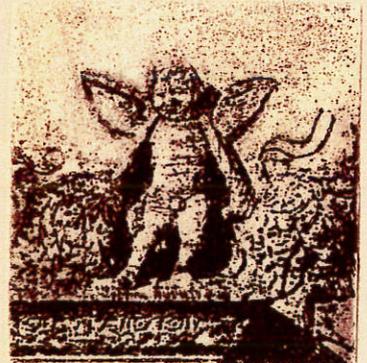


Tradición gótica en la imaginería
del siglo XVI de la Ribera burgalesa

M.^a José Martínez Martínez



Como es habitual en todos los períodos de transición, es muy difícil establecer un corte cronológico entre el renacimiento y el gótico. En Burgos el nuevo lenguaje escultórico hace pronta aparición con la presencia de Vigarny, a quien se encargó el trasaltar de la catedral en 1498, tal y como se refleja en las actas de contratación, de las que he extraído un fragmento de gran trascendencia porque refleja que Simón de Colonia no ejercía como escultor, aunque sí tenía un importante taller¹:

[...] tomó asiento con Felipe Vigarny, borguiñón [...] e le da fazer un arco de los del trascoro, en que contiene doze pies de alto e doze de ancho, según se le mostró por un

patrón por maestre Simón, en que ha de ser todo de imaginería de piedra de la ystoria de la salida de Iherusalen [...]. Y el dicho Felipo se proferió de lo fazer en profesión de mucho mejor obra que se le mostró, y se proferió².

Será Vigarny el escultor que más influya en la introducción del renacimiento en la plástica castellana a principios del siglo XVI³. El contrato de las obras del trasaltar, al gusto renacentista, es coetáneo de las esculturas del retablo gótico de la iglesia de San Nicolás, de la misma ciudad⁴. Estos dos ejemplos sirven para mostrar como los dos estilos conviven en el tiempo. En el siglo XVI se siguen encargando conjuntos escultóricos góticos en

1. TORVISO, I. G., "Simón de Colonia y la ciudad de Burgos. Sobre la definición estilística de las segundas generaciones de familias de artistas extranjeros en los siglos XV y XVI", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 54. *Si tenemos en cuenta que Colonia es el maestro de la catedral, que firma el documento como testigo, no se entendería que un escultor en busca de trabajo se permitiese la petulancia de decir que él lo haría mejor que el modelo presentado por quien habría de fiscalizar su obra y que así mismo pudiera tener orgullo profesional de considerarse así mismo escultor. Todo esto quiere decir que, como la arquitectura de la época tenía una importante escultura monumental aplicada, él no contase con oficiales a sus órdenes que se encargasen de labrar sus proyectos y diseños.*

2. MARTÍNEZ BURGOS, M., "En torno a la catedral de Burgos I. El coro y sus ordenanzas", *BIFG* 122, (1953), pp. 415-16. BANGO TORVISO, I. G., "Simón de Colonia y la ciudad de Burgos. Sobre la definición estilística de las segundas generaciones de familias de artistas extranjeros en los siglos XV y XVI", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 54.

3. ESTELLA MARCOS, M., *La imaginería de los retablos de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos*, Burgos, 1995, p. 27.

4. La escultura del titular se abona a Francisco de Colonia en 1505. Para más información ver, entre otros: HUIDOBRO SERNA, L., "El templo de San Nicolás de Burgos", *BSCE*, t. IV (1909-1910). FITA, F., "El templo de San Nicolás de Burgos", *BAH*, t. X, (1911). LÁMPEREZ ROMEA, V., "La iglesia de San Nicolás de Burgos", en *Castilla artística e Histórica*, t. I, Valladolid, 1917. PROSKE, B. G., *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, New York, 1951, p. 99. GÓMEZ BARCENA, M. J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 151-154. ARA GIL, C. J., "Escultura", en *Historia del Arte en Castilla y León. Arte Gótico*, t. III, Valladolid, 1994, p. 317.

5. Entre otros autores mencionan la fuente del claustro de Oña, por estar escrito el nombre de Simón de Colonia: BUZARÁN GUILLÉN, "El Monasterio de Oña", *Semanario Pintoresco Español*, t. II, (1840), p. 323. PROSKE, B. G., *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, op. cit., p. 260. SILVA MAROTO, M. P., "El monasterio de Oña en tiempo de los Reyes Católicos", *AEA* 186, (1974), pp 116-117. Se refiere al claustro. *En uno de éstos hay un cuerpo avanzado, que recuerda el lavabo de los monjes cistercienses y en cuyo centro se encontraba una fuente firmado por Simón de Colonia en 1508, que desgraciadamente ha desaparecido.* ARA GIL, C. J., "Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 169.

Burgos y su provincia, como el claustro del monasterio benedictino de San Salvador de Oña, cuyas obras se inician en 1506⁵. Lo que demuestra que la permeabilización del lenguaje renacentista fue lenta entre los artistas de los grandes talleres escultóricos burgaleses⁶.

La importante actividad desplegada por estos escultores en Burgos y su provincia sólo se puede explicar por el magnífico momento económico⁷. En el área geográfica que nos ocupa, la Ribera burgalesa, destaca como una actividad económica importante la producción de vino, de la que gran parte se destinaba a la venta fuera de la comarca, uno de los grandes clientes de este producto era la ciudad de Burgos⁸.

En la Ribera, junto a Aranda, villa realenga, existen otras localidades que destacan como receptoras de obras artísticas, entre las que hay

que señalar Gumiel de Mercado, perteneciente a la familia Sandoval y Rojas, marqueses de Denia y condes de Lerma, villa que había formado parte con anterioridad de los señoríos de los Guzmanes, Azas y Avellanedas. Fue incorporada a los Sandoval por matrimonio de Diego Gómez de Sandoval con Beatriz de Avellaneda⁹. Al patrimonio de este noble también pertenecía la villa de Gumiel de Izán, adquirida mediante compra a Diego de Avellaneda en 1421¹⁰. Otro enclave importante es La Ventosilla, que formaba parte, antes de su venta a Isabel la Católica en 1503, de los bienes patrimoniales de Pedro de Villadando, segundo conde de Ribadeo¹¹. Por lo que nos encontramos con villas importantes pertenecientes a algunas de las familias más destacadas de la política española del momento.

