

EL MUNDO DE LAS CATEDRALES

PASADO, PRESENTE Y FUTURO



Estas actas se han editado con motivo del Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos “*El mundo de las Catedrales*” celebrado en Burgos del 13 al 16 de junio de 2022.

Este congreso forma parte de la programación cultural desarrollada por la Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021.

EDITORES

José Luis Barriocanal Gómez

Santiago del Cura Elena

René Jesús Payo Hernanz

Carlos Izquierdo Yusta

In memoriam

Pablo González Cámara

Santiago del Cura Elena

© de la edición: Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021.

© de las imágenes: sus autores y propietarios legales.

© de los textos: sus autores y propietarios legales.

Coordinación: Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de este libro de Actas puede reproducirse en ningún formato de papel o soporte electrónico sin el consentimiento previo del editor o de los propietarios de los

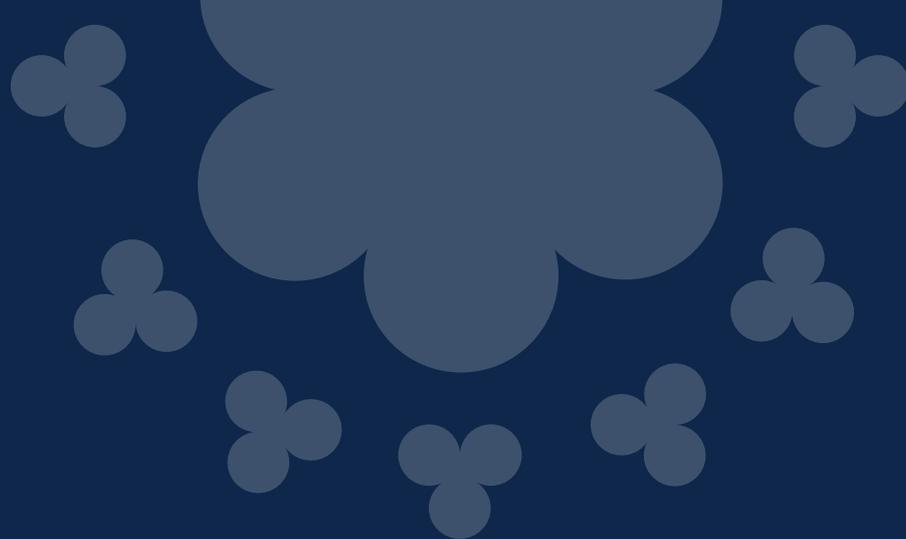
derechos. ISBN 978-84-09-41429-1

Depósito Legal: BU.256-2022



ÍNDICE

Presentación	9
Conferencia inaugural	13
Ponencias	37
Comunicaciones	305
MESA 1. <i>¡Todo grita gloria!</i>	307
MESA 2. <i>En el origen de europa</i>	469
MESA 3. <i>Luz para Europa</i>	501
MESA 4. <i>Más allá de la edad media y más allá de Europa</i>	733
MESA 5. <i>Una catedral viva. Las catedrales y los otros patrimonios</i>	995
MESA 6. <i>Los retos de las catedrales en el siglo XXI</i>	1249
Conferencia de clausura	1591
Créditos	1599



PRESENTACIÓN

Del 13 al 16 de junio, más de 150 especialistas procedentes de 15 países de Europa y América, se reunieron en la ciudad de Burgos en el Congreso Internacional “El Mundo de las catedrales” que se celebró dentro de los actos conmemorativos del VIII Centenario de la Catedral de la seo burgalesa. Ponentes y comunicantes, en torno a las seis mesas en las que se articuló este simposio discutieron sobre el pasado, el presente y el futuro de las catedrales.

Obviamente, como no podía ser de otra manera, la basílica burgalesa tuvo un enorme protagonismo siendo objeto de profundos análisis en la primera mesa del congreso, donde algunos de los más importantes investigadores, gestores y restauradores de este edificio pusieron en común algunas de sus más recientes investigaciones y experiencias.

Pero no se ha querido analizar el templo burgalés como un hecho aislado dentro del arte europeo sino en sus relaciones con otros países y edificios, sino que se ha pretendido hacer una reflexión global sobre la historia de los edificios catedralicios, desde sus orígenes en la Alta Edad Media hasta nuestros días. Para ello, múltiples especialistas europeos y americanos en la historia y en el arte de los siglos VII al XII, del periodo gótico, del Renacimiento, de las catedrales americanas, de los territorios reformados y de las basílicas de los siglos XIX, XX y XXI trasladaron a los asistentes al congreso sus últimos trabajos científicos.

Conscientes de que las catedrales no son solo grandes construcciones arquitectónicas y notables contenedores de importantísimos bienes muebles, el congreso ha querido reflexionar igualmente sobre los otros patrimonios de los que son custodias como el documental, el bibliográfico, el documental y el ligado al mundo de la liturgia y de las tradiciones religiosas.

También se han querido analizar los modelos de gestión, difusión, conservación y restauración de estos magnos edificios que en los últimos años tienen que compaginar sus funciones esenciales primigenias de caracteres espirituales con las culturales y turísticas y buscar medios de financiación que las permitan ser autosostenibles.

El resultado de estos días de intenso trabajo internacional ve ahora la luz en estas actas que estamos convencidos que serán sumamente útiles para los estudiosos y especialistas en el universo de las catedrales.

José Luis Barriocanal Gómez.

Decano de la Facultad de Teología del Norte de España

Santiago del Cura Elena.

Cabildo Metropolitano de Burgos

René Jesús Payo Hernanz.

*Director de la Cátedra de Estudios del Patrimonio
Artístico de la Universidad de Burgos*

MICROCOSMOS DE LA FE EN TORNO A LA PINTURA GÓTICA DE LA CATEDRAL DE BURGOS: LAS CAPILLAS DE SAN JUAN BAUTISTA Y DE LOS SANTOS REYES

Gutiérrez Baños, Fernando

Universidad de Valladolid

fbanos@uva.es

PALABRAS CLAVE: pintura mural, pintura gótica, Adoración de los Magos, Diego de la Cruz, catedral de Burgos.

RESUMEN

La catedral de Burgos conserva numerosos testimonios de pintura gótica, tanto mural como sobre tabla. Casi todos ellos han sido objeto de importantes estudios que han ido desentrañando las cuestiones formales, de atribución y de cronología, así como la identificación de sus escenas, pero, puesto que las obras de arte son susceptibles de ser analizadas desde múltiples puntos de vista, proponemos, en este estudio, un análisis contextual de algunos de estos testimonios, restituyéndolos, en el tiempo y en el espacio, a su entorno originario para, de esta manera, intentar comprender las motivaciones que, en su día, justificaron su creación. Nos centraremos en la capilla de San Juan Bautista (pinturas murales de su portada) y en la ya desmantelada capilla o altar de los Santos Reyes (pinturas sobre tabla de su tríptico de la *Adoración de los Magos* de Diego de la Cruz).

