estudios Berceanos*, Berceo, 94-95 (1978), pp. 88- 96.

CHEETHAM, F., 1984.

CHEETHAM, F., *English medieval alabasters*, Oxford, 1984.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., 1982.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, París, 1982.

CHILD, W. R., 1978.

CHILD, W. R., *Anglo-Castilian Trade in the Later Middel Ages*, Manchester, 1978.

CHUECA GOITIA, F., 1965.

CHUECA GOITIA, F., *Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua y Edad Media*, Madrid, 1965.

CIDAD PÉREZ, J., 1978.

CIDAD PÉREZ, J., *San Andrés de Montearados, pueblo milenario*, Burgos, 1978.

CIDAD PÉREZ, J., 1984.

CIDAD PÉREZ, J., *Cítores del Páramo*, Burgos, 1984.

CIDAD PÉREZ, J., 1985.

CIDAD PÉREZ, J., *Historia de la diócesis de Burgos*, Burgos, 1985.

CIDAD PÉREZ, J., 1986.

CIDAD PÉREZ, J., *Valle de Valdelucio*, Burgos, 1986.

CIDAD PÉREZ, J., 1987a

CIDAD PÉREZ, J., *Tozo de Abajo*, Burgos, 1987.

CIDAD PÉREZ, J., 1987 b

CIDAD PÉREZ, J., *Tozo Alto y Medio*, Burgos, 1987.

CIDAD PÉREZ, J., 1988 a.

CIDAD PÉREZ, J., *Grijalba (apuntes históricos)*, 1988.

CIDAD PÉREZ, J., 1988 b.

CIDAD PÉREZ, J., *Sargentos de la Lora*, Burgos, 1988.

CIDAD PÉREZ, J., 1988 c.

CIDAD PÉREZ, J., *Tubilla del Agua*, Burgos, 1988.

CIDAD PÉREZ, J., et alii, 1979.

CIDAD PÉREZ, J., et alii, *Villahizán de Treviño*, Burgos, 1979.

CINOTTI, M., 1968.

CINOTTI, M., *Arte de la Edad Media, Barcelona*, 1968.

CILLA LÓPEZ, R. y GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M., 2008.

CILLA LÓPEZ, R. y GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M., *Museo Diocesano de arte sacro. Guía de la colección*, Vitoria, 2008.

CLASE, K. H. 1974.

CLASE, K. H., *Der Meister der schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin, 1974.

CLAVERÍA, J., 1942-1944.

CLAVERÍA, J., *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, Madrid, 1942-1944.

CLAVERÍA, J. y VALENCIA, A., 1952.

CLAVERÍA, J. y VALENCIA, A., *Crucifijos en Navarra*, Pamplona, 1952.

COFIÑO FERNÁNDEZ, I., 2004.

COFIÑO FERNÁNDEZ, I., *Arquitectura religiosa 1685-1754 en Cantabria*, Santander, 2004.

CÓMEZ RAMOS, R., 1979.

CÓMEZ RAMOS, R., *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979.

CONCEJO DÍEZ, M. L., 2006.

CONCEJO DÍEZ, M. L., “El arte mudéjar burgalés de los siglos XIII a XV”, en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M. I. (coords.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 145-176.

COOK, D. N. y HERNÁNDEZ PALOMO, J. J., 1992.

COOK, D. N. y HERNÁNDEZ PALOMO, J. J., “Epidemias en Triana (Sevilla, 1660-1865)”, *Annali della Facolta di Economia e Commercio della Universita di Bari*, 31 (1992), pp. 53-81.

COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950 (1980).

COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., *Pintura e imaginería románicas*, (“Ars Hispaniae” VI), Madrid, 1950 (1980).

COOPER, E., 1970.

COOPER, E., “Un vistazo al claustro de la catedral de Burgos”, *BIFG*, 192 (1979), pp. 209-214.

COOPER, J. C., 2002.

COOPER, J. C., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 2002.

CORBIN, S., 1952.

CORBIN, S., *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Age (1100-1385)*, t. VIII, París-Lisboa, 1952.

CORELLA LACASA, M., 2007.

CORELLA LACASA, M., “Notas para una lectura política de la obra del Beato de Liébana”, *Res publica*, 17 (2007), pp. 9-32.

CORNEJO VEGA, F., 1996.

CORNEJO VEGA, F., “La escultura animada en el arte español: evolución y funciones”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 9 (1996), pp. 239-261.

CORREDERA GUTIÉRREZ, E., 1982.

CORREDERA GUTIÉRREZ, E., *Historia documentada de Yudego y Villadiego*, Burgos, 1982.

CORREDERA GUTIÉRREZ, E., 1991.

CORREDERA GUTIÉRREZ, E., *Padilla de Abajo: Villa con raíz histórica*, Zaragoza, 1991.

CORTÉS MERGUETA, H. et alii, 1921.

CORTÉS MERGUETA, H. et alii, *Catálogo general de la exposición retrospectivo: VII centenario de la catedral de Burgos, Burgos 1921*, Burgos, 1926.

CRADDOCK, J., 2008.

CRADDOCK, J., *Palabra de rey: selección de estudios sobre la legislación alfonsina*, Salamanca, 2008.

CRESPO HELLÍN, M., 1992.

CRESPO HELLÍN, M., “María Grávida: la iconografía del dogma de la Encarnación de Jesucristo en María”, *Ars Longa: cuadernos de Arte*, 3 (1992), pp. 39-45.

CRESPO NOGUEIRAS, C., 1989.

CRESPO NOGUEIRAS, C., *Guía del Archivo Histórico Nacional*, Madrid, 1989.

CRISAFULLI, T., 2000.

CRISAFULLI, T., “La institución de la caballería en España. La figura del caballero en la Historia”, *Derecho y opinión*, 8 (2000), pp. 617-620.

CRISPÍ CANTÓN, M., 1995.

CRISPÍ CANTÓN, M., “Més exemples d’italianisme en l’escultura catalana del segle XIV: la Mare de Déu de Sant Medir”, *Locus Amoenus*, 1 (1995), pp. 75-79.

CHRISTIE, V., 1969.

CHRISTIE, V., *Les Grands portails romans. Études sur l’iconologie des théophanies romanes*, Ginebra, 1969.

CHRISTIE, V., 1996.

CHRISTIE, V., *L’Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, París, 1996.

CRISTÓBAL ANTÓN, L., 1998.

CRISTÓBAL ANTÓN, L., “Conservación y restauración de escultura en madera”, *Actas de los VII cursos monográficos sobre el patrimonio histórico*, Reinosa, 1998, pp. 193-208.

CRUZ, V. de la, 1967.

CRUZ, V. de la., “Autobiografía o río Arlanza”, *BIFG*, 168 (1967), pp. 567-580.

CRUZ, V. de la, 1968.

CRUZ, V. de la., “Notas para la historia de Palacios de la Sierra”, *BIFG*, 171 (1968), pp. 305-311.

CRUZ, V. de la, 1970.

CRUZ, V. de la., “Notas para la historia de Regumiel de la Sierra (Burgos)”, *BIFG*, 175 (1970), pp. 309-320.

CRUZ, V. de la, 1971.

CRUZ, V. de la., “Notas para la historia de Santa María del Campo”, *BIFG*, 176 (1971), pp. 584-601.

CRUZ, V. de la, 1979.

CRUZ, V. de la., *Guía completa de las tierras del Cid*, Burgos, 1979.

CRUZ, V. de la, 1985.

CRUZ, V. de la., *Burgos ermitas y romerías*, Burgos, 1985.

CRUZ, V. de la, 1987.

CRUZ, V. de la., *Burgos. Remansos de Historia y Arte*, Burgos, 1987.

CRUZ, V. de la, 1990.

CRUZ, V. de la., *El monasterio de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos*, León, 1990.

CRUZ, V. de la, 1991.

CRUZ, V. de la., *Burgos pastores y rebaños*, Burgos, 1991.

CRUZ, V. de la, 2003.

CRUZ, V. de la., *Guía espiritual, histórico-artística del Monasterio cisterciense de Villamayor de los Montes*, Burgos, 2003.

CRUZ, V. de la y IBÁÑEZ, A. y SAN VALENTÍN, L., 1989.

CRUZ, V. de la y IBÁÑEZ, A. y SAN VALENTÍN, L., *Burgos. 3. Viaje por la provincia de Burgos*, Burgos, 1989.

CRUZ, V de la y MEDINA, I., 1993.

CRUZ, V de la y MEDINA, I., *Guía de Burgos hoy*, Madrid, 1993.

CRUZ GONZÁLEZ, A. de la, 1795.

CRUZ GONZÁLEZ, A. de la, *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de las Viñas, patrona de la villa de Aranda de Duero*, Madrid, 1795.

CRUZ PASCUAL, M. P., 2002.

CRUZ PASCUAL, M. P., “Catálogo de sellos de placa de los edictos de Galicia del Archivo de la catedral de Murcia (siglos XVIII-XIX)”, en *Littera Scripta in honorem Prof. Lope Pascual Martínez*, Murcia, 2002, pp. 207-221.

CRUZ SÁNCHEZ, P. J., 2009.

CRUZ SÁNCHEZ, P. J., “Representaciones de exvotos en la estampa devota popular”, *Estudios del Patrimonio Cultural*, 3 (2009), pp. 6-20.

CSILLA, G., 2007.

CSILLA, G., “Spiritualität, Literatur, Theologie. Versuch einer interdisziplinären Annäherung”, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai-Theologia Catholica Latina*, 1 (2007), pp. 25-38.

CUADRADO SÁNCHEZ, M., 1994.

CUADRADO SÁNCHEZ, M., “Arquitectura de la orden franciscana en Burgos y su provincia: Fundaciones de los siglos XIII y XIV”, *Jornadas Burgalesas de Historia. Burgos en la Plena Edad Media*, Burgos 1991, t. III, Burgos, 1994, pp. 461-482.

CUENDE PLAZA, M., 1992.

CUENDE PLAZA, M., “Diócesis de Burgos”, *Guía para visitar los santuarios marianos de Castilla y León*, Madrid, 1992.

CUENDE, M. e IZQUIERDO, D., 1997.

CUENDE, M. e IZQUIERDO, D., *La Virgen María en las rutas jacobeanas. El camino francés*, Santiago de Compostela, 1997.

CURZI, G. 2010.

CURZI, G., “Intagliatori e scultori del legno in età normannosveva”, en *Antiche Madonne d’Abruzzo. Dipinti e sculture lignee medioevali dal Castello dell’Aquila*, catálogo de la exposición, Trento, 2010.

D

DALMAU, R., 1956.

DALMAU, R., *El arte en la Península Ibérica. La escultura del siglo XI al XVI*, Barcelona, 1956.

DÁVILA JALÓN, V., 1949 a.

DÁVILA JALÓN, V., *Nobiliario de la Villa de Guzmán*, Madrid, 1949.

DÁVILA JALÓN, V., 1949 b.

DÁVILA JALÓN, V., *Nobiliario de la villa de Gumiel de Hizán*, Madrid, 1949.

DÁVILA JALÓN, V., 1958.

DÁVILA JALÓN, V., *Hª y nobiliario de Gumiel de Mercado, Sotillo de la Ribera y Ventosilla*, Madrid, 1958

DÁVILA JALÓN, V., 1971.

DÁVILA JALÓN, V., “Notas para la historia de Santa María del Campo”, *BIFG*, 176 (1971), pp. 584-601.

DAVILLIER, CH. y DORÉ, G., 1875.

DAVILLIER, CH. y DORÉ, G., *L’Espagne*, París, 1875.

DAVILLIER, CH. y DORÉ, G., 1988.

DAVILLIER, CH. y DORÉ, G., *Viaje por España*, Madrid, 1988.

D. B., 2002.

D. B., “A Dios rogando”, *Diario de Burgos*, 6 de mayo del 2002, p. 10.

DEBENGA, A., 1912.

DEBENGA, A., “Exposición de arte retrospectivo en Burgos”, *Arte Español*, 4 (1912), pp. 186-189.

DEKNATEL, F. B., 1935.

DEKNATEL, F. B., “The Thirteenth century gothic sculpture of the cathedrals of Burgos and Leon”, *The Art Bulletin*, 17 (1935), pp. 243-389.

DELCLAUX, F., 1973.

DELCLAUX, F., *Imágenes de la Virgen en los códices medievales de España*, Madrid, 1973.

DELL’ACQUA, F., 2008.

DELL’ACQUA, F., “Il Medioevo in USA e “The Year 1200” (New York, 1970)”, en CASTELNUOVO, E. y MONCIATTI, A., *Medioevo/Medioevi. Un secolo di mostre d’Arte medievale*, Pisa, 2008, pp. 331-363.

DEMMLER, T., 1930.

DEMMLER, T., *Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Grosplastik*, t. III, Berlin-Leipzig, 1930.

DESMOULINS-HÉMERY, S., 2008.

DESMOULINS-HÉMERY, S., “Chist Juge”, en *Chefs-d’oeuvre du Ghotique en Normandie. Sculpture et orfèvrerie du XIIIe au XVe siècle*, Florencia, 2008, p. 164.

DESWARTE, T., 2003.

DESWARTE, T., *De la destruction à la restauration. L’ideologie du royaume d’Oviedo-León: (VIII-XIe siècles)*, Turnhout, 2003.

DEUTLER, F., 1967.

DEUTLER, F., *Der Inbegorpsalter*, Berlin, 1967.

DEYERMOND, A., 1979.

DEYERMOND, A., *Edad Media*, (“Historia y crítica de la Literatura” 1), Barcelona, 1979.

DEZZI BARDESCHI, M., 1967.

DEZZI BARDESCHI, M., *La catedral de Burgos*, Florencia, 1967.

DIAGO HERNANDO, M., 1992.

DIAGO HERNANDO, M., “Caballeros e hidalgos en la Extremadura castellana medieval (siglos XII-XV)”, en *La España Medieval*, 15 (1992), pp. 31-62.

DIAGO HERNANDO, M., 2001.

DIAGO HERNANDO, M., “Evolución de las relaciones de poder en la región soriana durante el siglo XIV”, *El siglo XIV: El Alba de una Nueva Era*, Soria, 2001, pp. 103-140.

DÍAZ MARTÍN, L. V., 1986.

DÍAZ MARTÍN, L. V., “Estructura social”, en *Historia de Burgos* II/2, Burgos, 1986.

DÍAZ MARTÍN, L. V., 1994.

DÍAZ MARTÍN, L. V., “Panorama de la Europa cristiana en la época de Santo Domingo de Guzmán, 1770-1221”, en DÍAZ MARTÍN, L. V. y ANIZ IRIARTE, C. (coords.), *Santo Domingo de Caleruega en su contexto socio-político, 1170-1221*, Jornadas de estudios medievales, Caleruega 1992, Salamanca, 1994, pp. 47-66.

DÍAZ MARTÍN, L. V., 1997.

DÍAZ MARTÍN, L. V., *Colección documental de Pedro I de Castilla 1350-1369*, t. I, Valladolid, 1997.

DIDIER, R., 1970.

DIDIER, R., “Contribution á l'étude d'un type de Vierge française du XIVE siècle. A propos d'une réplique de la Vierge de Poissy à Harresbach”, *Revue d'archéologues et historiens d'art de Louvain*, 3 (1970), pp. 48-72.

DIDIER, R., 1982 a.

DIDIER, R., “La Vierge assise à l'enfant (Sedes Sapientiae)”, *Millénaire de la Collégiale Saint-Jean de Liège*, Lieja, 1982, pp. 123-140.

DIDIER, R., 1982 b.

DIDIER, R., “Christ et calvaires mousans du XIII e siècle”, *Millénaire de la Collégiale Saint-Jean de Liège*, Lieja, 1982, pp. 141-172.

DIDRON, M., 1965.

DIDRON, M., *Christian Iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages*, Nueva York, 1965.

DIELAFOY, J. M., 1908.

DIELAFOY, J. M., *La statuaire polychrome en Espagne*, París, 1908.

DIESTRO ORTEGA, F. y LORENZO ARRIBAS, J. M., 2010.

DIESTRO ORTEGA, F. y LORENZO ARRIBAS, J. M., “Conservación, devoción, documentación. Vírgenes con el Niño medievales en la provincia de Soria”, *Ge-conservação/ conservação*, 1 (2010), pp. 163-181.

DÍEZ ANTÓN, M., 1830 (1881).

DÍEZ ANTÓN, M., *Historia y novena al Santísimo Cristo de Burgos*, Burgos, 1830 (1881).

DÍEZ GONZÁLEZ, S., 1984.

DÍEZ GONZÁLEZ, S., “Leyenda del Cristo de los Gascones de Segovia y su trascendencia histórica”, *Revista de folklore*, 45 (1984), pp. 92-95.

DÍEZ GOÑI, P., 1996.

DÍEZ GOÑI, P., “La moda en los siglos XIII y XIV vista a través de la portada de Santa María de Olite”, *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 67 (1996), pp. 19-32.

DÍEZ PÉREZ, P., 1930.

DÍEZ PÉREZ, P., *Nueva guía de Burgos y su provincia*, Burgos, 1930.

DÍEZ SAÍZ, A., 1994.

DÍEZ SAÍZ, A., *La Nuez de Abajo 500 años de historia*, Bilbao, 1994.

DOMINGO ZAPATERO, E., 1997.

DOMINGO ZAPATERO, E., *La comunidad de Villa y tierra de Roa. Berlangas de Roa*, Madrid, 1997.

DOMINGO ZAPATERO, E., 2002.

DOMINGO ZAPATERO, E., *La comunidad de villa y tierra de Haza*, Madrid, 2002.

DOMÍNGUEZ CASAS, R., 1993.

DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993.

DOMÍNGUEZ CASAS, R., 2001.

DOMÍNGUEZ CASAS, R., “La heráldica en el arte medieval: Burgos y Aranda de Duero”, *RB*, 16 (2001), pp. 227-254.

DOMÍNGUEZ MARCOS, O., 1988.

DOMÍNGUEZ MARCOS, O., “El arcón románico de Carrizo”, *Tierras de León*, 72 (1988), pp. 65-88.

DONCEUR, P., 1948.

DONCEUR, P., *Le Christ dans l'art française*, París, 1948.

DOMEÑO MARTÍNEZ de MORETÍN, A., 1991.

DOMEÑO MARTÍNEZ de MORETÍN, A., “La pila bautismal de San Martín de Unx”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 7 (1991), pp. 62-66.

DOTOR MUNICIO, A., 1928.

DOTOR MUNICIO, A., *La catedral de Burgos. Guía histórico descriptiva*, Burgos, 1928.

DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M., 1999.

DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M., *La Biblia y los Santos*, Madrid, 1999.

DRESCHER, V., 2014.

DRESCHER, V., *Die thronende Madonna mit stehendem Kind*, Graz, 2014.
<http://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/239620> (12/8/2015)

DURÁN CAÑAMERAS, F., 1927.

DURÁN CAÑAMERAS, F., *La escultura medieval catalana*, Madrid, 1927.

DURÁN GUDIOL, A., 1989.

DURÁN GUDIOL, A., “El rito de la coronación del rey de Aragón”, *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 103 (1989), pp. 17-40.

DURÁN HERAS, M. A., 2002.

DURÁN HERAS, M. A., “Humanissima Trinitas”, en AA. VV., *Sociedad e investigación empírica*, Madrid, 2002, pp. 783-818.

DURÁN SANPERE, A. y AINAUD de LASARTE, J., 1956 (1980).

DURÁN SANPERE, A. y AINAUD de LASARTE, J., *Escultura gótica*, (“Ars Hispaniae” VIII), Madrid, 1956 (1980).

DURANGO PARDINI, 1926.

DURANGO PARDINI, J., *Aranda monumental e histórica*, Aranda de Duero, 1926.

E

ECHEGARAY, B. de, 1951.

ECHEGARAY, B. de, “La leyenda de San Julián el Hospitalario en romances castellanos”, *Bulletin Hispanique*, 1 (1951), pp. 13-33.

ECHEVARRÍA, L. de, 1946.

ECHEVARRÍA, L. de, “En torno a la jurisdicción eclesiástica de la abadesa de Las Huelgas”, *Revista Española de Derecho Canónico*, 1 (1946), pp. 219-233.

ECHEVARRÍA ARSUAGA, A., 1989.

ECHEVARRÍA ARSUAGA, A., “Margarita de Antioquía, una santa para la mujer medieval”, en MUÑOZ FERNÁNDEZ, A. (coord.), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, Madrid, 1989, p. 31-46.

EHRlich, V., 1990.

EHRlich, V., “Konstruktiver Aufbau zweier italienischer Holzkrucifixe aus dem Bestand der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Ergebnisse einer Untersuchung”, *Zur Erhaltung von Kunstwerken*, 4 (1990), pp. 98-106.

EINGHEN, G., 1869.

EINGHEN, G., *Viajes por España*, Madrid, 1869.

ELBERN, H. V., 1979.

ELBERN, H. V., *Dom und Domschatz in Hildesheim*, Königstein, 1979.

ELORZA GUINEA, J. C. (coord.), 1996.

ELORZA GUINEA, J. C. (coord.), *150 años del Museo de Burgos (1846-1996)*, Burgos, 1996.

ELORZA GUINEA, J. C. y YARZA LUACES, J., 1998.

ELORZA GUINEA, J. C. y YARZA LUACES, J., *La Virgen de las Batallas*, Madrid, 1998.

ENCINAS SERRANO, M. F., 2002.

ENCINAS SERRANO, M. F., “Palacios de Benaver”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, pp. 959-960.

ENRIQUE de SALAMANCA, C., 1991.

ENRIQUE de SALAMANCA, C., *El Camino de Santiago*, Madrid, 1991.

EQUIPO TÉCNICO EDITORIAL ESCUDO, 1984.

EQUIPO TÉCNICO EDITORIAL ESCUDO, *Todo Burgos, Covarrubias y Santo Domingo de Silos*, Barcelona, 1984.

ERDMANN, W., 1995.

ERDMANN, W., “Der Schneidhainer Crucifix”, *Königsteiner Woche*, 14 (1995), pp. 4-5.

ERLANDE- BRANDENBURG, A., 1992.

ERLANDE- BRANDENBURG, A., *El arte gótico*, Madrid, 1992.

ESCAQUES JAVIERRA, I., 1949.

ESCAQUES JAVIERRA, I., *La Lora. El país y sus habitantes*, Burgos, 1949.

ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1999.

ESPAÑOL BERTRÁN, F., *El arte gótico (I)*, Historia 16, Madrid, 1999.

ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2004.

ESPAÑOL BERTRÁN, F., “Los descendimientos hispanos”, en TOSCANO, B. y SAPORI, G. (coords.), *La Deposizione Lígnea en Europa: l’immagine, il Culto, la Forma*, Perugia, 2004, pp. 511-554.

ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2009.

ESPAÑOL BERTRÁN, F., “Les imatges medievals i el seu context”, en BOTO, G. (ed.), *Imatges medievals de culte. Talles de la col.lecció El Convent*, catálogo de la exposició Gerona, 2009, pp. 17-24.

ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2013.

ESPAÑOL BERTRÁN, F., “El milagro y su instrumento icónico. La fortuna de las imágenes sagradas en el ámbito peninsular”, *CAqv*, 29 (2013), pp. 117-134.

ESSEN, L. van der, 1933.

ESSEN, L. van der, *Alexander Farnése, prince de Parme, gouverneur general des Pays Bas (1545-1592)*, Bruselas, 1933.

ESTEBAN LORENTE, J. F., 2002.

ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de Iconografía*, Madrid, 2002.

ESTELLA MARCOS, M., 1983.

ESTELLA MARCOS, M., “Esculturas de marfil medievales en España”, *AEA*, 222 (1983), pp. 102-104.

ESTELLA MARCOS, M., 1984.

ESTELLA MARCOS, M., *La escultura del marfil en España: románica y gótica*, Madrid, 1984.

ESTEPA DÍEZ, C. y RUIZ, T. F. y BONACHÍA, J. A. y CASADO, H., 1984.

ESTEPA DÍEZ, C. y RUIZ, T. F. y BONACHÍA, J. A. y CASADO, H., *Burgos en la Edad Media. Siglos IX-XV*, Valladolid, 1984.

ESTEPA DÍEZ, C., 1989.

ESTEPA DÍEZ, C., “La política imperial de Alfonso X. Esbozo de una posible ideología política alfonsina”, en HIDALGO de la VEGA, M. A. (ed.), *Homenaje a Marcelo Vigil Pascual: la historia en el contexto de las ciencias humanas y sociales*, 1989, pp. 205-216.

ESTEPA DÍEZ, C., 1990.

ESTEPA DÍEZ, C., “La historia de Castilla y León en la Edad Media: Perspectivas y realidades”, *Introducción a la Historia de Burgos en la Edad Media, Jornadas Burgalesas de Historia*. Burgos, 23-26 de abril de 1989, (“Monografías de Historia Medieval Castellano-Leonesa” 4), t. I, Burgos, 1990, pp. 31-66.

ESTEPA DÍEZ, C., 2004.

ESTEPA DÍEZ, C., “Rebelión y rey legítimo en las luchas entre Pedro I y Enrique II”, *Annexes des Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, 16 (2004), pp. 43-61.

F

FÁBREGAS, J. y OLIVAR, A., 2002.

FÁBREGAS, J. y OLIVAR, A., *La voz de los Padres en la liturgia de las Horas. Los autores eclesiásticos del oficio de lectura*, Zaragoza, 2002.

FALQUÉ REY, E. (ed.), 1994.

FALQUÉ REY, E. (ed.), *Historia compostelana*, Madrid, 1994.

FALQUÉ REY, E., 2011.

FALQUÉ REY, E., “La iconografía de la crucifixión en un tratado escrito en latín en el s. XIII por Lucas de Tuy”, *Laboratorio de Arte*, 23 (2011), pp. 19-32.

FAURE, É., 1975.

FAURE, É., *Histoire de l'art médiéval*, París, 1975.

FÉDOU, R., 1986.

FÉDOU, R., *Léxico de la Edad Media*, Madrid, 1986.

FERNÁNDEZ, B., 1629.

FERNÁNDEZ, B., *Relación verdadera de las procesiones y plegarias que la Santa Iglesia de Burgos ha hecho a la imagen del Santo Crucifixo de S. Agustín de la misma ciudad*, Burgos, 1629.

FERNÁNDEZ, L., 1952-1953.

FERNÁNDEZ, L., “El Real Monasterio de Oña en la Guerra de la Independencia”, *BIFG*, 10 (1952-1953), pp. 278-282.

FERNÁNDEZ CONDE, F. J., 1996.

FERNÁNDEZ CONDE, F. J., “Los frailes franciscanos protagonistas de la aventura intelectual de los siglos XIII y XIV”, *IV Semana de Estudios Medievales*, Nájera 1995, Logroño, 1996, pp. 133-144.

FERNÁNDEZ CONDE, F. J., 2005.

FERNÁNDEZ CONDE, F. J., *La religiosidad medieval en España (ss. XI-XII)*, Oviedo, 2005.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, J. A., 1990.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, J. A., “Paleografía y fuentes documentales de la Edad Media burgalesa: estado de la cuestión”, en *Introducción a la Historia de Burgos en la Edad Media, Jornadas Burgalesas de Historia*, t. I, Burgos 1989, (“Monografías de Historia Medieval Castellano-Leonesa” 4), Burgos, 1990, pp. 123-175.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, R., 2003.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, R., “El despojo de los efectos de arte y ciencia durante la exclaustación definitiva en el Real Monasterio de Santo Domingo de Silos (1835-1880)”, *Actas del congreso sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos, Silos un Milenio*, publicado en *Studia Silensia*, 27 (2003), pp. 501-524.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R., 2011.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R., *Sistemas de articulación en Cristos del descendimiento*, Master oficial en conservación y restauración de bienes culturales, Universidad Politécnica de Valencia, 2011.

<https://riunet.upv.es/bitstream/.../Ruth%20Fernandez%20Gonzalez.pdf> (18/5/2014)

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., *Imaginería medieval mariana*, Pamplona, 1988.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2004.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano”, en *Actas del Congreso Internacional La catedral de León en la Edad Media*, León 2003, León, 2004, pp. 623-636.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2005.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “Crucificados góticos castellanos en Navarra”, *Estudios de Historia y Arte. Homenaje al profesor D. Alberto Ibáñez Pérez*, Burgos, 2005, pp. 265-267.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2009.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “La Virgen como imagen de devoción”, Catálogo de la exposición *Alfonso X el Sabio*, Murcia 2009-2010, Murcia, 2009.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2012.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “Imágenes devocionales como fuente de inspiración artística”, *CAqv*, 28 (2012), pp. 185-202.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C. y GARCÍA GAÍNZA, M., 1994.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C. y GARCÍA GAÍNZA, M., *Salve, 700 años de arte y devoción mariana en Navarra*, Catálogo de la exposición, 22 de noviembre de 1994 a 26 de febrero de 1995, Pamplona, 1994.

FÉROTIN, M. 1897.

FÉROTIN, M., *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897.

FERRANDO de KURZ, C., 1989 a.

FERRANDO de KURZ, C., “La iconografía de Sancta María dels ignoscentes como evolución de la “mater omnium”, *Saitabi*, 39 (1989), pp. 161-170.

FERRANDO de KURZ, C., 1989 b.

FERRANDO de KURZ, C., “Iconos de vírgenes del Amparo en la iconografía mariana rusa”, *Saitabi*, 39 (1989), pp. 141-144.

FERREIRO ALEMPARTE, J., 1989.

FERREIRO ALEMPARTE, J., *Viaje a Alemania de Pedro Domínguez, abad del monasterio cisterciense de san Pedro de Gumiel de Izán, en 1223*, Aranda de Duero, 1989.

FERRER GARCÍA F. A., 2000.

FERRER GARCÍA F. A., “El santo y la serpiente: leyenda y realidad en el cenotafio de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta de Ávila”, *Cuadernos Abulenses*, 29 (2000), pp. 11-59.

FEUDALE, C., 1957.

FEUDALE, C., “The Iconography of the Madonna del Parto”, *Marsyas: Studies in the History of Art*, 7 (1957), pp. 8-24.

FILGUEIRA VALVERDE, J. y LÓPEZ SERRANO, M. y GUERRERO LOVILLO, J. (eds.), 1979.

FILGUEIRA VALVERDE, J. y LÓPEZ SERRANO, M. y GUERRERO LOVILLO, J. (eds.), *El Códice Rico de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, ms., t. I de la Biblioteca del Escorial, Madrid, 1979.

FIORES, S. de, 2002.

FIORES, S. de, *María madre de Jesús. Síntesis histórico-salvífica*, Salamanca, 2002.

FIRCKS, J. von, 2012.

FIRCKS, J. von, *Skulptur im südlichen Ostseeraum. Stile, Werkstätten und Auftraggeber im 13. Jahrhundert*, Petersberg, 2012.

FLEMING, J. y HONOUR, H., 1987.

FLEMING, J. y HONOUR, H., *Historia mundial del arte*, Barcelona, 1987.

FLÓREZ, H., 1761.

FLÓREZ, H., *Memoria de las Reynas Catholicas, historia genealógica de la Casa Real*, Madrid, 1761.

FLÓREZ, H., 1771 (1983).

FLÓREZ, H., *España Sagrada. Contiene las iglesias colegiales, monasterios, y Santos de la Diócesis de Burgos: conventos, parroquias, y hospitales de la Ciudad*, t. XXVI, Madrid, 1771 (1983).

FLÓREZ, H., 1772 (1983).

FLÓREZ, H., *España Sagrada. Contiene el estado antiguo de las Iglesias de Auca, de Valpuesta y de Burgos*, t. XXVII, Madrid, 1772 (1983).

FLÜHLER-KREIS, D. y WYER, P., 2007.

FLÜHLER-KREIS, D. y WYER, P., *Die Skulpturen des Mittelalters. Katalog der Sammlung des schweizerischen Landesmuseums*, t. I, Zürich, 2007.

FLYNN, T., 2002.

FLYNN, T., *El cuerpo en la escultura*, Madrid, 2002.

FORD, R., 1981.

FORD, R., *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa II. Castilla la Vieja*, Madrid, 1981.

FORSYTH, W. H., 1957.

FORSYTH, W. H., "The Virgin and Child in French Fourteenth Century Sculpture. A Method of Classification", *The Art Bulletin*, 39.3 (1957), pp. 171-182.

FORSYTH, W. H., 1972.

FORSYTH, W. H., *The Trone of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princenton, 1972.

FRAILE GIL, J. M., 1986.

FRAILE GIL, J. M., "Santa Águeda: descripción de una fiesta tradicional", *Revista de Folclore*, 62 (1986), pp. 43-48.

FRANCO MATA, M. A., 1976.

FRANCO MATA, M. A., *Escultura gótica en León*, León, 1976.

FRANCO MATA, M. A., 1977.

FRANCO MATA, M. A., *Escultura gótica exenta dentro de la catedral de León*, Tierras de León, 28 (1977), pp. 21-25.

FRANCO MATA, M. A., 1979.

FRANCO MATA, M. A., "La escultura gótica en el Museo Sorolla", *RABM*, 2 (1979), pp. 348-349.

FRANCO MATA, M. A., 1980 a.

FRANCO MATA, M. A., "El Crucifijo gótico doloroso andaluz, su origen francés y su trascendencia en el arte hispánico", *Actas del III CEHA*, Sevilla, 1980, p. 28.

FRANCO MATA, M. A., 1980 b.

FRANCO MATA, M. A., *Catálogo de la escultura gótica en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1980.

FRANCO MATA, M. A., 1981.

FRANCO MATA, M. A., “El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago de Trujillo y sus orígenes”, *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, t. I, Historia del Arte, Cáceres-Badajoz 1979, Badajoz, 1981, pp. 43-50.

FRANCO MATA, M. A., 1983.

FRANCO MATA, M. A., “El crucifijo gótico del convento de S. Pablo de Toledo y los crucifijos góticos castellanos del s. XIV”, *AEA*, 220 (1983), pp. 220-241.

FRANCO MATA, M. A., 1984 a.

FRANCO MATA, M. A., “Los Crucifijos góticos dolorosos riojanos y navarros en el siglo XIV: origen y desarrollo”, *Cuadernos de Investigación: Historia*, 10. 2, (1984), pp. 79-93.

FRANCO MATA, M. A., 1984 b.

FRANCO MATA, M. A., *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, (“Serie Universitaria” 216), Madrid, 1984.

FRANCO MATA, M. A., 1984 c.

FRANCO MATA, M. A., “El “Devot Crucifix” de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20/1 (1984), pp. 189-215.

FRANCO MATA, M. A., 1986.

FRANCO MATA, M. A., “Manifestaciones plásticas del siglo XIV. El Crucifijo gótico doloroso andaluz y sus antecedentes”, *Reales Sitios*, 88 (1986), pp. 65-72.

FRANCO MATA, M. A., 1989.

FRANCO MATA, M. A., “El crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italina. Consideraciones sobre la significación y origen del crucifijo gótico doloroso”, *BMICA*, 35 (1989), pp. 5-64.

FRANCO MATA, M. A., 1991 a.

FRANCO MATA, M. A., “Calvari”, ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J. (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, núm. 167, p. 223-224.

FRANCO MATA, M. A., 1991 b.

FRANCO MATA, M. A., “Mare de Déu amb el Nen”, ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J. (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals I*, Barcelona, 1991, núm. 183, pp. 235-236.

FRANCO MATA, M. A., 1991 c.

FRANCO MATA, M. A., *Edad Media. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1991.

FRANCO MATA, M. A., 1992.

FRANCO MATA, M. A., “Crucifijos góticos dolorosos en Castilla-León”, “Cristos góticos en Castilla y León”, *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75e anniversaire*, Toulouse, 1992, pp. 493-501.

FRANCO MATA, M. A., 1993.

FRANCO MATA, M. A., *Catálogo de la escultura gótica. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1993.

FRANCO MATA, M. A., 1994.

FRANCO MATA, M. A., “Influence germanique sur le Crucifix souloueux espagnol du XIVE siècle”, *Figur und Raum: mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunsgeographischen Kontext*, ALBRECHT, U. y BONDSORFF, J. von, HENNING, A., (coords.), Berlin, 1994, pp. 53-69.

FRANCO MATA, M. A., 1997.

FRANCO MATA, M. A., “Escultura medieval en el Museo del Prado”, *BMICA*, 69 (1997), pp. 23-52.

FRANCO MATA, M. A., 1998 a.

FRANCO MATA, M. A., “Eboraria en los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII”, *Actas del curso La península Ibérica y el Mediterráneo en los siglos XI y XII, CAqv*, 13 (1998), pp. 145-166.

FRANCO MATA, M. A., 1998 b.

FRANCO MATA, M. A., *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, Salamanca, 1998.

FRANCO MATA, M. A., 1999.

FRANCO MATA, M. A., “Arte y liturgia: un fondo de lucillo gótico en el Museo Arqueológico Nacional”, *Aragón en la Edad Media*, 14-15 (1999), pp. 563-572.

FRANCO MATA, M. A., 2002 a.

FRANCO MATA, M. A., “Santo Domingo de Silos”, *Burgos*, ERCyL, t. IV, 2002, pp. 2539-2583.