Reflejo de la bonanza económica de nuestra comarca son los importantes conjuntos escultóricos

6. AZCÁRATE RISTORI, J. M., *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, pp. 253-54.

7. Como reflejan los numerosos conjuntos escultóricos que se desarrollan en la provincia, destacan el tríptico de los Reyes Magos en Covarrubias, el claustro de Sasamón, el claustro de Oña, las portadas de Santa María de Aranda de Duero y Santa María del Campo, los restos escultóricos de Fresdesval. También se realizan grandes retablos como el de Gumiel de Izán. La ciudad de Burgos refleja en la profusión de obras góticas el excepcional momento económico, entre ellas las de la catedral: Retablo de la capilla de Santa Ana, la capilla del Condestable; la cartuja de Miraflores, el retablo de San Nicolás, etc.

8. GUERRERO NAVARRETE, Y., "La economía en Burgos en la Edad Media", en *Historia de Burgos. Edad Media 1/1*, Burgos, 1936, p. 444. Será curiosamente de las villas de Aranda, Gumiel de Mercado y Gumiel de Izán, de donde procede el vino de la Ribera que se consume en Burgos. Para más información sobre la importancia económica del vino ver: IGLESIAS BERZOSA, J., VILLAHOZ GARCÍA, A., *Viñedo, vino y bodegas en la historia de Aranda de Duero*, Burgos, 1982, p. 22, 27. Un ejemplo de la importancia del vino es la cantidad de impuesto que la villa pagaba a la corona, que en 1504 fueron 1862500 maravedíes, cuando la cantidad abonada por Segovia en este concepto fue de 2103000, dato que sirve para resaltar el papel del comercio. GUERRERO NAVARRETE, Y., "La economía en Burgos en la Edad Media", en *Historia de Burgos. Edad Media 1/1*, op. cit., p. 443. CASADO, H., *Señores, mercaderes y campesinos. La comarca de Burgos a fines de la Edad Media*, Valladolid, 1987, p. 294. CADIÑANOS BARDECI, I., "Judíos y moros en Aranda de Duero y sus contornos", *Biblioteca 7*, (1992), p. 25.

9. GARCÍA RÁMILA, I., "Estudio histórico-crítico de la vida y actuación político-social del burgalés ilustre que se llamó Diego Gómez de Sandoval, Adelantado Mayor de Castilla y primer conde de Castro y Denia (1385-1455)", *BIFG 122*, (1953), p. 411. *BIFG 124*, (1953), pp. 622.

10. *Ibidem*, p. 622. *A su vez la villa de Gumiel de Hizán paso a poder del Adelantado con fecha de 30 de septiembre de 1421, por trueque realizado entre éste y Diego de Avila o de Avellaneda, padre de doña Beatriz, que recibió por ella los 50.000 florines de juro que Diego Gómez tenía asentados en los libros del Rey como consecuencia de una donación de su constante favorecedor el Infante Don Juan de Navarra.*

11. DÁVILA JALÓN, V., *Historia y nobiliario de Gumiel de Mercado, Sotillo de la Ribera y la Ventosilla (Burgos)*, Madrid, 1958, pp. 186-87. La transacción se realizó por el precio de 2.286.333 maravedíes, según acredita la escritura original que se conserva en el Archivo General de Simancas, Sala de Patronato Real, legajo 33, fol. 28.



Fig. 1. Relieve de la Resurrección de la portada de la iglesia de Santa María la Real de Aranda de Duero.

que se realizan en la Ribera en los años finales del siglo XV y los iniciales del XVI. Destaca la portada de Santa María la Real de Aranda de Duero y el retablo mayor de Gumiel de Izán. La primera ha sido atribuida al taller de Simón de Colonia¹², y dado que este escultor muere en 1511, se cree que fue continuada por su hijo Francisco, con el que habría que relacionar, al menos, los relieves de la Pasión que coronan el cuerpo superior, y las escenas del Nacimiento y la Adoración del tímpano, por estar realizadas en un estilo que incorpora algunos elementos del nuevo lenguaje del renacimiento (figura 1).

De similar cronología es el retablo de Gumiel de Izán, datación que se ha establecido en base a los escudos que decoran el retablo, pertenecientes a los obispos Alfonso de Fonseca (1495-1505) y Alonso Enrique (1506-1523)¹³. (Figura 2).

A este período de transición, pero a una cronología más avanzada, pertenece un tímpano que se halla en el interior de la parroquial de Arauzo de Miel, dividido en varios fragmentos y distribuido por los muros del interior de la iglesia. Es una obra de menor calidad que las anteriores, en la que pervive

12. Entre otros: LAYNA SERRANO, F., "Las iglesias de Aranda de Duero", *BSEE* 49, (1941), p. 195, PROSKE, B. G., *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, op. cit., p. 52. YARZA LUACES, J., *Historia Del arte hispánico II. Edad Media*, Madrid, 1982, p. 401. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Aproximación iconográfica a la fachada de Santa María la Real de Aranda de Duero", *Biblioteca. Estudio e Investigación* 10, (1995). ARA GIL, J. C., "Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloé. Estado de la cuestión, ", en *Actas del Congreso internacional sobre Gil de Siloé y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 170. *Con el amplio taller de Simón de Colonia [...] se ha relacionado la fachada desaparecida del monasterio de la Trinidad de Burgos [...] y la de la iglesia de Aranda de Duero, donde también intervendría su hijo*. BOTO VARELA, G., HERNANDO GARRIDO, J. L., "El amparo de las viñas. Devoción popular y orgullo cívico en la fachada de Santa María de Aranda de Duero", en *Actas del Congreso internacional sobre Gil de Siloé y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 431.

13. DURÁN SANPERE, A., AINAUD DE LASARTE, A., *Escultura gótica*, ("Ars Hispaniae" VIII), Madrid, 1956, pp. 282-83. *Debe fecharse en la segunda mitad del siglo XV, pero la unanimidad no es absoluta en cuanto a una mayor precisión de su cronología ni a la filiación particular de su autor dentro del grupo general hispanoflamenco*. ONTORIA OQUILLAS, P., "La iglesia de Santa María de Gumiel de Izán", *BIFG* 205, (1985), pp. 102-3. *Data el retablo en función de los escudos, situando su realización entre los años 1493-1515*. ANDRÉS GONZÁLEZ, P., "En torno a la iconografía gótica en la Ribera del Duero: iconografía gomellense a finales del medievo", *Biblioteca* 17, (2002), p. 299. *El mismo criterio que el investigador anterior sigue esta autora*.



Fig. 2. Detalle del retablo mayor de Gumiel de Izán.

el esquematismo gótico con algunos avances renacentistas, pudiéndose considerar como la obra de escultura monumental más tardía de la comarca, en la que aún se percibe la influencia gótica, sobre todo de obras del taller de los Colonia¹⁴. (Figuras 2 y 3).

