



En torno a la iconografía gótica
en la Ribera del Duero:
iconografía gomellense a fines del medievo

Patricia Andrés González

Dentro del arte medieval y en concreto gótico de la Ribera del Duero burgalesa hay que destacar un conjunto de gran calidad artística y especial interés iconográfico, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Gumiel de Hizán.

Se trata de una obra realizada en madera a principios del siglo XVI por un autor desconocido. Pero lo más interesante es establecer su posible programa iconográfico en relación con las devociones de la época y en fuentes grabadas. Para ello antes debemos tener en cuenta algunos datos de la localidad ribereña y de su iglesia, que ayuden a situar la obra en su contexto.

NOTAS HISTÓRICAS DE GUMIEL Y SU IGLESIA

La localidad de Gumiel de Hizán¹, algo retirada del curso del Duero, cuenta con antecedentes romanos, referencias a época visigoda y alusiones a tiempos

altomedievales, pero son los testimonios históricos del siglo XII, los que nos hablan del desarrollo de una notable vida. En la Baja Edad Media contó con la protección de la familia de los Mendoza, como señorío de los Girón, condes de Ureña. Ha pertenecido a la Diócesis de Osma hasta 1956.

Curiosa es la relación de Gumiel con el *Cid*. Así, esta localidad de la Ribera del Duero aparece citada en el cantar de gesta de Rodrigo y el rey Fernando, e incluso algún investigador ha propuesto que el *Poema del Mío Cid* fue escrito en estas tierras².

Especialmente interesante para nosotros es la conexión de Gumiel con *Santo Domingo de Guzmán*³. Muy cerca de esta población está Caleruega donde nació el Santo. En la iglesia del monasterio cisterciense de San Pedro de Gumiel, del que no quedan apenas vestigios, reposaron los restos mortales de sus padres, don Félix de Guzmán y D.^a Juana de Aza, así como de su hermano, el

1. ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, pág. 52-53. ANDRÉS ORDAX, S., *Catálogo Monumental de Castilla y León. Bienes Inmuebles Declarados*, primer parte, Salamanca, 1995, pág. 213-214. ONTORIA OQUILLAS, P., "Apuntes para una bibliografía gomellense", *Boletín de la Institución Fernán González (B.I.F.G.)*, n.º 184, 1975, pág. 431-458. ONTORIA OQUILLAS, P., "Guía para una visita a la iglesia parroquial de Gumiel de Hizán", *B.I.F.G.*, 1976, n.º 187, pág. 1047-1049. ONTORIA OQUILLAS, P., "La iglesia de Santa María de Gumiel de Izán", *B.I.F.G.*, 1985, n.º 205, pág. 67-128. PALACIOS, F., "Breve descripción de la iglesia de Santa María, de la villa de Gumiel de Izán", *B.I.F.G.*, 1947, n.º 100, pág. 479-490.

2. GUARDIOLA ALCOCER, C., *Cantares de gesta. Cantar de Rodrigo y el rey Fernando o refundición de las mocedades de Rodrigo*, Zaragoza, 1971, pág. 128. PALACIO MADRID, F., "¿Se escribió en Gumiel de Izán el Poema de 'Mío Cid'?", *B.I.F.G.*, 1958, n.º 142, pág. 60-68 y 1958, n.º 143, pág. 134-143. RIAÑO, T., "Per Abat pudo haber nacido en Gumiel de Izán", *Nos interesa. Informativo de Gumiel de Izán*, 15-03-1993, n.º 9, pág. 14.

3. CARRO, V. D., *Domingo de Guzmán. Historia documentada*, Madrid, 1973, pág. 278-279. PALACIOS MADRID, F., "Gumiel de Izán, escuela primaria de Santo Domingo de Guzmán", *B.I.F.G.*, 1956, n.º 134, pág. 56. PALACIOS MADRID, F., "Gumiel de Izán, escuela de Santo Domingo de Guzmán", *Caleruega. Cuna de Santo Domingo de Guzmán*, 1958, n.º 3, pág. 17-18. ONTORIA OQUILLAS, P., "La estancia de Santo Domingo en la villa de Gumiel de Izán", *Comunio*, 1956, vol. XVIII, pág. 259-270. ANIZ IRIARTE, C. y DÍAZ MARTÍN, L. V., *Santo Domingo de Caleruega. Jornadas de Estudios Medievales*, Salamanca, 1994, pág. 277-298. GONZÁLEZ GALLEGO, I., "La enseñanza durante la Edad Media", *Historia de Burgos, I. Edad Media (2)*, 1987, pág. 345-386.

Beato Manés, Mamés o Mamerto⁴. Incluso su tutor y tío, D. Gonzalo García de Aza, fue arcipreste en Gumiel de Hizán. La tradición dice que además el mismo santo pasó unos años en esta localidad ribereña, mientras se daba esa instrucción, como recoge, entre otros, Tomás López: "tiene este pueblo el honor de haber aprendido en él Santo Domingo de Guzmán las primeras letras"⁵.

La *iglesia parroquial* de Gumiel de Hizán está dedicada a la Asunción de María. Su edificio actual fue realizado a fines del siglo XV y principios del XVI, con el apoyo de los prelados osmeneses. Cuenta con tres naves, la central más ancha, de tres tramos y cabecera de testero plano, con la capilla mayor ligeramente más profunda. Se cubre con bóvedas de crucería de terceletes, con algún tramo más complicado, como el segundo en el que además aparecen en las claves los escudos de los Girón. En 1627 los maestros Bartolomé de Herrera y Pedro Díaz Palacios modifican la fachada principal, abierta en el lado meridional.

Parece ser que este edificio vino a sustituir a otro anterior, de mediados del siglo XIII, al que correspondería probablemente parte del muro septentrional del templo, con un pequeño rosetón. De esa misma época sería la gran torre levantada a los pies, la cual fue rematada con escudos de los Mendoza, a principios del XVI, cuando se estaba terminando la actual fábrica.

En su interior conserva un conjunto interesante de piezas con las que se ha formado un *museo*⁶. Algunas son de época románica y proceden del antiguo monasterio de San Pedro, como una serie de capiteles. Entre las góticas podemos citar varias vírgenes, una protogótica llamada "Virgen de

Tremello", y otra de fines del XIII. De mediados de esa centuria es el "Santo Cristo de Reveche" que formaba conjunto con una Virgen (desaparecida hace unos años) y un San Juan.

Entre las obras pictóricas, se atribuye al "maestro de Osma" el banco de un retablo, de fines del XV con la representación de los apóstoles; atesorando además varias tablas hispanoflamencas con diferentes santos.

Conserva igualmente una destacada Cruz de cobre flordelisada, con cinco placas de esmalte, que pertenecía al despoblado de Revilla, y que presenta la habitual iconografía de estas piezas góticas (con los ladrones, Pelicano y Anastasis).

EL RETABLO MAYOR DE GUMIEL: HISTORIOGRAFÍA, CRONOLOGÍA, ESTILO Y AUTORÍA

Pero sobre todo resulta excepcional *el retablo mayor*. A pesar de ello, ha pasado bastante inadvertido hasta tiempos muy recientes. Loperráez en su *Historia del obispado de Osma*, alude tan sólo a la fachada del templo:

"Hay en esta villa una suntuosa Iglesia de tres naves, toda de sillería, con portada de lo mismo, que se conoce se construyó después, y es de excelente arquitectura: está repartida en tres cuerpos con sus nichos: la que se concluyó, según consta de los libros de la Parroquia, en el año de mil seiscientos veinte y nueve. La hicieron los Arquitectos Bartolomé de Herrada, y Pedro Díaz de Palacios: costó noventa y dos mil reales, que pagaron la Iglesia y la villa; y en el año

4. ONTORIA OQUILLAS, P., "Apuntes...", op. cit.

5. HERNANDO GARCÍA, M., "Aranda de Duero y su comarca en el siglo XVIII, según la relación de textos geográfico-históricos enviados a Tomás López", *Biblioteca*, 1993, n.º 8, pág. 67-110.

6. ONTORIA OQUILLAS, P., "Notas histórico-artísticas del Museo de Gumiel de Hizán", *B.I.F.G.*, 1982, n.º 199, pág. 267-306.

pasado de mil setecientos setenta y cinco colocaron en los nichos algunas estatuas de piedra, trabajadas en Burgos, pero sin el mérito que pide la fachada"⁷.

