BERCEO

revista riojana de ciencias sociales y humanidades

174

ier
Instituto de Estudios Riojanos

BERCEO. REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES.
Nº 174, 1er Sem., 2018, Logroño (España).
P. 1-326. ISSN: 0210-8550

INSTITUTO DE ESTUDIOS RIOJANOS

BERCEO

REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Núm. 174

Gobierno de La Rioja
Instituto de Estudios Riojanos
LOGROÑO
2018

Berceo / Instituto de Estudios Riojanos - V. 1, nº 1 (oct. 1946).- Logroño: Gobierno de La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos, 1946- .--v. ; il. ; 24 cm.
Trimestral, Semestral a partir de 1971.
Índices nº 1 (1946) - nº 111 (1986) - 132 (1996)
Es un suplemento de esta publ.: Codal. Suplemento literario.- nº 1 (1949) - nº 71 (1968)
ISSN 0210-8550 = Berceo
908

La revista *Berceo*, editada por el Instituto de Estudios Riojanos, publica estudios científicos de las Áreas de Ciencias Sociales, Filología, Historia y Patrimonio Regional con el objetivo de aportar conocimiento relevante para la investigación y el desarrollo cultural de La Rioja. Estos trabajos van dirigidos a la comunidad científica, así como a otras personas interesadas en estas materias, de los ámbitos regional, nacional e internacional.

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los titulares del copyright.

© Copyright 2018
Instituto de Estudios Riojanos
C/ Portales, 2. 26001-Logroño
www.larioja.org/ier

© Imagen de cubierta: *Detalle del interior de la iglesia de San Andrés. Anguiano.* (Fotografía de Aurelio A. Barrón)
© Imagen de contracubierta: *Detalle de la capilla de esquina en el claustro de la abadía de Santa María la Real. Nájera.* (Fotografía de Aurelio A. Barrón)

Diseño de cubierta e interior: ICE Comunicación
Imprime: Gráficas Isasa, S. L. - Arnedo (La Rioja)

ISSN 0210-8550
Depósito Legal LO-4-1958

Impreso en España - Printed in Spain

DIRECTORA:
Mª Ángeles Díez Coronado (Universidad de La Rioja)

CONSEJO DE REDACCIÓN:
Jean François Botrel (Université de Rennes 2)
Jorge Fernández López (Universidad de La Rioja)
Ignacio Gil-Díez Usandizaga (Universidad de La Rioja)
Aurora Martínez Ezquerro (Universidad de La Rioja)
Enrique Ramalle Gómara (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Penélope Ramírez Benito (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Ana Rosa Terroba Reinares (Instituto de Estudios Riojanos)

CONSEJO CIENTÍFICO:
Don Paul Abbott (Universidad de California, EE.UU.)
Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid)
Sergio Andrés Cabello (Universidad de La Rioja)
Begoña Arrúe Ugarte (Universidad de La Rioja)
Eugenio F. Biagini (Universidad de Cambridge, Reino Unido)
Francisco Javier Blasco Pascual (Universidad de Valladolid)
José Antonio Caballero López (Universidad de La Rioja)
José Luis Calvo Palacios (Universidad de Zaragoza)
Juan Carrasco (Universidad Pública de Navarra)
Juan José Carreras López (Universidad de Zaragoza)
José Miguel Delgado Idarreta (Universidad de La Rioja)
Jean-Michel Desvois (Universidad de Burdeos, Francia)
Rafael Domingo Oslé (Universidad de Navarra)
Pilar Duarte Garasa (Consejería de Desarrollo Económico e Innovación)
Juan Francisco Esteban Lorente (Universidad de Zaragoza)
José Ignacio García Armendáriz (Universidad de Barcelona)
Francisco Javier García Turza (Universidad de La Rioja)
Fernando Gómez Bezares (Universidad de Deusto)
Fernando González Ollé (Universidad de Navarra)
Ignacio Granado Hijelmo (Consejo Consultivo de La Rioja)
Isabel Verónica Jara Hinojosa (Universidad de Chile)
Mª Jesús Lacarra Ducay (Universidad de Zaragoza)
Mª Ángeles Líbano Zumalacárregui (Universidad Pública del País Vasco)
Carmen López Sáenz (Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid)
Miguel Ángel Marín López (Universidad de La Rioja)
Manuel Martín Bueno (Universidad de Zaragoza)
Ángel Martín Duque (Universidad de Navarra)
Ricardo Mora de Frutos (Instituto de Estudios Riojanos)
José Gabriel Moya Valgañón (Instituto de Estudios Riojanos)
Mª Isabel Murillo García-Atance (Archivo Municipal de Logroño)
Miguel Ángel Muro Munilla (Universidad de La Rioja)
José Luis Ollero Vallés (Instituto de Estudios Riojanos)
Mónica Orduña Prada (Instituto de Estudios Riojanos)
Germán Orón Moratal (Universidad Jaume I de Castellón)
Inés Palleiro y Landeira (Universidad de Buenos Aires)
Miguel Panadero Moya (Universidad de Castilla- La Mancha)
José Luis Pérez Pastor (Instituto de Estudios Riojanos)
Micaela Pérez Sáenz (Archivo Histórico Provincial de La Rioja)
Manuel Prendes Guardiola (Universidad de Piura, Perú)
Luis Ribot García (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Emilio del Río Sanz (Universidad de La Rioja)
Jesús Rubio (Universidad de Zaragoza)
María Ángeles Rubio Gil (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid)
Santiago U. Sánchez Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid)
José Miguel Santacreu (Universidad de Alicante)
Soledad Silva y Verástegui (Universidad del País Vasco)
José Ángel Túa Blesa Lalinde (Universidad de Zaragoza)
Isabel Uría Maqua (Universidad de Oviedo)
José Francisco Val Álvaro (Universidad de Zaragoza)
Rebeca Viguera Ruiz (Universidad de La Rioja)
René Zenteno (Universidad de Texas en San Antonio, EEUU)

