

LA CAPILLA DE LA PURIFICACIÓN EN LA CATEDRAL DE BURGOS. MIRAR DESDE EL HUMANISMO, VER LA ANTIGÜEDAD DESDE LA FORMA*

MARÍA CONCEPCIÓN PORRAS GIL
Universidad de Valladolid

Resumen

La facilidad con la que diferenciamos el estilo gótico del Renacimiento no se corresponde con la sutil frontera que delimita ambos mundos, imbricados entre sí durante un largo periodo de tiempo. Una transición en la que se observan ideas, conceptos e intenciones plenamente renacentes materializados a través de las formas góticas, así como modelos de la Antigüedad sin correspondencia con las proporciones, ritmos y otros aspectos teóricos, del mundo clásico. Este artículo pretende reflexionar sobre dichas cuestiones a través del análisis de algunos aspectos de la capilla de la Purificación en la Catedral de Burgos. Un espacio destacado en el que se conforma un profundo cambio de sensibilidad que promueve nuevas formas de ver y mirar.

Abstract

The ease with which we can separate the Gothic from the Renaissance style does not match the subtle boundary delineating both worlds, intertwined with each other over a long period of time. It is during that transition that we can observe clearly Renaissance ideas, concepts and intentions materialized by means of Gothic styles, as well as models from the Ancient World which do not correspond to the proportions, rhythms and other

* Este estudio ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia de España I+D+I HUM2007-60703 *Europa sin fronteras. Las relaciones artísticas y culturales entre España y los Países Bajos en época de Felipe el Hermoso y Juana I de Castilla*. Así mismo su autora forma parte del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*.

theoretical aspects from the classical world. This article aims to reflect on these issues through the analysis of certain aspects of the Chapel of Purification in Burgos cathedral, an outstanding space in which a profound change in sensibility can be seen which promotes new ways of seeing and looking.

1. CONQUISTAR LA FAMA. MIRAR EL PODER, VER LA GLORIA

El 1 de julio de 1482, después de numerosas conversaciones con la esposa del señor Condestable de Castilla, don Pedro Fernández de Velasco y de no menor número de reuniones por parte del cabildo de la Catedral, éste acordaba la concesión a la señora Condesa doña Mencía de Mendoza, de la capilla de San Pedro y terrenos colindantes, para levantar allí una capilla en la en la que disponer sus enterramientos.

“Por quanto se abia platicado en cabildo otras diversas vezes e dado deputados para que fablasen con la muy magnifica señora Condesa de Haro sobre asygnarle logar en esta Santa Yglesia donde podiese hedificar una capilla con su sacristya para la sepultura del muy magnifico señor Condestable de Castilla su marido e della e de los otros sus desçendientes e los dichos deputados abian fablado e platicado con la dicha señora condesa sobre ello diversas vezes que los dichos señores juntament davan e dieron poder cumplido a los señores Juan Lopes e al vicario Juan García de Medina e Luys de Maluenda, canonigos de la dicha iglesia susodichos para que tomasen asiento e concesion con la dicha señora e la puedan asignar e asignen el lugar e espaçio que ella quisiere e por bien tuviere e a ellos bien bisto fuese e de la medida e largo que quisiere para el hedifiçio de la dicha capilla e sacristia espeçialmente a la parte de la capilla de sant Pedro donde la dicha señora Condesa pareçe que esta mas contenta e sy menester fuere de tomar para ello algunas casas que las pueda e ayán de dar asy de las casas que son del dicho cabildo como del hospital de Sant Lucas por la parte o partes que menester fueren para el dicho hedifiçio a la medida e compas y espaçiosidad que la dicha señora quiesiese faser e hedificar para lo qual les dieron poder cumplido”¹.

Como puede deducirse de la documentación de las Actas Capitulares, la negociación no fue fácil. Por un lado pesaba el poder y prestigio de la familia demandante. Por otro, existían voces contrarias dentro del Cabildo catedralicio que se resistían a otorgar la capilla de San Pedro, ya ocupada *ad aeternum* con los restos de dos importantes prelados burgaleses: don Pedro de Quexada y don Domingo de Arroyuelo.

Sin embargo, a pesar de las reticencias y de haber ofrecido a la señora Condesa otras capillas y posibilidades, la inamovilidad de ésta colocaba al Deán

¹ Archivo de la Catedral de Burgos (A.C.B.), Actas capitulares 1481-1485. Reg. 22, f. 39.

y canónigos de la Catedral en un compromiso difícil, cuya solución final no fue otra, que la aceptación literal de las demandas de doña Mencía. Es evidente que las negociaciones habían resultado trabajosas y en buena medida comprometedoras, por lo que aprobada la cesión y para facilitar el resto de los trámites se nombró una comisión integrada por los canónigos Juan López, Juan García de Medina y Luis de Maluenda, para que éstos se encargasen de tomar los asientos y de comunicarlo a la propia Condesa, yendo a sus palacios del Mercado Nuevo.

“...dieron a la dicha Señora para sy en nombre del muy magnífico señor Condestable de Castilla su marido e para sus hijos e todos sus descendientes la capilla de Sant Pedro que es en la dicha iglesia tras la capilla principal donde es el altar mayor para que en ella o en la parte que della quisiese pueda hedificar e hedifique la dicha capilla para sus enterramientos”².

El texto del documento referido tal vez pudiera inducir a error, ya que se podría pensar que la familia Fernández de Velasco/Mendoza no contaba en ese momento con un lugar suficientemente decoroso para depositar sus restos. No era así, pues como subrayará algunos años más tarde el nieto de doña Mencía, don Pedro Fernández de Velasco, a la sazón IV Condestable de la estirpe, la familia siempre al servicio de los reyes castellanos, se había mantenido próxima a ellos incluso tras la muerte, habiéndose enterrado en San Pedro de Arlanza, y más tarde en el monasterio de San Salvador de Oña³. Pero además, en este momento doña Mencía estaba incumpliendo una de las cláusulas del Mayorazgo instituido por don Pedro Fernández de Velasco, primer Conde de Haro, que obligaba a sus descendientes a enterrarse en el monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar⁴.

Es más, en 1460, algunos años antes del nombramiento de don Pedro como Condestable de Castilla (1473), doña Mencía y su esposo se habían singularizado en relación a lo dispuesto por el Conde de Haro, al iniciar las labores de construcción de una capilla independiente en la propia iglesia conventual de Santa Clara de Medina.

² *Ibid.* También Reg. 24, f. 170 y libro 39 bis, f. 104.

³ FERNÁNDEZ DE VELASCO, P., *Origen de la Ilustrísima Casa de Velasco*. s/a. Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 3238. Puede también consultarse a través de Internet: *Mss 3238 Origen de la Ylustrísima Casa de Velasco*, en <http://www.creloc.es/admin/archivo/docdow.php?id=29>.