FRANCO MATA, M. A., 2002 b.

FRANCO MATA, M. A., “Las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Texto e Imagen. Música. Relación con la plástica y la pintura”, *La Città e il libro: Il manoscritto. La miniatura, Actas del congreso Internacional*, Academia delle Arti del Diseño, del 4 al 6 de septiembre de 2002.

FRANCO MATA, M. A., 2002 b.

FRANCO MATA, M. A., “Crucifixus Dolorosus”. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones”, *Quintana*, 1 (2002) pp. 13-39.

FRANCO MATA, M. A., 2003.

FRANCO MATA, M. A., “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)”, *De Arte*, 2 (2003), pp. 47-86.

FRANCO MATA, M. A., 2004.

FRANCO MATA, M. A., *Escultura gótica en Ávila*, León, 2004.

FRANCO MATA, M. A., 2006.

FRANCO MATA, M. A., “Artes decorativas en el territorio burgalés durante el período gótico”, en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M. I. (coords.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 329-351.

FRANCO MATA, M. A., 2008.

FRANCO MATA, M. A., “La “Novia de Serón” y su incidencia en el Romanticismo”, *Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca*, 6 (2008), pp. 249-265.

FRANCO MATA, M. A., 2009.

FRANCO MATA, M. A., “Texto e iconografía y aspectos religiosos culturales en una tipología de arquetas-relicario románicas de talleres renanos”, *CAqv*, 25 (2009), pp 35-79.

FRANCO MATA, M. A., 2014.

FRANCO MATA, M. A., “Una Virgen entronizada con Niño, gótica, de posible origen leonés, en el Instituto Gómez Moreno, de Granada”, *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 7 (2014), pp. 77-92.

FRANCO MATA, M. A. e IGLESIAS ROUCO, L., S., 2002 a.

FRANCO MATA, M. A. e IGLESIAS ROUCO, L., S., “Cristo crucificado”, *Tiempo para la esperanza. Las Edades del Hombre*, catálogo de la exposición, catedral de Saint John de Nueva York, Nueva York, 2002, pp. 120-122.

FRANCO MATA, M. A. e IGLESIAS ROUCO, L., S., 2002 b.

FRANCO MATA, M. A. e IGLESIAS ROUCO, L., S., “Anunciación”, *Edades del Hombre. Tiempo para la esperanza*, catálogo de la exposición, catedral de Saint John de Nueva York, Nueva York, 2002, pp. 139-141.

FRANCOVICH, G. de, 1938.

FRANCOVICH, G. de, “L’origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso”, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 2 (1938), pp. 143-265.

FRANKE, B.

FRANKE, B., *Mittelalterliche Wallfahrt in Sachsen*, www.edoc.hu-berlin.de (18/10/2014).

FRANKL, P., 1960.

FRANKL, P., *The Gothic sources and interpretations trough eight centuries*, Princenton, 1960.

FREEDEN, M., 1962.

FREEDEN, M., *Escultura gótica*, Madrid, 1962.

FRINTA, M. S., 1967.

FRINTA, M. S., “The Closing Tabernacle: A Fanciful Innovation of Medieval Design”, *The Arte Quarterly*, 30 (1967), pp. 102-117.

FRITZSCHE, G., 1979.

FRITZSCHE G., *Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279-1379*. Katalog der Niederösterreichischen Landesausstellung in Wiener Neustadt, Viena, 1979.

FUENTE MACHO, F., 1953.

FUENTE MACHO, F., *Guía de Burgos*, Burgos, 1953.

FUENTE, V. de la, 1879.

FUENTE, V. de la, *De la vida de la Virgen María con la historia de su culto en España*, Barcelona, 1879.

FUENTE, V. de la, 1889.

FUENTE, V. de la, *La iconografía mariana en España durante la Edad Media*, Lérida, 1889.

FULDA, H., 1818.

FULDA, H., *Das Kreuz und die Kreuzigung*, Breslau, 1818.

FULTON, R., 2002.

FULTON, R., *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgen Mary, 800-1200*, Nueva York, 2002.

FYNNEY, P. C., 1994.

FYNNEY, P. C., *The invisible Good*, Oxford, 1994.

G

GABORIT, J. R., 2004 a.

GABORIT, J. R., *L'immagine, il culto, la forma. Antichi gruppi di Deposizione Lígnea (secoli XII-XIV)*, Catálogo della mostra. Montone 1999, Perugia, 2004, pp.109-110.

GABORIT, J. R., 2004 b.

GABORIT, J. R., "La rappresentazioni scolpite della Deposizione in Francia dal X al XIV secolo", en *L'immagine, il culto, la forma. Antichi gruppi di Deposizione Lígnea (secoli XII-XIV)*, Catálogo della mostra. Montone 1999, Perugia, 2004, pp. 449-466.

GABORIT-CHOPIN, D. y TABURET, E., 1981.

GABORIT-CHOPIN, D. y TABURET, E., *Objets d'art du moyen age*, París, 1981.

GABORIT-CHOPIN, D., 2003.

GABORIT-CHOPIN, D., *Catalogue des collections du département de Objets d'art. Les ivoires médiévaux*, París, 2003, núm. 100.

GALCERÁN VIGUÉ, S., 1961.

GALCERÁN VIGUÉ, S., "El "Llibre Vert de Puigcerdà" y su "Trasllat", *Revista de Girona*, 17 (1961), pp. 23-25.

GALILEA ANTÓN, A., 1996.

GALILEA ANTÓN, A., *La Pasión en el Arte gótico riojano*, Logroño, 1996.

GALMÉS MAS, L., 1996.

GALMÉS MAS, L., “Carisma y espiritualidad premonstratense”, DÍAZ MARTÍN, L. V. y ANIZ IRIARTE, C., (coords.), *Santo Domingo de Caleruega: contexto eclesial religioso: IV Jornadas de Estudios Medievales*, Caleruega 1996, Salamanca, 1996, 121-153.

GALTIER MARTÍ, F. B., 2012.

GALTIER MARTÍ, F., “Los orígenes medievales de la Imagen del Cristo descendido de la cruz, destinado al desenclavo, y la procesión del Santo Entierro”, en *Mundos medievales. Espacios. Sociedades y poder. Homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, t. I, Santander, 2012, pp. 139-146.

GALVÁN FREIRE, F., 2001.

GALVÁN FREIRE, F., “Origen y difusión del modelo iconográfico de la Virgen Eleusa en la Península Ibérica”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza*, Barcelona, 2001, pp. 125-127.

GARCÍA ARAGÓN, L. y GARRIDO GARRIDO, J. M., 1986.

GARCÍA ARAGÓN, L. y GARRIDO GARRIDO, J. M., *Documentación del Monasterio de la Trinidad de Burgos 1198-1440*, (“Fuentes medievales castellano-leonesas” 28), Burgos, 1986.

GARCÍA AVILÉS, A., 1997.

GARCÍA AVILÉS, A., “Imágenes mágicas. La obra astromágica de Alfonso X y su difusión en la Europa bajomedieval”, RODRÍGUEZ LLOPIS, M. (coord.), *Alfonso X. Aportaciones de un rey castellano a la construcción de Europa*, Murcia, pp. 135-176.

GARCÍA AVILÉS, A., 2007.

GARCÍA AVILÉS, A., “Imágenes “vivientes”: Idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, *Goya*, 321 (2007), pp. 324-342.

GARCÍA AVILÉS, A., 2009.

GARCÍA AVILÉS, A., “*Transitus*: actituds cap a la sacralitzar de les imatges a l’Occident medieval”, en BOTO, G. (ed.), *Imatges medievals de culte. Talles de la col·lecció El Convent*, catálogo de la exposición, Gerona, 2009, pp. 25-36.

GARCÍA AVILÉS, A., 2010.

GARCÍA AVILÉS, A., “Imagen y ritual: Alfonso X y la creación de imágenes en la Edad Media”, *Anales de Historia del Arte*, 321 (2010), pp. 11-29.

GARCÍA AVILÉS, A., 2011.

GARCÍA AVILÉS, A., “Este rey tenno que enos idolos cree”: Imágenes milagrosas en las Cantigas de Santa María”, en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. y RUIZ SOUZA, J. C., (dirs.), *Alfonso X el Sabio 1221-1284. Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 2011, t. II, pp. 523-559.

GARCÍA CARRAFA, A., 1931.

GARCÍA CARRAFA, A., *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, t. XL, Salamanca, 1931.

GARCÍA CUADRADO, A., 1993.

GARCÍA CUADRADO, A., *Las Cantigas: El Códice de Florencia*, Murcia, 1993.

GARCÍA de CORTÁZAR, J. A., 1983.

GARCÍA de CORTÁZAR, J. A., *La época medieval*, (“Historia de España” 2), Madrid, 1983.

GARCÍA de CORTÁZAR, J. A., 1988.

GARCÍA de CORTÁZAR, J. A., “Las formas de institucionalización monástica en la España Medieval”, *CAqv*, 2 (1988), pp. 63-84.

GARCÍA de CORTÁZAR, J. A. y RUIZ DE AGUIRRE, J. A., 1991.

GARCÍA de CORTÁZAR, J. A. y RUIZ DE AGUIRRE, J. A., “Organización social del espacio burgalés en la alta Edad Media”, en AA. VV., *Burgos en la Alta Edad Media. II Jornadas Burgalesas de Historia*, (“Monografías de Historia Medieval Castellano-Leonesa” 5), Burgos, 1991, pp. 19-74.

GARCÍA de GUZMÁN, M. y GARCÍA REYES, M. R., 2003.

GARCÍA de GUZMÁN, M. y GARCÍA REYES, M. R., “La iconografía del Santo Cristo de Burgos o de San Agustín”, *Archivo Agustiniano*, 205 (2003), pp. 261-306.

GARCÍA de QUEVEDO CONCELLÓN, E., 1899.

GARCÍA de QUEVEDO CONCELLÓN, E., *Guía del viajero por Burgos*, Burgos, 1899.

GARCÍA de QUEVEDO CONCELLÓN, E., 1912.

GARCÍA de QUEVEDO CONCELLÓN, E., *Exposición de arte retrospectivo de Burgos*, Barcelona, 1912.

GARCÍA de QUEVEDO CONCELLÓN, E., 1925.

GARCÍA de QUEVEDO CONCELLÓN, E., “Libros burgaleses de memorias y noticias: cosas memorables de Burgos”, *BCPMB*, 13 (1925), pp. 389-398.

GARCÍA de QUEVEDO CONCELLÓN, E., 1926.

GARCÍA de QUEVEDO CONCELLÓN, E., “Libros burgaleses de memorias y noticias: cosas memorables de Burgos, por Arriaga”, *BCPMB*, 17 (1926), pp. 85-95.

GARCÍA de QUEVEDO CONCELLÓN, E., 1943.

GARCÍA de QUEVEDO CONCELLÓN, E., “Biografía de la catedral de Burgos”, *BSEE*, 47 (1943), pp. 70-78.

GARCÍA DÍAZ, I., 1991.

GARCÍA DÍAZ, I., “La orden de la Banda”, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 60 (1991), pp. 28-89.

GARCÍA FITZ, F., 2010.

GARCÍA FITZ, F., *La Reconquista*, Granada, 2010.

GARCÍA GARCÍA, A. (dir.), 1997.

GARCÍA GARCÍA, A. (dir.), *Synodicon Hispanicum*, t. VII, Madrid, 1997.

GARCÍA GARCÍA, I., 1996.

GARCÍA GARCÍA, I., “La simetría en el arte: La lógica del esquema”, *Imafronte*, 12 (1996), pp. 135-150.

GARCÍA GARCÍA, F., 2013.

GARCÍA GARCÍA, I., “Iglesia y sinagoga”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 9 (2013), pp. 13-27.

GARCÍA GARCÍA, V., 1867.

GARCÍA GARCÍA, V., *Guía del viajero en Burgos*, Burgos, 1867.

GARCÍA GONZÁLEZ, J. J., 1991.

GARCÍA GONZÁLEZ, J. J., “Iglesia y religiosidad en Burgos en la Alta Edad Media”, en *Burgos en la Alta Edad Media. II Jornadas Burgalesas de Historia*, (“Monografías de Historia Medieval Castellano-Leonesa” 5), Burgos 1990, Burgos, 1991, pp. 253-350.

GARCÍA GONZÁLEZ, J. J., 1994.

GARCÍA GONZÁLEZ, J. J., “Iglesia y religiosidad en Burgos en la plena Edad Media”, *Burgos en la Plena Edad Media. III Jornadas burgalesas de Historia, Burgos 1991*, (“Monografías de Historia Medieval Castellano-leonesa” 6), Burgos, 1994, pp. 295-351.

GARCÍA GONZÁLEZ, J. J. y LIZOÁIN GARRIDO, J. M., 1988.

GARCÍA GONZÁLEZ, J. J. y LIZOÁIN GARRIDO, J. M., *El monasterio de Las Huelgas. Historia de un señorío cisterciense burgalés (siglos XII y XIII)*, Burgos, 1988.

GARCÍA IGLESIAS, J. M., 2009.

GARCÍA IGLESIAS, J. M., “La mano del parteluz del Pórtico de la Gloria. Santiago de Compostela. De la leyenda a la historia”, *BSAA*, 75 (2009), pp. 31-42.

GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999).

GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1952 (1999).

GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) a.

GARCÍA MERCADAL, J., “Viaje del noble bohemio León de Rosmithal de Blatna por España y Portugal hecho en el año 1465-1467”, en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. I, Salamanca, 1952 (1999), pp. 248-276.

GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) b.

GARCÍA MERCADAL, J., “La jornada de Tarazona que su majestad hizo el año 1592, recopilada por Enrique Cock, arquero del rey nuestro Señor, notario y escribano apostólico”, en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. II, Salamanca, 1952 (1999), pp. 586-587.

GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) c.

GARCÍA MERCADAL, J., “Viaje por España y Portugal del alemán Erich Lassota de Steblovo (1580-1584)”, en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. II, Salamanca, 1952 (1999), p. 431.

GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) d.

GARCÍA MERCADAL, J., “Jacobo Sobieski”, en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. III, Salamanca, 1952 (1999), pp. 180-181.

GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) e.

GARCÍA MERCADAL, J., “Madame D’Aulnoy”, en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. IV, Salamanca, 1952 (1999), pp. 41-42.

GARCÍA MERCADAL, J., 1952 (1999) f.

GARCÍA MERCADAL, J., “Guillermo Manier”, en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. IV, Salamanca, 1952 (1999), pp. 728-729.

GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., 1988.

GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *Imaginería medieval extremeña*, Cáceres, 1988.

GARCÍA MORENTE, M., 1996.

GARCÍA MORENTE, M., *Obras completas*, Madrid, 1996.

GARCÍA PÁRAMO, A., 1993.

GARCÍA PÁRAMO, A., “La iconografía de Santiago en la pintura gótica castellana”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 11 (1993), pp. 92-97.

GARCÍA RÁMILA, I., 1939 a.

GARCÍA RÁMILA, I., “Estudio topográfico-histórico del Burgos de los pasados siglos”, *BCPMB*, 68 (1939), pp. 261-269.

GARCÍA RÁMILA, I., 1939 b.

GARCÍA RÁMILA, I., “Estudio topográfico-histórico del Burgos de los pasados siglos”, *BCPMB*, 69 (1939), pp. 305-316.

GARCÍA RÁMILA, I., 1940 a.

GARCÍA RÁMILA, I., “Estudio topográfico-histórico del Burgos de los pasados siglos”, *BCPMB*, 70 (1940), pp. 356-366.

GARCÍA RÁMILA, I., 1940 b.

GARCÍA RÁMILA, I., “Estudio topográfico-histórico del Burgos de los pasados siglos”, *BCPMB*, 71 (1940), pp. 398-408.

GARCÍA RÁMILA, I., 1940 c.

GARCÍA RÁMILA, I., “Notas sobre Santo Domingo de Silos. Dos nuevas inscripciones”, *BCPMB*, 73 (1940), pp. 490-492.

GARCÍA RÁMILA, I., 1951.

GARCÍA RÁMILA, I., “Fiestas y romerías, tradicionales y famosas en tierras burgalesas”, *BIFG-BCPMB*, 115 (1951), pp. 461-473.

GARCÍA RÁMILA, I., 1952.

GARCÍA RÁMILA, I., “Del Burgos de antaño: el patronato de los Salamanca sobre el secular monasterio de religiosas franciscanas de Santa Clara”, *BIFG*, 120 (1952), pp. 220-229.

GARCÍA RÁMILA, I., 1954.

GARCÍA RÁMILA, I., *Templos burgaleses. El glorioso San Lesmes patrón de la ciudad*, Madrid, 1954.

GARCÍA RÁMILA, I., 1957.

GARCÍA RÁMILA, I., “Ermitas burgalesas, en los tiempos que fueron”, *BIFG*, 139 (1957), pp. 590-594.

GARCÍA RÁMILA, I., 1960.

GARCÍA RÁMILA, I., *La zona de Salas de los Infantes en sus aspectos histórico, legendario y artístico*, Burgos, 1960.

GARCÍA RÁMILA, I., 1962 a.

GARCÍA RÁMILA, I., “Del Burgos de antaño”, *BIFG*, 158 (1962), pp. 1-14.

GARCÍA RÁMILA, I., 1962 b.

GARCÍA RÁMILA, I., *Un glorioso rincón de Castilla la Vieja, Burgos*, Burgos, 1962.

GARCÍA RÁMILA, I., 1967 a.

GARCÍA RÁMILA, I., “Forjadores gloriosos de Castilla, Lerma y sus pueblos”, *BIFG*, 170 (1967), pp. 1-68.

GARCÍA RÁMILA, I., 1967 b.

GARCÍA RÁMILA, I., *Forjadores gloriosos de Castilla*, Burgos, 1967.

GARCÍA RÁMILA, I., 1968.

GARCÍA RÁMILA, I., “Lerma y sus pueblos”, *BIFG*, 170 (1968), pp. 1-68.

GARCÍA RÁMILA, I., 1970.

GARCÍA RÁMILA, I., “Voraz incendio en el secular cenobio de Vileña”, *BIFG*, 174 (1970), pp. 168-170.

GARCÍA RÁMILA, I., 1972.

GARCÍA RÁMILA, I., *La colegiata de Castrojeriz (Burgos)*, Madrid, 1972.

GARCÍA RÁMILA, I., 1979.

GARCÍA RÁMILA, I., “Burgos de antaño: Intento de un diccionario geográfico-histórico, en sus grafías antiguas y modernas, de caseríos, pueblos, villas y ciudades, que integraron la provincia de Burgos”, *BIFG*, 193 (1979), pp. 223-243.

GARCÍA RÁMILA, I., 1980.

GARCÍA RÁMILA, I., “Burgos de antaño: Intento de un diccionario geográfico-histórico, en sus grafías antiguas y modernas, de caseríos, pueblos, villas y ciudades, que integraron la provincia de Burgos”, *BIFG*, 194 (1980), pp. 9-32.

GARCÍA RÁMILA, I., 1982.

GARCÍA RÁMILA, I., “Burgos de antaño: Intento de un diccionario geográfico-histórico, en sus grafías antiguas y modernas, de caseríos, pueblos, villas y ciudades, que integraron la provincia de Burgos”, *BIFG*, 198 (1982), pp. 1-20.

GARCÍA RÁMILA, I., 1984.

GARCÍA RÁMILA, I., "Burgos de antaño: Intento de un diccionario geográfico-histórico, en sus grafías antiguas y modernas, de caseríos, pueblos, villas y ciudades, que integraron la provincia de Burgos", *BIFG*, 202 (1984), pp. 5-25.

GARCÍA RODRÍGUEZ, C., 1966.

GARCÍA RODRÍGUEZ, C., *El culto de los santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966.

GARCÍA SANZ, A., 1998.

GARCÍA SANZ, A., "Introducción histórica", en ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Fuentelcésped. La villa y su patrimonio siglos XVII y XVIII*, San Sebastián, 1998.

GARCÍA SÁINZ de BARANDA, J., 1917 (1989).

GARCÍA SÁINZ de BARANDA, J., *Apuntes históricos sobre la ciudad de Medina de Pomar*, Burgos, 1917 (1989).

GARCÍA SÁINZ de BARANDA, J., 1934.

GARCÍA SÁINZ de BARANDA, J., *Villarcayo, la Merindad de Castilla la Vieja*, Alcalá de Henares, 1934.

GARCÍA SÁINZ de BARANDA, J., 1938.

GARCÍA SÁINZ de BARANDA, J., "Primitiva Regla escrita de la Cofradía de Nuestra Señora de Gamonal", *BCPMB*, 65 (1938), pp.159-164.

GARCÍA SÁINZ de BARANDA, J., 1967.

GARCÍA SÁINZ de BARANDA, J., *La ciudad de Burgos y su Concejo en la Edad Media*, Burgos, 1967.

GARCÍA-SOTO de VALLEJO, E., 1971.

GARCÍA-SOTO de VALLEJO, E., *El camino de Santiago y Miranda de Ebro*, Madrid, 1971.

GARCÍA VILLADA, Z., 1929.

GARCÍA VILLADA, Z., *Historia eclesiástica de España*, Madrid, 1929.

GARCÍA VILLOSLADA, Z., 1953.

GARCÍA VILLOSLADA, Z., *Historia de la Iglesia católica. Edad Media*, t. II, Madrid, 1953.

GARNER, A., 1969.

GARNER, A., *Medieval sculpture in France*, Nueva York, 1969.

GARNER, A., 1973.

GARNER, A., *English medieval sculpture*, Nueva York, 1973.

GARNIER, F., 1982.

GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, París, 1982.

GARRIDO CASTRO, A., 1987.

GARRIDO CASTRO, A., *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1307-1321)*, (“Fuentes Medievales Castellano-Leonesas” 34), Salamanca, 1987.

GARRIDO GARRIDO, J. M., 1983 a.

GARRIDO GARRIDO, J. M., *Documentación de la catedral de Burgos (804-1183)*, (“Fuentes Medievales Castellano-leonesas” 13), Valladolid, 1983.

GARRIDO GARRIDO, J. M., 1983 b.

GARRIDO GARRIDO, J. M., *Documentación de la catedral de Burgos (1184-1222)*, (“Fuentes Medievales Castellano-leonesas” 14), Valladolid, 1983.

GASCÓN de GOTOR, A., 1944.

GASCÓN de GOTOR, A., *El crucifijo y el arte*, Zaragoza, 1944.

GARRIDO HERNANDO, M., 1952.

GARRIDO HERNANDO, M., *Catedral de Burgos*, Barcelona, 1952.

GARRIDO HERRERO, P. M., 2000.

GARRIDO HERRERO, P. M., *El solar carmelitano de san Juan de la Cruz. Los provinciales de la antigua provincia de Castilla*, Madrid, 2002.

GAUTIER, T., 1840 (1985).

GAUTIER, T., *Viaje por España*, Barcelona, 1840 (1985).

GAYA NUÑO, J. A., 1949.

GAYA NUÑO, J. A., *Guías turísticas de España. Burgos*, Barcelona, 1949.

GAYANGOS, P. de, 1860.

GAYANGOS, P. de, “Castigos e documentos del rey don Sancho”, en *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Madrid, 1860, t. 51, pp. 79-218.

GEESE, U., 1996.

GEESE, U., “Escultura románica”, *El románico*, Colonia, 1996.

GENICOT, L., 1963.

GENICOT, L., *El espíritu de la Edad Media*, Barcelona, 1963.

GENTO, S. y HERNANDO, J., 1983.

GENTO, S. y HERNANDO, J., *Burgos y su provincia*, Madrid, 1983.

GEORGE, P. y MAQUET, J. y PIRENNE, F., 2008.

GEORGE, P. y MAQUET, J. y PIRENNE, F., *Notre-Dame. Les plus belles statues de la Vierge en pays de Liège (XIe-XVIIIe siècle)*, Lieja, 2008.

GIL ABAD, P., 1986.

GIL ABAD, P., *Quintanar de la Sierra. Un pueblo burgalés de la comarca de Pinares*, Burgos, 1986.

GIL GABILONDO, I., 1913.

GIL GABILONDO, I., *Memorias históricas de Burgos y su provincia*, Burgos, 1913.

GIL GABILONDO, I., 1944.

GIL GABILONDO, I., *Burgos y provincia*, Madrid, 1944.

GILA MEDINA, L., 2002.

GILA MEDINA, L., *Cabra del Santo Cristo (Jaén). Arte, Historia y el Cristo de Burgos*, Granada, 2002.

GILA MEDINA, L., 2003.

GILA MEDINA, L., “Arte e Historia del Cristo de Burgos o de Cabrilla en la diócesis de Guadix-Baza”, *Boletín del Instituto de Estudios “Pedro Suárez”*. *Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, 16 (2003), pp. 23-44.

GILA MEDINA, L., 2004.

GILA MEDINA, L., “Sobre tres estampas del Santo Cristo de Burgos o Cabrilla”, *Contraluz: Revista de la Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico*, 1 (2004), pp. 101-110.

GILMAN PROSKE, B., 1930.

GILMAN PROSKE, B., *Catalogue of sculpture thirteenth to fifteenth centuries) in the collection of the Hispanic Society of America*, Nueva York, 1932.

GILMAN PROSKE, B., 1952.

GILMAN PROSKE, B., *Castilian Sculpture, Ghotik to Renaissance*, Nueva York, 1952.

GIMENO VIGUERA, J. M., 1984.

GIMENO VIGUERA, J. M., “Del apogeo a la enajenación de Castilla en tiempos de los Reyes Católicos”, *Castilla cabeza de España: De los Reyes Católicos a Felipe II*, t. v, Valladolid, 1984.

GINÉS SOBRÁS, M. A., 1998.

GINÉS SOBRÁS, M. A., “Los programas hagiográficos en la escultura románica monumental de Navarra”, *Principe de Viana*, 183 (1998), pp. 7-50.

GISPER de FERRATER, J. de, 1895.

GISPER de FERRATER, J. de, *Una nota d'arqueologia cristiana: indumentària de los crucifixs*, Barcelona, 1895.

GOLDKUHLE, F., 1997.

GOLDKUHLE, F., “Kunst und Kunsthanwerk des Mittelalter und Neuzeit”, *Auswahlkatalog Rheinisches Landesmuseum Bonn*, Bonn, 1977.

GOLDSCHMIDT, A., 1923.

GOLDSMIDT, A., *Gotische Madonnenstatuen in Deutschland*, Augsburg, 1923.

GOLDSCHMIDT, A. y WEITZMANN, K., 1934.

GOLDSCHMIDT, A. y WEITZMANN, K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII. Jahrhunderts*, Berlin, 1934.

GOLDSCHMIT, W., 1936.

GOLDSCHMIT, W., "El sepulcro de San Vicente en Ávila", *AEAyA*, 35 (1936), pp. 161-170.

GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1983.

GÓMEZ BÁRCENA, M. J., "La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses. Un valioso ejemplar en las Huelgas de Burgos", *Reales Sitios*, 78 (1983), pp. 65-73.

GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1985.

GÓMEZ BÁRCENA, M. J., "El sepulcro gótico en la ciudad de Burgos en la crisis del siglo XIV", *La Ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos. MC aniversario de la fundación de la ciudad, 884-1984*, Burgos, 1985, pp. 863-877.

GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1988.

GÓMEZ BÁRCENA, M. J., *La escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988.

GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1991.

GÓMEZ BÁRCENA, M. J., "Crist crucificat", en ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J. (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, núm. 159, p. 217.

GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 2001.

GÓMEZ BÁRCENA, M. J., "La devoción a Juan el Bautista y su proyección en los retablos: aportaciones a la modalidad esculpida tardogótica", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza*, Barcelona, 2001, pp. 407-422.

GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 2006.

GÓMEZ BÁRCENA, M. J., "La sociedad burgalesa y el arte gótico funerario", en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M. I. (coords.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 215-247.

GÓMEZ GARCÍA, C., 2007.

GÓMEZ GARCÍA, C., *Disposición del paño de pureza en la escultura del Cristo crucificado entre los siglos XII y XVII*, Madrid, 2007.

GÓMEZ GÓMEZ, A. y ASIÁIN YARNOZ, M. A., 1995.

GÓMEZ GÓMEZ, A. y ASIÁIN YARNOZ, M. A., "Caritas et diabolus en la iconografía de San Martín: el caso de San Martín de Unx (Navarra)", *Príncipe de Viana*, 205 (1995), pp. 285-310.

GÓMEZ MORENO, M., 1925.

GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo de España. Provincia de León*, Madrid, 1925.

GÓMEZ MORENO, M., 1927.

GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*, León, 1927.

GÓMEZ MORENO, M., 1946.

GÓMEZ MORENO, M., *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1946.

GÓMEZ MORENO, M. E., 1943.

GÓMEZ MORENO, M. E., *La policromía en la escultura española*, (“Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid” 16), Madrid, 1943.

GÓMEZ MORENO, M. E., 1951.

GÓMEZ MORENO, M. E., *Breve historia de la escultura española*, Madrid, 1951.

GÓMEZ PRIETO, J. y GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M., 1992.

GÓMEZ PRIETO, J. y GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M., *El monasterio de San Salvador de Palacios de Benaver (Burgos)*, Burgos, 1992.

GÓMEZ OÑA, F. J., 1976.

GÓMEZ OÑA, F. J., *Covarrubias. Cuna de Castilla*, Vitoria, 1976.

GÓMEZ RAMOS, R., 1979.

GÓMEZ RAMOS, R., *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979.

GÓMEZ RASCÓN, M., 1996.

GÓMEZ RASCÓN, M., *Theotókos. Vírgenes medievales de la diócesis de León*, León, 1996.

GÓMEZ RASCÓN, M., 2003.

GÓMEZ RASCÓN, M., *Pantócrator y siervo. Iconografía cristológica medieval en la diócesis de León*, León, 2003.

GÓMEZ ROJÍ, R., 1914.

GÓMEZ ROJÍ, R., *Historia y preces del Santísimo Cristo de Burgos*, Burgos, 1914.

GONZÁLEZ, N., 1958.

GONZÁLEZ, N., *Burgos, ciudad marginal de Castilla*, Burgos, 1958.

GONZÁLEZ, J. M., 2011.

GONZÁLEZ, J. M., “Martín” genio mítico popular”, *Archivum*, 9 (2011), pp. 154-178.

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., 1999.

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Salas de los Infantes en la sierra burgalesa*, Burgos, 1999.

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., 2004.

GONZÁLEZ BARRIUSO, E., *Santa María en la sierra de Burgos*, Burgos, 2004.

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., 2001.

GONZÁLEZ BUENO, M. y SANTOS DEL CAMPO, J., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001.

GONZÁLEZ CRESPO, E., 1981.

GONZÁLEZ CRESPO, E., *Elevación de un linaje nobiliario castellano: los Velasco*, Madrid, 1981.

GONZÁLEZ de ZÁRATE, J. M., 2008.

GONZÁLEZ de ZÁRATE, J. M., “La serie de los apóstoles en la catedral de Lima: sus fuentes gráficas”, *Brocar*, 32 (2008), pp. 191-218.

GONZÁLEZ DÁVILA, G., 1645-1647.

GONZÁLEZ DÁVILA, G., *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reinos*, 3 volúmenes, Madrid, 1645-1647.

GONZÁLEZ DíEZ, E., 1984.

GONZÁLEZ DíEZ, E., *Colección Diplomática del Concejo de Burgos (884-1369)*, Burgos, 1984.

GONZÁLEZ DíEZ, E., 1986.

GONZÁLEZ DíEZ, E., “Estructura jurídico-administrativa”, *Historia de Burgos. Edad Media* II/2, Burgos, 1986, pp. 197-233.

GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 1989.

GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., “Iconografía Mariana en el Monasterio de Las Huelgas de Burgos”, *Cisterciwm*, 61 (1989), pp. 303-330.

GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., 1990.

GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., “Iconografía de María reina en el monasterio de las Huelgas de Burgos”, *Reales Sitios*, 105 (1990), pp. 57-63.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J., 1986.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J., “Monarquía altomedieval”, en *Historia de Burgos. Edad Media* II/1, Burgos, 1986, pp. 121-143.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, C., 1993.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, C., *Real Monasterio de Santo Domingo de Caleruega*, Salamanca, 1993.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, C., 1994 a.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, C., “Alfonso X el Sabio: Restauración del señorío y su donación Real al Monasterio de santo Domingo”, en DÍAZ MARTÍN, L. V. y ANIZ IRIARTE, C. (coords.), *Santo Domingo de Caleruega en su contexto socio-político. 1170-1221. Jornadas de Estudios Medievales I*, Caleruega 1992, Salamanca, 1994, pp. 229-274.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, C., 1994 b.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, C., “Señorío de Caleruega. Presencia y continuidad de Azas y Guzmanes”, en DÍAZ MARTÍN, L. V. y ANIZ IRIARTE, C. (coords.), *Santo Domingo de Caleruega en su contexto socio-político. 1170-1221. Jornadas de Estudios Medievales I*, Caleruega 1992, Salamanca, 1994.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J., 1986.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J., “Monarquía altomedieval”, *Historia de Burgos. Edad Media* II/1, Burgos, 1986.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2006.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., “La Virgen de San Blas de Buriñondo en Bergara: ejemplo y excepción de Virgen abridera trinitaria”, *Anales de Historia del Arte*, 16 (2006), pp. 59-78.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2007.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., “Religiosidad cristiana medieval: algunas reflexiones en torno al concepto de Templo de la Trinidad”, *Medievalismo*, 17 (2007), pp. 65-83.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2009.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., “Las vírgenes abrideras”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2 (2009), pp. 55-66.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2010 a.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., “La reinterpretación de la herencia artística bajomedieval: el caso de las vírgenes abrideras trinitarias impulsadas por la Orden Teutónica”, *Anales de Historia*, número extraordinario 1 (2010), pp. 211- 228.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2010 b.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., “Trinidad trono de Gracia o Trinidad vertical”, *Base de datos digital de iconografía medieval*, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2011.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., *El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras trinitarias*, Madrid, 2011.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2012 a.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., “Santa Catalina de Alejandría”, *Base de datos digital de iconografía medieval*, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2012 b.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., “Santa Catalina de Alejandría”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 7 (2012), pp. 37-47. www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-217.%20Santa%20Catalina.pdf (14/08/2015)

GONZÁLEZ HERNANDO, I., 2012 c.

GONZÁLEZ HERNANDO, I., “Santa Lucía”, *Base de datos digital de iconografía medieval*, Universidad Complutense de Madrid, 2012. www.ucm.es/bdiconografiamedieval/santa-lucia-de-siracusa (18/07/2015)

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (ed.), 1988.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (ed.), *Crónica de Alfonso X*, Murcia, 1988.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C., 1983.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C., “Algunos datos sobre la población de Castilla durante el reinado de Fernando IV”, en *El pasado histórico de Castilla y León. Actas Historia de Castilla y León. Edad Media*, t. I, Valladolid 1982, Burgos, 1983, pp. 87-99.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C., 2002.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C., “El proyecto político de Sancho II de Castilla (1065-1072)”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 73 (2002), pp. 77-98.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C., 2008.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C., “Las quiebras dinásticas en el ámbito hispánico (1250-1808)”, en NIETO SORIA, J. M. y LÓPEZ-DORDÓN CORTEZO (eds.), *Gobernar en tiempos de crisis*, Madrid, 2008, pp. 336-368.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. L., 1994.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. L., “*Parvulus puer in Annuntiatione Virginis*”. Los relieves de Santa Mariña Dozo”, *AEA*, 266 (1994), pp. 173-174.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. L., 2002.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. L., “Drama e iconografía na Idade Media: aspectos teóricos e algúns casos galegos”, *Anuario Galego de Estudos Teatrais*, (2002), pp. 9-44.

GONZÁLEZ REYES, L., 1979.

GONZÁLEZ REYES, L., *Guía histórico-artística de la iglesia de Santa María*, Aranda de Duero, 1979.

GOOSEN, L., 2008.

GOOSEN, L., *De Andrés a Zaqueo. Temas del Nuevo Testamento y la literatura apócrifa en la religión y las artes*, Madrid, 2008.

GOULAO, M. J., 2009.

GOULAO, M. J., *Expresoes artísticas do universo medieval*, (“Arte portuguesa da pré-historia ao século XX” 4), Lisboa, 2009.

GRABAR, A., 1976.

GRABAR, A., *Sculptures byzantines du Moyen Age II (XIe-XIVe siècle)*, París, 1976.

GRABAR, A., 1976.

GRABAR, A., “L’Hodigitria et l’Eléousa”, en *L’art paléochrétien e l’art byzantin. Recueil d’études 1967-1977*, t. VIII, Londres, 1979, pp. 3-14.

GRABAR, A., 1998.

GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1998.

GRAS BALAGUER, M., 1983.

GRAS BALAGUER, M., *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, Barcelona, 1983.

GRAU LOBO, L. A. (coord.), 1993.

GRAU LOBO, L. A. (coord.), *Guía/Catálogo de 100 piezas. Museo de León*, Valladolid, 1993.

GRIMME, E. G., 1966.