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:
Instituto de Estudios Riojanos
C/ Portales, 2
26071 Logroño
Tel.: 941 291 187 · Fax: 941 291 910

E-mail: *publicaciones.ier@larioja.org*
Web: *www.larioja.org/ier*
Suscripción anual España (2 números): 15 €
Suscripción anual extranjero (2 números): 20 €
Número suelto: 9 €

Berceo se encuentra en las siguientes bases de datos bibliográficas, directorios y repositorios:

APH (L'Année Philologique)

CARDHUS PLUS (Sistema de clasificación de revistas científicas de los ámbitos de las Ciencias Sociales y Humanidades)

DIALNET (Portal de difusión de la producción científica hispana)

ERIH (European Science Foundation History)

ISOC (Ciencias Sociales y Humanidades, CSIC)

LATINDEX (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)

MIAR (Matriu d'informació per a l'avaluació de revistes)

MLA (Modern Language Asociation database)

PIO (Periodical Index Online)

REGESTA IMPERII (Base de datos internacional del ámbito de la historia)

ULRICH'S (International periodical directory).

ÍNDICE

HOMENAJE. CARLOS LÁZARO PÉREZ ARRONDO 9-10

SALVADOR VELILLA CÓRDOBA
Cuatro ermitas de San Martín en la antigua Sonsierra de Navarra
Four hermitages of St. Martin in the ancient Navarra´s Sonsierra 11-36

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS
El sepulcro de doña María Ruiz de Tosantos: un conjunto de estilo gótico lineal tardío en la iglesia parroquial de Castilseco (La Rioja)
The tomb of doña María Ruiz de Tosantos: An ensemble of late linear Gothic Style in the Parish Church of Castilseco (La Rioja) 37-64

AURELIO A. BARRÓN GARCÍA
La obra del arquitecto tardogótico Juan Pérez de Solarte en Anguiano y Nájera (La Rioja)
The work of the Late Gothic architect Juan Pérez de Solarte in Anguiano and Nájera (La Rioja) 65-120

PALOMA SÁNCHEZ PORTILLO
El retablo mayor de la iglesia de Santo Tomás Apóstol, de Haro (La Rioja): precisiones sobre sus autores e iconografía
Le retable majeur de l'église de Santo Tomás Apóstol, de Haro (La Rioja): quelques précisions sur ses auteurs et iconographie 121-136

JAVIER BURÓN GONZÁLEZ
La obra de Jaime Carceller (1920-2011): la arquitectura de Logroño en la década de los cincuenta
The work of Jaime Carceller (1920-2011): the architecture of Logroño in the fifties 137-166

EMILIO CERVANTES RUIZ DE LA TORRE
CARLOS EZQUERRO PALACIOS
MINERVA SÁENZ RODRÍGUEZ
MARÍA PILAR SALAS FRANCO
Antiguos tratados de apicultura de difusión local: nuevas aportaciones en relación con *El colmenero poeta*
Ancient apiculture treaties of local diffusion: new contributions in connection with The poet beekeeper 167-202

ANA VALTIERRA LACALLE
Santuarios y cultos ancestrales de La Rioja
Sanctuaries and ancestral cults in La Rioja 203-216

ÁNGELES RUBIO GIL
ANA VICO BELMONTE
La Ruta de los Bandoleros del Alhama-Linares en La Rioja: Una perspectiva socioeconómica al servicio del turismo cultural
The route of Alhama-Linares Bandoleros in La Rioja: a socio-economic perspective in the service of cultural tourism 217-242

JOSÉ MARÍA PASTOR BLANCO
En torno a *Historia anecdótica de Martín Zurbano*, la novela perdida de Eduardo Barriobero: estudio lingüístico de un fragmento conservado
On the Historia anecdótica de Martín Zurbano*, the lost novel of Eduardo Barriobero: linguistic study of a conserved fragment* 243-268

SERAFÍN OLCOZ YANGUAS
Iñigo y Fortún López: Los dos primeros tenentes de Soria, durante el reinado de Alfonso I de Aragón y Pamplona
Iñigo and Fortún López: The two first tenentes *of Soria, during the reign of Alfonso I of Aragon and Pamplona* 269-292

EVA Mª NESTARES HERVÍAS
Fuenmayor en el Catastro de Ensenada
Fuenmayor in Ensenada's land register 293-312