⁴ D. Pedro Fernández de Velasco († 1470), Primer Conde de Haro y camarero mayor de Juan II, fue quien acentuó las reformas en el convento, algunas de las cuales aparecen recogidas en el testamento, y reconstruyó totalmente la iglesia para crear en ella el panteón familiar. Su hija se confió al convento y su esposa Beatriz Manrique encargó retablos a Flandes para acrecentar el culto. En 1436 era ya un verdadero panteón familiar con bultos sepulcrales, según parece deducirse de las formas de éstos, pensados para disponerse exentos en el centro de la nave de la iglesia. No había, pues, necesidad de nuevas fundaciones, máxime cuando el mismo Conde había instituido en la fundación del mayorazgo la obligación de que sus descendientes fuesen allí enterrados.

Dichas obras puestas bajo la dirección de Simón de Colonia, marcaban fundamentalmente un profundo cambio de mentalidad que conllevaba una forma distinta de enfrentarse a la muerte y sobre todo de testimoniarla.

Un nuevo modelo de pensamiento que hacía igualmente variar la razón más íntima que sostenía el patronato y que ahora, sin abominar de valores netamente cristianos, añadía el deseo de ser recordado a través de los tiempos. Sin duda el mecanismo más eficaz para conseguir el recuerdo era el legado arquitectónico, a partir del cual se posibilitaba la construcción de una imagen que daba solidez a un linaje, o a individuos concretos pertenecientes al mismo.

La idea, justificada por los humanistas, se hacía leer a partir de los grandes reyes y emperadores de la Antigüedad, que eran recordados por encima de sus hazañas por las empresas que habían construido. Una cuestión que no le era ajena a Mencía de Mendoza, por cuanto ella no había hecho al cabildo de la Catedral una simple demanda de terrenos sino que requería justamente aquellos que asumían al exterior de la iglesia la imagen del ábside (fig. 1).

“E dieron... la capilla de Sant Pedro... para por la dicha capilla abrir e salir adelante tras la yglesia fazia la plaça que va a la llana, la medida e espaçio que la dicha señora quisiere e vien visto le fuere”⁵.

La capilla, puesta bajo la advocación de la Purificación, era un espacio funerario, pero su lectura contenía un alcance diferente, ligado a las premisas del Humanismo europeo que buscaba la conciliación entre la cultura cristiana y la clásica, entre el espíritu y la materia. De esta forma, la arquitectura, a pesar de desarrollarse a través de las formas del último gótico, definía un nuevo contexto espacial marcado por la idea de inmortalidad referida a la familia Velasco/Mendoza.

En este sentido, la capilla diseñada por Simón de Colonia mantenía, en opinión de Alonso⁶, una clara continuidad con los prototipos desarrollados por los Velasco. Éstos habían mostrado en diferente momentos su preferencia por las formas octogonales, justificadas en los abovedamientos de otras fundaciones religiosas como el panteón de Oña, o muy probablemente el proyecto de la ya citada capilla de la Concepción de Medina de Pomar⁷. La continuidad con di-

⁵ Véase nota 2.

⁶ ALONSO, B., “Arquitectura y Arte al servicio del poder. Una visión sobre la casa de Velasco durante el siglo XVI”, en AA. VV., *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el Arte (Siglos XV-XVII)*, Valladolid, 2005, pp. 122-206.

⁷ La genealogía escrita por don Pedro Fernández de Velasco, IV Condestable de Castilla, nieto de los fundadores de la capilla, incluye una descripción de los lugares en los que fueron enterrados sus antepasados, y en lo que estos dejaron su impronta constructiva. Así se mencionaba el monasterio de San

chos modelos familiares optimizaba la comprensión de unos espacios en sí mismos iconográficos, pues expresaban, dentro de la teología cristiana, parámetros fundamentales sobre la muerte y la resurrección⁸.

En el caso concreto de la capilla burgalesa, el juego en altura con diferentes polígonos geométricos y sobre todo su encuentro con la luz, permitía el desarrollo de un discurso complejo desde el efímero camino por la vida, la muerte imperfecta del Antiguo Testamento, reflejada en el hexágono irregular del que partía la planta del espacio central (fig. 2), la inclusión de la redención leída mediante el insinuado crucero que prolongaba los laterales⁹, y por último la transformación de todo ello en altura en un octógono plenamente iluminado¹⁰ (fig. 3).

Hasta este punto, el fuerte simbolismo del espacio vibraba al unísono con las más claras premisas del mundo medieval. La muerte y el sufrimiento, el paso hacia la nueva creación a través de la Resurrección de Cristo y la fusión con el Espíritu Divino, eran argumentos implícitos en los rituales de difuntos y por tanto presentes en mayor o menor medida en los ámbitos funerarios.

Salvador de Oña, donde los Velasco reposaban en el interior de una dependencia central con acceso desde el claustro. Este espacio que parece haberse construido en la segunda mitad del siglo XIII se cubría con una bóveda de crucería con ocho nervios, un modelo que constituirá con el paso del tiempo la referencia de esta familia a la hora de organizar sus espacios funerarios.

⁸ Hay que hacer notar la importancia que el pensamiento simbólico ha otorgado a lo largo de la Historia a la geometría derivada del número ocho. La valoración de este número partía de teorías puestas en relación con el pensamiento y ritos de los Pitagóricos, quienes culminaban su modelo cósmico con la octava esfera en la que se disponían las estrellas fijas, por lo que el ocho expresaba la perfección del universo que a su vez tenía su paralelo en la música a través de la octava. Estas teorías fueron adoptadas por el cristianismo donde el octógono pasa a expresar la idea de la resurrección de Cristo, empleándose las plantas octogonales de forma reiterada en los baptisterios, pues gracias a las aguas del bautismo el fiel resucitaba a una nueva vida.

⁹ El empleo de la planta de cruz griega contiene igualmente un profundo simbolismo referido a la muerte y sobre todo al martirio. De esta forma era la planta preferida para levantar edificios martiriales. En el caso de la Capilla de la Purificación, la cruz inscrita en el hexágono base sobresale ligeramente en los flanco norte y sur, definiendo dos espacios un poco autónomos donde se sitúan los retablos laterales.

¹⁰ El estudio simbólico de la Capilla y su relación con la liturgia fue publicado por PEREDA, F y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., ««Coeli enarrant gloriam dei» Arquitectura, iconografía y liturgia en la Capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos», *Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 9, 1997, pp. 17-34.

Una línea de estudio semejante fue desarrollada diez años antes por PORRAS GIL, M. C. en su Memoria de Licenciatura, *El Mecenazgo de los Condestables de Castilla Don Pedro Fernández de Velasco y Doña Mencía de Mendoza en Burgos*, leída el 9 de Julio de 1986 en la Universidad de Valladolid, donde se encuentra depositada desde entonces. En concreto. estos aspectos fueron tratados en el cap. 4, V, "El espacio arquitectónico; fundamentos simbólicos", pp. 219-248 y en el cap 4- VII, "El mensaje salvífico de la Capilla de la Purificación", pp. 284-316.