GRIMME, E. G., *Deutsche Madonnen*, Colonia, 1966.

GUARDIA PONS, M., 2005.

GUARDIA PONS, M., “Tesoros Medievales”, *Descubrir el Arte*, 71 (2005), pp. 42-45.

GUDIEL, J., 1577.

GUDIEL, J., *Compendio de algunas historias de España donde se tratan muchas antigüedades*, Alcalá de Henares, 1577.

GUDIOL RICART, J., 1941.

GUDIOL RICART, J., *Spanish Painting*, Toledo (Ohio), 1941.

GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J. A., 1948.

GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J. A., *Arquitectura y escultura románicas*, (“Ars Hispaniae” v), Madrid, 1948.

GUERRERO LOVILLO, J., 1949.

GUERRERO LOVILLO, J., *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949.

GUERRERO LOVILLO, J., 1979.

GUERRERO LOVILLO, J., “Estudio arqueológico de las miniaturas”, en FILGUEIRA VALVERDE, J. y LÓPEZ SERRANO, M. y GUERRERO LOVILLO (eds.), *El Códice Rico de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, ms., t. I de la Biblioteca del Escorial, Madrid, 1979.

GUGGISBERG, K., 1958.

GUGGISBERG, K., *Bernische Kirchengeschichte*, Berna, 1958.

GUTIÉRREZ, F.

GUTIÉRREZ, F., *Nuestra Señora de la Caraba*, s. f.

GUTIÉRREZ, E., 1987.

GUTIÉRREZ, E., *Monasterio de Santa Clara, Vivar del Cid*, Burgos, 1987.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 1997.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Las empresas artísticas de Santo IV el Bravo*, Burgos, 1997.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2002.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “De nuevo sobre la *Compassio Mariae*: A propósito de las pinturas murales de sepulcro de Don Alfonso Vidal en la catedral vieja de Salamanca”, *AEA*, 75 (2002), pp. 51-88.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2005.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportaciones al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural sobre tabla*, Madrid, 2005.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2006.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “La pintura en el territorio burgalés de los siglos XIII y XIV: El desarrollo del estilo gótico lineal”, en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M. I. (coords.), *Arte gótico en el territorio burgalés*, 2006, pp. 273-300.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2009 a.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “Sancho y las artes: la revisión del legado alfonsí”, en *Alfonso X el Sabio*. Catálogo de la exposición, Murcia 2010, Murcia, 2009, pp. 156-159.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2009 b.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "Iconografía de la Crucifixión en Castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV", en PARRADO DEL OLMO, J. M y GUTIÉRREZ BAÑOS, F. (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, 2009, pp. 365-372.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., 2015.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "Una nota sobre escultura castellana del siglo XIII: Juan González, el pintor de las imágenes de Burgos, y el sepulcro de Doña Mayor Guillén de Guzmán en el convento de Santa Clara de Alcocer (Guadalajara)", *AEA*, 349 (2015), pp. 37-52.

GUTIÉRREZ DE SAN MIGUEL, J.

GUTIÉRREZ DE SAN MIGUEL, J., *Genealogía de la Casa de Gaona*, ms., Biblioteca Nacional, folio 186.

GUTIÉRREZ HURTADO, J. L., 1989.

GUTIÉRREZ HURTADO, J. L., "Sedano interesante patrimonio artístico", *Estudios Mirandeses*, 9 (1989), pp. 87-104.

H

HAMANN, R., 1930.

HAMANN, R., "Studien zur ottonischen Plastik", *Städel-Jahrbuch*, 6 (1930), pp. 5-19.

HAMBURGUER, J. F., 1992.

HAMBURGUER, J. F., "Art, Enclosure and the Cura Monialium: Prolegomena in the Guise of a Postscript", *Gesta*, 30 (1992), pp. 108-134.

HARLEY MCGOWAN, F., 2013.

HARLEY MCGOWAN, F., "The Maskell Passion Ivories and Greco-Roman Art", en MULLINS J. y NÍ GHRÁDAIGH, J. y HAWTREE, R. (eds.), *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, 2013, pp. 13-33.

HARTT, F., 1989.

HARTT, F., *Historia de la pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, 1989.

HAUSER, A., 1974 (1998).

HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, 1974 (1998).

HAUSHERR, R., 1963.

HAUSHERR, R., *Der Tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn, 1963.

HEINRICH, J., 1933.

HEINRICH, J., *Die Entwirkung der Madonnenstatue in der Skulptur NordFrankreich von 1250 bis 1350*, Noske, 1933.

HEITZ, C., 1963.

HEITZ, C., *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, París, 1963.

HERBOSA, V., 1999.

HERBOSA, V., *El románico de Segovia*, León, 1999.

HERGUETA MARTÍN, D., 1922.

HERGUETA MARTÍN, D., *Santa María la Mayor de Burgos y su culto*, Lérida, 1922.

HERGUETA MARTÍN, D., 1923.

HERGUETA MARTÍN, D., "Investigaciones en el partido de Villarcayo", *BCPMB*, 4 (1923), pp. 123-124.

HERGUETA MARTÍN, D., 1927 a.

HERGUETA MARTÍN, D., "Una página oscura de la historia burgalesa", *BCPMB*, 18 (1927), pp. 130-138.

HERGUETA MARTÍN, D., 1927 b.

HERGUETA MARTÍN, D., "El castillo y las murallas de Burgos", *BCPMB*, 20 (1927), pp. 202-210.

HERGUETA MARTÍN, D., 1927 c.

HERGUETA MARTÍN, D., "El castillo y las murallas de Burgos", *BCPMB*, 21 (1927), pp. 227-237.

HERGUETA MARTÍN, D., 1929.

HERGUETA MARTÍN, D., "Las iglesias de la Magdalena y de Santa María de Tardajos", *BCPMB*, 28 (1929), pp. 459-463.

HERGUETA MARTÍN, D., 1934 a.

HERGUETA MARTÍN, D., "Noticias históricas de Ubierna. Edad Media", *BCPMB*, 47 (1934), pp. 58-68.

HERGUETA MARTÍN, D., 1934 b.

HERGUETA MARTÍN, D., "Noticias históricas de Ubierna. Noticias eclesiásticas de Ubierna", *BCPMB*, 49 (1934), pp. 133-139.

HERGUETA MARTÍN, D., 1935.

HERGUETA MARTÍN, D., "Noticias históricas de Ubierna", *BCPMB*, 50 (1935), pp. 172-175.

HERGUETA MARTÍN, D., 1937.

HERGUETA MARTÍN, D., *Noticias históricas de Ubierna*, Burgos, 1937.

HERNÁNDEZ, F. J., 2012.

HERNÁNDEZ, F. J., "Two Weddings and a Funeral: Alfonso X's Monuments in Burgos", *Hispanic Research Journal*, 13/5 (2012), pp. 407-433.

HERNÁNDEZ ÁLVARO, A. R., 1984.

HERNÁNDEZ ÁLVARO, A. R., *La imaginería medieval en la provincia de Soria*, Soria, 1984.

HERNÁNDEZ ASCUNDE, L., 1937.

HERNÁNDEZ ASCUNDE, L., “El cancionero popular de Semana Santa”, *BCPMB*, 59 (1937), pp. 544-548.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., 1947.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *La Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla y de la archidiócesis: estudio iconográfico*, Sevilla, 1947.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., 1948.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina”, *Archivo Hispalense*, 9 (1948), pp. 155-190.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., 1979.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Crucificados medievales sevillanos. Notas para su catalogación”, en *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, t. I, 1979, pp. 45-62.

HERNÁNDEZ PEREDA, J., 1954.

HERNÁNDEZ PEREDA, J., “Iconografía española. El Cristo de los Dolores”, *AEA*, 105 (1965), pp. 47-62.

HERNÁNDEZ PEREDA, J., 1958.

HERNÁNDEZ PEREDA, J., “Alabastros ingleses en España”, *Goya*, 22 (1958), pp. 216-222.

HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., 1989.

HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., “San Bartolomé”, en *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte*. Catálogo de la exposición, Vitoria, 1989, pp. 184-187.

HERNANDO, M. J., 1987.

HERNANDO, M. J., “Los ciclos de la Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra”, *Príncipe de Viana*, 48 (1987), pp. 7-40.

HERNANDO GARRIDO, J. L., 2000.

HERNANDO GARRIDO, J. L., “Aranda varada en la memoria”, *RB*, 15 (2000), pp. 1-149.

HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 a.

HERNANDO GARRIDO, J. L., “Gumiel de Izán”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, p. 2780.

HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 b.

HERNANDO GARRIDO, J. L., “Jaramillo de la Fuente”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 1399-1407.

HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 c.

HERNANDO GARRIDO, J. L., “Pinillos de Esgueva”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2834-2835.

HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 d.

HERNANDO GARRIDO, J. L., “Santa Cruz de Juarros”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, pp. 1042-1054.

HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 e.

HERNANDO GARRIDO, J. L., “Terradillos de Esgueva”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2869-2876.

HERNANDO GARRIDO, J. L., 2002 f.

HERNANDO GARRIDO, J. L., “Villovela”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2931-2938.

HERNANDO GARRIDO, J. L., 2006.

HERNANDO GARRIDO, J. L., “Arte y arquitectura en los monasterios cistercienses del territorio burgalés”, en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M. I. (coords.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 95-123.

HERNANDO GARRIDO, J. L. y ESCUDERO RAMÍREZ, C. y GÓMEZ GONZÁLEZ, C., 2007.

HERNANDO GARRIDO, J. L. y ESCUDERO RAMÍREZ, C. y GÓMEZ GONZÁLEZ, C., “El sepulcro de los santos Vicente, Sabina y Cristeta en la Basílica de San Vicente de Ávila: estudios previos y definición del criterio de intervención”, en *La conservación infalible: de la teoría a la realidad*, 2007, pp. 159-170.

HERRÁEZ ORTEGA, M. V., 2005.

HERRÁEZ ORTEGA, M. V., “Contribución al estudio de la orfebrería del siglo XIII en Navarra. El evangelario de Roncesvalles”, *Laboratorio de Arte*, 18 (2005), pp. 57-72.

HERRÁN, L., 1978.

HERRÁN, L., “La devoción mariana a la Virgen en su literatura siglos XII- XV”, *Actas VIII congreso internacional mariológico*, Roma, 1978.

HERRERA ORIA, E., 1918.

HERRERA ORIA, E., “Dos imágenes trecentistas del Monasterio de Oña”, *BSEE*, 26 (1918), pp. 22-26.

HERRERO CARRETERO, C., 1988.

HERRERO CARRETERO, C., *Museo de Telas Medievales. Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*, Madrid, 1988.

HERRERO GONZÁLEZ, S., 1988.

HERRERO GONZÁLEZ, S., *Códices miniados del Real Monasterio de las Huelgas. Madrid: Patrimonio Nacional*, Madrid, 1988.

HERRERO GONZÁLEZ, S., 2001.

HERRERO GONZÁLEZ, S., “Códices iluminados en Burgos y provincia anteriores al siglo XIII”, *RB*, 16 (2001), pp. 127-140.

HERRERO SANZ, M. J., 1990.

HERRERO SANZ, M. J., “Los sepulcros del panteón real de las Huelgas”, *Reales Sitios*, 105 (1990), pp. 21-30.

HERWAARDEN, J. von, 1985.

HERWAARDEN, J. von, "Geert Grote en Moderne Devotie. Le traité de Gérard Groote sur la méditation, De quattuor generibus meditabilium", *Ons Geestelijk Erf Antwerpen*, 59/2-3 (1985), pp. 130-141.

HOFFMANN, K., 1970.

HOFFMANN, K., *The Year 1200. A Centenal Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, Catálogo de la exposición, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1970.

HOFFMANN, G., 2006.

HOFFMANN, G., *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixa dolorosi in Europa*, ("Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege" 69), Worms, 2006.

HOLWECK, F., 1892.

HOLWECK, F., *Fasti Mariani sive calendarium festorum sanctae Mariae Virginis deiparae memoriis historicis ilustratum*, Friburgo, 1892.

HONNECOURT, V. de, 2012.

HONNECOURT, V. de, *The Medieval Sketchbook of Villard De Honnecourt*, Nueva York, 2012.

HOURIHANE, C. (ed.), 2012.

HOURIHANE, C. (ed.), *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, t. II, Nueva York, 2012.

HORN, G. von, 2010.

HORN, G. von, *Neues Wörterbuch zur Ikonenkunst*, Neckenmarkt, 2010.

HOYOS, M. M. de los, 1953.

HOYOS, M. M. de los, "Primeras fundaciones dominicas en España", *BIFG*, 120 (1953), pp. 197-219.

HOZ VEROS, J. S. de la, 1989.

HOZ VEROS, J. S. de la, *Hontangas. Villa y tierra castellana*, Madrid, 1989.

HUERTA HUERTA, P. L. 1999 a.

HUERTA HUERTA, P. L., *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores*, Palencia, 1999, núm. 7, pp. 73-74.

HUERTA HUERTA, P. L. 1999 b.

HUERTA HUERTA, P. L., *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores*, Palencia, 1999, núm. 27, pp. 52-54.

HUERTA HUERTA, P. L. 2002 a.

HUERTA HUERTA, P. L., "Pinilla Trasmonte", *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, p. 2821.

HUERTA HUERTA, P. L. 2002 b.

HUERTA HUERTA, P. L., “Santa Cruz de Juarros”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, pp. 1039-1041.

HUERTA HUERTA, P. L. 2007.

HUERTA HUERTA, P. L., “Cristo de los Gascones”, *Segovia*, t. III, ERCyL, 2007, pp. 1412-1414.

HUIDOBRO, P., 1612.

HUIDOBRO, P., *Historia del Santo Crucifixo de Burgos y de sus Milagros*, Burgos, 1612.

HUIDOBRO SERNA, L., 1908.

HUIDOBRO SERNA, L., “El convento de la Santísima Trinidad de Burgos. Capilla y sepulcro de Medina”, *BSCE*, 66 (1908), pp. 439-440.

HUIDOBRO SERNA, L., 1911 a.

HUIDOBRO SERNA, L., “Los trípticos de Santibáñez Zarzaguda y Covarrubias (Burgos)”, *BSCE*, 106 (1911), pp. 218-265.

HUIDOBRO SERNA, L., 1911 b.

HUIDOBRO SERNA, L., “Sasamón Villa y Arte”, *BSCE*, 101 (1911), pp. 113-120.

HUIDOBRO SERNA, L., 1911 c.

HUIDOBRO SERNA, L., *La iglesia de San Nicolás de Burgos*, Valladolid, 1911.

HUIDOBRO SERNA, L., 1912 a.

HUIDOBRO SERNA, L., “Iglesia de Santo Toribio. Barrios de Bureba. Burgos”, *BSCE*, 112 (1912), pp. 355-374.

HUIDOBRO SERNA, L., 1912 b.

HUIDOBRO SERNA, L., “El claustro de la catedral de Burgos. Su restauración”, *BSCE*, 112 (1912), pp. 375-396.

HUIDOBRO SERNA, L., 1913.

HUIDOBRO SERNA, L., “Exposición de arte retrospectivo en Burgos”, *BSCE*, 121 (1913), pp. 29- 35.

HUIDOBRO SERNA, L., 1919.

HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, Madrid, 1919.

HUIDOBRO SERNA, L., 1922 a.

HUIDOBRO SERNA, L., *Don Mauricio, Obispo de Burgos y fundador de su Catedral*, Madrid, 1922.

HUIDOBRO SERNA, L., 1922 b.

HUIDOBRO SERNA, L., *Ntra. Sra. del Espino y Sta. Gadea del Cid (Burgos)*, Lérida, 1922.

HUIDOBRO SERNA, L., 1922 c.

HUIDOBRO SERNA, L., *Nuestra Señora del Valle de Monasterio de Rodilla*, Lérida, 1922.

HUIDOBRO SERNA, L., 1923.

HUIDOBRO SERNA, L., "Investigaciones en los Partidos de Sedano y Villadiego", *BCPMB*, 4 (1923), pp. 122-123.

HUIDOBRO SERNA, L., 1924 a.

HUIDOBRO SERNA, L., "El Monasterio de San Pedro de Arlanza y su primer Compendio historial inédito", *BCPMB*, 7 (1924), pp. 199-209.

HUIDOBRO SERNA, L., 1924 b.

HUIDOBRO SERNA, L., "La torre de Doña Urraca en Covarrubias", *BCPMB*, 8 (1924), pp. 237-240.

HUIDOBRO SERNA, L., 1925 a.

HUIDOBRO SERNA, L., "Fundadores del Santuario de Nuestra Señora la Real y antigua de Gamonal", *BCPMB*, 13 (1925), pp. 405-409.

HUIDOBRO SERNA, L., 1925 b.

HUIDOBRO SERNA, L., "Fundadores del Santuario de Nuestra Señora la Real y antigua de Gamonal", *BCPMB*, 14 (1925), pp. 13-14.

HUIDOBRO SERNA, L., 1926.

HUIDOBRO SERNA, L., *El Santuario de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal*, Lérica, 1926.

HUIDOBRO SERNA, L., 1927.

HUIDOBRO SERNA, L., "El Monasterio de San Pedro de Arlanza y su primer Compendio historial inédito", *BCPMB*, 20 (1927), pp. 211-214.

HUIDOBRO SERNA, L., 1928 a.

HUIDOBRO SERNA, L., "Abadía de Tabliega", *BCPMB*, 23 (1928), pp. 303-307.

HUIDOBRO SERNA, L., 1928 b.

HUIDOBRO SERNA, L., "Abadía de Tabliega", *BCPMB*, 24 (1928), pp. 334-337.

HUIDOBRO SERNA, L., 1928 c.

HUIDOBRO SERNA, L., "El arte visigótico y de la Reconquista en Castilla. Nuevos descubrimientos", *BCPMB*, 25 (1928), pp. 361-368.

HUIDOBRO SERNA, L., 1928 d.

HUIDOBRO SERNA, L., "El arte visigótico y de la Reconquista en Castilla. Nuevos descubrimientos", *BCPMB*, 26 (1928), pp. 394-404.

HUIDOBRO SERNA, L., 1929.

HUIDOBRO SERNA, L., "Celada del Camino", *BCPMB*, 27 (1929), pp. 428-435.

HUIDOBRO SERNA, L., 1930 a.

HUIDOBRO SERNA, L., *Guía ilustrada de la provincia de Burgos*, Burgos, 1930.

HUIDOBRO SERNA, L., 1930 b.

HUIDOBRO SERNA, L., *Valle de Valdivielso*, Burgos, 1930.

HUIDOBRO SERNA, L., 1932 a.

HUIDOBRO SERNA, L., "Excursión arqueológica a la Sierra de la Demanda. San Vicente del Valle", *BCPMB*, 39 (1932), pp. 315-317.

HUIDOBRO SERNA, L., 1932 b.

HUIDOBRO SERNA, L., "Excursión arqueológica a la Sierra de la Demanda. San Vicente del Valle", *BCPMB*, 40 (1932), pp. 335-341.

HUIDOBRO SERNA, L., 1932 c.

HUIDOBRO SERNA, L., "Arte condal. Iglesia de Santa María en San Vicente del Valle (Belorado, Burgos)", *BCPMB*, 41 (1932), pp. 360-365

HUIDOBRO SERNA, L., 1933 a.

HUIDOBRO SERNA, L., "Pineda de la Sierra (Burgos)", *La Hormiga de Oro*, 50 (1933), pp. 184-185.

HUIDOBRO SERNA, L., 1933 b.

HUIDOBRO SERNA, L., "Arlanzón (Burgos)", *La Hormiga de Oro*, 50 (1933), pp. 220-222.

HUIDOBRO SERNA, L., 1933 c.

HUIDOBRO SERNA, L., "Señoríos de los prelados burgaleses. Fortalezas y Palacios a ellos anejos", *BCPMB*, 44 (1933), pp. 466-474.

HUIDOBRO SERNA, L., 1933 d.

HUIDOBRO SERNA, L., "Señoríos de los prelados burgaleses. Fortalezas y Palacios a ellos anejos", *BCPMB*, 45 (1933), pp. 499-507.

HUIDOBRO SERNA, L., 1934 a.

HUIDOBRO SERNA, L., "Señoríos de los prelados burgaleses. Fortalezas y Palacios a ellos anejos", *BCPMB*, 46 (1934), pp. 12-20.

HUIDOBRO SERNA, L., 1934 b.

HUIDOBRO SERNA, L., "Señoríos de los prelados burgaleses. Fortalezas y Palacios a ellos anejos", *BCPMB*, 48 (1934), pp. 90-96.

HUIDOBRO SERNA, L., 1934 c.

HUIDOBRO SERNA, L., "San Jorge de Abajas", *La Hormiga de Oro*, 51 (1934), pp. 24-26.

HUIDOBRO SERNA, L., 1934 d.

HUIDOBRO SERNA, L., "Ahedo de Butrón", *La Hormiga de Oro*, 51 (1934), pp. 220-222.

HUIDOBRO SERNA, L., 1935.

HUIDOBRO SERNA, L., "Reformas en el Santo templo Catedral y Ex-Colegiata de San Quirce", *BCPMB*, 50 (1935), pp. 166-171.

HUIDOBRO SERNA, L., 1939.

HUIDOBRO SERNA, L., “Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el tesoro artístico de la provincia de Burgos desde el advenimiento de la República, y principalmente durante los años de 1936 y 37 en que parte de su territorio del Norte fue ocupado por los rojos y separatistas vascos”, *BCPMB*, 69 (1939), pp. 288-293.

HUIDOBRO SERNA, L., 1940 a.

HUIDOBRO SERNA, L., “Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el tesoro artístico de la provincia de Burgos desde el advenimiento de la República, y principalmente durante los años de 1936 y 37 en que parte de su territorio del Norte fue ocupado por los rojos y separatistas vascos”, *BCPMB*, 70 (1940), pp. 352-355.

HUIDOBRO SERNA, L., 1940 b.

HUIDOBRO SERNA, L., “Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el tesoro artístico de la provincia de Burgos desde el advenimiento de la República, y principalmente durante los años de 1936 y 37 en que parte de su territorio del Norte fue ocupado por los rojos y separatistas vascos”, *BCPMB*, 71 (1940), pp. 395-397.

HUIDOBRO SERNA, L., 1940 c.

HUIDOBRO SERNA, L., “Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el tesoro artístico de la provincia de Burgos desde el advenimiento de la República, y principalmente durante los años de 1936 y 37 en que parte de su territorio del Norte fue ocupado por los rojos y separatistas vascos”, *BCPMB*, 73 (1940), pp. 484-489.

HUIDOBRO SERNA, L., 1941.

HUIDOBRO SERNA, L., “Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el tesoro artístico de la provincia de Burgos desde el advenimiento de la República, y principalmente durante los años de 1936 y 37 en que parte de su territorio del Norte fue ocupado por los rojos y separatistas vascos”, *BCPMB*, 74 (1941), pp. 504-511.

HUIDOBRO SERNA, L., 1947 a.

HUIDOBRO SERNA, L., “Castrillo de Solarana”, *BIFG y BCPMB*, 98 (1947), pp. 269-273.

HUIDOBRO SERNA, L., 1947 b.

HUIDOBRO SERNA, L., “El santuario de Nuestra Señora de la Oliva de Escóbados de Abajo”, *BIFG y BCPMB*, 99 (1947), pp. 343-348.

HUIDOBRO SERNA, L., 1948 a.

HUIDOBRO SERNA, L., “Olmillos de Muñó”, *BIFG y BCPMB*, 104 (1948), pp. 150-152.

HUIDOBRO SERNA, L., 1948 b.

HUIDOBRO SERNA, L., “Excursión a Tubilla del Lago”, *BIFG y BCPMB*, 105 (1948), pp. 276-279.

HUIDOBRO SERNA, L., 1949 a.

HUIDOBRO SERNA, L., “Excursión a Tubilla del Lago”, *BIFG y BCPMB*, 106, (1949), pp. 6-9.

HUIDOBRO SERNA, L., 1949 b.

HUIDOBRO SERNA, L., “Villavieja de Muñó en la historia y en el arte”, *BIFG y BCPMB*, 107 (1949), pp. 81-85.

HUIDOBRO SERNA, L., 1949 c.

HUIDOBRO SERNA, L., “La sede transitoria de Sasamón y su obispo Don Pedro Paramón (siglo XI)”, *BIFG y BCPMB*, 109 (1949), pp. 265-273.

HUIDOBRO SERNA, L., 1949 d.

HUIDOBRO SERNA, L., *La catedral de Burgos*, (“Los monumentos cardinales de España”, VIII), Madrid, 1949.

HUIDOBRO SERNA, L., 1950 a.

HUIDOBRO SERNA, L., “La granja de Villahizán de Montealegre”, *BIFG y BCPMB*, 110 (1950), pp. 1-7.

HUIDOBRO SERNA, L., 1950 b.

HUIDOBRO SERNA, L., “Santa María de Ribarredonda”, *BIFG*, 112 (1950), pp. 183-192.

HUIDOBRO SERNA, L., 1950 c.

HUIDOBRO SERNA, L., *Bujedo de Juarros*, Burgos, 1950.

HUIDOBRO SERNA, L., 1950 d.

HUIDOBRO SERNA, L., *Castrojeriz y el Camino de peregrinación a Santiago de Compostela*, Burgos, 1950.

HUIDOBRO SERNA, L., 1950-1951 (1999).

HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, Madrid, 1950-1951 (1999).

HUIDOBRO SERNA, L., 1952 a.

HUIDOBRO SERNA, L., “Castrillo de Solarana (Lerma)”, *BIFG*, 120 (1952), p. 277.

HUIDOBRO SERNA, L., 1952 b.

HUIDOBRO SERNA, L., “Señoríos de los prelados burgaleses. Fortalezas y Palacios a ellos anejos. Iglesias”, *BIFG*, 121 (1952), pp. 296-306.

HUIDOBRO SERNA, L., 1953 a.

HUIDOBRO SERNA, L., “Señoríos de los prelados burgaleses. Fortalezas y Palacios a ellos anejos. Iglesias”, *BIFG*, 122 (1953), pp. 392-401.

HUIDOBRO SERNA, L., 1953 b.

HUIDOBRO SERNA, L., “Señoríos de los prelados burgaleses. Fortalezas y Palacios a ellos anejos. Iglesias”, *BIFG*, 123 (1953), pp. 509-521.

HUIDOBRO SERNA, L., 1953 c.

HUIDOBRO SERNA, L., “Señoríos de los prelados burgaleses. Fortalezas y Palacios a ellos anejos. Iglesias”, *BIFG*, 124 (1953), pp. 590-599.

HUIDOBRO SERNA, L., 1954.

HUIDOBRO SERNA, L., “Señoríos de los prelados burgaleses: fortalezas y palacios a ellos anejos”, *BIFG*, 129 (1954), pp. 301-314.

HUIDOBRO SERNA, L., 1955.

HUIDOBRO SERNA, L., “Posesiones y recuerdos del Cid”, *BIFG*, 132 (1955), pp. 646-647.

HUIDOBRO SERNA, L., 1956 a.

HUIDOBRO SERNA, L., “Restos esculpturados de la primitiva catedral de Burgos”, *BIFG*, 134 (1956), pp. 1-5.

HUIDOBRO SERNA, L., 1956 b.

HUIDOBRO SERNA, L., “1461. Sentencia en el pleito de la Abadía de Escalada y el concejo de Quintanilla”, *BIFG*, 136 (1956), pp. 209-216.

HUIDOBRO SERNA, L., 1957.

HUIDOBRO SERNA, L., “Villamayor de los Montes y su monasterio cisterciense y hospital”, *BIFG*, 138 (1957), pp. 407-416.

HUIDOBRO SERNA, L., 1958.

HUIDOBRO SERNA, L., *La catedral de Burgos*, Madrid, 1958.

HUIDOBRO SERNA, L. y GARCÍA SÁINZ DE BARANDA, J., 1930.

HUIDOBRO SERNA, L. y GARCÍA SÁINZ DE BARANDA, J., *El Valle de Valdivieso. Apuntes descriptivos, históricos y arqueológicos de la Merindad de Valdivieso*, Burgos, 1930.

HUIDOBRO SERNA, L. y MIGUEL OJEDA, G., 1955.

HUIDOBRO SERNA, L. y MIGUEL OJEDA, G., “Exposición de arte español en New York en homenaje al profesor Walter W. Spencer Cook”, *BIFG*, 31 (1955), pp. 466-469.

HURTADO QUERO, M., 1986.

HURTADO QUERO, M., *Colección diplomática del Archivo Histórico Municipal de Aranda de Duero. Documentos Reales (siglos XIII al XVI)*, Aranda de Duero, 1986.

HUYDOBRO, P., 1612.

HUYDOBRO, P., *Libro de los milagros del sancto crucifijo de San Agustin de la ciudad de Burgos*, Burgos, 1612.

I

IBÁÑEZ PALOMO, T., 2015.

IBÁÑEZ PALOMO, T., “La Anunciación del monasterio de Caleruega: contextualización en la Baja Edad Media peninsular”, *Anales de Historia del Arte*, 25 (2015), pp. 19-49.

IBÁÑEZ PALOMO, T., 2016.

IBÁÑEZ PALOMO, T., “Entre fuentes escritas y el calendario litúrgico: una aproximación al estudio de las Anunciaciones preñadas”, *Eikón Imago*, 9 (2016), pp. 163-188.

IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., 1976.

IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., “La iglesia de San Juan de Huérmeces (Burgos), obra del arquitecto D. Fernando González de Lara”, *BIFG*, 186 (1976), pp. 812-818.

IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., 1990 a.

IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., “Arte medieval burgalés. Estado de la cuestión”, en *1 Jornadas Burgalesas de Historia. Introducción a la Historia de Burgos en la Edad Media, Jornadas Burgalesas de Historia*, t. 1, Burgos 1989, (“Monografías de Historia Medieval Castellano-Leonesa” 4), Burgos, 1990

IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., 1990 b.

IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., *Burgos y los burgaleses en el siglo XVI*, Burgos, 1990.

IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., 1998.

IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., “La arquitectura del Monasterio de Villamayor en el contexto de la arquitectura coetánea”, *Jornadas culturales con motivo del IX centenario de la fundación del Cister*, Villamayor de los Montes, Burgos, 1998.

IBARBURU ASURMENDI, E. M., 1991.

IBARBURU ASURMENDI, E. M., “Mate de Déu amb El Nen”, ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J. (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, núm. 404, pp. 411-412.

IGLESIA A. de ARMIÑO, J. de la, 1996.

IGLESIA A. de ARMIÑO, J. de la, *San Pedro de Tejada y su retablo*, Burgos, 1996.

IGLESIAS ROUCO, L. S., 1978.

IGLESIAS ROUCO, L. S., *Arquitectura y urbanismo de Burgos bajo el reformismo ilustrado (1747-1813)*, Burgos, 1978.

IGLESIAS ROUCO, L. S., 1988 a.

IGLESIAS ROUCO, L. S., *Las Edades del Hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, Valladolid, 1988, núm. 26.

IGLESIAS ROUCO, L. S., 1988 b.

IGLESIAS ROUCO, L. S., *Edades del Hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, Valladolid, 1988, núm. 33.

IGLESIAS ROUCO, L. S., 1988 c.

IGLESIAS ROUCO, L. S., *Edades del Hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, Valladolid, 1988, núm. 64.

IGLESIAS ROUCO, L. S., 1988 d.

IGLESIAS ROUCO, L. S., *Las Edades del Hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, Valladolid, 1988, núm. 69.

IGLESIAS ROUCO, L. S., 1990.

IGLESIAS ROUCO, L. S., “La capilla del Santo Cristo de la catedral de Burgos. Datos para su estudio”, *BSAA*, 56 (1990), pp. 542-546.

ILARDIA GÁLLIGO, M., 1990 a.

ILARDIA GÁLLIGO, M., “Silos y el románico burgalés”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, (“Studia Silensia. Series Maior” 1), Abadía de Silos, 1 1990), pp. 397-428.

ILARDIA GÁLLIGO, M., 1990 b.

ILARDIA GÁLLIGO, M., “La escultura monumental románica en la provincia de Burgos. Partidos judiciales de Villarcayo, Miranda de Ebro, Briviesca y Burgos”, en *Jornadas Burgalesas de Historia. Introducción a la Historia de Burgos en la Edad Media, Jornadas Burgalesas de Historia*, t. I, Burgos 1989, (“Monografías de Historia Medieval Castellano-Leonesa” 4), Burgos, 1990, pp. 591-602.

ILARDIA GÁLLIGO, M., 1991 b.

ILARDIA GÁLLIGO, M., *La escultura monumental románica en la provincia de Burgos. Partidos judiciales de Briviesca, Miranda y Villarcayo*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1991.

ILARDIA GÁLLIGO, M., 1994.

ILARDIA GÁLLIGO, M., “La cultura de la plena Edad Media (siglos XI al XIII), El arte románico en el centro y norte de la provincia de Burgos”, en AA.VV., *Burgos en la Plena Edad Media. III Jornadas burgalesas de Historia*, Burgos 1991, (“Monografías de Historia Medieval Castellano-leonesa” 6), Burgos, 1994, pp. 503-525.

ILARDIA GÁLLIGO, M., 1995.

ILARDIA GÁLLIGO, M., “Aproximación al románico burgalés; la escuela de la Bureba”, en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, 1995, pp. 167-172.

ILARDIA GÁLLIGO, M., 2002.

ILARDIA GÁLLIGO, M., “Gredilla de Sedano”, *Burgos*, t. I, ERCyL, 2002, pp. 279-286.

ILARDIA GÁLLIGO, M., 2002 a.

ILARDIA GÁLLIGO, M., “San Juan de Ortega”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, pp. 1017-1026.

ILARDIA GÁLLIGO, M., 2002 b.

ILARDIA GÁLLIGO, M., “Iglesia de San Quirce”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, pp. 750-763.

ILLERA MARTÍNEZ, M. C., 2002.

ILLERA MARTÍNEZ, M. C., “Villagutiérrez”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, pp. 1097-1100.

INFANTES, V., 2005.

INFANTES, V., “La santidad tipográfica en la España del Siglo de Oro. Las honras poéticas a San Juan Evangelista, Patrón de los Impresores”, *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 2 (2005), pp. 251-296.

IÑIGUEZ ALMERCH, F. de A., 1934.

IÑIGUEZ ALMERCH, F. de A., “La ermita de Santas Centola y Elena, de Siero (Burgos)”, *AEAyA*, 10 (1934), pp. 135-138.

IÑIGUEZ ALMERCH, F. de A., 1941 a.

IÑIGUEZ ALMERCH, F. de A., “Las yeserías descubiertas recientemente en “Las Huelgas” de Burgos”, *AEA*, 14 (1941), pp. 306-308.

IÑIGUEZ ALMERCH, F. de A., 1968.

IÑIGUEZ ALMERCH, F. de A., “Sobre tallas románicas del siglo XII”, *Príncipe de Viana*, 112-113 (1968), pp. 181-235.

IÑIGUEZ HERRERO, J. A., 1991.

IÑIGUEZ HERRERO, J. A., *El altar cristiano de Carlomagno 2. De Carlomagno al siglo XIII*, Pamplona, 1991.

IÑIGUEZ HERRERO, J. A., 2002.

IÑIGUEZ HERRERO, J. A., *Tratado de arqueología cristiana*. Pamplona, 2002.

ISHINABE, Y. M., 1980.

ISHINABE, Y. M., “La Maestà di Simone Martini e la diffusione del Bambino stante e benedicente nell'arte italiana”, *Antichità Viva*, 13 (1980), pp. 7-13.

ITURBE SÁIZ, A., 2010.

ITURBE SÁIZ, A., “El Cristo de Burgos o de San Agustín en España, América y Filipinas”, en CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), F. J. *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*, El Escorial 2010, (“Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas” 18), Madrid, 2010, pp. 693-714.

ITURGÁIZ CIRIZA, D. y MUÑOZ, C., 1989.

ITURGÁIZ CIRIZA, D. O. P., *Caleruega primer lugar dominicano. Guía artístico-documental*, Burgos, 1989.

J

JABATO SARO, J., 1987.

JABATO SARO, J., “Burgos y el monasterio de Las Huelgas”, *Cistercium*, 173, (1987), pp. 331-334.

JAÉN MORENTE, A., 1916 (2002).

JAÉN MORENTE, A., *Segovia y Enrique IV*, Valladolid, 1916 (2002).

JALABERT, D., 1926.

JALABERT, D., *La sculpture gothique*, París, 1926.

JALABERT, D., 1927.

JALABERT, D., *Escultura gótica*, Madrid, 1927.

JAMES, J., 2008.

JAMES, J., *Empresses and Power in Early Byzantium*, Londres, 2001.

JANÁRIZ IBÁÑEZ, P., 1940.

JANÁRIZ IBÁÑEZ, P., *Historia de las Imágenes y Santuarios de la Virgen en la diócesis de Osma*, ms. ca. 1940.

JANTZEN, J., 1925.

JANTZEN, H., *Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts*, Leipzig, 1925.

JARAMILLO GUERREAR, M. A. y SÁNCHEZ HERRERO, J., 1987.