Antonio Ponz tampoco valora el interior y sólo describe en su *Viage por España* el exterior del edificio:

"Mayor es que Lerma la villa de Gumiel de Izán, en cuya parroquia hay una portada tan suntuosa que bastaría para una gran catedral. Es la de uno de los costados de la iglesia, y consta de tres cuerpos de orden corintio: el inferior tiene ocho columnas; el segundo, seis, y el tercero, cuatro; hay en estos tres cuerpos varios nichos, que no tienen estatuas, pero con graciosas repisas, compuestas de juguetes de niños y otros caprichos. Se ven repartidas diferentes figuras, que representan a los Evangelistas y a varias virtudes, ejecutadas con gusto y destreza. Sobre la puerta se representa a la Asunción de Nuestra Señora, y más arriba, la Coronación de la misma. En el remate hay una tiara con llaves cruzadas, y en un letrero se expresa que se acabó la obra el año 1627, siendo cura de la parroquia don Pedro de la Cal.

Esta portada costaría años el hacerse y muchos caudales, y ya ve usted que es del tiempo en que generalmente florecía la

arquitectura por toda España y en que se hicieron buenos edificios. No correspondiendo a esta magnificencia lo interior de la iglesia, es de creer que tendrían idea de derribar la antigua y hacer otra que acompañase a su prospecto"⁸.

Ya en la segunda mitad del siglo XIX, época de mayor sensibilidad hacia lo medieval, Tomás López alude al retablo, valorándolo con estas escuetas palabras: "No es de menor primor el retablo mayor, obra antiquísima y costosísima"⁹.

Pero ha sido desde mediados del siglo XX cuando se ha empezado a considerar la importancia de esta pieza gótica, destacando los estudios de Luciano Huidobro¹⁰, Francisco Palacios¹¹, Ainaud de Lasarte y Durán Sempere¹², y más recientemente Pedro Ontoria Oquillas¹³, entre otros.

Curiosa es la anécdota recogida por Silverio Velasco en su libro sobre Aranda, en la que cuenta como a principios de siglo se creía que el retablo de Gumiel realmente fue hecho para la iglesia de Santa María de Aranda de Duero, mientras que el retablo mayor de ésta era de la parroquia gomellense:

"Cuando se enseña a los visitantes el templo de Sta. María de Aranda y contrastando con él su retablo mayor, de tan diverso estilo del resto de la iglesia, no es raro oír recordar por vía erudita anécdota el hecho de haber sido trocados los retablos de las

7. LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Madrid, 1788, tomo II, pág. 184.

8. PONZ, Antonio, *Viage por España*, [1768], tomo XII, carta IV, pág. 1060-1061.

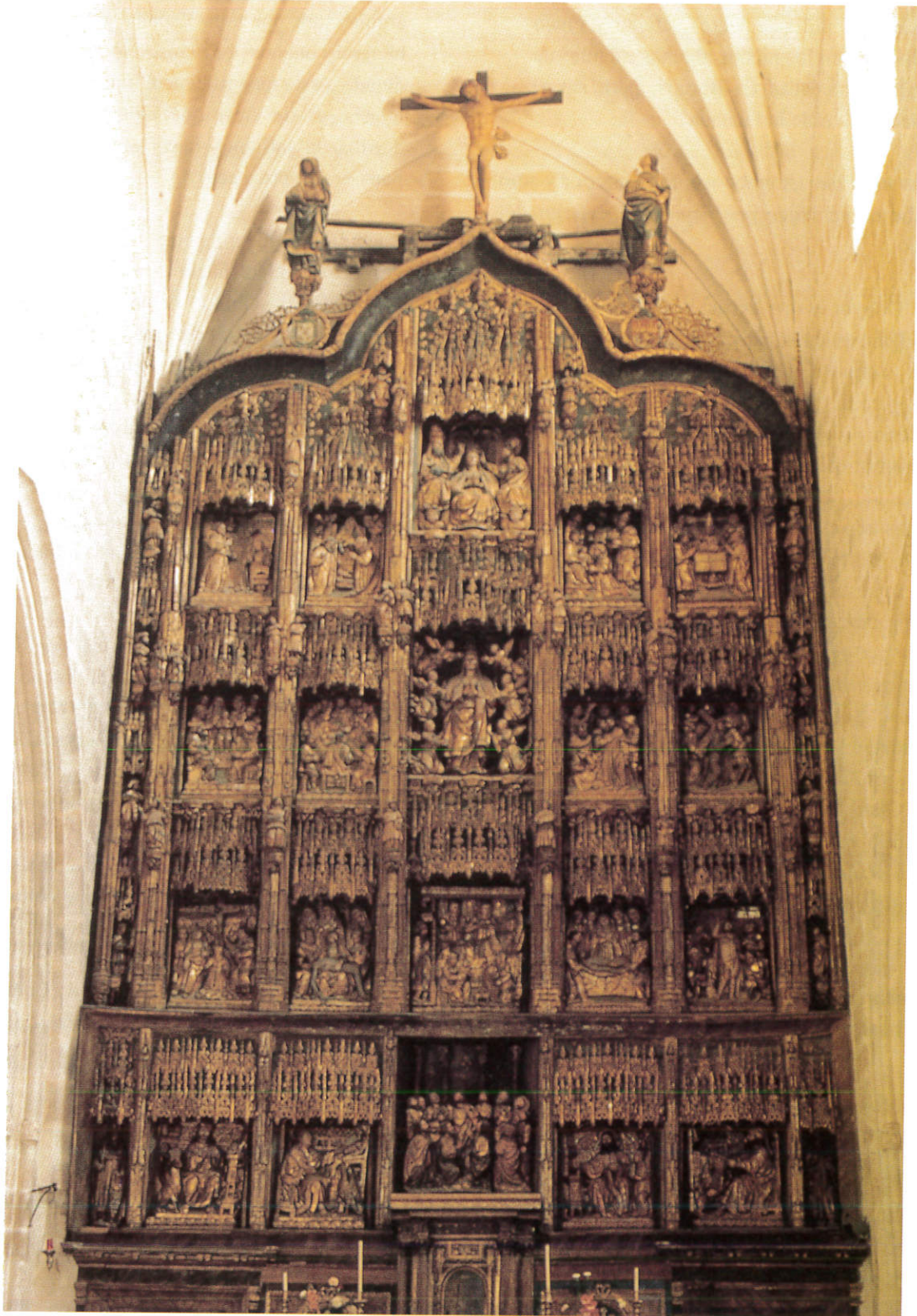
9. HERNANDO GARCÍA, M., "Aranda de Duero y su comarca en el siglo XVIII...", op. cit.

10. HUIDOBRO, L., "El arte isabelino en la provincia de Burgos", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, 1946, tomo VII, pág. 560.

11. PALACIOS, F., "Breve descripción de la iglesia de Santa María...", op. cit.

12. AINAUD DE LASARTE, J. y DURÁN SENPERE, A., *Escultura gótica*, Ars Hispaniae, Madrid, 1956, pág. 382.

13. ONTORIA OQUILLAS, P., "Apuntes...", op. cit., pág. 431-458. "Guía...", op. cit., pág. 1047-1049. "Notas...", op. cit., pág. 267-306. "La iglesia de Santa María...", op. cit., pág. 67-128.



Retablo mayor de la iglesia de Gumiel de Hizán.

parroquias de Aranda y de Gumiel de Izán, llevando a Gumiel el de gótico florido que correspondía al estilo de la de Aranda, y dejando en Aranda el del renacimiento que correspondía a la de Gumiel..."¹⁴

Entre 1997 y 1998, el retablo mayor de Gumiel ha sido restaurado por la Junta de Castilla y León¹⁵, lo que nos ha vuelto a suscitar de nuevo un interés por su estudio iconográfico que viene de años atrás.

Su **modelo y estilo** corresponde al difundido a fines del siglo XV y principios del XVI, en los que se observa la transición entre el estilo gótico y el renaciente. En ellos "se acentuó al máximo la tendencia narrativa e iconográfica, constituyendo así el factor de compensación del ornamentalismo en que se sumió la escultura pétreo de fachadas e interiores..."¹⁶ en esas mismas fechas. Podemos citar diferentes ejemplos de retablos que recogen una temática similar¹⁷, como los de la catedral de Toledo¹⁸, de la catedral de Orense¹⁹, de la Cartuja del Paular, de la Catedral de Oviedo²⁰ o de la de Sevilla, u otros ejemplos destacados como el retablo de la ermita de Nuestra Señora de la Encina de Arciniega (Álava)²¹.

El retablo gomellense habría sido realizado ya a principios del siglo XVI, como confirman los escudos episcopales del ático, de los obispos de Osma, D. Alonso de Fonseca²² (1495-1505) y D. Alonso Enríquez²³ (1506-1523).

La arquitectura del retablo corresponde todavía a lo tardogótico, aunque algunos detalles, como la tracería de las chambranas, preludian elementos renacentes. Está formado por banco, perfectamente individualizado, tres cuerpos y cinco calles, entre las cuales aparecen peanas para pequeñas tallas, que se reiteran en el guardapolvos.