Sin embargo, en la capilla se añadía un registro distinto, alejado del pensamiento medieval en el que las “pompas de las sepulturas” y en general de los recintos funerarios, se disculpaban por propiciar el *memento mori*, es decir la reflexión sobre la muerte¹¹. Dicha novedad venía de aunar, sin renunciar a los principios anteriores, una lectura inteligible al pensamiento humanista: la “inmortalidad laica” es decir, la pervivencia de la Casa y el linaje, exaltados a través de la heráldica y otros símbolos que se desplegaban profusamente. El tema no podía estar más presente en la capilla, tanto en el exterior, como en el interior, donde se repetían los escudos y otras enseñas propias de los Velasco-Mendoza, como la Cruz de Jerusalén¹², las aspas de San Andrés¹³, o el Sol radiante de San Bernardino¹⁴.

En esta línea, podemos citar otras importantes cuestiones de matiz que le diferenciaban de lo habitual en otros recintos funerarios contemporáneos, o inmediatamente anteriores. En ellos lo acostumbrado era procurar un ambiente de recogimiento, fomentado con una tenue iluminación que concluía en penumbra. Por otra parte, el difunto incluido en el interior era ajeno a la iconografía que se desarrollaba en los retablos, como a otras cuestiones propias del recinto funerario. Estaba enterrado para procurarse una sacralidad y servirse de los actos celebrados en ayuda de la redención de su alma.

Contrariamente, la escenificación de la capilla de los Condestables se alejaba de todo esto al enlazar directamente a los difuntos con los programas definidos tanto a nivel arquitectónico, como iconográfico. De esta forma, por encima de las propias narraciones y representaciones sagradas eran don Pedro y

¹¹ PORRAS GIL, M. C. “El concepto de la muerte a finales de la Edad Media” *Boletín de la Institución Fernán González*, LXIII, 1993, pp. 9-17.

¹² La Cruz de Jerusalén manifiesta que eran caballeros de la Vera Cruz orden a la que había pertenecido el buen Conde de Haro, fundador del hospital dedicado a ella; Hospital de la Vera Cruz, en Medina de Pomar.

¹³ La cruz de San Andrés fue adoptada por esta familia a partir de 1227. En esa fecha, el día de San Andrés, un infanzón de la familia participó en la conquista de Baeza junto a Fernando III. La insignia fue posteriormente incluida como distintivo de la orden de La Vera Cruz. Una de las copias de la escritura original de la fundación de la orden en: A.H.N. Nobleza, (Toledo). Frías, 238/59 Se refleja en una miniatura cómo los miembros de la orden de la Vera Cruz llevaban en su hábito la cruz de San Andrés, patrono de la familia. Véase PEREDA F. y RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A., *ob. cit.*, pp. 17-34. Sobre la orden de la Vera Cruz, FRANCO SILVA, A., “La asistencia hospitalaria en los estados de los Velasco” *Historia, Instituciones, Documentos*, 13, 1986, pp. 63-88.

¹⁴ El sol radiante, traído por San Bernardino de Siena a Castilla, fue adoptado como emblema por los Condestables, reflejando la inclinación franciscana de la familia. Eran miembros de la orden tercera de San Francisco como se expresa en el cordón franciscano de la portada de su palacio y. su padre, el Buen Conde de Haro, aparte de proteger a la orden se había honrado con la amistad de Fray Pedro de Salazar, defensor de una de las corrientes dentro del franciscanismo más rigurosas.

doña Mencía los verdaderos protagonistas de la capilla pues todo giraba en torno a sus personas.

Es innegable el notable desarrollo que alcanza la representación de la heráldica y los símbolos de la familia. Una presencia que cuantitativamente había sido hasta entonces inédita en un patronato nobiliario, llegando aquí los escudos y emblemas a adquirir una dimensión casi de retrato físico de los donantes (fig. 4).

Pero aparte de lo evidente, la presencia permanente de don Pedro y doña Mencía se advertía también, sin ayuda de referencias físicas, como alegoría conceptual derivada del ejemplo dado por determinados santos. De esta forma, su personalidad se integraba en las imágenes de otros seres sagrados, aludiéndolos a partir de relaciones nominales, o de santos protectores de la estirpe como puede observarse en los retablos de *Santa Ana* y en el de *San Pedro*¹⁵.

A pesar de mantener una sujeción a las formas góticas, por otra parte más que admisible, pues este estilo mantenía principios de elegancia, ritmo y en definitiva belleza, entendidos y promovidos dentro de la cultura caballeresca propia de la nobleza, la capilla de la Purificación mostraba un interesante cambio de mentalidad, que nos permite hablar de un modelo diferente de patronato, alineado sin duda con el que posteriormente se considerará como propio del Renacimiento.

El nuevo patrón entrañaba una forma diferente de exponer y de mirar, en el que el comitente se erigía en protagonista exaltando su persona, sus virtudes y su linaje. Las formas podían ser góticas, pero el concepto nuevo que transformaba el significado general de la obra en poco se diferenciaba de los objetivos definidos y aceptados en buena parte de los territorios italianos. La búsqueda de la fama, el conocimiento de la Historia de Roma, la emulación de héroes antiguos, la lectura de clásicos como Séneca, o de poetas como Petrarca del que el

¹⁵ Una de las referencias más completas, pero a la vez más sutiles y encantadoras, es la lectura de las virtudes de doña Mencía a través del retablo realizado por Gil de Siloé, en el que únicamente se contemplan Santas, cada una de ellas con una cualidad que adornó a la Condesa. Por su parte, don Pedro es aludido en otro retablo, el de *San Pedro*, figura que ocupa el centro del mismo y que se pone en clara alusión con el nombre del fundador. A éste también se refieren *San Andrés*, patrono y protector de la familia Velasco, o los santos fundadores de las principales órdenes religiosas a las que la familia, de una u otra forma, había protegido, como San Francisco, San Jerónimo, San Benito o Santo Domingo. Precisamente este último ha suscitado algunas dudas iconográficas, que llevarían a identificarlo como San Raimundo de Peñafort, fundador de los Mercedarios dedicados al rescate de cautivos, identificación motivada porque don Pedro había creado un arca para la redención de éstos. Otras representaciones como la imagen de San Jorge juegan también un papel significado al manifestar aquellas virtudes que formaban parte del ideal del caballero. Sobre estos retablos, véase ESTELLA MARCOS, M., *La imaginería de los retablos de la Capilla del Condestable*, Burgos, 1995.

primer Condestable había tomado algunos versos de la canción CCVII para su lema, *Un bell morir tutta la vita onora*, tuvieron también su difusión en Castilla, aunque ésta, al menos en sus inicios, fuese únicamente conceptual.

Podría también afirmarse que, llegados a 1500, se producirá otra serie de obras en las que si bien las formas, fundamentalmente las decorativas, tomaban elementos procedentes de los programas clásicos, éstas se desarrollaban dentro de construcciones espaciales puramente medievales. Es evidente que en Castilla no se llegó a la integración concepto/forma al “itálico modo” hasta pasados al menos los 20 primeros años del siglo XVI, pero también es cierto que en este reino se habían alumbrado una serie de obras que si bien formalmente nada tenían que ver con el Renacimiento toscano o romano, tampoco podían justificarse dentro del gótico.

