



Imágenes góticas exentas
de los siglos XIII y XIV:
clasificación tipológica¹

M.^a José Martínez Martínez

1. INTRODUCCIÓN

Dice Claude Lévi-Strauss, uno de los grandes forjadores del pensamiento contemporáneo: "Vistas a escala de los milenios, las pasiones humanas se confunden. El tiempo ni quita nada a los amores y odios experimentados por los hombres, a sus compromisos, a sus luchas y a sus esperanzas: tanto antaño como hoy, siempre son los mismos. Suprimir al azar diez o veinte siglos de historia no afectaría de manera sensible a nuestro conocimiento de la naturaleza humana. La única pérdida irreparable sería la de las obras de arte que esos siglos vieron nacer. Pues los hombres difieren e incluso existen sólo por sus obras"¹.

Por eso el análisis de la escultura gótica no es sólo una recopilación de formas y su evolución, también nos sirve para aproximarnos a las alegrías y los temores de aquellos hombre medievales que encargaron estas imágenes, a su forma de acercarse a la divinidad, que como bien dice el investigador belga ya citado, va evolucionando a lo largo de los siglos, influidos tanto por las circunstancias históricas, como económicas, religiosas, culturales, etc.

Durante el gótico el arte se humaniza, la divinidad se aproxima a los creyentes. Reflejo de ello es que Cristo recupere su naturaleza humana, y se represente sufriendo como un hombre. La Virgen ya no sólo es la sede de la sabiduría, sino que adopta su papel de madre, juega con el Niño, le acaricia. El arte se acerca a las personas, por eso ante las grandes penurias del s. XIV: peste, hambre,

guerras y otras lacras, las imágenes del Crucificado incrementan su expresión sufriente, se llenan de llagas, sus bocas se abren mostrando hileras de dientes desgastados, la sangre cae a borbotones, contrastando con éstas otras de rostros amables de expresión dormida. Reflejo del gran contraste que se produce en los sentimientos humanos de épocas inciertas. También eclosiona con furor toda una nómina de imágenes de santos que en las iglesias parroquiales ayudaban a los creyentes en sus distintas dolencias o preocupaciones, en resumen a hacer más llevadera una dura vida cotidiana. Es ésta una forma de acercar la religión a los hombres en un intento de mitigar su dolor. Gracias a esta religiosidad ha pervivido un elevado número de tallas, que, en algunos casos, por no acercarse a la evolución estética de los distintos estilos, han perdido el culto y en la actualidad se ven relegadas a lugares secundarios, mientras el espacio que ocupaban ha sido usurpado por otras de escayola, más cercanas a la sensibilidad de algunos creyentes.

En el presente artículo sólo abordaremos el estudio de la escultura exenta. La escultura monumental gótica en la Ribera tiene su obra más representativa en la iglesia de Santa María la Real de Aranda de Duero, fachada que será tratada en esta misma revista por D. Salvador Andrés Ordax. El resto de las esculturas monumentales conservadas es muy escaso, destaca la portada del hastial occidental de la excolegiata de Roa de Duero y la cabecera de la ermita de San Marcos de Tubilla del Lago, de ábside octogonal, cuyos nervios arrancan

1. Exceptuando las obras más significativas, como los Cristos de Roa y Guzmán o la Virgen de la Vid, de las que se ha realizado un estudio estilístico, sólo se ha procedido a una clasificación tipológica de las imágenes.

2. LÉVI-SATRAUSS, C., *Mirar, escuchar, leer*, Madrid, 1994, p. 128.

de ocho cabezas. Las iglesias góticas de nuestro entorno geográfico no son numéricamente destacables, aunque de gran significación, reseñar las de San Juan y Santa María la Real de Aranda de Duero, en la primera la escultura se limita a los capiteles, pues el san Juan del tímpano es de ejecución posterior. La parroquial de Gumiel de Izán, la de San Pedro de Gumiel del Mercado y la iglesia de Tórtoles de Esgueva son construcciones destacables, pero ninguna de ellas muestra escultura monumental.

Los monasterios de la comarca erigidos durante la Edad Media y que conservan esculturas góticas exentas son los de Caleruega y la Vid, el primero erigido totalmente durante el gótico y el segundo reconstruido también durante este período, destacan ambos por haber contado con el mecenazgo real durante la decimotercera centuria. El cenobio de Caleruega se construyó gracias a Alfonso X el Sabio y el de la Vid sufrió una gran remodelación con los donativos aportados por Sancho IV. A estos dos conventos pertenecen las esculturas pétreas conservadas en la comarca, que son a su vez las de mayor calidad, nos referimos a la Virgen de la Vid y a la Anunciación de Caleruega. Del exterior de ambas iglesias no queda hoy nada, si exceptuamos una escultura de santo Domingo de Guzmán en alabastro, que a principios de siglos aún podía verse en la portada de Caleruega³.

El arte gótico se introdujo en Burgos en fechas muy tempranas, por ser su catedral la primera en adoptar el nuevo estilo. A partir de 1235 se comienza a esculpir la portada del Sarmental, la más antigua de la catedral, le sucede la de la Coronería. Estos primeros escultores sólo van a influir en una talla de toda la provincia, la Virgen

del Manzano de Castrojeriz, serán las esculturas realizadas por el taller del claustro y las torres las que van a dejar en nuestra zona uno de sus más elevados exponentes, se trata de la Virgen de la Vid. Del resto de las imágenes desconocemos sus autores, aunque en algunos casos ha sido posible establecer nexos entre distintas esculturas configurando la actuación de algunos artistas.

El elevado número de esculturas y la importancia de las conservadas ha hecho que hayamos analizado sólo los siglos XIII y XIV, para no correr el riesgo de hacer una aproximación excesivamente generalizada al tema.

Las representaciones conservadas responden a Crucificados, Vírgenes sedentes y Anunciaciones.

2. CRISTOS.

2. 1. Cristos de tipología bizantina

Si seguimos la definición que Thoby da de la anatomía bizantina, según la cual los pectorales adoptan la forma de capelina, las costillas se hacen muy marcadas y el abdomen aparece dividido en cuatro o seis lóbulos⁴, en Burgos las imágenes que se adaptan a esta descripción muestran una salvedad, no presentan el abdomen lobulado, si exceptuamos la de Caleruega.

En la iglesia de **Gumiel de Izán** se conserva el Cristo de la Paciencia, ubicado a los pies de la nave del evangelio. El estado de conservación es óptimo, sólo le ha sido retallada la parte superior de la cabeza, deducimos que para eliminar la corona real. Es una de las escasas tallas sobre las que

3. SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, ms., t. III, 1929. Pensamos que no se realizó para su ubicación en el exterior, los escudos de la peana y la inscripción hacen pensar que se trataba de una imagen de culto.

4. THOBY, P., *Le Crucifix des origines au concile de Trente. Etude iconographique*, Nantes, 1959, p. 92. ARA GIL, J., *Escultura gótica en Valladolid y provincia*, Valladolid, 1977, p. 68.

existe numerosa bibliografía⁵, aunque casi ninguna ahonde en el estudio estilístico ni iconográfico de la pieza. Todos los autores la datan a principios del s. XIII, cronología que posponemos a finales de la centuria, ya en ese período sólo podemos fechar los Cristos románicos de la provincia⁶.

Tiene de peculiar que es la primera imagen en la que se aprecia una distribución del perizonium que se prolongará a lo largo del s. XIV por toda la provincia⁷, también en obras palentinas, sin haber encontrado ninguno que se le asemeje en Valladolid⁸. Se trata de la tela sobrante que cuelga por la parte central, como si de una pervivencia románica se tratase. No puede considerarse ésta una imagen tipo, sino la primera, cronológicamente, que se ha conservado, de un grupo que no destaca por su abundancia, y del que la mayoría de los ejemplares españoles se encuentran en la provincia de Burgos⁹.

La escultura muestra como partes más elaboradas el rostro y el perizonium. Tiene la cabeza inclinada hacia la derecha. El rostro es de forma ovalada y expresión amable, como si estuviera dormido. El cabello deja ver ambas orejas, antes de recogerse tras la espalda, muestra dos ondulaciones por el lado derecho, una a la altura de la oreja y otra del cuello. De la anatomía resalta la clavícula marcada, al igual que el esternón, el pecho en capelina y las costillas encuadrando el arco epigástrico con forma triangular. El perizonium tiene un rico drapeado, que es sin duda la parte de más calidad de la escultura. Está anudado sobre la cadera derecha, colgando a ambos lados del nudo la tela sobrante. Bajo el mismo y en los laterales dominan las líneas verticales, que caen creando un borde ondulado de gran plasticidad, en la zona central forma pliegues angulares concéntricos hasta que remata en pico. En torno a la pierna izquierda dominan los

5. PALACIOS, F., "Breve descripción de la Iglesia de Santa María de la Villa de Gumiel de Izán", *BCPMB*. 100, (1947), Burgos, p. 484. "Teniendo por fondo inmediato la pared sencillamente adornada, hay un Santo Cristo de brazos y miembros desproporcionados, de gran mérito- según algunos- no en su conjunto, sino en ciertos detalles". ONTORIA OQUILLAS, P., "Notas histórico-artísticas del Museo de Gumiel de Izán" *BIFG*. 199, (1982), Burgos, p. 281. "No debe pasar desapercibido el Cristo que se encuentra en la capilla contigua, denominada del Cristo de la Paciencia. Se encuentra sin retablo alguno, en un nicho de la pared de la capilla que lleva su nombre. Sus dimensiones 1,90 metros, es de estilo románico-gótico cuya datación es de principios del s. XIII. Admira por la paz dolorida de su rostro". ONTORIA OQUILLAS, P., "La iglesia de Santa María de Gumiel de Izán", *BIFG*. 205, (1985), Burgos, pp. 91-92. "En esta capilla se encuentra un Cristo en la Cruz, denominado de la Paciencia, sin retablo alguno, en un nicho de la pared. [...] Las dimensiones del Cristo de 1,90 metros es de estilo románico-gótico cuya datación es de principios del s. XIII y que admira por la paz dolorida de su rostro. Como los Cristos de esta época sus brazos y miembros son desproporcionados, pero encierra en sí un gran mérito, en su conjunto y en sus detalles. Habría que investigar detenidamente su procedencia, pues no tenemos ninguna otra noticia". MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera" *Biblioteca 5. Estudio e Investigación*, Iltre. Ayuntamiento de Aranda de Duero, Burgos, (1990), pp. 82, 84. "El Cristo de la Paciencia es de finales del s. XIII. [...] Sus rasgos anatómicos siguen siendo de tipo bizantino, con las costillas muy marcadas denotando aún cierto esquematismo. En la cabeza se aprecian signos de que ha sido serrada una corona real, que tenía en origen, caso único en la comarca. La característica más relevante de este crucifijo es el drapeado del perizonium, que tiene una disposición semejante al de Tordomar, y fuera de la provincia al de Santa María la Blanca de Villarcázar de Sirga (Palencia).

La calidad de esta obra trasciende el ámbito del taller local y del arte popular. Es probable que a partir de este crucifijo se pueda configurar en un futuro un tipo iconográfico definido". ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 52. "Hay una bella efigie de "Cristo de la Paciencia" de principios del s. XIII".

6. Monasterio de Rodilla y Salas de Bureba, siendo los otros ligeramente anteriores.

7. Esta disposición del perizonium se aprecia en las imágenes de Aranda de Duero, Castrojeriz, Ibeas de Juarros, Santa Cruz de Juarros, Tordomar, Villahoz, Villanueva de Puerta, Villarcayo.

8. ARA GIL, C.J., *Escultura gótica en Valladolid y provincia*, op.cit.

9. Fuera de Burgos hay que mencionar las tallas del Cristo de las Batallas de la catedral palentina y el perteneciente al calvario de Villarcázar de Sirga.



Cristo de la Paciencia, Gumiel de Izán.

pliegues concéntricos. La pierna derecha aparece de perfil con un estudio naturalista de la anatomía.

Los otros tres Cristos que pasamos a analizar pertenecen a la segunda mitad del s. XIV. En la ermita del Santo Cristo de **Baños de Valdearados**, lugar que en origen fue iglesia parroquial, se encuentra un Crucificado que integra un calvario. La iglesia tenía

la advocación de Santa María del Castillo¹⁰. Esta talla ha ocupado varios lugares dentro del mismo recinto. En origen y hasta 1642 estuvo en el muro septentrional, éste año "se hizo un nicho entre el altar de Nuestra Señora y el de San Pedro para colocar y poner el Santo Cristo para su veneración y conservación"¹¹. A partir de 1658, año en que se inaugura la nueva iglesia, éste pasa a ocupar el lugar donde hoy se encuentra, presidiendo el altar mayor de la ermita. Se trata de una imagen que se puede datar en el último cuarto del s. XIV. El rostro es muy alargado y la frente corta. Resalta la expresión dolorosa mediante los ojos abiertos y las comisuras en torno a la boca, las manos no se flexionan, pero presentan los dedos tallados de forma individual. De la anatomía marca el esternón, las costillas y el arco epigástrico. Tiene el vientre abultado. El paño de pureza se anuda a la cintura, dejando formarse pliegues concéntricos a ambos lados de las líneas verticales. Parte de la tela sobrante cuelga por el lado izquierdo. Ambos pies se encuentran en la vertical.

Anclado en la bóveda del ábside de la iglesia parroquial de **Caleruega** hay un singular Crucificado. Lo peculiar de esta talla es el hecho de que se encuentre sujeto a la cruz por cuatro clavos. Esta disposición, que pudiera parecernos un anacronismo, puede estar explicada por el hecho de que Caleruega es la cuna de santo Domingo de Guzmán, y que este santo fue el que inició la persecución contra los herejes cátaros, cuyo sector más radical recibió el nombre de albigense¹². La disposición de ambos pies fijados en un madero parece derivar de la herejía albigense, quienes quisieron representar así a Cristo para mofa y escarnio¹³, aunque se incorporaría al arte en el siglo siguiente,

10. CALVO MADRID, T., *La villa de Baños*, 1981, p. 93.

11. Archivo del real Convento de Caleruega, *Libro de Fundación*, fol. 5. Lo cita CALVO MADRID, T., *La villa de Baños*, op. cit., p. 95.

12. FÉDOU, R., *Léxico de la Edad Media*, Madrid, 1986, pp. 44-5. "Se extendió en el s. XII principalmente en el Languedoc [...] e Italia del Norte".

13. GUERRERO LOVILLO, J., *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, p. 282. ARA GIL, J., *Escultura gótica en Valladolid y provincia*, op. cit., p. 69.

XIII, pudiendo ser considerada una de las características de los Cristos góticos y una constante hasta la actualidad. Pero este debate no se centró sólo en tierras francesas, en España también fue muy discutido a lo largo del s. XIII, teniendo sus defensores y sus detractores. Para Diego García Campos y Tomás de Tuy, personalidades ambas relacionadas con la monarquía, la crucifixión canónica era la románica de cuatro clavos. Que su opinión no fue tenida en cuenta, si contemplamos las crucifixiones góticas, pero refleja la existencia de ciertas tensiones¹⁴. Conviene no olvidar que esta talla pertenece a la segunda mitad del s. XIV, hay que interpretar este anacronismo en un excesivo celo religioso por parte del que encargó esta escultura, con toda seguridad seguidor de santo Domingo de Guzmán, que no encuentra eco en ninguna otra obra del entorno. Se encuentra en buen estado de conservación. El rostro es alargado y refleja el dolor en el ceño fruncido, los ojos abultados y el cabello que resalta muy poco de la cabeza, a lo que hay que sumar la inclinación de la cabeza hacia abajo. Los brazos se encuentran próximos a la horizontal y los dedos de la mano flexionados. Su anatomía se adapta completamente a la tipología bizantina, ya que no sólo marca las costillas, sino que el abdomen se divide en cuatro lóbulos, bajo los que emerge un abultado vientre. El perizonium lleva reborde y se sujeta mediante un pequeño nudo a la cadera derecha, contrastando el tamaño del nudo con el elevado número de pliegues verticales que arrancan del mismo. Estos son muy volumétricos. Ambas piernas se presentan frontales y caen en paralelo.

En **Fuentelcésped** hay una imagen en muy buen estado de conservación, con policromía posterior. El tallado y la composición transmiten serenidad y proporción. La cabeza está desviada hacia el lado

derecho y hacia abajo. El ceño está fruncido, pero el resto de la cara refleja dulzura, los pómulos salientes y la nariz fina y bien proporcionada, ambas orejas perceptibles. Lo que destaca del rostro es una larga barba, rematada en dos bucles, que cae muy por debajo de la clavícula, apoyándose en el pecho, siendo la única escultura de Burgos con esta distribución. El cabello también está trabajado con maestría, recogiendo tras la espalda. La corona es muy fina. Los antebrazos muestran una musculatura tensa, las manos están extendidas pero con todos los dedos trabajados de forma individual. Los pectorales están un poco desarrollados, las costillas muy pronunciadas y el arco epigástrico rematado en pico, bajo el mismo el abdomen es liso. El perizonium se alarga considerablemente por debajo de las rodillas. Está anudado sobre la cadera derecha, desde donde cae una cascada de pliegues zigzagantes, cuyo final es el arranque de un gran triángulo que permite ver la rodilla derecha, por el lado izquierdo los pliegues son concéntricos. Las piernas marcan la estructura anatómica, el pie izquierdo en la vertical y el derecho en rotación externa. Pertenece al tercer tercio del s. XIV.

2. 2. Grandes crucifijos de hacia el 1.300

Este grupo de imágenes coincide en las grandes dimensiones que presenta. Lo conforman las tallas de Adrada de Aza, Guzmán y Roa. Dentro del conjunto se pueden relacionar estilísticamente dos esculturas, las de Guzmán y Roa.

El primero en adoptar la denominación de gran Crucifijos fue G. Weisse, quien afirma que con el cambio de centuria los Crucifijos disminuyen el formato¹⁵. Este es el criterio seguido por J. Ara

14. ESPAÑOL, F., *El arte gótico (I)*, ("Historia del Arte"), Historia 16, t. 14, Madrid, 1999, p. 6.

15. WEISSE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, t. II, Reutlingen, 1925, p. 81. "Mit dem Übergang zum 14. Jahrhundert setz sich ein schmächtiger, zierlicher Körpertypus durch.[...] Auch die Tatsache, dass zumeist nur noch Krucifixe kleineren Formates begenen".

para denominar el tipo 3.º, los grandes crucifijos de hacia 1300¹⁶, de quien hemos tomado el título de este apartado. La mayoría de las imágenes de este grupo son de gran calidad, como sucediera a J. Ara en la provincia de Valladolid.

Las tallas de **Roa** y **Guzmán** presentan grandes afinidades estilísticas¹⁷, a lo que hay que sumar su proximidad geográfica, motivo por el que van a ser estudiadas conjuntamente. Además pueden establecerse paralelismos estilísticos con las de Curiel y Tordehumos en Valladolid, y Castrillo de Onielo en Palencia, localidad no muy alejada de las burgalesas, por encontrarse al sur de la provincia. Exceptuando la talla de Tordehumos, el resto están muy próximas geográficamente.