RESEÑA 313-318

HOMENAJE. CARLOS LÁZARO PÉREZ ARRONDO

(Zaragoza, 17 de diciembre de 1948 - Zaragoza, 14 de noviembre de 2017)

Profesor del Área de Prehistoria del Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza desde su ingreso en 1975 hasta su jubilación, tuvo durante toda su vida una intensa relación con La Rioja. Entre esa fecha de incorporación al cuerpo docente universitario y los inicios de los años noventa fue, de hecho, profesor de Historia Antigua y Prehistoria del Colegio Universitario de La Rioja, adscrito entonces a la Universidad de Zaragoza. Su calidad como docente no pasó desapercibida para todos aquellos que tuvimos el placer de ser sus alumnos transmitiéndonos rigor científico y pasión como armas fundamentales para el conocimiento. Además, dirigió el Instituto de Estudios Riojanos entre 1985 y 1988 y participó, sobre todo, de la actividad arqueológica del territorio estando al frente del Servicio de Investigaciones Arqueológicas de la Comunidad Autónoma.

Formado junto a algunos de los más reputados arqueólogos aragoneses, colaboró activamente con el guipuzcoano Ignacio Barandiarán Maestu que dirigió su tesis doctoral sobre el origen de las culturas metalúrgicas en el valle del Ebro, defendida en 1984. En nuestra región, en la que ya había participado en algunas campañas de excavación junto a Barandiarán y Manuel Martín Bueno, fue maestro de una parte muy destacada de los arqueólogos riojanos desde finales de los años setenta, influyendo tanto en su vocación como en su actividad.

La arqueología de La Rioja y, por ende, la del Valle del Ebro no puede entenderse, entre otros muchos asuntos, sin sus aportaciones sobre la cultura dolménica y los pobladores y poblados prerromanos con especial atención a los inicios de la metalurgia. Responsable de la dirección de excavación de muchos yacimientos arqueológicos se interesó especialmente por los de Monte Cantabria en Logroño, Partelapeña en El Redal y los dólmenes de las estribaciones cameranas, ubicados los términos de Nalda y Viguera, principalmente. Las conclusiones de estos trabajos vieron la luz, en muchos

casos, en el seno del Instituto de Estudios Riojanos compartiendo para ello la autoría junto a sus colaboradores.

Tras su regreso a la ciudad de Zaragoza como docente de su universidad, prosiguió su actividad investigadora sobre las culturas dolménicas y metalúrgicas prehistóricas, dirigiendo excavaciones y trabajos en el área del Pirineo aragonés.

Entusiasta del mundo Mediterráneo y de todas las etapas culturales que lo han caracterizado, fue un gran viajero que, además de conocer profundamente España, recaló a menudo en países como Egipto, Grecia e Italia así como en muchas de las islas de ese apasionante mar.

No podría entenderse la brillante carrera académica y la gran capacidad intelectual de Carlos Pérez Arrondo sin hacer alusión a su intenso amor a la vida, a su generosidad y franqueza que le permitió cultivar profundamente la amistad y disfrutar de todo aquello que nos concierne cada día, otorgándole sentido y emoción.

IGNACIO GIL-DÍEZ USANDIZAGA
Director del área de Patrimonio Regional
Instituto de Estudios Riojanos

Berceo 174 37-64 Logroño 2018

EL SEPULCRO DE DOÑA MARÍA RUIZ DE TOSANTOS: UN CONJUNTO DE ESTILO GÓTICO LINEAL TARDÍO EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE CASTILSECO (LA RIOJA)*

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS**

RESUMEN

Los trabajos de restauración efectuados en 2008-10 en la iglesia parroquial de San Julián de la pequeña localidad de Castilseco (La Rioja) pusieron al descubierto un conjunto de pinturas murales medievales. A partir de la epigrafía existente en las propias pinturas murales y de la documentación del cercano monasterio jerónimo de San Miguel del Monte, ya desaparecido, es posible identificar este conjunto, que se localiza en el muro meridional del presbiterio de la iglesia, dentro y alrededor de un arcosolio apuntado que en su momento albergó un enterramiento, como el sepulcro de doña María Ruiz de Tosantos, que dictó su testamento en 1386 y que pidió que su tumba fuese totalmente pintada. El estudio detallado de las pinturas murales pone de manifiesto que son un ejemplo destacado del estilo gótico lineal en su última fase de desarrollo que puede ser atribuido a un artista de Burgos, dadas la importancia de esta ciudad en este periodo y las características del sepulcro, a relacionar con ejemplares burgaleses.

Palabras clave: arte medieval; pintura mural; pintura gótica; estilo gótico lineal.

Conservation carried out in 2008-10 in the parish church of San Julián of the small hamlet of Castilseco (La Rioja) brought to light an ensemble of Medieval wall paintings. On the ground of the epigraphy displayed on the wall paintings themselves and of the records from the now disappeared nearby Hieronymite monastery of San Miguel del Monte, it is possible identifying this ensemble, located in the south wall of the presbytery of the church, inside and around a pointed niche that once housed a burial, as the tomb of doña *María Ruiz de Tosantos, who dictated her will in 1386 ordering her tomb to be fully painted. A close analysis of the wall paintings reveals that they are an outstanding example of the linear Gothic style in its last phase of develop-*

* Registrado el 26 de marzo de 2018. Aprobado el 3 de mayo de 2018.

** Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte: fbanos@fyl.uva.es. G.I.R. *IDINTAR*. Proyecto de investigación HAR2017-82949-P (MINECO/AEI/FEDER, UE).

ment that can be attributed to an artist from Burgos, given the prominence of this city in this period and the features of the tomb, which can be related to specimens from Burgos.

Keywords: Medieval art; wall painting; Gothic painting; linear Gothic style.

El 5 de junio de 2010 se inauguraron las obras de restauración de la iglesia parroquial de San Julián de Castilseco, en el término municipal de Galbárruli. Las obras, efectuadas por la empresa TRYCSA, se habían acometido en 2008, pero su conclusión se había demorado por el feliz hallazgo de unas pinturas murales medievales en el interior del edificio. Estas pinturas murales se descubrieron, se consolidaron y se resguardaron en espera de una intervención que pueda poner en valor sus cualidades de la manera más adecuada. Con un rigor encomiable (por poco frecuente), los distintos medios que desde 2008 se hicieron eco de su hallazgo destacaron su correspondencia al estilo gótico lineal. De hecho, las pinturas murales de Castilseco son un ejemplo significativo de este estilo, bien representado en La Rioja por las llamadas "tablas de San Millán" (obra de referencia a nivel nacional), así como por piezas muebles de menor entidad y por conjuntos murales como los de la ermita de Nuestra Señora de Arcos de Tricio, que representa una modalidad un tanto marginal y arcaizante del estilo, o los muy dañados de la iglesia de San Bartolomé de Logroño o de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (por no recordar, de nuevo en Logroño, los restos bárbaramente destruidos de la iglesia de Santa María de Palacio)[1].

La iglesia de San Julián de Castilseco es uno de los ejemplos más significativos del románico rural en La Rioja. Cuenta con un estudio exhaustivo por parte de Minerva Sáenz Rodríguez, elaborado, precisamente, en preparación de los trabajos de restauración de 2008-10[2]. Con estos en marcha, la autora pudo revisar y matizar sus apreciaciones en el texto que escribió sobre Castilseco para la *Enciclopedia del románico en La Rioja*, donde se

1. Sobre estas obras, presentadas en ocasiones como románicas, v. Moya Valgañón, J. G. (Dir.) y Arrúe Ugarte, B. (Coord.) (2005-11). *Historia del Arte en La Rioja*. Logroño: Fundación Caja Rioja, vol. 2, pp. 193-194, 196-197, 309, 350-354 y 372-373 (textos de Sáenz Rodríguez y de Moya Valgañón). En 2011, en el marco del proyecto de investigación *Cultura visual y cultura libraria en la Corona de Castilla (1284-1350) II*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (referencia HAR2009-12933), pude desarrollar una campaña de documentación de todos los conjuntos riojanos de estilo gótico lineal. Visité entonces Castilseco de la mano de D. José Antonio Saavedra García, a la sazón Director del Taller Diocesano de Restauración, a quien debo el conocimiento de los restos de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Quede constancia aquí de mi agradecimiento.

2. Sáenz Rodríguez, M. (2004). "Aproximación al estudio histórico-artístico de la iglesia parroquial de San Julián en Castilseco (La Rioja)". En Gil-Díez Usandizaga, I. (Coord.), *Arte medieval en La Rioja: prerrománico y románico*, pp. 365-423. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. En este modélico estudio la autora recoge, revisa y discute todos los estudios anteriores, que aquí omitimos.

recoge la única referencia bibliográfica que conozco sobre las pinturas murales de su interior, entonces recién descubiertas[3]. De acuerdo con Sáenz Rodríguez, la iglesia de San Julián de Castilseco es un edificio de una nave rematado en un ábside semicircular precedido por un tramo recto, estos cubiertos, respectivamente, por una bóveda de horno y por una bóveda de medio cañón, en ambos casos apuntados (la nave, en cambio, se cubriría probablemente en origen por una techumbre de madera). Contrasta la factura cuidada de la cabecera, que Sáenz Rodríguez califica de románico tardío, fechándola a finales del siglo XII o a principios del siglo XIII, con la factura más ordinaria de la nave, que Sáenz Rodríguez califica de románico arcaizante, fechándola bastante avanzado el siglo XIII. Tanto por su arquitectura como por su escultura monumental, la iglesia de San Julián de Castilseco se encuadra en el románico del valle del Tirón, relacionándose especialmente con las iglesias de Villaseca, de Tirgo, de Ochánduri, de Treviana y de Fonzaleche (muy especialmente con la iglesia de Villaseca)[4].