2. RENACIENDO A OTROS MODELOS. MIRAR LOS LIBROS. VER LA ANTIGÜEDAD

Los nuevos tiempos, el Renacimiento y sus novedades en el campo de las artes arbitradas desde diferentes territorios de la península italiana, llegaban fragmentariamente, pues eran los libros -y fundamentalmente las estampas de éstos- los que divulgaban los modelos que luego serían copiados por los artífices. La importancia ejercida por dichos escritos fue ya subrayada por Vasari en el siglo XVI, cuando al hablar de Alberti, reconocía como el conocimiento de un artista venía sobre todo a través de sus escritos, recalcando

“... los escritos son lo que tiene mayor fuerza y mayor vida; pues los libros se conocen en todas partes y en todas partes merecen crédito, siempre que sean verdaderos y no contengan mentiras. Cualquier país puede así conocer el valor del ingenio y las buenas virtudes ajenas, mucho más con los libros que con las obras manuales, ya que estas raras veces pueden trasladarse del sitio en que se encuentran”¹⁶.

La situación vista por Vasari no se correspondía en absoluto con aquella de la realidad, pues el conocimiento del artista y, sobre todo, de sus principios más abstractos (orden, proporción, e idea de la Antigüedad), continuaban inéditos, llegando únicamente modelos que alentaron, como muy bien ha subrayado Pereda¹⁷, una visión de anticuario propuesta en más de una ocasión como paradigma de nuestro Renacimiento.

¹⁶ VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, 2002, p. 315.

¹⁷ PEREDA, F., “Un tratado de elementos de la arquitectura antigua: Las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo”, en *Medidas del Romano. Diego de Sagredo*, ed. a cargo de MARIAS, F. y PEREDA, F., Toledo, 2000, pp. 51-92.

En buena medida, ésta era la propuesta desarrollada por Diego de Sagredo en uno de los primeros tratados sobre el estilo antiguo que circularon en Europa, y el primero escrito fuera de Italia. En él, su autor mantenía aún una cierta indecisión en las cuestiones proporcionales y teóricas, fijándose en otras de componente formalista mucho más comprensibles y fáciles de entender por un amplio público.

Lo más sorprendente del mismo era la reflexión más o menos constante que este teórico, Diego de Sagredo, realizaba en torno a los artistas y las obras llevadas a efecto en la capilla del Condestable, la cual sin duda conocía y en la que encontraba ejemplos suficientes para ilustrar su diálogo.

Como su título anticipaba, las *Medidas del Romano*¹⁸ tenían la aspiración de estudiar y recomponer las claves perdidas de las artes (la arquitectura y la escultura) romanas. El texto pretendía reflejar que su autor conocía los parámetros sobre los que se desenvolvían las artes en Italia, aunque parece que dichas nociones no llegaron nunca a ser entendidas por éste en profundidad.

Se partía de ideas básicas como el fundamento matemático de la Arquitectura y la proporcionalidad del hombre, construyendo dichas afirmaciones a partir de los textos de arquitectura de Vitruvio, de Plinio el Viejo, así como de Rafaele Maffei Volterrano, y de los tratados de *Re Aedificatoria* de Leo Battista Alberti (1485, 1512) y de *Divina proportione* de Luca Paccioli (1509)¹⁹.

Sin embargo, por encima de la complejidad de los escritos italianos, el texto de Sagredo destacaba por su sencillez expositiva. No se trataba de una obra con profundas reflexiones de carácter humanista, sino de una especie de manual de fácil empleo, al servicio sobre todo de los artífices, en el que se buscaba la justificación de la moda a la romana y el trabajo del artista como creador. Este carácter concreto, fue precisamente lo que ayudó a su aceptación y amplia difusión²⁰.

El discurso, compuesto a la manera de diálogo, era el trabajo de un hombre culto y letrado, formado en la escolástica medieval y alejado, por tanto, de un verdadero entendimiento de la arquitectura y escultura clásicas. Éstas se veían reducidas a un vocabulario preciso que definía sus partes y formas, pero en ningún caso se buscaba su justificación en criterios de proporción. Deficiencias que

¹⁸ *Medidas del Romano. Diego de Sagredo...*

¹⁹ Sobre las proporciones vistas comparativamente en el Gótico y el Renacimiento véase WITTKOWER, R., *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, 1995, pp. 197-219.

²⁰ El texto, aparecido por primera vez en 1526, fue reeditado varias veces en un corto periodo de tiempo, así como traducido en 1536 al francés y en 1541 al portugués, llegando incluso a tener cierto eco en Roma, siendo citado en 1556 en el tratado de Daniele Bárbaro, al hablar de las molduras de los anillos de las basas.

demuestran la falta de profundidad con la que entiende y explica la arquitectura de la antigüedad, reduciéndola a un repertorio de elementos decorativos, que parecen ilustrar el talante artístico que se vivía por aquellos años en Castilla.

Su visión sobre las artes se centrará en ejemplos sacados de la actividad existente en Burgos, citando no sólo ciertas obras que estaban en ejecución, sino a algunos artífices que consideraba pioneros. La reflexión llevada a cabo sobre dichos trabajos se acentuaba al proponer como interlocutores del diálogo a dos personajes que hablaban desde la contemporaneidad del texto, sobre temas estéticos candentes, con un lenguaje cotidiano y próximo. Tal vez en un intento de hacer aún más verosímil y cercano el tema, elegía como protagonistas de su diálogo al pintor burgalés León Picardo²¹, y a un tal Tampeso, personaje éste ficticio, aunque parecía esconder las propias opiniones del autor.

Su preferencia por el foco burgalés, aparte de una posible relación afectiva dado su nacimiento en esta ciudad²², parece estar en relación con el objeto de la obra, una especie de carta de presentación para el nuevo arzobispo de Toledo, don

²¹ El nombre de León Picardo probablemente alude a la procedencia de este artista, que se cree originario de la región francesa de Picardía. Se sabe que desde 1511, estaba asentado en Burgos y que fallece en 1547. Sirvió como criado al Conde de Salvatierra Pedro de Ayala, hasta 1521, año en que este líder de las comunidades se vio obligado a huir a Portugal. En 1522-23, se tiene constancia de que León Picardo se encontraba en Burgos trabajando en la Capilla de la Purificación, para la que dora y pinta las imágenes y cajas de los retablos. A pesar de no haber estado en Italia, incorporará en sus trabajos arquitecturas decorativas de talante clásico junto con decoraciones platerescas, dando lugar a un estilo peculiar que podría definirse como una especie de romanismo a la flamenca. Destacamos entre la bibliografía sobre el pintor los estudios de ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, "León Picardo", *Archivo Español de Arte*, XVIII, 1945, pp. 84-96 y SILVA MAROTO, María Pilar y LUENGO PEDRERO, Damián, "Identificación del verdadero estilo de León Picardo", *Archivo Español de Arte*, 273, 1996, pp. 23-43.