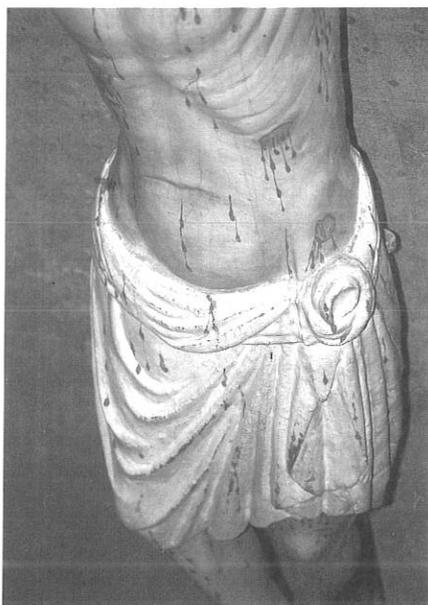
Las dos esculturas ribereñas coinciden en superar los dos metros de altura. El estado de conservación en que nos han llegado no presenta grandes desperfectos. Tienen la cabeza ligeramente girada hacia el lado derecho y hacia abajo. Ambos debieron llevar casquete, como la imagen de Curiel. Siendo las únicas esculturas de la provincia de Burgos en lucir este tocado, sólo un Crucificado del calvario de Retuerta las emula. El tratamiento de los rostros es idéntico. La policromía de la talla de Roa puede engañarnos, ya que cambia ligeramente el aspecto de la imagen, pero ambos tienen la cara alargada, de frente lisa, el globo ocular tallado en relieve, el trabajo de los pómulos también es idéntico, como igualmente coincide la transición de los mismo a la nariz, la forma de la nariz, los labios y la barba, siendo las diferencias casi imperceptibles, el largo de la barba es idéntico y la disposición de la oreja derecha, la única que se ve, sólo varía la forma de caer el cabello, que aunque en ambos casos se distribuya sobre los hombros hacia la espalda, en la imagen de Guzmán se separan dos finos mechones, que se adelantan ligeramente hacia

el pecho. El trabajo del cuello también es idéntico. Todas las coincidencias que hemos apreciado en el tallado de la cabeza desaparecen en los brazos. El Cristo de Roa tiene larguísimo brazos, que arrancan en la horizontal para flexionarse luego a la altura de los codos en una diagonal muy suave. En el estudio del cuerpo vuelven a coincidir, ambos marcan la clavícula, el pecho en capelina y las costillas, también coinciden las transiciones abdominales y el vientre un poco hinchado, así como se percibe el arranque de las ingles. El perizonium es muy similar al de las imágenes vallisoletanas y palentina. Se ata al lado izquierdo, cuando lo habitual es el derecho. Los de Tordehumos, Curiel, Castrillo de Onielo y Roa se sujetan mediante un nudo circular sobre la cadera izquierda, mientras en el de Guzmán no se puede ver por haber sido serrado, pero todo parece indicar que se repitiese esta forma, por el trozo que se ha conservado. También coinciden todos ellos en llevar un reborde ancho, con plegados de idénticas características, semicirculares concéntricos en la zona central. Todos tienen la parte trasera más larga que la delantera y suben en diagonal hacia la izquierda para dejar asomar esta rodilla. La distribución del drapeado también es muy similar, sobre la pierna derecha existen numerosos pliegues concéntricos, que en la zona central se tornan diagonales para confluir hacia al nudo. Bajo el nudo se aprecian dos cascadas de pliegues, que se organizan de forma armónica a ambos lados. Las piernas se encuentran separadas mostrando la zona frontal, los pies están sujetos por un solo clavo, el derecho sobre el izquierdo. Habría que datar estas esculturas en el último tercio del s. XIII.

Las similitudes evidentes de estas cinco imágenes hacen que tengamos que relacionarlas con algún autor que estuvo activo en esta zona. J. Ara veía en la imagen de Curiel una relación con obras

16. ARA GIL, J., *Escultura gótica en Valladolid y provincia*, op. cit., p. 78.

17. Aspecto que ya señalé en MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Crucifijos góticos en la Comarca de la Ribera", op. cit., p. 83.



Cristo de Roa de Duero, iglesia parroquial.

francesas, debido a su profundo sentido de idealización, por lo que el mencionado escultor pudiera ser de origen galo¹⁸.

2.3. Cristos de anatomía naturalista

Existe un grupo de esculturas que muestra el mismo tipo de anatomía, se trata de imágenes con los brazos por encima de la horizontal, los pectorales muy desarrollados, con anchos hombros que parecen adoptar la forma de un triángulo invertido, contrastando con la delgadez de la cintura, el abdomen lobulado y la pierna derecha de perfil con desarrollada pantorrilla. Coinciden con representaciones de expresión amable, cuyos rostros aparentan estar afablemente dormidos¹⁹. Dentro de este apartado vamos a hacer dos grupos, el primero en relación con la escultura de Las Huelgas que se encuentra de la capilla de San Juan, imagen que

se puede considerar tipo o modelo, y el segundo, que aunque no cuenta con una talla tipo, conforma un grupo homogéneo en el que el torax está abombado y el arco epigástrico rematado en pico.

Grupo 1

La escultura de mayor calidad se encuentra en **Las Huelgas**, en el altar de la capilla de San Juan. Estilísticamente se trata de una escultura de gran calidad. Tiene la cabeza inclinada hacia el lado derecho. El rostro es de canon alargado, los ojos cerrados, labios carnosos con el inferior un poco horadado. El cabello deja visible ambas orejas. El tratamiento del peinado, con la raya en medio y ondulándose antes de caer tras la espalda, para dejar ver las orejas, está trabajado con minuciosidad. El bigote tiene la peculiaridad de no llegar a unirse a la barba, ésta se distribuye bajo una línea recta que va desde el

18. ARA GIL, J., *Escultura gótica en Valladolid y provincia*, op. cit., p. 79.

19. Esta tipología ya la configuró ARA GIL, J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, op. cit., p. 4.

lóbulo de las orejas hasta por encima de la barbilla, remata en dos bucles tallados con preciosismo, bajo el labio inferior se muestran dos mechones pequeños de cabello, bajo los cuales se aprecia aún la barbilla y en la parte inferior de ésta la barba, a una altura inusual, como si se tratase de una perilla. El cuello está desviado hacia el lado derecho, resaltando la anatomía. Los brazos en "y" muy abierta marcan la musculatura del antebrazo, las manos se esculpen abiertas y con los dedos separados. Del cuerpo talla la clavícula, el esternón, el abdomen lobulado en cuatro y el vientre abultado, lo más destacable es el abultamiento del torax en contraste con la delgadez de la cintura, lo que le hace parecer un triángulo invertido. El perizonium arranca por debajo de la cintura, mostrando el nacimiento de las ingles. Se ataba sobre la cadera izquierda, pero en la actualidad el nudo está serrado, sobre la pierna izquierda forma pliegues concéntricos, que cubren la rodilla derecha, desde allí sube en diagonal hasta por encima de la izquierda. La pierna derecha muestra una prominente pantorrilla, de musculatura marcada, de perfil, que se estrecha hacia los tobillos, el pie derecho de perfil en diagonal. La pierna izquierda un poco flexionada muestra la rodilla, está frontal y el pie en la vertical. La cruz es original de gajos.

En el muro de la epístola de la iglesia parroquial de **Moradillo de Roa** existe un Crucificado que se adapta a estas características. Repite la forma de triángulo invertido del torax, y el vientre abultado. Llama la atención su largo paño de pureza anudado sobre la cadera derecha, de donde cae una cascada de pliegues en vertical que se adaptan a la pierna, mientras la zona central y la pierna izquierda se cubren con numerosos y volumétricos pliegues semicirculares.

Segundo grupo

De todas las características dadas para las tallas del grupo anterior hay que especificar que hay una variante que une a un gran número de

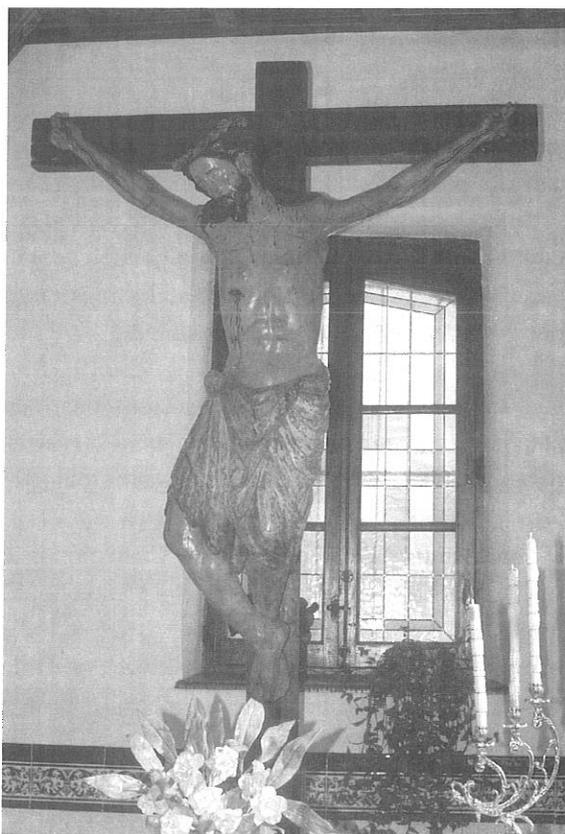
esculturas, con la suficiente significación como para configurar otro apartado. En la anatomía del cuerpo se aprecian grandes diferencias, ya que en lugar de adoptar el torax con forma de triángulo invertido, tienen el torax abultado, el arco epigástrico rematado en pico y el pecho en capelina. Siguen sin marcarse las costillas y el abdomen se divide en cuatro lóbulos, también es estrecha la cintura, pero el vientre no alcanza tanto relieve.

En la iglesia parroquial de **Pedrosa de Duero** hay un Cristo, que mantiene las características principales de este grupo. Su estado de conservación es bueno, ha sido repolicromado, al igual que al anterior se le ha añadido la corona y la cruz es nueva. La madera de la escultura está en buen estado de conservación. El rostro sigue siendo afable, del cabello caen un mechón a cada lado del pecho, la barba se distribuye en horizontal por la parte superior y deja visible la casi totalidad de la barbilla, está trabajada en haces de tamaño intermedio que rematan en dos bucles en la zona central. De los brazos destaca la disarmonía que se produce entre el tamaño del antebrazo, corto, y el resto, otra peculiaridad es que los codos estén algo flexionados. Insinúa la clavícula, destaca el pecho en capelina y el arco epigástrico rematado en pico, que alberga un abdomen dividido en cuatro lóbulos. El torax está abombado. Todas las transiciones musculares se producen de forma tenue, la cintura se estrecha considerablemente y se ve el arranque de la ingle izquierda junto a un vientre algo abultado. El perizonium presenta un drapeado de ricos volúmenes, se anuda sobre la cadera derecha, dejando ver por la parte superior el reborde, como en la imagen del convento de San José de Burgos, bajo el caen pliegues en vertical que dejan asomar la rodilla derecha, a ambos lados de éstos los pliegues son concéntricos, distribuidos con distintas profundidades. La pierna derecha de perfil muestra un modelado suave, el pie derecho está en rotación externa y el izquierdo en la vertical.

2. 4. Crucifijos en cuya composición predominan las líneas curvas de carácter rítmico

La primera autora en agrupar imágenes de Crucificados bajo este epígrafe fue J. Ara Gil²⁰. Puede enclavarse a todo este conjunto de tallas en el segundo tercio del s. XIV. A diferencia de los Cristos dolorosos curvados, en estas imágenes el ritmo de la composición viene marcado por la posición de la pierna derecha, que sobresale, o la curvatura suave del cuerpo. Forman un grupo significativo en la provincia²¹, del que la mitad pertenecen a la Ribera: Caleruega, Mambrilla de Castrejón, Roa de Duero y Valdeande.

En la ermita de la Virgen de las Viñas de **Aranda de Duero** hay una escultura que se encontraba con anterioridad en la ermita de la que era titular, en el centro del municipio, conocida como ermita del Santo Cristo²². El Crucificado está bien conservado, ha sido repolicromado, la cruz y la corona son añadidos posteriores. Muestra la cabeza desviada hacia el lado derecho de perfil, la expresión apacible se desvirtúa ligeramente por tener el ceño fruncido y los pómulos destacados, aunque la boca y los ojos sigan cerrados. El cabello se recoge tras la espalda dejando ver gran parte de las orejas. Los brazos están por encima de la horizontal, de la anatomía destaca la suavidad de las transiciones musculares, la caja torácica está abombada, como todas las de este grupo, el arco epigástrico acaba en pico y las divisiones abdominales se tallan con elegancia, el talle es delgado y el vientre sobresale ligeramente. El perizonium se ata sobre la cadera derecha, y pertenece al grupo que ya mencionamos al hablar del paño de pureza del Cristo de la Paciencia en Gumiel de Izán.



Santo Cristo, ermita de la Virgen de las Viñas, en Aranda de Duero.

En el monasterio de las Madres Dominicas de **Caleruega**, en la sala capitular, hay un Cristo de la segunda mitad del s. XIV, completamente inédito, por estar en clausura. La expresión dramática se centra en el rostro, debido al arqueado de las cejas y a tener los ojos tallados en relieve y entornados. La corona es la más ancha de todas cuantas se conservan. Los brazos están muy por encima de la horizontal, con los dedos separados y flexionados. El cuello se desvía hacia la derecha, se talla la clavícula y las transiciones musculares son suaves, con el arco epigástrico rematado en pico. Lo más

20. *Ibidem*, p. 86. "Desde mediados del siglo XIV hasta finales del mismo, los tipos se hacen más variados. Por lo general se impone el uso de corona de espinas en forma de cordón con espinos trenzados".

21. Arenillas de Riopisuerga, Celada del Camino, Hontoria de la Cantera, Jaramillo de la Fuente, Olmillos de Sasamón, Tinieblas, Valdeande y Villahizán.

22. Su anterior enclave sigue conservando el nombre de Plaza del Santo Cristo.

destacable de esta talla, además de la corona, es la posición de las piernas, ambas flexionadas hacia el exterior, la derecha sobre la izquierda, lo que produce un ensanchamiento muy pronunciado del paño de pureza. El perizonium muestra reborde y se anuda, con la tela saliente en la parte central del nudo, sobre la cadera derecha, de donde cae una cascada zigzagueante de pliegues. Es más largo por la parte trasera que por la delantera.

Esta escultura muestra grandes similitudes con el Crucificado que se encuentra en la iglesia parroquial de Celada del Camino, de similar cronología.

La escultura de **Mambrilla de Castrejón** está ubicada en un retablo en el muro del evangelio. El estado de conservación no es malo sólo se le ha serrado parte del nudo y la policromía ha sufrido desconchones. La calidad de la cabeza contrasta con las soluciones reiterativas y mal desarrolladas del cuerpo. Está desviada hacia el lado derecho, con expresión dulce, facilitada por tener ojos y boca cerrados, ésta carnosa. El bigote arranca casi a la misma altura que la comisura de los labios. El cabello se recoge tras la espalda. Las transiciones musculares del cuerpo están muy marcadas, enseña el pecho en capelina, la caja torácica abultada y el abdomen lobulado. El paño de pureza es el que marca el ritmo de la composición, acentuado por estar la pierna derecha adelantada al plano del resto del cuerpo.

La imagen de **Nava de Roa** puede incluirse en este grupo. La cabeza desviada hacia la derecha. Posición que también adopta el cuerpo. La pierna derecha también se representa de perfil. El paño de pureza no se puede relacionar con ninguno de los

del grupo, se ata sobre la cadera derecha, cayendo en cascada y dejando una apertura que deja asomar la rodilla derecha. Los pliegues sobre la pierna izquierda son concéntricos y escasos²³.

En la iglesia de San Esteban de **Roa** se encuentra el Cristo de San Esteban. Esta edificación está cerrada al culto. No fue éste su enclave originario, ya que este Cristo procede de la desaparecida iglesia de la Trinidad²⁴.

El movimiento que se da a la composición nace, igual que en la talla anterior, de la posición de las piernas y la cabeza. Ésta se desvía hacia la derecha. Tiene los ojos entreabiertos. Sobre el cabello se aprecia una corona de doble día. Del cuerpo sólo se percibe la transición del arco epigástrico. El perizonium forma pliegues poco convincentes, centrados, sobre todo, sobre la pierna derecha. Tampoco está bien resuelto el tallado de las piernas, la derecha aparece completamente desproporcionada por haberse tallado la rodilla a media altura de la pantorrilla de la pierna izquierda, sin que la flexión de la misma justifique ésta disarmonía.

El Cristo de **Valcabado de Roa** había sido datado a principios del s. XIV²⁵, cronología que posponemos, con un ligero retraso, hacia el segundo cuarto de siglo. Se trata de una talla de pequeñas dimensiones, inferior al metro, de expresión amable, con el cuerpo algo desviado hacia la derecha y la pierna del mismo lado muy adelantada, en torno a ella se concentran los pliegues que caen debajo del nudo, que por el lateral derecho rematan en volutas. Por el lado derecho cae parte de la tela sobrantes. Los pies se encuentran casi en la vertical.

23. La imagen de Nava de Roa ya fue ubicada en el s. XIV por MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera", op. cit., p. 85. Aunque SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. VI, op. cit., lo ubique en el s. XIII. "Procedente de la derruida ermita del s. XIII, así como un Cristo Crucificado de talla de la propia fecha y procedencia".

24. ZAMORA, F., *La villa de Roa*, Madrid, 1965, p. 351.

25. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Crucifijos góticos en la comarca de la Ribera", op. cit., p. 85.

A los pies de la iglesia parroquial de **Valdeande** se guardó en una urna, como Cristo yacente, la imagen de este Crucificado, que ha sido restaurado recientemente y devuelto a su aspecto original. En la actualidad puede contemplarse en el muro septentrional. El estado de conservación es bueno, sólo le fueron serradas las falanges superiores de todos los dedos exceptuando el pulgar. La cabeza está inclinada hacia el lado derecho. El rostro es de expresión amable, como dormido. La anatomía sólo insinúa levemente las transiciones musculares, lo que más llama la atención de esta escultura es el tallado del paño de pureza, que se adelanta considerablemente al plano general de la escultura, se anuda sobre la cadera derecha en un nudo muy típico de los Cristos de la Ribera, es de pequeño tamaño y a ambos lados penden dos pequeños trozos de tela, así puede verse en los de Cilleruelo de Arriba, le incluimos por su proximidad geográfica, Quemada, Hontoria de Valdearados y Roa. Al igual que en éstos, sobre la línea horizontal que cubre la parte superior de la rodilla derecha, sube otra diagonal en la que se aprecian pliegues solapados verticales. El drapeado bajo el nudo no es muy abundante. Los pliegues concéntricos que se producen en el lado izquierdo están muy acentuados y son de gran volumen.

2. 5. Cristos góticos dolorosos

Dentro de este epígrafe se va a analizar un grupo de Cristos dolorosos, se trata de los Crucificados curvados. La investigadora española

que ha centrado parte de sus estudios en este tema ha sido A. Franco Mata, quien inserta dentro de esta corriente a los Crucificados curvados.

Este tipo de imágenes, como sucede en otras ocasiones, hizo su primera aparición en la miniatura. El primer ejemplar se remonta al s. IX, Evangelionario de la Pierpont-Morgant Library de Nueva York, de hacia el año 1060 es el Salterio de New Minster del Bristish Museum. Al siglo XII pertenece el Crucificado de la pala de oro de San Marcos de Venecia, así como un elevado número de miniaturas²⁶, y al XIII el salterio de san Luis y Blanca de Castilla, realizado antes de que ésta fuese reina, antes de 1223, en la Biblioteca de Arsenal (ms. Fr. 1186), se representa a Cristo curvado pero con el rostro sin expresión doliente²⁷. El dolor reflejado en la faz podrá verse en miniaturas de finales del s. XIII, como en la Crucifixión del salterio de Bonmort, conservada en la Biblioteca de Besançon, en la que Cristo aparece vivo, con los ojos abiertos²⁸. Esta fórmula sólo se adaptará a dos de las imágenes burgalesas, la de San Millán de Los Balbases, de similar cronología y la del Cristo de Rebeche de mediados de la centuria siguiente.

La fuente más destacada, por su pronta difusión entre la imaginería, fue el dibujo de Villard de Honnecourt aparecido en el *Livre de portriatures*, en la Biblioteca Nacional de París, folio número 19093²⁹. Se cree que este manuscrito se creó entre 1225 y 1230. Su repercusión en la escultura fue inmediata, en el Museo Schnütgen de Colonia existe una imagen que parece estar directamente inspirada en él³⁰. Esta talla se ha datado entre

26. FRANCO MATA, A., *Escultura gótica española del s. XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, 1984, p. 37. "Como se puede ver en el manuscrito 140 del Sacramentario de la biblioteca municipal de Grenoble". FRANCO MATA, A., "El crucifijo gótico doloroso, andaluz, y sus antecedentes", *Reales Sitios* 88, (1986), p. 67.

27. THOBY, P., *Le Crucifix, des origines au Concile de Trente*, op. cit., p. 130.

28. *Ibidem*, p. 138.

29. SCHLOSSER, J. VON, *El arte de la Edad Media*, Barcelona, 1981, p. 45.

30. LEGNER, A., (COORD.), *Schnütgen Museum. Die Holzsulpturen des Mittelalters*, (1000-1400), n. 19, pp. 168-69.

1230-1240. Se cree que existía una escultura francesa, inspirada en el citado dibujo, que sirvió de modelo a la imagen alemana.