Las imágenes realizadas para la Ribera en este período no son muy numerosas, pero entre ellas se encuentran algunas de gran calidad. Las hay en las que se percibe la influencia de los talleres burgaleses, en otros casos existen esculturas aisladas, de las cuales sólo una es de autoría conocida, me refiero al Santo Domingo de Caleruega, obra del maestro de Covarrubias. La Virgen en Pinillos de Esgueva presenta unas características similares a otras imágenes marianas burgalesas y logroñesas sin filiación conocida, y entre las que hasta ahora no se había establecido ninguna relación, lo que me ha servido para aproximarme a la actuación de un imaginero activo en nuestra provincia a finales del siglo XV y principios del XVI, del que

de momento no disponemos de más información. El resto de las imágenes no tiene filiación estilística alguna.

1. IMAGINERÍA EN LA RIBERA

1.1. Vírgenes sedentes con el niño

La Virgen sedente con el Niño ha sido el tema mariano predominante en la imaginería medieval, y seguirá siéndolo a principios del siglo XVI, esta situación cambia conforme avanza el renacimiento, y sobre todo después de la celebración del

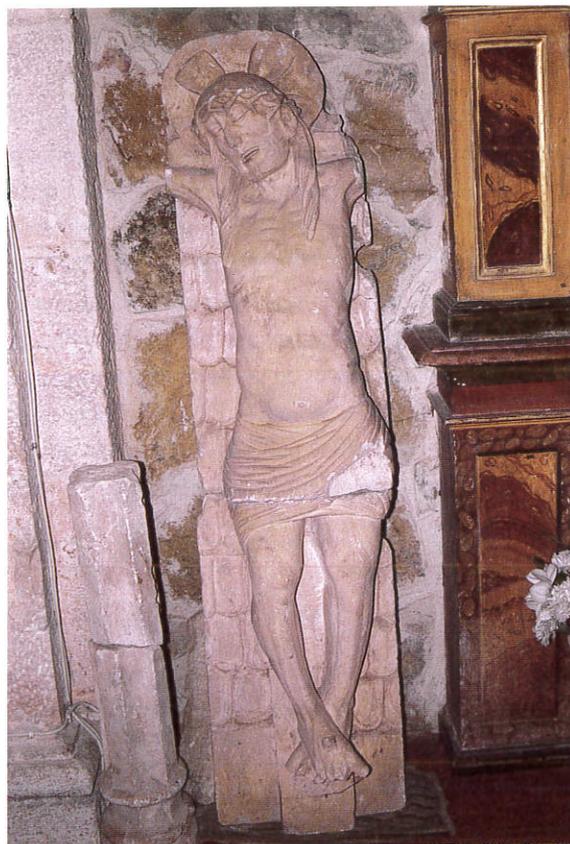


Fig. 3. Fragmento de un tímpano de la parroquial de Arauzo de Miel.

14. Ya que son habituales las escamas en las obras de este taller, como puede verse en Aranda de Duero, en la fachada de San Pablo de Valladolid o en la iglesia de Sasamón.

Concilio de Trento, cuando adquieren un gran protagonismo los temas de la Inmaculada y la Virgen erguida con el Niño.

En la Ribera del Duero burgalesa se conservan dos esculturas de gran calidad que responden a este período de transición, las Vírgenes de Gumiel de Mercado y de Pinillos de Esgueva.

Nuestra Señora de la Paloma de **Pinillos de Esgueva** se puede datar a principios del siglo XVI, responde a la tipología de Virgen hispano-flamenca, con el rostro alargado y amplia frente, el pelo muy largo cae sobre el pecho formando largos bucles¹⁵. Ha llegado en buen estado de conservación, sólo la corona y la mano izquierda, los dedos meñique y anular y parte del dedo corazón, han sufrido pérdidas, también la policromía presenta cierto deterioro. Ha desaparecido el atributo que María mostraba al Niño con la mano izquierda.

La Virgen está en posición frontal, mientras el Niño se encuentra sentado sobre la pierna derecha, con el cuerpo desviado hacia la izquierda. El rostro de María es ovalado, de amplia frente, el cabello oculta las orejas para caer formando bucles, uno a cada lado del pecho. De las manos destacan los luengos dedos, con la derecha sostiene al Niño por la cintura y con la izquierda mostraba un fruto o flor al Niño. Viste manto, sujeto sobre el pecho mediante un fiador recto, bordea ambos brazos, dando gran volumen a la parte inferior, en la composición triangular propia del tardogótico. Bajo el mismo se aprecia el hábito, túnica muy holgada. Esta indumentaria se generalizó a partir de

mediados del siglo XV entre las mujeres de edad y las que querían vestir honestamente¹⁶. El imaginero ha logrado dar diferentes texturas a las telas.

El Niño lleva melena corta, rizada, que permite ver las orejas. Este mismo peinado se puede ver en el Niño de la Virgen sedente que coronaba el Arco de Santa María, actualmente en el Museo de Burgos¹⁷, y en aquellas tallas que la emulan como la Virgen del retablo de la Buena Mañana en la iglesia de San Gil. Con la mano izquierda sostiene un pájaro. La incorporación del pájaro a la iconografía de la Virgen se constata a partir del siglo XIV¹⁸.

Esta escultura muestra grandes similitudes con La Virgen de Villasandino, colocada en el retablo pictórico de la cabecera de la nave de la epístola, y con otra talla mariana que está en el Museo Marès, de origen castellano sin especificar, creo que de procedencia burgalesa en base a las estrechas similitudes que comparte con estas otras dos esculturas¹⁹.



Fig. 4. Virgen y san Juan del calvario del tímpano de Arauzo de Miel.

15. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Imaginería medieval mariana en la Ribera", *Biblioteca. Estudio e Investigación* 6, Aranda de Duero, (1991), pp. 153-54.

16. BERNIS MADRAZO, C., "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", *AEA*, t. XLIII, (1970), p. 199.

17. Número de inventario 194.

18. Para su significado ver: TRENS, M., *Iconografía de María en el arte español*, op. cit., p. 547.

19. GÓMEZ BARCENA, M. J., *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès/1*, Barcelona, 1991, n.º. 262, p. 296.