1. INTRODUCCIÓN

La pintura gótica de la catedral de Burgos es bien conocida: la del siglo XV, gracias, sobre todo, a los trabajos de Silva Maroto (1990, 1994); la del periodo precedente, gracias a los trabajos de quien esto escribe (Gutiérrez Baños, 2005, 2006a, 2006b). La primera, realizada íntegramente sobre tabla, fue objeto de una campaña sistemática de restauración en la década de 1990 (Arresti Sánchez, Castro Villar y González Barredo, 1994) que culminó con la exhibición de la colección en la exposición *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*, celebrada en la propia catedral en 1994 (Elorza, J. C. [Coord.], 1994). La segunda, toda ella mural y, por lo tanto, vinculada, inexorablemente, a su soporte, se ha beneficiado de las sucesivas campañas de restauración acometidas desde principios del siglo XXI, que han permitido hacer inteligibles conjuntos que, con anterioridad, casi ni se advertían: en 2005 se restauraron las pinturas murales del brazo meridional del transepto (mural de *San Cristóbal*); en 2007, las de la capilla de San Juan de Sahagún, *olim* de Santa Catalina de los Rojas; en 2012-13, las de la portada de la capilla de San Juan Bautista; en 2013-15, las de las pandas oriental y meridional del claustro. Todo ello nos permite acceder en las mejores condiciones a un *corpus* pictórico de referencia en el desarrollo del arte castellano, español y europeo de los siglos XIII, XIV y XV, como de referencia es, en su conjunto, la catedral de Burgos.

En el estudio que ofrecemos a continuación profundizaremos en una obra significativa del periodo gótico lineal y en una obra significativa del periodo gótico hispanoflamenco, indagando en su contexto y en las inquietudes devocionales que, en su día, les confirieron sentido. Si bien cualquiera

de las obras conservadas podría ser acreedora a una aproximación de estas características, las elegidas son la capilla de San Juan Bautista (por las pinturas murales de su portada) para el periodo gótico lineal, que no habíamos tenido la ocasión de estudiar con posterioridad a su restauración, y la ya desmantelada capilla o altar de los Santos Reyes (por las pinturas sobre tabla de su tríptico de la *Adoración de los Magos de Diego de la Cruz*) para el periodo gótico hispanoflamenco, cuya historia, si bien es conocida, creemos poder completar con nuevas aportaciones y observaciones.

2. LA CAPILLA DE SAN JUAN BAUTISTA

La capilla de San Juan Bautista se abre al extremo septentrional de la panda oriental del claustro de la catedral. Se menciona por primera vez en 1411 como “capiella nueva de Sant Joan” (López Mata, 1950, p. 224) y, de inmediato, en 1412, el papa Benedicto XIII concede indulgencias a cuantos visiten la capilla de San Juan Bautista, fundada en la catedral de Burgos por el obispo don Juan Cabeza de Vaca, y colaboren a su fábrica, decoración e iluminación (Álvarez Palenzuela, 2021, p. 2864, núm. 6299). En su interior recibieron sepultura no solo el obispo fundador, que fue obispo de Burgos entre 1407 y su fallecimiento en 1413 y, con anterioridad, obispo de Coímbra y de Cuenca (Díaz Ibáñez, n.d.), sino también su hermano don Pedro Fernández Cabeza de Vaca, que fue maestre de Santiago entre 1382-83 y su fallecimiento de peste en el cerco de Lisboa de 1384 (Ayala Martínez, n.d.), y la hija de este doña Berenguela Cabeza de Vaca († a. de 1439). Nos encontramos, por tanto, ante una capilla de promoción episcopal edificada en los primeros años del siglo XV a mayor gloria del linaje Cabeza de Vaca, especialmente de dos de sus miembros, que se habían distinguido por sus servicios al monarca Juan I.

La capilla conoció enseguida un uso público, municipal y capitular: en 1411 se reúne en ella el regimiento de la ciudad y en 1419 se reúne en ella el cabildo de la catedral (Archivo de la Catedral de Burgos [ACBu], RR-9, f. 215). Una y otra corporación volverán a reunirse en ella a lo largo del siglo XV. En 1427 se reúnen en ella los capellanes de número (ACBu, RR-5, f. 92), los cuales acabarán haciendo de ella su sede: en 1437 se comprometerán a celebrar en ella los aniversarios fundados por doña Berenguela Cabeza de Vaca por su padre y por su tío (ACBu, RR-9, f. 361). Fallecida doña Berenguela, será el cabildo quien gestione la capilla, si bien consultará las cuestiones sensibles con el pariente más cercano y destacado de los fundadores (ACBu, RR-3, f. 123, RR-10, f. 122), a saber, don Pedro Cabeza de Vaca, obispo de León entre 1440 y su fallecimiento en 1459, que era bisnieto del maestre de Santiago (Rebollo Gutiérrez, 2018, pp. 464-465). El obispo de León fundó nuevas memorias por sus familiares (ACBu, RR-16, ff. 283-284).

En el primer tercio del siglo XVI, la reconstrucción de la contigua capilla de Santiago conllevó la reconstrucción, asimismo, de la capilla de San Juan Bautista, quedando unidas una y otra capilla. Como consecuencia de ello, lo único que subsiste de la capilla medieval de San Juan Bautista es la portada original de acceso desde el claustro y las imágenes yacentes de los sepulcros del maestre de Santiago y del obispo fundador, alojadas en sendos arcosolios renacentistas del testero del nuevo espacio (Gómez Bárcena, 1988, pp. 81-82, ils. 48-49).

La portada no escapó a sucesivas actualizaciones, pero la aún reciente restauración de 2012-13, patrocinada por la Fundación AXA, ha permitido recuperar bastante su fisonomía original, revelándonos una historia compleja en la que la pintura mural gótica tuvo un destacado protagonismo, rescatado, pacientemente, por el restaurador Francisco Jesús del Hoyo Santamaría (a quien agradecemos la información facilitada sobre esta intervención). No fue este, sin embargo, el único ámbito de la capilla en el que existió pintura gótica, pues hubo, asimismo, un retablo pictórico encargado en 1437 del que solo nos ha llegado la referencia (ACBu, RR-9, ff. 363v-364, publicado por Silva Maroto, 1990, t. III, pp. 1000-1001, núm. 74).

La existencia de pinturas murales medievales en la portada de la capilla de San Juan Bautista, en concreto, en su tímpano, nos fue revelada en su día por D. Agustín Lázaro López, a la sazón canónigo fabriquero de la catedral, pues su condición hacía que pasasen fácilmente desapercibidas. Habían sido ocultadas por un repinte de la Edad Moderna, prácticamente arruinado, por lo que eran visibles en la medida en que el deterioro de este las hacía aflorar. Se podía apreciar ya entonces la existencia de varias fases en las pinturas murales medievales, pero no era posible hacer una lectura e interpretación mínimamente competentes de las mismas, por lo que, en aquel momento, solo pudimos dejar constancia de su existencia, relacionándolas con la construcción de la capilla de San Juan Bautista y proponiendo, consecuentemente, una cronología de finales del siglo XIV (Gutiérrez Baños, 2005, t. II, pp. 72-73, núm. 15, ils. 223-226, retomado en Gutiérrez Baños, 2006a, pp. 292-293, 2006b, pp. 83-84, y con eco en Andrés González, 2008, pp. 191-199 y 211). La restauración de 2012-13 ha supuesto un nuevo punto de partida para su estudio. Existen, en efecto, dos fases pictóricas sucesivas de época medieval que reproducen exactamente el mismo programa iconográfico, perteneciendo, ambas, al estilo gótico lineal tardío, por lo que no debieron de mediar muchos años entre la realización de la primera y la realización de la segunda. Esta es la más aparente en la actualidad (Fig. 1).