²² A.H.N., Universidades, libro 716 F, f. 69. Un documento de 19 de enero de 1512 en el que se le acepta como camarista del Colegio de San Ildefonso en la Universidad de Alcalá de Henares, alude a su origen burgalés, permitiendo igualmente aproximar la fecha de su nacimiento en torno a 1490. Se sabe que estudió en dicho colegio de San Ildefonso en calidad de camarista, lo que advierte una condición social bastante acomodada, ya que la ayuda que esta condición le proporcionaba consistía en una cámara para dormir y una pequeña limosna, que según la constituciones de la Universidad de Alcalá, no excedía los 530 maravedís, para gastos personales, debiendo pagar el resto de los estudios de su bolsillo. Terminados sus estudios de bachillerato en Alcalá, en 1517 entra como capellán en la casa del cardenal Cisneros, con el que permanece hasta su muerte en noviembre de ese mismo año, acompañando el traslado del cadáver desde Roa hasta Alcalá de Henares. Desde esta fecha hasta 1522, nada se sabe de Sagredo, por lo que se da como posible un viaje a Italia, pues dice haber conocido el *Baptisterio* de Florencia y en Roma las *Termas*, el *Panteón* y la vieja *Basílica de San Pedro*. A partir de 1522 trabaja en Toledo, y a partir de 1524 entra al servicio de Don Alonso de Fonseca. Sobre su biografía, MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., en el estudio introductorio de las *Medidas del Romano*, Madrid, 1986, pp. 11-26. También MARÍAS, Fernando, "Diego de Sagredo, entre Arquitectura y Escritura", en *Medidas del Romano. Diego de Sagredo...*, pp. 11-50.

Alonso de Fonseca, al cual dedica el libro²³. Como puso de manifiesto Marías²⁴, puede resultar un tanto extraño que, tratándose del nuevo prelado toledano y que siendo Toledo junto con Burgos uno de los centros artísticos más dinámicos, la pauta para advertir el paso del gótico al modo de hacer de los antiguos se leyese a partir de modelos aparecidos en la vieja Castilla, o artistas operativos en la ciudad de Burgos, los cuales, como dato curioso, habían trabajado o trabajaban en la capilla del Condestable.

La explicación de dicha decisión tal vez haya que ponerla en relación con el hecho de contar para su presentación como técnico en obras, ante don Alonso de Fonseca, con la recomendación de don Juan Rodríguez de Fonseca, tío del anterior, y a la sazón obispo de Burgos²⁵. Es igualmente probable que don Alonso conociera a Sagredo en Burgos, ciudad que visita de camino hacia Toledo, desde su antigua diócesis de Santiago de Compostela. De este modo, los repertorios y tratados, sin duda conocidos por el anciano metropolitano de Burgos, podrían ser cómodamente accesibles a su pariente, facilitando el diálogo e intercambio de pareceres entre los tres personajes.

La premisa de la que partía el texto de las *Medidas del Romano* no era sino la evidencia de importantes mudanzas en el hacer de las artes. Unas transformaciones que respondían a un cambio de gusto por parte de los propios patronos, que ahora buscaban la imitación de lo antiguo. Sagredo hablaba de dos formas de proceder, aquella de los modernos, es decir la propia del mundo gótico, y aquella otra de los antiguos, que era la que pretendía enseñar a lo largo de su diálogo.

A pesar de su presumible viaje entre 1518-1522 por Florencia y Roma, y de su anterior preparación en la Universidad de Alcalá de Henares, donde a lo largo de tres años se estudiaban las *Introducciones latinas* de Elio Antonio de Nebrija, la *Retórica* de Quintiliano, a los antiguos poetas cristianos Sedulio y Juvenco y al pagano Virgilio, su conocimiento de lo clásico fue bastante superficial. Su *corpus* teórico tan sólo conseguía conciliar con la teoría, la mezcla que sobre el gótico procuraban las decoraciones *all' antica*, expresión sin duda, de la compleja dualidad en la que se movían las formas a comienzos del siglo XVI en Castilla.

²³ Alonso de Fonseca, arzobispo de Santiago de Compostela, fue nombrado arzobispo de Toledo el 31 de diciembre de 1523. La toma de posesión de su nueva sede la hizo a través de procuradores el 26 de abril de 1524, y su incorporación no tuvo lugar hasta el 22 de abril de 1525.

²⁴ MARÍAS, F. "Diego de Sagredo...", pp. 11-50.

²⁵ *Ibid.* Sobre Juan Rodríguez de Fonseca véase LEÓN TOMÁS, T., "El obispo Don Juan Rodríguez de Fonseca, diplomático, mecenas y ministro de Indias", *Hispania Sacra*, 13, 1960, pp. 251-304 y SAGARRA GAMAZO, A. (coord.), *Juan Rodríguez de Fonseca. Su imagen y su obra*, Valladolid, 2005; sobre su promoción artística, REDONDO CANTERA, M. J., "Juan Rodríguez de Fonseca y las Artes", en ese mismo libro, pp.175-206.

3. LA CAPILLA DE LA PURIFICACIÓN COMO EJEMPLO DE LOS NUEVOS TIEMPOS. MIRAR A ROMA. VER SUS ECOS

El discurso de las *Medidas del Romano* se inicia con la visita de León Picardo al taller de Tampeso, donde encontraba a éste último dibujando la traza de la sepultura del obispo don Juan Rodríguez de Fonseca²⁶. Un trabajo desconocido, que se recoge en uno de los grabados del texto (fig. 5), y que dará pie al debate sobre una de las cuestiones más polémicas de la Edad Media la conveniencia de los monumentos funerarios.

Ante la contraria opinión de Picardo, siempre alineado con posturas tradicionales, Tampeso defenderá:

“Pareceme a mi que no tienen mucha razón los que dicen que es vanidad en el gasto que se hace en los sepulcros, porque allen que decoran y acrecientan el edificio del templo, despiertan mucho a los que se descuidan de la muerte y provocan a mejorar y corregir su vida”²⁷.

Dicha defensa suponía un respaldo evidente al patronato de este tipo de obras, cuyo ejemplo más relevante en la propia catedral era la capilla de la Purificación. Es probable que Sagredo a pesar de sus limitaciones llegara a percibir en dicha capilla una serie de rasgos en paralelo con la Antigüedad y visibles sobre todo en las últimas intervenciones llevadas a cabo.

²⁶ El obispo Juan Rodríguez de Fonseca, ocupó la sede episcopal burgalesa desde 1514. Su carácter determinante en ciertas medidas le enfrentó con el cabildo. Una de sus decisiones fue derribar la escalera que permitía el acceso a la Catedral por la puerta de la Coronería, aduciendo el constante alboroto creado por las gentes que atajaban para llegar de los barrios altos a los bajos pasando por el interior del templo y que en ocasiones transitaban acompañadas por su ganado, así como la entrada constante de aire frío. Como contrapartida mandó realizar otra por el exterior que salvaba la altura desde la calle Tenebregosa, hoy Fernán González, hasta las Llanas, completando a partir de 1516 la obra con la apertura de un nuevo portal en el brazo del crucero a nivel de suelo: Puerta de la Pellejería, ejecutada por Francisco de Colonia. Sobre esta escalera, SPERANZA, F., “La Escalera Dorada de la catedral de Burgos”, *Archivo Español de Arte*, LXXIV, 293, 2001, pp. 20-44, con bibliografía anterior.