En cuanto al estilo de la escultura, nos encontramos con cierta variedad, pues debieron intervenir diferentes manos. En general son composiciones abigarradas y densas, superponiéndose los planos sin apenas perspectiva. Las posturas resultan rígidas, con un tratamiento todavía tardogótico. En los rostros se ve clara la diversidad, con figuras de rasgos dulces y naturalistas, frente a otros desproporcionados.

Pero también hay algunas novedades renacentistas, sobre todo en la decoración, como por ejemplo

14. VELASCO, S., *Aranda. Memorias de mi villa y de mi parroquia*, Madrid, 1983 [1925], pág. 286-287. Otros autores también lo estudian como BARTOLOMÉ, A., Burgos. *Quince mil años de expresión artística*, Vitoria, 1976. ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos...*, op. cit., pág. 52-53.

15. MENDOZA, G. (restauradora) *Memoria final de los trabajos de conservación y restauración del retablo mayor de la iglesia de la Asunción en Gumiel de Izán*. Burgos, 1997-1998. Junta de Castilla y León. Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural, exp. Burgos. Bienes Muebles BU-288 (BM.BU-I-97).

16. AINAUD DE LASARTE, J. y DURÁN SENPERE, A., *Escultura gótica...*, op. cit., pág. 374.

17. AINAUD DE LASARTE, J. y DURÁN SENPERE, A., *Escultura gótica...*, op. cit.

18. CONDE DE CEDILLO, *Catálogo monumental y artístico de la catedral de Toledo*, Toledo, 1991 [1919], nº 12.

19. YZQUIERDO PERRÍN, R. y otros, *La catedral de Orense*, León, 1993.

20. CASO, F. y otros, *La catedral de Oviedo. II. Catálogo y bienes muebles*, Oviedo, 1999, pág. 179-191.

21. AZCÁRATE RISTORI, J. M.^a, "Monografía: Santuarios de Nuestra Señora de Orduña, la Antigua, Nuestra Señora de la Encina y Nuestra Señora del Yermo", *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, tomo VI, pág. 177-178. ANDRÉS ORDAX, S., "Arte", *El País Vasco*, Col. "Tierras de España".

22. En el lado del evangelio. Trae en campo de oro cinco estrellas de gules puestas en sotuer y timbre episcopal.

23. En el lado de la epístola: es mantelado, en campo de gules con un castillo de oro, y en el mantel de plata un león rampante y con timbre episcopal.

en el dosel de la estancia donde se sitúa la Anunciación, en las banquetas de la escena de Jesús entre los Doctores y en las de la Última Cena, o en el sepulcro de Cristo en el Entierro. Es algo habitual en esta época de transición; por poner otro ejemplo cercano, sucede lo mismo en la iglesia de Santa María de Aranda.

Muchas de las escenas se inspiran en los grabados que a principios del siglo XVI sirven ya de modelos compositivos e iconográficos, lo que explica las semejanzas con otros conjuntos retablisticos de la misma época.

La policromía igualmente se encuentra en esa transición de estilos, con rasgos todavía góticos y otros ya renacentes. Así, el ensamblaje ha sido pintado de azul en los fondos, y dorado en las chambranas, una combinación muy del gusto de lo tardogótico; mientras que el estofado de algunas figuras presentan motivos vegetales característicos del primer renacimiento.

Sobre su **autoría** no sabemos nada, pues hasta el momento la documentación no ha arrojado datos sobre él mismo²⁴. La probable cronología, las dos primeras décadas del siglo XVI, nos permite pensar en varios talleres que trabajan frecuentemente en esas fechas en la zona burgalesa. Así, debemos descartar a Gil de Siloe, ya que su taller acaba de desaparecer por su fallecimiento (sus últimas obras se fechan documentalmente hacia 1500), además el estilo del retablo de Gumiel no corresponde al de dicho maestro, salvo en pequeños detalles.

Muy activo, en cambio, está en esas fechas el taller de los Colonia, encabezado por Simón, pero ya con la participación de su hijo Francisco, quienes muy probablemente intervengan en la fachada de Santa María de Aranda de Duero, promovida por el

obispo Alfonso Enríquez, promotor igualmente del retablo gomellense. Estos maestros trabajan fundamentalmente en piedra, pero bien pudieron intervenir en el diseño de la traza de este retablo de madera.

También tiene una amplia actividad a principios del XVI en esta zona, Felipe Vigarny, de cuyo estilo encontramos igualmente ciertos detalles en el retablo gomellense, sobre todo en los elementos de renovación plástica del primer renacimiento dentro todavía de una estética tardogótica, que realza este maestro.

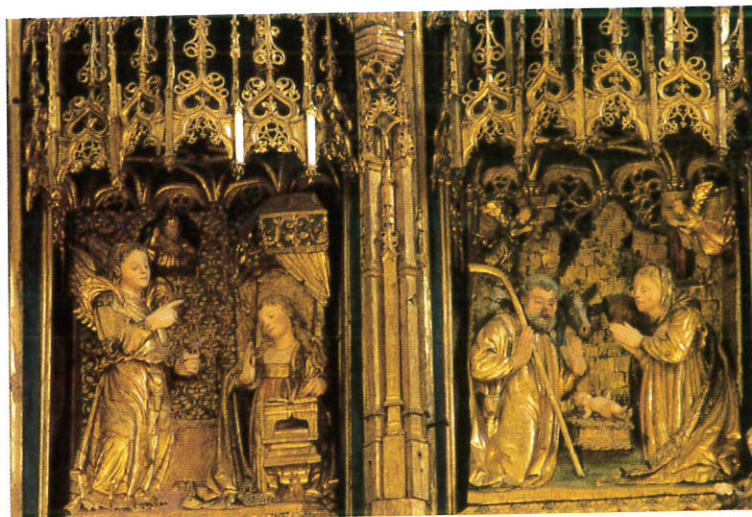
En cuanto al dorado, tampoco sabemos quién fue el maestro, pero el parecido en algunos aspectos con el del retablo principal de la Capilla de los Condestables, hace pensar en la posible intervención del taller de León Picardo.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Pero lo que nos interesa en esta ocasión es su estudio iconográfico. Ya hemos dicho como el de Gumiel de Hizán es un gran retablo realizado en madera policromada siguiendo los modelos difundidos a fines del siglo XV y principios del siglo XVI. Presenta banco, tres cuerpos y cinco calles, enmarcados por una pulsera y en la parte superior por un arco curvilíneo.

En él se ha representado un programa iconográfico que a simple vista recoge escenas de la vida de Cristo, de su infancia y de su Pasión, y varias de carácter mariano. Presenta una secuencia narrativa, que comienza por la parte superior, el tercer cuerpo, yendo de izquierda a derecha y saltándonos la calle central, cuyos relieves deben ser considerados como final del programa, como veremos, y que, en cambio, se disponen de abajo a arriba.

24. PAYO HERNANZ, R.-J., "Estudio histórico-artístico", en MENDOZA, G., *Memoria final...*, op. cit.



Detalle del tercer cuerpo: relieves de la Anunciación y el Nacimiento.

Comienza con la **ANUNCIACIÓN**, situada en el tercer cuerpo en la primera calle. Sigue la composición más habitual del tema: a la derecha, la Virgen arrodillada en su reclinatorio ante el que estaba leyendo, como denota el libro que sujeta con la mano izquierda, recibe con gesto de asombro la visita del arcángel San Gabriel. A éste le falta probablemente el ramo de azucenas en la mano derecha, mientras que con la otra saluda a María. Se encuentra todavía de pie, algo raro ya que a lo largo del siglo XIV se hizo más común su representación arrodillado, aunque hay ejemplos anteriores, de época románica. Da la impresión de estar en movimiento, pues dobla ligeramente las rodillas. La escena se desarrolla en una estancia interior, probablemente la alcoba pues al fondo se ve un dosel de cama.

Lo interesante iconográficamente en este relieve es el detalle de situar a Dios Padre en el

conjunto, asomando por una especie de ventanita. Con ello se quiere hacer subrayar el hecho de que al mismo tiempo que se produce la Anunciación, sucede también la **ENCARNACIÓN**. A lo largo del siglo XV fue habitual en la representación de la Salutación Angélica el que apareciese la imagen de Dios Padre bendiciendo, de cuya boca salen unos rayos luminosos en los cuales descende el Niño Jesús. Algo difícil de representar en escultura, pero que explicaría la presencia de Dios Padre en este relieve de Gumiel.

Este modelo iconográfico lo encontramos en algunos grabados, como la Anunciación que aparece en un Libro de Horas incunable (París, 1496), donde no falta el Espíritu Santo²⁵, mientras que esa especie de ventana por la que aparece el busto de Dios Padre lo encontramos en escultura en otros retablos contemporáneos al de Gumiel, el de la catedral de Orense²⁶ y el de Toledo²⁷.