Estas tallas muestran algunos puntos en común con las imágenes del sepulcro de don Pedro Fernández de Villegas, en la catedral burgalesa, de principios del siglo XVI²⁰. Existe otro grupo de esculturas, que aunque no presentan tanta afinidad como las imágenes exentas mencionadas, si tienen numerosos paralelismos, me refiero a las Vírgenes de los municipios logroñeses de Ezcaray y Río Leza²¹. Ezcaray pertenecía en este período a la diócesis burgalesa²².

He establecido una conexión estilística entre estas esculturas por la forma de la corona, cuando la llevan es de aro muy fino, en otras ocasiones lucen una especie de rollo fino a modo de diadema, dejando visible la parte superior de la cabeza. El cabello siempre es muy largo y está trabajado en largos bucles, de los cuales uno cae a cada lado del pecho, casi hasta la altura de los codos. Los rostros son ovalados, las frentes muy anchas, bajo la barbilla se aprecia una especie de papada que sirve para enmarcar el rostro y señalar la transición al cuello. En las dos imágenes sedentes burgalesas, pues la que pertenece al museo catalán es una Inmaculada, se ha tallado la clavícula. Coinciden en las dimensiones de los dedos, muy largos y esbeltos. Estas similitudes se acentúan en el tratamiento de la indumentaria, las tres llevan mantos amplios de fiadores rectos a la altura del pecho. Por ser las de Villasandino y la de Pinillos dos esculturas sedentes²³, los paralelismos son más marcados, extendiéndose al tratamiento dado a los pliegues del manto al recogerse bajo los brazos. Las tres visten con hábito, que en el caso de las esculturas de Villasandino y Pinillos cuelga un poco por la parte central de la peana.



Fig. 5. Virgen de la Paloma de Pinillos de Esgueva.

Sólo las de Pinillos y Villasandino tienen Niño, entre los que si exceptuamos la indumentaria, túnica con apertura vertical en la zona central del cuello, no se encuentra ninguna similitud, aspecto que puede deberse a que los Niños fueron realizados por otro imaginero distinto al que talló a María.

Creo que estas tres imágenes son obras de un mismo escultor cuya personalidad y obra están aún por definir, pero que desarrolló su actividad en el

20. Este sepulcro ha sido estudiado por GÓMEZ BARCENA, M. J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 74. Posiblemente el diseño del sepulcro pudo hacerse en los años finales del siglo XV, pero su realización fue posterior al año 1503 fecha en que el Cabildo le asignó enterramiento en el lugar que hoy ocupa. Es de autor desconocido.

21. Son la Virgen del retablo de Santa María la Mayor de la Iglesia de San Miguel en Ezcaray y la de Murillo de Río Leza, ambas en Logroño. Ver *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, Madrid, 1976, t. II, lám. 63 y t. III, lám. 19.

22. MANSILLA REOYO, D., "Obispado y monasterios", en *Historia de Burgos en la Edad Media II (2)*, Municipal, 1986, p. 313.

23. La imagen de Barcelona representa a la Inmaculada y se encuentra erguida.

área burgalesa durante los años finales del siglo XV y los iniciales del XVI (figuras 5 y 6).

La siguiente talla se conoce con la advocación de Santa María la Mayor, preside el retablo mayor de la iglesia de Santa María de **Gumiel de Mercado**.

El párroco de esta iglesia, Vicente de la Fuente, escribió un manuscrito en 1842 titulado *Historia de la Majestuosa imagen de María Santísima de la Mayor sita en su parroquia de esta villa de Gumiel de Mercado*. En él aparecen algunos datos relacionados con la autoría de la imagen, son los siguientes:

*El inmortal Hernández [...] con tan extraordinaria cualidad y poseído de vivas imágenes ejecutó la incomparable de la mayor; figura también entera del natural y sentada [...] el Duque Cardenal [...] ahí está por consecuencia el regalo de la Virgen de la Mayor*²⁴.

Este fragmento refleja una creencia popular que sigue arraigada actualmente entre algunas personas del municipio, según la cual la imagen es obra de Gregorio Fernández y donación del duque de Lerma.

La villa de Gumiel de Mercado pertenecía a la familia Sandoval, condes de Lerma, desde el siglo XV. Doña Beatriz de Avellaneda, señora de Gumiel de Mercado, casó con Diego Gómez de Sandoval hacia los años veinte de la decimoquinta centuria, no existe unanimidad en torno a la



Fig. 6. Virgen de Villasandino.

fecha²⁵. La cronología de la escultura coincide con el condado de Bernardino de Sandoval y Rojas (1502-1536), segundo marqués de Denia y Conde de Lerma²⁶. Dado que Gumiel de Mercado pertenecía al duque de Lerma, no es descartable, como recoge la tradición popular, que se pueda tratar de una donación nobiliaria.

24. ESTEBAN RICO, I., *La ermita de Monzón y otros datos relacionados con la Villa de Gumiel de Mercado*, Madrid, 2000, p. 142.

25. GARCÍA RÁMILA, I., "Estudio histórico-crítico de la vida y actuación político-social del burgalés ilustre que se llamó Diego Gómez de Sandoval, Adelantado Mayor de Castilla y primer conde de Castro y Denia (1385-1455)", *BIFG* 122, (1953), p. 411. *BIFG* 124, (1953), p. 622. Afirma Alonso López de Haro en su "Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España", que el matrimonio de Don Diego y D.^a Beatriz, se celebró en el año 1426, según carta de doto fechada en Toro, con data de 10 de marzo de este año, llevando tal señora al matrimonio las villas de Gumiel de Mercado y Villefechós. Tal aseveración, exacta en cuanto a la Villas que D.^a Beatriz aportó al matrimonio, no lo es en cuanto a la fecha de la celebración del sacramento[...] Don Enrique, venido al mundo el día 5 de enero de 1425; afirma: que en el acto solemne del bautizo del esperado Infante, actuaron como padrinos, el Almirante de Castilla, Don Alonso Enríquez, Don Alvaro de Luna, y el Adelantado, Diego Gómez de Sandoval; y como madrina la esposa de dicho Adelantado D.^a Beatriz de Avellaneda.

26. *Ibidem*, p. 622.

Según N. Sentenach, esta escultura se realizó en el siglo XVI²⁷, opinión que comparto. La imagen está en buen estado de conservación, al parecer sólo se le retalló la corona para insertarle otra de metal. Esta talla es la que presenta unos rasgos más próximos al renacimiento. El hecho de que se encuentre en un retablo, muy por encima del lugar idóneo para su contemplación deforma la percepción de sus rasgos.