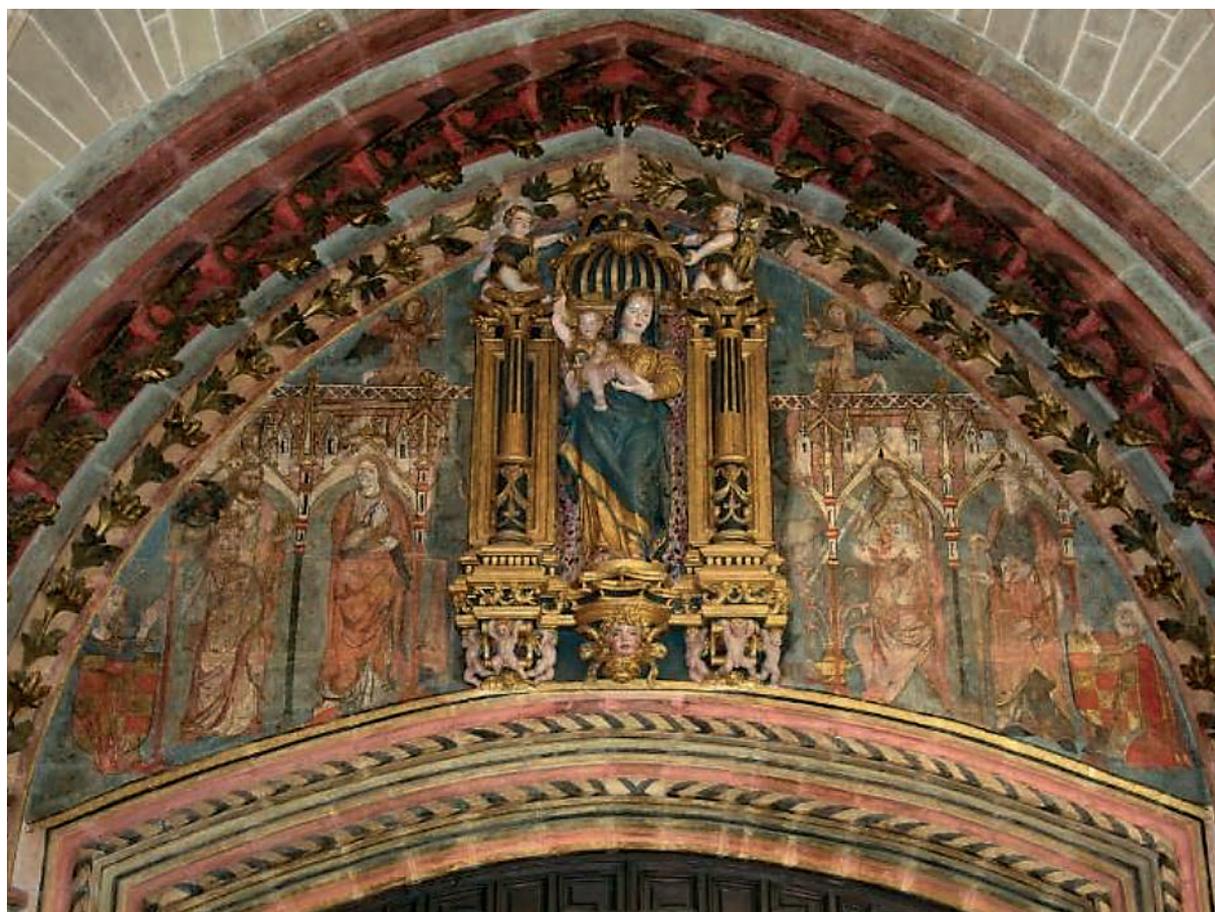


Fig. 1: *Pinturas murales de la portada*, finales del siglo XIV (primera fase) y c. 1410 (segunda fase), Capilla de San Juan Bautista de la catedral (Burgos, España). Fotografía del autor.

El tímpano de la portada de la capilla de San Juan Bautista se encuentra presidido por una bella imagen escultórica de la Virgen con el Niño realizada por una hornacina. Esta imagen corresponde a la reconstrucción del primer tercio del siglo XVI (López Mata, 1950, p. 225), pero reemplaza a una imagen de similar iconografía documentada en 1464, a la que se reverenciaba entonces en las procesiones de los domingos y de los días festivos, en que se iba desde la capilla de la Visitación

hasta la portada de la capilla de San Juan Bautista (ACBu, RR-17, ff. 167v-168, López Mata, 1950, p. 224). Esta imagen era, sin duda, una imagen escultórica que sirvió como referencia para las pinturas murales, articuladas a partir de tres encasamientos pintados dispuestos a cada lado que alojaban, a la izquierda, las figuras de los tres Magos que, junto con la imagen escultórica, componían la escena de la *Adoración de los Magos* y, a la derecha, las figuras del arcángel san Gabriel, de la Virgen y de san José que componían la escena de la Anunciación. Nos encontramos, por tanto, ante la secuencia *Adoración de los Magos / Anunciación*, bien documentada en Castilla en la escultura monumental y funeraria desde la primera mitad del siglo XIII y adoptada, como seña de identidad, por los retablos-tabernáculo marianos (Gutiérrez Baños, 2018, pp. 58-63, 2020, pp. 250-251), que la popularizaron, asegurando su vigencia hasta bien entrado el siglo XIV. Como hemos tenido la ocasión de subrayar en anteriores trabajos, esta secuencia tiene un carácter no tanto narrativo como dogmático, pues destaca la divinidad y la humanidad de Cristo, obtenida mediante el concurso de María (Gutiérrez Baños, 2018, p. 62). Lo extraordinario en el caso de la capilla de San Juan Bautista de la catedral de Burgos es que la secuencia se mantenga en fecha tan avanzada como finales del siglo XIV (cronología que, como veremos, corresponde a la fase pictórica más antigua conservada), pues a estas alturas los propios retablos-tabernáculo marianos habían evolucionado hacia una nueva forma de presentación de su programa iconográfico, y que la figura de san José se encuentre desplazada del lugar que, en principio, le corresponde (junto a la imagen de la Virgen con el Niño, completando y cerrando la escena de la *Adoración de los Magos*) para situarse en el extremo de la derecha, integrándose, de manera un tanto inapropiada, en la escena de la *Anunciación*, de la que se convierte en testigo. Resulta extraño, asimismo, que san José porte un libro, pues no es un atributo que, en principio, le corresponda.

Con respecto a la elección de este programa iconográfico, podemos señalar que tal vez existiera en la catedral de Burgos algún prestigioso retablo-tabernáculo mariano que pudiera haber servido de fuente directa de inspiración. En cualquier caso, la imagen de la Virgen con el Niño existente en este lugar había de dialogar, necesariamente, con el grupo escultórico de la *Anunciación* del ángulo nororiental del claustro (Deknatel, 1935, pp. 307 y 317-318, fig. 54), en el que el arcángel san Gabriel y la Virgen aparecen acompañados por profetas que inciden en el cumplimiento de las Escrituras que se opera mediante la Encarnación. Este diálogo visual preexistente pudo invitar a desplegar en torno a la imagen de la Virgen con el Niño que nos interesa un programa iconográfico que incide en las mismas ideas.

Con respecto a la ubicación de san José y al atributo que porta, debemos señalar que ya en algunos retablos-tabernáculo su figura se encuentra en el extremo de la derecha de la secuencia *Adoración de los Magos / Anunciación*. Encontramos, además, a san José en representaciones de la *Anunciación* que ya no forman parte de la secuencia *Adoración de los Magos / Anunciación*. A propósito de la del friso de capiteles del *portail royal* de la catedral de Chartres, Heimann (1968, pp. 78-79, láms. 33c-33d) dijo que, si bien su presencia en esta escena era rara, no era, en absoluto, excepcional. En las pinturas murales burgalesas que nos ocupan san José se muestra de pie, despierto, alerta, apoyando su mano derecha sobre el cayado y sosteniendo con su mano izquierda un libro cerrado. Este atributo, con el que, si bien es inusual, se le encuentra ya en algunos ejemplos del siglo XIII, se ha interpretado como referencia al cumplimiento de las Escrituras, del que, de esta manera, san José sería consciente (Arriba Cantero, 2013, pp. 72-74), con lo que la representación de san José con libro en estas pinturas murales vendría a ser un eco actualizado de la representación de los profetas con filacterias en el frontero grupo escultórico de la *Anunciación*.