25. *Horae Beatae Mariae Virginis ad usum romanum*, París, 1496, fol. 16. Vid. *Exposición Bibliográfica Mariana. Catálogo. Manuscritos, incunables, estampas y dibujos*, Madrid, 1954, pág. 51, catálogo de incunables n.º 24.

26. YZQUIERDO PERRÍN, R. y otros, *La catedral de Orense...*, op. cit.

27. CONDE DE CEDILLO, *Catálogo monumental...*, op. cit., n.º 12.

El siguiente pasaje es el del **NACIMIENTO**, situado igualmente en el primer cuerpo, en la segunda calle. En un primer plano, arrodillados a derecha e izquierda, se encuentran la Virgen y San José, en actitud de adoración, mientras que en el centro se sitúa el Niño Jesús en el pesebre. Por detrás asoman la mula y el buey, completando la escena dos angelillos en la parte alta.

Este tipo iconográfico en que el Nacimiento aparece como adoración de María a su Hijo se produce a partir del siglo XV. Anteriormente había una predilección por representar a la Virgen echada en un lecho y acompañada por las comadronas, tal y como relatan los Evangelios Apócrifos. Pero a inicios del XV, se produce un cambio iconográfico, que se explica por la popularidad de las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia, quien habría tenido una visión durante su peregrinación a los Santos Lugares en 1370, apareciéndosele la Virgen quien le narró el Nacimiento de Jesús mientras ella estaba arrodillada²⁸.

Esta nueva iconografía la encontramos en los citados retablos coetáneos al gomellense, como el de Arceniega²⁹ o el de Oviedo³⁰.

Pasando la calle central, continúa la narración en el tercer cuerpo con la **ADORACIÓN DE LOS REYES**. Aparece la Virgen sentada a nuestra izquierda, sosteniendo sobre su regazo al Niño quien juega metiendo la mano en la copa con monedas de oro que le ofrece el primero de los reyes, arrodillado y con la cabeza descubierta. Los otros dos se mantienen de pie, cada uno con sus ofrendas. Completan la escena San José, detrás de

María, y otro personaje, probablemente el escudero de los reyes, junto a éstos.

Se trata de un tema muy habitual, contándose multitud de ejemplos, pero por citar alguno coetáneo a Gumiel, lo encontramos, con una composición semejante, en el retablo mayor de la catedral de Oviedo³¹.

El último altorrelieve de este cuerpo es la **PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO**, con el anciano Simeón en el centro de la composición, tras un altar sobre el que coloca al Niño. Simétricamente a cada lado, aparece a la derecha la Virgen, junto a una criada que porta una cesta con unas tórtolas, y a la izquierda San José y la profetisa Ana ayudante del Sumo Sacerdote.

Debemos recordar como esta escena, que en ocasiones se confunde con la Circuncisión, se puede explicar en este contexto cristológico, pero también mariano, porque se trata del momento de Purificación de María tras el parto, de acuerdo con la ley mosaica.

Las escenas de la infancia de Cristo terminan en la primera calle del segundo cuerpo, con el pasaje de **JESÚS ENTRE LOS DOCTORES**, el cual es además transición a su vida pública, al tratarse de su primera predicación.

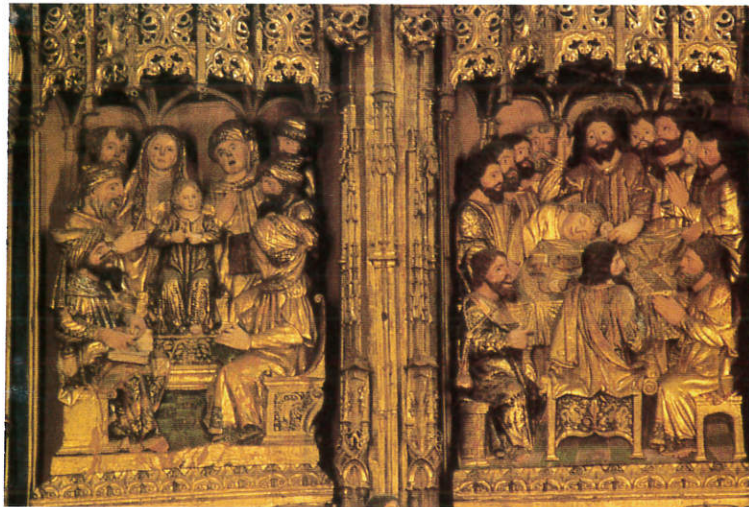
Se ha representado, como es habitual, a Jesús en el centro, sobre un taburete, hablando. Aquí aparece con el detalle de contar con los dedos sus diferentes argumentaciones. A su alrededor los doctores muestran gestos de asombro por los conocimientos y sabiduría del Niño. Pero llama

28. SANTA BRÍGIDA, *Revelaciones*, VII, cap. 21: "Acerca del parto de la Santa Virgen".

29. AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª, "Monografía...", *op. cit.*, pág. 177-178. ANDRÉS ORDAX, S., "Arte"..., *op. cit.*

30. CASO, F. y otros, *La catedral de Oviedo*..., *op. cit.*, pág. 179-191.

31. CONDE DE CEDILLO, *Catálogo monumental*..., *op. cit.*, n.º 12.



Detalle del segundo cuerpo: relieves de Jesús entre los doctores y Última Cena.

especialmente la atención la presencia en el fondo de la Virgen María, como será habitual en esta iconografía, lo cual supondría que realmente nos encontramos en la misma escena con el pasaje de Jesús hallado en el templo, uno de los siete gozos de María, frente a su pérdida anterior que estaría entre los siete dolores.

La recuperación del Niño es una iconografía muy habitual a fines del siglo XV, gracias a la devoción del Rosario. Así podemos citar el relieve que sobre el mismo tema aparece en el retablo mayor de la catedral de Orense, donde encontramos los mismos detalles anecdóticos, propios de la escultura gótica final, pero en la que además se incluye esa referencia al gozo de la Virgen, con su presencia y la de San José, lo mismo que ocurre en el retablo mayor de la catedral de Oviedo³².

El ciclo de la Pasión comienza en este retablo de Gumiel con la **INSTITUCIÓN DE LA EUCARISTÍA O ÚLTIMA CENA**. Se trata de la

última reunión de Jesús con sus discípulos, un pasaje trágico de su vida, en el que anuncia que uno de ellos le traicionará, pero al mismo tiempo un episodio de gran sentido litúrgico, ya que en él se instituye el sacramento de la Eucaristía.

En el relieve de Gumiel, en torno a una mesa más o menos cuadrada, se sitúan los doce apóstoles, centrados por Jesucristo, quien sostiene con la mano izquierda la Sagrada Forma, mientras que con la diestra bendice. Tan sólo se reconocen a dos apóstoles: San Juan, imberbe, reclina su cabeza ante el Maestro; mientras que Judas aparece aislado del resto del colegio apostólico y lleva como atributo significativo la bolsa de las monedas de la traición. Se pone acento en que se quiere representar el momento de institución de la Comunión eucarística, ya que sobre la mesa se coloca una patena y un cáliz.

En la iconografía de la Santa Cena es habitual que tan sólo reconozcamos a estas tres figuras. El detalle de San Juan reclinando su cabeza sobre el

32. CASO, F. y otros, *La catedral de Oviedo...*, op. cit., pág. 179-191.

pecho de Cristo³³ deriva de la representación en época románica de una actitud antigua de los comensales acostados sobre camas, por lo que las cabezas de unos se situaban cerca del pecho del contiguo. Esta pervivencia iconográfica se debe a una explicación de los místicos, como de actitud fraternal o de símbolo del alma refugiándose en Dios.

Judas, por otro lado, es un personaje principal en este episodio, ya que desde un punto de vista histórico en este momento se representa el anuncio del traidor, y por ello debe estar identificado en la escena.

El hecho de que en este relieve gomellense se remarque el momento de institución eucarística resulta curioso por sus fechas tempranas. Este detalle no será habitual hasta el Concilio de Trento a partir del cual se subraya el valor simbólico de este pasaje. Durante los siglos XV y XVI, en cambio, resulta extraño este interés. Por seguir con los ejemplos de retablos coetáneos a Gumiel, nos encontramos con una representación de la Última Cena en el retablo de Arceniega³⁴, en el que aparecen igualmente San Juan reclinado sobre Jesús o Judas, pero falta Cristo bendiciendo la Sagrada Forma. Lo mismo sucede en el retablo de la catedral de Orense³⁵.