El creciente descontento que sus medidas crearon pues en su construcción había empleado fondos de la iglesia, le obligaron a levantar nuevamente una escalera. De esta forma, el 4 de noviembre de 1519 darían inicio las gestiones encargándose del proyecto Diego de Siloé. A la par que la escalera el obispo determinó levantar un arcosolio para disponer su tumba en la pared frontera a la puerta de la Pellejería. Muy probablemente el arcosolio ilustrado en las *Medidas del Romano* se inspirase en las obras que también bajo la supervisión de Siloé se estaban llevando a cabo y que nunca se llevaron a término al ordenar el cabildo de la catedral su cese ante los problemas estructurales que estaban ocasionando, pues se desprendían como resultado de las mismas, sillares de las bóvedas del crucero.

²⁷ *Medidas del Romano. Diego de Sagredo...*, p. 162, ed. facsimil 1526, p. Aiiii. Sobre este debate, REDONDO CANTERA, M. J., “La escultura funeraria del Renacimiento en el territorio burgalés”, en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. (dir.), *El Arte del Renacimiento en el territorio burgalés*, Burgos, 2008, pp. 167-171.

En torno a 1526, fecha en la que sale a la luz el libro, se trabajaba aún en la pintura y remate de los retablos. El *retablo de Santa Ana*, iniciado por Gil de Siloé, e incompleto a su muerte, se terminará de la mano de su hijo Diego en torno a 1522²⁸. Por las mismas fechas, según refleja el inventario de 1522²⁹, se estaría ejecutando el *retablo de San Pedro*, encargado a los maestros Diego de Siloé y Felipe Bigarny, corriendo la pintura y dorado a cargo de León Picardo. En cuanto al retablo mayor, los datos aportados por Villacampa³⁰ dieron a conocer que se había concertado con Diego de Siloé y Felipe Bigarny en 1.500 ducados, mencionándose pagos entre los años 1523-1525, así como otros al pintor León Picardo por su policromía, estando concluido en 1526, fecha en la que tiene lugar su tasación.

Es evidente que los patrones empleados en las últimas obras de la capilla materializaban la vanguardia artística, expuesta con acierto por artistas como el rejero Cristóbal de Andino, al que Sagredo celebraba como un auténtico conocedor del “estilo romano” puesto de manifiesto en la reja que había labrado para la capilla del Condestable (fig. 6), instalada en 1523.

“...los buenos oficiales y los que desean que sus obras tengan autoridad y carecen de reprehension, procuran de regirse por las medidas antiguas como hace tu vecino Cristobal de Andino por donde sus obras son mas venustas y elegantes que ningunas otras que hasta agora yo aya visto. Sino veelo por esta rexa que labra para tu señor el Condestable que tiene conocida ventaja a todas las mejores del reino. Deves comunicar su obrador pues tan cerca le tienes, y en el hallaras las columnas que deseas ver, y sus basas con tanto cuydado labradas quanto nos fue por los antiguos encomendado”³¹.

El aprecio hacia Andino y su valoración dado su conocimiento de las proporciones romanas, no fue visto en otros artistas que también operaban en Burgos, como Diego de Siloé o el también burgalés Bartolomé Ordóñez, que habían pasado una etapa de su vida formándose en Italia. De esta forma, en sus referencias a artifices, maestros y oficiales que seguían a los antiguos, no se les cita nunca, lo que es especialmente sorprendente en el caso de Diego de Siloé, maestro que compartía la contrata del retablo de San Pedro y de la Purificación, ambos para la capilla del Condestable, con Felipe Bigarny. Esta omisión y en su

²⁸ El retablo aparece citado en un inventario de 1522 donde se le nombra al hablar de tres cobertores de bocarán para cubrir los altares de la capilla, y como uno de ellos se deshizo para *lo del guardapolvo de santa Ana* de lo que se deduce que en 1522 estaba terminado.

²⁹ Dicho inventario le cita al señalar unos paños que han de emplearse para el cielo del retablo de San Pedro, lo que induce a pensar que en esa fecha aún estaba realizándose.

³⁰ VILLACAMPA, C. G., “La Capilla del Condestable, de la Catedral de Burgos”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, IV, 1928, pp. 33-37.

³¹ *Medidas del Romano. Diego de Sagredo...*, p. 178.

defecto la referencia a Bigarny, pone nuevamente de manifiesto una interpretación del mundo antiguo muy trivial, valorando lo adyacente y anecdótico, e ignorando puntales tan básicos como la relación de las partes con la unidad y los principios proporcionales.

La particular lectura que de todo ello hacía Sagredo negaba el principio de unidad conseguido en torno a las proporciones. En su defecto, éstas se entendían como medidas aditivas, resultando de lo mismo prototipos diversos. Tal y como Vitruvio explicaba, la clave para el canon de la figura humana no estaba en las 10 cabezas empleadas, sino en la distribución de éstas, tomando el ombligo como centro de una circunferencia en la que la figura era inscrita. La alteración de este punto claramente variaba la estructura de la figura, aún cuando ésta continuara respetando las 10 cabezas de canon. Sagredo tomaba a Vitruvio como autoridad en la materia y escribía sobre la métrica humana

“... Un hombre echado en el suelo, tendidos y abiertos los brazos y las piernas al compas que viene del ombligo a los dedos de las manos, es el mismo que ay del ombligo a los dedos de los pies, y como quiera que la figura circular sea la mas perfeta, y mas amigable a natura de todas las otras figuras, agora sean cuadradas, agora triangulares, agora de otra cualquier especie, no consintio natura que el hombre careciese della.....Hallase también en el hombre un cuadrado de todos quatro lados igual, y cada lado tan grande como de la mesma estatura..... Assi destas dos figuras sobredichas que son redondo y cuadrado hizieron los maestros antiguos estatuto”³².

Sin embargo, la distribución que aplicaba en el dibujo que proponía como ejemplo alteraba la proporción que de forma meticulosa había previamente explicado, bajando el centro en el que fijaba el compás, del ombligo al sexo, tal y como se había hecho en la Edad Media (fig. 7).

No es, pues, de extrañar su inclinación hacia aquellos maestros que se movían dentro de un gótico a la antigua, tal y como sucedía con Felipe Bigarny. El texto lo incluía en parangón con los antiguos, diciendo literalmente preferir sobre los diez rostros que proponía Vitruvio o los nueve de Pomponio Gaúrico los nueve y medio de Bigarny, al que califica de “auténtico moderno”.

“El Hombre bien proporcionado se puede llamar aquel que contiene en su alto según Vitruvio, diez rostros, y según Pomponio Gaurico, nueve. Pero los modernos auténticos, quieren que tenga nueve y un tercio, de la cual opinión es Maestre Phelipe de Borgoña, singularísimo artífice en el arte de la escultura y estatuaria, varon assi mesmo de mucha experiencia e muy general en todas las artes mecánicas e liberales, e no menos resolutivo en todas las ciencias de architectura”³³.

³² *Medidas del Romano. Diego de Sagredo...*, p. 165.

³³ *Medidas del Romano. Diego de Sagredo...*, p. 164.