En España, según A. Franco Mata, hay que ver un precedente inmediato en las miniaturas de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Éstas igual que los Cristos curvados se relacionan con el arte francés.

Este tipo de imágenes curvadas son más abundantes en Andalucía y tienen su máximo exponente en el Cristo de la iglesia de Sanlúcar la Mayor de Sevilla, Crucificado de origen francés. Además de esta escultura destacan las imágenes de las iglesias de San Pedro y San Francisco de Córdoba, en Sevilla están el Cristo de la catedral de Sevilla, el de la iglesia de Sanctorum Omnium, el de la Diputación Provincial, el de San Agustín y el de San Isidoro de Santiponce. En otras provincias destaca la influencia del Cristo de Sanlúcar la Mayor, así pueden considerarse los de la catedral de Santiago de Compostela, el Cristo de Salinas (Palencia) y el de San Andrés de Cuellar (Segovia) y Zurbano (Vitoria), según A. Franco Mata³¹. Todas estas esculturas pueden datarse en el s. XIV.

La primera imagen que responde a la tipología de Cristo curvado en Burgos es de finales del s. XIII, se trata del Cristo de San Millán³² en Los Balbases. Esta talla es de posible origen francés, igual que el sevillano de esta tipología. Además de esta escultura el número de tallas conservadas en la provincia fechables en el s. XIV es considerable, un total de once esculturas si excluimos el

Cristo de San Millán, cinco de las cuales se encuentran en la Ribera, por lo que se produciría en nuestra provincia la mayor concentración escultórica de España.

Una de las explicaciones posibles para relacionar estas imágenes con las andaluzas podría ser la repoblación, ésta fue efectuada, en gran parte, por burgaleses, sobre todo la de la provincia de Sevilla, donde existe la mayor concentración de tallas de esta tipología³³. Esta podría ser una hipótesis de trabajo que se vería reforzada por el hecho de que sea en esta provincia donde se concentra el mayor número de imágenes, superando incluso a las andaluzas en número. En cualquier caso algunos de los ejemplares burgaleses son anteriores, finales del s. XIII, a los andaluces.

Las imágenes burgalesas se diferencian de las tallas andaluzas más significativas en que las cabezas no se apoyan sobre el hombro, ni la anatomía presenta una incurvación tan acentuada³⁴. La que consideramos primera talla del conjunto, el Cristo de San Millán de **Los Balbases** muestra una curvatura poco marcada, acentuada por la disposición de la pierna izquierda. Conforme avanza la siguiente centuria esta curvatura se va acentuando. También es éste el primer Cristo que muestra una expresión dolorosa en Burgos.

Dentro de este conjunto de imágenes puede formarse un grupo con cierta unidad tipológica, integrado por las imágenes de Cilleruelo de Arriba, Gumiel de Mercado, Hontoria de

31. FRANCO MATA, A., *Escultura gótica española en el s. XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, op. cit., pp. 37-39. FRANCO MATA, A., "El crucifijo gótico doloroso, andaluz, y sus antecedentes", op. cit., pp. 65-72.

32. Los Balbases (iglesia de San Esteban, sacristía y ábside de la nave de la epístola), Gumiel de Izán (Cristo de Reveche), Gumiel de Mercado, Hontoria de Valdearados, Jaramillo Quemado, Piedrahita de Juarros, Puenteadura, Quemada, Roa de Duero, Villanueva de Puerta.

33. GARCÍA CORTÁZAR, J. A., *La época medieval*, ("Historia de España"), t. II, Madrid, 1983, p. 201.

34. Las imágenes andaluzas de la iglesia de *Sanctorum Omnium* de Sevilla y de la Diputación Provincial de Sevilla procedente de las Mercedes tampoco apoyan la cabeza sobre el hombro, sino que está sólo un poco inclinada hacia la derecha, acentuando la curvatura.

Valdearados y Quemada. El resto de las esculturas no muestran ningún nexo estilístico. Se trata de las tallas de Gumiel de Izán y Roa de Duero.

Este segundo grupo además de las mencionadas similitudes estilísticas coinciden en su proximidad geográfica, sur de la provincia³⁵. Las características generales son la pierna derecha flexionada y desviada hacia el exterior, sobre ella cae un elevado número de pliegues verticales que arrancan del nudo, el cuerpo está ladeado hacia la derecha, en ningún caso de forma violenta, y en las mayorías de las ocasiones, la cabeza inclinada hacia ese lado acentúa la curvatura. Todos responden a una anatomía naturalista, con la parte superior del abdomen rematada en pico. También coincide la distribución del paño de pureza. Cronológicamente se pueden fechar en la primera mitad del s. XIV³⁶, pudiendo establecerse dos grupos, el primero lo forma la talla de Gumiel de Mercado, del primer tercio, y los dos restantes de en torno a los años centrales del siglo.

En el muro de la epístola de la iglesia de San Pedro de **Gumiel de Mercado** se encuentra un imagen del Crucificado cercana a los dos metros de altura. Está tallada por todas partes menos la trasera, el hecho de que se sacase en procesión hace que la tapa también se encuentre policromada³⁷. El estado de conservación es bueno, en parte debido a la devoción que se le profesaba.

El rostro no muestra expresión dolorosa, tiene ojos y boca cerrados, es alargado. El bigote arranca desde las comisuras de los labios, sumándose a los rizos de la barba. El cabello se recoge tras la espalda dejando visible la oreja izquierda. La anatomía es suave, marcando levemente el arco epigástrico rematado en pico, y el vientre un poco abultado. El perizonium muestra un sentido del ritmo de gran plasticidad, centrando los pliegues concéntricos sobre la pierna izquierda y bajo la cadera derecha una cascada de pliegues verticales. La pierna derecha no está tan flexionada como en otras imágenes del grupo. Los autores que han escrito sobre la escultura han destacado la calidad de la talla³⁸.

Las otras dos esculturas están más arqueadas que las anteriores, también se diferencian en que llevan coronas finas de doble lía. El de **Hontoria de Valdearados** se encuentra en la cabecera de la nave de la epístola. Si exceptuamos la cabeza, el resto de la escultura muestra grandes paralelismos con la del municipio próximo de Quemada, permitiendo aventurar que se trata de la obra de un mismo taller, en la que el mismo autor talló los cuerpos, pero se encargó a imagineros distintos la ejecución de las cabezas³⁹.

El rostro centra la expresión dolorosa en el ceño fruncido y las cejas arqueadas, también

35. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Crucifijos góticos en la Comarca de la Ribera", op. cit., p. 87. En este artículo ya agrupé alguna de estas tallas dentro de la tipología de los Crucifijos curvos.

36. *Ibidem*, p. 87. "Se pueden datar entre 1340-50, aproximadamente".

37. DÁVILA JALÓN, V., *Historia y nobiliario de Gumiel de Mercado, Sotillo de la Ribera, Ventosilla (Burgos)*, Madrid, 1938, p. 144. "Es venerado por todo el pueblo y la comarca, que saca la imagen en procesión en las amargas épocas de sequías, pedriscos, hielos, incendios u otras calamidades extraordinarias que puedan asolar las riquezas de la población".

38. SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. III, op. cit. "De buena talla". DÁVILA JALÓN, V., *Historia y nobiliario de Gumiel de Mercado, Sotillo de la Ribera, Ventosilla (Burgos)*, op. cit., p. 144. "Otra capilla [...], es la del Santo Cristo, así titulada por la magnífica escultura de Cristo en la cruz".

39. YARZA LUACES, J., *Historia del Arte Hispánico. Edad Media*, Madrid, 1982, p. 228. "Sabemos que algunas figuras las hacían varios artistas. Unos se ocupaban de la cabeza y otros del cuerpo. En éste pueden estar ocupados dos hombres al mismo tiempo. Las manos y los pies pueden hacerse también aparte".

contribuye, aunque en menor medida, la acentuación de los pómulos. El cabello está tallado con cierta calidad, y aunque no permite ver la oreja derecha forma una ondulación en torno a la misma. La barba remata en rizos. La cabeza se inclina hacia la derecha y un poco hacia abajo, el cuello se fuerza en la misma dirección. También se percibe la clavícula. La anatomía es ancha y de formas suaves, el abdomen sin lobular y sólo se talla un pliegue horizontal sobre el vientre. El torax está desviado hacia el lado derecho. El perizonium arranca por debajo de la cadera dejando ver el arranque de la ingle izquierda. Los pliegues que se forman en torno a la pierna izquierda son de gran plasticidad, graduando la profundidad. Bajo el nudo caen tres pliegues verticales, que suben en diagonal sobre la rodilla derecha, bajo los mismos se aprecian otros tres en paralelo, en la tela que asoma por debajo de éstos. Ambas piernas están flexionadas, la derecha de forma más pronunciada, lo que marca más la curvatura.

La talla de **Quemada** responde en todo a las características señaladas para la imagen de Hontoria de Valdearados, exceptuando la cabeza, el escultor ha sido menos detallista en la ejecución que el del otro Crucificado. El rostro es afable, destacan los pómulos. El cabello se recoge tras la espalda. Muestra el cuello muy doblado hacia la derecha, lo que acentúa la curvatura.

Cierta similitud existe entre los paños de pureza de estos dos Cristos y el de **Roa**, en la iglesia de San Esteban, sin que puedan observarse más afinidades. Se trata de un Crucificado de expresión afable. Con la cabeza desviada hacia la derecha, sobre el cabello una corona fina de doble lía. El torax está desviado hacia el lado derecho. La anatomía es de formas muy suavizadas, el torax está abombado y el arco epigástrico ligeramente marcado, lo que más se acentúa es la línea que marca la transición

a la cintura, bajo la que aparece un vientre abultado. El perizonium repite las características ya mencionadas, nudo del que penden, a los lados, los pequeños trozos de tela sobrantes, bajo el mismo pliegues verticales solapados y por el lado izquierdo pliegues concéntricos. Existe en el Museo Marés una imagen de procedencia desconocida pero de origen castellano que repite la anatomía y el perizonium, lo único que no muestra el cuerpo arqueado⁴⁰. Dado que este tipo de paño de pureza sólo lo hemos visto en la zona sur de la provincia de Burgos, donde parece existió un taller de imagineros, podrían haber sido obras ejecutadas en el mismo taller. En ambas esculturas se aprecia la misma desviación de la pierna derecha.

Se conoce como Cristo de Reveche al Crucificado del calvario que se conserva en el Museo Parroquial de **Gumiel de Izán**, debido a su procedencia, el despoblado de Reveche. Esta escultura muestra una curvatura muy pronunciada, sin llegar a los extremos de algunas de las andaluzas, pero permitiendo ver parte de la vertical de la cruz a la altura del cuerpo. En esta imagen se retoma la idea de Cristo sufriente, que ya vimos en el Crucificado de San Millán de Los Balbases.

La cabeza sólo se desvía levemente hacia la derecha. Los ojos están abiertos y la boca cerrada. El cabello se recoge tras la espalda permitiendo ver las orejas. Los brazos, al igual que la cabeza, no reflejan la torsión que luego adoptará el cuerpo, desviado a la derecha, permitiendo ver parte de la cruz, la anatomía es naturalista, pecho en capelina, sólo levemente tallado, al igual que el arco epigástrico rematado en pico y el abdomen sin lobular. El perizonium se sujeta a la altura de la cintura, el nudo en el lateral de la cadera derecha, de donde cae una cascada de pliegues zigzagueantes que acentúan la flexión de la pierna derecha. El autor de la escultura utilizó un recurso aún no visto

40. GÓMEZ BÁRCENA, M. J., *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marés/1*, Barcelona, 1991, n. 159, p. 217.

en las otras imágenes de esta tipología, se trata de la posición que ocupa la pierna izquierda, que para acentuar la curvatura, cruza por delante de la derecha. Esta escultura presenta varios aspectos que la pueden relacionar con el Cristo que preside el calvario de **Boadilla del Camino** (Palencia). Ambos son Cristos curvados. El planteamiento general de la escultura es coincidente. En ambos rostros los ojos son rasgados, con la diferencia de que en la escultura palentina éstos están cerrados, sobresalen los pómulos y se ven las orejas. La talla burgalesa no gira tanto la cabeza hacia la derecha como la de Boadilla. La anatomía es idéntica, sólo varía el drapeado del perizonium. También es la pierna izquierda la que marca la curvatura, pero en éste caso el pie izquierdo se coloca bajo el derecho.

3. VÍRGENES.

3.1. Obras relacionadas con los talleres activos en el claustro y las torres de la catedral de Burgos

Son varios los autores que han vinculado esculturas exentas de nuestra provincia, ubicadas fuera

de la catedral, con los talleres activos en el claustro y las torres. Estas son el calvario del sepulcro del infante Fernando de la Cerda⁴², en el monasterio de Las Huelgas de Burgos, la Virgen de los Remedios, en la capilla del Santo Cristo de la catedral, la Virgen de la Manzana del Museo del Monasterio de Santo Domingo de Silos⁴³, y el descendimiento de Las Huelgas⁴⁴. Relacionan, también con este taller, las esculturas situadas en las enjutas de la portada occidental y las que decoran la meridional, de la iglesia de Castrojeriz Nuestra Señora del Manzano⁴⁵. De toda esta relación de esculturas R. Abbeg, investigadora que ha centrado su trabajo en las obras realizadas por el vasto taller escultórico del claustro y las torres, sólo relaciona con estos escultores, en Burgos y la provincia, la escultura monumental de Las Huelgas, sin incluir el calvario de Fernando de la Cerda.

Divergimos de esa opinión, ya que creemos que las únicas imágenes exentas realizadas por este taller son las de la Virgen de la Vid, en el monasterio del mismo nombre, y dentro de la misma catedral, compartimos la opinión de J. Ara al relacionar con los mismos a la Virgen que se encuentra en el tímpano interior de la portada de la

41. SANCHO CAMPO, A., *La Pasión y la Resurrección del señor en el arte palentino. El arte sacro en Palencia, t. III, Palencia, 1972, fig. 88.*

42. DEKNATEL, F. B., "The thirteenth century gothic sculpture of the cathedrals of Burgos and Leon", *The Art Bulletin*, XVII, (1935), p. 303. ARA GIL, J., "Escultura" *Arte gótico*, p. 236. CASTÁN LANASPA, J., "La incorporación de Castilla a la Europa cristiana (s. XI-XIV)", *Historia de una cultura*, Junta de Castilla y León, 1995, p. 100. ABBEG, R., *Königs- und Bischofsmonumente*, Zürich, 1999, p. 82. Sólo relaciona con los talleres catedralicios la ornamentación escultórica y no los relieves, como ya había hecho anteriormente GÓMEZ BÁRCENA, M. J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, p. 199. Sólo vincula la decoración del arco del sepulcro con la catedral, no relaciona el calvario.

43. ARA GIL, J., "Escultura", *Arte gótico*, ("Historia del arte de castilla y León"), t. III, Valladolid, 1994, p. 236.

44. WILLIAMSON, P., *Escultura gótica. 1140-1300*, op. cit., p. 352.

45. MAHN, H., *Katedral Plastik in Spanien. Die monumentale Figural Sculptur in alt Kastilien, León und Navarra zwischen 1230 und 1380*, Reutlingen, 1931, p. 30. Lo relaciona con una escultura de las torres, con las que coincide además en los baldaquinos y con la Anunciación de la portada del claustro. AZCÁRATE, J. M., *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, p. 174. "Dentro de esta escuela y en relación con los talleres de la catedral se conservan en las enjutas de las dos portadas de la iglesia de Castrojeriz cuatro esculturas que se sitúan en la línea de idealización y el expresionismo de fines del s. XIII. Son éstas, una Virgen con el Niño y un obispo, en la portada meridional, y en la portada occidental, la Anunciación bajo doseles. Los siguientes autores lo vinculan al taller de las torres". ABBEG, R., *Königs_und Bischofsmonumente*, op. cit., p. 84. Defiende que es obra de maestros ajenos a la catedral, pero relacionados con ésta.

capilla del Santo Cristo⁴⁶. Además de las esculturas monumentales que decoran el exterior de la excolegiata de Castrojeriz.

Según R. Abbeg las tallas de la excolegiata de Castrojeriz están influenciadas por las esculturas del claustro y las torres, pero no son realizaciones de suyas. Esta afirmación la realiza en base a la técnica de inserción en el muro. Cree que sus escultores son autores activos en Burgos, pero fuera de la catedral y que conocen de primerísima mano las novedades y estilemas de los maestros catedralicios. H. Mahn no era de esta opinión, como ya se ha mencionado⁴⁷. Este punto se desarrollará a continuación, al tratar las esculturas de la excolegiata de Castrojeriz.

La importancia de demostrar que sí fueron escultores que trabajaron en la catedral, al mando del maestro Enrique, los que realizaron las esculturas de Castrojeriz radica en que consideramos obra de estos mismos escultores a la imagen de la Vid. Las esculturas monumentales de la citada iglesia suponen el nexo que nos permite ahondar en la vinculación de la talla vitense con las catedralicias.

Antes de estudiar las esculturas referidas intentaremos ahondar en la obra y estilemas del taller

del claustro y las torres. Hasta ahora no ha existido uniformidad al hablar de la autoría de las imágenes del claustro y las torres, Durán Sanpere, siguiendo a Deknatel, atribuye a un maestro la escultura de doña Violante y el tímpano de la portada del Corpus Cristi, en el claustro, pero no relaciona directamente con el maestro de la Coronería las esculturas de la Anunciación y de la Epifanía, en las que ve la influencia conjunta de este maestro y el de las torres⁴⁸. J. Yarza no especifica el autor de la pareja real, cree que pudo estar colocada en una de las fachadas desaparecidas de los pies de la catedral y añade un nuevo tema iconográfico, la posibilidad de que se trate del rey Salomón y la reina de Saba⁴⁹, sí establece una conexión estilística entre la Anunciación de la portada del claustro con el grupo de la Epifanía del mismo⁵⁰. J. M. Azcárate relaciona la portada del claustro con la puerta de la Coronería y la escultura de doña Violante⁵¹. J. Ara pone en conexión con este taller a la Virgen intercesora del tímpano de la fachada de la Coronería y esculturas de la fachada del Juicio Final de la catedral de León, entre las que destaca la Virgen Blanca⁵². Karge también relaciona a la reina del claustro con este taller al que pertenece el grupo de la Anunciación, pero en lugar de identificarla con la mujer de Alfonso X, doña Violante, demuestra que se trata de Beatriz de Hohenstaufen, mujer de Fernando III⁵³, al mismo

46. ARA GIL, J., "Escultura", op. cit., p. 236. Es la única autora que hasta el momento ha reparado, a nivel estilístico, en esta escultura.

47. MAHN, H., *Katedral Plastik in Spanien*, op. cit., p. 30.

48. DURÁN SANPERE, A., AINAUD LASARTE, J., *Escultura gótica*, ("Ars Hispaniae"), t. VIII, Madrid, 1956, pp. 39-40.

49. YARZA LUACES, J., *Edad Media*, op. cit., pp. 233-34. También recoge las creencias de los distintos autores de que se puede tratar del rey Fernando III o Alfonso X y la reina doña Violante.

50. *Ibidem*, p. 234. "El de la Epifanía está en la línea señalada en la portada antes descrita, acentuando la pesadez allí esbozada".

51. AZCÁRATE, J. M., *Arte gótico en España*, op. cit., pp. 157-58.

52. ARA GIL, J., "Escultura", op. cit., pp. 230-31.

53. KARGE, H., *La catedral de Burgos y la arquitectura del s. XIII en Francia y en España*, Valladolid, 1995, p. 122. "La pareja real descrita puede identificarse, sin ninguna duda, Fernando III el Santo y Beatriz de Hohenstaufen, cuyo matrimonio en 1219 se había celebrado en la catedral de Burgos. Esta interpretación puede remitirse a una antigua tradición que ya

taller pertenece el rey, también en el claustro, los pilares de las esquinas interiores y algunas otras tallas enclavadas en los muros, así como las esculturas de la portada del claustro⁵⁴. P. Williamson le relaciona con las figuras de la Virgen y san Juan de la Coronaría y las esculturas de David e Isaías⁵⁵. A. Franco vincula al escultor de la Anunciación con la reina Violante, el grupo de la Epifanía y la portada de la capilla del Corpus Cristi, ambos en el claustro. Sin embargo, marca una clara diferencia entre este maestro y el de la Virgen Blanca, que aunque presente grandes similitudes no pueden ser consideradas de la misma mano, aunque sí muy influenciadas por éste⁵⁶. Como hemos podido comprobar, sólo existe cierta unanimidad al relacionar con el maestro de la Anunciación a la reina Beatriz de Hohenstaufen. Ha sido R. Abbeg la autora la que ha centrado su investigación en estas obras, incluyendo para su estudio aspectos novedosos como son el análisis de las técnicas constructivas y escultóricas empleadas, las medidas de los bloques sobre los que se esculpen y su técnica de inserción en los muros, entre otros apartados, argumentos que le han llevado a la conclusión de que las esculturas del claustro y las torres se hacen de forma simultánea, destacando de las mismas la originalidad en el trabajo de la piedra. Todas estas piezas están realizadas por un taller que se compone

de un gran número de escultores y que coincide con el periodo en que fue maestro de obras Enrique (1261-1277). No ha llegado a aclarar R. Abbeg si el taller del claustro y las torres estaba formado por los escultores que ejecutaron la portada de la Coronaría o por otros llegados directamente de Francia, ni donde pudieron continuar su actividad, porque la técnica empleada en Burgos no vuelve a repetirse.