En la tercera calle, del segundo cuerpo, se ha representado el **PRENDIMIENTO**, uniendo en la misma composición varias escenas. Por un lado aparece la traición de Judas, quien besa en la mejilla

al Maestro, como indicación a los soldados. Éstos surgen por el lado de la derecha del relieve, uno ya sujetando a Jesús, quien aparece con gesto de sumisión. Y en la parte baja de la izquierda, se encuentra la escena de Pedro cortando la oreja a Malco, caído en el suelo. Se ha perdido parte de la espada que empuña el apóstol, y que normalmente se representa con un gran tamaño.

Esta composición es bastante habitual en los retablos de fines del gótico y principios del Renacimiento, haciéndose hincapié en el pasaje de Malco, amedrentado por San Pedro que desenvaina la espada, y siguiendo los modelos difundidos por grabados. Así ocurre por ejemplo en el retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de Arceniega (Álava)³⁶.

Se completa este segundo cuerpo con el **CAMINO AL CALVARIO O CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS**. Aparece Jesús portando la cruz y ayudado por Simeón el Cireneo, mientras que un soldado le lleva atado con una cuerda por delante. En el camino le acompañan otros personajes, entre los que no falta un soldado haciendo sonar una trompeta, igual que el que aparecía en la escena del prendimiento.

Este relieve se inspira claramente en los grabados difundidos a principios del siglo XVI, siendo muy semejante en iconografía y composición a los del retablo mayor de Arceniega³⁷, el de Toledo³⁸, o el de la catedral de Oviedo³⁹.

33. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo 1, vol. 2, Barcelona, 1996, pág. 429.

34. AZCÁRATE RISTORI, J. M.^a, "Monografía...", *op. cit.*, pág. 177-178. ANDRÉS ORDAX, S., "Arte"..., *op. cit.*

35. YZQUIERDO PERRÍN, R. y otros, *La catedral de Orense...*, *op. cit.*

36. AZCÁRATE RISTORI, J. M.^a, "Monografía...", *op. cit.*, pág. 177-178. ANDRÉS ORDAX, S., "Arte"..., *op. cit.*

37. AZCÁRATE RISTORI, J. M.^a, "Monografía...", *op. cit.*, pág. 177-178. ANDRÉS ORDAX, S., "Arte"..., *op. cit.*

38. CONDE DE CEDILLO, *Catálogo monumental...*, *op. cit.*, n.º 12. En este caso se incluye además el pasaje de la Verónica.

39. CASO, F. y otros, *La catedral de Oviedo...*, *op. cit.*, pág. 179-191.

El primer cuerpo comienza con la **CRUCIFICIÓN**, tema que se reitera en el ático del retablo, puesto que en ese espacio es muy habitual, pero representando el Calvario.

En este relieve se introducen otros personajes como la Magdalena, aquí situada al pie de la cruz y de espaldas al espectador. La Virgen y San Juan aparecen juntos a la izquierda del Crucificado, con un ligero desfallecimiento de María, quien se apoya en el apóstol preferido. A la derecha de la composición, otros dos personajes completan la escena.

De nuevo encontramos esta iconografía, aunque más rica en figuras y de composición más compleja, quizás por el mayor espacio, en uno de los relieves del remate del retablo de Arceniega⁴⁰.

La siguiente escena recoge un tipo iconográfico difundido especialmente a fines de la Edad Media, el **PLANTO O LAMENTACIÓN DE MARÍA**. Normalmente se confunde con la Piedad, pero se corresponde a temas distintos.

La aparición del tema de la *Piedad* en el arte está muy influida por la literatura y se puede relacionar con la multiplicación de cofradías de Nuestra Señora de la Piedad⁴¹. Su fuente literaria

es el Evangelio Apócrifo de Nicodemus⁴², desde el que pasa a las melodías y homilías de Georges de Nicoméde, a fines del IX y luego a Métaphraste, que es el primero que imagina a Cristo en las rodillas de su Madre. En el desarrollo del tema tienen mucha importancia las *Meditaciones* del Pseudo-Buenaventura y las visiones del Beato Enrique Susón y Santa Brígida.

La iconografía de la Piedad surge de una evolución gradual de cinco siglos. Según Panofsky⁴³ deriva del tema del Threnos bizantino (la lamentación de la Virgen sobre el cuerpo muerto de su Hijo) y la Virgen de la Humildad. Los primeros artistas que ven las posibilidades que les da el tema son los escultores alemanes, donde se conserva la más antigua Piedad, actualmente en Coburg⁴⁴ (de hacia 1320). El estilo internacional, durante la segunda mitad del XIV hace que aparezca en el este de Alemania una nueva versión de la Piedad, conocida como la "Shöne Pietà"⁴⁵. Pero las representaciones que tienen más éxito son las iluminaciones del Libro de Horas del Duque de Berry entre 1384-1409.

Actualmente se considera la iconografía de la Piedad como el grupo de la Virgen con el cuerpo muerto de su Hijo; sin embargo hay ciertas confusiones⁴⁶, sobre todo con la escena del *Planto o la*

40. AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª, "Monografía...", *op. cit.*, pág. 177-178. ANDRÉS ORDAX, S., "Arte".... *op. cit.*

41. BOCCADOR, J., *Statuaire médiévale en France de 1400 à 1530*, Italia, 1974. tomo II, pág. 169-199.

42. Este evangelio incluye dos piezas independientes entre sí: *Acta Pilati* y *Descensus Christi ad Inferos*, unidas por un autor de época carolingia. Existen dos recensiones de la obra, siendo la A considerada como la original. Sin embargo, es en la recensión B en la se describe minuciosamente la petición del cuerpo de Jesús por José de Arimatea y a continuación inserta las lamentaciones de la Virgen, la Magdalena y el mismo José de Arimatea. En España está publicada la recensión A en SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, Madrid, 1991.

43. PANOFSKY, E., *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, 2 vols. New York, 1971 (reimpr.) [1953].

44. FORSYTH, W. H., *The Pietà in French late gothic sculpture. Regional variations.*, Nueva York, 1995; y BOCCADOR, J., *Statuaire médiévale en France...*, *op. cit.*

45. FORSYTH, W. H., *The Pietà in French...*, *op. cit.*; y BOCCADOR, J., *Statuaire médiévale en France...*, *op. cit.*

46. FERGUSON, G., *Signes & Symbols in Christian Art*, Londres, 1977, pág. 123, define la Piedad como "el título que recibe el grupo de la Virgen, María Magdalena y otras mujeres, que se lamentan sobre el cuerpo de Cristo".

Lamentación sobre Cristo muerto. Éste no tiene ninguna referencia evangélica y es difícil distinguirlo, igualmente, del Enterramiento.

Se cree que su origen está en Bizancio en el siglo X, derivando de una escena de *proskinesis*⁴⁷, en la que aparece María con Cristo muerto, José y Nicodemo arrodillados en actitud de reverencia, y Juan con una de las manos de Cristo en los labios. Posteriormente el tema del Planto se complica con las figuras de la Magdalena y tres mujeres lamentándose; puede aparecer la piedra o un sarcófago, e incluso los soldados dormidos en contraste con las muestras de dolor. El Llanto como imagen separada empieza a aparecer en el Norte de los Alpes en el siglo XIII, siendo la pieza conocida más antigua del XIV.

Ambos temas, el Planto y la Piedad, cobran su mayor importancia tanto en Francia como en Italia a fines del XV y es a principios del XVI cuando se extienden por diversas zonas. En España hay ejemplos desde el XIV, sin embargo como en el resto de Europa, se impondrán a fines del medievo y sobre todo en la escultura monumental, en la que domina la iconografía del titular del templo, y que sin embargo en este momento de tránsito hacia nuevos temas y plásticas, se sentirá más atraída por temas pasionistas.

En el relieve del retablo de Gumiel de Hizán aparece la Virgen sosteniendo a su Hijo muerto en el regazo, mientras que su cabeza es sostenida por San Juan y la Magdalena, en el lado de los pies, le sujeta la mano. Se completa la escena con las

Santas Mujeres situadas por detrás. Es muy semejante al relieve que sobre el mismo tema aparece en el primer cuerpo de la calle central del retablo mayor de la catedral de Orense⁴⁸, o la obra realizada por el taller de Felipe de Vigarny, para el deán Zapata en el convento de San Pablo de Palencia⁴⁹.

El pasaje del **ENTIERRO DE CRISTO** se sitúa en la tercera calle del primer cuerpo. Está formado por los habituales siete personajes: José de Arimatea y Nicodemo colocan a Cristo en el sepulcro, mientras que al fondo asisten a la escena la Virgen, la Magdalena, dos Santas Mujeres y San Juan.