JARAMILLO GUERREAR, M. A. y SÁNCHEZ HERRERO, J., “Las cofradías de Semana Santa durante la modernidad s. XV al XVIII”, *Actas del 1er. Congreso de Cofradías de Semana Santa*, Zamora, 1987, pp. 27-68.

JENNER, H., 1907 (1999).

JENNER, J., “Rito mozárabe”, *Enciclopedia Católica*, t. I, Nueva York, 1907 (1999).

JESÚS FERNÁNDEZ, F. de, 1998.

JESÚS FERNÁNDEZ, F. de, *Silos, apuntes del corazón*, Aranda de Duero, 1998.

JUNG, T. A., 2006.

JUNG, T. A., *The Phenomenal Lives of Movable Christ Sculptures*, Universidad de Maryland, 2006. [HTTP://DRUM.LIB.UMD.EDU/HANDLE/1903/3893](http://DRUM.LIB.UMD.EDU/HANDLE/1903/3893) (10/07/2015)

JULLIEN, R., 1965.

JULLIEN, R., *La sculpture gothique*, París, 1965.

K

KALEY, D., 2003.

KALEY, D., *Il Crocifisso Chiaramonte della cattedrale di Palermo*, Palermo, 2003.

KALINA, P., 2001.

KALINA, P., “Crucifixus dolorosus. Zur Forschungslage und zur Begriffsbestimmung, mit einem Exkurs zum späten Michelangelo”, *Umení*, 49 (2001), pp. 398-409.

KALINA, P., 2003.

KALINA, P., “Giovanni Pisano, the Dominicans and the Origin of the “crucifixi dolorosi”, *Artibus et historiae*, 24 (2003), pp. 81-101.

KALINA, P. y KYZOUROVA, I., 1996.

KALINA, P. y KYZOUROVA, I., “The Premyslovsky Crucifix of Jihlava Stylistic Character and Meaning of a Crucifixus dolorosus”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57 (1996), pp. 35-64.

KAMEN, H., 2003.

KAMEN, H., *Imperio. La forja de España como potencia mundial*, Barcelona, 2003.

KARGE, H., 1995.

KARGE, H., *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995.

KARGE, H., 2009.

KARGE, H., “De la portada románica de la transfiguración al Pórtico de la Gloria. Nuevas investigaciones sobre la fachada occidental de la catedral de Santiago de Compostela”, *BSAA*, 75 (2009), pp. 17-30.

KEHRER, H., 1953.

KEHRER, H., *Deutschland in Spanien*, Munich, 1953.

KELLER, H., 1951.

KELLER, H., "Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit", *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin, 1951, pp. 71-91

KIRSCHBAUM, E., 1958.

KIRSCHBAUM, E., "La Madonna nella antichità cristiana", en *Mater Christi*, Roma, 1958, pp. 433-455.

KIRSCHBAUM, S. J., 1968.

KIRSCHBAUM, S. J., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Roma, 1968.

KLEINSCHMIDT, P. B., 1926.

KLEINSCHMIDT, P. B., *María und Franciskus von Assisi in Kunst und Geschichte*, Düsseldorf, 1926.

KLEINSCHMIDT, P. B., 1928.

KLEINSCHMIDT, P. B., "Anna selbstdritt in der spanischen Kunst", *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft, Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 1 (1928), pp. 149-165.

KLEINSCHMIDT, P. B., 1930.

KLEINSCHMIDT, P. B., *Die Heilige Anna: ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum*, Düsseldorf, 1930.

KOECHLIN, R., 1903.

KOECHLIN, R., "La sculpture belge et les influences françaises au XIIIe et au XIVe siècle", *Gazette de Beaux Arts*, 30 (1903), pp. 5-19, 333-348, 391-407.

KOECHLIN, R., 1924.

KOECHLIN, R., "Essai de classement chronologique d'après la forme de leur manteau des Vierges du XIVe siècle debout portant l'Enfant", *Actes du Congrès d'Histoire de l'art*, t. II, París, 1924, pp. 490-496.

KOPANIA, K., 2010.

KOPANIA, K., *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the religious culture of the Latin Middle Ages*, Varsovia, 2010.

KORTADI OLANO, E., 1994.

KORTADI OLANO, E., "La iconografía medieval de Santiago en los caminos de Iparralde y Guipúzcoa", *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales*, 12 (1994), pp. 9-24.

KRAUS, H. D., 1984.

KRAUS, H. D., *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, 1984.

KRUEGER, I., 1977.

KRUEGER, I., *Rheinisches Landesmuseum Bonn. Auswahlkatalog*, Colonia, 1977.

KÜHNEL, H., 1992.

KÜHNEL, H., *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung*, Stuttgart, 1992.

KYZOUROVÁ, I., 2001.

KYZOUROVÁ, I., “Der restaurierte Kruzifixus von Jihlava (Iglau) und dessen Stellung zur gefassten Skulptur des Mittelalters”, *Die gotische Cruzifixe dolorosi*, (“Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst und Kulturgut” 4), Colonia, 2001, pp. 104-113.

KYZOUROVÁ, I. y KALINA, P., 1996.

KYZOUROVÁ, I. y KALINA, P., “The “Premyslovsky” Crucifix of Jihlava Stylistic Character and Meaning of a Crucifixus dolorosus”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57 (1996), pp. 35-64.

L

LABARGA GARCÍA, F., 1999.

LABARGA GARCÍA, F., “La devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo en las cofradías riojanas de la Vera Cruz”, *Zainak*, 18 (1999), pp. 381-392.

LABORDE, L. de, 1826.

LABORDE, L. de, *Itinerario descriptivo de las provincias de España*, Valencia, 1826.

LACARRA DUCAY, M. C., 1974.

LACARRA DUCAY, M. C., *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974.

LACARRA DUCAY, M. C., 1990.

LACARRA DUCAY, M. C., “Relaciones artísticas entre Navarra y Aragón en el siglo XIV: Nuestra Señora de la Consolación de Chiprana (Zaragoza)”, *Príncipe de Viana*, 189 (1990), pp. 23-42.

LACARRA DUCAY, M. C., 1995.

LACARRA DUCAY, M. C., “El Cristo de San Pedro de Siresa (Aproximación a su estudio)”, *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*, Huesca, 1995, pp. 483-497.

LACARRA DUCAY, M. C., 2004.

LACARRA DUCAY, M. C., *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz, Restauración*, Madrid, 2004.

LACARRA DUCAY, M. C., 2008.

LACARRA DUCAY, M. C., “Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas. Siglos XIII y XIV”, *Cuadernos de la cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3 (2008), pp. 127-171.

LACOSTE, J., 1973.

LACOSTE, J., “La sculpture à Silos autour de 1200”, *Bulletin Monumentale*, 131 (1973), pp. 101-128.

LACOSTE, J., 1990.

LACOSTE, J., "Nouvelles recherches à propos du second maître du cloître de Santo Domingo de Silos", en *Románico en Silos, IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro 1088-1988*, ("Studia Silensia, Series Maior" I), Abadía de Silos, 1990, pp. 473-494.

LADERO QUESADA, M. A., 1997.

LADERO QUESADA, M. A., "Las reformas fiscales y monetarias de Alfonso X como base del "Estado Moderno", en RODRÍGUEZ LLOPIS, M. (coord.), *Alfonso X. Aportaciones de un rey castellano a la construcción de Europa*, Murcia, 1997, pp. 91-108.

LADNER, G. B., 1983.

LADNER, G. B., *Images and Ideas the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, t. I, Roma, 1983.

LAFOND, P., 1908.

LAFOND, P., *La sculpture espagnole*, París, 1908.

LAFUENTE FERRARI, E., 1941.

LAFUENTE FERRARI, E., *Las artes de la madera en España*, Madrid, 1941.

LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 1993 a.

LAHOZ GUTIÉRREZ, L., "En torno a las figuras tipológicas de Laguardia", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 11 (1993), pp. 121-125.

LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 1993 b.

LAHOZ GUTIÉRREZ, L., "La portada norte de San Pedro de Vitoria y su contexto litúrgico", *NORBA: Revista de arte*, 13 (1993), pp. 7-22.

LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 1999.

LAHOZ GUTIÉRREZ, L., *El arte gótico en Álava*, Vitoria, 1999.

LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 2006.

LAHOZ GUTIÉRREZ, L., "Sobre galerías, portadas e imágenes: la escultura monumental en la catedral de Ciudad Rodrigo", en AZOFRA AGUSTÍN, E. y YARZA LUACES, J. (coords.), *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos: visiones y revisiones*, Salamanca, 2006, pp. 195-252.

LAMBERT, E., 1931 (1977).

LAMBERT, E., *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII*, Madrid, 1931 (1977).

LAMPÉREZ ROMEA, V., 1876.

LAMPÉREZ ROMEA, V., *Los grandes monasterios españoles*, Madrid, 1876.

LAMPÉREZ ROMEA, V., 1896.

LAMPÉREZ ROMEA, V., *Las catedrales españolas*, Madrid, 1896.

LAMPÉREZ ROMEA, V., 1899 a.

LAMPÉREZ ROMEA, V., "Notas a una excursión", *BSEE*, 81 (1899), pp. 177-193.

LAMPÉREZ ROMEA, V., 1899 b.

LAMPÉREZ ROMEA, V., “El Santo Cristo de Burgos y su retablo en la catedral”, *Ilustración Española y Americana*, XI (1899), p. 171.

LAMPÉREZ ROMEA, V., 1899 c.

LAMPÉREZ ROMEA, V., *Segovia, Toro y Burgos*, Madrid, 1899.

LAMPÉREZ ROMEA, V., 1908-1909 (1999).

LAMPÉREZ ROMEA, V., *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media según el estudio de los Elementos y los Monumentos*, Madrid, 1908 (1909).

LAMPÉREZ ROMEA, V., 1912.

LAMPÉREZ ROMEA, V., *La catedral de Burgos*, Madrid, 1912.

LAMPÉREZ ROMEA, V., 1920 a.

LAMPÉREZ ROMEA, V., “Santa María del Campo, Castrojeriz, Olmillos, Villamorón”, *BSEE*, 6 (1920), pp. 65-71.

LAMPÉREZ ROMEA, V., 1920 b.

LAMPÉREZ ROMEA, V., *Los grandes monasterios españoles*, Madrid, 1920.

LANZAGORTA ARCO, M. J., 2002.

LANZAGORTA ARCO, M. J., “La cultura de la pobreza en la vida conventual femenina: dos ejemplos de la orden clariana. Santa María de la Bretonera (Belorado) y la Santísima Trinidad de Bidaurreta (Oñate)”, *Sancho el Sabio*, 16 (2002), pp. 31-46.

LAPIÈRE, M., R., 1981.

LAPIÈRE, M., R., *La lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origin bénédictine (XIe – XIIIe siècles)*, París, 1981.

LARA MARTÍNEZ, L. y LARA MARTÍNEZ, M., 2007.

LARA MARTÍNEZ, L. y LARA MARTÍNEZ, M., “Santa Elena y el hallazgo de la Cruz de Cristo”, *Comunicación y hombre: revista interdisciplinar de ciencias de la comunicación y humanidades*, 3 (2007), pp. 39-50.

LASARTE, A. de, 1989.

LASARTE, A. de, *Millenium. Historia y Arte de la Iglesia Catalana*, catálogo de la exposición, Barcelona, 1989.

LASKO, P., 1972 (1994).

LASKO, P., *Arte Sacro 800-1200*, Madrid, 1972 (1994).

LAYNA SERRANO, F., 1941.

LAYNA SERRANO, F., “Las iglesias de Aranda de Duero (Burgos)”, *BSEE*, 45 (1941), pp. 181-205.

LÁZARO LÓPEZ, A., 1993 a.

LÁZARO LÓPEZ, A., *Museo del Retablo. Iglesia de San Esteban*, Burgos, Burgos, 1993.

LÁZARO LÓPEZ, A., 1993 b.

LÁZARO LÓPEZ, A., *Iconografía de Santiago y de los Santos Burgaleses vinculados a la peregrinación*, catálogo de la exposición, Burgos, 1993, p. 12.

LÁZARO LÓPEZ, A., 1997.

LÁZARO LÓPEZ, A., *Nuevos Caminos sobre Viejas Sendas*, catálogo de la exposición, Burgos, 1997, pp. 155-156.

LÁZARO LÓPEZ, A., 2008.

LÁZARO LÓPEZ, A., “Historia de un Renacimiento. La catedral de Burgos en los siglos XIX, XX y XXI”, en *La catedral de Burgos. Ocho siglos de Historia y Arte*, Burgos, 2008, pp. 381-428.

LECLERCQ, H., 1907.

LECLERCQ, H., “Annonciation”, en CABROL, F., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. I/2, París, 1907, cols. 2241-2249.

LECLERCQ, H., 1926 a.

LECLERCQ, H., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1926.

LECLERCQ, H., 1926 b.

LECLERCQ, H., “Jean Baptiste”, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. LXXV, París, 1926, columns. 2167-2184.

LEEUWENBERG, J., 1965.

LEEUWENBERG, J., “Die Austrahlung Utrechter Tonplastik”, en MÜLLER, T., *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik*, Munich, 1965, pp. 151-166.

LE GOFF, J., 1984.

LE GOFF, J., *La Baja Edad Media*, (“H^a Universal siglo XXI” 11), Madrid, 1984.

LEGNER, A., 1968.

LEGNER, A., *Lexicon der christlichen Ikonographie*, t. I, Friburgo en Breisgau, 1968.

LEGNER, A., 1989 a.

LEGNER, A., *Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400). Schnütgen Museum*, Colonia, 1989, núm. 3, pp. 126-132.

LEGNER, A., 1989 b.

LEGNER, A., *Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400). Schnütgen Museum*, Colonia, 1989, núm.14, pp. 153-157.

LEGNER, A., 1989 c.

LEGNER, A., *Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400). Schnütgen Museum*, Colonia, 1989, núm. 32, pp. 189-193.

LEFRANÇOIS-PILLION, L., 1935 a.

LEFRANÇOIS-PILLION, L., “Les statues de la Vierge à l'Enfant dans la sculpture française au XIV^e siècle”, *Gazette des Beaux Arts*, 14 (1935), pp. 129-159.

LEFRANÇOIS-PILLION, L., 1935 b.

LEFRANÇOIS-PILLION, L., “Les statues de la Vierge à l’Enfant dans la sculpture française au XIVe siècle”, *Gazette des Beaux Arts*, 15 (1935), pp. 204-227.

LEMEUNIER, A., 2007.

LEMEUNIER, A., “L’orfèvrerie mosane”, BOSSCHE, B. van den (dir.), *L’art mosan: Liege et son pays à l’époque romane du X-XIII siècle*, Lieja, 2007, pp. 107-131.

LEÓN, B. de, 1607.

LEÓN, B. de, *Crónica general del Orden Blanco*, m. s., Biblioteca del monasterio de la Vid, ca. 1607.

LEÓN, B. de, 1626.

LEÓN, B. de, *Los opúsculos de la limpísima concepción de nuestra Señora Madre de Dios*, La Vid, 1626.

LEÓN-SOTELO CASADO, M. C. del, 1982.

LEÓN-SOTELO CASADO, M. C. del, “La expansión del dominio monástico de San Pedro de Arlanza a lo largo del siglo XI”, *España Medieval*, 2 (1982), pp. 573-582.

LEONARDI, C. y RICCARDI, A. y ZARRI, G., 1998 (2000).

LEONARDI, C. y RICCARDI, A. y ZARRI, G., *Diccionario de los Santos*, t. I, Madrid, 1998 (2000).

LINAJE CONDE, A., 1973.

LINAJE CONDE, A., *Los orígenes del monacato benedictino en la Península Ibérica*, León, 1973.

LINAJE CONDE, A., 1987.

LINAJE CONDE, A., *Religión y sociedad medieval. El catecismo de Pedro de Cuéllar (1375)*, Valladolid, 1987.

LINEHAN, P., 1995.

LINEHAN, P., “Alfonso XI of Castile and the Armo of santiago (with a Note on the Pope’s Foot)”, en A. GARCÍA GARCÍA y P. WEIMAR (eds.), *Miscellanea Domenica Maffei dicata*, Frankfurt, 1995, pp. 121-146.

LINEHAN, P., 1997.

LINEHAN, P., “The King’s Touch and the Dean’s Ministrations: Aspects of Sacral Monarchy”, en MIRI, R. (ed.), *The Work of Jacques le Goff and the Challenges of Medieval History*, Woodbridge, 1997, pp. 189-208.

LINEHAN, P., 2004-2005.

LINEHAN, P., “El cuatro de mayo de 1282”, IV semana de estudios alfonsíes”, *Alcanate*, 4 (2004-2005), pp. 147-165.

LINEHAN, P., 2012.

LINEHAN, P., *Historia e historiadores en la España medieval*, Salamanca, 2012.

LIZARRALDE, J., 1926.

LIZARRALDE, J., *Ensayo iconográfico, legendario e histórico. Andra Mari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima de Guipuzcua*, Bilbao, 1926.

LIZARRALDE, J., 1934.

LIZARRALDE, J., *Ensayo iconográfico, legendario e histórico. Andra Mari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Vizcaya*, Bilbao, 1934.

LIZOÁIN GARRIDO, J. M., 1985 a.

LIZOÁIN GARRIDO, J. M., *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1116-1230)*, (“Fuentes Medievales castellano-leonesas” 30), Burgos, 1985.

LIZOÁIN GARRIDO, J. M., 1985 b.

LIZOÁIN GARRIDO, J. M., *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1231-1262)*, (“Fuentes Medievales castellano-leonesas” 31), Burgos, 1985.

LIZOÁIN GARRIDO, J. M., 1987.

LIZOÁIN GARRIDO, J. M., *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1263-1283). Índices (1116-1283)*, (“Fuentes Medievales castellano-leonesas” 32), Burgos, 1987.

LIZOÁIN GARRIDO, J. M., 1991.

LIZOÁIN GARRIDO, J. M., “Del Cantábrico al Duero, siglos VIII-X: propuestas historiográficas”, en *Burgos en la Alta Edad Media. II Jornadas Burgalesas de Historia*, Burgos, 1991, pp. 653-714.

LIZOÁIN GARRIDO, J. M. y GARCÍA, J. J., 1988.

LIZOÁIN GARRIDO, J. M. y GARCÍA, J. J., *Hª de las Huelgas de Burgos. Hª de un cenobio burgalés s. XII y XIII*, Burgos, 1988.

LLACAYO SANTA MARÍA, A., 1886 a.

LLACAYO SANTA MARÍA, A., *Catedral. Cartuja. Huelgas. Monumentos religiosos, artísticos e históricos, curiosidades, cosas notables de Burgos y sus cercanías*, Burgos, 1886.

LLACAYO SANTA MARÍA, A., 1886 b.

LLACAYO SANTA MARÍA, A., *Huelgas, Hospital del Rey y Cartuja, ruinas de Fresdelval, San Pedro de Cardeña, cueva de Atapuerca y Arlanzón*, Burgos, 1886.

LLACAYO SANTA MARÍA, A., 1886 c.

LLACAYO SANTA MARÍA, A., *Manual del viajero en la catedral de Burgos*, Burgos, 1886.

LLACAYO SANTA MARÍA, A., 1886 d.

LLACAYO SANTA MARÍA, A., *Burgos y sus monumentos*, Burgos, 1886.

LLACAYO SANTA MARÍA, A., 1887.

LLACAYO SANTA MARÍA, A., *Burgos: Catedral, Cartuja, Huelgas*, Burgos, 1887.

LLAMAS, E., 1992.

LLAMAS, E., *Guía para visitar los santuarios Marianos de Castilla y León*, Madrid, 1992.

LLAMAZARES, F., 1985.

LLAMAZARES, F., *Museos de León y provincia*, León, 1985.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., 2008.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., “El Templo primado: receptáculo de reliquias y su significado”, en VIZUETE MENDOZA, J. C. y MARTÍN SÁNCHEZ, J., *Sacra loca toletana: los espacios sagrados en Toledo*, Cuenca, 2007, pp. 289-317.

LLEDÓ, J., 1999.

LLEDÓ, J., *Calendarios y Medidas del Tiempo*, Madrid, 1999.

LLORENTE, J. A., 1807.

LLORENTE, J. A., “Fueros de la villa de Cerezo en La Rioja, concedidos por don Alfonso VII de Castilla en 10 de enero de 1146”, en *Noticias históricas de las tres provincias Vascongadas. Álava, Guipúzcoa, Vizcaya*, Madrid, 1807, pp. 108-111.

LLULL, R., 2000.

LLULL, R., *Libro de la orden de caballería*, Madrid, 2000.

LOJENDIO, L. M. y RODRÍGUEZ, A., 1976 (1980).

LOJENDIO, L. M. y RODRÍGUEZ, A., *Castilla/I. Burgos, Logroño, Palencia y Santander*, (“La España Románica” 1), Madrid, 1966 (1978).

LOMAX, W., 1963.

LOMAX, W., *La orden de Santiago (1170-1275)*, Madrid, 1965.

LLOMPART MORAGUES, G., 1987.

LLOMPART MORAGUES, G., “Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna”, en *Mallorca entre la historia el arte y el folklore. Folklore de Mallorca. Folklore de Europa*, (“Miscelánea de Estudios Fontes Rerum Balearium” 6), Mallorca, 1987, pp. 287-335.

LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., 1788 (1978).

LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., *Descripción Histórica del Obispado de Osma*, Madrid, 1788 (1978).

LÓPEZ, F., 1907.

LÓPEZ, F., *Historia documentada y crítica del Santísimo Cristo de Burgos de San Gil*, Salamanca, 1907.

LÓPEZ, R. J., 2008.

LÓPEZ, R. J., “La pervivencia del mito bélico en la España moderna: la imagen de Santiago Caballero”, en GONZÁLEZ CRUZ (coord.), *Religión y conflictos bélicos en Iberoamerica*, Sevilla, 2008, pp. 12-41.

LÓPEZ BERNAL, H., 1907 (1994).

LÓPEZ BERNAL, H., *Apuntes históricos de Belorado*, Burgos, 1907 (1994).

LÓPEZ de AYALA, P., 1779.

LÓPEZ de AYALA, P., *Crónicas de los reyes de Castilla don Pedro, don Enrique II, don Juan I, don Enrique III con Las Enmiendas del Secretario Geronimo Zurita: y las Correcciones y notas añadidas por Don Eugenio De Llaguno Amirola* t. I, Madrid, 1779.

LÓPEZ de GUEREÑU, G., 1982.

LÓPEZ de GUEREÑU, G., *Andra Mari en Alava: iconografía mariana en la diócesis de Vitoria*, Vitoria, 1982.

LÓPEZ de GUEREÑO SANZ, M. T., 1997.

LÓPEZ de GUEREÑO SANZ, M. T., *Monasterios medievales. Reinos de Castilla y León*, Valladolid, 1997.

LÓPEZ LÓPEZ, M. C., 2013.

LÓPEZ LÓPEZ, M. C., “Primeras manifestaciones del culto mariano conservadas en la provincia de Ciudad Real”, *Cuaderno de estudios manchegos*, 38 (2013), pp. 223-238.

LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1962.

LÓPEZ MARTÍNEZ, N., “Aportaciones a la bibliografía histórica burgalesa”, *Burgense*, 3 (1962), pp. 433-456.

LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1963.

LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *San Juan de Ortega*, Burgos, 1963.

LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1974.

LÓPEZ MARTÍNEZ, N., “Apeos del priorato de Campo en 1575”, *Burgense*, 15 (1974), pp. 581-596.

LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1986.

LÓPEZ MARTÍNEZ, N., “Vida cristiana. Camino de Santiago”, *Historia de Burgos II/2*, Burgos, 1986.

LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1997.

LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, Burgos, 1997.

LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 2001.

LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *Monasterios primitivos en la Castilla Vieja (s. VI-XII)*, Burgos, 2001.

LÓPEZ MATA, T., 1927.

LÓPEZ MATA, T., “Estudio geográfico del Alfoz de Burgos”, *BCPMB*, 19 (1927), pp. 167-174.

LÓPEZ MATA, T., 1939 a.

LÓPEZ MATA, T., “Mahamud y el retablo de la iglesia de San Miguel”, *BCPMB*, 68 (1939), pp. 255-260.

LÓPEZ MATA, T., 1939 b.

LÓPEZ MATA, T., “El territorio de Auca y su demarcación geográfica a fines del siglo XI”, *BCPMB*, 69 (1939), pp. 294-304.

LÓPEZ MATA, T., 1940.

LÓPEZ MATA, T., “El territorio de Auca y su demarcación geográfica a fines del siglo XI”, *BCPMB*, 70 (1940), pp. 344-351.

LÓPEZ MATA, T., 1944.

LÓPEZ MATA, T., “Los monasterios medievales en la comarca de Juarros”, *BCPMB*, 87 (1944), pp. 353-363.

LÓPEZ MATA, 1946.

LÓPEZ MATA, T., *El barrio e iglesia de San Esteban*, Burgos, 1946.

LÓPEZ MATA, T., 1947.

LÓPEZ MATA, T., *Histórico acto de entronación de la Imagen de Santa María la Mayor en el ayuntamiento de Burgos*, Burgos, 1947.

LÓPEZ MATA, T., 1949.

LÓPEZ MATA, T., *La Ciudad y castillo de Burgos*, Burgos, 1949.

LÓPEZ MATA, T., 1950.

LÓPEZ MATA, T., *La Catedral de Burgos*, Burgos, 1950.

LÓPEZ MATA, T., 1953.

LÓPEZ MATA, T., “Santa María de Sasamón y San Pedro de Tejada”, *BIFG*, 123 (1953), pp. 551-556.

LÓPEZ MATA, T., 1957.

LÓPEZ MATA, T., *Geografía del condado de Castilla a la muerte de Fernán González*, Madrid, 1957.

LÓPEZ MATA, T., 1959.

LÓPEZ MATA, T., *La compañía de Jesús en Burgos*, Burgos, 1959.

LÓPEZ MATA, T., 1961 a.

LÓPEZ MATA, T., “El Alfoz de Burgos”, *BIFG*, 154 (1961), pp. 416-430.

LÓPEZ MATA, 1961 b.

LÓPEZ MATA, T., “El Alfoz de Burgos”, *BIFG*, 155 (1961), pp. 512-529.

LÓPEZ MATA, T., 1961 c.

LÓPEZ MATA, T., “El Alfoz de Burgos”, *BIFG*, 156 (1961), pp. 618-63.

LÓPEZ MATA, T., 1963 a.

LÓPEZ MATA, T., “Miranda de Ebro”, *BIFG*, 163 (1963), pp. 692-696.

LÓPEZ MATA, T., 1963 b.

LÓPEZ MATA, T., *La provincia de Burgos, en la Geografía y en la Historia*, Burgos, 1963.

LÓPEZ MATA, T., 1965.

LÓPEZ MATA, T., “La ruta jacobea al través de la provincia de Burgos”, *BIFG*, 164 (1965), pp. 528-559.

LÓPEZ-MUÑIZ, M. J. T., 1982.

LÓPEZ-MUÑIZ, M. J. T., “Advocaciones marianas vinculadas con el paisaje rural”, *Narria: Estudios de artes y costumbre populares*, 28 (1982), pp. 29-33.

LÓPEZ RIPALDA, J., 1967.

LÓPEZ RIPALDA, J., *Monasterio de Santo Domingo de Silos*, Burgos, 1967.

LÓPEZ ROJO, M., 1982.

LÓPEZ ROJO, M., “Tabliega y su abadía”, *BIFG*, 198 (1982), pp. 89-107.

LÓPEZ SOBRINO, J., 1990.

LÓPEZ SOBRINO, J., *La iglesia de San Nicolás de Bari*, Burgos, 1990.

LÓPEZ VALLADO, F., 1915.

LÓPEZ VALLADO, F., “Contribución al estudio de la arqueología cristiana en España”, *RABM*, 33 (1915), pp. 118-125.

LÓPEZ VILABOA, M., 2013.

LÓPEZ VILABOA, M., “El Santo Cristo de San Lorenzo”, *Diario de Burgos*, 11 de agosto de 2013.

LORENZO ARRIBAS, J. M., 2006.

LORENZO ARRIBAS, J. M., “San Pedro de la Nave (Zamora). Interpretaciones eruditas y populares sobre el origen de un templo y sus leyendas”, *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 3 (2006).

[HTTP://WWW.CULTURASPOPULARES.ORG/TEXTOS3/ARTICULOS/LORENZO.HTM](http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/lorenzo.htm)
(18/10(2015))

LORÉS i OTZET, I., 1991.

LORÉS i OTZET, I., “Nen Jesús”, ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J. (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals*. Barcelona, 1991, núm, 278, pp. 309-310.

LORITE CRUZ, P. J., 2010.

LORITE CRUZ, P. J., “Las iconografías de santa Ana como precedentes de la Inmaculada Concepción, el beso de la puerta de Jerusalén y la sagrada parentela. El triunfo de la mujer en la estirpe de Cristo”, II *Congreso virtual sobre historia de las mujeres*, 2002, pp. 1-13.

LORITE CRUZ, P. J., 2011.

LORITE CRUZ, P. J., “La presencia del Cristo de Burgos de Úbeda por la influencia de los Marqueses de la Rambla”, *Contraluz: Revista de la Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico*, 8 (2011), pp. 175-186.

LOZANO LÓPEZ, E., 2007.

LOZANO LÓPEZ, E., *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*. Universitat Rovira i Virgili, 2007.
<http://www.tesisenred.net/handle/10803/8604> (17/09/2015)

LOZOYA, MARQUÉS de, 1935.

LOZOYA, MARQUÉS de, *El arte gótico en España*, Barcelona, 1935.

LOVIANO, P., 1740.

LOVIANO, P., *Historia y milagros del Santo Cristo de Burgos*, Madrid, 1740.

LUIS IGLESIAS, A., 1942.

LUIS IGLESIAS, A., *Realeza de María*, Madrid, 1942.

LUIS MONTEVERDE, J., 1949 a.

LUIS MONTEVERDE, J., “El Museo de Telas Medievales del Real Monasterio de Las Huelgas”, *BIFG*, 103 (1949), pp. 233-249.

LUIS MONTEVERDE, J., 1950.

LUIS MONTEVERDE, J., “Notas manuscritas y un hallazgo arqueológico en Lara”, *BCPMB*, 111 (1950), pp. 127-130.

LUIS MONTEVERDE, J., 1953 a.

LUIS MONTEVERDE, J., “El retrato de una abadesa de Las Huelgas”, *BIFG*, 122 (1953), pp. 430-431.

LUIS MONTEVERDE, J., 1953 b.

LUIS MONTEVERDE, J., “Algo más sobre el Real Monasterio de Las Huelgas”, *BIFG*, 123 (1953), pp. 732-734.

LUIS MONTEVERDE, J., 1961.

LUIS MONTEVERDE, J., “Monasterio de las Huelgas, Burgos”, en *Monasterio de las Huelgas y Palacio de la Isla de Burgos y Monasterio de Santa Clara de Tordesillas*, Madrid, 1961, pp. 9-45.

LUIS MONTEVERDE, J., 1964.

LUIS MONTEVERDE, J., “Algunas notas sueltas sobre la antigua vía de Santiago a su paso por la provincia de Burgos”, *BIFG*, 162 (1964), pp. 129-135.

LUIS MONTEVERDE, J., 1965.

LUIS MONTEVERDE, J., “Iconografía gótica burgalesa del Apóstol Santiago”, *BIFG*, 164 (1965), pp. 454-457.

LUNA, L., 1991.

LUNA, L., “Santa Ana, modelo cultural del Siglo de Oro”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 498 (1991), pp. 53-64.

LUZURIAGA, L., 1916.

LUZURIAGA, L., *Documentos para la Historia escolar de España*, t. I, Madrid, 1916.

M

MADOZ, P., 1849.

MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Castilla y León*, Burgos, t. IV, Madrid, 1849.

MADOZ, P., 1850.

MADOZ, P., *Diccionario Geográfico Estadístico- Histórico de España y sus posesiones en ultramar*, t. III, Madrid. 1850.

MADOZ, P., 1845-1850 (1984).

MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Castilla y León*, Burgos, Valladolid, 1845-1850 (1984).

MAHN, H., 1931.

MAHN, H., *Kathedralplastik in Spanien: die monumentale Figuralskulptur in Alt-Kastilien, León und Navarra zwischen 1230 und 1380*, Reutlingen, 1931.

MALAGÓN ÁGUILA, J. C., 1990.

MALAGÓN ÁGUILA, J. C., "Pineda de la Sierra, escultura en la portada de la iglesia", en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988* ("Studia Silensia. Series Maior" 1), Abadía de Silos, 1990, pp. 595-602.

MALDONADO MACANAZ, J., 1866.

MALDONADO MACANAZ, J., *Crónica General de España. Crónica de la provincia de Burgos*, Madrid, 1866.

MÂLE, E., 1899 (1986 a).

MÂLE, E., *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1899 (1986).

MÂLE, E., 1899 (1986 b).

MÂLE, E., *Die Gotik: kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich*, Zurich, 1986.

MÂLE, E., 1924.

MÂLE, E., *L'art religieux du XIII siècle en France: Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, París, 1922.

MÂLE, E., 1932 (2001)

MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, 1932 (2001).

MÂLE, E., 1958.

MÂLE, E., *Les saints compagnons du Christ*, París, 1958.

MANCINELLI, F., 1991.

MANCINELLI, F., *Catacumbas de Roma. Origen del Cristianismo*, Florencia, 1981.

MANRIQUE, A., 1659.

MANRIQUE, A., *Annales Cistercienses*, t. IV, Lyon, 1659.

MANSILLA REOYO, D., 1948 a.

MANSILLA REOYO, D., “La documentación pontificia del Archivo de la Catedral de Burgos”, *HS*, 1 (1948), pp. 141-162.

MANSILLA REOYO, D., 1948 b.

MANSILLA REOYO, D., “La documentación pontificia del Archivo de la Catedral de Burgos”, *HS*, 2 (1948), 427-438.

MANSILLA REOYO, D., 1950.

MANSILLA REOYO, D., “Inventario y documentos que la Iglesia de Burgos tenía en el archivo de Roma”, *HS*, 3 (1950), pp. 383-392.

MANSILLA REOYO, D., 1951 a.

MANSILLA REOYO, D., “Episcopologio de Burgos. Siglo XIII”, *HS*, 8 (1951), pp. 313-333.

MANSILLA REOYO, D., 1951 b.

MANSILLA REOYO, D., *Catálogo documental del archivo de la catedral de Burgos (804-1416)*, Madrid, 1951.

MANSILLA REOYO, D., 1956.

MANSILLA REOYO, D., *El Archivo capitular de la catedral de Burgos. Breve guía y sumaria descripción de sus fondos*, Burgos, 1956.

MANSILLA REOYO, D., 1960.

MANSILLA REOYO, D., “La documentación real más antigua del Archivo Catedralicio de Burgos (804-1157)”, *Burgense*, 1 (1960), pp. 271-298.

MANSILLA REOYO, D., 1971.

MANSILLA REOYO, D., *Catálogo documental del archivo catedral de Burgos (804-1416)*, Madrid-Barcelona, 1971.

MANSILLA REOYO, D., 1972.

MANSILLA REOYO, D., “Burgos. Diócesis de”, en *DHEE*, t. I, 1972, pp. 290-295.

MANSILLA REOYO, D., 1982.

MANSILLA REOYO, D., “Panorama histórico-geográfico de la Iglesia española (s. VIII-XIV)”, en *Historia de la Iglesia en España*, t. II, Madrid, 1982.

MANSILLA REOYO, D., 1986 a.

MANSILLA REOYO, D., “Obispado y monasterios”, *Historia de Burgos II. Edad Media (I)*, Burgos, 1986, pp. 295-322.

MANSILLA REOYO, D., 1986 b.

MANSILLA REOYO, D., “La vida monástica”, *Historia de Burgos II. Edad Media (I)*, Burgos, 1986, pp. 322-356.

MANSO PORTO, C., 1993.

MANSO PORTO, C., *Arte gótico en Galicia: los dominicos*, Santiago de Compostela, 1993.

MANZANO DELGADO, F., 2012.

MANZANO DELGADO, F., “Representaciones del Juicio Final en catedrales medievales”, *Vita Brevis*, 2 (2012), pp. 1-16.

MARELLI, I., 2004.

MARELLI, I., *L'immagine, il culto, la forma. Antichi gruppi di Deposizione Lígnea (secoli XII-XIV)*, catálogo de la exposición, Montone 1999, Perugia, 2004, pp. 159-160.

MARETTE, J., 1968.

MARETTE, J., *Marienbild in Rheinland und Westfalen*, Essen, 1968.

MARÍA ABAD, C., 1905.

MARÍA ABAD, C., *Culto a la Inmaculada Concepción en la ciudad de Burgos*, Madrid, 1905.

MARIANA, J. de, 1839.

MARIANA, J. de, *Historia General de España*, t. III, Madrid, 1939.

MARIZ, P. de, 1609.

MARIZ, P. de, *Hystorias de invenças e maravilhas do Sto Crucifixo de Burgos*, Lisboa, 1609.