María conserva las características del gótico tardío, con el rostro alargado, de amplia frente despejada, el cabello distribuido en bucles que caen por los hombros. Compositivamente es más compleja que la anterior, porque está en posición frontal, pero con la cabeza inclinada hacia la izquierda, Jesús también está sentado sobre la pierna izquierda de María, con el cuerpo en diagonal, sin que se establezca contacto visual entre ambos. Dada la disposición de las dos figuras se rompe con el total frontalismo de otras Vírgenes tardogóticas burgalesas²⁸. María sujeta con la mano izquierda al Niño por el brazo izquierdo y con la derecha sostiene un paño que coloca delante de Jesús para ocultar su desnudez. En lugar del típico banco o sitial gótico, está sentada sobre una silla²⁹. Ésta tiene los brazos y los adornos de los travesaños traseros rematados en volutas de clara raigambre clásica.

Dentro de la estética tardogótica está el amor por el detalle, en esta imagen se han tallado los anillos que luce María en ambas manos. Viste hábito, manto y camisa. La camisa asoma por debajo del escote, en forma de pico, y bajo las bocamangas. La túnica es amplia, pudiendo tratarse de un hábito, como en la imagen anterior, pero a

diferencia del escote típico de esta indumentaria, circular o cuadrado, pero muy sencillo, en este caso lleva reborde decorado con pedrería, dando al escote forma cuadrada, pero con una prolongación rectangular en su zona central, que deja libre una fina ranura. Esta decoración no se repite en las bocamangas. El manto es muy voluminoso, adopta pliegues metálicos y contribuye a dar forma triangular a la escultura. Calza chapines, propios de la moda musulmana española, este calzado fue adoptado pronto por los cristianos y desde España se extendió a la Italia renacentista, desde allí pasó al resto de Europa. Los chapines son unos zapatos de amplia plataforma, que en el siglo XV y principios del XVI llevaban tanto hombres como mujeres, luego pasó a ser un calzado femenino³⁰.

Singular es la representación del Niño. Está desnudo, formando una diagonal, tiene las piernas sobre el regazo materno, la derecha flexionada sirve para apoyar la mano derecha, con la que sostiene un pájaro por las patas.

2. VÍRGENES ERGUIDAS

A principios del gótico el tema de María de pie suele circunscribirse a la escultura monumental, comenzando su difusión como imágenes exentas en el siglo XIV³¹. Las tallas erguidas se inspiran directamente en las imágenes de los parteluces de las catedrales³². Hasta el siglo XVI estas esculturas exentas son escasas en comparación con las sedentes y suelen estar relacionadas con escultores activos en conjuntos monumentales.

27. SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. III, ms., 1927, s. p.

28. Como la del Museo de Burgos, que estuvo colocada en el arco de Santa María, la de Ciadoncha, la de Cerezo de Río Tirón, etc.

29. Como sucede con otras tallas burgalesas de este período de transición, por ejemplo la Virgen de la Silla de Ciadoncha.

30. BERNIS MADRAZO, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos I. Las mujeres*, Madrid, 1978, p. 18.

31. ARA GIL, J., *Escultura gótica en Valladolid*, Valladolid, 1977, p. 146.

32. HEINRICH, J., *Die Entwicklung der Madonnenstatue in der Skulptur Nordfrankreichs von 1250 bis 1350*, Leipzig, 1933, p. 20.

A este grupo de imágenes pertenece la Virgen de la Fuente de **Tubilla del Lago**. Esta escultura procede del despoblado de Quintanilla de los Caballeros, despoblado cercano a este municipio, del que se ha desplazado a la parroquial, al igual que la pila bautismal.

Esta talla responde a la iconografía de la Inmaculada Concepción, porque se encuentra erguida y pisando la media luna. El tema nace a finales de la Edad Media. María se representa de pie sobre la luna, coronada por estrellas³³. En las esculturas exentas se realiza una lectura abreviada, en la que sólo se esculpe la luna a sus pies, lectura iconográfica que será la que aglutine al mayor número de imágenes del último gótico y el primer renacimiento.

El estado de conservación no es bueno, pues falta la mitad izquierda de la luna, parte de la corona, que ha sido retallada para insertar otra de metal. El Niño es el que ha sufrido un mayor deterioro, pues le faltan ambos pies y los antebrazos.

Compositivamente la escena es más intimista que en los grupos marianos anteriores, el Niño desvía su cabeza hacia arriba, dirigiendo la mirada hacia el rostro materno, que también le corresponde, acabando de este modo con la frontalidad de la composición.

María está de pie. El rostro responde a los rasgos hispanoflamencos, pero se aprecian algunas diferencias, ya que la frente ha perdido la gran amplitud tardogótica disminuyendo su tamaño de forma considerable. El cabello tampoco cae sobre el pecho en largos bucles trabajados de forma independiente, sino por la espalda. Sostiene con ambas manos al Niño por la parte inferior, las piernas caen rectas. Viste manto, que deja libre el

brazo derecho, bajo el cual se recoge, y cubre el izquierdo, permitiendo ver la parte frontal del hábito, especie de túnica holgada con cuello cuadrado, el escote está rematado por una orla de pedrería. Las bocamangas son anchas, y las mangas forman pliegues reiterativos. Llega hasta los pies, sin extenderse por la peana.

El Niño está desnudo, como en la talla de Gumiel de Izán. Su ejecución es menos depurada que la de su Madre (figura 7).

La peana mantiene las tracerías que la decoran dentro de un lenguaje claramente gótico.



Fig. 7. Virgen de la Fuente de Tubilla del Lago.

33. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1.2, Barcelona, 1996 (1957), p.85

3. CRISTOS

En la comarca de la Ribera hay un grupo de tres imágenes de este período de transición, en las localidades de Hoyales, Santa María del Mercadillo y Vadocondes.

Las tallas del Crucificado presentan una evolución a lo largo del siglo XV consistente en el enderezamiento de la figura de Cristo, que sólo gira la cabeza levemente. A finales de esta centuria y principios de la siguiente la práctica totalidad de las tallas llevan corona de espinas. Otra de las características es la tendencia hacia el expresionismo, motivo por el cual los ojos y la boca permanecen abiertos. La anatomía no es naturalista y suele aparecer distorsionada. Las piernas caen paralelas y los pies están en rotación interna o próximos a la vertical³⁴.

Hoyales de Roa, como Gumiel de Mercado y Gumiel de Izán, perteneció a los Avellaneda, en los años finales del siglo XV pasó a los Reyes Católicos y de éstos nuevamente a los Avellaneda o condes de Miranda³⁵. La escultura de Cristo bien pudo tratarse de una donación, dada su escasez iconográfica no parece obra de un imaginero local. Es una talla de pequeñas dimensiones, no llega al metro de altura. Su estado de conservación es bueno, pues sólo ha

desaparecido parte de la policromía y algunos adornos de los relieves que enmarcan la cruz, también se aprecian algunas grietas en la madera en las zonas de unión.