Se trata de uno de los Dolores de María, al cual además se tiene una especial devoción en Gumiel, celebrándose todavía hoy en día. Así, el Viernes Santo se representa el Descendimiento de Cristo con las imágenes conservadas de la Dolorosa, de bastidor, y el extraordinario Cristo yacente articulado⁵⁰, que ocupan un retablo lateral.

El mismo tema aparece también en el retablo de la catedral de Orense⁵¹.

Se cierra este ciclo con la **RESURRECCIÓN**, escena que sigue el esquema habitual: Cristo victorioso, con capa roja, bendice con la mano derecha, mientras que con la otra debía sostener una cruz hoy perdida; sus guardianes se disponen en cuclillas en torno a él, medio dormidos, salvo uno que asiste atónito al milagro. El sepulcro abierto y vacío se sitúa al fondo.

47. BANGO TORVISO, I. G., "Sobre el origen de la proskinesis en la epifanía a los Magos", *Traza y baza. Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura* Barcelona, 1978, pág. 25-37.

48. YZQUIERDO PERRÍN, R. y otros, *La catedral de Orense...*, op. cit.

49. PORTELA SANDOVAL, F., *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia, 1977, pág. 60-61.

50. ONTORIA OQUILLAS, P., "La iglesia de Santa María...", op. cit., pág. 93-94.

51. YZQUIERDO PERRÍN, R. y otros, *La catedral de Orense...*, op. cit.

Con una composición similar encontramos esta escena en los retablos mayores de las catedrales de Orense⁵², Oviedo⁵³ y Toledo⁵⁴.

La calle central es la que ha sufrido algún cambio. Actualmente se dedica exclusivamente a María, con una imagen de bulto redondo de época gótica en el centro del banco, y escenas de glorificación mariana superpuestas, aunque introduciéndose una peculiaridad ya que lo habitual es que este ciclo comience con el Tránsito de la Virgen y aquí lo hace con su Nacimiento.

Pero debemos advertir como hasta la última restauración de 1997, en el centro del banco se incluía otra escena dentro del ciclo narrativo del conjunto del retablo, que hoy en día se encuentra en el museo, un relieve de Pentecostés. No sabemos desde cuándo contaba con esta situación⁵⁵, pero por razones de fundamento iconográfico que veremos después, creemos, a modo de hipótesis, que podría darse esa disposición y por ello lo incluimos aquí.

Su lectura se realiza, como hemos apuntado, desde el cuerpo inferior hasta el superior.

En el banco, debería ir el relieve de la **VENIDA DEL ESPÍRITU SANTO O PENTECOSTÉS**. Se trata de un episodio narrado en los *Hechos de los*

Apóstoles (2, 1-41), que supone el final del ciclo de glorificación de Cristo, dando paso al de la Virgen.

Aunque en el texto bíblico se cita la presencia de la Virgen, lo habitual ha sido incluirla, centrandó la escena, como ocurre en la Ascensión de Cristo. En el caso de Gumiel, no aparece claramente identificada la Virgen, quizás la figura en primer plano, de espalda.

En ocasiones, se ha pensado que podría haber formado parte de un relieve más complejo en el que se representase la Ascensión de Cristo, sin embargo creemos posible esa interpretación de Pentecostés como veremos por el sentido del programa iconográfico general.

El **NACIMIENTO DE MARÍA**, situado en el centro del piso bajo, está tomado de los Evangelios Apócrifos⁵⁶. Probablemente su situación original fuese el centro del banco del retablo, aunque posteriormente fue cambiado y desde 1997, se encuentra en esta posición.

Se puede considerar casi como una escena de género, ya que se pone el acento en diferentes detalles de un simple parto. Así, Santa Ana aparece recostada en la cama, asistida por dos mujeres, observada por San Joaquín, quien se sitúa a los pies. Otra mujer faja a la recién nacida, mientras una cuarta calienta la ropa ante un fuego.

52. YZQUIERDO PERRÍN, R. y otros, *La catedral de Orense...*, op. cit.

53. CASO, F. y otros, *La catedral de Oviedo...*, op. cit., pág. 179-191.

54. CONDE DE CEDILLO, *Catálogo monumental...*, op. cit., n.º 12.

55. MENDOZA, G., *Memoria final...*, op. cit. En la restauración llevada a cabo por Guadalupe Mendoza, se optó por retirar este relieve del retablo al observar que la madera y la hechura eran diferentes al resto del retablo. Creen que pudo ser realizado en la restauración de 1962, en que también se colocaron algunas figuras de profetas. Además, no creían que tuviera un sentido iconográfico. A pesar de ello, mantenemos como hipótesis que bien podría haber formado parte del conjunto desde un principio, basándonos en el programa iconográfico general que veremos. El hecho del diferente material bien puede justificarse por tratarse de una muestra del maestro antes de contratar la obra.

56. SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos...*, op. cit. También aparece en textos medievales y modernos: VORÁGINE, S., *La leyenda Dorada*, Madrid, 1984; RIBADENEIRA, P., *Flor Sanctorum o Vida de los Santos*, Madrid, 1599; VILLEGAS, A., *Flos sanctorum: Historia de la vida y hechos de Jesucristo y de todos los Santos que reza la iglesia conforme al breviario romano*, Toledo, 1588.



Relieve de la Natividad de la Virgen María.

Al no haber supuesto ningún problema dogmático, este tema fue representando de una forma habitual. El tipo iconográfico sigue al Nacimiento de Jesús en sus representaciones hasta el cambio iconográfico producido en el siglo XIV y XV, como hemos señalado. Se diferencia fundamentalmente porque a Santa Ana se la representa como una mujer bastante mayor. Por señalar algún otro ejemplo similar, podemos recordar la representación del mismo tema en el retablo de la citada catedral de Orense⁵⁷.

En el segundo cuerpo de esta calle central, se encuentra la imagen de la **ASUNCIÓN DE LA VIRGEN**⁵⁸, titular del templo. Representada ya como reina pues lleva corona, es acompañada al cielo por ángeles. Aparece como la "Mujer apocalíptica" sobre la media luna con los cuernos hacia arriba, faltando únicamente las habituales doce estrellas.

Se trata de un tema inspirado igualmente en los Evangelios Apócrifos. Pero la creencia en él, sí

que planteaba una cuestión dogmática, que no fue proclamada hasta 1950. Sin embargo, su representación fue enormemente habitual a fines de la Edad Media y a lo largo de la Edad Moderna, con interesantes cambios iconográficos que podemos observar en la misma Diócesis de Burgo de Osma, a la que perteneció la iglesia parroquial de Gumiel.

La figura de María en cuerpo entero subida al cielo por ángeles se empieza a hacer habitual a fines del siglo XV. Anteriormente se había estado representando a través de la escena de la Dormición o Tránsito de la Virgen con detalles como el cingulo en manos de Santo Tomás o la presencia de Cristo, que según los Apócrifos había bajado a recoger el alma de su Madre, tal y como ocurre en el tímpano de la portada de la catedral de Burgo de Osma, de fines del siglo XIV, por poner un ejemplo cercano.

El cambio iconográfico hace que el tema ya aparezca en obras pictóricas como la de Monzón

57. YZQUIERDO PERRÍN, R. y otros, *La catedral de Orense...*, *op. cit.*

58. NIETO, B., *La Asunción de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, 1950. VICENS, M.^a R., *Iconografía assumpcionista*, Valencia, 1986.



Asunción de la Virgen.

(Palencia), o la pintura de la Asunción de la Virgen de Antonio Vázquez conservada en el Museo de Escultura de Valladolid⁵⁹, y en relieves escultóricos como el retablo mayor de la catedral de Sevilla, en el de Oviedo⁶⁰, en Toledo⁶¹, en Orense⁶², o en el de Arceniega⁶³, obras todas ellas más o menos coetáneas a Gumiel. Esta iconografía será la que perdurará en el tiempo como podemos comprobar en la fachada de la iglesia gomellense.

El hecho de que aparezcan los ángeles ayudándola a subir, la justifica así Francisco Pacheco casi un siglo y medio después:

"que pintar en esta subida a la Virgen rodeada de ángeles, que parece que le están ayudando y levantando su cuerpo, no es porque con la virtud de los ángeles subiese ni fuese

esta menester, pues un cuerpo glorioso por su virtud y dotes lo puede hacer, sino para dar a entender que estos divinos espíritus le acompañaban en la subida con la pompa y gloria debida a su majestad, con la cual fue recibida en el cielo de toda la Santísima Trinidad..."⁶⁴.

La **CORONACIÓN DE LA VIRGEN** se sitúa en el último cuerpo, figurando María en el centro, con las manos juntas, mientras que a su derecha se encuentra Dios Padre, con la bola del mundo en la diestra y coronándola con la otra, y Dios Hijo a la izquierda, mostrando sus llagas a la vez que igualmente la corona.