El aprecio que suscitaba este artista de origen borgoñón en los círculos más selectos de Burgos es evidente. Su taller era desde su llegada a Castilla en 1488, el más importante y activo de la ciudad y su carrera como escultor se había visto jalonada con nombramientos como el de “hacedor y examinador de todas las obras de talla que se hicieran de aquí en adelante (1513) en los reinos de Castilla”³⁴. Representaba un nuevo espíritu, una renovación en el campo de las artes que conectaba con el gusto de la ciudad al modelizar la fusión entre el Renacimiento de raigambre italiana y el Gótico.

Así la proporción aplicada por el escultor tal y como la expone Tampeso en las *Medidas del Romano* pasa a ser una mera cuestión aditiva fuera de cualquier corrección geométrica impuesta por la introducción de la figura humana en el círculo u otro polígono. De esta forma se especifica

“... y las medidas que por el son asignadas en la estatura del hombre dexadas todas las otras son estas que se siguen. Primeramente el rostro del hombre se entiende dende el primer pelo de sobre la frente hasta lo mas baxo de la barva, el qual es igual al largo de la mano que comienza dende la juntura de la muñeca hasta lo ultimo del dedo de medio. Dezimos pues que la cabeça contiene un rostro y mas un tercio, este tercio es lo que sube mas la cabeça que la frente, el pecho contiene otro rostro, el estomago hasta el ombligo otro, desde el ombligo hasta el miembro genital ay otro, en cada uno de los muslos se miden dos, y en cada una de las espinillas otros dos. De los tovillos a las plantas un tercio, en las chuecas de las rodillas otro, en el pescueço otro tercio de manera que se monta por todos los dichos nueve rostros y un tercio...”³⁵.

Las esculturas que se ajustaban a las proporciones citadas normalmente se integraban en las arquitecturas que componían los complejos retablos. También estas estructuras buscando una imagen referida a la Antigüedad, habían evolucionado con rapidez. En los dos retablos hechos para el Condestable en los que compartían contrato Diego de Siloé y Bigarny la referencia al mundo antiguo se expresaba mediante los diferentes órdenes de columnas que, flanqueando los nichos, iban componiendo un armazón arquitectónico.

Si bien el texto de Sagredo desgranaba algunas reflexiones en el campo de la escultura o en otros temas, era claro que su objetivo principal estaba enfocado al desarrollo de la arquitectura en la tradición de los antiguos. En este punto sus iniciales explicaciones teóricas derivaban, como sucede en las medidas canóni-

³⁴ FUENTES REBOLLO, I., “Felipe Bigarny veedor y examinador de obras de talla”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 5, 2001, pp. 7-9; RÍO DE LA HOZ, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Junta de Castilla y León, 2000, pp. 117-118 y ALONSO, B., “Arquitectura y Arte al servicio del poder...”, p. 159.

³⁵ *Medidas del Romano. Diego de Sagredo...*, p. 164.

cas de la escultura, en extrañas conclusiones que en ocasiones resultaban incluso contradictorias.

De esta forma, al hablar de los órdenes conocidos dórico, jónico, corintio, toscano, incluía también la columna abalaustrada, un género extraño que también podía verse en los flancos del gran escenario que componía el retablo central de la capilla de la Purificación (fig. 8).

Este singular retablo en el que se desarrolla de manera escenográfica la *Presentación del Niño Jesús* y la *Purificación de María*, no fue en esta ocasión el determinante para ilustrar la formación y métrica de este tipo de columnas. Tal vez una de las razones que puede justificar este hecho sea que el retablo hubiese sido diseñado en su conjunto arquitectónico por Diego de Siloé, con el cual no parece sentirse cómodo Sagredo hasta obviarlo sucesivamente³⁶.

De esta forma el autor de *Las Medidas* buscaría otro modo para ilustrar las columnas monstruosas. Encontrar un modelo para autorizarlas, no sería difícil. Cristóbal de Andino las usaba con frecuencia en sus rejas y, puesto que algunas páginas antes, Sagredo había hecho elogio de su persona recomendando a Picardo visitar su obrador, la continuación de este pasaje serviría para introducir el debate sobre “tan extraño género” que el pintor confiesa haber visto allí.

Nuevamente en el diálogo conduciría a una cierta contradicción que pasaba por alto la defensa que en las hojas finales del libro Tampeso hacía de la pureza con que se debían trabajar las medidas clásicas, que en ningún caso habían de corromperse o mezclarse con otros sistemas.

“...E mira bien que no tengas presunción de mezclar romano con moderno, ni quieras buscar novedades trastocando las labores de una pieza en otra, e dando a los pies las molduras de la cabeça, que ya conozco yo e tu tambien, un parrochiano del arte que en unas finestras que hizo formo en el pretil las mismas molduras que en las jambas e lintel”³⁷.

Un razonamiento que se ignorará a la hora de respaldar la columna monstruosa o abalaustrada, en sí misma una excentricidad fruto de la superposición de formas y, por añadidura, sin presencia en la teoría arquitectónica del mundo

³⁶ Esta anulación pertinaz sufrida por Diego de Siloé pudo haber sido concluyente a la hora de considerar esta obra nacida de trazas de Bigarny. Nada puede confirmar esta apreciación, no existe ninguna referencia documental que dilucide que la traza fuera dada por Bigarny en detrimento de Siloé, por otra parte, formalmente el retablo no tiene coincidencia alguna con otras obras suyas. Contrariando esta opinión tradicionalmente sostenida, un documento fechado en 1571 y correspondiente a un pleito en relación con el retablo de la Merced ajustado al modelo del retablo mayor del Condestable, uno de los testigos afirma: “es de la orden y traza del retablo mayor de la capilla del Condestable en la Catedral y que dicho retablo esta muy curiosamente hecho porque a lo que ha oido decir lo hizo un gran maestro que se llamaba Diego de Siloe”.

³⁷ *Medidas del Romano. Diego de Sagredo...*, p. 202.

clásico. Tampeso comenta que dichas columnas, los balaustres, eran desconocidas en los libros de Vitruvio, lo que implicaba como se ha señalado, su carencia de autoridad. Por tanto, no era lógico el esfuerzo por considerarlos, sobre todo mediante un argumento tan endeble como el gusto ornamental.

“(Picar) Ya puede ser que no se halle en los libros y se halle en los edificios. (Tamp) Assi es verdad que en los edificios ay mucha diversidad de ornamentos que se ponen mas por atavio que por necesidad sin tener medida determinada, como son columnas que se dizen monstruosas”³⁸.

Muy probablemente, la razón dada no llegó a convencer siquiera a su autor. Un tratado que aspiraba a iluminar el camino de la arquitectura clásica debía al menos poner en relación los elementos, órdenes y formas citados con los romanos. De esta forma, añadido a lo anterior buscó su origen clásico, que fue defendido barajando dos posibilidades; por un lado señalando un hipotético origen griego, luego pasando a defender el término a través de la semántica latina.

“... los griegos llamaban barycephala que quiere decir grave cabeça. Pero balaustre creo yo que descende de balaustum vocablo latino que significa la flor del granado, de donde por su mucha semejanza fue dicho balaustre”³⁹.