La singularidad iconográfica de esta escultura se centra en la forma que tiene la cruz, representada como un árbol de la vida, con la madera devastada, lugar en el que no radica su escasez pues es la cruz típica de la mayoría de las imágenes románicas y góticas³⁶, menos frecuente es la representación de los tetramorfos insertos en los extremos de la misma. Los tetramorfos están alados y sujetan una filacteria en la que puede leerse su nombre, estas filacterias son de uso muy frecuente para identificar al personaje representado en las esculturas del último gótico burgalés, sirva como ejemplo el retablo las filacterias que acompañan a los evangelistas del retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña de la catedral burgalesa, obra de Gil de Siloe³⁷.

Este tipo de cruces es muy escaso en imaginería sólo conocemos ésta en Burgos, tampoco existen en las provincias limítrofes³⁸. Otro aspecto singular de este Crucificado es el tipo de corona, ya que no se trata de una corona trenzada entre la que se insertan las espinas, sino de un tocado intermedio entre una corona y un turbante, moda propia de los años finales del siglo XV e iniciales

34. ARA GIL, C. J., *Escultura gótica en Valladolid y provincia*, op. cit., p. 406.

35. Para más información ver CADIÑANOS BARDECI, I., "Arquitectura defensiva medieval en la Ribera del Duero", en *Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero, Biblioteca. Estudio e Investigación* 16, Aranda de Duero (2001), pp. 141-159. En este castillo había un letrero que decía *Aunque pese a Roa i Aranda, soy del conde de Miranda*. Los restos que se conservan pertenecen a los años finales del siglo XV, prácticamente de la misma época que la imagen.

36. Los Padres de la Iglesia mostraron como la cruz es la columna vertebral en torno a la cual se organiza toda la Biblia. Esta idea pervivió hasta la Edad Media y simbolizaba el *cramentum ligni vitae* o el signo del Árbol de la Vida. San Efrén escribía en éste sentido: *Este árbol de la vida, en el centro del paraíso, es una imagen que anuncia la cruz del Salvador, que es el árbol de la vida verdadera, y esa cruz fue levantada en el centro de la tierra*. Para más información ver: CHAPEAUX, D., Y STERCKX, DOM., G. *Introducción a los símbolos*, ("Europa románica 7"), Madrid, 1989, p. 445.

37. YARZA LUACES, J., *Gil Siloe. El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Burgos, 2000.

38. ARA GIL, C. J., *Escultura gótica en Valladolid y provincia*, op. cit. SANCHO CAMPO, A., *La pasión y resurrección del Señor en el Arte palentino*, ("El arte sacro en Palencia"), v. III, Palencia, 1972.



Fig. 8. Cristo de Hoyales de Roa.

del XVI³⁹, como puede observarse en algunos personajes de la fachada de Santa María la Real de Aranda de Duero. Es una corona muy compacta, cuya parte central se haya decorada por un adorno formado por cuatro ranuras verticales, como las que podían verse en mencionadas tocas⁴⁰.

En el rostro los ojos están pintados y no transmiten sufrimiento, que sólo se hace patente en las manos flexionadas. El cuerpo está ligeramente desviado hacia la derecha. Es de anatomía naturalista, si exceptuamos el tallado del esternón y la clavícula, excesivamente desarrollados. Las piernas

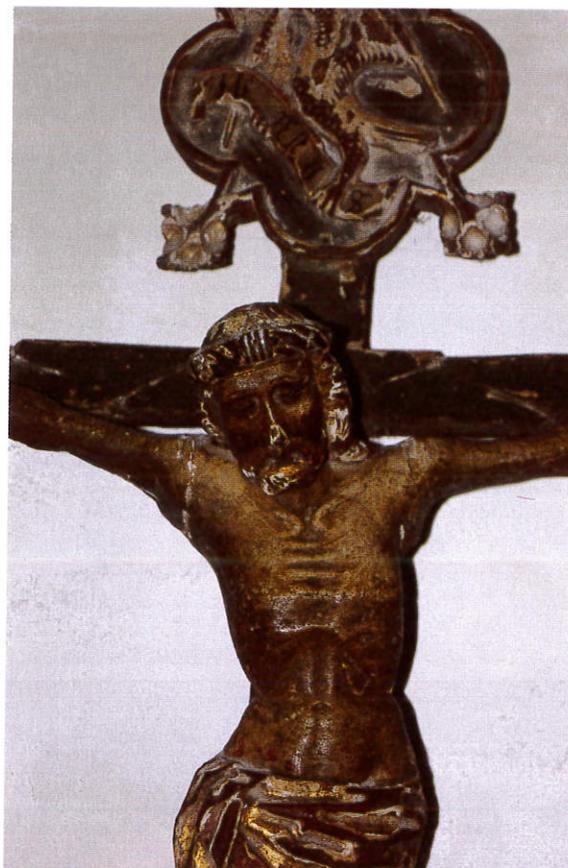


Fig. 9. Detalle del Cristo de Hoyales de Roa.

caen paralelas desviadas hacia la derecha, los pies tienen una rotación interna muy tenue, están casi en la vertical (figuras 8 y 9).

El Crucificado de **Santa María del Mercado** se aproxima al expresionismo germánico, sin llegar a la calidad del Crucificado de la capilla de

39. BERNIS MADRAZO, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos II. Los hombres*, Madrid, 1979, p. 27. *Los hombres usaron tocas que consistían en una banda de tela a modo de turbante. Estas tocas se enrollaban directamente sobre la cabeza [...]. Se trataba de un tocado oriental tomado directamente de los musulmanes españoles, y adoptado plenamente por los cristianos de antes de mediar el siglo XV. El arte europeo del siglo XV nos ofrece innumerables ilustraciones de estas tocas orientales. Fuera de España, los artistas se valían de ellas para dar carácter exótico a algunas figuras [...] como profetas, personajes bíblicos [...]. Entre los cristianos españoles estas tocas no tenían un carácter exótico; casi podemos decir que llegaron a ser un tocado nacional. Se seguían usando en el reinado de Carlos I.*

40. Sirvan como ejemplo algunos personajes bíblicos del retablo de la Concepción, de Gil de Siloe. Para más información sobre este retablo consultar: YARZA LUACES, J., *Gil de Siloe. El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Burgos, 2000.