Conocido el desarrollo iconográfico de las pinturas murales de la portada de la capilla de San Juan Bautista de la catedral de Burgos, procede desentrañar ahora lo que se conserva de sus dos fases pictóricas sucesivas. Puesto que su delimitación e interpretación resultan especialmente complejas, las líneas que siguen deben ser entendidas más como una hipótesis razonada que como una conclusión inapelable.

La primera fase sería, en realidad, anterior a la existencia de la capilla de San Juan Bautista, cuya fundación, como hemos visto, es atribuida por la documentación al obispo don Juan Cabeza de Vaca (1407-13). En ese momento el muro oriental del ángulo nororiental del claustro de la seo burgalesa sería aún un muro ciego en cuya parte superior existiría, como en el resto de paramentos del claustro, una escultura, que, en este caso, representaría a la Virgen con el Niño y que podría remontarse a la campaña constructiva original del claustro: la posibilidad de que esta imagen primigenia fuese Nuestra Señora de los Remedios, relacionada con los talleres escultóricos originales del claustro, v. Martínez Martínez, 2021, pp. 28-30 y 241-242, núm. 43, debe ser explorada. En torno a esta imagen, que acaso suscitara una especial devoción, unos particulares habrían sufragado un programa pictórico que la acompañara y que la realizara. A esta primera fase correspondería la ordenación general de la superficie pictórica, con sus elaborados arcos apenas apuntados coronados por gabletes sobre los que se disponen unas arquitecturas masivas, resultando todo ello suavizado por la ligereza de los soportes que sustentan los arcos, rematados por altos pináculos, y por la banda horizontal de cuatrilóbulos que cierra, por su parte superior, el dispositivo arquitectónico de articulación de la superficie pictórica. Los arcos inmediatos a la imagen de la Virgen con el Niño están prácticamente arruinados, pues la rica hornacina de la imagen actualmente existente los invade y, por lo tanto, los destruye. Las figuras se distribuyeron a partir de esta ordenación general de la superficie pictórica, resaltando sobre fondos de color azul tachonados de estrellas doradas. Si recorremos, de izquierda a derecha, los seis arcos, en el arco primero se reconoce bastante bien la figura de uno de los Magos, mirando hacia la derecha y sosteniendo con su mano izquierda el recipiente dorado de su presente, el cual parece haber destapado con su mano derecha. En el arco segundo se encontraría el Mago siguiente, volviendo su cabeza para hablar con el Mago del arco primero, pero se reconoce, únicamente, una mancha dorada que debe de corresponder a su presente. En el arco tercero se encontraría el Mago restante, arrodillado ante la imagen de la Virgen con el Niño, pero en este arco no queda nada que podamos adscribir a esta fase. La figura mejor conservada de las que se encuentran a la izquierda de la imagen de la Virgen con el Niño pone de manifiesto que las figuras de esta fase se extendían más abajo del arco rebajado de acceso a la capilla de San Juan Bautista, por lo que han de ser anteriores a su apertura. A la derecha de la imagen de la Virgen con el Niño, el arco cuarto, arruinado, como el tercero, por la intrusión de su hornacina, albergaría la figura del arcángel san Gabriel. De él solo ha quedado la filacteria con la inscripción “...A GRACIA PLENA” que invade el arco quinto. En este se reconoce muy bien la figura nimbada de la Virgen, correspondiendo con su mano derecha a la salutación angélica y sosteniendo con su mano izquierda un libro cerrado. Las azucenas del jarrón que media entre el arcángel san Gabriel y la Virgen pertenecen, asimismo, a esta fase pictórica. En el arco sexto, de la figura de san José se reconocen, únicamente, la mano derecha apoyada en el cayado y la mano izquierda sosteniendo un libro cerrado. Pertenecerían, asimismo, a esta fase pictórica los ángeles ceroferrarios que se disponen por encima de la banda horizontal de cuatrilóbulos, rellenando la parte superior de la superficie pictórica (faltaría algún ángel más: de hecho, a la derecha del ángel de la izquierda se reconoce un pie), y los donantes, dispuestos en ambos extremos. Son un hombre, a la izquierda, y una mujer, a la que suponemos esposa del anterior, a la derecha (Fig. 2). El dibujo de sus rostros coincide más con el de los rostros de la primera fase que ahora estamos analizando (y, en el caso de que estas figuras perteneciesen a la segunda fase, sería difícil proponer para ellas una identificación a partir de lo que sabemos de la fundación de la capilla de San Juan Bautista, si bien es cierto que nos incomoda la manera en que parecen ajustarse al arco de acceso a la capilla). La moderación que se aprecia ya en el cabello y barbas del hombre y la indumentaria de la Virgen, que viste un traje de escote amplio y de cintura muy marcada y que lleva el cinto caído, como se puede ver en alguna de las santas de las pinturas murales de la capilla mayor de la iglesia de Santa María del Castillo de Madrigal de las Altas Torres, de finales del siglo XIV, sugieren, asimismo, para esta primera fase una cronología de finales del siglo XIV.



Fig. 2: *Pinturas murales de la portada* (detalle: donantes de la primera fase y escudos del linaje Cabeza de Vaca de la segunda fase), finales del siglo XIV (primera fase) y c. 1410 (segunda fase), Capilla de San Juan Bautista de la catedral (Burgos, España). Fotografía del autor

No mucho tiempo después de la realización de estas pinturas murales, se construiría, por iniciativa del obispo don Juan Cabeza de Vaca, la capilla de San Juan Bautista, que requirió un acceso conveniente desde el claustro: se abriría entonces el gran arco rebajado que da paso a su espacio, que obligó, posiblemente, a desplazar hacia arriba la imagen de la Virgen con el Niño (o a sustituirla por una nueva) y que seccionó, indudablemente, las figuras de la *Adoración de los Magos* y de la *Anunciación* del aún reciente programa pictórico de finales del siglo XIV. Por eso es por lo que fue necesario realizar un nuevo programa pictórico, que, no obstante, se limitó a retomar, literalmente, en todos sus detalles, el discurso iconográfico del programa anterior, reaprovechando, incluso, sus elementos de articulación. Este segundo programa pictórico es más aparente en la actualidad y de él se reconocen bien, de izquierda a derecha, las figuras de pie de los dos Magos que dialogan entre sí (el del arco segundo, en el que llama la atención la ausencia de corona, señalando con el dedo índice de la mano derecha la estrella que les ha guiado hasta ahí). En el arruinado arco tercero quedan restos del manto del Mago que estaría arrodillado ante la imagen de la Virgen con el Niño. A la derecha, en el arruinado arco cuarto, nada queda, de nuevo, del arcángel san Gabriel, aunque por encima del gablete del arco quinto se reconocen, en una posición ciertamente extraña, restos de su filacteria, con la inscripción “[P]LENA”. En los arcos quinto y sexto se reconocen bien las figuras de la Virgen y de san José. Las nuevas figuras replican no solo iconografía, sino también gestos y atributos de sus predecesoras. Puesto que hubieron de situarse a una cota más alta, sus cabezas invaden los marcos arquitectónicos pintados que las albergan. Las figuras de los donantes del primer mural en ambos extremos fueron sustituidas por escudos del linaje Cabeza de Vaca (jaquelado de oro y de gules). De esta manera, se configuró una portada básicamente pictórica, por oposición a las portadas escultóricas de las capillas de Santa Catalina y del Corpus Christi que

habían sido edificadas previamente en la panda oriental del claustro.