Las pinturas murales de la iglesia parroquial de San Julián de Castilseco se encuentran en el muro meridional del tramo recto del edificio (Figura 1). Su referencia es un arcosolio apuntado que se abre hacia la parte derecha de este paramento, disponiéndose tanto en el interior del arcosolio, donde se conserva la parte sustancial de las mismas, como en el paramento circundante, hasta la imposta que marca el arranque de la bóveda de medio cañón apuntado que cubre este espacio, si bien su estado de conservación en esta zona es peor y, además, la apertura de una ventana en siglos posteriores en la porción de muro que media entre el arcosolio y el arranque del semicilindro absidal causa la pérdida irreparable de partes sustanciales (Figura 2). Con anterioridad al descubrimiento de las pinturas murales que aquí nos interesan Sáenz Rodríguez consideró que el arcosolio que es su referencia era una intervención tardogótica de principios del siglo XVI destinada a alojar una pequeña capilla, la cual a principios del siglo XXI albergaba un Crucifijo del siglo XVII y mobiliario religioso[5]. Tras el descubrimiento de las pinturas murales debemos revisar esta propuesta. En efecto el arcosolio se revela ahora como una intervención gótica de finales del siglo XIV destinada a alojar un enterramiento. Y ello no solo porque las pinturas murales se erijan, obviamente, en término *ante quem* para la fabricación del arcosolio y porque el programa iconográfico de las mismas sea de carácter funerario, sino porque, excepcionalmente, se trata de un conjunto documentado, lo cual

3. Sáenz Rodríguez, M. (2008). "Castilseco". En García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. M.ª (Dirs.), *Enciclopedia del románico en La Rioja*, vol. I, pp. 247-262. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico. Sáenz Rodríguez dice: "Actualmente, tras el derrumbe del coro alto, se está llevando a cabo la restauración del edificio, durante la cual se han descubierto en el presbiterio fragmentos de pintura mural gótica".

4. Sáenz Rodríguez, M. (2004). "Aproximación...", pp. 400-411; Sáenz Rodríguez, M. (2008). "Castilseco", p. 261.

5. Sáenz Rodríguez, M. (2004). "Aproximación...", pp. 386, 412-413 y 421, lám. 16; Sáenz Rodríguez, M. (2008). "Castilseco", pp. 255 y 261.

acrecienta aún más su importancia e interés en el panorama de la pintura de estilo gótico lineal riojana y castellana, donde se cuentan con los dedos de una mano los casos susceptibles de documentación.

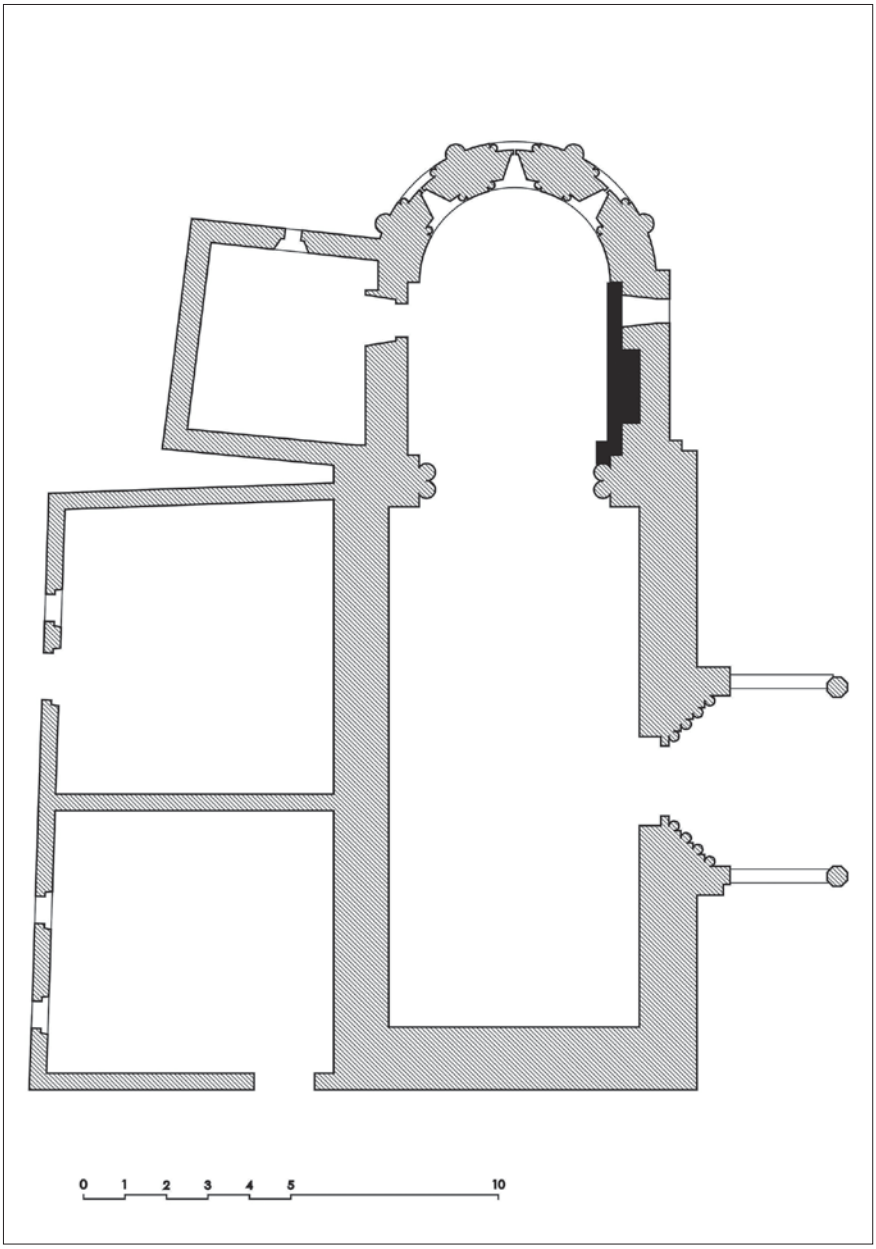

Figura 1. Planta de la iglesia parroquial de San Julián de Castilseco con la indicación de la ubicación de las pinturas murales descubiertas en 2008. Dibujo de Francisco M. Morillo a partir de la planta de *la Enciclopedia del románico en La Rioja*.