En cierto modo se trataría de la representación de la Trinidad, aunque aquí falta el Espíritu Santo, una iconografía que se empieza a dar desde principios

59. *Catálogo de la exposición "Pintura del Museo Nacional de Escultura"*, Valladolid, 2001, pág. 82-84.

60. CASO, F. y otros, *La catedral de Oviedo...*, op. cit., pág. 179-191.

61. CONDE DE CEDILLO, *Catálogo monumental...*, op. cit., n.º 12.

62. YZQUIERDO PERRÍN, R. y otros, *La catedral de Orense...*, op. cit.

63. AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª, "Monografía...", op. cit., pág. 177-178. ANDRÉS ORDAX, S., "Arte"..., op. cit.

64. PACHECO, F., *El arte de la pintura*, Madrid, 1990 [1649], pág. 657.

del siglo XV y que tendrá un enorme éxito pues se utilizará hasta el XVIII. Anteriormente aparecían junto a María un ángel y la imagen de Cristo o la de Dios Padre. Pero con el tiempo el tema de la Coronación irá ganando en categoría y por ello se representa a Dios en su triple persona.

La figura de Dios Padre recuerda bastante a la de El Salvador de los laterales del coro de la catedral de Palencia⁶⁵, de Felipe de Vigarny.

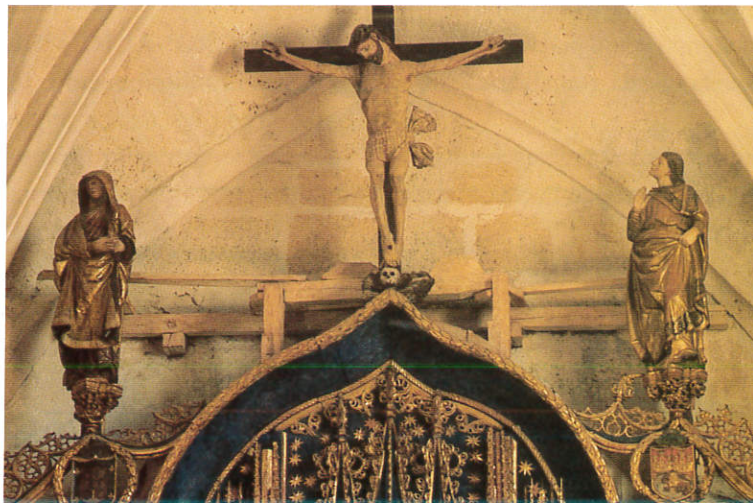
Para terminar con el análisis del retablo, no falta el **CALVARIO** rematando el conjunto, que en cierto modo viene a incidir en un tema ya representado.

Como hemos visto, en el primer cuerpo se incluía un relieve de la Crucifixión, dentro de la narración de la Pasión de Cristo. Pero como es habitual en los retablos, el ático está ocupado por las tres figuras habituales, Cristo crucificado en el centro y la Virgen y San Juan a cada lado.

El banco está formado por los **evangelistas**, San Lucas y San Juan a nuestra derecha, y San Mateo y San Marcos a la izquierda. Todos ellos aparecen sentados en su pupitre escribiendo los evangelios y acompañados por su animal atributo. Se sitúan en la base del retablo, pues se consideran el basamento doctrinal de la iglesia, como redactores de los Evangelios.

En estos relieves es donde mejor se ve la posible intervención en el retablo del taller de Felipe Vigarny, pues se parecen bastante a los santos sedentes del retablo mayor de la catedral de Palencia⁶⁶. Son imágenes de gran calidad, con algunas notas de influencia de Gil de Siloé, en concreto del retablo de la capilla de Santa Ana de la Catedral de Burgos.

Todo ello está rodeado por una pulsera o guardapolvos con un gran número de figurillas de **santos y profetas**. Algunos no se debieron hacer, pues se sabe que en una restauración de los años sesenta



Remate del retablo: Calvario y escudos episcopales.

65. PORTELA SANDOVAL, F., *La escultura...*, *op. cit.*, pág. 57.

66. PORTELA SANDOVAL, F., *La escultura...*, *op. cit.*, pág. 46-58.

del siglo XX el restaurador Cruz Solís talló varias piezas, como la de Santo Domingo de Guzmán.

Su sentido se puede justificar como síntesis del Árbol de Jesé, incidiendo una vez más en la glorificación mariana que encierra el conjunto del retablo gomellense.

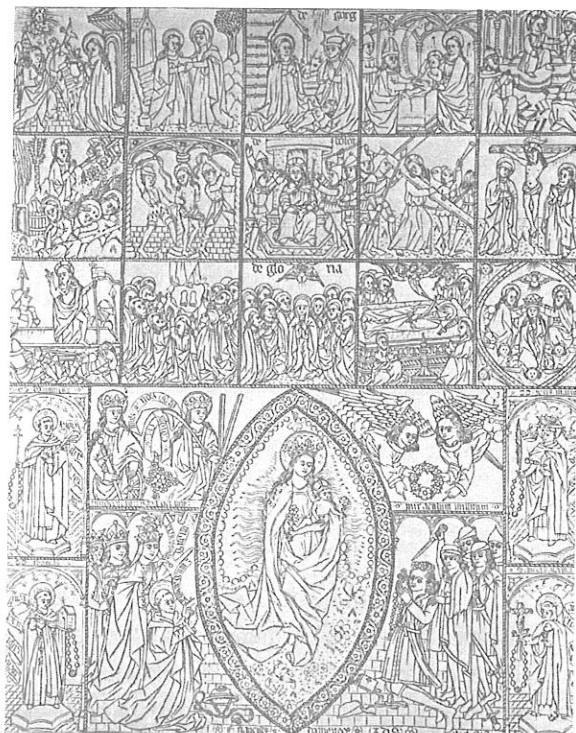
EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

Como hemos visto, el retablo mayor de Gumiel de Hizán está dedicado, principalmente, a la infancia y pasión de Cristo, incluyendo en la calle central tres pasajes marianos. Esta iconografía es bastante habitual en los años finales del gótico, de ahí que hayamos citado otros retablos donde aparecen, pero en Gumiel encontramos alguna peculiaridad digna de ser resaltada.

Destaca la **disposición** correlativa de las diversas escenas. Normalmente los retablos se leen desde el primer cuerpo o bajo hacia arriba, narrando de una forma cronológica la vida de Cristo o de la Virgen, o de algún santo, rematando casi siempre en el ático con el Calvario.

Pero en Gumiel, la lectura empieza desde el tercer cuerpo, el superior, con la representación de la Anunciación, y termina por el inferior o primero, con la Resurrección, sin tener en cuenta el programa de la calle central el cual debemos considerar como final de todo el conjunto, con escenas específicamente marianas.

Esta ordenación de los relieves que es bastante extraña, aparece también en obras coetáneas como el retablo mayor de la catedral de Oviedo⁶⁷; el de Orense⁶⁸; o en el retablo de la ermita de Nuestra



Estampa del Rosario por Francisco de Doménech (1498).

Señora de la Encina, en Arceniega (Álava)⁶⁹, por poner algún otro ejemplo.

La iconografía representada y esta disposición nos permite pensar que se pretende desarrollar un programa iconográfico que tiene mucho que ver con algunas de las devociones de la época, y lógicamente aquellas más presentes en Gumiel.

Así, la misma disposición se puede justificar por un deseo de representar el retablo casi como un **rosario** en el que pudiéramos ir pasando por los diferentes misterios gozosos, dolorosos y gloriosos. Al que se une la representación al mismo tiempo de los gozos y dolores de María.

67. CASO, F. y otros, *La catedral de Oviedo...*, op. cit., pág. 179-191.

68. YZQUIERDO PERRÍN, R. y otros, *La catedral de Orense...*, op. cit.

69. AZCÁRATE RISTORI, J. M.^a, "Monografía...", op. cit., pág. 177-178. ANDRÉS ORDAX, S., "Arte"..., op. cit.



Detalle de la estampa del Rosario de Doménech.

La devoción al Santo Rosario, sin entrar en discusiones históricas pormenorizadas, se une fundamentalmente a la figura del fundador de los dominicos, Santo Domingo de Guzmán, tan relacionado con esta localidad de la Ribera del Duero. A él se le atribuyen la formación y propagación del Rosario.

La adecuación del rosario en su forma actual se remonta a fines del siglo XV. En aquella época los dominicos Alano de la Rupe en Flandes, y Santiago Sprenger y Félix Fabre en Colonia dan al rosario una estructura similar a la de hoy. Se ordena entonces la contemplación de los misterios, divididos en gozosos (Anunciación, Visitación, Nacimiento, Presentación de Jesús en el Templo y Jesús entre los Doctores), dolorosos (Oración en el Huerto, Flagelación, Coronación de Espinas, Jesús con la cruz a cuestas y Crucifixión) y gloriosos (Resurrección, Ascensión, Pentecostés, Asunción y Coronación).