Los artífices de esta segunda fase son distintos de los de la primera fase (y de aptitudes más limitadas). Resulta especialmente ilustrativo comparar las dos figuras de la Virgen de la Anunciación: frente al elaborado gesto de la mano derecha de la Virgen de la primera fase, encontramos, prácticamente, una manopla inerte en la Virgen de la segunda fase (Fig. 3). De la misma manera, el dibujo de los rostros de la segunda fase es mucho más torpe, con narices muy abultadas que llegan a ser ridículas. Lo extraordinario es que, por las noticias ciertas que tenemos acerca de la construcción de la capilla de San Juan Bautista, debemos situar la ejecución de la segunda fase c. 1410, lo que implica que, en un centro de la importancia artística de Burgos, no se aprecia aún atisbo alguno del estilo gótico internacional que para entonces debería ser ya manifiesto. En cualquier caso, esto entronca con lo revelado por la recuperación en 2007 de las pinturas murales de la capilla de Santa Catalina de los Rojos, de los últimos años del siglo XIV (Gutiérrez Baños, 2006a, pp. 292-295): a saber, el arcaísmo de la pintura burgalesa de c. 1400.

En conclusión, la devoción hacia una imagen de la Virgen con el Niño existente en el claustro de la catedral de Burgos suscitó la creación de un programa pictórico por parte de unos donantes anónimos. Este programa hubo de ser actualizado pronto, pues el lugar ocupado por dicha imagen se abrió para dar paso a la capilla fundada por el obispo don Juan Cabeza de Vaca como memorial propio y de su hermano fallecido en servicio de Juan I. Las radicales transformaciones de este espacio en el siglo XVI casi acaban con la memoria de su historia primitiva, pero la restauración de 2012-13 nos permite volver a disfrutar, cuando menos, de su portada, aunque sea a manera de complejo palimpsesto.



Fig. 3: Pinturas murales de la portada (detalle: Virgen de la Anunciación de la primera fase –figura inferior– y Virgen de la Anunciación de la segunda fase –figura superior–), finales del siglo XIV (primera fase) y c. 1410 (segunda fase), Capilla de San Juan Bautista de la catedral (Burgos, España). Fotografía del autor.

3. LA CAPILLA DE LOS SANTOS REYES

Entre las colecciones de pintura sobre tabla que atesora la catedral de Burgos se ha reconocido siempre la calidad del tríptico de la *Adoración de los Magos* que, en la actualidad, se atribuye unánimemente a Diego de la Cruz, referente de la pintura gótica hispanoflamenca burgalesa. Muestra, en su tabla central, la *Adoración de los Magos*, en su tabla izquierda, la *Anunciación* y, en su tabla derecha, a *San Julián* (Fig. 4). En el siglo XIX seguía en el lugar para el que había sido creado: el muro occidental

del ángulo suroccidental del claustro, por encima del sepulcro de don Pedro Martínez Gadea († 1488), abad de Cabañas y canónigo de Burgos. Lo sigue mencionando allí Sentenach en su *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos* (Sentenach, 1924, vol. I, n.p.), pero debió de ser trasladado enseguida al museo conformado en la seo burgalesa en 1929. Lo mencionan allí Post (1933, parte I, pp. 256-260, fig. 88) y López Mata (1950, p. 363), precisando este último que se exhibe en la sala capitular. Por razones que se nos escapan, en un momento dado permanecieron expuestas, únicamente, las tablas laterales, pasando la tabla central a un desván en el que se vio sometida a un deterioro progresivo, causado, sobre todo, por la humedad (Silva Maroto, 1990, t. II, p. 388, 1994, p. 102). Por fortuna, la restauración de las colecciones de pintura sobre tabla de la catedral de Burgos permitió recuperar la integridad del conjunto (Arresti Sánchez, Castro Villar y González Barredo, 1994, pp. 223, 225, 231, 233, 234 y 235, figs. 3-5, 22-24 y 26), que, en la actualidad, preside, desde su muro occidental, la sala capitular con el realce que le corresponde. Cuantos se han enfrentado al estudio del tríptico de la *Adoración de los Magos* de Diego de la Cruz han destacado su profundísimo carácter flamenco, que afecta tanto a su formato (tríptico en vez



Fig. 4: Diego de la Cruz. *Tríptico de la Adoración de los Magos*, c. 1495, Sala Capitular de la catedral (Burgos, España).
Fotografía: Silva Maroto, 1994, p. 109.

de retablo) como a los modelos de sus distintas composiciones e, incluso, de algunas de sus figuras. El primer intento de atribución de la obra lo llevó a cabo Post, que la asignó al anónimo que denominó Maestro de San Nicolás, responsable del primitivo retablo mayor de la iglesia burgalesa de esta advocación, del que aún se conserva un buen número de tablas en el retablo barroco del lado del Evangelio del edificio. El segundo intento de atribución de la obra lo llevó a cabo Gudiol Ricart (1955, pp. 362-365, figs. 312-313), que la asignó al anónimo que denominó Maestro de los Reyes Católicos, responsable de un retablo disperso que se dice fabricado para Valladolid que presenta numerosas referencias heráldicas a la política matrimonial de los Reyes Católicos. De inmediato, los propios Post y Gudiol Ricart tuvieron la oportunidad de reconstruir la personalidad artística de Diego de la Cruz, conocida desde los albores del siglo XIX, a partir de una obra documentada (*Estigmatización de san Francisco de Asís* de 1487-89 de la iglesia de San Esteban de Burgos, expuesta actualmente en el museo habilitado en la iglesia de San Nicolás de Burgos, v. Post, 1959) y de una obra firmada (*Cristo de piedad entre la Virgen y san Juan Evangelista* que acabaría ingresando en el Museo Nacional del Prado, v. Gudiol Ricart, 1966). De esta manera, Gudiol Ricart asignó a Diego de la Cruz algunas de las obras que había asignado previamente al Maestro de los Reyes Católicos,

entre ellas, muy destacadamente, el tríptico que nos ocupa (Gudiol Ricart, 1966, pp. 212-214). Desde entonces, su atribución a Diego de la Cruz, pintor documentado en Burgos entre 1482 y 1500, ha sido unánimemente aceptada, habiéndose producido aportaciones sustanciales por parte de Silva Maroto (1990, t. II, pp. 382-389, núms. 3-5, 1994, pp. 102-111) y de Martens (2001, pp. 208-209 y 214-219, figs. 5 y 8-17, 2013, pp. 144-149, figs. 15-16). Estas aportaciones alimentan el debate sobre si Diego de la Cruz fue un artista nórdico asentado en Burgos o, alternativamente, un artista autóctono formado total o parcialmente en los Países Bajos y asentado luego en Burgos (postura, entre otros, de Silva Maroto) o fue un artista autóctono que asimiló los modelos de los Países Bajos en Burgos (postura, entre otros, de Martens).