Es curioso observar que todos los artistas vivos, contemporáneos a la redacción del texto y citados en él, contaban con talleres abiertos en Burgos, y por esas fechas trabajaban para el Condestable, añadiéndose a ellos el interlocutor en el texto, León Picardo que, como ya se ha dicho, está activo en la ciudad desde 1511 a 1547. Pintor y dorador de retablos e imágenes, por las fechas en las que se redacta el diálogo trabajaba en la capilla procurando las policromías y estofados a los mencionados retablos.

Dichos artistas formaban en la ciudad dentro de su ámbito profesional una élite cultural. Un prestigio que les lleva a considerar el debate promovido en la época entre artista/artesano o, lo que es lo mismo, la elevación de su profesión desde el plano mecánico a un plano humanista e intelectual. Era por tanto imprescindible apelar a la cultura y para ello nada mejor que invocar la Antigüedad, revisarla y estudiarla desde un plano intelectual, pues en este proceso no era relevante la visión arqueológica. De esta forma las fisuras que *a priori* detectamos hoy en día en el texto de Sagredo, eran irrelevantes por las fechas en que fue escrito, siendo preferible su discurso y más eficaces las formas que promovía, que las lecciones dejadas en los libros de Vitruvio.

Fuera de la interpretación que sobre el estilo de los antiguos, más tarde llamado Renacimiento, desgrana Sagredo, lo que era incuestionable era la calidad que presentaba la capilla en todas sus facetas. La sobresaliente factura de los retablos, la reja,

³⁸ *Id.*, p. 179.

³⁹ *Ibid.*

los bultos, las decoraciones y el coro que hicieron de este ámbito un ejemplo del que bebieron una buena serie de obras posteriores, tanto en la ciudad, como fuera de ella. En este sentido, el contrato para policromar el retablo de la catedral de Oviedo, firmado en 1529 con León Picardo, comprometía al artista a dorar y pintar con la misma calidad que lo había hecho en los retablos del Condestable

“... Tan buena y mejor que la que hice en los tres retablos de la capilla del Condestable en Burgos... de los mismos colores las cuales tengo ya que me quedaron mucha parte dellas y la que faltare haré traer de Florencia donde hice traer aquella”⁴⁰

La excelencia y la prodigalidad con la que fue dotada desde los primeros momentos de su fundación no parece haber pasado desapercibida para Sagredo, quien seguramente advirtió a través de ella, el profundo cambio experimentado por la alta nobleza castellana en relación al patronato de obras.

Conceptualmente aquí se había fraguado un patronato plenamente renacentista que a pesar de decidirse sobre las formas góticas, inauguraría una nueva forma de mirar. Sobre estos principios teóricos separados por una sutil frontera de los procedimientos puramente medievales, irían sumándose al desarrollo otros cambios experimentados por las artes a nivel puramente formal. Una diferente sensibilidad ante las imágenes, que buscaba en todo momento los ecos de la antigüedad para reconquistarla.

Se buscaban los ecos, las resonancias, en ningún caso la reconstrucción arqueológica de la antigüedad. Así el sentido anticuario de Sagredo, muy en relación con los gustos educados a partir del coleccionismo de piezas antiguas era la clave plástica en la que se movía la demanda. El ejemplo, al menos en la Vieja Castilla, donde mejor podía verse todo ello, era la capilla funeraria comenzada por doña Mencía. Por ella habían pasado los más significados artistas y en ella se había definido una nueva forma de construir la memoria, aquella de la mirada activa, que se erigía en protagonista junto a la imagen.

⁴⁰ Archivo General de Simancas, Consejo Real, leg. 9, f. 1, h. 23, publicado como apéndice documental, transcrito por CUESTA, J y ARRIBAS, F. en GÓMEZ MORENO, M., “El retablo mayor de la Catedral de Oviedo”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, IX, 1933, p. 15.



Fig. 1. Vista exterior de la Capilla de la Purificación. Catedral. Burgos.



Fig. 3. Bóveda calada de la capilla de la Purificación.
Catedral. Burgos.



Fig. 2. Vista interior de la Capilla de la Purificación.
Catedral. Burgos.

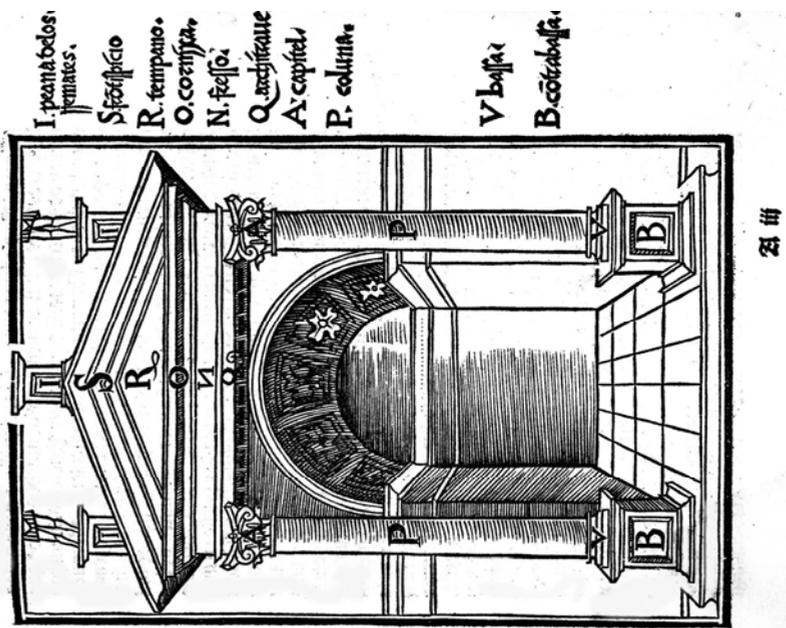


Fig. 5. Modelo de arcosolio. *Medidas del Romano* (edición de 1526). Diego de Sagredo. Catedral. Burgos.



Fig. 4. Escudos de los Fernández de Velasco. Capilla de la Purificación. Catedral. Burgos.



Fig. 6. Reja de la capilla de la Purificación. Cristóbal de Andino. Catedral. Burgos.

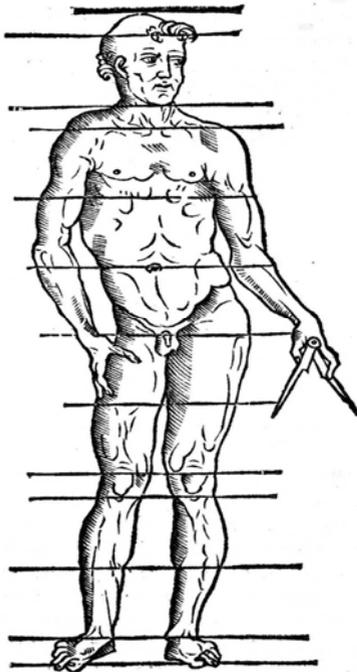


Fig. 7. Medidas del hombre siguiendo el canon de Felipe Bigamy. *Medidas del Romano* (edición de 1526). Diego de Sagredo.



Fig. 8. Retablo mayor de la capilla de la Purificación. Diego de Siloé y Felipe Bigamy. Catedral. Burgos.