MARKS, R. y MORGAN, N., 1980.

MARKS, R. y MORGAN, N., *Englische Buchmalerei der Gotik. 1200-1500*, Munich, 1980.

MÁRQUEZ, I., 1618.

MÁRQUEZ, I., *Orígenes de los frailes ermitaños de la orden de San Agustín, y su verdades institución antes del gran Concilio Lateralense*, Salamanca, 1618.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., 2004.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *Santiago: trayectoria de un mito*, Barcelona, 2004.

MARTENS, D., 1994.

MARTENS, D., “Un eco castellano de la “Madona del trono arqueado” de Dieric Bouts”, *Archivo Español de Arte*, 267 (1994), pp. 149-160.

MARTIARENA LASA, X., 2012.

MARTIARENA LASA, X., “Los alabastros ingleses en Gipuzkoa: nuevas aportaciones en la franja costera”, *Ars Bilduma*, 3 (2013), pp. 151-166.

MARTÍN ANSÓN, M. L., 1984.

MARTÍN ANSÓN, M. L., *Esmaltes en España*, Madrid, 1984.

MARTÍN ANSÓN, M. L., 2001.

MARTÍN ANSÓN, M. L., “La continuidad de imágenes-estatuas de la “Theokokos” en la orfebrería del siglo XIII”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 595-508.

MARTÍN ANSÓN, M. L., 2002.

MARTÍN ANSÓN, M. L., “Algunos prototipos iconográficos de la Virgen María en la escultura en metal del siglo XIV”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 14 (2002), pp. 43-58.

MARTÍN ARTAJO, A., 1972.

MARTÍN ARTAJO, A., “Concordato de 1953”, en *DHEE*, t. I, 1972, pp. 595-599.

MARTÍN GARCÍA, J. C., 2004 a.

MARTÍN GARCÍA, J. C., “Cristo crucificado”, en *1999-2003. Catálogo de obras restauradas. Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León*, Valladolid, 2004, pp. 172-175.

MARTÍN GARCÍA, J. C., 2004 b.

MARTÍN GARCÍA, J. C., “Cristo crucificado. Parroquia de San Gil”, en *Castilla y León restaura. 2000-2004*, Valladolid, 2004, pp. 291-296.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1961.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Arte español de transición al gótico”, *Goya*, 43-45 (1961), pp. 168-178.

MARTÍN RODRÍGUEZ, J. L., 1977.

MARTÍN RODRÍGUEZ, J. L., “Propiedad, sexo y religión. La sociedad castellana del siglo XIV en el catecismo de Pedro de Cuellar”, *Historia 16*, 19 (1977), pp. 51-56.

MARTÍNEZ, T. S. J., 1978.

MARTÍNEZ, T. S. J., *España mística. Monjes y monasterios*, Bilbao, 1978.

MARTÍNEZ, M., 1994.

MARTÍNEZ, M., “La organización del espacio diocesano en la Historia de Castilla y León”, *Investigaciones Históricas*, 14 (1994), pp. 119-136.

MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., y FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2012.

MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., y FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., *El templo gótico de San Saturnino de Pamplona. Arquitectura y escultura*, Pamplona, 2012.

MARTÍNEZ AÑIBARROSO, M., 1890.

MARTÍNEZ AÑIBARROSO, M., *Intento de un diccionario de autores de la provincia de Burgos*, Madrid, 1890.

MARTÍNEZ BURGOS, M., 1935.

MARTÍNEZ BURGOS, M., *Catálogo del Museo Arqueológico Provincial de Burgos*, Madrid, 1935.

MARTÍNEZ BURGOS, M., 1955.

MARTÍNEZ BURGOS, M., *Guía turística de Burgos y su provincia*, Burgos, 1955.

MARTÍNEZ BURGOS, M., 1956.

MARTÍNEZ BURGOS, M., *En torno a la catedral de Burgos. El coro y sus andanzas*, Burgos, 1956.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., 1990.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, 1990.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1981.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., *Libro Becerro de las Behetrías. Estudio y texto crítico*, León, 1981.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1982.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., *Fueros locales en el territorio de la provincia de Burgos*, Burgos, 1982.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 a.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., *Génesis histórica de la provincia de Burgos y sus divisiones administrativas*, Burgos, 1983.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1983 b.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., *Las Comunidades de Villa y Tierra de la Extremadura Castellana*, Madrid, 1983.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1984.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., “Los obispados de la Castilla condal hasta la consolidación del obispado de Oca en el Concilio de Husillos”, *El factor religioso en la formación de Castilla*, Burgos, 1984, pp. 85-164.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1987.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., *Pueblos y alfores burgaleses de la repoblación*, Valladolid, 1987.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1994.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., “Orígenes familiares de Santo Domingo, los linajes de Aza y Guzmán”, en DÍAZ MARTÍN, L. V. y ANIZ IRIARTE, C. (coords.), *Santo Domingo de Caleruega: contexto cultural: Jornadas de estudios medievales, Santo Domingo en su contexto socio-político, 1170-1221*, Jornadas de estudios medievales, Caleruega 1992, Salamanca, 1994, p. 172.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1996.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., “Supresión de los conventos de religiosos de la provincia de Burgos (1820-1836)”, *BIFG*, 213 (1996), pp. 461-489.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1997.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., *El Monasterio de Fresdelval, el Castillo de Sotopalacios y la Merindad y Valle de Ubierna*, Burgos, 1997.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1998 a.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., “El linaje de los Villamayor”, *Jornadas culturales con motivo del IX centenario de la fundación del Cister en el monasterio de Villamayor de los Montes Burgos*, Burgos, 1998, pp. 133-170.

MARTÍNEZ DíEZ, G., 1998 b.

MARTÍNEZ DíEZ, G., *El Camino de Santiago en la Provincia de Burgos*, Burgos, 1998.

MARTÍNEZ DíEZ, G., 1998 c.

MARTÍNEZ DíEZ, G., *Colección documental del Monasterio de San Pedro de Cardena*, Burgos, 1998.

MARTÍNEZ DíEZ, G., 2002.

MARTÍNEZ DíEZ, G., “El románico en la provincia de Burgos. Marco histórico”, *Burgos*, t. I, ERCyL, 2002.

MARTÍNEZ DíEZ, G. y GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V., 2000.

MARTÍNEZ DíEZ, G. y GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V., *Colección diplomática. Monasterio cisterciense de Santa María la Real. Villamayor de los Montes*, Burgos, 2000.

MARTÍNEZ FRÍAS, J., 2012.

MARTÍNEZ FRÍAS, J., “La pasión de Cristo en el arte”, *Staurós*, 51 (2012), pp. 5-72.

MARTÍNEZ GARCÍA, L., 1987.

MARTÍNEZ GARCÍA, L., “Las cofradías”, *Burgos en la Edad Media*, Valladolid, 1987.

MARTÍNEZ GARCÍA, L., 1993.

MARTÍNEZ GARCÍA, L., “El desarrollo institucional burgalés en la baja Edad Media (ss. XIV y XV)”, *Historia 16 de Burgos. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Burgos, 1993.

MARTÍNEZ GARCÍA, L., 2004 a.

MARTÍNEZ GARCÍA, L., *El Camino de Santiago. Una visión histórica desde Burgos*, Burgos, 2004.

MARTÍNEZ GARCÍA, L., 2004 b.

MARTÍNEZ GARCÍA, L., “El contexto histórico”, en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M. I. (coords.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 19-44.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, R., 1987.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, F., “Testamento, muerte y sepultura de Don Tello, Señor de Vizcaya y de Aguilar”, en *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, Palencia, 1987, pp. 123-138.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, F., 1996.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, F., “Formación, espiritualidad y trabajo del clero: deficiencias”, en DÍAZ MARTÍN, L. V. y ANIZ IRIARTE, C. (coords.), *Santo Domingo de Caleruega: contexto cultura: IV Jornadas de estudios medievales*, Caleruega 1994, Salamanca, 1996, pp. 87-102.

MARTÍNEZ LACASA, M. P., 2002.

MARTÍNEZ LACASA, M. P., “Iglesias”, *Burgos*. t. II, ERCyL, 2002, pp. 923-924.

MARTÍNEZ LACASA, M. P. y GÓMEZ GÓMEZ, A., 2002.

MARTÍNEZ LACASA, M. P. y GÓMEZ GÓMEZ, A., “Vilviestre”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, p. 1142.

MARTÍNEZ LLORENTE, F., 1996.

MARTÍNEZ LLORENTE, F., “Fuero y concejo en la Castilla del Duero medieval (s. X-XIII)”, en DÍAZ MARTÍN, L. V. y ANIZ IRIARTE, C. (coords.), *Santo Domingo de Caleruega: contexto eclesial religioso: IV Jornadas de estudios medievales*, Caleruega 1994, Salamanca, 1996, pp. 155-294.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1990.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera”, *RB*, 5 (1990), pp. 83-92.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1991.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería medieval mariana en la Ribera”, *RB*, 6 (1991), pp. 143-158.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 1998-2001.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los descendimientos en la imaginería medieval. Clasificación tipológica”, *Kobie*, 12 (1998-2001), pp. 67-77.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2001.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería románica”, *RB*, 16 (2001), pp. 189-231.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 a.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Arauzo de Salce”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, p. 2699.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 b.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Arauzo de Torre”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2703-2707.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 c.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Berlangas de Roa”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, p. 2722.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 d.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Caleruega”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2739-2744.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 e.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Cristo de Santa Tigridia”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, pp. 1354-1355.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 f.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Hontangas”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2792.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 g.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Iglesia de Santa María Magdalena”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, pp. 1309-1310.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 h.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Salas de Bureba”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, pp. 141-142.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 i.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “San Quirce. Crucifijo románico”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, p. 764.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 j.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imagen de Cristo crucificado”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, p. 2764.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 k.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Virgen con el Niño (Museo Frederic Marès. Barcelona)”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2485-2486.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 l.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Santa María del Mercadillo”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, p. 2850.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 m.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Valdeande”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2899-2903.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 n.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Tórtolos de Esgueva. Virgen”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, p. 2894.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 ñ.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Vadocondes”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, p. 2994.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 o.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Roa”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2845-2848.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2002 p.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica”, *RB*, 17 (2002), pp. 187-232.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2003 a.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “El maestro de la portada occidental de Toro y Nuestra Señora de Marzo en Santo Domingo de Silos”, *actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, (col. “Stvdia Silensia” 28), 2003, pp. 593-601.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2003 b.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucificados articulados españoles”, *BSAyA*, 69 (2003), pp. 207-246.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2004.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La Virgen de la Vid, centro del monasterio”, *El monasterio de Santa María de la Vid. 850 años*, Madrid, 2004, pp. 243-285.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2005 a.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Inmaculada de Silos”, *Inmaculada*, Catálogo de la exposición, catedral de la Almudena, Madrid, 2005, pp. 86-87.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2005 b.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Santa Ana”, *Inmaculada*, catálogo de la Exposición, catedral de la Almudena, Madrid, 2005, pp. 122-124.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2006.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: más allá de la devoción”, en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M. I. (coords.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 249-270.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2007.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los descendimientos líneos medievales. La provincia de Burgos: una singular concentración escultórica en Castilla”, *CAqv*, 23 (2007), pp. 88-116.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2008.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería románica: una expresión de la espiritualidad medieval”, *RB*, 23 (2008), pp. 317-344.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2009 a.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., *Imatges medievals de culte. Talles de la col.lecció El Convent*, catálogo de la exposición, Gerona, 2009, núm. 24, pp. 110-113.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2009 b.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), pp. 209-246.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2010.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Los crucificados dolorosos góticos y el santo Cristo de Burgos de la iglesia de San Gil”, *CAqv*, 25 (2010), pp. 107-128.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2012.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Las Anunciaciones góticas burgalesas y los ritos hispánico y romano”, *CAvq*, 28 (2012), pp. 107-128.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2014.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Las imágenes articuladas en las celebraciones aúlicas: la escultura de “Santiago del espaldarazo” de las Huelgas”, *CAqv*, 30 (2014), pp. 259-272.

MARTÍNEZ OÑA, M. del M., 2004.

MARTÍNEZ OÑA, M. del M., “Vírgenes y Santas en la Catedral de Almería”, *Actas de las III Jornadas sobre la Religiosidad popular y Almería*, Almería, 2004, pp. 313-322.

MARTÍNEZ RAMOS, M. P.

MARTÍNEZ RAMOS, M. P., “Listado de yacimientos tardoantiguos en España”, www.uam.es (8/08/2015)

MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, J., 1924.

MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, J., “Contribución al estudio de las Vírgenes Bizantinas”, *BCPMB*, 6 (1924), pp. 187-191.

MARTÍNEZ SANZ, M., 1866 (1983).

MARTÍNEZ SANZ, M., *Historia del Templo Catedral de Burgos, escrita con arreglo a documentos de su archivo*, Burgos, 1866 (1983).

MASSONS RABASSA, E., 2004.

MASSONS RABASSA, E., “La iconografía del diablo en el frontal del altar de Santa Margarita de Vilaseca (1160-1190)”, *Locus Amoenus*, 7 (2004), pp. 53-71.

MATESANZ DEL BARRIO, J., 2008

MATESANZ DEL BARRIO, J., “La percepción de un edificio. La imagen de la Catedral de Burgos”, *La catedral de Burgos. Ocho siglos de Historia y Arte, Burgos*, 2008, pp. 600-622.

MATEOS GÓMEZ, I. y LÓPEZ-YARTO, A. y PRADOS GARCÍA, J. M., 1999.

MATEOS GÓMEZ, I. y LÓPEZ-YARTO, A. y PRADOS GARCÍA, J. M., *El arte de la orden jerónima*. Madrid, 1999.

MATHON, J. B., (coord.), 2011.

MATHON, J. B. (coord.), *Romanes et gothiques: Vierges à l'Enfant restaurées des Pyrénées-Orientales*, catálogo de la exposición, Pepignan 2011.

MAYER, A. L., 1922 a.

MAYER, A. L., *Gotische Portalskulpturen in Spanien*, Leipzig, 1922.

MAYER, A. L., 1922 b.

MAYER, A. L., *Mittelalterliche Plastik in Spanien*, Munich, 1922.

MAYER, A. L., 1928.

MAYER, A. L., *Gotik in Spanien*, Leipzig, 1928,

MAYER, A. L., 1929.

MAYER, A. L., *El estilo gótico en España*, Madrid-Barcelona, 1929.

MAYER, R., 1993.

MAYER, R., *Materiales y Técnicas del Arte*, Madrid, 1993.

MAZUELA, R., 1987.

MAZUELA, R., “Arte mudéjar en Burgos. Las huellas musulmanas en las Huelgas y en el Hospital del Rey”, *Reales Sitios*, 92 (1987), pp. 27-44.

MCNELLY KEARNS, C., 2008.

MCNELLY KEARNS, C., *The Virgin Mary, Monotheism, and Sacrifice*, Cambridge, 2008.

MEDINA, I. y SAN VALENTÍN BLANCO, L., 1993.

MEDINA, I. y SAN VALENTÍN BLANCO, L., *Guía de Burgos hoy*, Madrid, 1993.

MELCHER, R. (coord.), 2006.

MELCHER, R. (coord.), *Lothringische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, catálogo de la exposición en el Saarlandmuseum, Saarbrücke, 2006.

MELCZER, W., 1981.

MELCZER, W., *Crocifisso detto della beata Villana*, Diss. Siracusa NY, 1981.
<http://www.smn.it/polis/melczer.htm> (21/5/2014).

MELERO-MONEO, L., 2000-2001.

MELERO-MONEO, L., “Retablo y frontal del convento de San Juan de Quejana en Álava (1396)”, *Locus Amoenus*, 5 (2000-2001), pp. 33-51.

MELERO-MONEO, L., 2005.

MELERO-MONEO, L., *La pintura sobre tabla del gótico lineal*, Barcelona, 2005.

MENDOZA, J. A., 1950.

MENDOZA, J. A., “El Cardenal Don Iñigo López de Mendoza y el monasterio de La Vid”, *Archivo Agustiniano*, 44 (1950), pp. 67-84.

MENDOZA, J. A., 1952.

MENDOZA, J. A., “Milagroso hallazgo de la Virgen de la Vid”, *Archivo Agustiniano*, 46 (1952), pp. 283-309.

MENGUAL BATLE, J., 1997.

MENGUAL BATLE, J., *Guía para visitar los santuarios marianos de Baleares*, (“María en los pueblos de España” 14), Madrid, 1997.

MENÉNDEZ PIDAL, R., 1966.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *Documentos lingüísticos de España. Corona de Castilla*, t. I, Madrid, 1966.

MENÉNDEZ PIDAL, G., 1986.

MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986.

MENÉNDEZ PIDAL, G. y BERNIS MADRAZO, C., 1986.

MENÉNDEZ PIDAL, G. y BERNIS MADRAZO, C., “Traje, aderezo, afeites”, en *La España del s. XIII en imágenes*, Madrid, 1986.

MENÉNDEZ-PIDAL de NAVASCUÉS, F., 1982.

MENÉNDEZ-PIDAL de NAVASCUÉS, F., *Heráldica medieval española*, t. I, Madrid, 1982.

MENÉNDEZ-PIDAL de NAVASCUÉS, F., 2000.

MENÉNDEZ-PIDAL de NAVASCUÉS, F., “El escudo”, en *Símbolos de España*, Madrid, 2000.

MENÉNDEZ-PIDAL de NAVASCUÉS, F., 2007.

MENÉNDEZ-PIDAL de NAVASCUÉS, F., “Precisiones cronológicas y heráldicas sobre el mural del refectorio de la catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, 241 (2007), pp. 713-723.

MERINO de CÁCERES, J. M., 2006.

MERINO de CÁCERES, J. M., “La catedral de Burgos y el modelo catedralicio español”, en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M. I. (coords.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 61-73.

MERINO GAYUBAS, C., 1994.

MERINO GAYUBAS, C., *El convento de Santa María de los Valles a través de sus documentos*, Vitoria, 1994.

MEZQUÍRIZ de CATALÁN, M. A., 1989.

MEZQUÍRIZ de CATALÁN, M. A., *Museo de Navarra*, Pamplona, 1989.

MEURER, H. y WESTHOFF, M. y HÄRLIN, H., 1983.

MEURER, H. y WESTHOFF, M. y HÄRLIN, H., *Farbige Holz Bildwerke des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1983.

MICHLER, J., 1992.

MICHLER, J., “Neue Funde und Beiträge zur Entstehung der Pietà am Bodensee”, *Janhrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden Wütember*, 29 (1992), pp. 29-49.

MIGUEL de BLAS, L., 1982.

MIGUEL de BLAS, L., “Los danzantes de Fuentelcéspedes”, *Narria: Estudios de Artes y Costumbres Populares*, 28 (1982), pp. 38-42.

MIGUEL OJEDA, G., 1959.

MIGUEL OJEDA, G., “Hoyuelos de la Sierra”, *BIFG*, 149 (1959), pp. 799-805.

MIGUEL OJEDA, G., 1961.

MIGUEL OJEDA, G., “Museo de ricas telas del monasterio de las Huelgas”, *BIFG*, 154 (1961), pp. 467-475.

MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2007.

MIGUÉLEZ CAVERO, A., *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano. El sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*, León, 2007.

MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2008.

MIGUÉLEZ CAVERO, A., “La expresión del dolor en el arte y la literatura románicos”, en *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Murcia 2008, Murcia, 2009.

MIGUÉLEZ CAVERO, A., 2010.

MIGUÉLEZ CAVERO, A., “La descontextualización de los gestos en el arte románico de los reinos hispánicos”, *De Arte*, 9 (2010), pp. 25-36.

MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., 2012.

MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Iconografía mariana en la platería guipuzcoana”, en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería*, Murcia, 2012, pp. 348-368.

MILLET, G., 1960.

MILLET, G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles: d'après les monuments de Mistra, de la Macédonie et du Mont-Athos*, París, 1960.

MIGNE, J. P., 1857-1866.

MIGNE, J. P., *Patrologiae cursus completus: seu, Bibliotheca universales, integra, uniformis, cómoda, oeconomica Omnium SS. Patrum doctorum, scriptorumque ecclesiasticorum. Series graeca*, París, 1857-1866.

MITRE FERNÁNDEZ, E., 1997.

MITRE FERNÁNDEZ, E., “El siglo alfonsí: cultura histórica y poder real en la Castilla del siglo XIII”, RODRÍGUEZ LLOPIS, M. (coord.), *Alfonso X. Aportaciones de un rey castellano a la construcción de Europa*, Murcia, pp. 91-108.

MOGROBEJO, E. de, 1996.

MOGROBEJO, E. de, *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía*, t. VI, Vizcaya, 1996.

MOLINA y FIGUERAS, J., 1997.

MOLINA y FIGUERAS, J., “Espacio e Imagen de la Justicia. Lecturas en torno al retablo del Consulado de Mar de Perpiñán”, *Locus Amoenus*, 3 (1997), pp. 51-66.

MOLINERO, G. y RICA, I. y RUBIO, A., 1986.

MOLINERO, G. y RICA, I. y RUBIO, A., *Huerta del Rey, paraíso de aroma y sabor*, Ávila, 1986.

MONFORT, B. (ed.), 1829.

MONFORT, B. (ed.), *Notas de las reliquias existentes en esta Santa Iglesia metropolitana de Valencia: modo y orden con que se manifiestas a los fieles*, Valencia, 1829.

MONJE, R., 1843.

MONJE, R., *Manual del viajero en la catedral de Burgos*, Burgos, 1843.

MONREAL TEJADA, L., 1955.

MONREAL TEJADA, L., *Imaginería medieval en la colección de escultura Picart*, Barcelona, 1955.

MONTAGNA, D. M., 1962.

MONTAGNA, D. M., “La liturgia mariana primitiva”, *Marianum*, 24 (1962), pp. 84-128.

MONTEAGUDO ROBLEDO, M. P., 1995.

MONTEAGUDO ROBLEDO, M. P., “Fiesta y poder: Aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico”, *Pedralbes: Revista d'història moderna*, 15 (1995), pp. 173-204.

MONTES BARDO, J., 1995,

MONTES BARDO, J., “Iconografía santiaguista y espiritualidad franciscana en la nueva España (s. XVI)”, *Espacio. Tiempo y Forma*, 8 (1992), pp. 89-102.

MONTOYA MARTÍNEZ, J., 1997 a.

MONTOYA MARTÍNEZ, J., “La literatura caballeresca en la obra de Alfonso X”, *Revista de Filología Románica*, 14 (1997), pp. 299-313.

MONTOYA MARTÍNEZ, J., 1997 b.

MONTOYA MARTÍNEZ, J., “La caballería en Castilla. El *Doctrinal de Cavalleros* de Alonso de Cartagena y el Tít. XXXI de la Partida II”, *Scriptura*, 13 (1997), pp. 101-113.

MONTOYA MARTÍNEZ J. y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (coords.), 1999.

MONTOYA MARTÍNEZ, J. y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (coords.), *El Scriptorium alfonsí: de los libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”*, Madrid, 1999.

MOORE, S., 2012.

MOORE, S., “Schock of the old. Frieze Masters offers a fresh perspective on historical art by highlighting the dialogue between the old and the new”, *Financial Times*, 5 de octubre de 2012.

MORAL, T., 1965 a.

MORAL, T., “Historiografía del Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos”, *BIFG*, 165 (1965), pp. 643-659.

MORAL, T., 1965 b.

MORAL, T., “Hacia una historia de las Huelgas de Burgos”, *Yermo*, 2 (1965), pp. 153-170.

MORAL, T., 1968.

MORAL, T., “Revisión crítica de los estudios sobre los monasterios burgaleses”, *AEM*, 5 (1968), pp. 561-587.

MORAL, T., 1969.

MORAL, T., “Hacia una historia de la orden premonstratense en España y Portugal”, *BRAH*, 65 (1969), pp. 212-253.

MORAL, T., 1987.

MORAL, T., “Boletín bibliográfico sobre las Huelgas”, *Cistercivm*, 173 (1987), pp. 469-474.

MORAL GARACHANA, O., 2004.

MORAL GARACHANA, O., *Arquitectura durante la Edad Moderna en la sierra burgalesa*, tesis doctoral, Burgos, 2004.

MORÁIS MORÁN, J. A., 2006.

Moráis Morán, J. A., “Nuevas reflexiones para la lectura iconográfica de la Portada del Perdón de San Isidoro de León: el impacto de la Reforma Gregoriana y el arte de la tardoantigüedad”, *De Arte*, 5 (2006), pp. 63-86.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1975.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., *Escultura gótica en Galicia (1200-1380)*, Santiago de Compostela, 1975.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., 2003.

MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Santiago y los caminos de su imaginería”, en CAUCCI von SAUCKEN, P., *Santiago. La Europa del peregrinaje*, Barcelona, 2003, pp. 75-90.

MORALES de los RÍOS, Conde de, 1933.

MORALES de los RÍOS, Conde de, "Por tierras de Castilla. Celada del Camino", *BSEE*, 41 (1933), pp. 125-127.

MORÁN, M. G., 2008.

MORÁN, M. G., *El legado cultural que recibe Europa: de la Antigüedad al paradigma imperial cristiano*, ("Comunidad Política y Religiosa: Claves de la cultura jurídica europea" I), La Coruña, 2008.

MORREL PEGUERO, B. y GONZÁLEZ MORENO, J., 1973.

MORREL PEGUERO, B. y GONZÁLEZ MORENO, J., *Catálogo de los fondos documentales de la Villa de Castrojeriz, tomados del Archivo general de los Duques de Medinaceli en Sevilla*, Burgos, 1973.

MORENO, C., 2011.

MORENO, C., "Santuarios, peregrinaciones y fiestas patronales en la cultura regional boyacense", *Cultura Científica*, 3 (2001), pp. 52-59.

MORENO PEÑA, J. L., 1991.

MORENO PEÑA, J. L., "Las llanuras al norte del Duero", *Las comarcas renovadas*, ("Geografía de Castilla y León" 9), Valladolid, 1991, pp. 37-87.

MORENO PEÑA, J. L., 1993.

MORENO PEÑA, J. L., "Burgos. La configuración física del espacio provincial", *Historia 16 de Burgos*, Burgos, 1993.

MORETA VELAYOS, S., 1990.

MORETA VELAYOS, S., "La sociedad imaginada de las Cantigas", *Studia historica. Historia medieval*, 8 (1990), pp. 117-138.

MOXÓ ORTIZ de VILLAJOS, S. de, 1969.

MOXÓ ORTIZ de VILLAJOS, S. de, "De la nobleza vieja a la nueva. La transformación nobiliaria castellana en la Baja Edad Media", *Cuadernos de Historia. Anexos de la revista Hispania*, 3 (1969), pp. 1-210.

MOXÓ ORTIZ de VILLAJOS, S. de, 1979.

MOXÓ ORTIZ de VILLAJOS, S. de, *Repoblación y sociedad en la España cristiana medieval*, Madrid, 1979.

MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.), 1975.

MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.), *Inventario de Logroño y su provincia*, t. I, Madrid, 1975.

MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.), 1977.

MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.), *Inventario de Logroño y su provincia*, t. II, Madrid, 1977.

MULLER, A., 1951.

MULLER, A., "Unité de l'Église et de la Sainte Vierge chez les Pères des IV^e et V^e siècles", *Bulletin de la Société Française d'Études Mariales*, 9 (1951), pp. 34-35.

MÜLLER, T., 1932.

MÜLLER, T., *Meister gotischer Plastik*, Munich, 1932.

MUÑIZ PETRALANDA, J., 2008.

MUÑIZ PETRALANDA, J., *Guía del Patrimonio Religioso de Lekeitio*, Vitoria, 2008.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, A., 2009.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, A., “Llanto, palabras y gestos. La muerte y el duelo en el mundo medieval hispánico (morfología ritual, agencias culturas y controversias”, *Cuadernos de historia de España*, 83 (2009), pp. 107-139.

MUÑOZ MALDONADO, J. (Conde de Fabraquer), 1861.

MUÑOZ MALDONADO, J. (Conde de Fabraquer), *Historia, tradiciones y leyendas de las imágenes de la Virgen aparecidas en España*, Madrid, 1861.

MUÑOZ PÁRRAGA, M. C., 1992.

MUÑOZ PÁRRAGA, M. C., *Monasterios de monjas cistercienses*, Madrid, 1992.

MUÑOZ PÁRRAGA, M. C., 2001.

MUÑOZ PÁRRAGA, M. C., “La heráldica de la Corona de Castilla en los personajes de la pasión”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 531-543.

MUÑOZ ROMERO, T., 1958.

MUÑOZ ROMERO, T., *Diccionario bibliográfico histórico de los antiguos reinos, provincias, villas, iglesias y santuarios*, Madrid, 1958.

MURNER, T., 1929.

MURNER, T., *Von den fier Ketzeren*, Berlín-Leipzig, 1929.

N

NAVARRO TALEGÓN, J., 1988.

NAVARRO TALEGÓN, J., *Las Edades del Hombre. El Arte en la Iglesia de Castilla y León.*, catálogo de la exposición, Valladolid, 1988, núm. 111, pp. 201-203.

NAVARRO TALEGÓN, J., 1996.

NAVARRO TALEGÓN, J., *Portada de la Majestad de Toro*, Toro, 1996.

NAVARRO TALEGÓN, J. y RIVERA de LAS HERAS, J. A., 1989.

NAVARRO TALEGÓN, J. y RIVERA de LAS HERAS, J. A., *La Virgen María en la iconografía de la diócesis de Zamora*, Zamora, 1989.

NEFF, A., 1998.

NEFF, A., ‘The Pain of Compassio: Mary’s Labor at the Foot of the Cross’, *The Art Bulletin*, 80 (1998), pp. 254-273.

NEFF, A., 2007.

NEFF, A., "Christianity", en *Sacred Beauty: A Millennium of Religious Art, 600-1600*. Knoxville: Frank H. McClung Museum, Tennessee, 2007, pp. 12-13.

NEVISON, J. L., 1961.

NEVISON, J. L., "Museo de Ricas Telas del monasterio de las Huelgas", *BIFG*, 154 (1961), pp. 466-475.

NIETO PÉREZ, M., 1982.

NIETO PÉREZ, M., "Problema de conservación en la imaginería castellana", *Actas de las I Jornadas de Patrimonio histórico-artístico*, t. I, Burgos, 1982, pp. 177-182.

NIETO SORIA, J. M., 2003.

NIETO SORIA, J. M., "Tiempos y lugares de la "realeza sagrada" en la Castilla de los siglos XII al XV", *Anexes des Cahiers de linguistique et de divilisation hispaniques medievales*, 15 (2003), pp. 263-284.

NIEUWDORP, H., 1973.

NIEUWDORP, H., *Musée Mayer van den Bergh Anvers*, Amberes, 1973.

NOGALES MÁRQUEZ, C. G., 2009.

NOGALES MÁRQUEZ, C. F., "Las Vírgenes de la Esperanza en Sevilla", en CAMPOS y FERNÁNDEZ SEVILLA, F. J., (coord.), *Arte, religiosidad y tradiciones populares*, El Escorial 2009, ("Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas" 17), Madrid, 2009, pp. 545-562.

NORDHAGEN, P. J., 1962.

NORDHAGEN, P. J., "The Earliest Decorations in Santa Maria Antiqua and their Date", *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, Roma, 1962, pp. 63-78.

NOUGUÉ, A., 1982.

NOUGUÉ, A., "La ciudad de Burgos vista por los viajeros franceses del s. XIX", *BIFG*, 198 (1982), pp. 133-160.

NORIEGA, E. de, 1723 a.

NORIEGA, E. de, *Dissertatio apologetica mariano-candida, in qua de constanti revelatione candidi habitus Praemonstratensis per Deiperam, de Inmaculatae Conceptionis B. M. V. antiquo Praemonstratensium cultu. De marianis ecclesiis, et specialibus cultoribus Norbertinis, ad Rmum. Abbatem Lud. Carolum Hugo, ordinis historiographum...*, Salamanca, 1723.

NORIEGA, E. de, 1723 b.

NORIEGA, E. de, *Dissertatio historica de Sto. Dominico de Guzman. Ordinis Praedicatorum Patriarcha, canonico regulari Augustiniano-Praemonstratensi, in observantissimo monasterio Stae. Mariae de La Vid*, Salamanca, 1723.

NORIEGA, E. de.

NORIEGA, E. de, *Respuesta de don José Esteban de Noriega, autor de la Disertación histórica de Santo Domingo de Guzmán Norbertino, a don José López Arguleta, por su Apología por el mismo Santo Domingo Jacobeo*, s. f., Archivo del Monasterio de la Vid.

NUÑEZ de CASTRO, A. (ed.), 1665.

NUÑEZ de CASTRO, A. (ed.), *Crónica de los señores de Castilla, Don Sancho el Deseado, Don Alfonso el Octavo, y Don Enrique el Primero*, Madrid, 1665,

NUÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1981.

NUÑEZ RODRÍGUEZ, M., “La Virgen de la O del antiguo trascoro de la catedral compostelana y su filiación conimbricense”, *BSAyA*, 47 (1981), pp. 409-415.

NUÑO GONZÁLEZ, J. 2002.

NUÑO GONZÁLEZ, J., “Aza”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2709-2711.

NUÑO GONZÁLEZ, J. 2002 a.

NUÑO GONZÁLEZ, J., “Brazacorta”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2725-2722.

NUÑO GONZÁLEZ, J. 2002 b.

NUÑO GONZÁLEZ, J., “Virgen de Buniel”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, p. 820.

NUÑO GONZÁLEZ, J. 2002 c.

NUÑO GONZÁLEZ, J., “Gumiel de Mercado”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2781-2788.

NUÑO GONZÁLEZ, J. 2002 d.

NUÑO GONZÁLEZ, J., “Moradillo de Roa”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, p. 2803.

NUÑO GONZÁLEZ, J. 2002 e.

NUÑO GONZÁLEZ, J., “Quintanarraya”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2841-2843.

NUÑO GONZÁLEZ, J. 2002 f.

NUÑO GONZÁLEZ, J., “Valmala”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, pp. 1493-1496.

NUÑO GONZÁLEZ, J. 2002 g.

NUÑO GONZÁLEZ, J., “Villasur de los Herreros”, *Burgos*, t. II, ERCyL, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 1117-1121.

NUÑO GONZÁLEZ, J. 2002 h.

NUÑO GONZÁLEZ, J., “Villafranca Montes de Oca”, *Burgos*, t. II, ERCyL, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 1497-1498.

NUÑO GONZÁLEZ, J. 2002 h.

NUÑO GONZÁLEZ, J., “La Ribera del Duero burgalesa entre los siglos XIII y XIV”, *RB*, 17 (2002), pp. 9-42.

NUÑO GONZÁLEZ, J. 2007.

NUÑO GONZÁLEZ, J., “estampas de la vida caballeresca: combates, duelos y ordalías en la plástica románica”, *Mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 173-208.

NUÑO GONZÁLEZ, J. y RODRÍGUEZ, A., 2002.

NUÑO GONZÁLEZ, J. y RODRÍGUEZ, A., “Virgen de las Batallas “Museo de Burgos”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2378-2380.

O

OCASTEGUI GROS, C. A., 1995.

OCASTEGUI GROS, C. A., "La coronación de los reyes de Aragón: evolución político-ideológica y ritual", *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995, pp. 633-648.

OCEJA GONZALO, I., 1983.

OCEJA GONZALO, I., *Documentación del monasterio de San Salvador de Oña (1032-1284)*, ("Fuentes Medievales castellano-leonesas" 3), Burgos, 1983.

OCEJA GONZALO, I., 1986 a.

OCEJA GONZALO, I., *Documentación del Monasterio de San Salvador de Oña (1285-1310)*, ("Fuentes Medievales castellano-leonesas" 4), Burgos, 1986.

OCEJA GONZALO, I., 1986 b.

OCEJA GONZALO, I., *Documentación del Monasterio de San Salvador de Oña (1311-1318). Índices (1032-1318)*, ("Fuentes Medievales castellano-leonesas" 5), Burgos, 1986.

OCEJA GONZALO, I., 1986 c.

OCEJA GONZALO, I., *Documentación del Monasterio de San Salvador de Oña (1319-1350)*, ("Fuentes Medievales castellano-leonesas" 6), Burgos, 1986.

OCÓN ALONSO, D., 1990.

OCÓN ALONSO, D., "Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200", en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988* (col. "Stvdia Silensia. Series Maior" 1), Abadía de Silos, 1990, pp. 501-510.

OMAEHEVARRÍA, I., 1965.

OMAEHEVARRÍA, I., "Santa Clara de Castrojeriz en la Ruta Jacobea", *BIFG*, 165 (1965), pp. 674-688.

OMAEHEVARRÍA, I., 1976.

OMAEHEVARRÍA, I., *Santa Clara de Castrojeriz en la ruta jacobea*, Burgos, 1976.

ONTORIA OQUILLAS, P., 1975.

ONTORIA OQUILLAS, P., "Apuntes para una bibliografía gomellana", *BIFG*, 184 (1975), pp. 431-458.