Este tríptico evoca de manera precisa e inmediata el tríptico de la *Adoración de los Magos* de Rogier van der Weyden de la iglesia de St. Kolumba de Colonia (Múnich, Alte Pinakothek), si bien en el caso que nos ocupa la composición de la tabla derecha del original rogeriano (*Presentación de Cristo en el Templo*) ha sido sustituida por la representación de *San Julián*, de acuerdo con las circunstancias y función del tríptico burgalés que se detallarán más adelante. En este resultan, asimismo, netamente rogerianas la escena de la *Anunciación*, relacionada con la del tríptico de la iglesia de St. Kolumba de Colonia y con otras versiones del tema desarrolladas por el maestro, y la figura de san José de la escena de la *Adoración de los Magos*, que cita, por ejemplo, el san José del *Nacimiento de Cristo* del tríptico de Rogier van der Weyden de la cartuja de Miraflores (Berlín, Gemäldegalerie), que pudo ser conocido por Diego de la Cruz. En cualquier caso, Silva Maroto ha destacado que Diego de la Cruz no dejó de introducir en sus composiciones pequeños detalles de su cosecha, así como variantes genuinamente hispanas, como, por ejemplo, el hecho de que, en la escena de la *Adoración de los Magos*, María se presente en cabellos en vez de cubierta, como era habitual en la pintura de los Países Bajos (Silva Maroto, 1990, t. II, p. 386, 1994, p. 106). Martens, por su parte, ha insistido en los modelos de los Países Bajos, destacando que estos modelos estaban a disposición de Diego de la Cruz en Castilla. Cabe señalar, en este sentido, que en 1495 se importó de Flandes un tríptico de la *Adoración de los Magos* del anónimo bruselense denominado Maestro de la Leyenda de Santa Catalina con destino a la cartuja de Miraflores (Martens, 2010, pp. 37-39). Este tríptico, actualmente disperso, se inspira, asimismo, en el tríptico de la iglesia de St. Kolumba de Colonia, por lo que, a través de él, Diego de la Cruz podría haber accedido al prestigioso modelo rogeriano. Así lo sugiere la *Anunciación* del anónimo bruselense, actualmente en el Museo Nazionale del Bargello de Florencia. Diego de la Cruz incorpora a esta escena un ambiente lateral, comunicado mediante una columnata que deriva de una perdida *Misa de san Gregorio* del Maestro de Flémalle / Robert Campin conocida por varias copias (Martens, 2001, pp. 215-219, figs. 10 y 13-17, 2013, pp. 144-146 y 148-149, figs. 15-16).

Sirvan estos comentarios para subrayar la calidad e interés del tríptico de la *Adoración de los Magos* de Diego de la Cruz, pero nuestro objetivo primordial es restituir las circunstancias de su encargo, así como su contexto originario, de los que recogieron noticias en el siglo XIX Orcajo (1856, pp. 113-114) y, con más detalle, Martínez y Sanz (1866, pp. 138 y 295-296, núm. XXX), reiteradas por la historiografía posterior.

El tríptico fue encargado por la cofradía de Dios Padre, de San Julián y de los Santos Reyes para ornato de su altar en el claustro de la catedral, en el emplazamiento anteriormente indicado. Alonso de Porres Fernández, que ha estudiado el hospital regentado por esta cofradía, dice, basándose en las investigaciones de Santamaría Alonso de Armiño, que, habiendo sido fundado este en 1123, la cofradía datará de la misma época. Hospital y cofradía se encontraban en la demarcación de la parroquia de Santa Águeda, a pesar de lo cual la cofradía desarrolló sus funciones litúrgicas en la catedral desde el siglo XV (Alonso de Porres Fernández, 2007). La última referencia que hemos encontrado en la documentación catedralicia sobre la celebración de la festividad de la cofradía se refiere a 1767 (ACBu, RR-110, ff. 26-28).

Hospital y cofradía se mencionan habitualmente como de Dios Padre o, por abreviar, de Dios, pero existe gran variabilidad en su denominación. De hecho, en su primera ocurrencia en la documentación catedralicia, de 1433, se la llama cofradía del Cuerpo de Dios (ACBu, RR-10, f. 48). En 1499 encontramos su primera mención como cofradía de los Reyes (ACBu, RR-32, ff. 180 y 186-189). En 1512 encontramos su primera mención como cofradía de San Julián (ACBu, RR-36, f. 217). Entendemos que su advocación primigenia es la de Dios Padre (que, lo confesamos, nos sorprende) y que sus otras advocaciones son consecuencia de la festividad litúrgica que solemnizaba (la Epifanía, que se conmemora el 6 de enero, que, lo confesamos, nos sorprende igualmente, pues entendemos que no se trata de una festividad del Padre, a quien ignoramos qué festividad le puede corresponder con propiedad, sino de una festividad del Hijo), la cual se plasmó en la tabla central del tríptico de su altar, y de la finalidad asistencial que desarrollaba, la cual se plasmó en la tabla derecha del tríptico de su altar mediante la representación de *San Julián*, dotada, además, de una dimensión narrativa que va más allá de la mera representación del santo como un apuesto caballero. El hecho de que sus advocaciones secundarias sean posteriores a la factura del tríptico de Diego de la Cruz invita a pensar si no serán, acaso, una consecuencia de este. Comoquiera que fuese, su denominación completa fue, finalmente, cofradía de Dios Padre, de San Julián y de los Santos Reyes: con ella comparece en 1752 en el catastro del marqués de la Ensenada. Su altar en el claustro catedralicio se conoció, finalmente, como altar de los Santos Reyes. ¿Cómo llegó la cofradía a establecer su altar en este lugar? ¿Cómo interactuó este con su entorno?

El muro occidental del ángulo suroccidental del claustro de la catedral de Burgos está marcado por la existencia, en su parte superior (a manera de tímpano), de un conjunto escultórico que representa el *Juicio final*, con Cristo mostrando las llagas flanqueado por la Virgen y por san Juan Evangelista y rodeado por ángeles con los *arma Christi*, todo ello sobre una imposta en la que dos ángeles con coronas aluden a la eterna salvación de los elegidos. Según Deknatel, este conjunto depende del taller de la puerta de la Coronería y se justificaría, acaso, por la presencia de un enterramiento cuya parte inferior habría desaparecido (Deknatel, 1935, pp. 303, 307 y 318, fig. 53). Enfrente, en el ángulo suroccidental del claustro, se encuentra el grupo escultórico de la (Deknatel, 1935, pp. 307 y 317-318, fig. 55). La presencia de estos dos referentes iconográficos pudo invitar a la cofradía de Dios Padre a solicitar este lugar cuando quiso empezar a celebrar su festividad litúrgica en la catedral, según consta en 1433 y en 1435 (ACBu, RR-10, ff. 48 y 79, RR-11, ff. 1v-2), y ello a pesar de que no sería, a priori, un lugar especialmente atractivo, pues, al estar junto a la puerta de uno de los husillos que comunicaba con el sobreclaustro, donde vivían varios sirvientes de la catedral, habría trasiego de personas. Este husillo permitía, además, acceder a la catedral desde el palacio episcopal a través de un pasadizo volado, lo que intensificaría la circulación (ACBu, LIB-46, ff. 299-301, 304v-309 y 317v-230). En cualquier caso, puesto que se trataba de una celebración puntual efectuada sobre un altar portátil, no debió de importar.