Fig. 10. Cristo de Santa María del Mercadillo.

San Gregorio de Valladolid⁴¹, dentro de la tipología de los Cristos dolorosos. En la provincia no conozco ningún otro Crucificado de esta

iconografía de finales del XV o principios del XVI⁴².

La expresión de dolor se refleja en su rostro, con los ojos y la boca abiertos, sobre la cabeza una ancha corona de doble cuerda. Contribuye a incrementar la expresión dolorosa el tratamiento anatómico. Las manos están flexionadas, en la actualidad ha desaparecido la totalidad de los dedos para poder encajar la imagen en el retablo que se encuentra actualmente, en la nave de la epístola. Las venas se tallan en relieve por todo el cuerpo, de la herida del costado caen cuajarones de sangre⁴³. El perizonium es corto y los pliegues se distribuyen horizontales. En el estudio anatómico ha desaparecido el tallado de las costillas para dar protagonismo a la musculatura, marca el pecho en capelina, el arco epigástrico y el abdomen lobulado. Por todas estas características se puede datar en los primeros años del siglo XVI (figura 10).

En la talla de **Vadocondes** se percibe la influencia del Crucificado que preside el retablo de la Cartuja de Miraflores⁴⁴, al igual que en aquel se sacrifica el modelado por un mayor expresionismo⁴⁵. Emula la disposición de la cabeza, el cabello trabajado en haces individuales, los brazos cercanos a la horizontal. Al igual que él tiene el pecho en capelina, el arco epigástrico muy marcado, el abdomen y el vientre en el mismo plano (figura 11).

41. URREA, J., "El crucifijo del retablo de la capilla de San Gregorio de Valladolid reencontrado", en *Actas del Congreso internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 417-25.

42. De la centuria existen tres clasificaciones para los Crucificados dolorosos, la primera es la de los Cristos articulados, a la que sólo responde el Santo Cristo de Burgos de la catedral, la segunda es la de los dolorosos formada por el Santo Cristo de Burgos de la iglesia de San Gil, el de la parroquial de Piedrahita de Juarros, y finalmente, al tercer grupo pertenecen: Los Balbases (iglesia de San Esteban, sacristía y ábside de la nave de la epístola), Cilleruelo de Arriba, Gumiel de Izán (Cristo de Reveche), Gumiel de Mercado, Hontoria de Valdearados, Jaramillo Quemado, Piedrahita de Juarros, Puenteadura, Quemada, Roa de Duero, Villadiego, Villanueva de Puerta.

43. Sin llegar a adquirir la importancia del Cristo del retablo de la Cartuja de Miraflores burgalesa.

44. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera", *Biblioteca. Estudio e Investigación 5*, Aranda de Duero (1990), p. 89.

45. Para más información sobre este retablo ver: YARZA LUACES, J., "El retablo de la Cartuja de Miraflores", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 207-238.

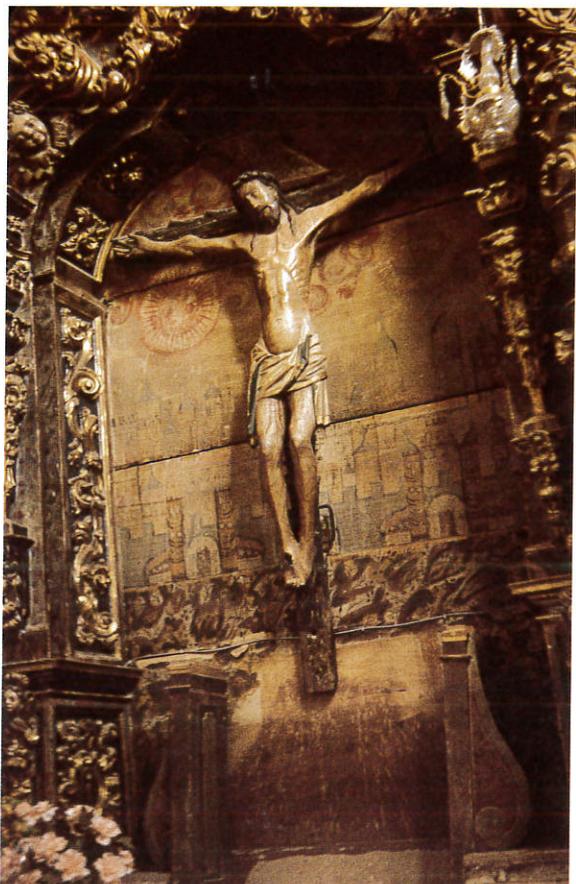


Fig. 11. Cristo de Vadocondes.

4. SANTOS

En la Ribera hay un total de tres tallas, dos de ellas de gran calidad, las imágenes de Caleruega y la Ventosilla, que son a la vez las que transmiten una estética más próxima al gótico.

En el Museo del Monasterio de las Madres Dominicas de **Caleruega** hay una escultura de Santo Domingo de Guzmán, de una calidad excepcional. Es obra del maestro de Covarrubias. La

personalidad de este escultor ha sido investigada por J. Ignacio Hernández Redondo, quien también atribuye a este maestro el tríptico de la Adoración de Covarrubias, realizado en torno a 1510, de similar cronología es el sepulcro de San Lesmes, en la parroquia de la misma advocación de la ciudad de Burgos, también le atribuye una Virgen sedente de la localidad palentina de Frómista⁴⁶.

Según Hernández este escultor era de origen alemán y estuvo activo en el amplio taller de Gil de Siloe. Lo considera como el *último escultor de la excepcional escuela tardogótica burgalesa*⁴⁷.

Las características más importantes de este maestro radican en su expresivo realismo, dentro de la tradición de la imaginería alemana. Esta cualidad se aprecia de modo particular en el tallado de los rostros, en los que emplea ojos muy rasgados con párpados caídos y la pupila solamente policromada. Los pómulos y la barbilla sobresalen con nitidez y en la parte central del labio superior se marca una profunda hendidura que llega desde la nariz.

A pesar de ser Santo Domingo de origen burgalés, existen pocas imágenes exentas dedicadas al santo en la provincia durante la Edad Media, sólo dos que se encuentran en el mencionado monasterio de Caleruega, una de ellas es la imagen en estudio. El monasterio femenino dominico es una fundación de Alfonso X el Sabio que data del año 1270. La fundación del cenobio en ese lugar se debe a que Santo Domingo había nacido allí en torno al año 1168⁴⁸.