ONTORIA OQUILLAS, P., 1976.

ONTORIA OQUILLAS, P., "Guía para una visita a la iglesia parroquial de Gumiel de Hizán", *BIFG*, 187 (1976), pp. 1047-1049.

ONTORIA OQUILLAS, P., 1982.

ONTORIA OQUILLAS, P., "Notas histórico-artísticas del Museo de Gumiel de Hizán", *BIFG*, 198 (1982), pp. 267-303.

ONTORIA OQUILLAS, P., 1985.

ONTORIA OQUILLAS, P., “La iglesia de Santa María de Gumiel de Izán”, *BIFG*, 205 (1985), pp. 67-128.

ONTORIA OQUILLAS, P., 1989.

ONTORIA OQUILLAS, P., *El cuquillo solivianta los animos: Noticias del acontecido entre Gumiel de Izán y el monasterio de S. Pedro*, Aranda de Duero, 1989.

ONTORIA OQUILLAS, P., 1990.

ONTORIA OQUILLAS, P., *Gumiel de Hizán villa realenga: Moenia sacra gumielensis (Datos históricos de Gumiel de Hizán)*, Aranda de Duero, 1990.

OÑATE GÓMEZ, F., 1991.

OÑATE GÓMEZ, F., *Blasones y Linajes de la provincia de Burgos. I. Partido Judicial de Briviesca*, Burgos, 1991.

OÑATE GÓMEZ, F., 2001 a.

OÑATE GÓMEZ, F., *Blasones y Linajes de la provincia de Burgos. II. Partido Judicial de Burgos*, Burgos, 2001.

OÑATE GÓMEZ, F., 2001 b.

OÑATE GÓMEZ, F., *Blasones y Linajes de la provincia de Burgos. III. Partido Judicial de Belorado. IV. Partido Judicial de Sedano*, Burgos, 2001.

ORCAJO, P., 1856 (1997).

ORCAJO, P., *Historia de la Catedral de Burgos*, Burgos, 1856 (1997).

ORIA de RUEDA, J. A. y DíEZ, J., 2003.

ORIA de RUEDA, J. A. y DíEZ, J., *Guía de árboles y arbustos de Castilla y León*, Palencia, 2003.

ORIA de RUEDA GARCÍA, J. M., 1980 a.

ORIA de RUEDA GARCÍA, J. M., “Pradoluengo en tres fuentes medievales”, *BIFG*, 195 (1980), pp. 354-372.

ORIA de RUEDA GARCÍA, J. M., 1980 b.

ORIA de RUEDA GARCÍA, J. M., “Tres capítulos medievales en la historia de Pradoluengo”, *BIFG*, 204 (1985), pp. 141-154.

ORIVE SALAZAR, A., 1975.

ORIVE SALAZAR, A., *Sasamón, ciudad milenaria y artística*, Burgos, 1975.

ORTEGA BARRIUSO, 1998.

ORTEGA BARRIUSO, F., *Breve historia de la ciudad de Burgos*, Burgos, 1998.

ORTEGA GUTIÉRREZ, D., 1994.

ORTEGA GUTIÉRREZ, D., *Melgar de Fernamental*, Valladolid, 1994.

ORTEGA GUTIÉRREZ, D., 1995.

ORTEGA GUTIÉRREZ, D., *Arcos de la Llana, un pueblo milenario*, Burgos, 1995.

ORTEGA GUTIÉRREZ, D. y CAMARERO CAMARERO, R., 1999.

ORTEGA GUTIÉRREZ, D. y CAMARERO CAMARERO, R., *La villa de Monterrubio de la Demanda*, Burgos, 1999.

ORTEGA VIVANCOS, T., 1951.

ORTEGA VIVANCOS, T., *Cañizares de los Ajos y Ntra. Sra. la Virgen de Argaño*, Tarragona, 1951.

ORTEGA VIVANCOS, T. y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M., 1988.

ORTEGA VIVANCOS, T. y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M., *Pedrosa del Páramo a través de los archivos parroquial y municipal*, Burgos, 1988.

OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B., 1955.

OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B., *Museo Arqueológico de Burgos*, (“Guías de los Museos de España” 3), Madrid, 1955.

OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B., 1960.

OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B., *Historial del Museo Arqueológico de Burgos*, Burgos, 1960.

OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B., 1964.

OSABA RUIZ DE ERENCHUN, B., “Catálogo Arqueológico de la provincia de Burgos”, *Noticario Arqueológico Hispánico*, 6 (1964), pp. 271-272.

OSABA RUIZ de ERENCHUN, B., 1966.

OSABA RUIZ de ERENCHUN, B., “Moenia Sacra. Poblados, Monasterios y Castillos desaparecidos en la provincia de Burgos”, *BIFG*, 166 (1966), pp. 22-61.

OSABA RUIZ de ERENCHUN, B., 1968 a.

OSABA RUIZ de ERENCHUN, B., “La pila bautismal románica de Cueva-Cardiel (Burgos)”, *AEA*, 49 (1968), pp. 141-143.

OSABA RUIZ de ERENCHUN, B., 1968 b.

OSABA RUIZ de ERENCHUN, B., “Esculturas artísticas de Cueva-Cardiel (Belorado)”, *BIFG*, 171 (1968), pp. 276-282.

OSABA RUIZ de ERENCHUN, B., 1969 a.

OSABA RUIZ de ERENCHUN, B., “Nuevos yacimientos arqueológicos en la provincia de Burgos”, *BIFG*, 172 (1969), pp. 123-132.

OSABA RUIZ de ERENCHUN, B., 1969 b.

OSABA RUIZ de ERENCHUN, B., “Novedades arqueológicas y artísticas en Burgos”, *BIFG*, 173 (1969), pp. 300-312.

OSABA RUIZ de ERENCHUN, B. y URIBARRI ANGULO, J. L., 1967.

OSABA RUIZ de ERENCHUN, B. y URIBARRI ANGULO, J. L., “Arauzo de Torre en sus aspectos geográfico, histórico, arqueológico y artístico”, *BIFG*, 169 (1967), pp. 733-744.

ORUHETA, R. de, 1929.

ORUEHETA, R. de, "Una obra maestra de la escultura del siglo XIII, en la capilla mayor de la catedral toledana", *AEAyA*, 5 (1929), pp. 129-136.

OURSEL, R., 1982.

OURSEL, R., *Rutas de peregrinación*, Madrid, 1982.

P

PABLO IBÁÑEZ, L. de, 1921.

PABLO IBÁÑEZ, L. de, *Burgos y provincia*, Burgos, 1921.

PACHO POLVORINOS, A., 1996.

PACHO POLVORINOS, A., "Exclaustración en Burgos (1835-1837)", *Burguense*, 37 (1996), pp. 329-358.

PADILLA LAPUENTE, J. I., 2003.

PADILLA LAPUENTE, J. I., *Yacimiento arqueológico de Cuyacabras. Eremitorio de Cueva Andrés*, Barcelona, 2003.

PADRÓN MÉRIDA, A., 1986.

PADRÓN MÉRIDA, A., "Un tríptico de la Natividad y una Virgen de la Leche de Pierre Check en colecciones canarias", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 32 (1986), pp. 533-538.

PAGELLA, E., 2001.

PAGELLA, E., "Sculptura in Piemonte: Una mostra per un museo", en *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, Turín, 2001.

PALACIOS, C. J., 2001.

PALACIOS, C. J., "Arte en San José de Burgos", en *El Monasterio de San José de Burgos*, Burgos, 2001.

PALACIOS, F. B. de, 1729.

PALACIOS, F. B. de, *Historia de la ciudad de Burgos: estado secular de ella, su sitio, nombre, antigüedad y cosas notables que han sucedido en ella y su Arzobispado*, ms., 1729, Archivo Municipal de Burgos. (*Boletín de Estadística Municipal de Burgos*, 287 (1946), pp. 1-6; 288 (1946), pp. 9-16; 289 (1946), pp. 25-32).

PALACIOS, M. y ORTEGA, J. L., 1965.

PALACIOS, M. y ORTEGA, J. L., *Directorio de arte sacro. Comisión diocesana de Arte Sacro*, Burgos, 1965.

PALACIOS, M. y YARZA, J. y TORRES, R., 1977.

PALACIOS, M. y YARZA, J. y TORRES, R., *El monasterio de Santo Domingo de Silos*, León, 1973 (1977).

PALACIOS MADRID, F., 1947.

PALACIOS MADRID, F., “Breve descripción de la iglesia de Santa María de la villa de Gumiel de Izán”, *BIFG y BCPMB*, 126 (1947), pp. 479-490.

PALACIOS MADRID, F., 1952.

PALACIOS MADRID, F., “El convento de San Pedro de Gumiel de Hizán, Panteón de los Guzmanes”, *BIFG*, 131 (1952), pp. 179-190.

PALACIOS MADRID, F., 1955.

PALACIOS MADRID, F., “Gumiel de Izán escuela primaria de Santo Domingo de Guzmán I”, *BIFG*, 133 (1955), pp. 872-881.

PALACIOS MADRID, F., 1956.

PALACIOS MADRID, F., “Gumiel de Hizán, escuela primaria de Santo Domingo de Guzmán II”, *BIFG*, 134 (1956), pp. 51-58.

PALACIOS MADRID, F., 1969 a.

PALACIOS MADRID, F., “Abaciología del monasterio de San Pedro de Gumiel de Hizán”, *BIFG*, 171 (1969), pp. 266-275.

PALACIOS MADRID, F., 1969 b.

PALACIOS MADRID, F., “Abaciología del monasterio de San Pedro de Gumiel de Hizán”, *BIFG*, 172 (1969), pp. 89-99.

PALACIOS MARTÍN, B., 1988 a.

PALACIOS MARTÍN, B., “Investidura de armas de los reyes españoles en los siglos XII y XIII”, en PALACIOS MARTÍN, B. (ed.), *Las Armas en la Historia (siglos X-XIV): Actas del I Simposio nacional sobre las Armas en la Historia*, marzo 1983, *Gladius* vol. Especial, (1988), pp. 153-192.

PALACIOS MARTÍN, B., 1998 b.

PALACIOS MARTÍN, B., “La recepción de los valores caballerescos por la monarquía castellano-leonesa”, *La península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos XI y XII*, *CAqv*, 13 (1998), pp. 79-100.

PALOL, P. de, 1959.

PALOL, P. de, *Clunia*, Burgos, 1959.

PALOMERO ARAGÓN, F., 1989.

PALOMERO ARAGÓN, F., *La escultura monumental románica en la provincia de Burgos. Partidos judiciales de Aranda de Duero, Lerma y Salas de los Infantes*. Tesis Doctoral núm. 43/89, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1989.

PALOMERO ARAGÓN, F., 1990.

PALOMERO ARAGÓN, F., “Los maestros del claustro alto de Silos”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, (“*Stvdia Silensia. Series Maior*” I), Abadía de Silos, 1990, pp. 225-267.

PALOMERO ARAGÓN, F., 1992.

PALOMERO ARAGÓN, F., *Rutas del románico burgalés (II)*, Burgos, 1992.

PALOMERO ARAGÓN, F., 1994.

PALOMERO ARAGÓN, F., “La cultura de la plena Edad Media (siglos XI al XIII), La escultura monumental románica en la zona meridional burgalesa”, en *Burgos en la Plena Edad Media*. III Jornadas burgalesas de Historia, Burgos 1991, (“Monografías de Historia Medieval Castellano-leonesa” 6), Burgos, 1994, pp. 527-552.

PALOMERO ARAGÓN, F., 2000.

PALOMERO ARAGÓN, F., *Rutas para descubrir el arte de la Sierra de la Demanda*, Valladolid, 2000.

PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 a.

PALOMERO ARAGÓN, F., “Barbadillo del Mercado”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, p. 2272.

PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 b.

PALOMERO ARAGÓN, F., “Hontoria de Valdearados”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2800-2801.

PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 c.

PALOMERO ARAGÓN, F., “Piedrahita de Muñó”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2473-2475.

PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 d.

PALOMERO ARAGÓN, F., “Pineda de la Sierra”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, p. 975.

PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 e.

PALOMERO ARAGÓN, F., “Ermita de San Millán”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, p. 2484.

PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 f.

PALOMERO ARAGÓN, F., “Quintanilla del Coco”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2487-2488.

PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 g.

PALOMERO ARAGÓN, F., “Rabé de los Escuderos”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2489-2490.

PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 h.

PALOMERO ARAGÓN, F., “Revenga de Muñó”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2491-2496.

PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 i.

PALOMERO ARAGÓN, F., “Tinieblas”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2605-2608.

PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 j.

PALOMERO ARAGÓN, F., “Canicosa de la Sierra”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2297-2298.

PALOMERO ARAGÓN, F., 2002 k.

PALOMERO ARAGÓN, F., “Villahizán”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2633- 2638.

PALOMERO ARAGÓN, F. e ILARDIA GÁLLIGO, M., 1991-1992.

PALOMERO ARAGÓN, F. e ILARDIA GÁLLIGO, M., *Rutas del románico burgalés*, Burgos, 1991-1992.

PALOMERO ARAGÓN, F. e ILARDIA GÁLLIGO, M., 1995.

PALOMERO ARAGÓN, F. e ILARDIA GÁLLIGO, M., *El Arte Románico burgalés. Un lenguaje plástico medieval actual*, León, 1995.

PALOMERO ARAGÓN, R. e ILARDIA GÁLLIGO, M., y REYES TÉLLEZ, F., 2001.

PALOMERO ARAGÓN, R. e ILARDIA GÁLLIGO, M., y REYES TÉLLEZ, F., *La Catedral de Burgos. Una vanguardia artística medieval*, Madrid, 2001.

PAMPLONA, G. de, 1970.

PAMPLONA, G. de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970.

PANOFSKY, E., 1985.

PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1985.

PAOLETTI, J. T., 1992.

PAOLETTI, J. T., "Wooden Sculpture in Italy as Sacral Presence", *Artibus et Historiae*, 26 (1992), pp. 85-100.

PAONE, S., 2005.

PAONE, S., "Gli affreschi della cripta di San Giovanni in Venere a Fossacesia", BENATI, D. y TOMEL, A. (coord.), *L'Abruzzo in età angioina: arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno internazionale, Chiesi 2004, Milán, 2005.

PARDO, A., 1989.

PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros franceses del s. XIX*, Valladolid, 1989.

PARDO, M. y VILLARINO, T. (dir.), 1988.

PARDO, M. y VILLARINO, T. (dir.), *Análisis del medio físico de Burgos. Delimitación de unidades y estructura territorial*, Valladolid, 1988.

PARÈS i PARETAS, M., 2001.

PARÈS i PARETAS, M., "Les origins de la statue de la Vierge à l'Enfant romane", en el catálogo de la exposición *Romanes et ghotiques: Vierges à l'Enfant restaurées des Pyrénées-orientales*, Angès, 2001.

PASCUAL MARTÍNEZ, L., 1980.

PASCUAL MARTÍNEZ, L., "Notas de Cancillería castellana: la Cancillería real de Enrique III", *Miscelánea Medieval Murciana*, 6 (1980), pp. 147-168.

PASTOR de TOGNERI, R., 1967.

PASTOR de TOGNERI, R., "Historia de las familias de Castilla y León (siglos X-XIV) y su relación con la formación de los grandes dominios eclesiásticos", *CHE*, 4 (1967), pp. 88-118.

PAYO HERNANZ, R. J., 1994.

PAYO HERNANZ, R. J., "Entre el barroco y el neoclasicismo: el arquitecto burgalés Juan de Hernaltes", *BIFG*, 209 (1994), pp. 305-323.

PAYO HERNANZ, R. J., 1997.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, 1997.

PAYO HERNANZ, R. J., 1998 a.

PAYO HERNANZ, R. J., "Evolución histórica de la escultura, pintura y artes menores en el Monasterio de Villamayor y de la parroquia de San Vicente", *Jornadas culturales con motivo del IX centenario de la fundación del Cister. Villamayor de los Montes (Burgos)*, Burgos, 1998, pp. 171-208.

PAYO HERNANZ, R. J., 1998 b.

PAYO HERNANZ, R. J., "Los talleres de producción retablística en el norte de la provincia de Burgos en el siglo XVII: Felipe Hernández y el taller de Ahedo de Butrón", *EM*, 18 (1998), pp. 125-142.

PAYO HERNANZ, R. J., 2004.

PAYO HERNANZ, R. J., *Lerma*, Burgos, 2004.

PAYO HERNANZ, R. J., 2008.

PAYO HERNANZ, R. J., "La catedral de Burgos. Un universo de formas a través de ocho siglos de historia", *La catedral de Burgos. Ocho siglos de historia y arte*, Burgos, 2008, pp. 82-119.

PAYO HERRANZ, R. J. y ELORZA GUINEA, J. C. y CASTILLO IGLESIAS, B., 1993.

PAYO HERRANZ, R. J. y ELORZA GUINEA, J. C. y CASTILLO IGLESIAS, B., *Iconografía de Santiago y de los Santos Burgaleses vinculados a la peregrinación*, catálogo de la exposición, Burgos, 1993.

PAYO HERNANZ, R. J. y GUTIÉRREZ SOLANA, R., 1998.

PAYO HERNANZ, R. J. y GUTIÉRREZ SOLANA, R., "El proceso constructivo de la iglesia parroquial de Villafranca Montes de Oca del 1790 al 1821", en *Actas del segundo Congreso Nacional de la Construcción*, La Coruña, 1998, pp. 381-386.

PEINADO GUZMÁN, J. A., 2011.

PEINADO GUZMÁN, J. A., *Controversia teológica. Devoción popular. Expresión plástica. La Inmaculada Concepción en Granada*, Granada, 2011.
<http://digibug.ugr.es/handle/10481/19560#.VRhLNvmsXng> (18/10/2014).

PEINADO GUZMÁN, J. A., 2014.

PEINADO GUZMÁN, J. A., "La iconografía de Santa Ana triple. Su casuística en el arzobispado de granada", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 26 (2014), pp. 201-222.

PELÁEZ, J. E., 2000.

PELÁEZ, J. E., "La iconografía de la Trinidad en la pintura valenciana", *Ars Longa*, 9-10 (2000), pp. 307-312.

PEÑA LEAL, M. C., 2002.

PEÑA LEAL, M. C., “Lerma”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2429-2430.

PEÑA MARAZUELA, M. T. de la y LEÓN TELLO, P., 1955.

PEÑA MARAZUELA, M. T. de la y LEÓN TELLO, P., *Archivo de los Duques de Frías. I. Casa de Velasco*, Madrid, 1955.

PEÑA PÉREZ, J., 1983.

PEÑA PÉREZ, J., *Documentación del monasterio de San Juan de Burgos (1091-1400)*, (“Fuentes Medievales castellano-leonesas” 1), Burgos, 1983.

PEÑA PÉREZ, J., 1990 a.

PEÑA PÉREZ, J., “La economía medieval burgalesa: Estado de la cuestión”, en *Burgos en la Alta Edad Media. Introducción a la Historia de Burgos en la Edad Media*, I Jornadas Burgalesas de Historia, t. I, Burgos 1989, (“Monografías de Historia Medieval Castellano-Leonesa” 4), Burgos, 1990.

PEÑA PÉREZ, J., 1990 b.

PEÑA PÉREZ, J., *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1329-1348)*, (“Fuentes Medievales castellano-leonesas” 36), Burgos, 1990.

PEÑA PÉREZ, J., 1990 c.

PEÑA PÉREZ, J., *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1349-1376)*, (“Fuentes Medievales castellano-leonesas” 37), Burgos, 1990.

PEÑA PÉREZ, J., 1990 d.

PEÑA PÉREZ, J., *El monasterio de San Juan de Burgos (1091-1436). Dinámica de un modelo cultural feudal*, (“Monografías de Historia Medieval Castellano-leonesas” 3), Burgos, 1990.

PEÑA PÉREZ, J., 1991 a.

PEÑA PÉREZ, J., “Economía altomedieval del territorio burgalés”, en *Burgos en la Alta Edad Media*, II Jornadas Burgalesas de Historia, Burgos, 1991, pp. 399-440.

PEÑA PÉREZ, J., 1991 b.

PEÑA PÉREZ, J., *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1377-1379). Índices (1329-1379)*, (“Fuentes Medievales castellano-leonesas” 38), Burgos, 1991.

PEÑA PÉREZ, J., 1991 c.

PEÑA PÉREZ, J., *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1380-1400)*, (“Fuentes Medievales castellano-leonesas” 39), Burgos, 1991.

PEÑA PÉREZ, J., 1993 a.

PEÑA PÉREZ, J., “La ganadería en tierras de Burgos en los siglos centrales de la Edad Media: Del corral familiar a la cabaña trashumante”, en *Historia 16 de Burgos. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Burgos, 1993.

PEÑA PÉREZ, J., 1993 b.

PEÑA PÉREZ, J., “La formación del espacio regional burgalés en la Edad Media (1000-1300), en *Historia 16 de Burgos. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Burgos, 1993.

PEÑA PÉREZ, J., 1993 c.

PEÑA PÉREZ, J., “La articulación feudal del sistema productivo en la agricultura burgalesa (siglos XI-XIII)”, *Historia 16 de Burgos. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Burgos, 1993.

PEÑA PÉREZ, J., 1993 d.

PEÑA PÉREZ, J., “Progreso espiritual en la Plena Edad Media burgalesa: monjes, obispos, curas, cruzados, peregrinos, frailes, cofrades y fieles en general”, *Historia 16 de Burgos. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Burgos, 1993.

PEÑA GÓMEZ, T. y SAÍZ CALZADA, D., 1944.

PEÑA GÓMEZ, T. y SAÍZ CALZADA, D., *Novena histórica del Santísimo Cristo de Burgos*, Burgos, 1944.

PEREDA LLARENA, F. J., 1984 a.

PEREDA LLARENA, F. J., *Documentación de la catedral de Burgos (1254-1293)*, (“Fuentes Medievales castellano-leonesas” 16), Burgos, 1984.

PEREDA LLARENA, F. J., 1984 b.

PEREDA LLARENA, F. J., *Documentación de la catedral de Burgos (1294-1316)*, (“Fuentes Medievales castellano-leonesas” 17), Burgos, 1984.

PEREDA LLARENA, F. J., 1991.

PEREDA LLARENA, F. J., “Estructura eclesiástica de la ciudad y del entorno de Burgos durante la Alta Edad Media”, en *Burgos en la Alta Edad Media*, II Jornadas Burgalesas de Historia, Burgos, 1991, pp. 601-613.

PÉREZ CARMONA, J., 1953 (1975).

PÉREZ CARMONA, J., *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1953 (1975).

PÉREZ CARMONA, J., 1962 a.

PÉREZ CARMONA, J., “Historia y arte del partido de Salas de los Infantes (Burgos)”, *Burguense*, 3 (1962), pp. 349-378.

PÉREZ CARMONA, J., 1962 b.

PÉREZ CARMONA, J., “Más fichas sobre bibliografía histórica burgalesa”, *BIFG*, 159 (1962), pp. 349-378.

PÉREZ CELADA, J. A., 2004.

PÉREZ CELADA, J. A., “Los monasterios en el territorio burgalés durante el período románico”, en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M. I. (coord.), *El arte románico en el territorio burgalés*, Burgos, 2004.

PÉREZ de URBEL, J., 1930.

PÉREZ de URBEL, J., *El claustro de Silos*, Madrid, 1930 (1975).

PÉREZ HIGUERA, M. T., 1982.

PÉREZ HIGUERA, M. T., “Relaciones artísticas entre Toledo, Olite y Álava hacia 1300”, en *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, 1982, pp. 740-755.

PÉREZ HIGUERA, M. T., 1993.

PÉREZ HIGUERA, M. T., *Arquitectura Mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, 1993.

PÉREZ HIGUERA, M. T., 1995.

PÉREZ HIGUERA, M. T., “El mudéjar, una opción artística de la Corte de Castilla y León”, *Arte Mudéjar*, (“Historia del Arte en Castilla y León” 4), Valladolid, 1995.

PÉREZ LÓPEZ, J. L., 2002.

PÉREZ LÓPEZ, J. L., “La vida de San Ildelfonso del ex beneficiado de Úbeda en su contexto histórico”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 20 (2002), pp. 255-283.

PÉREZ MARTÍN, I. (ed.), 2008.

PÉREZ MARTÍN, I. (ed.), *El “Menologio de Basilio II”*, Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. Gr. 1613 (Madrid 2008).

PÉREZ MARTÍN, S. y FERNÁNDEZ MATEOS, R., 2015.

PÉREZ MARTÍN, S. y FERNÁNDEZ MATEOS, R., *La imaginería medieval en Zamora (siglos XII- XVI)*, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo” y Centro de Estudios Benaventanos “Ledo del Pozo”, Zamora, 2015.

PÉREZ MONZÓN, O., 2010.

PÉREZ MONZÓN, O., “Ceremonias regias en la castilla medieval. A propósito del llamado libro de La coronación de los reyes de Castilla y Aragón”, *AEA*, 332 (2010), pp. 317-334.

PÉREZ MONZÓN, O., 2012 a.

PÉREZ MONZÓN, O., “Imágenes sagradas. Imágenes sacralizadas. Antropología y devoción en la Baja Edad Media”, *HS*, 64 (2012), pp. 449-495.

PÉREZ MONZÓN, O., 2012 b.

PÉREZ MONZÓN, O., “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”, *Anales de Historia del Arte*, 22 (2012), pp. 85-121.

PÉREZ MORAL, D., 1922.

PÉREZ MORAL, D., *La Virgen de Gamonal*, Lérida, 1922.

PÉREZ PÉREZ, R., 1998.

PÉREZ PÉREZ, R., *Villasandino*, Burgos, 1998.

PÉREZ RODRÍGUEZ, M. S., 1988.

PÉREZ RODRÍGUEZ, M. S., “Relaciones anglo-castellanas en el siglo XIV y una tradición palentina a la luz de la Historia”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 59 (1988), pp. 433-524.

PÉREZ RUBIN, L., 1906.

PÉREZ RUBIN, L., *Ensayo artístico arqueológico sobre el culto mariano*, Valladolid, 1906.

PÉREZ SOLANA, J. J., 1982.

PÉREZ SOLANA, J. J., *Castil de Lences. Monasterio de la Asunción 1282-1982*, Burgos, 1982.

PÉREZ SUESCUN, F., 2014

PÉREZ SUESCUN, F., “Los alabastros medievales ingleses y la iconografía jacobea: algunas piezas singulares”, *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), pp. 421-438

PÉREZ VIDAL, M., 2010.

PÉREZ VIDAL, M., “Devociones, prácticas espirituales y liturgia en torno a la imagen de Cristo crucificado en los monasterios de Dominicas en la Edad Media”, en CAMPOS FERNÁNDEZ de SEVILLA (coord.), F. J. *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del simposium*, (“Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas” 18), Madrid, 2010, pp. 195-212.

PÉREZ VIDAL, M., 2014.

PÉREZ VIDAL, M., “Algunas consideraciones sobre el estudio de la liturgia procesional y paraliturgias a través del arte en la Orden de Predicadores en Castilla”, *Medievalia*, 17 (2014), pp. 215-242.

PERIBÁÑEZ ÁLVAREZ, J. G. y ABAD ÁLVAREZ, I., 2003.

PERIBÁÑEZ ÁLVAREZ, J. G. y ABAD ÁLVAREZ, I., *Aranda de Duero, 1503*, Aranda de Duero, 2003.

PETIT, F., 1947.

PETIT, F., *Le spiritualité des prémontrés aux XIIIe et XIIIe siècles*, t. x, París, 1947.

PIJOÁN SOTERAS, J., 1980.

PIJOÁN SOTERAS, J., *El arte románico siglos XI y XII*, (“Historia general del Arte” 9), Madrid, 1980.

PIJOÁN SOTERAS, J., 1989.

PIJOÁN SOTERAS, J., *Arte Cristiano primitivo. Arte bizantino*, (“Summa Artis” 7), Madrid, 1989.

PINDER, W., 1924.

PINDER, W., *Die deutsche Plastik des XIV und XV Jahrhunderts*, Munich, 1924.

PINEDO, R., 1930.

PINEDO, R., *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid-Barcelona, 1930.

PINELL, J., 1998.

PINELL, J., *Liturgia hispánica*, t. IX, Barcelona, 1998.

PINTA LLORENTE, M. de la, 1961.

PINTA LLORENTE, M. de la, *Aspectos religiosos del sentimiento religioso en España*, Madrid, 1961.

PISANO, R., 2003.

PISANO, R., *Maria nell'Arte. Iconografia e iconologia mariana in venti secoli di cristianesimo*, Roma, 2003.

PLA CARGOL, J., 1968.

PLA CARGOL, J., "Monumentos ojivales en Girona y su provincia", *Revista de Girona*, 43 (1968), pp. 34-46.

PLAZAOLA, J., 1996.

PLAZAOLA, J., *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, 1996.

PLÖTZ, R. G., 1997.

PLÖTZ, R. G., "Milites et nobilitates in itinere stellarum (Saeculum XI ad saeculum XVI)", en HERNANDO GARRIDO, J. L. y HUERTA HUERTA, J. L. y GARCÍA GUINEA, M. A. (dirs.) *Viajes y Viajeros en la España Medieval*, actas del V Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo (Palencia), Madrid, 1997, pp. 109-120.

PLUS, R., 1937.

PLUS, R., *Saint Jean-Baptiste dans l'art*, París, 1937.

POLENTINOS, Conde de, 1905.

POLENTINOS, Conde de, "Excursión a Covarrubias, Silos y Arlanza", *BSEE*, 13 (1905), pp. 214-222.

POITOU, M. E., 1869.

POITOU, M. E., *Voyage en Espagne en 1866*, Tours, 1869.

PONZ, A., 1785 (1988).

PONZ, A., *Viaje de España. Trata de Sevilla, de Castilla y León y de la Corona de Aragón*, t. XII, Madrid, 1779 (1988).

PORRAS GIL, M. C., 1998.

PORRAS GIL, M. C., "Crucificado grande de Villamorón (Almacenes. Museo del Retablo de San Esteban de Burgos)", en *O Românico e o Douro - El Románico y el Duero. Exposición Mundial de Lisboa, 1998*, Valladolid, 1998, pp. 125-127.

PORRAS GIL, M. C., 1999 a.

PORRAS GIL, M. C., "Crucifijo románico", en *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores*, catálogo de la exposición, Palencia, 1999, pp. 39-40.

PORRO GIRARDI, N. R., 1998.

PORRO GIRARDI, N. R., *La investidura de armas en Castilla. Del Rey Sabio a los Reyes Católicos*, Valladolid, 1998.

PORTELA SANDOVAL, F. J., 1975.

PORTELA SANDOVAL, F., *La catedral de Burgos*, Madrid, 1975.

PORTELA SANDOVAL, F. J., 1994.

PORTELA SANDOVAL, F., “Escultura en Castilla la Vieja y León”, *Ciclo de conferencias sobre el gótico en Castilla y León*, Palencia, 1994.

PORTER, A. K., 1928.

PORTER, A. K., *La escultura románica en España*, Florencia-Barcelona, 1928.

PORTILLO CAPILLA, T., 1985.

PORTILLO CAPILLA, T., *Instituciones del Obispado de Osma*, Soria, 1985.

POST, C. R., 1930.

POST, C. R., *A History of Spanish Painting*, t. II, Cambridge (Massachusetts), 1930.

POST, C. R., 1938.

POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, t. VII, Cambridge (Massachusetts), 1938.

POST, C. R., 1941.

POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, t. VIII, Cambridge (Massachusetts), 1941.

POST, CH, R., 1955.

POST, CH. R., “Pinturas primitivas altoaragonesas poco conocidas, de temas únicos o muy poco frecuentes”, *Argensola*, 23 (1955), pp. 201-210.

PRIETO, M., 1639.

PRIETO, M., *Chronica y Historia de la Real ciudad de Burgos cabeça de Castilla y Camara de su magestad*, ms. 1639.

PRIETO VEGA, M. V., 1979.

PRIETO VEGA, M. V., “Centenario de la fundación del convento de M. M. Agustinas de Villadiego 1479-1979”, *Archivo Agustiniano*, 181 (1979), pp. 285-314.

PSEUDO BUENAVENTURA, 1927.

PSEUDO BUENAVENTURA, *Meditaciones de la Vida de Cristo*, Valencia, 1927.

Q

QUARRÉ, P., 1968.

QUARRÉ, P., “Les statues de la Vierge à l’Enfant des confins burgundo-champenois au début du XIVE siècle”, *Gazette des Beaux Arts*, 71 (1968), pp. 193-204.

QUIROGA FIGUEROA, M., 1995-1996.

QUIROGA FIGUEROA, M., “San Juan Bautista en la imaginería del Museo Provincial de Lugo y algunas consideraciones iconográficas”, *Boletín Museo Provincial de Lugo*, 7 (1995-1996), pp. 219-228.

R

RAGGHIANI, C. L., 1987.

RAGGHIANI, C. L., “Croce spagnola a Firenze”, *Critica d’Arte*, 52 (1987), pp. 85-87.

RAMALLO ASENSIO, G., 1981.

RAMALLO, G., "Imaginería medieval en la zona suroccidental asturiana", *Asturiensia Medievalia*, 4 (1981), pp. 237-274.

RAMALLO ASENSIO, G., 2003.

RAMALLO ASENSIO, G., *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003.

RAMALLO ASENSIO, G., 2005.

RAMALLO ASENSIO, G., "Reactivación del culto a las reliquias en el Barroco. La catedral de Oviedo y su Cámara Santa en 1639", *Liño*, 11 (2005), pp. 78-91.

RAMALLO ASENSIO, G., 2010.

RAMALLO ASENSIO, G., "La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa. Imágenes con vida. Imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco", en RAMALLO ASENSIO, G. (coord.), *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, Murcia, 2010.

RAMOS, P., 1983.

RAMOS, P., "Reafirmación del poder monárquico en Castilla: la coronación de Alfonso XI", *Cuadernos de Historia Medieval*, 3 (1983), pp. 5-36.

RAMOS REBOLLARES, L., 1999.

RAMOS REBOLLARES, L., *Iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal*. Burgos, Burgos, 1999.

RAMOS VICENT, M. P., 2014.

RAMOS VICENT, M. P., "¿Quién puede armar caballero a un rey?", *Historia de la Edad Media by Suite 101*, 2014, http://suite101.net/article/quien-puede-armar-caballero-a-un-rey-a48922#.Vv950_mLTrc (29/11/2014).

RAMOS de CASTRO, G., 1977.

RAMOS de CASTRO, G., *El arte románico en la provincia de Zamora*, Zamora, 1977.

RANDALL, R. H., 1954.

RANDALL, R. H., "A Spanish Virgin and Child", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 4 (1954), pp. 137-143.

RAPP, F., 1973.

RAPP, F., *La iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*, Madrid, 1973.

RAZY, E., 1880.

RAZY, E., *Saint Jean-Baptiste, sa vie, son culte et sa légende*, París, 1880.

RÉAU, L., 1934.

RÉAU, L., *Historie universelle des Arts des temps primitif jusqu'à nos jours*, t. II, París, 1934.

RÉAU, L., 1957 (1995).

RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. 1/1, Barcelona, 1995.

RÉAU, L., 1957 (1996).

RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1/2, Barcelona, 1996.

RÉAU, L., 1957 (1997 a).

RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, t. 2/3, Barcelona, 1997.

RÉAU, L., 1957 (1997 b).

RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, t. 2/4, Barcelona, 1997.

RÉAU, L., 1957 (1998).

RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, t. 2/5, Barcelona, 1998.

RÉGAMEY, P. R., 1975.

RÉGAMEY, P. R., *Los mejores textos sobre la Virgen María*, Madrid, 1975.

REGLERO de la FUENTE, C., 1996.

REGLERO de la FUENTE, C., “El obispado de Osma hasta mediados del s. XIII: Génesis y problemática”, en DÍAZ MARTÍN, L. V. y ANIZ IRIARTE, C. (coords.), *Santo Domingo de Caleruega: contexto eclesial religioso: IV Jornadas de estudios medievales*, Caleruega 1996, Salamanca, 1996, pp. 183-224.

REGUERAS, F., 1990.

REGUERAS, F., *La arquitectura mozárabe en León y Castilla*, Salamanca, 1990.

REPRESA FERNÁNDEZ, D., 2000.

REPRESA FERNÁNDEZ, D., “Religiosidad popular en Santo Domingo de Silos y su comarca”, *Revista de Folklore*, 239 (2000), pp. 151-172.

REVILLA, J. A., 1901.

REVILLA, J. A., *Real Monasterio de las Huelgas de Burgos*, Valladolid, 1901.

REVUELTA GONZÁLEZ, M., 1987.

REVUELTA GONZÁLEZ, M., “La villa de Frómista en dos momentos de su historia”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 56 (1987), pp. 31-58.

REY, R., 1934.

REY, R., *L'art gothique du Midi de la France*, París, 1934.

REYES MARTÍNEZ, A. y GARCÍA-PULIDO, L. J. y LÓPEZ SÁNCHEZ, P. A. y BRAZILLE NAULET, V. y GUIADO SERRA, L., 2011.