Destaca entre todos los escultores un maestro que marca su impronta en las obras más destacadas, como son la portada del claustro, el matrimonio real, y las imágenes de los reyes y los obispos del claustro. Las esculturas de este artista son las van a influir en las imágenes de Castrojeriz⁵⁷.

Mayor unanimidad existe en torno a la fecha en que se realiza la portada del claustro, que todos los autores datan a partir de 1260, año en que se consagra la catedral⁵⁸. Deknatel da como fecha de ejecución de las esculturas de la portada claustral y doña Violante hacia 1270⁵⁹, y añade que el autor trabajó entre la ejecución de la escultura de la Coronaría y del claustro en la catedral de León. A. Durán Sanpere no especifica fecha⁶⁰. J. Ara piensa que se inició en una fecha imprecisa a partir de

Martínez y Sanz (1866) había seguido. Según Bertaux (1906), lo que se ha impuesto en los estudios posteriores es, sin embargo, su identificación con Alfonso X el Sabio (muerto en 1284) y su esposa Violante de Aragón. Esta interpretación queda ya refutada por un hecho histórico simple: Alfonso y Violante contrajeron matrimonio en 1246 no en Burgos, sino en la capilla real del castillo de Valladolid. No había motivo para representar este casamiento en la catedral de Burgos".

54. *Ibidem*, p. 123.

55. WILLIAMSON, P., *Escultura gótica*, op. cit., pp. 340-41.

56. FRANCO MATA, A., *Escultura gótica en León*, op. cit., p. 345.

57. ABBEG, R., *Königs_und Bischofsmonumente*, op. cit., pp. 42-48. Entre las características cita la voluminosidad de la indumentaria, bajo la que la anatomía se insinúa levemente, el contraposto, el pliegue en triángulo encima de los pies, los rostros son redondos y los ojos almendrados, con el párpado muy señalado.

58. DEKNATEL, F. B., "The Terra Firm thirteen century gothic sculpture of the cathedrals of Burgos and Leon", op. cit., p. 298. AZCÁRATE, J. M., *Arte gótico en España*, p. 157. WILLIAMSON, P., *Escultura gótica*, op. cit., p. 339.

59. DEKNATEL, F. B., "The Terra Firm thirteen century gothic sculpture of the cathedrals of Burgos and Leon", op. cit., p. 261.

60. DURÁN SANPERE, A., AINAUD LASARTE, J., *Escultura gótica*, op. cit., p. 34.

1265 y que en 1295 aún proseguían las obras⁶¹. J. Yarza considera que en 1295 ya estaban finalizadas las esculturas⁶². R. Abbeg las data, en base a los criterios ya señalados, entre 1265 y 1270, cronología que nosotros seguiremos.

El siguiente paso es analizar las características que configuran el estilo de este amplio taller. Señala A. Durán Sanpere la tendencia a realizar rostros redondeados y suaves⁶³, de pequeñas facciones, y su afición a sumir los cuerpos en la espesura de las gruesas telas de las vestiduras⁶⁴. Karge menciona el pesado drapeado de la indumentaria y establece una conexión entre algunas esculturas de la catedral, las figuras reales del claustro y varias esculturas de las torres, que se representan con los pies extendidos, de modo que estos sobresalen en punta sobre las ménsulas⁶⁵. A. Franco también identifica al maestro por dar importancia a los plegados voluminosos y pesados⁶⁶. Para R. Abbeg las diferencias que se perciben entre las esculturas del claustro y las torres se deben a la distinta tradición tipológica existente entre los diversos temas. En la Anunciación destaca los rostros redondeados con los ojos

almendrados, cuyos párpados están muy destacados, así como el contraposto que sólo se adivina entre las pesadas vestiduras. También señala los triángulos que se forma en el encuentro de túnica y manto con el pie. Estas características no se hacen patentes en otras esculturas como los profetas de la misma portada, en los que los rostros son alargados y las telas finas, aunque pertenezcan a los mismo autores⁶⁷.

Como estilemas de este taller hay que citar la ya mencionada tendencia a dar volumen al drapeado, que incrementa la sensación de ser esculturas de canon corto. La formación de pliegues angulosos, también de gran voluminosidad, y una nota distintiva que se repite de forma constante en las esculturas femeninas, por llevar éstas túnicas rozagantes, se trata del pliegue que forma la tela al caer sobre los pies, o cuando la túnica entra en contacto con la peana, en forma triangular⁶⁸. La disposición del manto también se hace repetitiva en casi todas, cae tras la espalda por el lado derecho⁶⁹, y aparece a la altura de la cintura para cruzar hacia el lado izquierdo, formando numerosos pliegues sobre la pierna derecha, que se flexiona⁷⁰, se recoge bajo el

61. ARA GIL, J., "Escultura", op. cit., p. 236.

62. YARZA LUACES, J., *Edad Media*, op. cit., p. 234. "En 1295 se estaba construyendo el claustro, como consta por un documento de protesta ante ciertas arbitrariedades del cabildo por parte del concejo. Por entonces, estaría terminada la excelente puerta de entrada desde la catedral, en el lado sur".

63. DURÁN SANPERE, A., AINAUD LASARTE, J., *Escultura gótica*, op. cit., p. 39.

64. *Ibidem*, p. 34.

65. KARGE, H., *La catedral de Burgos*, op. cit., p. 123.

66. FRANCO MATA, A., *Escultura gótica en León*, op. cit., p. 345.

67. ABBEG, R., *Königs_und Bischofsmonumente*, op. cit., pp. 42-52.

68. Así puede apreciarse en la escultura de la Anunciación, en la reina Beatriz y en la Virgen de la Epifanía. Se diferencia este tipo de plegado de otros que también pueden verse en esculturas del claustro, como en las de los obispos, por ser los pliegues del maestro de la Anunciación mucho más rígidos, artificiosos, menos naturalistas, y estar remarcados por tres hendiduras que convergen en un mismo punto.

69. Así puede verse en la escultura de la Virgen y el ángel de la Anunciación. En Fernando III, y algunos príncipes del claustro. La misma disposición encontramos en la Anunciación de Castrojeriz y en la de otra escultura de esta iglesia.

70. Escultura de la Virgen intercesora del tímpano de la Coronería, la escultura de Fernando III, la del ángel de la Anunciación, las de los príncipes, las de la Anunciación y en un santo de Castrojeriz.

brazo izquierdo⁷¹, o es cogido con la mano⁷², o se coloca por encima del brazo derecho⁷³, formando cascadas numerosas de pliegues en su caída. Los rostros tienden a redondearse, los ojos, aunque grandes, se esculpen rasgados, los párpados están tallados, también marca la comisura que se forma en las aletas de la nariz, la barbilla sobresale redondeada y bajo la misma se aprecia un poco de papada. Estas características no aparecen ni en los profetas, ni en algunos obispos, por los motivos ya señalados por R. Abbeg.

Las esculturas monumentales de Castrojeriz

Las esculturas que nos interesan son las que decoran el exterior de la excolegiata de Nuestra Señora del Manzano⁷⁴, la Anunciación del hastial occidental y las tres imágenes que se encuentran ubicadas en la fachada meridional, renacentista, se trata de san Juan, un obispo sin identificar y una Virgen sedente. Hasta la fecha sólo han estudiado estas esculturas en relación con la catedral H. Mahn, J. M. Azcárate y R. Abbeg⁷⁵. Antes de continuar con su incidencia en la talla de la Virgen de la Vid vamos a analizar estas obras.

Las esculturas del exterior de la iglesia de Castrojeriz evocan de forma directa a las catedrales. Coinciden con ellas, entre otros aspectos, en

el hecho de que sobresalgan los zapatos o pies de las peanas. Los rostros circulares con los párpados esculpidos. El desviar la pierna derecha hacia el exterior, en forzado contraposto. El canon corto de las imágenes. En el sentido plástico que adoptan las telas, más próximas a las dos esculturas reales del claustro que a la Anunciación. Los pliegues han perdido parte de la composición repetitiva y han ganado en naturalismo. Además las que se encuentran en su enclave primitivo, la Virgen y el ángel de la Anunciación, están cubiertas por doseles, como algunas esculturas de las torres.

La vinculación de estas imágenes con las de la catedral estaba fuera de toda duda por parte de H. Mahn, quien encuentra paralelismos entre el Ángel de la Anunciación y los de la balaustrada catedralicia⁷⁶. Además para este autor el conjunto de la Anunciación de Castrojeriz ha de incluirse entre los mayores logros de la escultura occidental del s. XIII⁷⁷. J. M. Azcárate olvida citar al san Juan de la fachada meridional, pero incluye el resto de las figuras⁷⁸. Para R. Abbeg las similitudes estilísticas no demuestran la realización de estas obras por miembros activos en la catedral, sino por escultores que conocen muy de cerca estas obras, que trabajan en Burgos, pero no en el edificio catedralicio. En contra de esta autoría, aduce también la investigadora, la técnica de inserción en el muro, en el caso de la Anunciación, ya que el resto se ha incorporado a

71. Fernando III. Dos de los príncipes del claustro. Los dos personajes de la Anunciación de Castrojeriz.

72. Virgen de la Anunciación de la portada del claustro, Santo de Castrojeriz.

73. En ángel de la Anunciación de la portada del claustro de la catedral.

74. En el interior de la excolegiata existe otra escultura gótica exenta erguida, que será analizada más adelante.

75. MAHN, H., *Kathedralplastik in Spanien*, op. cit., pp. 30-31. AZCARATE, J. M., *Arte gótico en España*, op. cit., p. 174. ABBEG, R., *Königs_und Bischofsmonumente*, op. cit., pp. 83-84.

76. MAHN, H., *Kathedralplastik in Spanien*, op. cit., p. 30.

77. *Ibidem*, p. 31.

78. AZCÁRATE, J.M., *Arte gótica en España*, op. cit., p. 174. Dentro de esta escuela burgalesa y en relación con los talleres de la catedral se conservan en las enjutas de las dos portadas de la iglesia de Castrojeriz cuatro esculturas que se sitúan en la línea de la idealización y el expresionismo de fines del s. XIII. Son éstas una Virgen con el Niño y un obispo, en la portada meridional, y en la portada occidental, la Anunciación, bajo doseles.

una modificación posterior de la construcción, que difiere de la empleada en la catedral. Nosotros, en base a afinidades estilísticas, pensamos que el taller o maestro que realiza estas esculturas, y la Virgen de la Vid, es un maestro de primera línea, que repite estilemas catedralicios en todas sus obras, sin parangón en otras esculturas realizadas en Burgos durante ese período, con las que se pudiese relacionar. De estas tallas destaca su calidad. En el caso de la Virgen de la Vid hay detalles que hacen alusión directa a la escultura de Fernando III de la catedral y que no vemos en las esculturas de Castrojeriz, reincidiendo en nuestra hipótesis de trabajo. El hecho de que la técnica de inserción de las esculturas en el muro no sea idéntica puede estar explicada en que no se produzcan las mismas características de colaboración entre canteros y escultores que se dieron en la catedral burgalesa. En cualquier caso se trata de artistas que muestran una gran calidad.

Creemos que estas esculturas se realizan después o al mismo tiempo que las catedralicias, es decir en la década de los setenta o principios de los ochenta, y que una vez acabadas éstas se esculpió la de la Vid.

Vamos a analizar con más detenimiento la imagen sedente de la Virgen que corona la portada meridional, por presentar idénticas características estilísticas y tipológicas que la imagen vitense. Se trata de una escultura sedente en piedra, María está en posición frontal con el Niño desviado hacia la derecha. El rostro es ovalado, sobre la frente se ve el peinado con raya en medio y trabajado en finos haces individuales, bajo el mismo se aprecian los lóbulos de las orejas. Luce corona de ancho aro, rematada en tres florones, el velo se pliega ligeramente sobre la frente y se separa del rostro en grandes ondulaciones, para caer sobre los hombros. El cuello es largo, ha desaparecido la mano derecha, mientras la izquierda se apoya, con finos y luengos dedos, sobre el hombro izquierdo de Jesús. Las piernas adoptan ligeramente la forma de

uve, el pie derecho aparece recto dentro de la peana, pero el izquierdo se desvía, sobresaliendo de la misma. Viste con manto y túnica. El manto lleva fiador apuntado y se ajusta completamente al brazo derecho, para cruzar luego de derecha a izquierda formando pliegues muy angulosos y voluminosos en el regazo, mientras bajo las rodillas son verticales. La túnica es de cuello circular ajustado, con broche redondo, el talle es bajo y en torno al mismo se aprecian pliegues asimétricos. Bajo el manto y sobre el pie derecho forma un triángulo. El Niño peina corta melena, sin apenas flequillo, cae rizada a ambas partes del rostro, que es alargado, está sentado sobre la pierna izquierda de su madre con el cuerpo desviado hacia la derecha, con la mano derecha bendice y con la izquierda sostenía un objeto que ha desaparecido, el pie izquierdo cae por la parte interna de la rodilla izquierda de María y la pierna derecha se flexiona, de perfil, sobre el regazo. Viste manto con fiador circular que bordea, tensándolo, el brazo izquierdo y cae por detrás del derecho, cruza de izquierda a derecha. La túnica es de cuello circular. El banco es liso y tiene sobre la parte superior un cojín.

No se puede relacionar, de forma clara, con ninguna escultura de la catedral, donde estos talleres no realizaron esculturas de María sedente, aunque sí podemos ver cierta similitud con el rostro de la reina Beatriz y con los florones de la corona que lucen los príncipes de las torres, así como en el hecho de que el pie izquierdo sobresalga de la peana. Dada la circunstancia de que la cronología y la autoría de estas cinco esculturas de Castrojeriz es la misma, redundando en su vinculación con un escultor del ámbito catedralicio. Probablemente haya que buscar el modelo en la portada occidental, desaparecida en el s. XVIII, de la catedral burgalesa. Iconográficamente esta imagen pertenece al grupo vasco-navarro-riojano.

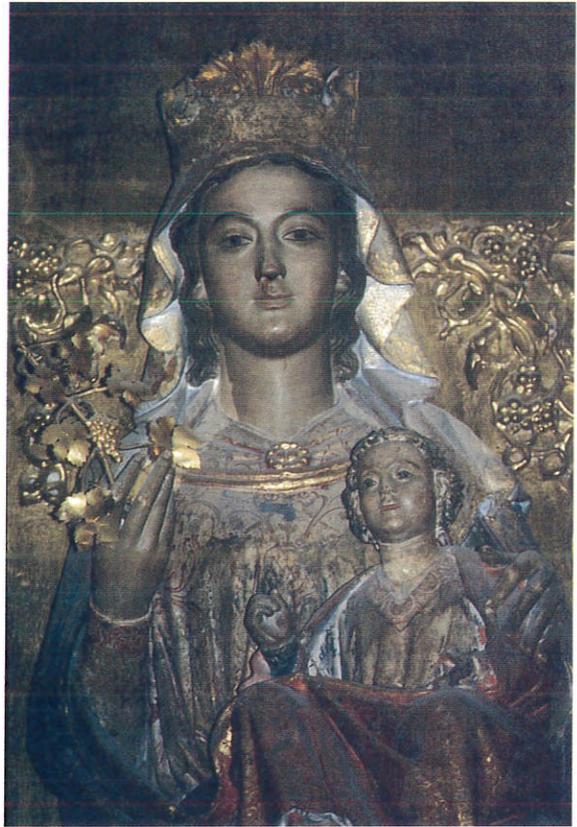
Toda la descripción dada para esta obra se adapta, exceptuando pequeños detalles, como la forma del fiador, a la imagen de la Vid, pero las

afinidades no son solamente formales, sino que muestran una clara conexión estilística, llamando también la atención su coincidencia tipológica, y en que ambas están ejecutadas en el mismo material, la piedra.

La Virgen de la Vid

Este monasterio estuvo vinculado desde sus comienzos a la monarquía, el obispo del Burgo de Osma, Don Juan, consiguió que el rey Alfonso VII le donase el término de la Vid y sus contornos para construir allí el primer convento premonstratense⁷⁹, este cenobio y el de Retuerta fueron las dos primeras fundaciones de la orden en España. El origen de este monasterio se atribuye a Domingo de Candespina⁸⁰, hijo de Urraca, esposa de Raimundo de Borgoña y en segundas nupcias de Alfonso I de Aragón. Domingo estuvo en Francia y durante su estancia le acompañó Sancho de Ansúrez. Ambos fueron discípulos de San Norberto en 1132, incluso decidieron profesar en la orden en San Martín de Laón. Después de haberse formado deciden volver a España, donde Domingo funda el monasterio que se llamó de Monte Sacro, y estaba en el término de la Vid, y Sancho el monasterio de Retuerta⁸¹.

La aparición de la imagen de la Virgen de la Vid al rey Alfonso VII sucedió en 1132, en esta fecha, y siempre según la tradición, ya existía no se sabe sí un convento o un eremitorio en el lugar de Montesacro. Esta primera edificación se pudo construir, en parte, con la ayuda de Gutiérrez Pérez y su mujer Estefanía, de Gómez García y la



Virgen de la Vid.

Condesa Embror, quienes legaron los lugares de Revilla de los Olleros, cerca de Quemada, con todos sus heredamientos⁸². En 1152 el rey Alfonso VII confirma al abad Domingo y sus sucesores la propiedad "*illo loco qui vocatur Vide*", que había sido cedido algunos años antes a D. Beltrán, obispo de Osma, cuyo sucesor donó con posterioridad a los premonstratenses. El monarca impuso, para la formalización de esta cesión, que se acogieran a la orden de san Agustín y se sometiesen a la

79. ZAMORA LUCAS, F., "El monasterio de la Vid. Índice de los manuscritos", *Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXIX, (1961), p. 7.

80. Era hermano bastardo de Alfonso VII.

81. LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., *Monasterios medievales premonstratenses. Reinos de Castilla y León*, t. I, Salamanca, 1997, p. 228.

82. LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., *Descripción histórico artística del obispado de Osma*, t. II, Madrid, 1978 (1788), pp. 189-90.

abadía de Retuerta⁸³. Además les donó el rey la villa de Cubillas con todos sus términos, montes, etc. Se cree que la comunidad se trasladó del primer monasterio al construido en el enclave actual a principios de los años sesenta de la duodécima centuria⁸⁴.

Contó con numerosos apoyos, en 1263 el papa Alejandro III tomó la abadía bajo su protección, protección que se reiteró durante los mandatos de sucesivos papas⁸⁵. Además de con el respaldo papal también tuvo los favores de personajes civiles y eclesiásticos, los obispos de Osma y los reyes Alfonso VII, Alfonso VIII, quien fue especialmente generoso, ya que además de donarle amplios territorios, eximió a estos de portazgos, les concedió pastos libres en todo el reino, coto y amparo⁸⁶. Estos privilegios fueron respetados sucesivamente por otros monarcas, así existen confirmaciones de Sancho IV, Alfonso XI, Juan II en 1407, Enrique IV en 1458, Reyes Católicos, Reina Juana y Felipe II⁸⁷.