Si bien no podemos esperar de las fuentes de época la precisión terminológica que exigiríamos a un moderno historiador del arte, no deja de llamarnos la atención la manera abiertamente errónea en que, en un medio formado como lo era, sin duda, la administración catedralicia, se referían al conjunto escultórico del *Juicio final*. Resulta aceptable su mención como “see de la Magestad” en 1323 (López Mata, 1950, pp. 318 y 338), pero resultan menos aceptables sus menciones como la Trinidad en 1433 (ACBu, RR-10, f. 48, Martínez y Sanz, 1866, p. 138), el Cuerpo de Dios en 1489 (ACBu, RR-29, f. 146v) o Dios Padre en 1489 (López Mata, 1950, p. 338) y en 1495 (ACBu, RR-30, f. 363, Martínez y Sanz, 1866, pp. 138 y 295-296, núm. XXX). En cualquier caso, la coincidencia entre cómo era percibido este conjunto escultórico y la advocación de la cofradía y la existencia, enfrente, del grupo escultórico de la *Adoración de los Magos*, festividad litúrgica de la cofradía, hubieron de ser suficientes para que los cofrades pidiesen celebrar aquí su misa del 6 de enero.

La situación se complicó para la cofradía cuando, a raíz de su muerte en 1488, se enterró en este lugar a don Pedro Martínez Gadea (Gómez Bárcena, 1988, pp. 93-95, ils. 63-65; como aclara esta autora, la fecha de 1483 que figura en su epitafio es errónea). De inmediato, don Juan Pérez Gadea, familiar, sin duda, del finado, trató de impedir que la cofradía instalase aquí su altar el día de la Epifanía, pues tapaba el sepulcro de don Pedro Martínez Gadea (ACBu, RR-29, f. 146v). Esto debió de mover a la cofradía a solicitar que lo que era una concesión anual se convirtiese en una concesión permanente, de manera que en 1495 obtuvo del cabildo el arco “dó está Dios Padre, que es sobre la sepultura de Pedro Martinez Gadea” para celebrar *in perpetuum* la fiesta de la Epifanía, obligándose a pintar dicho arco (ACBu, RR-30, f. 363, Martínez y Sanz, 1866, pp. 295-296, núm. XXX). Esta concesión, dada a 9 de febrero de 1495, marca el término *post quem* para la ejecución del tríptico de la *Adoración de los Magos* por parte de Diego de la Cruz, la cual debió de ser inmediata, si bien debió de transcurrir, probablemente, el tiempo necesario para que el artista contemplase y examinase el tríptico de la *Adoración de los Magos* del Maestro de la Leyenda de Santa Catalina llegado ese mismo año a la cartuja de Miraflores, según se ha indicado más arriba (Fig. 5). La primera mención del tríptico data de 1499 (ACBu, RR-32, ff. 186-189).



Fig. 5: *Recreación de la Capilla de los Santos Reyes de la catedral (Burgos, España), 2022.* Francisco M. Morillo Rodríguez según indicaciones del autor a partir de fotografía de ©Ramón Muñoz López *apud* Flickr. Fuente: Universidad de Valladolid

No debieron de ser fáciles los primeros años de asentamiento permanente de la cofradía de Dios Padre en el claustro de la catedral de Burgos. En 1499 se registraron varios incidentes (ACBu, RR-32, ff. 180 y 186-189), gracias a los cuales sabemos que la cofradía celebraba, asimismo, la fiesta de san Sebastián, y en 1507 y en 1512 la cofradía retiró unilateralmente el tríptico, por lo que el cabildo reclamó su restitución (ACBu, RR-35, ff. 171v-172, RR-36, ff. 217, 217v-218 y 237v-238). Estabilizada la situación, la documentación catedralicia nos brinda abundantes detalles acerca de cómo era la celebración anual de la fiesta de la Epifanía por parte de la cofradía de Dios Padre. En el altar se ponían candelas (ACBu, RR-45, ff. 145v-146 y 165v-166; ya en 1493 se previó disponer un armario para que la cofradía guardase sus candelas, v. ACBu, RR-28, f. 233, RR-30, f. 176) y en torno a él, según consta a partir de 1549, se colgaban tapices prestados para la ocasión por el cabildo (ACBu, RR-49, ff. 1-2). Ese año se especifica que se prestaron los tapices del legado del que fuera obispo de Burgos entre 1514 y su fallecimiento en 1524 don Juan Rodríguez de Fonseca (llama la atención que se diga que son viejos, pues se tejieron en los primeros años del siglo XVI en Bruselas y se entregaron al templo

en 1526). Estos tapices, en número de cuatro, pertenecen a la serie dedicada a la historia de la Redención, compuesta por diez paños, de la que se tejieron varias colecciones que, en la actualidad, se conservan en distinta medida en diferentes localizaciones. De los cuatro tapices burgaleses, dos se enajenaron y se encuentran en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (núms. inv. 38.28 y 38.29, *La Paz y la Gracia obtienen la promesa de la Redención del hombre y el Nacimiento de Cristo como Redentor*, tercero y cuarto de la serie, v. Cavallo, 1993, pp. 421-445, núm. 29) y los dos restantes permanecen en la catedral de Burgos (*Las Virtudes combaten a los Vicios mientras Cristo es crucificado y la Resurrección y bajada de Cristo al Limbo*, séptimo y octavo de la serie, v. Zalama y Martínez Ruiz, 2013, pp. 281-296). Su densa y elaborada imaginería, cuajada de referencias teológicas, debió de conformar un conjunto espectacular, aunque efímero, en torno al tríptico de la *Adoración de los Magos* de Diego de la Cruz y a los conjuntos escultóricos de la *Adoración de los Magos* y del Juicio final del siglo XIII, susceptible de complejas lecturas cruzadas, aunque lo más probable es que se dispusiesen, simplemente, por el efecto suntuoso que proporcionaban. No sabemos si en años sucesivos se prestaron los mismos tapices. En 1597 se acordó prestar tapices a condición de que no fueran los buenos y, aún así, varios canónigos se opusieron alegando que los cofrades los trataban mal (ACBu, RR-68, ff. 241v-243). La cesión de colgaduras y de ornamentos siguió haciéndose regularmente hasta el siglo XVIII, aunque el cabildo especificase habitualmente que se hacía “por esta vez” para poner de manifiesto que no se trataba de un derecho adquirido.

Para el desarrollo de sus funciones litúrgicas el altar de los Santos Reyes contaba con una alacena para guardar ornamentos y con una mesa de altar que aún se conservaban en el siglo XIX (Orcajo, 1856, p. 113). Para entonces el tríptico que lo decoraba se abría, únicamente, el día de la Epifanía y el día de la octava del *Corpus Christi* (Orcajo, 1856, p. 113, Martínez y Sanz, 1866, p. 296; también el día de la octava de la *Asunción*, según Monje, 1843, p. 50). Una pintura anónima de este periodo, titulada, de manera efectista, *Descenso a los sepulcros* (colección privada, 29 x 39 cm), ofrece un precioso testimonio del altar de los Santos Reyes con anterioridad a su desmantelamiento. Despojado de su tríptico, se conservó durante un tiempo su mesa. En su día, la disposición del altar de los Santos Reyes había obligado a desmontar el sepulcro de don Pedro Martínez Gadea, cuyos elementos se habían mantenido por debajo de su mesa, visibles tras una reja. El *Calvario* de Padilla de Abajo ocupó durante un tiempo el hueco dejado por el tríptico. Con las últimas intervenciones en el claustro, el sepulcro de don Pedro Martínez Gadea ha sido remontado y su epitafio, en su día ubicado en una posición excéntrica, en el machón de la derecha, ha sido instalado en el lugar que en su día ocupara el tríptico de la *Adoración de los Magos* de Diego de la Cruz.