Figura 2. Pinturas murales descubiertas en la iglesia parroquial de San Julián de Castilseco en 2008.

1. 1386: EL TESTAMENTO DE DOÑA MARÍA RUIZ DE TOSANTOS

Una de las figuras mejor conservadas en el fondo del arcosolio corresponde a una mujer arrodillada y orante acompañada por una filacteria con una inscripción en escritura gótica mayúscula que dice: "DONA MARI RUIZ RUEGA" (Figura 3). La inscripción permite identificar a la efigiada con doña María Ruiz de Tosantos, "moradora en Castilseco", que testó el 8 de febrero de 1386 disponiendo ser enterrada "en la iglesia de Sant Julián de Castilseco, a man derecha del altar de Santa María Magdalena". Su testamento es bien conocido. De hecho, Sáenz Rodríguez lo menciona destacando la información que aporta sobre la iglesia de San Julián de Castilseco en época medieval (especialmente sobre la existencia en ella de un altar secundario dedicado a Santa María Magdalena)[6]. Este documento se conserva gracias a varias copias que de él se sacaron en 1436 y en 1532, reseñadas por Inocencio Cadiñanos[7] y por Jorge Jiménez[8]. Con anterioridad dieron cuenta de

6. Sáenz Rodríguez, M. (2004). "Aproximación...", pp. 380 y 420; Sáenz Rodríguez, M. (2008). "Castilseco", p. 248. En su segundo trabajo corrige la data del documento proporcionada en su primer trabajo siguiendo a Inocencio Cadiñanos, v. n. siguiente.

7. Cadiñanos Bardeci, I. (1999). *Monasterios mirandeses: Herrera y San Miguel del Monte*. 2ª ed., Miranda de Ebro: Fundación Cultural "Profesor Cantera Burgos", p. 164 (núm. 31). Data el documento a 9 de octubre 1436, fecha que, en realidad, corresponde a uno de sus traslados.

8. Jiménez Herreros, J. (2000). *Catálogo documental de Miranda de Ebro y su tierra (1099-1500)*. Miranda de Ebro: Instituto Municipal de Historia, pp. 116-117 y 136-137 (núms. 262 y 342).

él Francisco Cantera y Josefina Andrío, quienes publicaron un extracto de algunas de sus cláusulas[9].

Figura 3. Detalle de la figura orante de doña María Ruiz de Tosantos.

De doña María Ruiz de Tosantos se puede decir lo que se deduce de su testamento[10]. En primer lugar, que fue hija de don Lope Ruiz de Tosantos y que debió de ser oriunda de esta localidad burgalesa de los montes de

9. Cantera Burgos, F. y Andrío Gonzalo, J. (1991). *Historia medieval de Miranda de Ebro*. Miranda de Ebro: Fundación Cultural "Profesor Cantera Burgos", pp. 526-527 (núm. 151).

10. Empleamos aquí el traslado notarial efectuado en 1436 por Diego Martínez de Villafranca, escribano público de la villa de Haro, a petición de fray Diego de Tabliega, prior del monasterio jerónimo de San Miguel del Monte, v. Archivo Histórico Nacional, Clero, carp. 263, núm. 11.

Oca situada en pleno Camino de Santiago ("el camino françés" citado en el documento), como se manifiesta no solo en su nombre, sino también en las mandas piadosas que hace a favor de las iglesias de Tosantos y de sus alrededores. En segundo lugar, que estuvo casada con Pedro Martínez de Mijancas, ya difunto y enterrado en la iglesia de Castilseco. Con él tuvo tres hijos: Rodrigo Álvarez, Alfonso Martínez y Sancho Martínez, asimismo ya difuntos y enterrados en la iglesia de Castilseco. De ellos tenía seis nietos, a quienes deja distintos bienes y a quienes, cumplido su testamento, declara sus herederos a partes iguales[11]. Su potencia económica se pone de manifiesto en sus muchas propiedades, que le sirven para fundar una capellanía en la iglesia de San Julián de Castilseco, prolijamente regulada en su testamento[12], y cuatro aniversarios: dos en Castilseco (uno en el aniversario de

11. De su hijo Rodrigo Álvarez, Juan Rodríguez (clérigo), Fernando y María Álvarez. De su hijo Alfonso Martínez, María Alfonso y Pedro (a quien documentos posteriores mencionan como Pedro Ruiz). De su hijo Sancho Martínez, Sancho.