REYES MARTÍNEZ, A. y GARCÍA-PULIDO, L. J. y LÓPEZ SÁNCHEZ, P. A. y BRAZILLE NAULET, V. y GUIADO SERRA, L., “El santuario rupestre de San Torcuato (Guadix,

Granada)”, en *Mozárabes. Identidad y continuidad de su historia*, Murcia, 2011, pp. 441-463.

RIAÑO CAMPO, P., 1944.

RIAÑO CAMPO, P., *Devocionario en honor al Santísimo Cristo de Burgos*, Burgos, 1944.

RICO CAMPS, D., 2002.

RICO CAMPS, D., *El románico en San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, 2002.

RICO CAMPS, D., 2010.

RICO CAMPS, D., “Los maestros de Carrión de los Condes y San Vicente de Ávila: Reflexiones sobre la decantación hispana de la escultura borgoña”, HUERTA HUERTA, J. L., (coord.), *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo, 2010, pp. 117-150.

RICO SANTAMARÍA, M., 1988.

RICO SANTAMARÍA, M., *La catedral de Burgos. Patrimonio del mundo. Últimas investigaciones*, Vitoria, 1988.

RILOVA PÉREZ, I., 1997.

RILOVA PÉREZ, I., *Omillos de Sasamón. Villa, iglesia y fortaleza*, Burgos, 1997.

RINCÓN GARCÍA, W., 1992.

RINCÓN GARCÍA, W., *Monasterios de España*, t. III, Madrid, 1992.

RÍOS MARTÍNEZ, E. de los, 2007.

RÍOS MARTÍNEZ, E. de los, *José de Arce. Escultor flamenco*, Sevilla, 2007.

RIHOUE, P., 2008.

RIHOUE, P., *The unifying power of moving pictures in late medieval and Renaissance Umbria*, 2008, Tesis Doctoral, número de publicación 3335710, Brown University. <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:293/> (16/07/2014).

RÍOS SALOMA, M. F., 2011 a.

RÍOS SALOMA, M. F., “Usos políticos e historiográficos del concepto Reconquista”, *Anales de la Universidad de Alicante, Revista de Historia Medieval*, 17 (2011), pp. 41-66.

RÍOS SALOMA, M. F., 2011 b.

RÍOS SALOMA, M. F., *La Reconquista. Una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*, Madrid, 2011.

RIPOLL, L., 1972.

RIPOLL, L., *Iconografía mallorquina de la Virgen*, Mallorca, 1972.

RIVERA de LAS HERAS, J. A. y NAVARRO TALEGÓN, J., 1989.

RIVERA de LAS HERAS, J. A. y NAVARRO TALEGÓN, J., *La Virgen María en la iconografía de la diócesis de Zamora*, Zamora, 1989.

RIVERA RECIO, J. F., 1965.

RIVERA RECIO, J. F., *Estudios sobre la liturgia mozárabe*, Toledo, 1965.

RIVERA RECIO, J. F., 1970.

RIVERA RECIO, J. F., *Espiritualidad popular medieval*, Madrid, 1970.

RIVERO, E. del, 1995.

RIVERO, E. del, *Imágenes de Las Huelgas de Burgos*, Burgos, 1995.

RIVERO, E. del, 1997.

RIVERO, E. del, *Rincones singulares de Burgos. I. El norte de las Merindades*, Burgos, 1997.

RIVERO, E. del, 1998.

RIVERO, E. del, *Rincones singulares de Burgos. II. El sur de las Merindades*, Burgos, 1998.

RIVERO, E. del, 1999.

RIVERO, E. del, *Rincones singulares de Burgos. III. La Bureba, el Ebro y el Condado de Treviño*, Burgos, 1999.

RIVERO, E. del, 2000 a.

RIVERO, E. del, *Rincones singulares de Burgos. IV. Sedano y Las Loras*, Burgos, 2000.

RIVERO, E. del, 2000 b.

RIVERO, E. del, *Ruta del Románico del Sur y Oeste de la Bureba*, Burgos, 2000.

RIVERO, E. del, 2001.

RIVERO, E. del, *Rincones singulares de Burgos. V. El norte de la Sierra de la Demanda*, Burgos, 2001.

RIVERO, E. del, 2002 a.

RIVERO, E. del, *Rincones singulares de Burgos. VI. El sur de la Sierra de la Demanda*, Burgos, 2002.

RIVERO, E. del, 2002 b.

RIVERO, E. del, *El románico en la Bureba*, Burgos, 2002.

RODRIGO BARBADILLO, J. P., 1916.

RODRIGO BARBADILLO, J. P., *Recuerdos del monasterio de Santo Domingo de Silos*, Madrid, 1916.

RODRÍGUEZ, G. (ed.), 2008.

RODRÍGUEZ, G. (ed.), *Textos y contextos. Exégesis y hermenéutica de obras medievales (siglo IV-XIII)*, Mar de la Plata, 2008.

RODRÍGUEZ ALBO, J. A., 1943.

RODRÍGUEZ ALBO, J. A., *El monasterio de Sta. M^a la Real de las Huelgas y el hospital del Rey de Burgos*, Barcelona, 1943.

RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., 1978.

RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *El rostro de Cristo en el arte español*, Madrid, 1978.

RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A., 2012.

RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A., “La arquitectura jesuítica en Castilla. Estado de la cuestión”, en *La arquitectura jesuítica. Actas del Simposio Internacional*, Zaragoza 2010, Instituto “Fernando el Católico”, Zaragoza, 2012, pp. 305-325.

RODRÍGUEZ de LA PEÑA, M. A., 1996.

RODRÍGUEZ de LA PEÑA, M. A., “La Orden de Santa María de España y la Orden Teutónica: Apuntes en torno a un modelo de relación entre las Órdenes Militares y las monarquías europeas en el siglo XIII”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 32/1 (1996), pp. 237-246.

RODRÍGUEZ LLOPIS, M., 1997.

RODRÍGUEZ LLOPIS, M., “Repercusiones de la política alfonsí en el desarrollo histórico de la Región de Murcia”, RODRIGUEZ LLOPIS, M. (coord.), *Alfonso X. Aportaciones de un rey castellano a la construcción de Europa*, Murcia, 1997, pp. 201-206.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, A., 1907.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, A., *El Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey (Apuntes para su historia y colección diplomática con ellos relacionada)*, Burgos, 1907.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, A., 2004.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, A., “Sucesión regia y legitimidad política en Castilla en los siglos XII y XIII. Algunas consideraciones sobre el relato de las crónicas latinas castellano-leonesas”, *Annexes des Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques medievales*, 16 (2004), pp. 21-41.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 a.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., “Barbadillo del Pez”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2279-283.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 b.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., “Huerta de Arriba”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2390-2393.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 c.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., “Jaramillo Quemado”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2409-2413.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 d.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., “Monterrubio de la Demanda”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, p. 2443.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 e.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., “Neila”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2457-2459.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 f.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., “Palacios de la Sierra”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2463-2467.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 g.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., “Redecilla del Camino”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, pp. 1392-1393.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 h.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., “Riocavado de la Sierra”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, p. 2503.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 i.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., “Castrovido”, *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2319-2323.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., 2002 j.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., “Butrera”, *Burgos*, t. III, ERCyL, 2002, pp. 1639-1651.

RODRÍGUEZ PAJARES, E. J., 1999.

RODRÍGUEZ PAJARES, E. J., *Ruta del Románico de los valles de Valdivielso y Manzanedo*, Burgos, 1999.

RODRÍGUEZ PAJARES, E. J., 2005.

RODRÍGUEZ PAJARES, E. J., “Virgen de Nuestra Señora de la Antigua”, *Inmaculada*, Catálogo de la exposición, Madrid, 2005, pp. 66-68.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2010.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., “La crucifixión”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (2010), pp. 29-40.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2011.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., “El descendimiento de la cruz”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 6 (2011), pp. 29-37.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2012 a.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Anunciación”, *Base de datos digital de iconografía medieval*, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-12> (20/12/2012)

RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2012 b.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Virgen de la leche”, *Base de datos digital de iconografía medieval*, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-12> (27/7/2013)

RODRÍGUEZ PEINADO, L., 2013.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Virgen de la leche”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 9 (2013), pp. 1-11. www.ucm.es/bdiconografiamedieval/virgen-de-la-leche (3/12/2014)

RODRÍGUEZ PORTO, R. M., 2003.

RODRÍGUEZ PORTO, R. M., “*Fartan sus iras en forma semblante: La tumba de Álvaro de Luna y el status de la imagen en la Castilla tardomedieval*”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VIII, Historia del Arte, 16 (2003), pp. 11-28.

RODRÍGUEZ PORTO, R. M., 2014.

RODRÍGUEZ PORTO, R. M., “Mística regia y ambiciones compostelanas: La Catedral de Santiago como espacio ceremonial para las monarquías castellana y portuguesa (1329-1332)”, *CAqv*, 30 (2014), pp.133-158.

RODRÍGUEZ LUNA, D., 2007.

RODRÍGUEZ LUNA, D., “Desamortización y monjes jerónimos: Extinción y restauración de una orden monástica”, *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*, actas del Simposium, Madrid, 2007, pp. 101-118.

RODRÍGUEZ VELASCO, J. D., 1993.

RODRÍGUEZ VELASCO, J. D., “De oficio a estado. La caballería entre el espejo y las siete partidas”, *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 18-19 (1993), pp. 49-77.

RODRÍGUEZ VELASCO, M., 2008.

RODRÍGUEZ VELASCO, M., “María como “Nueva Eva”: símbolos y significados en la iconografía de la Anunciación”, *Las mujeres en las Artes*, (“Documenta Laboris. Serie Arte” 1), t. I, 2008, pp. 15-26.

ROIG, J. F., 1950.

ROIG, J. F., *Iconografía de los Santos*, Barcelona, 1950.

ROJO, F., 1966.

ROJO, F., *El monasterio de Santa María de la Vid*, Burgos, 1966.

ROJO, R., 1907.

ROJO, R., *Historia documentada y crítica del Santísimo Cristo de Burgos de San Gil*, Salamanca, 1907.

ROMERO POSE, E., 1989.

ROMERO POSE, E., *El Camino de Santiago*, Madrid, 1989.

RONCHI, E. M. y RAVASI, G., 2000.

RONCHI, E. M. y RAVASI, G., *La Madonna nell’attesa del parto. Capolavori dal patrimonio italiano del ‘300 e ‘400*, catálogo de la exposición, Milán, 2000.

ROOB, D. M., 1936.

ROOB, D. M., “The Iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth Centuries”, *The Art Bulletin*, 18 (1936), pp. 480-526.

VIEJO, I. R. de, 2005.

VIEJO, I. R. de, “El impacto del arte de Tiziano en España (a través de dos casos dispares)”, en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, 2005, pp. 295-306.

ROSELL, C. (ed.), 1953.

ROSELL, C. (ed.), *Crónica de los Reyes de Castilla desde don Alfonso el Sabio hasta los católicos don Fernando y doña Isabel*, t. I, Madrid, 1875.

ROSELLÓ-BORDOY, G., 1976.

ROSELLÓ-BORDOY, G., *Museo de Mallorca. Salas de arte medieval*, Museos de España. Serie de Catálogos, Madrid, 1976.

RUBIO BALAGUER, J., 1943.

RUBIO BALAGUER, J., *Vida española en la época gótica*, Barcelona, 1943.

RUBIO BORRÁS, M., 1901.

RUBIO BORRÁS, M., *Nueva guía de Burgos y su provincia*, Burgos, 1901.

RUBIO MARCOS, E., 1986.

RUBIO MARCOS, E., *Monjes y Eremitas. Santuarios de roca del sureste de Burgos*, Burgos, 1986.

RUBIO MARCOS, E., 2000.

RUBIO MARCOS, E., *Los pueblos del silencio*, Burgos, 2000.

RUBIN, M., 2010.

RUBIN, M., “Imágenes de la Virgen María”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario (2010), pp. 109-124.

RUBIO SADIA, J. P., 2004.

RUBIO SADIA, J. P., “La introducción del rito romano en la iglesia de Toledo. El papel de las órdenes religiosas a través de las fuentes litúrgicas”, *Toledana: cuestiones de teología e historia*, 10 (2004), pp. 151-177.

RUBIO SADIA, J. P., 2004 a.

RUBIO SADIA, J. P., *Las órdenes religiosas y la introducción del Rito Romano en la Iglesia de Toledo. Una aportación desde las fuentes litúrgicas*, Toledo, 2004.

RUBIO SADIA, J. P., 2006.

RUBIO SADIA, J. P., “El cambio de rito en Castilla: su “iter” historiográfico en los siglos XII y XIII”, *HS*, 58 (2006), pp. 9-35.

RUBIO SADIA, J. P., 2011.

RUBIO SADIA, J. P., “Carbona y la romanización litúrgica de las iglesias de Aragón”, *Miscel.lània litúrgica catalana*, 19 (2011), pp. 267-321.

RUBIO SADIA, J. P., 2011 a.

RUBIO SADIA, J. P., *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI- XII)*, Roma, 2011.

RUIZ, T. F., 1977.

RUIZ, T. F., “The transformation of the Castilian Municipalities: the case of Burgos 1248-1350”, *Past and Present*, 77/1 (1977), pp. 3-32.

RUIZ, T. F., 1984.

RUIZ, T. F., “Une royauté sans sacre: la monarchie castillane du bas Moyen Age”, *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations*, 39/3 (1984), pp. 429-453.

RUIZ, T. F., 1985.

RUIZ, T. F., “Burgos y el comercio castellano en la Baja Edad Media: economía y mentalidad”, en *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos. MC Aniversario de la fundación de la ciudad 884-1984*, Madrid, 1985, pp. 37-58.

RUIZ, T. F. y ESTEPA DÍEZ, C. et alli, 1984.

RUIZ, T. F. y ESTEPA DÍEZ, C. et alli, *Burgos en la Edad Media*, Valladolid, 1984.

RUIZ, A. R. P., 1949.

RUIZ, A. R. P., *Santo Domingo de Silos su Historia y sus monumentos*, Burgos, 1949.

RUIZ, A. R. P., 1960.

RUIZ, A. R. P., *Abadía de Santo Domingo de Silos*, Madrid, 1960.

RUIZ CARCEDO, J., 1990.

RUIZ CARCEDO, J., *Covarrubias*, Valladolid, 1990.

RUIZ CARCEDO, J., 1995.

RUIZ CARCEDO, J., *Oña*, Burgos, 1995.

RUIZ CARCEDO, J., 1997 a.

RUIZ CARCEDO, J., *Sasamón*, Burgos, 1997.

RUIZ CARCEDO, J., 1997 b.

RUIZ CARCEDO, J., *Maestros del arte burgalés*, Burgos, 1997.

RUIZ CARRASTACHO, A. y ALONSO CUEVAS, S., 1992.

RUIZ CARRASTACHO, A. y ALONSO CUEVAS, S., *Castrojeriz. Camino de Santiago*, Valladolid, 1992.

RUIZ de DIEGO, A., 1949 (1960).

RUIZ de DIEGO, A., *Santo Domingo de Silos. Su historia, sus monumentos y objetos artísticos. La vida monástica*, Madrid, 1949 (1960).

RUIZ de ELVIRA, A., 1993.

RUIZ de ELVIRA, A., “La “Crux Decussata” y el martirio de San Andrés Apostol”, *Cuadernos de investigación filológica*, 19 (1993), pp. 183-209.

RUIZ DÍEZ, R., 1909.

RUIZ DÍEZ, R., *Prontuario o resumen de la Hª de la catedral de Burgos con algunas notas curiosas*, Burgos, 1909.

RUIZ GÓMEZ, F., 1989.

RUIZ GÓMEZ, F., “Relaciones comerciales entre la Bureba y la costa cantábrica, s. XII y XIII”, *El fuero de Santander y su época. Actas del congreso del VIII centenario de la Diputación*, Santander, 1989, pp. 293-204.

RUIZ GÓMEZ, F., 1990.

RUIZ GÓMEZ, F., *Las aldeas castellanas en la Edad Media*, Madrid, 1990.

RUIZ MALDONADO, M., 1996.

RUIZ MALDONADO, M., “Escultura funeraria del siglo XIII, los sepulcros de los López de Haro”, *BMICA*, 66 (1996), pp. 91-169.

RUIZ MALDONADO, M., 2001.

RUIZ MALDONADO, M., “La dama, el caballero y el eclesiástico en tres sepulcros salmantinos”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Zaragoza, 2001, pp. 599-608.

RUSSO, D., 2000.

RUSSO, D., “Annunciation (iconography)”, en VAUCHEZ, A. y DOBSON, B. y LAPIDGE, M. (coords.), *Encyclopedia of the Middle Ages*, Chicago, 2000, pp. 67-68.

S

SABBÉ, E., 1951.

SABBÉ, E., “Le culte marial et la genese de la sculpture medievale”, *Revue belge d'archéologie et de histoire de l'art*, 20(1951), pp. 101-125.

SACERDOTES del ARCIPRESTAZGO, 1988.

SACERDOTES del ARCIPRESTAZGO, *La Virgen María en las iglesias del Arciprestazgo de Sedano*, Burgos, 1988.

SACRISTÁN GARCÍA, E. M. y DIÉGUEZ AÑEL, A. A., 1995.

SACRISTÁN GARCÍA, E. M. y DIÉGUEZ AÑEL, A. A., *Silos pasado y futuro*, Valladolid, 1995.

SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, S., 2012.

SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, S., “Imágenes medievales de esculturas policromadas: el color como fuente de vida”, en *Pensar en imágenes, pensar con imágenes en la Edad Media*, *CAqv*, 27 (2012), pp. 245-260.

SÁENZ PASCUAL, R., 1994.

SÁENZ PASCUAL, R., “En torno a las pinturas murales de San Martín de Avendaño”, *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 4 (1994), pp. 331-342.

SÁENZ PASCUAL, R., 1997.

SÁENZ PASCUAL, R., “Relaciones artísticas entre Navarra y Álava en la pintura gótica: los fragmentos de San Román de Campezo”, *Príncipe de Viana*, 58 (212), pp. 497-514.

SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2004 a.

SÁENZ RODRÍGUEZ, M., “La pila bautismal del arte románico en La Rioja”, en *Arte medieval en GIL-DÍEZ UDANDIZAGA, I. (coor.), Arte medieval en la Rioja: Prerrománico y románico*, VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional, Logroño 2002, Logroño, 2004, pp. 211-320.

SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2004 b.

SÁENZ RODRÍGUEZ, M., “Aproximación al estudio histórico-artístico de la iglesia parroquial de San Julián de Castilseco (La Rioja)”, en GIL-DÍEZ UDANDIZAGA, I. (coord.), *Arte medieval en la Rioja: Prerrománico y románico*, VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional, Logroño 2002, Logroño, 2004, pp. 365-424.

SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2005.

SÁENZ RODRÍGUEZ, M., *Imaginería románica en la Rioja. Tallas de Cristo crucificado y de la Virgen con el Niño*, Logroño, 2005.

SÁENZ RODRÍGUEZ, M. y ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., 1996.

SÁENZ RODRÍGUEZ, M. y ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., “Los temas iconográficos de la Anunciación-coronación y de la Asunción en la escultura de los siglos XII-XIII en la Rioja, y sus relaciones con Álava”, *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuad. Secc. Artes Plást. Monum.*, 15 (1996), pp. 405-421.

SAGREDO GARCÍA, J., 1990.

SAGREDO GARCÍA, J., *Guía de Briviesca y la Bureba*, Burgos, 1990.

SÁINZ SÁIZ, J., 1991.

SÁINZ SÁIZ, J., *El románico rural en Castilla y León*, Madrid, 1991.

SÁINZ SÁIZ, J., 1996.

SÁINZ SÁIZ, J., *Monasterios y conventos de la provincia de Burgos*, León, 1996.

SÁINZ VARONA, F., 2002 a.

SÁINZ VARONA, F., “Valdorros”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, pp. 1095-1096.

SÁINZ VARONA, F., 2002 b.

SÁINZ VARONA, F., “Villangómez/Granja Quintanilleja”, *Burgos*, t. II, ERCyL, 2002, pp. 1107-1108.

SALAS PARRILLA, M., 2007.

SALAS PARRILLA, M., “San Bartolomé apóstol y los dichos de las danzantes de La Almarcha”, *Culturas Populares*, 5 (2007), pp. 1-14.

SALAZAR de CASTRO, L. de, 1688.

SALAZAR de CASTRO, L. de, *Advertencias históricas sobre las obras de algunos doctos escritores modernos, donde con las crónicas, y con las escrituras solicita su mejor inteligencia*, Madrid, 1688.

SALAZAR de CASTRO, L. de, 1694-1697.

SALAZAR de CASTRO, L. de, *Pruebas de la historia de la casa de Lara: sacadas de los instrumentos de diversas iglesias y monasterios, de los archivos de sus mismos descendientes, de diferentes pleitos que entre sí han seguido y de los escritores de mayor crédito y puntualidad*, Madrid, 1694-1697.

SALVÁ PÉREZ, A., 1913.

SALVÁ PÉREZ, A., *Burgos en la guerra de la independencia*, Burgos, 1913.

SALVÁ PÉREZ, A., 1914.

SALVÁ PÉREZ, A., *Historia de la ciudad de Burgos*, Burgos, 1914.

SALVADOR MIGUEL, N., 2003.

SALVADOR MIGUEL, N., “Entre el mito, la historia y la literatura en la Edad Media: el caso de Santiago guerrero”, en IGLESIA DUARTE, J. I. de la (coord.), *Memoria, mito y realidad en la historia medieval*, Logroño, 2003, pp. 215-232

SAN MARTÍN, J., 1949.

SAN MARTÍN, J., “Sínodos diocesanos del obispo don Vasco (1344-1352)”, *Publicaciones de la Institución Tello Telles de Meneses*, 2 (1949), 129-174.

SÁNCHEZ, A., 1949.

SÁNCHEZ, A., “Imágenes de la Madona Santa María”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 25 (1949), pp. 448-492.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, C., 1924.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, C., “Las Behetrías. Las encomendaciones en Asturias, León y Castilla”, *Anuario de la Historia del Derecho Español*, 1 (1924), pp. 93-157.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 1996.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “Espiritualidad mendicante y arte gótico”, *SEMATA*, 7-8 (1996), pp. 333-353.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 1998.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “El “cementerio real” de Alfonso VIII en Las Huelgas de Burgos”, *SEMATA*, 10 (1998), pp. 77-109.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 2004.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “Discursos y poética en la escultura gótica leonesa del siglo XIII”, en *Actas Congreso Internacional La catedral de León en la Edad Media*, León 7-11 de abril de 2003, León, 2004, pp. 203-240.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 2005.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “Cultura visual en tiempos de María de Molina: poder, devoción y doctrina”, en SEVILLANO SAN JOSÉ, M. C., RODRÍGUEZ CORTÉS, J. y OLARTE MARTÍNEZ, M. y LAHOZ GUTIÉRREZ, M. L. (eds.), *El conocimiento del pasado. Una herramienta para la igualdad*, Salamanca, 2005, pp. 295-327.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 2006.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “La memoria de un Rey Victorioso: los sepulcros de Alfonso VIII y la Fiesta del Triunfo de la Santa Cruz”, en KARGE, H., y KLEIN, V. (eds.), *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal/ Arte funerario y escultura sepulcral en España y Portugal*, Frankfurt/Madrid, 2006, pp. 289-315

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 2009.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “Crisis ¿qué crisis? Sobre la escultura castellana de la primera mitad del siglo XIV”, en ALCOY, R. (ed.), *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona, 2009, pp. 243-272.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1949.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los grandes temas del arte cristiano en España*, Madrid, 1949.

SÁNCHEZ LASSA de los SANTOS, A., 1987.

SÁNCHEZ LASSA de los SANTOS, A., “Restauración de un Cristo en majestad del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, *Anuario* 1986, Bilbao, 1987, pp. 47-65.

SÁNCHEZ MARCOS, M., 1993.

SÁNCHEZ MARCOS, M., “La Virgen de las Nieves. Transformaciones de una imagen vestidera”, *CAqv*, 9 (1993), pp. 97-111.

SÁNCHEZ-MESA, D., 1991.

SÁNCHEZ-MESA, D., “Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la imagen como elemento de persuasión”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 7 (1991), pp. 167-185.

SÁNCHEZ MORENO del MORAL, F., 1994.

SÁNCHEZ MORENO del MORAL, F., *Retablos barrocos en la Bureba*, tesis Universidad de Burgos, Burgos, 1994.

SÁNCHEZ PÉREZ, A., 1943.

SÁNCHEZ PÉREZ, A., *El culto mariano en España*, Madrid, 1943.

SÁNCHEZ RIVERA, J. A., 2011.

SÁNCHEZ RIVERA, J. A., “Mateo Cerezo “el Joven” y su padre en el convento santiaguista de Madrid: nuevas pinturas e hipótesis sobre su presencia”, en *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular*, El Escorial 2011, (“Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas” 19), Madrid, 2011, pp. 1026-1046.

SÁNCHEZ RIVERA, J. I., 2002.

SÁNCHEZ RIVERA, J. I., “La arquitectura mendicante en la Ribera burgalesa”, *RB*, 17 (2002), pp. 91-128.

SÁNCHEZ ZURRO, D., 2008.

SÁNCHEZ ZURRO, D., *Geografía de Castilla y León*, Valladolid, 2008.

SANCHÍS RIVERA, J., 1924.

SANCHÍS RIVERA, J., “La escultura valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, 10 (1924), pp. 3-29.

SANCHO, J. L., 1992.

SANCHO, J. L., *Real monasterio de Las Huelgas*, Madrid, 1992.

SANCHO CAMPO, A., 1972.

SANCHO CAMPO, A., *La Pasión y la Resurrección del señor en el arte palentino. El arte sacro en Palencia*, t. III, Palencia, 1972.

SANCHO CAMPO, A., 1975.

SANCHO CAMPO, A., *Santa María y Santiago en el arte palentino*, t. IV, Palencia, 1975.

SANCHO CAMPO, A., 2002.

SANCHO CAMPO, A., “Imaginería y artes de objeto del período románico en la provincia de Palencia”, en HUERTA HUERTA, P. L. (coord.), *Palencia en los siglos del románico*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 71-128.

SANCHO CAMPO, A., 2005.

SANCHO CAMPO, A., *La catedral. La palabra construida*, catálogo de la exposición, Palencia, 2005.

SANCIÑENA ASURMENDI, T., 1991.

SANCIÑENA ASURMENDI, T., “Contribución al estudio de la imaginería medieval del crucifijo en Navarra. Merindades de Estella y Olite”, *Príncipe de Viana*, 92 (1991), pp. 7-44.

SANGLA, M. H., 2011.

SANGLA, M. H., “Les Vierges restaurées. Mosset. 11. Vierge à l’Enfant, dite Notre-Dame de Corbiach”, en *Romanes et gothiques: Vierges à l’enfant restaurées des Pyrénées-orientales*, Milán, 2011, pp. 180-189.

SANTA MARÍA, M., 1934-1937.

SANTA MARÍA, M., “Iglesia de San Pedro de Tejada. Un informe y una resolución”, *BCPMB*, 4 (1934-1937), pp. 357-359.

SANTERRE, J. M., 2013.

SANTERRE, J. M., “La imagen activada por su prototipo celestial: milagros occidentales anteriores a mediados del siglo XIII”, en *Imágenes en acción. Actos y actuaciones de las imágenes en la Edad Media*, *CAqv*, 29 (2013), pp. 77-97.

SANTOS DEL CAMPO, J. y GONZÁLEZ BUENO, M., 2001.

SANTOS DEL CAMPO, J. y GONZÁLEZ BUENO, M., *Fiestas y costumbres de la provincia de Burgos*, Burgos, 2001.

SANTOS OTERO, J. de, 1985.

SANTOS OTERO, J. de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1985.

SANZ, A., 1951.

SANZ, A., *Historia de la cruz y el crucifijo*, Palencia, 1951.

SANZ, J., 1758 (1807).

SANZ, J., *Ensayo histórico del Cristo Crucificado que se venera en el Convento de la Santísima Trinidad*, Salamanca, 1758 (1807).

SANZ ABAD, P., 1969.

SANZ ABAD, P., “Historia, arte y leyenda de la tierra de Salas”, *BIFG*, 172 (1969), pp. 30-47.

SANZ ABAD, P., 1975 a.

SANZ ABAD, P., “La zona de Roa de Duero en sus aspectos histórico y artístico”, *BIFG*, 170 (1968), pp. 117-135.

SANZ ABAD, P., 1975 b.

SANZ ABAD, P., *Historia de Aranda de Duero*, Burgos, 1975.

SANZ GARCÍA, J., 1922.

SANZ GARCÍA, J., *Iconografía mariana burgalesa*, Lérida, 1922.

SANZ GARCÍA, J., 1924 c.

SANZ GARCÍA, J., “Arte visigótico en Tartáles de Cilla”, *BCPMB*, 8 (1924), pp. 246-247.

SANZ SERRANO, M. J., 1991.

SANZ SERRANO, M. J., “Aspectos tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 8 (1991), pp. 113-123.

SAPORITI, N. D., 2015.

SAPORITI, N. D., “Il Dio Pastore e l'uomo orante nell'iconografia e la letteratura Paleocristiane”, *Ideas*, 1 (2015), pp. 129-151.

SAPORI, G. y TOSCANO, B. (eds.), 2004.

SAPORI, G. y TOSCANO, B. (eds.), *La Deposizione lignea in Europa: l'immagine, il culto, la forma*, Perugia, 2004.

SARI, A., 1977.

SARI, A., “L'iconografía del crucifisso dai primi secoli del Cristianesimo al Concilio di Trento”, *Biblioteca francescana sarda*, 7 (1977), pp. 135-218.

SARI, A., 1987.

SARI, A., “Il Cristo di Nicodemo nel Francesco di Oristano e la diffusione del crucifisso gotico doloroso in Sardegna”, *Biblioteca francescana sarda*, 1 (1987) pp. 281-322.

SARI, A., 2015.

SARI, A., *Crucifissi dolorosi della Sardegna. Il Nicodemo di Oristano*, Ghilarza, 2015.

SASTRE ARRIBAS, M. J., 1990.

SASTRE ARRIBAS, M. J., “Un código del medievo como fuente documental para el estudio de la heráldica: Las Cantigas de Santa María”, *Reales Sitios*, 103 (1990), pp. 21-29.

SAUERLANDT, M., 1941.

SAUERLANDT, M., *Deutsche Plastik des Mittelalters*, Leipzig, 1941.

SAUERLÄNDER, W., 1970.

SAUERLÄNDER, W., *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, Munich, 1970.

SAUERLÄNDER, W., 2004.

SAUERLÄNDER, W., “La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos”, en *Actas del Congreso Internacional La catedral de León en la Edad Media*, León 2003, León, 2004, pp. 177-202.

SCHÄLICKE, B., 1975.

SCHÄLICKE, B., *Die Ikonographie der monumentalen Kreuzabnahmegruppen des Mittelalters in Spanien*, Berlin, 1975.

SCHILLER, G., 1966.

SCHILLER, G., *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloch, 1966.

SCHILLER, G., 1972.

SCHILLER, G., *Iconography of Christian art*, Londres, 1972.

SCHILLER, G., 1980.

SCHILLER, G., *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 4/2, Gütersloch, 1980.

SCHLOSSER, J. von, 1981.

SCHLOSSER, J. von, *El arte en la Edad Media*, Barcelona, 1981.

SCHMITT, J. C., 2013.

SCHMITT, J. C., “¿Hubo imágenes heréticas en la Edad Media?”, *Estudios*, 27 (2013), pp. 1-16.

SCHMOLL, J. A., 2006.

SCHMOLL, J. A., “Zur lothringischen Skulptur des 14. Jahrhunderts”, en *Lothoringische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, Saarbrücken, 2006, pp. 7-17.

SCHNEIDER-BERRENBURG, R., 1977.

SCHNEIDER-BERRENBURG, R., *Monumental Krucifixe im 13. Jahrhundert. Studien zur monumentalen Kruzifixgestaltung im 13. Jahrhundert*, Munich, 1977.

SCHNITZLER, H. y VOLBACH, R. y BLOCH, P., 1964.

SCHNITZLER, H. y VOLBACH, R. y BLOCH, P., *Skulpturen, Elfenbein, Perlmuttern, Stein, Holz europäischen Mittelalter. Sammlung E. Lucerna und M. Kopfler*, Turingia, 1964.

SCHRAMM, P. E., 1960.

SCHRAMM, P. E., *Las insignias de la realeza en la Edad Media Española*, Madrid, 1960.

SCHUPPISER, F. O., 1993.

SCHUPPISER, F. O., “Schauen mit den Augen des Herzens: Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionmeditation, besonders in der “Devotio Moderna” un bei den Agustinern”, en HAUG, W. y WACHINGER (eds.), *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*. Tubinga, 1993, pp. 169-210.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S., 2009.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid, 2009.

SEIDEL, M., 1965.

SEIDEL, M., *Giovanni Pisano: Il pulpito di Pistoia*, Florencia, 1965.

SEIDEL, M., 1977.

SEIDEL, M., "Das Prateser Kruzifix: Einblicke in die Werkstattorganisation Giovanni Pisanos", *Gesta*, 16/1 (1977), pp. 3-12.

SENDÍN BLÁZQUEZ, J., 2000.

SENDÍN BLÁZQUEZ, J., *Santos de leyenda, leyendas de santos*, Madrid, 2000.

SENRA GABRIEL y GALÁN, J. L., 2002.

SENRA GABRIEL y GALÁN, J. L., "Santo Domingo de Silos", *Burgos*, t. IV, ERCyL, 2002, pp. 2557-2565.

SENTENACH, N., 1924 a.

SENTENACH, N., "La Bureba", *BSEE*, 32/3 (1924), pp. 153-163.

SENTENACH, N., 1924 b.

SENTENACH, N., "La Bureba", *BSEE*, 32/4 (1924), pp. 206-220.

SENTENACH, N., 1924 c.

SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, ms., 7 tomos, 1924.

SENTENACH, N., 1925 a.

SENTENACH, N., "La Bureba", *BSEE*, 33/2 (1925), pp. 36-46.

SENTENACH, N., 1925 b.

SENTENACH, N., "La Bureba", *BSEE*, 33/3 (1925), pp. 122-130.

SENTENACH, N., 1925 c.

SENTENACH, N., *La Bureba*, Madrid, 1925.

SÈPIERE, M., C., 2001.

SÈPIERE, M. C., "Recherches sur la Croix et la crucifixion au premier millenaire", en DUCHET-SUCHAUX, G., *L'íconographie: études sur les rapports entre textes et imagen dans l'Occident médiéval*, París, 2001.

SERRANO COLL, M., 2011.

SERRANO COLL, M., "Los signos del poder: regalías como complemento a los emblemas de uso inmediato", *Emblemata*, 17 (2011), pp. 129-154.

SERRANO ORTEGA, M., 1915.

SERRANO ORTEGA, M., "El Santo Crucifijo de San Agustín y los Cristos medievales de Sevilla", *AEA*, 7 (1915), pp. 426-427.

SERRANO PINEDA, L., 1905-1906.

SERRANO PINEDA, L., "El monasterio de Palacios de Benaver (apuntes para su historia)", *Boletín de Santo Domingo de Silos*, 8 (1905-1906), pp. 549-560.

SERRANO PINEDA, L., 1907 (1987).

SERRANO PINEDA, L., *Cartulario del Infantado de Covarrubias*, Madrid, 1907 (1987).

SERRANO PINEDA, L., 1910.

SERRANO PINEDA, L., *Becerro Gótico de Cardeña*, (“Fuentes para la Historia de Castilla” 3), Valladolid, 1910.

SERRANO PINEDA, L., 1922 a.

SERRANO PINEDA, L., *D. Mauricio obispo de Burgos y fundador de la catedral*, Madrid, 1922.

SERRANO PINEDA, L., 1922 b.

SERRANO PINEDA, L., *Nuestra Señora del Valle de Monasterio de Rodilla*, Lérida, 1922.

SERRANO PINEDA, L., 1925.

SERRANO PINEDA, L., *Cartulario de San Pedro de Arlanza. Antiguo monasterio benedictino*, Madrid, 1925.

SERRANO PINEDA, L., 1926.

SERRANO PINEDA, L., *El Real Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)*, Burgos, 1926.

SERRANO PINEDA, L., 1933.

SERRANO PINEDA, L., “Los Armíldez de Toledo y el monasterio de Tórtoles”, *BRAH*, 103 (1933), pp. 69-140.

SERRANO PINEDA, L., 1934.

SERRANO PINEDA, L., “El mayordomo mayor de doña Berenguela”, *BRAH*, 104 (1934), pp. 101-197.

SERRANO PINEDA, L., 1935-1936.

SERRANO PINEDA, L., *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el s. v al XIII*, Madrid, 1935-36.

SERRANO PINEDA, L., 1940 a.

SERRANO PINEDA, L., “Una fundación medieval de la Casa de Lara. El monasterio de Palacios de Benaver”, *BCPMB*, 70 (1940), pp. 338-343.