En un principio se trató de un convento dúplice, pero a partir de 1164 sólo quedó para varones⁸⁸. Contó con plena jurisdicción civil, algo inusual en los monasterios de esta orden y que demuestra su poder. Fue la madre de otras fundaciones como la

de San Cristóbal, en Ibeas de Juarros, Santa María de Bujedo de Candepajares, Santa María Magdalena de Fuente de la Encina, los prioratos de Nuestra Señora de Villapedro, Nuestra Señora del Coro en Fresnillo, etc. en la provincia de Burgos. También contó con filiales en otras provincias como San Pelayo de Cerrato, San Juan de la Peña en Vizcaya, en Ávila, en Segovia, etc.

Es conocida la creación de la hermandad entre cluniacenses, bernardos y premonstratenses para apoyar a Sancho IV contra Alfonso X en la pugna sucesoria, motivada por el descontento provocado por el monarca Sabio por sus aspiraciones imperiales⁸⁹. Quizás fue este el motivo por el cual dedicó tantas atenciones el Bravo al cenobio ribereño.

Soria jugó un papel decisivo en la guerra entre Aragón y Castilla, porque el monarca aragonés defendió la legitimidad de Alfonso de la Cerda en la sucesión al trono castellano, frente al rey Bravo. La primera fase de esta contienda se desarrolló entre los años 1289 y 1291. Fue en algunas plazas sorianas donde Alfonso logró hacerse fuerte con el apoyo de algunos nobles castellanos⁹⁰. En este contexto puede ser significativo el apoyo del monasterio premonstratense a Sancho IV, cenobio enclavado en la diócesis del Burgo de Osma. En cualquier caso,

83. VALLEJO PENEDO, J. J., "Monjes, manuscritos e incunables: el Monasterio y la Biblioteca de Santa María de la Vid", *Revista Biblioteca. Estudio e Investigación* 16, Aranda de Duero, (2001), pp. 213-14.

84. Los autores siguen al cronista Bernardo de León para hacer esta aseveración de la que no existe base documental.

85. LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., *Monasterios medievales premonstratenses*, op. cit., t. II, p. 229. Archivo del Monasterio de la Vid, Códice n. 2, fols. 95, vtº 113.

86. ROJO, F., *El monasterio de la Vid*, Burgos, 1966, p. 4.

87. LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., *Descripción histórico artística del obispado de Osma*, op. cit., t. II, pp. 200-1.

88. *Diccionario eclesiástico de España*, p. 1704. LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., Los monasterios premonstratenses medievales, op. cit., t. I, p. 230, "En 1164 la comunidad dúplice se escindió y el monasterio quedó solo para varones estableciéndose las canonesas en los cercanos cenobios de Brazacorta y Fresnillo".

89. ARRANZ GUZMÁN, A., "Plena Edad Media. Expansión territorial de la corona castellano-leonesa", *Historia de Castilla y León*, t. III, p. 200.

90. DIAGO HERNANDO, M., "Evolución de las relaciones de poder en la región soriana durante el siglo XIV", *El siglo XIV: El Alba de una Nueva Era*, ("Monografías Universitarias), Universidad Internacional Alfonso VIII, Soria, 2001, pp. 104-107.

nuestro monarca sólo participó durante su reinado en la erección de dos edificios, los monasterios de La Vid y La Hiniesta, lo que nos habla de la importancia que este rey dio a este cenobio⁹¹.

Existe constancia documental de que las obras iniciadas por el rey Sancho IV⁹² continuaron bajo el reinado de Alfonso XI⁹³, en 1318⁹⁴. Las donaciones de las que existen documentos en años sucesivos, en 1392 María de Ochoa y Avellaneda otorga carta de donación al abad del convento de la Vid de todos los bienes que poseía en Berlangas y otros lugares para las obras y reparaciones del monasterio y para que rezasen por su alma⁹⁵, así

como otros documentos posteriores, hay que entenderlos como legados que se realizan para el mantenimiento del edificio, dada la uniformidad arquitectónica de los restos conservados, éstos no pudieron erigirse en un período de ejecución muy amplio, en unos años que pueden centrarse en torno a los reinados de Sancho IV y Alfonso XI, por lo que las donaciones sucesivas serían para el mantenimiento de la edificación⁹⁶. Los reinados de estos dos monarcas constituyen el período de mayor esplendor del monasterio durante la Edad Media. Del patrocinio real era testimonio la existencia de escudos por toda la construcción, antes de su remodelación en el s. XVI⁹⁷.

91. GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Las empresas artísticas de Sancho el Bravo*, Burgos, 1997, p. 141.

92. ZAMORA LUCAS, F., "El monasterio de la Vid. Índice de los manuscritos", op. cit. Recoge la existencia de un documento de 1293, de 25 de abril. Carta del rey Sancho, confirmando otra otorgada por el anterior, de 1288, al monasterio de Santa María de la Vid, por la cual daba al abad y sus monjes " para la obra del monasterio de la su iglesia. [...]". GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, op. cit., pp. 131-32. Data como fecha probable para el primer documento 1288, por coincidir con la estancia del rey. La contribución de este monarca viene recogida en un documento firmado por su hijo Fernando IV, firmado en Medina del Campo el 10 de junio de 1302. " [...] por ffazer bien et merçed al abbat don Garçía del monesterio de Santa María de la Vid et a los otros abbades que uernán después dél et al conuento desse mismo monesterio et porque en este monesterio tienen capellanes çiertos que canten missas por el alma del rrey don Sancho, nuestro padre, que Dios perdone, et otrossí que rrueguen a Dios por la nuestra vida et de la rreyna doña María, nuestra madre, et de la rreyna doña Costança, mi muger[...]".

93. LÓPEZ GUERREÑO SANZ, M. T., *Monasterios medievales premonstratenses*, t. II, op. cit., p. 257. "En 1311, en tiempos del Abad Juan, comenzando a reynar don Alonso Onçeno se acabo la yglesia y crucero de la Vid comenzada en el tiempo del rey don Sancho como vimos y esto parece por un letro que esta en una de las paredes della y que lo dice asi".

94. LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., *Descripción histórico artística del obispado de Osma*, op. cit., t. II, p.191. MENDOZA, J. A., "Milagroso hallazgo de la Virgen de la Vid", *Archivo Agustiniiano*, (1952), p. 297. La ampliación del monasterio comenzó en 1288 y continuo hasta 1318. ZAMORA LUCAS, F., "El monasterio de la Vid. Índice de los manuscritos", op. cit., p. 8. "A finales del siglo XIII, Sancho IV, rey de Castilla, expedía en Palencia, a 27 de marzo de 1291, un privilegio concediendo ciertas exenciones y franquiezas". ROJO, J., *El monasterio de Santa María de la Vid*, op. vit., p. 11. CADIÑANOS BARDECI, I., "Proceso constructivo del Monasterio de la Vid", *Archivo Español de Arte*, n. 241, Madrid, (1988), p. 22. "No debía presentar gran amplitud, ya que se dice que en 1288 Sancho IV, ante el reducido edificio, inició su ampliación, cuyas obras fueron terminadas en 1318". ZAPARAÍN, M. J., *El monasterio de Santa María de la Vid*, p. 40. "En 1288 el rey Sancho IV favorece el comienzo de las ampliaciones con objeto de llevar a cabo un conjunto acorde a la importancia y necesidades de la abadía. El proyecto fue dilatado y no concluyó hasta 1318". LÓPEZ GUERREÑO SANZ, M. T., *Monasterios medievales premonstratenses*, op. cit., t. II, pp. 256-57. Discrepa en la fecha del inicio de las obras, 1286, tomando como referencia la Crónica General del Orden Blanco escrita por B. de León fol. 16. Según esta fuente eran numerosas las armas reales que se veían en las claves de las bóvedas, en las puertas etc. de las que en la actualidad no queda ninguna.

95. LÓPEZ GUERREÑO SANZ, M. T., *Monasterios medievales premonstratenses*, t. II, op. cit., p. 257.

96. GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, op. cit., p. 132.

97. LEÓN, B. DE, *Chronica General del Orden Blanco*, ms., ca. 1607, fol. 16. "[...] oy se ven en muchas partes del monasterio las armas reales lo primero en una de las bobedas de la yglesia y en medio della, en el retablo del altar mayor que oy esta en el hospital, en los frontales antiguos, en las puertas principales de la yglesia que se quitaron, en el baculo antiguo de marfil, y en los claustros y dormitorios antiguos[...]". También existe constancia de este hecho en el *Libro Becerro del Monasterio*

Este monasterio fue desamortizado durante 1820-1823. En la restauración de Fernando VII volvió a ser ocupado por siete canónigos hasta que en 1835 llegó su desamortización definitiva. Durante el reinado de Isabel II, en 1866, el padre Celestino Mayordomo obtuvo de la reina y del obispo del Burgo de Osma la propiedad del monasterio. Éste se destinó desde sus inicios a formar a religiosos misioneros de la Orden de San Agustín, función que se sigue desempeñando en la actualidad.

La Virgen de la Vid se conservó en su enclave originario durante todo el período desamortizador, a pesar de que saliese del monasterio parte de su patrimonio⁹⁸. Es allí donde se encuentra en la actualidad, como imagen titular del altar mayor.

Durante la baja Edad Media ya presidía el retablo mayor, lugar que ocupaba cuando se iniciaron las obras de remodelación de la iglesia, en el s. XVI por Iñigo López de Mendoza⁹⁹. Fue este benefactor el que encargó un nuevo retablo para la iglesia

remodelada, que estuvo a cargo de Antonio de Lejalde. En la calle central, en el primer piso, se ubicó a la Virgen de la Vid, rodeada de pinturas realizadas en Nápoles y mandadas traer por el virrey Juan de Zúñiga, conde de Miranda y mecenas del monasterio. El retablo permaneció sin dorar hasta 1719, año en que también se policroma la imagen de la Virgen¹⁰⁰, ésta es la policromía que se conserva en la actualidad.

Esta talla no ha despertado gran interés hasta la década de los noventa, en la que empieza a contar con mayor atención por parte de los investigadores. La referencia artística más antigua data de 1788, la hace J. Loperráez Corvalán en los siguientes términos: "La imagen de Nuestra Señora en bulto, y de bastante mérito, con la denominación de la Vid"¹⁰¹. En 1901 N. Acero Abad, afirma que es buena talla¹⁰². H. Mahn sólo mencionó esta escultura en relación con las de las Huelgas, Villadiego, Treviñana y Castrojeriz, sin extenderse en desarrollar más esta idea¹⁰³. Más precisa es la que se publica en 1950, en el libro de

de la Vid. Códice 2. fols. 450-53. "Despues siendo abbad commendatario de esta casa el yllustrissimo y eminentissimo Señor Don Yñigo Lopez de Mendoza reparo lo mas del conventooo en que se quitaron las armas reales que en el havia propias de este convento como dize el maestro Leon testigo de vista de algunas de ellas en los despojos de las maderas antiguas y solo quedo con castillo que las dava a entender en un crucero de una nave que de la yglesia se ha derrivado".

98. ZAMORA LUCAS, F., *La villa de Roa*, Madrid, 1965, p. 305. El órgano. "[...] No se hizo su destino para esta Colegiata, sino que procede de la Iglesia del Monasterio de la Vid, del orden premonstratense. Por los años de la exclaustración fue llevado a la Colegiata de Santa María en Roa". Sirva este dato como ejemplo.

99. Archivo del Monasterio de la Vid, Códice 2, Libro Becerro, fols. 450-53. LÓPEZ GUERREÑO SANZ, M. T., *Monasterios medievales premonstratenses*, t. II, op. cit., p. 258. "[...] su capilla mayor donde estava colocada Nuestra Madre y patrona titular Santa María de la Vid cuias reliquias de su retablo están colocadas en el Hospital de este convento".

100. A.H.P. Burgos. Prot. 5295/3. fols. 16 y ss. Conds. 8-10. Este documento fue recogido por primera vez por ZAPARAÍN, M. J., *El monasterio de la Vid*, op. cit., p. 67. LÓPEZ GUERREÑO SANZ, M. T., *Monasterios medievales premonstratenses*, t. II, op. cit., p. 241. En el se estipulan todos los detalles. "[...] se ha de dar el manto de buen azul, y se ha de dar una faja de pan y medio de ancha dorada, y encima de dicho oro se han de hacer unos cogollos diferentes bien variados, según arte, y en dicho manto se ha de hacer una tela de oro mate perfilada y realzada, y en la tunizela que sea de color rosado se ha de hacer un grotesco y realzado, dejando una faja de oro que servirá de orilla [...]".

101. LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., *Descripción histórico artística del obispado de Osma*, t. II, op. cit., p. 195.

102. ACERO ABAD, N., "El monasterio de Nuestra Señora de la Vid", *Revista Contemporánea*, n. 123, (1901), p. 349. "[...] esculpidas las imágenes con muy buena talla. El tipo de Virgen se aproxima al griego, más el color es trigueño y algo parecido a Nuestra Señora de Guadalupe de Mejico".

103. MAHN, H., *Kathedraal Plastik in Spanien*, op. cit., p. 62.

W. Cook y R. Gudiol Ricart *Pintura e imaginería románicas*, en ella la agrupa con las imágenes de Nuestra Señora del Ebro, la de Gumiel de Hizán y Leciñana, dentro de una tipología hierática románica¹⁰⁴. Las aportaciones más acertadas las hace J. A. Mendoza, enclavándola en el momento histórico preciso¹⁰⁵. Tampoco se le dedica especial atención en la obra de A. Durán Senpere y J. Ainaud Lasarte *Escultura gótica*¹⁰⁶. F. Rojo habla, en 1966, de la imagen gótica, sin añadir más datos¹⁰⁷. I. Cadiñanos Bardeci ya considera esta escultura como una de las mejores de la provincia¹⁰⁸. J. M. Azcárate en *Arte gótico en España* aporta datos más concretos sobre esta talla, incidiendo también en su calidad artística¹⁰⁹. S. Andrés Ordax alude a su gran belleza para mencionarla¹¹⁰. En 1991 aparece

un artículo de M. J. Martínez sobre "Imaginería medieval mariana en la Ribera" en el que se dedica especial atención a esta escultura¹¹¹. En el libro del *Monasterio de Santa María de la Vid* de M. J. Zaparaín sólo se detiene brevemente, pero corrige la creencia común de que la policromía no era del s. XVI, sino del XVIII. F. Gutiérrez Baños ha desarrollado parte de su investigación, Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo, centrándose en la Virgen de la Vid¹¹². M. T. López de Guereño, aunque no desarrolla un estudio estilístico, hace algunas referencias a esta Virgen sobre la policromía, su ubicación y otros aspectos devocionales¹¹³. L. Lahoz ha relacionado esta talla con la Virgen del parteluz de San Pedro el Viejo de Vitoria, fechable en torno a 1330¹¹⁴. No coincidimos con esta autora

104. COOK, W., GUDIOL RICART, J., *Pintura e imaginería románicas*, ("Ars Hispaniae"), t. VI, Madrid, 1950. Este error se sigue reproduciendo en la reedición de 1980. Era habitual en la bibliografía de la primera mitad de siglo, e incluso posterior, encontrar citadas esculturas góticas como románicas.

105. MENDOZA, J. A., "Milagroso hallazgo de la Virgen de la Vid", *Archivo Agustino*, op. cit., p. 297. "Parece lógico admitir que al inaugurar en 1318 la Iglesia pusieron la nueva estatua de la Virgen, que ya tendrían esculpida para tal fin en el altar mayor".

106. DURÁN SENPERE, A., AINAUD LASARTE, J., *Escultura gótica*, op. cit., p. 76. "Otra imagen de la Virgen de interés escultórico es la del monasterio de la Vid (Burgos), con policromía y coronas ulteriores que modifican bastante su aspecto original, ya de suyo avanzado e ilusionista. La plena corporeidad de las figuras, su rotundidad formal, nos parecen un presentimiento de las posibilidades decorativas que había de aportar el plateresco, haciendo de una escultura del período gótico, ante todo, una imagen para el culto y la devoción de los fieles".

107. ROJO, F., *El monasterio de Santa María de la Vid*, op. cit., p. 4, "[...] extraordinariamente hermosa y artística imagen de la Virgen de la Vid".

108. CADIÑANOS BADECI, I., "Proceso constructivo del monasterio de la Vid", op. cit., p. 31. "[...] perfecto tallado de la estatua, de acentuada belleza en la Virgen, convierte esta imagen en una de las mejores de la provincia".

109. AZCÁRATE, J. M., *Arte gótico en España*, op. cit., p. 188. "Por su belleza serena y majestuosa es significativa la magnífica imagen del monasterio de la Vid (Burgos), con la que compite en belleza la del altar mayor de la catedral de Toledo".

110. ANDRÉS ORDAX, S., *La provincia de Burgos*, León, 1991, p. 114. "Nuestra Señora de la Vid, pétreo imagen gótica de gran belleza".

111. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Imaginería medieval mariana en la Ribera", *Biblioteca. Estudio e Investigación*, n. 6, Aranda de Duero, Burgos, (1991), pp. 151- 53.

112. GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Las empresas artísticas de Sancho el IV*, op. cit., pp. 115-122.

113. No da especial importancia al aspecto estilístico, pero sí recoge diferentes referencias de las que se desprenden los primitivos enclaves en los que se situó la imagen.

114. LAHOZ, L., *El arte gótico en Álava*, Vitoria, 1999, p. 63. "A un primer impulso se debe la Virgen y el Niño; la Virgen de la Regla leonesa facilita la plantilla, aunque en su ejecución deciden aires burgaleses, especialmente la imagen de la Vid. Hacia 1325-1330 resulta una fecha apropiada en relación con la cronología de sus compañeros; por el contrario la historiografía tradicional ha tendido a adelantarla hacia 1300". Pensamos que no se puede relacionar esta imagen con la de la Vid, por ser ésta de cronología anterior y no mostrar ninguna vinculación estilística.

por razones estilísticas y cronológicas. Sólo A. Franco Mata ha señalado la posible vinculación con escultores catedralicios¹¹⁵, sin ahondar más en esta idea. Estas dos autoras han sido las únicas que han insertado o buscado vinculaciones estilísticas entre esta imagen y los talleres o escultores activos en su tiempo.

Formalmente las esculturas de la Vid y Castrojeriz, Virgen sedente, coinciden en los más pequeños detalles, exceptuando la forma de los fiadores, que se invierten, en la escultura de Castrojeriz el fiador de la madre es puntiagudo, mientras el del Niño es circular y en la de la Vid circular y el del Niño puntiagudo. La posición de la madre y el Niño es idéntica y la indumentaria también. Esta similitud también se repite en los rostros, sin que pueda plantearse la menor duda sobre la autoría de ambas imágenes, esculpidas por un mismo artista. H. Mahn ya vio en 1931 en la escultura de Castrojeriz la imagen tipo de otras como las de la Vid, Villadiego o Treviana (Logroño), pero no las relacionó estilísticamente¹¹⁶. Como se analizará en el apartado de la influencia de Las Huelgas la escultura de Villadiego depende de este taller monacal.

Ha quedado clara la afinidad de nuestra talla con la de Castrojeriz, y la proximidad de éstas con las de la catedral, pero también existen algunos detalles que vinculan nuestra imagen directamente con el taller del claustro y las torres, nos referimos a la coincidencia, bien escasa, entre el remate de los florones de la corona de Fernando III y la de Virgen vitense, que en ambos casos están terminados en pequeños picos. El aro de la corona de la imagen mariana ha sido retallado, probablemente cuando se le colocó la corona metálica que lució hasta fechas recientes. En el caso de la escultura de

Castrojeriz se conserva bien, está decorada con un motivo repetitivo a base de formas ovaladas separadas por dos puntos en vertical, este mismo motivo se aprecia en la Virgen Blanca de León, pero su modelo hay que buscarlo en las coronas de los reyes que rematan la galería alta de la Coronería y en la de los reyes de la portada principal. Los ojos son grandes, almendrados y un poco rasgados, tienen los párpados tallados, con la parte superior ligeramente abultada. Marca las aletas de la nariz y la barbilla, bajo la que se aprecia una pequeña papada. Características propias del maestro de la portada, de los reyes y obispos del claustro, que también hemos visto en la escultura de la Anunciación de Castrojeriz. En el tratamiento del rostro, y también en la forma, está muy próxima a la escultura de la reina Beatriz. En la disposición del velo se aprecia ya una evolución que subraya una cronología más tardía, completamente separado del rostro, permitiendo ver el cabello en todo su recorrido. En el tratamiento del cuello también evoca las obras catedralicias y de Castrojeriz, esculturas en que los cuellos son altos, pero de canon ancho, como puede contemplarse en las imágenes de la Anunciación o de la reina Doña Beatriz, entre otras. Los dedos de las manos han incrementado su proporción. El manto de la escultura monacal está completamente tensado, mientras bordea el brazo derecho, como sucede, pero con el brazo inverso, en las esculturas de la portada y la pareja real. El drapeado de la Virgen de la Vid ha ganado en naturalismo, rompiendo la reiteración. No se puede apreciar la solución dada por el artista a los plegados sobre los pies en la Virgen que corona la fachada meridional de la colegiata de Castrojeriz, pero sí puede observarse sin dificultad en la Virgen de la Anunciación, en la que pueden encontrarse grandes paralelismos, sobre ambos pies se han esculpido dos rectángulos, así

115. FRANCO MATA, A., *Escultura gótica en León*, op. cit., p. 350. "En mi opinión, el rostro recuerda más de cerca la Virgen del relieve del Juicio Final del claustro y de otras obras del mismo artista diseminadas por el claustro".