4. CONCLUSIONES

La mirada en profundidad hacia las capillas de San Juan Bautista y de los Santos Reyes nos ha permitido entender cómo funcionaron unas obras pictóricas superadas por la propia dinámica histórica del edificio y del patrimonio artístico del mismo y, en la actualidad, descontextualizadas. Nos ha permitido entender cómo interactuaron con la fase más primitiva del claustro catedralicio, pese a la distancia cronológica que las separaba. En el ángulo nororiental del claustro, la presencia del grupo escultórico de la *Anunciación* y, muy probablemente, de una imagen devota de la Virgen con el Niño, quién sabe si Nuestra Señora de los Remedios, justificaron la disposición, a finales del siglo XIV, de un mural que hubo de ser reelaborado de inmediato cuando su paramento se convirtió en el acceso de la capilla fundada por el obispo don Juan Cabeza de Vaca bajo la advocación de San Juan Bautista. En el ángulo suroccidental del claustro, la presencia del grupo escultórico de la *Adoración de los Magos* y de un *Juicio final* justificaron la elección de este espacio, a partir, cuando menos, de 1433, por parte de la cofradía de Dios Padre de la iglesia de Santa Águeda de Burgos para la celebración de su fiesta anual de la Epifanía, lo que, en 1495, dio pie a su asentamiento

permanente en este lugar y a la creación del altar o capilla de los Santos Reyes, presidido por el tríptico de la *Adoración de los Magos* de Diego de la Cruz, en detrimento del sepulcro de don Pedro Martínez Gadea († 1488), abad de Cabañas y canónigo de Burgos. En la celebración de su fiesta lo efímero tenía un papel extraordinario: en ella el ángulo suroccidental del claustro se transfiguraba merced a la disposición de tapices, fueran estos los de Fonseca dedicados a la historia de la Redención, como consta en 1549, o cualesquiera otros. Otros conjuntos pictóricos góticos de la catedral de Burgos merecen, sin duda, una aproximación similar, muy especialmente el armario de las reliquias, del que sería necesario plantear una propuesta de reconstrucción.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alonso de Porres Fernández, C. (2007) “El hospital burgalés de Dios Padre y su cofradía”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 234, pp. 123-138.

Álvarez Palenzuela, V. Á. (2021) *Documentos de Benedicto XIII referentes a la Corona de Castilla*. Madrid: Editorial Dykinson.

Andrés González, P. (2008) “La construcción de un gran templo. La catedral de Burgos en los siglos XIII y XIV”. En Payo Hernanz, R. J. Coord. *La catedral de Burgos. Ocho siglos de historia y arte*. Burgos: Diario de Burgos, pp. 148-211.

Arresti Sánchez, A., Castro Villar, M.^a C. y González Barredo, M. (1994) “Tratamientos de conservación-restauración”. En Elorza, J. C. Coord. *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*. Burgos: Cabildo Metropolitano de Burgos, pp. 221-236.

Ayala Martínez, C. de (n.d.) “Pedro Fernández Cabeza de Vaca”. En Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico electrónico*. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/60231/pedro-fernandez-cabeza-de-vaca> [Consultado 14-03-2022]

Cavallo, A. S. (1993) *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.

Deknatel, F. B. (1935) “The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and Leon”, *The Art Bulletin*, 17 (3), pp. 243-389.

Díaz Ibáñez, J. (n.d.) “Juan Fernández Cabeza de Vaca”. En Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico electrónico*. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/58395/juan-fernandez-cabeza-de-vaca> [Consultado 14-03-2022]

Elorza, J. C. (Coord.) (1994) *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*. Burgos: Cabildo Metropolitano de Burgos.

Gómez Bárcena, M.^a J. (1988) *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.

Gómez de Olea y Bustinza, J. y Moreno Meyerhoff, P. (2000-01) “Los señores y marqueses de Fuentehoyuelo”, *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 6, pp. 87-154

Gudiol Ricart, J. (1955) *Pintura gótica (Ars Hispaniae, vol. IX)*. Madrid: Editorial Plus-Ultra.

Gudiol Ricart, J. (1966) “El pintor Diego de la Cruz”, *Goya*, 70, pp. 208-217.

Gutiérrez Baños, F. (2005) *Aproximación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. 2 ts. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Gutiérrez Baños, F. (2006a) “La pintura en el territorio burgalés en los siglos XIII y XIV: el desarrollo del estilo gótico lineal”. En Rodríguez Pajares, E. J. Dir. *El arte gótico en el territorio burgalés*. Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, pp. 273-300.

Gutiérrez Baños, F. (2006b) “Las pinturas murales del claustro de la catedral de Burgos: un ejemplo de integración de las artes en la Castilla del siglo XIII”, *XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. Correspondencia e integración de las artes*. Málaga, 18-21 septiembre 2002. Málaga, Universidad de Málaga y Fundación Unicaja, t. III, vol. 1, pp. 83-97.

Gutiérrez Baños, F. (2018) “Pasear entre ruinas: retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media”, *BSAA arte*, 84, pp. 41-83. Disponible en: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.41-83> [Consultado 14-03-2022]

Gutiérrez Baños, F. (2020) “Minor or Major? Castilian Tabernacle-altarpieces and the Monumental Arts”, *Medievalia*, 23 (1), pp. 231-274. Disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/medievalia.495> [Consultado 14-03-2022]

Heimann, A. (1968) “The Capital Frieze and Pilasters of the Portail Royal, Chartres”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, pp. 73-102.

López Mata, T. (1950) *La catedral de Burgos*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, Editores.

Martens, D. (2001) “Diego de la Cruz, cuarenta años después de su redescubrimiento: balance de las investigaciones y nuevas propuestas”, *Goya*, 283-284, pp. 208-222.

Martens, D. (2010) *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles*. Bruselas: Le Livre Timperman.

Martens, D. (2013) “Los primitivos flamencos y la recepción de sus propuestas en el reino de Castilla”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 246, pp. 119-150.

Martínez Martínez, M.^aJ. (2021) *La imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago: un rico y singular patrimonio escultórico*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.

Martínez y Sanz, M. (1866) *Historia del templo catedral de Burgos escrita con arreglo a documentos de su archivo*. Burgos: Imprenta de Don Anselmo Revilla.

Monje, R. (1843) *Manual del viajero en la catedral de Burgos*. Burgos: Imprenta de Arnaiz.

Orcajo P. (1856) *Historia de la catedral de Burgos*. 4^a ed. Burgos: Imp. de Cariñena y Jiménez.

Post, Ch. R. (1933) *The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain (A History of Spanish Painting, vol. IV)*, 2 partes. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Post, Ch. R. (1959) “Diego de la Cruz”, *Gazette des Beaux-Arts*, 53, pp. 21-26.

Rebollo Gutiérrez, C. (2018) “El obispo don Pedro Fernández Cabeza de Vaca: el patronazgo artístico de un canónigo sevillano en la mitra legionense”. En Herráez, M.^a V. et al. Eds. *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval – Bishops and Cathedrals. Art in Late Medieval Castile*. Berna: Peter Lang, pp. 463-489.

Sentenach, N. (1924) *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*. 7 vols. Manuscrito. Disponible en http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_burgos.html [Consultado 14-03-2022]

Silva Maroto, M.^a P. (1990) *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. Obras en tabla y sarga. 3 ts. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Silva Maroto, M.^a P. (1994) “La pintura española sobre tabla de los siglos XV y XVI, en la catedral de Burgos”. En Elorza, J. C. Coord. *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*. Burgos: Cabildo Metropolitano de Burgos, pp. 96-218.

Zalama, M. Á. y Martínez Ruiz, M.^a J. (2013) “Tapices del obispo Juan Rodríguez de Fonseca en las catedrales de Palencia y Burgos: de la donación a nuestros días”. En Zalama, M. Á. y Mogollón Cano-Cortés, P. Coords. *Alma ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Universidad de Extremadura, pp. 281-296.