SERRANO PINEDA, L., 1940 b.

SERRANO PINEDA, L., “Una fundación medieval de la Casa de Lara. El monasterio de Palacios de Benaver”, *BCPMB*, 71 (1940), pp. 388-394.

SERRANO PINEDA, L., 1940 c.

SERRANO PINEDA, L., “Una fundación medieval de la Casa de Lara. El monasterio de Palacios de Benaver”, *BCPMB*, 72 (1940), pp. 421-426.

SERRANO PINEDA, L., 1940 d.

SERRANO PINEDA, L., “Una fundación medieval de la Casa de Lara. El monasterio de Palacios de Benaver”, *BCPMB*, 73 (1940), pp. 464-474.

SERRANO PINEDA, L., 1941.

SERRANO PINEDA, L., “Una fundación medieval de la Casa de Lara. El monasterio de Palacios de Benaver”, *BCPMB*, 74 (1941), pp. 497-503.

SERRANO PINEDA, L., 1942.

SERRANO PINEDA, L., *Los conversos D. Pablo de Sta. M^a y D. Alonso de Cartagena*, Madrid, 1942.

SERRANO PINEDA, L., 1943 a.

SERRANO PINEDA, L., *El Real monasterio de Sto. Domingo de Silos. Su historia y tesoro artístico*, Madrid, 1943.

SIERRA, Fr. J., 1737.

SIERRA, Fr. J., *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*, Madrid, 1737.

SIERRA LÓPEZ, J. M., 2004.

SIERRA LÓPEZ, J. M., *El misal Toledano de 1499*, Roma, 2004.

SILVA MAROTO, M. P., 1990.

SILVA MAROTO, M. P., *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, Valladolid, 1990.

SILVA MAROTO, M. P., 2013.

SILVA MAROTO, M. P., *La Oración en el huerto. Una tabla francesa descubierta*, Madrid, 2013. www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-oracion-en-el-huerto-con-eldonante-luis (18/12/2015).

SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, 1987.

SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, *Iconografía gótica en Alava*, Vitoria, 1987.

SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, 1988.

SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, “Estatutos de Cofradías medievales con miniaturas en el Archivo General de Navarra”, *Príncipe de Viana*, 49 (1988), pp. 215-224.

SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, 1989.

SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, “El tema de la crucifixión en los manuscritos jurídicos medievales”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2-3 (1989), pp. 159-165.

SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, 1998.

SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, “Estatutos de cofradías medievales con nminiaturas en el Archivo general de Navarra”, *Príncipe de Viana*, 184 (1998), pp. 215-224.

SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, 2009.

SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, “Los sepulcros de los santos: la piedad medieval, el sentido del “decoro” y el ornato durante los siglos del románico”, *Edad Media. Revista de Historia*, 10 (2009), pp. 93-129

SIMON, W., 2002.

SIMON, W., *Meditatio. Beiträge zur Theologie un religionpädagogik der Spiritualität. Günter Stachyel zum 80. Geburtstag*, Münster, 2002.

SOBRINO GONZÁLEZ, M., 2010.

SOBRINO GONZÁLEZ, M., “Marginalia catedralicia”, *SEMATA*, 22 (2010), pp. 537-553.

SOLAR ORDÓÑEZ, J. J. del, 2008.

SOLAR ORDÓÑEZ, J. J. del, *Leonor de Guzmán*, Madrid, 2008.

SOLMS, E. de y WITTER, S., 1975.

SOLMS, E. de y WITTER, W., *Vierges gothiques et de la première Renaissance*, París, 1975.

SORRIBES, P. C., 1927.

SORRIBES, P. C., “La Sociedad Española de Excursiones en la Provincia de Burgos (Aranda, Lerma, Santo Domingo de Silos y Covarrubias)”, *BSEE*, 35 (1927), pp. 209-217.

STEPPE, J. K., 1985.

STEPPE, J. K., “L’iconographie de Saint-Jacques le Mayeur”, en: *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen*, Gante, pp. 129-154.

STONE, L., 1955.

STONE, L., *Sculpture in Britain. The Middle Ages*, Edimburgo, 1955.

STRATTON, S., 1988.

STRATTON, S., “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1/2 (1988), pp. 1-88.

STUBBE, B., 1958.

STUBBE, B., *La Madonne dans l’art*, Bruselas, 1958.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., 1959.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *Navegación y comercio en el Golfo de Vizcaya*, Madrid, 1959.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., 1970,

SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *Hª de España en la Edad Media*, Madrid, 1970.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., 1982,

SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *Historia del reinado de Juan I de Castilla*, Madrid, 1982.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., 1987.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., “Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos. Modelo de monasterio femenino”, *Reales Sitios*, 92 (1987), pp. 49-55.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., 2002.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., “Santiago: Camino y “Matamoros”, en BENITO RUANO, E. (coord.), *Tipos y realidades en la Edad Media*, t. II, Madrid, 2002, pp. 307-326.

SUBES, M. P., 2010.

SUBES, M. P., “Le Christ de Mijaran et ses liens avec la sculpture romane d’Erill la Vall et de Ripoll”, *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 4 (2010), pp. 9-30.

SUBÍAS GALTER, J., 1941.

SUBÍAS GALTER, J., *Imágenes españolas de la Virgen*, Barcelona, 1941.

SUBÍAS GALTER, J., 1943.

SUBÍAS GALTER, J., *Imágenes españolas de Cristo*, Barcelona, 1943.

SUBIÑAS RODRIGO, V., 1968.

SUBIÑAS RODRIGO, V., *Covarrubias. Historia del arte. Monumentos*, Burgos, 1968.

SUCKALE, R., 1971.

SUCKALE, R., *Studien zu Stilbindung und Stilwandel der Madonnenstrahlen der Ile de France*, Munich, 1971.

SUREDA, J. y LIAÑO, E., 1998.

SUREDA, J. y LIAÑO, E., *El despertar de Europa: La pintura románica, primer lenguaje común europeo, siglos XI-XIII*, Madrid, 1998.

SUSO, R., 1930.

SUSO, R., *Guía oficial de Burgos*, Burgos, 1930.

SWARZENSKI, H., 1954.

SWARZENSKI, H., *The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, Londres, 1954.

T

TÄNGEBERG, P., 1986.

TÄNGEBERG, P., *Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form Material und Technik*, Estocolomo, 1986.

TARÍN JUANEDA, F., 1896.

TARÍN JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores, su historia y descripción*, Burgos, 1896.

TAUBER, J., 1969.

TAUBER, J., "Mittealtarliche Krucifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie", *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 23 (1969), pp. 79-121.

TAUBER, J., 1978.

TAUBER, J., "Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen", *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich, 1978.

TAYLOR, I., 1926-1932.

TAYLOR, I., *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal*, París, 1926-1932.

TEJADA, A., 1930.

TEJADA, A., "El retablo de la Ventosilla", *BSEE*, 38 (1930), pp. 49-53.

TEJEDOR BARRIOS, C., 2004.

TEJEDOR BARRIOS, C., “Virgen de la O de la Iglesia de Santiago de Medina del Campo (Valladolid)”, *Castilla y León restaura. 2000-2004*, Valladolid, 2004, pp. 261-270.

TÉLLEZ, F. R., 1991.

TÉLLEZ, F. R., *Población y sociedad en el Valle del Ebro, Duratón y Riaza en la alta Edad Media, siglos VI al XI: aspectos arqueológicos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991. <http://eprints.ucm.es/2319/1/AH0000401.pdf> (09/05/2014).

TEMIÑO LÓPEZ-MUÑIZ, M. J., 1982.

TEMIÑO LÓPEZ-MUÑIZ, M. J., “Advocaciones marianas vinculadas con el paisaje rural”, *Narria: Estudio de artes y costumbres populares*, 28 (1982), pp. 29-33.

TERÉS TOMÁS, M. R., 1991.

TERÉS TOMÁS, M. R., “Mare de Déu amb el Nen”, ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J. (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, núm. 121, p. 184.

TERRET, V., 1914.

TERRET, V., *La sculpture bourguignonne aux XII et XIII siècles, ses origines et ses sources d'inspiration*, París, 1914.

TEXEDA, G. de (ed.), 1807.

TEXEDA, G. de (ed.), *Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, t. II, Madrid, 1807.

THOBY, P., 1953.

THOBY, P., *Les croix limousines de la fin du XIIe siècle au debut du XIVe siècle*, París, 1953.

THOBY, P., 1959.

THOBY, P., *Le Crucifix. Des origines au Concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes, 1959.

TIRON, A., 1846.

TIRON, A., *Historia y trajes de las órdenes religiosas*, t. II, Barcelona, 1846.

TOMEI, A., 2010.

TOMEI, A., “Le Madonne lignee de la prime età angionina”, *Antiche Madonna d'Abruzzo. Dipinti e sculture lignee medioevali dal Castello dell'Aquila*, catálogo de la exposición, Trento 2011, Turín, 2010, pp. 22-29.

TORMO MONZÓ, E., 1914.

TORMO MONZÓ, E., “Tallas españolas”, *AE*, 2 (1914), pp. 73-81.

TORMO MONZÓ, E., 1926.

TORMO MONZÓ, E., “Resumen histórico del estudio de la escultura española. La escultura española de la Edad Media”, *BRAH*, 88 (1926), pp. 856-887.

TORRES, R., 1977.

TORRES, R., “El museo y la botica”, en *El monasterio de Santo Domingo de Silos*, León, 1977.

TORRES BALBÁS, L., 1943.

TORRES BALBÁS, L., “Las yeserías descubiertas recientemente en las Huelgas de Burgos. Contribución al Estudio de la decoración arquitectónica hispanomusulmana”, *Al Andalus*, 8 (1943), pp. 209-254.

TORRES BALBÁS, L., 1952.

TORRES BALBÁS, L., *Arquitectura gótica*, (“Ars Hispaniae” VII), Madrid, 1952.

TORRES JIMÉNEZ, R., 2006.

TORRES JIMÉNEZ, R., “Notas para una reflexión sobre el Cristocentrismo y la devoción medieval a la pasión y para su estudio en el medio rural castellano”, *HS*, 58 (2006), pp. 449-487.

TORRÓN DURÁN, F., 2006-2007.

TORRÓN DURÁN, F., “Imagen de Santiago del espaldarazo de Las Huelgas de Burgos”, *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 38-39 (2006-2007), pp. 73-74.

TRACHTENBERG, M. y HYMAN, I., 1990.

TRACHTENBERG, M. y HYMAN, I., *Arquitectura. De la prehistoria a la modernidad. La tradición occidental*, Madrid, 1990.

TRADIGO, A. 2004.

TRADIGO, A., *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona, 2004.

TRENS, M., 1945.

TRENS, M., *El arte en la pasión de N^a Sra*, Barcelona, 1945.

TRENS, M., 1946.

TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Barcelona, 1946.

TRENS, M., 1958.

TRENS, M., *El Hijo del Hombre Jesucristo a través del arte español*, Barcelona, 1958.

TRESAN, M. (Conde de), 1782.

TRESAN, M. (Conde de), *Corps d'extraits de Romans de Chevalerie*, París, 1782.

TRIPP, J., 2005.

TRIPP, J., “Scene di teatro sacro nelle miniature flamminghe del Quattrocento, Riflessioni sull’opera dei fratelli Limbourg e dei loro contemporanei”, en D’ARCAIS, F. F. (ed.), *Il teatro delle statue: gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, Milán, 2005.

TRULLÉN, J. M., 2007.

TRULLÉN, J. M., *Museu Episcopal de Vic. Guía de las colecciones*, Barcelona, 2007, pp. 164-165.

TUÑÓN de LARA, M., 1983.

TUÑÓN de LARA, M., *Feudalismo y consolidación de los pueblos hispánicos*, Barcelona, 1983.

U

UBIETO ARTETA, A., 1976

UBIETO ARTETA, A., *Cartulario de San Millán de la Cogolla (759-1076)*, (“Textos medievales” 48), Valencia, 1976.

UBIETO ARTETA, A., 1981.

UBIETO ARTETA, A., “Alta Edad Media y Baja Edad Media”, *Introducción a la Historia de España*, Barcelona, 1981.

URANGA GALDIANO, J. E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., 1947.

URANGA GALDIANO, J. E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, Pamplona, 1947.

URKULLU POLO, M. T., 1995.

URKULLU POLO, M. T., “La “Trinidad” de Lekeito: un nuevo alabastro inglés”, *Koibe*, 11 (1995), pp. 57-72.

U ROSA SÁNCHEZ, J., 1998.

U ROSA SÁNCHEZ, J., *Política, Seguridad y orden Público en la Castilla de los Reyes Católicos*, Madrid, 1998.

URREA FERNÁNDEZ, J., 1982.

URREA FERNÁNDEZ, J., *La catedral de Burgos*, León, 1982.

UZQUIZA RUIZ, T., 1997.

UZQUIZA RUIZ, T., *Las iglesias de Belorado (Burgos)*, Burgos, 1997.

V

VALDEÓN BARUQUE, J., 1968.

VALDEÓN BARUQUE, J., *El reinado de Castilla en la Edad Media*, Bilbao, 1968.

VALDEÓN BARUQUE, J., 1972.

VALDEÓN BARUQUE, J., “La crisis del s. XIV en Castilla: revisión del problema”, *Revista de la Universidad de Madrid*, 79 (1972), pp. 161-184.

VALDEÓN BARUQUE, J., 1979.

VALDEÓN BARUQUE, J., *Los conflictos sociales en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV*, Madrid, 1979.

VALDEÓN BARUQUE, J., 1983.

VALDEÓN BARUQUE, J., “León y Castilla”, en *Feudalismo y consolidación de los pueblos hispánicos (siglos XI-XV)*, (“Historia de España” 4), Barcelona, 1983.

VALDEÓN BARUQUE, J., 1984.

VALDEÓN BARUQUE, J., *Burgos en la Edad Media*, Madrid, 1984.

VALDEÓN BARUQUE, J., 1985.

VALDEÓN BARUQUE, J., *Crisis recuperación (siglos XIV-XV)*, (“Historia de Castilla y León” 5), Valladolid, 1985.

VALDEÓN BARUQUE, J., 1986 a.

VALDEÓN BARUQUE, J., *Los conflictos sociales en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV*, Madrid, 1986.

VALDEÓN BARUQUE, J., 1986 b.

VALDEÓN BARUQUE, J., *Alfonso X El Sabio*, Valladolid, 1986.

VALDEÓN BARUQUE, J., 1995.

VALDEÓN BARUQUE, J., “La Edad Media: Origen y consolidación de León y Castilla”, *Historia de una cultura*, t. 1, Valladolid, 1995.

VALDEÓN BARUQUE, J., 1996.

VALDEÓN BARUQUE, J., *Reyes de Castilla y León. Enrique II (1369-1379)*, Palencia, 1996.

VALDEÓN BARUQUE, J., 2002.

VALDEÓN BARUQUE, J., *Pedro I el Cruel y Enrique de Trastámara*, Madrid, 2002.

VALDEZ del ÁLAMO, E., 1990.

VALDEZ del ÁLAMO, E., “Visiones y profecías: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, en *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988*, (“Studia Silensia. Series Maior” I), Abadía de Silos, 1990, pp. 173-183.

VALDIVIELSO AUSÍN, B., 1980.

VALDIVIELSO AUSÍN, B., *Neila. Una llamada al turismo*, Burgos, 1980.

VALDIVIELSO AUSÍN, B., 1985.

VALDIVIELSO AUSÍN, B., *San Juan de Ortega. Hito vivo en el Camino de Santiago*, Burgos, 1985.

VALDIVIELSO AUSÍN, B., 1992.

VALDIVIELSO AUSÍN, B., *Burgos en el Camino de Santiago*, Burgos, 1992.

VALDIVIELSO AUSÍN, B., 1995.

VALDIVIELSO AUSÍN, B., *Guía turística. Aranda de Duero y La Ribera*, Burgos, 1995.

VALDIVIELSO AUSÍN, B., 1999.

VALDIVIELSO AUSÍN, B., *Rutas del Románico en la provincia de Burgos*, Valladolid, 1999.

VALDIZÁN GALLO, M., 1917.

VALDIZÁN GALLO, M., *Recuerdos históricos de la Ciudad Episcopal de Oca, hoy Villafranca Montes de Oca*, Burgos, 1917.

VALERIANO ARROYO, L., 1975.

VALERIANO ARROYO, L., *Jaramillo Quemado y Santuario de Valpeñoso*, Burgos, 1975.

VALLE PÉREZ, J. C., 1990.

VALLE PÉREZ, J. C., “Significación de la iglesia en el panorama de la arquitectura de la Orden del Cister”, *Reales Sitios*, 105 (1990), pp. 49-56.

VALLEJO, C., 1995.

VALLEJO, C., “Arte cisterciense”, en *Arte Gótico*, (“Historia del Arte de Castilla y León” 3), Valladolid, 1995, pp. 11-83.

VALLEJO NARANJO, C., 2007.

VALLEJO NARANJO, C., “El ocaso de la caballería medieval y su pervivencia iconográfica en la Edad Moderna”, *Laboratorio de Arte*, 20 (2007), pp. 31-53.

VALLEJO PENEDO, J. J., 2001.

VALLEJO PENEDO, J. J., “Monjes, manuscritos e incunables: el Monasterio y de Santa María de la Vid”, *RB*, 16 (2001), pp. 211-226.

VARELA FERNANDES, C., 2013.

VARELA FERNANDES, C., “Phatos-the bodies of Christ on the Cross. Rhetoric of suffering in wooden sculpture found in Portugal, twelfth-fourteenth centuries. A few examples” *RIHA Journal*, 0078 (2013), pp. 1-29. <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-oct-dec/fernandes-christ> (18/3/2015)

VARESIO, J. B., 1604.

VARESIO, J. B., *Historia del Santo Crucifijo de Burgos y de sus Milagros*, Burgos, 1604.

VAREY, J. E., 1957.

VAREY, J. E., *Historia de los títeres en España. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1957.

VARGAS BLANCO, R. y PÉREZ CAMARERO, A., 1964.

VARGAS BLANCO, R. y PÉREZ CAMARERO, A., *Hª de Covarrubias*, Buenos Aires, 1964.

VÁZQUEZ de PARGA, L., 1943.

VÁZQUEZ de PARGA, L., “El Crucifijo gótico doloroso de Puente de la Reina”, *Príncipe de Viana*, 12 (1943), pp. 302-313.

VÁZQUEZ de PARGA, L., 1947.

VÁZQUEZ de PARGA, L., “Los capiteles historiados del claustro románico de la Catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, 29 (1947), pp. 457-465.

VÁZQUEZ de PARGA, L. y LACARRA, J. M. y URÍA RÍU, J., 1942 (1992).

VÁZQUEZ de PARGA, L. y LACARRA, J. M. y URÍA RÍU, J., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Pamplona, 1942 (1992).

VÁZQUEZ MIRAMONTES, S., 2005.

VÁZQUEZ MIRAMONTES, S., “El Apostolado del Museo das Mariñas: la huella de Rubens en Galicia”, *Anuario Brigantino*, 28 (2005), pp. 363-400.

VÁZQUEZ SANTOS, R., 2010.

VÁZQUEZ SANTOS, R., “Primeras conclusiones sobre el culto y la iconografía de Santiago el Mayor en la ciudad de Roma”, *AEA*, 329 (2010), pp. 1-22.

VEGUE GOLDONI, A., 1917 a.

VEGUE GOLDONI, A., “Las estatuas sepulcrales de Palacios de Benaver. Contribución al estudio de la escultura funeraria en Castilla”, *BSEE*, 25/1 (1917), pp. 7-16.

VEGUE GOLDONI, A., 1917 b.

VEGUE GOLDONI, A., “Las estatuas sepulcrales de Palacios de Benaver. Contribución al estudio de la escultura funeraria en Castilla”, *BSEE*, 25/2 (1917), pp. 106-113.

VELASCO de TOLEDO, J., 1956.

VELASCO de TOLEDO, J., *Guías de Burgos. I catedral*, Burgos, 1956.

VELASCO PÉREZ, S., 1925 (1988).

VELASCO PÉREZ, S., *Aranda. Memorias de mi villa y de mi parroquia*, Madrid, 1925 (1988).

VELASCO SANTOS, M., 1861.

VELASCO SANTOS, M., *Índice de los documentos procedentes de los monasterios y conventos suprimidos que se conservan en el Archivo de la Real Academia de la Historia publicado de la orden de la misma. Sección primera. Castilla y León, tom. I (Monasterios de Nuestra Señora de La Vid y San Millán de la Cogolla)*, Madrid, 1861.

VERDIER, F., 1980.

VERDIER, F., *Le couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montreal-París, 1980.

VERMEYLEN, A., 1983.

VERMEYLEN, A., “Una huella de la liturgia “mozárabe” en el auto I de La Celestina”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), pp. 325-329.

VIANA, L. M. de, 1941.

VIANA, L. M. de, *Real Monasterio de Oña. Estampas histórico-artísticas*, Vitoria, 1941.

VICARIO SANTAMARÍA, M., 1988.

VICARIO SANTAMARÍA, M., *Censo-Guía de los Archivos Parroquiales de la Diócesis de Burgos*, Burgos, 1988.

VICARIO SANTAMARÍA, M., 1996.

VICARIO SANTAMARÍA, M., *Catálogo de los Archivos de las cofradías de la Diócesis de Burgos*, Burgos, 1996.

VICARIO SANTAMARÍA, M., 1998.

VICARIO SANTAMARÍA, M., *Catálogo del Archivo Histórico de la Catedral de Burgos (395-1431)*, t. I, Burgos, 1998.

VICENS VIDAL, F., 2010.

VICENS VIDAL, F., *I cantaven un càntic non... (Ap. V, 9). Els ancians músics de l'Apocalipsi a l'art romànic hispànic*, Barcelona, 2010.

VIDAL, F., 2005.

VICENS VIDAL, F., “La idea de la *Passio Christi* en la iconografía musical románica: Textos y contextos para una interpretación alegórica”, *CAqv*, 21 (2005), pp. 96-109.

VIDEGAIN, F., 1975.

VIDEGAIN, F., *Vierges gothiques et la première Renaissance*, París, 1975.

VIGNOLO, G., 2000.

VIGNOLO, G., “San Juan Evangelista”, en LEONARDI, C. y RICCARDI, A. y ZARRI, G. (dirs.), *Diccionario de los Santos*, t. II, Madrid, 2000.

VILA, M., 2010.

VILA, M., “Orígenes medievales de las representaciones barrocas del infierno y el paraíso”, *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, Navarra, 2010, pp. 63-74.

VILA da VILA, M. M., 1989.

VILA da VILA, M. M., “Sobre las relaciones entre la Catedral de Santiago y el primer románico abulense”, *El Museo de Pontevedra*, 43 (1989), pp. 141-159.

VILA VALENCIA, A., 1944.

VILA VALENCIA, A., *Mariología. Temas diversos acerca de la Reina de los Angeles*, Cádiz, 1944.

VILLAFANE, J. de, 1726.

VILLAFANE, J. de, *Compendio histórico, en el que se dan noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reina de los Cielos y la Tierra, María Santísima, que se veneran en los más célebres santuarios de Hespaña*, Salamanca, 1726.

VILLANUEVA, J., 1803-1852.

VILLANUEVA, J., *Viajes literarios a las iglesias de España*, Madrid, 1803-1852.

VILLANUEVA, L. T., 1918.

VILLANUEVA, L. T., “Memoria sobre la orden de Caballería de la Banda de Castilla”, *BRAH*, 72 (1918), pp. 552- 574.

VILLANUEVA ARRIBAS, M., 1878.

VILLANUEVA ARRIBAS, M., *Apuntes para la historia de Burgos en su mayor parte inéditos*, Burgos, 1878.

VILLANUEVA LÁZARO, J. M., 1993.

VILLANUEVA LÁZARO, J. M., *Curiosidades y leyendas del Camino de Santiago*, León, 1993.

VILAPLANA, D., 1995.

VILAPLANA, D., “Iconografía de los Santos Juanes en el arte valenciano”, *Saitabi*, 45 (1995), pp. 393-412.

VILLASANTE ORTEGA, A., 2001.

VILLASANTE ORTEGA, A., *La Merindad de Montija y sus pueblos*, Burgos, 2001.

VILLASANTE ORTEGA, A., 2002.

VILLASANTE ORTEGA, A., *Tabliega y su abadía*, Burgos, 2002.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F., 2008.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F., “La legitimación del poder real: imágenes iluminadas de los monarcas”, en CABAÑAS BRAVO, M. y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. y RINCÓN GARCÍA, W. (coords.), *Arte poder y sociedad en la España del siglo XV al XX*, Madrid, 2008.

VILLENA, I., 1497 (1980).

VILLENA, I., *Vita Christi*, Valencia, 1497 (1980).

VILLOSLADA, R., 1982.

VILLOSLADA, R., *Historia de la Iglesia en España (siglos VIII al XII)*, II-1, Madrid, 1982.

VIÑANO GONZÁLEZ, A., 1995.

VIÑANO GONZÁLEZ, A., *San Isidoro de León, panteón de reyes. Albores románicos: arquitectura, escultura, pintura*, León, 1995.

VITRY, P., 1973.

VITRY, P., *French sculpture during the reign of Saint Louis 1226-1270*, Nueva York, 1973.

VIVANCOS GÓMEZ, M. C., 1988.

VIVANCOS GÓMEZ, M. C., *Documentación del monasterio de Santo Domingo de Silos (854-1254)*, (“Fuentes Medievales castellano-leonesas” 50), Burgos, 1988.

VIVANCOS GÓMEZ, M. C., 1990.

VIVANCOS GÓMEZ, M. C., “El claustro de Silos y las fuentes documentales”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, (“Stvdia Silensia. Series Maior” I), Abadía de Silos, 1990, pp. 77-84.

VIVANCOS GÓMEZ, M. C., 1991.

VIVANCOS GÓMEZ, M. C., “Problemática sobre la fundación de algunos grandes monasterios altomedievales burgaleses”, en AA. VV., *Burgos en la Alta Edad Media*, II Jornadas Burgalesas de Historia, Burgos, 1991, pp. 537-570.

VIVANCOS GÓMEZ, M. C., 1994.

VIVANCOS GÓMEZ, M. C., “Problemática general de los monasterios benedictinos burgaleses en la plena Edad Media”, en AA. VV., *Burgos en la Plena Edad Media*, III

Jornadas burgalesas de Historia, Burgos 1991, (“Monografías de Historia Medieval Castellano-leonesa” 6), Burgos, 1994, pp. 599-608.

VIVANCOS GÓMEZ, M. C., 1995.

VIVANCOS GÓMEZ, M. C., *Documentación del monasterio de Santo Domingo de Silos (1255-1300)*, Silos, 1995.

VIVANCOS GÓMEZ, M. C., 1998.

VIVANCOS GÓMEZ, M. C., *Documentación del monasterio de Santo Domingo de Silos (Índices 954-1300)*, Silos, 1998.

VIVANCOS GÓMEZ, M. C., 2001.

VIVANCOS GÓMEZ, M. C., “Historia de San José de Burgos”, en *El monasterio de San José de Burgos. Historia y Arte*, Burgos, 2001.

VIVANCOS PÉREZ, J., 1991.

VIVANCOS PÉREZ, J., “Crist crucificat”, en ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J. (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, núm. 161, p. 219.

VLOBERG, M., 1954.

VLOBERG, M., *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, París y Grenoble, 1954.

VÖGE, W. y PANOFSKY, E., 1958.

VÖGE, W. y PANOFSKY, E., *Bildhauer des Mittelalters: gesammelte Studien*, Berlin, 1958.

VONES, L., 2007.

VONES, L., “La sustitución de la liturgia hispana por el rito romano en los reinos de la Península Ibérica”, *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX- XII)*, Toledo, 2007, pp. 43-59.

VORÁGINE, S. de, 1982.

VORÁGINE, S. de, *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1982.

W

WALKER, R., 2000.

WALKER, R., “The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of Intercession”, *Art Bulletin*, 82/2 (2000), pp. 200-225.

WALTHER, I. F. y WOLF, N., 2003.

WALTHER, I. F. y WOLF, N., *Códices ilustres. Los manuscritos miniados más bellos del mudo desde 400 hasta 1600*, Colonia, 2003.

WEISE, G., 1923.

WEISE, G., *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV bis zur Mitte des XV Jahrhunderts*, Leipzig, 1923.

WEISE, G., 1927 a.

WEISE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, t. II, Reutlingen, 1927.

WEISE, G., 1927 b.

WEISE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, t. III, Reutlingen, 1927.

WEISS, D. H., 1998.

WEISS, D. H., *Art and Crusade in the age of Saint Louis*, Cambridge, 1998.

WETHEY, H. E., 1936.

WETHEY, H. E., *Gil de Siloe and his School: A study of late Gothic sculpture in Burgos*, Cambridge-Massachusetts, 1936.

WEYLER, A., 1924.

WEYLER, A., "La catedral de Orense", *BSEE*, 32/3 (1924), pp. 166-178.

WILKINS, C. L., 1998.

WILKINS, C. L., "El devocionario de Sor Constanza: otra voz femenina medieval", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, 1998, pp. 340-349.

WILLIAMSON, P., 1997.

WILLIAMSON, P., *Escultura gótica 1140-1300*, Madrid, 1997.

WILLIAMSON, P., 2010.

WILLIAMSON, P., *Medieval Ivory Carving: Early Christian to Romanesque*, Londres, 2010.

WILLIAMSON, P. y DAVIES, G., 2014.

WILLIAMSON, P. y DAVIES, G., *Medieval Ivory Carving 1200-1550*, Londres, 2014.

WILM, H., 1944.

WILM, H., *Die gothische Holzfigur, ihr Wesen und ihre Entstehung*, Stuttgart, 1944.

WITTE, 1920.

WITTE, F., "Mystik und Kreuzesbild um 1300", *Zeitschrift für christliche Kunst*, 33 (1920), pp. 117-124.

WIXOM, W. D., 2005.

WIXOM, W. D., "Medieval Sculpture at the Metropolitan: 800 to 1400", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 62/4 (2005), pp. 1-52.

WORINGER, W., 1973.

WORINGER, W., *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, 1973.

WORMALD, F., 1954.

WORMALD, F., "The Wilton Diptych", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17 (1954), pp. 191-203.

WYER, P. y FLÜHLER-KREIS, D., 2007.

WYER, P. y FLÜHLER-KREIS, D., *Die Skulpturen des Miteelalters. Katalog der Sammlung des schweizerischen Landesmuseums*, t. I, Zürich, 2007.

Y

YÁÑEZ NEIRA, D., 1987.

YÁÑEZ NEIRA, D., “Orígenes del monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Historia y Leyenda)”, *Cistercium*, 173 (1987), pp. 381-415.

YÁÑEZ NEIRA, D., 1989.

YÁÑEZ NEIRA, D., “Nobleza y virtud en Santa María la Real de las Huelgas”, *Hidalguía*, 213 (1989), pp. 209-282.

YÁÑEZ NEIRA, D., 1990.

YÁÑEZ NEIRA, D., “Alfonso VIII de Castilla, Historia y Leyenda”, *Reales Sitios*, 105 (1990), pp. 36-44.

YARZA LUACES, J., 1972

YARZA LUACES, J., “La Virgen en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII”, *Traza y Baza*, 1 (1972), pp. 19-32.

YARZA LUACES, J., 1973.

YARZA LUACES, J., “Silos: El Claustro”, en *El monasterio de Santo Domingo de Silos*, León, 1973.

YARZA LUACES, J., 1974.

YARZA LUACES, J., “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española: siglos X al XII”, *AEA*, 185 (1974), pp. 13-38.

YARZA LUACES, J., 1977.

YARZA LUACES, J., “Silos: el claustro”, en *El monasterio de Santo Domingo de Silos*, León, 1977.

YARZA LUACES, J., 1980.

YARZA LUACES, J., *La Edad Media*, (“Historia del Arte Hispánico” 2), Madrid, 1980.

YARZA LUACES, J., 1985.

YARZA LUACES, J., *Arte y arquitectura en España 500/1250*, Madrid, 1985.

YARZA LUACES, J., 1988.

YARZA LUACES, J., “La portada occidental de la Colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado. Dos obras significativas del gótico castellano”, *Studia Zamorensia*, Anexo I, (1988), pp. 33-59.

YARZA LUACES, J., 1989.

YARZA LUACES, J., “El Crucificado en Alejo de Vahia: Una nueva imagen”, *BSEAA*, 55 (1989), pp.376-379.

YARZA LUACES, J., 1990.

YARZA LUACES, J., “El arte burgalés en tiempos del código musical de Las Huelgas”, *Revista de Musicología*, 13/2 (1990), pp. 361-392.

YARZA LUACES, J., 1991.

YARZA LUACES, J., “Relleu de la Trinitat”, en ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J. (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, núm. 118, pp. 181-182.

YARZA LUACES, J., 1991 a.

YARZA LUACES, J., “Crist crucificat d'un devallament”, ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J. (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, núm. 170, p. 226.

YARZA LUACES, J., 1991 b.

YARZA LUACES, J., “Mare de Déu amb el Nen”, ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J. (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, núm. 187, pp. 238-239.

YARZA LUACES, J., 1991 c.

YARZA LUACES, J., “Mare de Déu amb el Nen”, ESPAÑOL BERTRÁN, F. y YARZA LUACES, J. (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, núm. 398, p. 406.

YARZA LUACES, J., 1993.

YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993.

YARZA LUACES, J., 1995 b.

YARZA LUACES, J., “La ilustración en el código de la Cofradía del Santísimo y de Santiago, en Burgos”, *Locus Amoenus*, 1 (1995), pp. 7-32.

YARZA LUACES, J., 2000.

YARZA LUACES, J., *Gil de Siloe. El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Burgos, 2000.

YARZA LUACES, J., 2002.

YARZA LUACES, J., *Esmaltes Medievales. De Limoges a Silos*, catálogo de la exposición, Madrid-Bruselas-Santo Domingo de Silos 2002, Madrid, 2002.

YARZA LUACES, J., 2005.

YARZA LUACES, J., “Monasterio y Palacio del Rey”, en *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época, (1170-1340)*, catálogo de la exposición, Madrid, 2005, pp. 14-33.

YARZA LUACES, J., 2006.

YARZA LUACES, J., “Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época”, *Museos. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 2 (2006), pp. 212-217.

YARZA LUACES, J. y ELORZA GUINEA, J. C., 1998.

YARZA LUACES, J. y ELORZA GUINEA, J. C., *La Virgen de las Batallas*. Acciona-Museo del Prado, Madrid, 1998.

YEPES, A. de, 1610 (1960).

YEPES, A. de, *Crónica general de la Orden de San Benito*, t. II, Madrid 1610 (1960).

YZQUIERDO PERRÍN, F., 2007.

YZQUIERDO PERRÍN, F., *Burgos. El Cristo, el castillo y el Cid*, Burgos, 2007.

Z

ZABALZA DUQUE, M., 1998.

ZABALZA DUQUE, M., *Colección diplomática de los Condes de Castilla*, Salamanca, 1998.

ZAMBON, F., 1982.

ZAMBON, F., *Il Fisiologo*, Milán, 1982.

ZAMORA LUCAS, F., 1961.

ZAMORA LUCAS, F., “El monasterio de La Vid. Índice de sus manuscritos”, *RABM*, 69 (1961), pp. 5-17.

ZAMORA LUCAS, F., 1965.

ZAMORA LUCAS, F., *La villa de Roa*, Madrid, 1965.

ZAMORA MENDOZA, J., 1957.

ZAMORA MENDOZA, J., “Los caballeros de Santiago. Cómo eran armados en la iglesia logroñesa del apóstol”, *Berceo*, 42 (1957), pp. 115-118.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1994.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *El monasterio de Santa María de la Vid*, Madrid, 1994.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1995.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., “La comarca de Roa durante los siglos XVII y XVIII. Su arquitectura religiosa”, *RB*, 10 (1995), pp. 69-130.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 1998.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Fuentelcésped. La villa y su patrimonio s. XVII y XVIII*, San Sebastián, 1998.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2002 a.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., “Alonso Vadillo García (1878-1945) y Federico Vélez González (1905-1945)”, *Protagonistas burgaleses del siglo XX*, t. II, Burgos, 2002.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2002 b.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Desarrollo artístico de la comarca arandina siglo XVII y XVIII*, Burgos, 2002.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2007.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *La villa de Guzmán. Historia y Patrimonio*, Pamplona, 2007.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2012.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *La villa de Vadocondes. Bien de Interés Cultural*, Burgos, 2012.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., 2013.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Villamorón y el templo de Santiago Apóstol más allá del silencio*, Burgos, 2013.

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J. y EGIDO, T., 1783 (1998).

ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J. y EGIDO, T., *Libro de los prodigios y milagros que ha obrado M^a SS^a de Nava sita extramuros de esta v^a de Fuente el Zesped queda principio este año de 1783*, San Sebastián, 1998.

ZARNECKI, G., 1950.

ZARNECKI, G., "The Coronation of the Virgín on a Capital from Reading Abbey", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13 (1950), pp. 1-12.