116. MAHN, H., *Kathedral Plastik in Spanien*, op. cit., p. 62.

como un pliegue solapado sobre la peana, hacia la izquierda, que en la Virgen de la Vid lo hace hacia la derecha, en la zona central. El Niño de ambas representaciones en nada coincide con la única escultura que muestra a Jesús en el claustro, nos referimos a la Epifanía.

Dado que su ubicación siempre ha sido en el interior esta imagen ha llegado a nosotros en óptimo estado de conservación, habiendo desaparecido únicamente el atributo que mostraba al Niño con la mano derecha y el retallado del aro de la corona.

Por el lugar en el que se encuentra la imagen¹¹⁷ de Castrojeriz no podemos afirmar con toda seguridad que esté hollando al dragón a sus pies como la Virgen de la Vid, incidiendo en el papel de María como nueva Eva. El dragón suele estar presente en la escultura monumental¹¹⁸, pero es más escaso en la imaginería exenta¹¹⁹. Podría explicarse su presencia por tratarse de una escultura en piedra relacionada estilísticamente con la escultura monumental.

El hecho de que el material de esta pieza sea la piedra, el tamaño de la misma 180 cm de altura por 75 cm de ancho, su elevadísima calidad y que se muestre hollando al dragón, nos hacía vincularla con alguno de los talleres activos en Castilla y León a finales del s. XIII. Como así creemos haber demostrado, pero ¿cómo llegó esta escultura al

monasterio?. Las estancias de Sancho IV en la cuenca del Duero, de las que no existe constancia documental, pero que F. Gutiérrez Baños ha deducido por el seguimiento de los itinerarios realizados por el monarca a lo largo de su vida¹²⁰, su contribución a las obras monacales y la coincidencia cronológica existente con la ejecución de la escultura, en la década de los ochenta, nos hizo relacionarla con el monarca. Pensamos que esta talla fue una donación real, lo que explicaría que se encontrase una escultura aislada, de esta calidad, en el cenobio. Sobre esta idea incide el hecho de que no sea la única obra que encarga el rey a los talleres catedralicios burgaleses y que a su vez se encuentra distante de la sede episcopal, nos referimos a la escultura de un rey ubicada en el pilar del alfaquí de la catedral toledana, ejecutada por mencionados talleres y que nada tiene que ver con el resto de la escultura monumental de la catedral de Toledo, lugar donde se enterró nuestro monarca. Esta obra se relacionó por los investigadores con la escultura monumental burgalesa desde fechas muy tempranas¹²¹.

Iconográficamente pertenece a la tipología mariana que deriva de las Cantigas. Es la única escultura en piedra que responde a esta iconografía¹²², si exceptuamos la ya mencionada de la fachada occidental de la excolegiata de Castrojeriz. Es conocida la sensibilidad que nuestro rey mostraba hacia representaciones marianas de esta iconografía, como puede verse en la miniatura de la Virgen

117. En el último cuerpo de la portada meridional.

118. En la catedral de Pamplona, en el claustro, la Virgen de la Epifanía de Perut. En Vitoria la Virgen erguida del parteluz de la iglesia de San Pedro. La Virgen del parteluz de Santa María de la Guardia.

119. Virgen del claustro de la catedral de Solsona. s. XII. De la misma cronología que la de la Vid, la imagen que se conserva en el Schnütgen Museum de Colonia con el número de catálogo 35. En España y de cronología similar es la Virgen de la Calva de la catedral de Zamora.

120. GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, op. cit., pp. 37, 130, 131. Según este autor Sancho IV debió estar en la Vid en 1285, 1288, 1289 y 1291, y con probabilidad en 1287 y 1290.

121. *Ibidem*, pp. 175-180.

122. En la provincia de Burgos.

del privilegio rodado de 1285. También se produce una coincidencia cronológica, no sabemos sí debida a nuestro monarca, con la Virgen del altar mayor de la catedral de Toledo. Esta imagen también responde a la tipología citada, de igual modo se ubica en el altar mayor, el hecho de que su datación coincida con el período de su reinado y el lugar destacado que ocupa, podría deberse a ser una donación regia. En cualquier caso hemos querido destacar esta coincidencia.

Esta escultura sirvió de modelo a otra de una localidad muy cercana, **Zuzones**, conocida bajo la advocación de Virgen del Monte. El artista emuló a la imagen vitense en aquellos aspectos que el consideró más característicos, como la forma del rostro, ovalada, de grandes ojos y esbozando una sonrisa. En la indumentaria se aprecia un cambio de moda, por lo que esta talla no se adapta a la tipología vasco-navarra-riojana, ya que han desaparecido los fiadores y el broche. Sí se ha mantenido la solapa del manto. El talle de la túnica se ha elevado sobre la altura de la cintura, ligeramente, lo que la data en el segundo cuarto del s. XIV. En torno a éste aparecen pliegues, al igual que en torno a las axilas. Donde se concentra el drapeado de mayores contrastes es en el manto. La posición del Niño también copia literalmente a la escultura premonstratense, en posición frontal y con el pie derecho sobre el regazo y el izquierdo cayendo en el vacío. Al igual que éste presenta la mano derecha bendiciendo, pero en lugar de tenerla en posición elevada, lo hace en una posición más baja, en la mano izquierda sujeta la bola, la que probablemente

también llevaría su modelo. El hecho de que Zuzones fuese una villa que pertenecía al monasterio facilita la copia del modelo¹²³.

A pesar de lo manifestado por algún autor sobre la semejanza entre la imagen de Nava en Fuentelcésped y la escultura vitense¹²⁴, hay que descartar totalmente mencionada similitud a nivel tipológico y artístico, como se analizará al estudiar esta imagen en la decimocuarta centuria.

3. 2. Vírgenes que derivan de las cantigas

La Virgen de la Vid pertenece a esta tipología y es su imagen más insigne. Cronológicamente este grupo de esculturas se puede datar entre el tercer tercio del s. XIII y el primero del XIV, aunque pueda encontrarse algún ejemplar más tardío, de mediados de la centuria. C. Fernández Ladreda ha sido la autora que ha desarrollado y sistematizado el estudio de este grupo de imágenes, por lo que, cuando nuestras esculturas respondan a las pautas marcadas por ella, seguiremos su estudio. Conviene señalar que hemos cambiado el nombre dado por esta autora para esta tipología, vasco-navarra-riojana, dado que su ámbito geográfico de actuación es más amplio de lo que se pensaba en un principio. Hay que incluir a la provincia de Burgos como una de las que más tallas presenta de esta iconografía. El hecho de que C. Fernández Ladreda no se haga eco de estas esculturas burgalesas se debe a que están, en la inmensa mayoría, inéditas, aunque el número es considerable¹²⁵. Sí

123. LÓPEZ DE GUERREÑO SANZ, M. T., *Monasterios medievales premonstratenses*, t. I, op. cit., p. 230. "[...] hay que sumar la obtención de numerosas villas de la región, concedidas por reyes y nobles, entre las que destacan las de Zuzones [...]".

124. ZAPARAÍN YÁÑEZ, J. M., "Nuestra Señora de Nava patrona de Fuentelcésped", en *Libro de los prodigios y Milagros que ha obrado María Santísima de Nava sita extramuros de esta Villa de Fuentelcésped*, ed. Facsímil, San Sebastián, 1998 (11783), p. 20. "Es una obra gótica fechable a finales del s. XIII o principios del XIV que sigue los rasgos propios del denominado tipo vasco-navarro-riojano. [...] A nivel tipológico manifiesta notables semejanzas con la singular imagen de Santa María de la Vid, aunque su calidad es inferior".

125. Un total de treinta.

incluye las provincias del País Vasco, Navarra, la Rioja, Palencia, Valladolid, León, Santander, Madrid, Huesca y Zaragoza¹²⁶, lo que nos habla de su gran propagación geográfica. En el Schütgen Museum de Colonia existe una imagen española de la misma tipología, en cuya ficha consta como este grupo de tallas es frecuente en Navarra, País Vasco, La Rioja, Burgos y Palencia, entre otras regiones¹²⁷. Estos son los motivos que nos han hecho cambiar la denominación por Vírgenes que derivan de las Cantigas, que es el lugar donde aparece esta tipología por primera vez¹²⁸. Son varios los autores que han señalado la vinculación de esta iconografía con el entorno real de Alfonso X el Sabio, sobre todo por las miniaturas mencionadas, pero F. Gutiérrez Baños prolonga esta vinculación al hijo del monarca, Sancho IV¹²⁹, como ya se ha señalado al estudiar la Virgen de la Vid.

La provincia de Burgos formaba parte de tres diócesis, la de Burgos, Calahorra y el Burgo de Osma, por lo que cabría la duda de que las imágenes

burgalesas se enclavaran en lugares pertenecientes a la diócesis de Calahorra y por lo tanto pudieran incluirse entre las riojanas, pero no es el caso. La provincia de Burgos perteneció a las citadas tres diócesis, la burgalesa, en la que se ubican casi la totalidad de los ejemplares conservados¹³⁰, otra talla se conserva en una parroquia que formaba parte de la diócesis de Calahorra¹³¹ y tres están en la zona que perteneció al Burgo de Osma¹³². Esta división eclesiástica de la provincia arranca del Concilio de Burgos de 1136, que rectificaba lo acordado en el de Husillos en 1088¹³³. La mayor parte de la provincia se enclavaba en la sede burgalesa, cuya divisoria se marcó en el valle del Esgueva, al sur del mismo el dominio era del obispo del Burgo de Osma. La diócesis de Calahorra sólo se internaba en seis pueblos limítrofes, nos referimos a los municipios de Bascuñana, Castildelgado, Ibrillos, Vitoria de la Rioja y Redecilla del Camino. Lo que demuestra la importancia de la diócesis burgalesa en la extensión de esta tipología.

126. FERNÁNDEZ LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana*, Pamplona, 1988, p. 147.

127. LEGNER, A. COORD., *Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400). Schütthgen Museum*, Colonia, 1989, pp. 228-29, n. 44.

128. ARA GIL, J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, op. cit., p. 140. "Aparecen en las miniaturas del ejemplar de las Cantigas del Escorial". GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, op. cit. Ver nota 313. LAHOZ, L., *El arte gótico en Álava*, op. cit., pp. 107-8.

129. GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, op. cit., p. 120. "En primer lugar, hay que tener en cuenta la vigencia del tipo vasco-navarro-riojano en el entorno personal de Sancho IV. Más allá de la obvia coincidencia cronológica entre el período de vigencia del tipo y el reinado de Sancho IV, hay testimonios de que en el entorno personal del rey Bravo existieron imágenes con estas características. Lo atestiguan, en primer lugar, las miniaturas de las cantigas o, lo que es más importante aún por su directa procedencia de la corte de Sancho IV, la miniatura del privilegio rodado de 1285 por el que el monarca dispuso ser enterrado en la catedral de Toledo, donde se dibujó de manera deliciosa y vivaz una imagen de la Virgen con el Niño plenamente identificable con el tipo vasco-navarro-riojano [...]".

130. Burgos (Las Huelgas), Burgos (Museo Catedralicio, dos imágenes), Briviesca, Castrillo Matajudíos, Covarrubias, Hortiguera, Miranda de Ebro, Peñacoba, Pérex de Losa, Quintana Loranca, El Rebollar, Revenga, Revilla, Rioseras, Santo Domingo de Silos, Tolbaños de Arriba, Vileña (se encuentra en Villarcayo donde se trasladó con posterioridad el monasterio), Villadiego (en el Museo Catedralicio), Villalmanzo, Villamayor de los Montes (dos imágenes). Sin haber llegado a estudiarlas sabemos que otras tres tallas responden a esta tipología son las de Pangusión, Revilla de Herrán, Las Viadas.

131. Nos referimos al municipio de Castildelgado.

132. Se trata de la imagen de la Virgen de la Vid del Monasterio de la Vid y las de Roa y Santa María del Mercadillo.

133. MANSILLA REOYO, D., "Obispado y monasterios", en *Historia de Burgos II/1*, Burgos, 1986, p. 306.

El primero en percatarse de la existencia de un grupo homogéneo de esculturas marianas fue Weisse en su obra *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*¹³⁴. No ofrece una caracterización general, pero se puede llegar a ella por presentar todas las esculturas, por él mencionadas, las características propias del grupo. Para él la imagen de la Virgen de la Esclavitud de Vitoria sería la escultura tipo.

Otro alemán presta atención a este conjunto de tallas, A. L. Mayer¹³⁵, ubicándolo, sobre todo, en la zona de Navarra, viendo como imagen prototipo la existente en el Museo del Seminario de Lérida, a la que data en el s. XIII.

W. Cook y J. Gudíol¹³⁶ en 1950 hablan de "una gran serie de imágenes de la Virgen que dentro de una sorprendente unidad tipológica, aparecen en ciudades, pueblos y ermitas de Navarra y el País Vasco". Las denomina vasconavarras¹³⁷. Dan una descripción bastante completa de las características

de las tallas en cuestión, que vienen a coincidir con las que C. Fernández denomina vasco-navarro-riojano.

R. Randall es el siguiente investigador que se preocupa por este grupo¹³⁸. J. Ara Gil también lo analiza dando otro nombre, a esta tipología pertenecen las tallas que J. Ara denomina tipo 3.º, *El Niño va sentado sobre la rodilla izquierda de la Virgen colocando los pies sobre la derecha*¹³⁹. El coordinador del Catálogo del Schütgen Museum A. Legner, aborda este tema al analizar una Virgen española de la colección del Museo, cuyo origen ubican en el norte de España. Manifiestan que el origen de este tipo está en España, acotando su datación entre finales del XIII y el XIV. Extiende su difusión a varias regiones españolas entre las que se encuentran Navarra, el País Vasco, la Rioja, Burgos y Palencia¹⁴⁰, como ya se ha señalado. F. Español se refiere a esta tipología por la gran difusión con la que contó¹⁴¹. L. Lahoz también muestra

134. WEISSE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, tomo II/ vol.1, Reutlingen, 1925-39, pp. 84-85. A este autor, como a los siguientes, exceptuando A. L. Mayer, y el catálogo del Schütgen Museum, los cita FERNÁNDEZ LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana*, op. cit., también menciona algunos de ellos con anterioridad ARA GIL, J., *Escultura gótica de Valladolid*, op. cit., p. 134.

135. MAYER, L. A., *El estilo gótico en España*, Madrid- Barcelona, 1929, p. 92. "En el período gótico es popular en Navarra otro tipo que quizás reúne en sí algo [...]. La Virgen sentada de frente en su trono, sentado en la pierna izquierda, también de frente, pero alargando los piecitos hacia la parte superior del otro muslo de la Madre, está el Niño Jesús, bendiciendo con la derecha y con un libro en la izquierda. *La Virgen tiene* una manzana en la mano derecha, vuelta hacia arriba. A todas las estatuas de este tipo es el propio collar muy pendiente, terminando en punta en el centro, que lo llevan la Virgen y el Niño Jesús. A este grupo pertenecen la Virgen, probablemente francesa, Virgen de plata del santuario de Puig, en Estella, las Vírgenes de madera de Miranda de Arga, cerca de Tafalla, Los Arcos, cerca de Estella y de la iglesia de San Pedro de la Rúa, en Estella. Por último, la Virgen plateada de Santa María la real, de Sangüesa, se acerca mucho a esta serie. Es posible que el prototipo de este grupo sea la Virgen, probablemente francesa, perteneciente todavía al s. XIII, que se encuentra en el Museo del Seminario de Lérida".

136. GUDIOL RICART, J., COOK, W. W. S., *Pintura e imaginería románica*, ("Ars Hispaniae"), t. VI, Madrid 1980 (1950), p. 354.

137. *Ibidem*. p. 355.

138. RANDALL, R., "A Spanish Virgin and Child", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. XII, (1954), pp. 137-143.

139. *Ibidem*, pp. 138-42.

140. LEGNER, A. COORD., *Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*. Schütgen Museum, op. cit., pp. 228-29, n. 44.

141. ESPAÑOL, F., *El arte gótico (1)*, ("Historia 16. Historia del Arte"), t. 14, Madrid, 1999, p. 6. "[...] o de otra tipo Elousa (Cantiga XVIII), la imagen sempiterna de María con el Niño que preside la práctica totalidad del códice responde a un modelo de éxito extraordinario en Castilla-Navarra-Rioja-País Vasco, desde mediados del s. XIII, pero en la línea de María trono de Dios románico".

interés por este grupo, ya que la "mayoría de las imágenes alavesas se encuadran en el conocido grupo vasco-navarro-riojano"¹⁴².

Un aspecto que ha centrado parte de algunas de las investigaciones sobre este tema ha sido la búsqueda de la imagen tipo. L. Lahoz cree que la escultura de este grupo hay que vincularla a Alfonso X el Sabio, se trata de la Virgen de la Esclavitud de la catedral de Vitoria, como ya señaló G. Weisse. "Como parte de la historiografía había señalado, se detecta una afinidad estrecha entre estas imágenes y los modelos miniados de las Cantigas de Santa María; coinciden asimismo con otras tallas exentas, relacionadas también con el círculo de Alfonso X, vinculándolas a la producción cortesana. Un dato histórico refuerza la atribución. El rey enferma gravemente en Vitoria entre 1276-77 salvándose gracias a la intervención de la Virgen como la miniatura del Códice Rico de Florencia celebra; de hecho es el único milagro suyo asistido de su correspondiente ilustración figurativa. Dada la trascendencia del evento suponer el donativo de una imagen conmemorativa resulta convincente, erigiéndose ésta en la cabeza de la serie tipológica"¹⁴³.

Nosotros no coincidimos con la interpretación de la talla tipo dada por L. Lahoz, por cuestiones de cronología, ya que pensamos que las obras más

antiguas están relacionadas con la escultura monumental burgalesa. Las esculturas del claustro y las torres de la catedral se realizaron, según R. Abbeg, entre 1265 y 1270¹⁴⁴. Con estas esculturas están relacionadas, como se estudia en el apartado estilístico, las imágenes exteriores de la excolegiata de Castrojeriz y la Virgen de la Vid, por lo que su cronología no debería posponerse en exceso, años setenta. El rey Sabio conoció esta iglesia, ya que dedica a su Virgen del Manzano cuatro cantigas, por lo que se supone que conocía las esculturas exteriores de la edificación. La escultura burgalesa de Castrojeriz, es de cronología anterior a la Virgen de la Esclavitud de Vitoria, datada a finales de esa centuria, por lo que parece difícil que ésta pueda considerarse la imagen modelo. En este sentido también parece incidir el hecho de que esta tipología estuviera ya generalizada en el último tercio del s. XIII, como afirman algunas investigadoras¹⁴⁵. Tampoco creemos que la citada Virgen de Castrojeriz pueda considerarse la imagen tipo.

De la escultura monumental catedralicia se conservan todas las portadas menos la occidental, que estaba terminada en 1257, según se deduce del donativo real, en el que puede leerse: "donde los reyes fueron recibidos en procesión"¹⁴⁶. Estas portadas representaban temas de la vida de la Virgen, es posible que pudiera haber estado allí la imagen tipo. Esto es algo que nunca podremos contrastar,

142. LAHOZ, L., *El arte gótico en Álava*, Vitoria, 1999, p. 107.

143. *Ibidem*, pp. 107-8,

144. ABBEG, R., *Königs- und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, op. cit., p. 38-39. "Wenn für den Bau des oberen Kreuzgang eine Datierung zwischen 1265 und 1270 voraussetzen ist, gilt diese auch für alle im Verband mit der Architektur stehenden Skulpturen".