En esa misma centuria se difunden las cofradías del Rosario, que habían surgido en el siglo XIII, mientras que se empiezan a suceder distintas aprobaciones pontificias sobre el mismo, hasta que en el siglo XVIII se instituya como fiesta universal de la Iglesia su conmemoración.

La relación del Rosario con los dominicos explica la enorme devoción que hacia el mismo existió y existe todavía hoy en Gumiel de Hizán. La fiesta del fundador de los dominicos es celebrada con gran solemnidad en esta localidad ribereña, rezándose el Rosario y cantando "Viva María, viva el Rosario, viva Santo Domingo, que lo ha fundado"⁷⁰, ante la imagen que del mismo existe en un retablo lateral.

Por otro lado, en esta iglesia parroquial radicó una Cofradía del Rosario, que contaba con un retablo hoy desaparecido en una nave lateral, pero que aparece citado en la documentación conservada⁷¹. Hoy en día todavía existe una capilla dedicada al Rosario, al fondo de la nave de la Epístola, con un magnífico retablo barroco, cuya imagen titular no tiene interés⁷².

Pero además debemos considerar, para completar la explicación del programa iconográfico, la devoción a los **gozos y dolores de María**. Durante los siglos XIII al XV fue tema favorito de poetas y artistas, si bien los primeros no tuvieron la persistencia hasta la actualidad como los segundos.

Los gozos en un principio fueron cinco, celebrándose en correspondencia con las cinco llagas y los cinco dolores de Cristo. Así en los manuscritos

70. ONTORIA OQUILLAS, P., "La iglesia de Santa María...", op. cit., pág. 95-96.

71. *Libro de la cofradía del Rosario*, fol. 87: "nos consta que en la iglesia parroquial de la Asunción de María Santísima a los cielos de esta villa, en un altar colateral de la nave del lado del Evangelio, de tiempo inmemorial a esta parte, está sita y fundada osbre dicha cofradía del Sanbto Rosario, lo cual consta así de su santa imagen y altar fabricados aposta para dicho efecto...". Vid. ONTORIA OQUILLAS, P., "La iglesia de Santa María...", op. cit., pág. 94-95.

72. ONTORIA OQUILLAS, P., "La iglesia de Santa María...", op. cit., pág. 86-87.

del siglo XIV se citan como gozos de María: la Anunciación, el Nacimiento de Jesús, la Adoración de los Magos, la Resurrección y la Ascensión de Cristo. Pero la piedad de los fieles hizo que se aumentasen a siete, añadiendo la Asunción y Coronación de la Virgen⁷³.

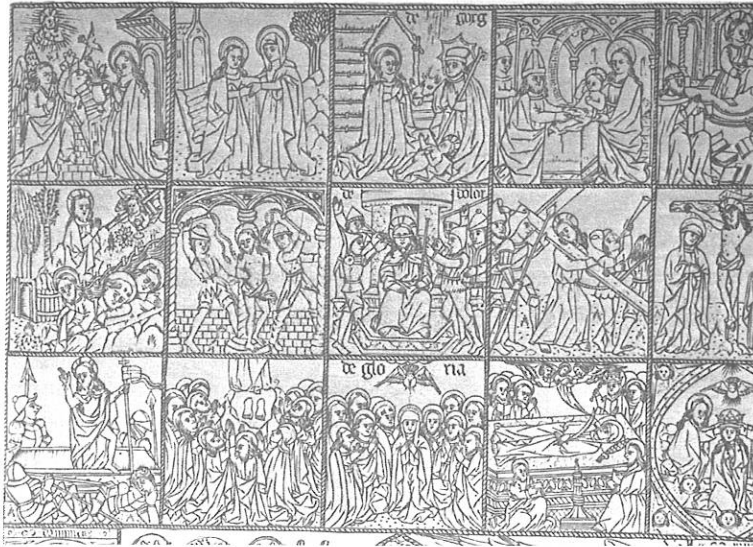
Los *dolores* empezaron a constituirse en devoción desde el siglo XIII, también en número de cinco. Poco a poco fueron aumentando, llegando a ciento cincuenta. Pero finalmente prevaleció el de siete, aunque con una gran variedad sobre cuáles eran estos dolores, para algunos sólo de la Pasión, para otros de toda la vida de la Virgen. Los más aceptados fueron: la profecía de Simeón, la Huida a Egipto, Jesús perdido en el templo, el Encuentro de María y Jesús en el camino del Calvario, la Crucifixión, el Descendimiento de la cruz y la

Sepultura de Jesús⁷⁴. Es interesante advertir como un himno español coloca como sexto la Muerte de Cristo y la llaga del costado y como séptimo la Piedad.

A finales del siglo XV era habitual la devoción a los siete dolores y siete alegrías de la Virgen, hasta el punto de que surgen cofradías dedicadas a los primeros, en torno a las cuales además se da una interesante literatura.

Para terminar, contamos con un modelo gráfico de lo que creemos que se buscaba en Gumiel, aunque sólo recoge la devoción al rosario.

Se trata de un **grabado** fechado en 1488 y realizado por el dominico catalán *Francisco Doménech*⁷⁵. Es la portada del libro de Fray



Detalle de la estampa del Rosario de Doménech.

73. TRENDS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, pág. 506-508.

74. TRENDS, M., *María...*, op. cit., pág. 223-232.

75. DOMÍNGUEZ BORDONA, J. y AINAUD, J., *Grabado*, Ars Hispaniae, tomo XVIII, Madrid, 1958, pág. 246-251 y fig. 337. GALLEGO, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979, pág. 19-22. ITURGÁIZ, D., "Museografía iconográfica de Santo Domingo en la pintura española: estilo manierista. Nuestra Señora del Rosario y Santo Domingo in Soriano", *Archivo Dominicano*, tomo XX, Salamanca, 1999, pág. 61-64.

Miguel de Lille, discípulo de uno de los máximos defensores del rosario, Alano de Rupe.

Se compone de dos partes: en la superior aparecen representados los quince misterios en tres cuerpos de cinco calles cada una, comenzándose la lectura por el superior y terminando en el inferior, mientras que abajo una Virgen con el Niño dentro de una mandorla y rodeada por el rosario, es venerada por diferentes santos, entre ellos Santo Domingo de Guzmán.

Nos interesa especialmente la parte superior de este grabado, donde se desarrollan los misterios, que en esencia se podría relacionar con el retablo de Gumiel. Cada uno de los tres cuerpos recoge los diferentes tipos de misterios, siguiendo una ordenación narrada, casi como sucede en Gumiel.

En el tercer cuerpo de éste se encuentran algunos de los misterios gozosos, empezando desde la izquierda y hacia la derecha: la Anunciación, el Nacimiento y la Presentación de Jesús en el templo, mientras que el quinto misterio se encuentra en la primera calle del segundo cuerpo, Jesús entre los doctores. Faltaría únicamente el misterio de la Visitación de María a su prima Santa Isabel. En Gumiel se sustituye ese tema por uno de los gozos de María, la Adoración de los Reyes, situado en la cuarta calle del primer cuerpo.

Los misterios dolorosos son los que están menos representados en Gumiel, ya que aparecen únicamente el Camino al calvario (cuarta calle del

segundo cuerpo) y la Crucifixión (primera calle del primer cuerpo). Deberían situarse en el segundo cuerpo, donde, en cambio, aparecen tres de los dolores de María: el Prendimiento, el Planto, y el Entierro. Por tanto otros cinco pasajes, aunque intercalando el de la Cena, curiosamente haciendo notar su significado simbólico de institución de la Eucaristía, en unas fechas muy tempranas.

Y finalmente los misterios gloriosos que ocupan la última calle del primer cuerpo y la calle central: Resurrección de Cristo, Pentecostés, Asunción y Coronación.

En el grabado de Doménech es precisamente el misterio de Pentecostés el que centra la composición, situándose justo encima de la imagen de la Virgen. Este detalle nos permite proponer que el relieve hoy retirado podría haber estado desde un principio dentro del programa iconográfico.

Faltaría una única escena para completar el programa iconográfico gomellense, el Nacimiento de María, precisamente el otro relieve que ha cambiado de posición, como hemos visto. Parece claro que siempre estuvo dispuesto en la calle central, dentro de esa glorificación mariana. Quizás se ha preferido representar un tema agradable, pero de composición similar al de la Dormición de María con el que se quiere expresar su Asunción, como ha ocurrido iconográficamente hasta principios del siglo XV, por ejemplo en el grabado de Doménech.