Iconográficamente se ha representado con los atributos que le son propios, el hábito de la orden

46. HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., "En torno al maestro de Covarrubias", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 239-262.

47. *Ibidem*, p. 261.

48. Sobre este cenobio ver: GONZÁLEZ, C., *Real Monasterio de Santo Domingo de Caleruela*, Salamanca, 1993.

con túnica y escapulario de color blanco y capa con capucha negra, a sus pies un lobo en llamas imagen alegórica con la que se aludía a la misión de los dominicos de ahuyentar con sus palabras a los lobos del rebaño. Las llamas que envuelven al animal hacen referencia a un suceso milagroso protagonizado por el santo, en el que los libros sagrados salieron despedidos del fuego mientras se quemaban los herejicos. Ha desaparecido la cruz que sujetaba con su derecha y con la que hería a la herejía⁴⁹.

El estudio de la imagen delata el trabajo de un escultor que posee un gran dominio técnico, que ha sabido dar gran severidad a la expresión del rostro y transmitir un gran dominio en el tallado de las telas, con un plegado muy naturalista, ha logrado dar a la indumentaria la capacidad de otorgar movimiento a la escultura. (Figura 12)

Al igual que las tallas estudiadas hasta ahora responde a una estética tardogótica enclavada dentro de la corriente hispano-flamenca. Hernández Redondo ha datado esta escultura en torno al año 1500⁵⁰, aunque otros autores adelantan su cronología a mediados del siglo XV⁵¹.

San Andrés es el titular del retablo de la misma advocación en la **Ventosilla**, es la única imagen del mismo, pues se trata de un retablo pictórico.

Fue Post quien dio el nombre de maestro de la Ventosilla al autor de este retablo⁵², nombre que se sigue manteniendo en la actualidad. La datación

del retablo puede sernos de gran ayuda para fechar la imagen. Todos los autores han dado para el mismo fechas tardogóticas, así P. Silva Maroto lo data en torno al año 1485⁵³, mientras J. L. Hernando Garrido pospone su cronología a los años 1510-20⁵⁴.



Fig. 12. Santo Domingo de Guzmán. Monasterio de Madres Dominicas de Caleruega.

49. ITURGAIZ, D., *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán. La fuerza de la imagen*, Burgos, 1992.

50. HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., *Las Edades del Hombre. La ciudad de seis pisos*, El Burgo de Osma, 1997, n. 123, pp. 226-27.

51. AA.VV. *Iconografía de Santiago y los Santos burgaleses vinculados a la peregrinación*, Burgos, 1993, p. 116.

52. POST, C. R., *History of Spanish Painting*, t. XIV, Cambridge, 1966, p. 139.

53. SILVA MAROTO, P., *Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia*, t. II, Valladolid, 1990, p. 676, ha datado el retablo de la Ventosilla hacia 1485.

54. HERNANDO GARRIDO, J. L., "La pintura gótica en la Ribera del Duero: el arte de contar historias", *Biblioteca. Estudio e Investigación* 17, Aranda de Duero, (2002), p. 176.

Al autor de esta talla hay que relacionarlo con algún miembro activo en el taller de Gil de Siloe o con un escultor que conoce muy bien su obra, dada la calidad de la pieza.

Ha desaparecido su atributo, que es la cruz en aspa, si mantiene otros que son comunes al resto de los apóstoles, nos referimos a la desnudez de los pies y a la presencia del libro⁵⁵. Conocemos su advocación gracias a la del retablo.

Las características estilísticas san Andrés muestran un gran paralelismo con las imágenes realizadas para el retablo de la Cartuja de Miraflores de Burgos, sobre todo con la escena de la santa cena. El rostro es cuadrangular, de amplias mejillas y ojos rasgados. También coincide en el tratamiento del cabello y en los pliegues metálicos que se aprecian en la capa. Si el retablo de la Cartuja se terminó en 1499⁵⁶, la imagen debió hacerse con posterioridad por algún miembro del taller (figura 13).

En el baptisterio de la parroquia de **Quintana del Pidio** hay una escultura de Santiago apóstol, apoyada en un banco. Debió ser el antiguo titular del altar mayor, por ser la suya la misma advocación que la de la iglesia. Está representado como peregrino, a la moda de aquel momento.

La imagen exenta más antigua en la que aparece el apóstol como peregrino es la que donó el tesorero de Felipe IV de Francia a la catedral compostelana en 1301⁵⁷. La talla de Quintana, al igual que el resto de los romeros llevaba un bordón, que ha desaparecido, pero conserva el sombrero de ala, más amplia por la parte delantera, que se vuelve y se sujeta con



Fig. 13. San Andrés. Ventosilla.

una concha, la estarcela, con idéntica decoración y el libro por ser apóstol, motivo por el cual también muestra los pies descalzos, aunque la tradición que se había perpetuado a lo largo de la Edad Media de representar a los apóstoles descalzos y con libro, ya es superada por Gil de Siloé en el mencionado retablo de la Cartuja de Miraflores, en el que el santo aparece esculpido en varias ocasiones, en una de ellas está calzado, con los zapatos rotos, mostrando generosamente los dedos desnudos.

55. MÂLE, E., *El gótico. La iconografía en la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986 (1958), p. 10. *La desnudez de los pies es asimismo uno de los signos por los que se reconoce a Dios, los ángeles, a Jesucristo, a los apóstoles.*

56. YARZA LUACES, J., "El retablo de la Cartuja de Miraflores", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 207.

57. BANGO TORVISO, I. G., *El Camino de Santiago*, Madrid, 1993, p. 51.



Fig. 14. Santiago. Quintana del Pidio.

Además de los atributos propios del peregrino viste sayo ajustado hasta la cintura, abotonado hasta la misma, desde donde sale la pieza inferior muy amplia, realizada a base de numerosos pliegues. La transición o unión entre ambas piezas se oculta mediante un cinturón de hebilla del que pende la bolsa de peregrino. El manto se sujeta mediante un broche sobre el pecho, modelo típico de los últimos años del siglo XV y principios del siglo XVI (figuras 14 y 15).



Fig. 15. Detalle de Santiago. Quintana del Pidio.

Tiene el rostro alargado, del que sobresalen unos pómulos descarnados. La barba es larga trabajada con ondulaciones. No he encontrado ninguna obra, escultor o taller con el que pueda relacionarse.

Al igual que otras comarcas burgalesas, la Ribera refleja el buen momento artístico que irradiaba la ciudad de Burgos hacia toda la provincia, con unas esculturas de gran calidad artística.