145. ARA GIL, J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, op. cit., p. 138. "Es uno de los tipos más difundidos. Según la opinión de G. Weisse, el prototipo de todas las imágenes de estas características podría haber sido la Virgen de la Esclavitud de la catedral de Vitoria, a la que fecha en los últimos años del s. XIII. Sin embargo este modelo debía estar generalizado en el último tercio del siglo". FERNÁNDEZ LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana*, op. cit., p. 151. "[...] abarcaría, en principio, el período comprendido entre los años iniciales del último tercio del s. XIII y los centrales del XIV, aunque, como ya se apuntó, estos límites sólo resultan aplicables a las producciones de primera fila".

146. PEREDA LLARENA, F. J., *Documentación de la catedral de Burgos*. (1254-1293), ("Fuentes medievales castellano-leonesas"), t. 16, 1983, pp. 53-54.

en cualquier caso parece extraño que la primera escultura conservada en la provincia pertenezca a la escultura monumental y se encuentre en Castrojeriz, realizada por escultores del taller de la catedral. Siempre dentro del campo de la hipótesis parece lógico que ésta escultura se inspirase en otra existente en la sede catedralicia, como sucede con el resto de las realizadas para la excolegiata. En esta idea parece incidir el hecho de que la Virgen de la Vid tenga como modelo a la de Castrojeriz, pero también evoque estilísticamente a modelos catedralicios, uniendo a las dos que sus artífices han trabajado en la catedral y conocían perfectamente las esculturas que allí se exhibían. Todo parece indicar que fue la catedral de Burgos el origen del nuevo tipo, o al menos donde se realizan las esculturas más antiguas de esta tipología en la provincia.

¿Qué características unen a las esculturas de esta tipología?. C. Fernández Ladreda describe las siguientes: "En todas ellas María aparece en posición frontal, generalmente apoyando su mano izquierda en el brazo u hombro del Niño, aunque en algunas ocasiones lo coge por la parte inferior; en la mano derecha, que eleva hacia el cielo, muestra un atributo que es bien una flor de forma peculiar bien una poma. Jesús sedente sobre la rodilla izquierda de la Virgen, rompe la frontalidad del grupo, pues se presenta ligeramente girado hacia la derecha; con la diestra bendice y en la mano izquierda ostenta un libro o, menos frecuentemente, una esfera; lleva los pies -o al menos uno de ellos- apoyados en el regazo materno o en la pierna derecha de su madre a, a veces, las piernas cruzadas.

Respecto a las vestiduras, María cubre la cabeza con velo, que cae sobre hombros y espalda; viste túnica bastante larga, [...], ajustadas a la cintura con ceñidor de correa, y cuyo escote, redondo y cerrado con un broche circular que adopta en

ocasiones la forma de florón, deja ver la camisa; sobre ella un manto provisto de un fiador de forma triangular con vértice más o menos suavizado, que se ajusta al brazo derecho y cae sobre el izquierdo, mientras su extremo inferior derecho se tercia en diagonal y el izquierdo cae en vertical; un calzado puntiagudo y una corona completan el conjunto. El atuendo del Niño se reduce al manto, también provisto de fiador triangular, y túnica; va descalzo y carece de corona"¹⁴⁷.

Aunque éstas imágenes conformen un mismo tipo pueden encontrarse algunas diferencias entre las distintas regiones, algunas de las esculturas burgalesas muestran una mayor rotundidad en las formas y una expresión más severa que la mayoría de las vasco-navarro-riojanas y no siempre sujetan al Niño por el lado o el hombro.

Después de habernos acercado a las primeras esculturas, pasaremos a realizar la clasificación de las Vírgenes en los tres grupos que desarrolló C. Fernández. En el caso de la provincia de Burgos no se encuentran grupos tan homogéneos como los analizados por esta autora, sino que difieren en pequeños detalles, habiendo utilizado como criterios prioritarios para su agrupamiento la forma del fiador, la posición de la mano izquierda de la Virgen y la posición de las piernas del Niño.

El primero o tipo uno, en el que las tallas "se identifican por la disposición adoptada por los pies del Niño- de los cuales el derecho se apoya en la pierna correspondiente de la Madre y el izquierdo reposa en el regazo materno, -por detalles del vestuario - fiador muy apuntado y predominio del plegado anguloso, visible especialmente en el borde del velo y parte central inferior del manto- y por el tipo de atributos empleados- en el caso de la madre de carácter floral, en el de Jesús el libro cerrado"¹⁴⁸.

147. FERNÁNDEZ LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana*, op. cit., p. 142.

148. *Ibidem*, p. 150.

A este grupo no pertenece ninguna imagen de la comarca.

El tipo dos se caracteriza por "la caída al vacío de la pierna izquierda del Niño, forma redondeada de los fiadores que sujetan los mantos de la Madre y el Hijo y adopción de una posición diferente para esta prenda - se entiende diferente respecto a obras del grupo anterior [...]"¹⁴⁹. Estrictamente adaptadas al tipo podemos citar las tallas de la Vírgenes de Roa y de la Vid.

La Virgen de la Vid se encuentra pisando un dragón. Podría interpretarse como nueva Eva, ya que vence a la serpiente que sedujo a aquella. Esta asociación está clara en los ciclos escultóricos de las catedrales¹⁵⁰. Creemos que se puede dar la misma lectura en una escultura aislada. En los bestiarios medievales el dragón es asociado al demonio, así se lee en el bestiario de Pierre de Beauvais: "[...] Sed sencillos como palomas y prudentes como serpientes, sencillos, que no hagáis daño alguno; prudentes para que no seáis atrapados por el dragón, es decir, el diablo [...] Hombre de Dios, evita en todo lo que puedas el ser hallado fuera de esta casa, como la paloma no debe salir de la sombra, para que no la devore el dragón, es decir, el diablo, que devoró a Judas en cuanto éste se apartó de Dios". También se asimila al demonio en el Fisiólogo griego. Según J. Ara a esta simbología se le da un origen cisterciense, siendo una nueva modalidad de María como nueva Eva. Es frecuente en el s. XIII¹⁵¹.

El tercer grupo "tiene como nota distintiva más sobresaliente el procedimiento seguido por la

Madre para sujetar a su Hijo, en efecto, al contrario de lo que ocurre con los casos anteriores, María no apoya su mano en el hombro de Jesús, sino que coge a éste por la parte inferior"¹⁵². A sus distintas variantes se adaptan las imágenes de Peñacoba y Santa María del Mercadillo. Se diferencian en la disposición de la mano izquierda de la Virgen, pudiéndose contabilizar la variante, en la que la Virgen sujeta al Niño por la cintura¹⁵³.

La Virgen de la Vega de **Santa María de Mercadillo** es una escultura muy retocada, durante la restauración esculpieron la tabla que cubría el hueco de la imagen, dando forma a unos pliegues que en nada se relacionan con los de la indumentaria por su parte delantera. Hay que datarla en el segundo tercio del s. XIV. El rostro de la Virgen es ovalado, de grandes ojos y amplio mentón. Del Niño destaca no sólo su posición, desviado hacia la derecha, sino su gran tamaño, llegando la parte superior de la cabeza a la altura de la boca materna. El velo de María está recto sobre la frente y a los laterales cae formando numerosas ondas. El manto sin embargo apenas muestra plegado, cruza de derecha a izquierda a la altura de los tobillos y manteniendo la misma distribución por la parte delantera, en horizontal, apenas tiene pliegues, sólo destaca uno muy anguloso en el regazo.

Existe una característica común al resto de las imágenes sedentes marianas, que pertenecen a otras tipologías, son obras importantes numéricamente, pero que no alcanzan grandes cotas de dominio técnico, por lo que no se va a profundizar en su estudio.

149. *Ibidem*, pp. 150-1.

150. TRENS, M., *Iconografía de la Virgen María*, Madrid, 1956, p. 548.

151. ARA, J., *Las Edades del Hombre. La música en la iglesia de Castilla y León*, León, 1991, p. 64, n. 15.

152. FERNÁNDEZ LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana*, op. cit., p. 184.

153. Santa María del Mercadillo.

3. 3. Las imágenes de la Virgen con el niño sentado en el centro del regazo materno

En este grupo no se ha tenido en cuenta la posición de la mano izquierda de María, sino exclusivamente por el lugar que ocupa el Niño, por lo que podemos encontrar Vírgenes que sujetan el manto, que mantienen la mano adelantada o que sostienen al mismo Jesús por distintas partes del cuerpo.

El grupo de esculturas que vamos a analizar presenta una estética gótica en la que conviven algunos elementos románicos. Las imágenes con el Niño sentado en el centro del regazo materno son un total de siete tallas: Adrada de Aza, Berlangas, Caleruega, Hontoria de Valdearados, Pineda Trasmonte, dos de Terradillos de Esgueva.

En la imagen de Caleruega no se conserva el Niño, pero la posición de las manos de María hace deducir que estaba sentado en el centro del regazo materno. El Niño que se ve en la actualidad ha sido esculpido recientemente, coincidiendo con la restauración.

Este grupo sólo presentan en común la posición del Niño, pues estilísticamente no ofrecen similitudes. Las esculturas de Adrada de Aza, Caleruega, Hontoria de Valdearados y una de las de Terradillos pueden datarse en el segundo tercio del s. XIII, mientras la cronología de las otras hay que posponerlas al último tercio¹⁵⁴. Pensamos que estas imágenes se encargan en fechas próximas a la construcción de las iglesias, la de Terradillos de Esgueva responde a un románico tardío, del s. XIII. Llama la atención en este municipio el hecho de que se conserven dos imágenes marianas de cronología tan próxima,

debido a que sólo hay una iglesia parroquial y que se trata de una pequeña localidad. En el caso de Hontoria de Valdearados hay restos románicos reaprovechados en la actual iglesia parroquial. También se encuentra parte de la construcción románica en Berlangas y Caleruega.

El románico se hace patente, sobre todo, en el hieratismo, en la simetría estructural y en la posición frontal, siendo las otras características muestras de un primer gótico. El estudio de la indumentaria es el que más nos facilita una proximidad cronológica. En la caída del velo sobre el rostro se aprecia cierta evolución. Las imágenes que tienen el velo o manto, en el caso de Caleruega, ajustado al rostro, dejando asomar sólo un poco el cabello por la parte superior, o nada, pueden considerarse las más antiguas. A este grupo pertenecen las de Adrada de Aza, Caleruega, Hontoria de Valdearados, Virgen del Castillo y Terradillos de Esgueva.

3. 4. Vírgenes que sujetan al niño por la parte inferior y las que sujetan el manto

Hemos sumado a las Vírgenes que sujetan a Jesús por la parte inferior con las que lo hacen con el manto por ser las segundas poco significativas numéricamente. Conforman el grupo siete tallas de las localidades de Brazacorta, Moradillo de Roa y Pardilla. Todas estas esculturas pueden datarse en el último cuarto del s. XIII. Al s. XIV pertenece la imagen de Zuzones.

De las que sujetan al Niño por la parte inferior del s. XIII sólo hay una talla popular en Valdeande. Durante la primera mitad del s. XIV está formado por un total de dos imágenes¹⁵⁵. De la

154. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Imaginería medieval mariana en la Ribera", *Biblioteca. Estudio e Investigación* 6, (1991), p. 147. La cronología dada en este artículo para las esculturas de Terradillos de Esgueva ha variado ligeramente, pues la talla más antigua se databa en la primera mitad de siglo y la segunda hacia mediados.

155. Arauzo de Torre, Pinillos de Esgueva.

segunda mitad se han conservado las esculturas de Espinosa de Cervera, Haza, Peñacoba, Peñaranda, Quintanarraya. Aunque la mayoría sigue las pautas marcadas en el período anterior, podemos establecer tres grupos, el que sigue manteniendo la posición frontal de ambas figuras, con el Niño sentado sobre la pierna izquierda de su Madre¹⁵⁶, el segundo lo formarían las dos Vírgenes que presentan al Niño desviado tocando la manzana que ellas les muestran¹⁵⁷, y por último el grupo en el que el Niño está sentado sobre la mano izquierda o derecha de la Virgen, con ambos pies apoyados sobre la pierna de su Madre¹⁵⁸. En la disposición del velo sobre la frente también encontramos dos variantes, en ambos casos se adapta al rostro sin ningún tipo de plegado, en el primero se marca una semicircunferencia¹⁵⁹, en el segundo, aunque adaptado al rostro y con la misma forma, aparece un pliegue sobre cada sien¹⁶⁰. Al igual que en el período anterior las esculturas del tercer cuarto enseñan el velo adaptado a los hombros¹⁶¹. Conforme va avanzando el siglo se aprecia una tendencia a la reducción del cuello abarquillado por los laterales, sigue presentando la túnica el pecho ajustado y el talle bajo el mismo, sujeto por ceñidor¹⁶².

3. 5. Vírgenes sedentes que sujetan al niño por el hombro

Forman el grupo más numeroso, con cinco imágenes de: Briongos, Casanova, Castrillo de la Vega, Gumiel de Izán, Valcavado de Roa.

La escultura de **Castrillo de la Vega**¹⁶³ se adapta a las formas ya analizadas para otras esculturas de esta cronología. Se mantiene aún un frontalismo y hieratismo muy acentuado, pero el Niño se encuentra ya sentado sobre la pierna izquierda de María. El velo de la Virgen no tiene ninguna ondulación, cae, completamente recto, tras la espalda. El manto deja al descubierto el brazo derecho, para cruzar por la cintura hacia el izquierdo. En torno a la pierna derecha forma pliegues muy angulosos y rítmicos, como los que ya hemos visto en las tallas de Caleruega y Torrepadre. La túnica está completamente adaptada al cuerpo sin plegados, el cuello tiene un orfés fino. Contrasta esta túnica con la del Niño, con pliegues naturalistas en torno a la cintura y en ángulo sobre el regazo. El banco es completamente liso.

La Virgen del Pino, en **Casanova** mantiene rasgos arcaizantes¹⁶⁴, que contrastan con la posición del Niño sobre la pierna izquierda de su Madre, con el cuerpo un poco girado hacia el centro. Lo más llamativo de esta talla, sin parangón entre las de esta cronología, es el manto que utilizan dos de las imágenes románicas de la provincia, la de Buniel en el Museo Provincial y la de Ameyugo, y las de otras provincias como la Virgen de Valvanera en La Rioja o la Virgen de la catedral de Vieja de Salamanca, las de las parroquias de Melgar de Yuso y Vega de Bur, en Palencia, entre otras. Se trata de un manto bordeado por guarnición, que sobre el cuello adopta forma semicircular y se presenta cerrado, desde la

156. Espinosa de Cervera.

157. Haza, Quintanarraya.

158. Peñacoba, Peñaranda.

159. Espinosa de Cervera, Haza.

160. Peñacoba, Quintanarraya.

161. Peñacoba, Quintanarraya.

162. Espinosa de Cervera, Haza, Quintanarraya.

163. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Imaginería medieval mariana en la Ribera", op. cit., p. 147.

164. *Ibidem*, p. 149.



Virgen de la Cueva, parroquia de la Virgen de la Cueva en Hontangas.

guarnición del cuello, por su parte central, se divide en dos para bordear ambos brazos. Con las dos esculturas románicas coincide también, en parte, en la distribución del velo sobre los hombros.

Esta talla ha sido retocada, así creemos que la corona de María la han insertado con posterioridad, no presentando ninguna semejanza con la del Niño y parece ser que el velo también sufrió alguna transformación, además del añadido de una puntilla por todo su perímetro. También dudamos de la originalidad del atributo, una piña. El estado de conservación es relativamente bueno, pues sólo falta el pie derecho. Ambas figuras van coronadas, la corona del Niño que es original la forman un aro liso rematado por formas geométricas. El banco está cubierto, en su mayor parte, por el manto, pero se aprecia que es liso. El hecho de que Jesús esté ligeramente girado hace posible que se retrase su cronología al último cuarto.

Durante la primera mitad del siglo XIV el grupo de imágenes pertenecientes a esta tipología es muy numeroso, llegándose a contabilizar siete¹⁶⁵. La frontalidad en la posición del Niño sigue siendo el rasgo dominante, pero ya comienzan a ser abundantes las tallas en las que Jesús se encuentra algo desviado¹⁶⁶. A nivel de evolución en la indumentaria se aprecia según va transcurriendo el siglo una elevación en la altura del talle, con ceñidor¹⁶⁷. La forma del cuello sigue siendo circular, apreciándose una tendencia al incremento de su tamaño¹⁶⁸.

En la ermita de Nuestra Señora de Nava de **Fuentelcéspedes** se custodia, con mucha devoción, la Virgen de la misma advocación. Esta escultura sido utilizada como imagen de vestir desde el s. XVIII. Gracias a la restauración practicada a ambas obras de arte en el año 2001 hemos podido tener acceso a su estudio, ya que con anterioridad estaba vestida y los trajes fijados a una base circular. Se encuentra en buen estado de conservación, en la restauración

165. Castrillo de la Vega, Fuentelcéspedes, Hontangas (dos tallas), Santa María del Mercadillo, Vadocondes, Valdeande.

166. Castrillo de la Vega, Hontangas (Virgen de la Cueva).

167. Hontangas, Valdeande.

168. Estas características de la indumentaria coinciden plenamente con las señaladas por BERNIS MADRAZO, C., "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", *Archivo Español de Arte*, t. XLIII, n. 169-172, (1970), pp. 195-6.

se apreció que prácticamente había desaparecido la policromía original por lo que se procedió a mantener los colores de la existente¹⁶⁹. Sólo se le colocó una corona moderna que puede quitarse con gran facilidad. Compositivamente mantiene la frontalidad. El rostro de María es alargado, esboza una sonrisa. El cabello enmarca todo el rostro haciendo pronunciadas ondulaciones, para caerse, a la altura de los hombros, tras la espalda. Con la mano derecha orientada hacia arriba sostiene una poma. Las piernas caen rectas, pero la izquierda más adelantada que la derecha. El Niño peina melena corta sobre la frente y larga sobre la zona trasera, como es habitual a partir del segundo tercio. El cabello tiende a la forma redondeada, con papada, sobre la que se marca la barbilla. El cuello es esbelto, como el materno. Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el libro por la parte superior, ambos pies se apoyan en el regazo de María. El velo de la Virgen muestra cierta plasticidad, pues sobre la frente mantiene la horizontal, pero a los lados cae formando una cascada de pliegues en zigzags. Se recoge tras la espalda. El manto bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo, de escasos pliegues, centra el drapeado sobre el regazo. La túnica tiene el cuello con guarnición, rematada en rectángulo en la zona central, el

mismo motivo tiene la infantil. El talle por encima de la cintura está sujeto mediante ceñidor liso, sobre el cual se percibe cierto ablusamiento. Se extiende sobre la peana sin apenas pliegues, sólo uno triangular sobre el pie izquierdo y dos verticales en el centro. El Niño viste también túnica y manto, la diferencia con la túnica de la Virgen radica en que en ésta no se ve el ceñidor y las bocamangas son anchas, el manto es de similares características, con la salvedad de que bordea ambos brazos. Puede datarse en el segundo tercio de la centuria, en base a la moda, pero también a un documento muy importante, que incide en esta cronología, se trata de una venta en la que se citan como linderos una viña "del Capellán de Sana María de Nava", de donde se puede deducir que la imagen existía ya en 1346, fecha de la escritura¹⁷⁰. El hecho de que haya estado vestida ha facilitado la casi inexistencia de bibliografía¹⁷¹. Sólo M. J. Zaparaín da para la misma una cronología de finales del s. XIII o principios del XIV, del todo descartable en función de la moda y el estilo de la talla. También conviene desmentir su vinculación con la Virgen de la Vid, ni a nivel estilístico ni tipológico. Creemos que el hecho de que la imagen se conservase como talla de vestir y fuese imposible ver el trabajo escultórico de la obra facilitaba estas imprecisiones¹⁷².

169. Agradezco esta información al restaurados Oscar García y al taller de restauración Fénix.

170. Archivo Histórico Nacional, se. Clero, leg. 1389, instrumento 5.º. GARCÍA SANZ, A., "Introducción Histórica", en ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Fuentelcésped. La villa y su patrimonio. (siglos XVII-XVIII)*, op. cit., p. 24.

171. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Fuentelcésped. La villa y su patrimonio. (siglos XVII-XVIII)*, op. cit., p. 210. "La imagen de Nuestra Señora es una talla gótica".

172. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., "Nuestra Señora de Nava, patrona de Fuentelcésped", en *Libro de los prodigios y milagros que ha obrado María Santísima de Nava sita extramuros de esta villa de Fuentelcésped*, ed. Facsímil, San Sebastián, 1998 (1783), p. 20. "Aunque la efigie de Nuestra Señora de Nava ya se mostraba en este momento como una imagen de vestir, el autor del Libro de los prodigios conocía perfectamente sus características pues nos deja una fiel descripción. Es una obra gótica fechable a finales del s. XIII o principios del XIV que sigue los rasgos propios del denominado tipo vasco-navarro-riónajo. La Virgen se representa sentada de manera frontal con el Niño Jesús al que sostiene por el hombro con la mano izquierda, mientras en la derecha porta una poma. El Niño, también sedente, apoya los pies desnudos en el regazo materno y con la mano izquierda sujeta un libro, bendiciendo con la derecha. María viste túnica larga ceñida en la cintura mediante una correa, manto y velo que la cubre la cabeza y cae por el hombro para dejar al descubierto parte de los cabellos. A nivel tipológico manifiesta notables semejanzas con la singular imagen de Santa María de la Vid, aunque su calidad es inferior. La adopción de esta modalidad, excepcional dentro de la imaginería medieval mariana conservada hoy en día en la comarca ribereña, puede deberse quizá a que durante el bajo medievo nuestra localidad perteneció al señorío del cenobio premonstratense manteniendo, durante las centurias siguientes, estrechas relaciones con la comunidad monástica".

Se observa una sensible disminución en esta tipología durante la segunda mitad de siglo, contabilizándose un total de dos tallas¹⁷³. En ellas es muy fácil seguir la evolución por los grandes cambios producidos, sobre todo en la indumentaria¹⁷⁴. Estas diferencias no se producen en la forma abarquillada del cuello de la túnica, que es frecuente durante toda la mitad de siglo¹⁷⁵, así como que la túnica se ajuste al pecho sin formar pliegues. Se incrementa la altura del talle, durante el tercer cuarto por encima de la cintura y con ceñidor¹⁷⁶, a finales de siglo ya se percibe justo debajo del pecho, también con ceñidor¹⁷⁷.

3. 7. Vírgenes que presentan al niño erguido

El hecho de que el Niño esté de pie supone un avance en la evolución hacia el gótico más naturalista. Todas estas esculturas pertenecen al s. XIV. Numéricamente no se puede considerar a este grupo importante, en la primera mitad del siglo sólo contamos con dos imágenes, las de Guzmán y Olmedillo de Roa. A la segunda mitad pertenece la talla de Peñalba de Castro. Esta situación de escasez numérica también se presenta en otras provincias, e incluso en el país que se generó esta tipología¹⁷⁸. En las provincias limítrofes de Palencia, Soria y Valladolid, son esculturas poco abundantes¹⁷⁹.



Virgen de Peñalba de Castro.

173. Arauzo de Salce, Baños de Valdearados.

174. BERNIS MADRAZO, C., "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", op. cit., p. 200

175. Baños de Valdearados.

176. Arauzo del Salce.

177. Baños de Valdearados.

178. FERNÁNDEZ LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana*, op. cit., p. 223.

179. ARA GIL, J., *Escultura gótica en Valladolid y provincia*, op. cit., pp. 142-143. Se conservan cuatro tallas, las de Vitoria de Henar, Villardefrades, Serosas de Montealegre y Museo Diocesano y catedralicio de Valladolid. HERNÁNDEZ ALVARO, A. R., *La imaginería medieval en la provincia de Soria*, Soria, 1988, pp. 36-37. Vírgenes de Barcebal, Morón de Almazán, Reznos, Almarza. SANCHO CAMPO, A., *Santa María y Santiago en el arte palentino*, (" El arte sacro en Palencia") t. IV. Moarves.

El origen de esta serie de imágenes hay que buscarlo en Francia, en la escultura monumental de las catedrales, algunos autores lo ubican en la zona de Champaña, Lorena y Borgoña, otros no especifican la zona francesa concreta, pero también dan importancia a París¹⁸⁰.

La primera región que se hizo eco de esta nueva iconografía fue la Renania Westfalia, pudiéndose datar el primer ejemplar al rededor de 1270¹⁸¹, mientras en Francia había surgido hacia mediados de siglo. Su expansión generalizada en esta zona alemana hay que citarla en el s. XIV¹⁸², como sucede con Italia y España.

Los ejemplares burgaleses de la primera mitad del siglo coinciden en que el Niño se coloca sobre la pierna izquierda de la Virgen, erguido, en actitud frontal, con ambos pies sobre la pierna izquierda de la Virgen.

6. ANUNCIACIONES

Aunque podemos hablar de un grupo de Anunciaciones góticas burgalesas exentas, de las cuales se conserva un grupo importante en la comarca, éstas no se recogen en ninguno de los artículos o publicaciones que se han dedicado al tema¹⁸³, si exceptuamos la Anunciación de Gamonal¹⁸⁴ y la de Sasamón¹⁸⁵. En la Ribera existen las de Caleruega y la Ventosilla completas, y la Virgen de Hinojar del Rey.

En la provincia de Burgos se conservan cinco Anunciaciones, no todas ellas completas. Con ambas esculturas nos han llegado las de Caleruega, Gamonal y la Ventosilla, mientras del grupo de Hinojar del Rey sólo existe la Virgen, y del de Sasamón el ángel.

El tema de la Anunciación aparece en los Evangelios Canónicos, Lucas (I 26-38), de forma

180. FORSYTH, W. H., "The Virgin and child in french fourteen century sculpture. A method of clasification", *The Art Bulletin*, t. XXXIX, (1957), p.180. Los siguientes autores no especifican lugar, sólo en el catálogo del Museo Schnütgen se cita París. KRÜGER, I., *Auswahlkatalog. Rheinisches Landesmuseum*, Bonn, 1977, p. 46. FERNÁNDEZ LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana*, op. cit., p. 223, LEGNER, A., (COORD.), *Schnütgen Museum. Die Holzsculpturen des Mittelalters*, op. cit., p. 197. Para más información sobre este tema iconográfico consultar FORSYTH, W. H., "The Virgin and Child in French Fourteenth century sculpture. A metod of clasification", *The Art Bulletin. nueva York*, vol. XXXIX, September, 1937, pp. 171-182. ISHINABE, Y M., "La Maestà di Simone Martini e la diffusione del Bambino stante e benedicente nell'arte italiana", *Antichività Viva* 13, Florencia, (1980), pp. 7-13.

181. *Schnütgen Museum. Die Holzsculpturen des Mittelalters*, op. cit., pp. 194-197.

182. KRÜGER, I., *Auswahlkatalog. Rheinisches Landesmuseum*, op. cit., p. 46.

183. FRANCO MATA, M. A., *Escultura gótica en León*, op. cit., pp. 259-62. SILVA VERASTEGUI, M. S. DE, *Iconografía gótica en Alava*, Vitoria, 1987, pp. 69-70. CARDOSO ROSAS, L. M., *Exposición Portugal en el medievo. De los Monasterios a la monarquía*, Madrid, 1992, p. 78. Omite todas las imágenes burgalesas. ARA GIL, J., "Escultura" en *Arte Gótico*, op. cit., pp. 283-4. Al analizar las Anunciaciones góticas castellano-leonesas, no menciona ninguna Anunciación burgalesa.

184. SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. I, op. cit., HUIDOBRO SERNA, L., *Santuario de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal (Burgos)*, Tipografía Mariana, Lérida, 1926, p. 67. IGLESIAS RAUCO, L. S., *Las Edades del Hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, Valladolid, 1988, 33, p. 80. LÁZARO LÓPEZ, A., *Exposición Nuevos Caminos sobre Viejas Sendas*, Burgos, 1997, 83, pp. 155-6. RAMOS REBOLLARES, L., *Iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal*, Burgos, 1998, pp. 70-72.

185. De esta Anunciación sólo tenemos conocimiento del ángel. La cita completa FRANCO MATA, A., *Escultura gótica en León y provincia*, op. cit., p.360. Recoge a su vez la existencia de esta Anunciación de MAHN, H., *Kathedralplastik in Spanien. Die monumentalen Figuralskulptur in Alt Kastilien, León und Navarra zwischen 1230 und 1380*, Gryphius Verlag, Reutlingen, 1931, lámina 212.

tan concisa que favoreció un pronto enriquecimiento en los Evangelios Apócrifos¹⁸⁶ y en la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine¹⁸⁷. Estas son algunas de las fuentes en las que se inspiran los artistas.

Todas las Anunciaciones coinciden en la posición en que se encuentran, erguidas, siguiendo la fórmula siria¹⁸⁸. Aunque existen otras variantes en las que la Virgen puede aparecer sentada¹⁸⁹ o de rodillas¹⁹⁰, no nos vamos a centrar en ellas por no ajustarse a la representación de las esculturas de este estudio.

Las similitudes sólo se producen en la posición de las esculturas, erguidas, ya que en el resto de los elementos no se aprecia uniformidad, pudiéndose distinguir dos tipologías. La primera en la que la Virgen sostiene en la mano izquierda un libro, misal o libro de horas, y con la derecha muestra un ligero movimiento para exteriorizar su emoción¹⁹¹. El ángel ofrece una actitud similar con la mano derecha, mientras sujeta con la izquierda un cetro o bastón de mensajero (ya desaparecido), según las fórmulas más extendidas por occidente¹⁹². En la segunda tipología la Virgen se encuentra en avanzado estado de gestación, con la mano

derecha sobre el vientre y con la izquierda sujetando una filacteria, el ángel sostiene con ambas manos otra filacteria, esta disposición se encuentra sobre todo en la Península Ibérica.

Al primer grupo pertenece el conjunto de la Ventosilla y la Virgen de Hinojar del Rey, en nuestra comarca, además de la de Gamonal, que además de en la tipología coinciden en el material de ejecución, la madera. Al segundo hay que atribuir la Anunciación de Caleruega, realizada en piedra, como todas las de esta tipología.

El tema de la Anunciación, en la primera iconografía, deriva de la escultura monumental francesa, así puede verse, entre otras, en las catedrales de Amiens y Reims. Pronto se extenderá a otros países como Inglaterra, donde existe una escena en la sala capitular de Westminster, se trata de una Anunciación exenta en alabastro. También es un tema frecuente en la escultura monumental de nuestras catedrales, monasterios e iglesias, grupos de la Anunciación existen en Burgos, en la puerta de acceso al claustro, en la fachada oeste de la colegiata de Castrojeriz, en la catedral de León, portada norte y sur, en la iglesia de San Isidoro de León¹⁹³, en Salamanca¹⁹⁴ etc. Fuera de Castilla y

186. SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1985, Evangelio del Ps. Mateo, p. 201.

187. VORÁGINE, S. DE LA, *La leyenda dorada*, t. I, Alianza Editorial, Madrid, 1982, pp.211-216.

188. FRANCO MATA, A., *Escultura gótica en León y provincia*, op. cit., p. 176.

189. Como puede verse en la capilla del castillo de Trautzsch (Landeberg) de 1240-1250.

190. REAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. I, vol. 2, Ed. Serbal, Barcelona, 1996 (1957), p. 188.

191. MALE, E., *El gótico. La iconografía en la Edad Media y sus fuentes*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1986 (1958), p. 265. REAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. I, vol. 2, op. cit., p. 188. Esta es la actitud que presentan las Anunciaciones occidentales, en general, mientras las bizantinas se ven sorprendidas por el ángel mientras se ocupan en labores cotidianas, como sacar agua del pozo, etc.

192. REAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. I/2, op. cit., p. 191. Los dos objetos apuntados eran las insignias simbólicas del ángel de la Anunciación hasta finales de la Edad Media que se añade el lirio.

193. MAHN, H., *Katedral Plastik in Spanien. Die monumentale Figural Sculptur in alt Kastilien, Leon und Navarra zwischen 1230 und 1380*, op. cit., fig. 210.

194. ARA GIL, J., "Escultura", en *Arte Gótico*, op. cit., p. 283.



Virgen de la Anunciación.
Museo de las Madres Dominicas de Caleruega.



Ángel de la Anunciación.
Museo de las Madres Dominicas de Caleruega.

León en la catedral de Pamplona, en la de Sigüenza y en la de Tarragona, sin ánimo de hacer una relación total por la abundancia escultórica de este tema.

La Anunciaciones de Hinojar del Rey y la Ventosilla pertenecen al s. XIV. En las provincias limítrofes se conservan varias esculturas, están en Castrillo de Duero y Castromuño (Museo Diocesano), en Valladolid, y en el Museo Episcopal de Segovia¹⁹⁵.

La segunda tipología o variante es la de la Virgen de la "O", entendiéndose como la representación de

la Virgen en avanzado estado de gestación, responde a una iconografía que contó con gran difusión en la Península Ibérica, hasta el punto de considerarse genuinamente ibérico¹⁹⁶, aunque también esté presente en otros países europeos. L. Réau afirmaba que el tema de la Anunciación relacionado con la Encarnación era originario de Italia, fechándolo en el s. XIV, siglo en el que data las primeras esculturas, extendiéndose en el s. XV por Francia, Flandes y Alemania. Esta tesis ha dejado de tener validez porque el mayor número de ejemplares de la Anunciación, en que se representa a la Virgen embarazada, se encuentran en Portugal, Galicia y Castilla y

195. WEISSE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, op. cit., fig. 52.

196. FUENTE, V. DE LA, *Vida de la Virgen María con la historia de su culto en España*, t. II, Mountaner y Simón Editores, Barcelona, 1879, p. 20. En el misal visigodo o mozárabe se recogía el día 18 de diciembre como festividad de la Anunciación. CARDOSO ROSAS, L. M., *Portugal en el Medievo. De los monasterios a la monarquía*, op. cit., p. 78.

León¹⁹⁷. También hay que adelantar su cronología como analizaremos más adelante. En esta variante de la Anunciación se intenta enfatizar el momento de la Encarnación¹⁹⁸. El origen de esta iconografía se sitúa en la celebración de la fiesta litúrgica de Santa María ante Natal. Cuya conmemoración hay que buscarla en el Concilio de Toledo del año 656, en el que se aprobó trasladar la fiesta de la Anunciación del 25 de marzo al 18 de diciembre, porque la primera coincidía con la cuaresma, teniendo como consecuencia más directa el impedimento de una celebración litúrgica adecuada como fiesta solemne¹⁹⁹. Con el traslado de la festividad a una fecha anterior a la Navidad y por lo tanto próxima al nacimiento de Cristo, parecía lógico que la Virgen se presentase embarazada por lo que en las esculturas aparece con el vientre abultado²⁰⁰.

Intentaremos ahora explicar la extraña advocación de Virgen de la O. Entre los días 18 y 19 de diciembre, fecha que se adjudicó a la festividad de Santa María ante Natal²⁰¹, se cantaban siete antifonas en la octava de la Anunciación de María, que comenzaban todas ellas por la vocal O, aunque pronto sustituiría esta vocal tanto al nombre de la festividad, como a la advocación de la imagen de la Virgen.

La primera escultura de este grupo que se puede relacionar con una fecha concreta es la imagen de Nuestra Señora de la Esperanza de la catedral de León, conocida también como "la Preñada", con cuyo nombre se cita en 1288 en el testamento del obispo Martín Fernández. En este caso la Virgen se esculpe de forma aislada²⁰², como sucede con otros ejemplares como el de Medina del Campo, en la iglesia de Santiago²⁰³. Por ser la escultura leonesa el ejemplar conocido más antiguo, así como por razones estilísticas se ha visto su influencia en las de San Isidoro, Benavente, Toro e Hiniesta y en las imágenes de la provincia de Valladolid, Sasamón, Vitoria y Tarazona²⁰⁴.

La mayoría de las Anunciaciones de piedra que aún pueden contemplarse datan en el s. XIV, coinciden en que son exentas, de bulto redondo y de piedra calcárea policromada, como puede apreciarse en las veinte imágenes portuguesas que se han conservado²⁰⁵. En Castilla y León pueden mencionarse las de Santa María del Azoque de Benavente, la de la colegiata de Toro, la de Santa María la Real de Hiniesta, la de la catedral de Palencia, la que se conserva en el Museo Diocesano y catedralicio

197. En este sentido también se manifestó A. FRANCO. Escultura gótica en León, op. cit., p. 360.

198. ARA GIL, J., "Escultura", en *Arte Gótico*, op. cit., p. 283.

199. FUENTE, V. DE LA, *Vida de la Virgen...*, op. cit., p. 18. "Porque así como a la Natividad del Hijo sigue algunos días festejo, así también sigan algunos días de solemnidad la de su Madre [...] al fin dicen ¿qué fiesta mayor para la madre que la encarnación del verbo?". En el texto original viene entrecomillado. LECLERCQ, H., "Annonciation", en CABROL, F., *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, t. I. 2, Letouzey et Ané Editeurs, París, 1907, col. 2241-2249.

200. CARDOSO, L. M., *Portugal en el Medievo. De los monasterios a la monarquía*, op. cit., p. 78

201. FUENTE, V. DE LA, *Vida de la Virgen...*, op. cit., p. 18. Acordaron, que ocho días antes de la Natividad del Señor se celebrase con aparato la fiesta de su Madre (La Anunciación).

202. FRANCO MATA, A., *Escultura gótica en León*, op. cit., p. 359-60. Defiende la hipótesis de que puede formar conjunto con el "Ángel de Reims", de la catedral leonesa. Mientras J. Ara expone la posibilidad de tratarse de una imagen aislada.

203. ARA, J., "Escultura", en *El arte gótico*, op. cit., p. 284.

204. FRANCO MATA, A., p. 360-1. SILVA VERÁSTEGUI, M. S., *Iconografía gótica en Alava*, op. cit., p. 70.

205. CARDOSO, L. M., *Portugal en el Medievo. De los monasterios a la monarquía*, op. cit., p. 78. En el comentario de la escultura de la Virgen de la O de la escuela del Maestro Pedro.

de Valladolid²⁰⁶ y la de San Isidoro de León. En Zaragoza la de la catedral de Tarazona²⁰⁷. A estas esculturas hay que añadir las de Caleruega y el ángel de Sasamón.

También es un tema frecuente en la escultura funeraria burgalesa. Esta iconografía aparece ya en sepulcros del s. XIII y continua presente hasta principios del s. XVI. Su existencia en relación con la escultura funeraria puede explicarse por ser el momento de la Anunciación cuando comienza la vida humana de Cristo y con él la posibilidad de redención. Su situación en los enterramientos ocupa siempre un lugar destacado dentro del conjunto escultórico²⁰⁸. El número de representaciones en los sepulcros es muy numerosa. Entre los que reflejan la primera variante pueden citarse los sepulcros del infante Alfonso de la Cartuja de Miraflores, el del sepulcro de Doña Berenguela en las Huelgas, en la catedral los de Rodríguez de Grijera, Díez de Fuentepelayo, Lope de Fontecha, etc. Del segundo grupo destacamos la del sepulcro de la capilla bautismal de San Esteban, por responder a la variante de la Virgen de la "O", puede fecharse este sepulcro en el s. XIV.



Anunciación de Hinojar del Rey. Ermita Nuestra Señora del Buezo.

206. ARA, J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, op. cit., p. 170. Es un grupo que procede de Castronuño y tiene el número de catálogo 178.

207. DURÁN SANPERE, A., y AINAUD DE NASARTE, J., *Escultura gótica*, op. cit., p. 278.

208. GÓMEZ BÁRCENA, M. J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, p. 31. "Pertencientes a la época más temprana, en los sepulcros de doña Berenguela en el Monasterio de las Huelgas y de Diego de Peñafiel en la Puerta del Sarmental en la catedral la representación se reduce a los dos protagonistas, Virgen y ángel que están de pie. En los ejemplos que corresponden a la segunda mitad del s. XIV y principios del XV no se observan grandes diferencias iconográficas respecto a las anteriores y la Virgen y el Ángel permanecen de pie. Gabriel con la filacteria en una mano y bendiciendo con la otra y María sosteniendo un libro y en el del obispo Fontecha lleva la mano derecha sobre su vientre tal vez con la idea de asociar la Anunciación a la Encarnación que a su vez conduce a la Redención del hombre".