12. "E mando e establezco en la yglesia de Sant Julyán de Castilseco vna missa perpetua por capellanía por mi ánima e de mi padre e de my madre para sienpre jamás fasta la fyn del mundo, e que aya ý vn capellán mío que rruegue a Dios por mi ánima e de mis defuntos. E mando para rrenta desta dicha capellanía, para el capellán que la cantare, toda la rrenda de pan e vyno, granado e menudo, que a mí pertenesca en la yglesia de Santa María de Galuárrury. E si por abentura esta dicha rrenta non alcançare para el dicho capellán, que los mis cabeçaleros caten de los mis bienes que den cunplimyento de su mantenençia conbenible según otros capellanes obieren en la tierra, e el dicho capellán, en manera que la capellanía que yo mando se cante e non çesse de se cantar en ninguna manera que sea. E mando para en que more este dicho capellán vna casa que yo he en Castilseco que fue de María López, a sulco de Juan de Espinosa, por sienpre, e que non aya poder ninguno de mis herederos de gela tirar en ningún tienpo del mundo. E este dicho capellán que sea bueno e ydonio e de buena fama e muy bien sirua esta dicha capellanía, e esté rresidente cada día a seruir esta dicha capellanía de bísperas e de matines e de missa. E mando que este dicho capellán todos los días del mundo que diga missa de rréquiem por mi ánima e de mis defuntos, saluo en los días que aquí dirá: primeramente todos los sábados del mundo, que diga missa de Santa María a su onor, e todos [*repetido "e todos"*] los días de Santa María e de los apóstoles, que diga de los apóstoles, e el día de Nabidad e el día de Epifanía e el día de la Açensión e el día de Sant Miguel, ángel; este dicho capellán que sea tenudo de rrezar enteramente de defuntis en los domingos por noche e otro día lunes, e en los juebes ante noche e otro día viernes, e martes ante noche e otro día miércoles; sy non, que Dios gelo demande a él e a su ánima e non a mí nyn ánimas de mis defuntos. E mando que este dicho capellán que lo rrijan e probean en toda su vida los mis cabeçaleros e cada vno dellos, e después de su bida que lo ayan en poder de rregir e probeer el conçejo de Castilseco, e si fallesçiere este dicho conçejo, por quanto en él ha poca gente, que lo rrija e probea e administre el conçejo de Miranda. E mando que este capellán que sea de los fijos de la villa en tanto que los ý aya, e sy non lo obiere, que busquen de otra parte, syn el clérigo que fuere por los parrochianos. E mando que mis cabeçaleros que conpren vna bestimenta fasta en çient maravedís para el mi capellán que cantare la dicha capellanía, e vn cáliz de estaño. E mando que el día quel mi capellán fuere aparejado, que le tomen buenos fiadores por el seruiçio e por la bestimenta, para que en el año acabado torne la dicha bestimenta a los dichos suçessores. […] E otrosí, si los clérigos non quisieren fazer por que se cante mejor la mi capellanía e cunplidamente e el capellán non aya mengua ninguna, anéxole más sobre los derechos que yo he en la dicha iglesia de Santa María de Galuárrury la rrenta e tributos que yo he en el solar de los palomares, con esta condiçión: que si el capellán cantare menos que lo que aý sobrare, que lo guarden los mis cabeçaleros para el otro año adelante que podría ser que menguaría, e ellos e cada vno dellos en su vida e después los conçejos o cada vno d'ellos que los dichos son".

su enterramiento y otro en Jueves Santo), otro en Galbárruli, en la iglesia de Santa María, y otro en Tosantos, en la iglesia de Santa María de Linares[13]. Establece, además, numerosísimas mandas piadosas en forma de misas, de contribuciones para lámparas y de donativos y limosnas que se concentran en los alrededores de Castilseco y de Tosantos, con parroquias y ermitas como principales beneficiarias, aunque no faltan los donativos a los franciscanos de Miranda de Ebro y de Belorado que nos indican cuál era su perfil devocional. Su testamento, en definitiva, ofrece un precioso cuadro de la realidad material y espiritual del territorio a finales del siglo XIV.

Económicamente capaz y muy preocupada por su eterno descanso, doña María Ruiz de Tosantos no solo se ocupó de dejar atados y bien atados los aspectos espirituales del mismo, sino también los aspectos materiales. En efecto, doña María Ruiz de Tosantos dispuso en su testamento "que me fagan fazer los mis cabeçaleros en la pared vn arco de piedra e en él vna sobrefuessa, e la fagan pintar e escriuir la estoria de Santa María Madalena fasta el altar de Sant Julián". Las pinturas murales descubiertas en 2008 ponen de manifiesto que sus cabezaleros cumplieron escrupulosamente con sus indicaciones.

Por los años en que doña María Ruiz de Tosantos exhalaba su último aliento, un hombre vinculado a la región, don Pedro López de Ayala, que aún no era canciller mayor de Castilla, escribía lo siguiente, con desdén hacia las vanaglorias mundanas, en su *Libro rimado del palacio*:

> Si quieres ver el omne en todo su valor,
> mira bien los sepulcros que están en derredor,
> ado los cuerpos yazen con aquel grant fedor:
> verás imagen muerta fría e sin color.
>
> El que primero andava con sobervia alçado,
> ver lo has ado yaze podrido e soterrado,
> que non ha diferençia del pobre al onrado,
> salvo que el sepulcro terná mejor pintado[14].

El futuro canciller mayor de Castilla retomaba, con matices, una idea expresada un siglo antes por Alfonso X en la *Partida primera*:

> Daño tienen á las almas de los muertos algunas cosas que los vivos facen por ellos, asi como quando los sotierran cerca de los altares: ca esto non debe ser fecho sinon á home que fuese santo por honra de Dios, ca non por la del muerto. Eso mismo decimos de aquellos que facen las sepolturas mucho altas, ó las pintan, tanto que semejan mas altares que monimentos, ó otras sobejanías que se facen mas á placer et á voluntad de los vivos, que non á

13. Santa María de Linares era a la sazón una colegiata servida por canónigos regulares de San Agustín (posteriormente se convertiría en convento franciscano), v. Zaparaín Yáñez, M.ª J. (1993). *Belorado en los siglos XVII y XVIII. Su desarrollo urbanístico-arquitectónico*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, pp. 106-107.

14. López de Ayala, P. (1993). *Libro rimado de palacio*, ed. de Kenneth Adams. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 435-436 (coplas 1821-1822).

> pro nin á bien de los finados [...] Ca bien asi como á los buenos non empesce si los sotierran vilmiente et sin las honras deste mundo, asi non tiene pro á las almas de los malos enterrarlos bien nin facerles grant honra[15].

Pero lo cierto es que ni uno ni otro (ni tantos otros) se sustrajeron a la tentación de monumentalizar su memoria, reduciendo sus frases lapidarias al rango de ejercicios literarios. Pudiendo, no iba a ser menos doña María Ruiz de Tosantos. Su enterramiento, asociado al altar de Santa María Magdalena, cuyo ornato con pinturas murales ordena asimismo (y es significativo que distinga entre "pintar" y "escriuir" como acciones diferenciadas, aunque complementarias), se dispone en un lugar privilegiado del interior de la iglesia. En efecto, se dispone en el interior de la capilla mayor, pero asociado no al altar mayor, sino a un altar secundario. Con esta actuación doña María Ruiz de Tosantos no llega a privatizar la capilla mayor de la iglesia de San Julián de Castilseco, pero casi, de acuerdo con lo que debió de ser su posición en esta pequeña localidad escasamente poblada que durante la Edad Media fue siempre una aldea de Miranda de Ebro. De hecho, como destacan tanto Sáenz Rodríguez como, anteriormente, García Cubillas en su historia local de Galbárruli y de Castilseco, la localidad se encontraba despoblada a mediados del siglo XIV, probablemente como consecuencia de la crisis demográfica que sacudió toda Europa por esos años[16]. El testamento de doña María Ruiz de Tosantos es testimonio de su recuperación algunos años después, pero tanto su nombre como el de su marido evidencian una procedencia foránea, burgalesa y alavesa respectivamente, que sugiere una toma de posiciones aprovechando la coyuntura. En cualquier caso, la propia otorgante, al confiar la provisión de su capellanía al concejo de Castilseco una vez que faltaren sus cabezaleros, indica que "en él ha poca gente", previendo que la provisión recaiga en el concejo de Miranda de Ebro en caso de extinción del concejo de Castilseco. La precariedad demográfica que se evidencia en estas disposiciones no tardaría en manifestarse: en 1434 el obispo de Burgos (de quien dependía Miranda de Ebro en años alternos con el obispo de Calahorra-La Calzada) encomendó el servicio religioso de la parroquia de Castilseco a los monjes jerónimos del cercano monasterio de San Miguel del Monte, que había sido fundado en 1398[17], y en 1437 el concejo de Castilseco entregó la capellanía de doña María Ruiz de Tosantos al cenobio[18].

15. Real Academia de la Historia (1807). *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio*. Madrid: Imprenta Real, t. I, p. 166 (partida I, título IV, ley XCVIII).

16. García Cubillas, J. L. (1985). *Galbárruli y Castilseco*. Logroño: s. e., pp. 37 y 60-61; Sáenz Rodríguez, M. (2004). "Aproximación...", p. 378; Sáenz Rodríguez, M. (2008). "Castilseco", p. 248.

17. Cadiñanos Bardeci, I. (1999). *Monasterios mirandeses...*, pp. 163-165 (núms. 28-30 y 33); Sáenz Rodríguez, M. (2004). "Aproximación...", pp. 379-380; Sáenz Rodríguez, M. (2008). "Castilseco", pp. 248-249.

18. Cadiñanos Bardeci, I. (1999). *Monasterios mirandeses...*, pp. 164-165 (núms. 32-33); Jiménez Herreros, J. (2000). *Catálogo documental...*, p. 137 (núms. 344-345).

2. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

El grueso de las pinturas murales de la iglesia parroquial de San Julián de Castilseco se conserva en el interior del arcosolio apuntado que en su día albergó el enterramiento de doña María Ruiz de Tosantos (Figura 4). Estableciendo una analogía con las portadas historiadas (de la que tendremos que servirnos en más de una ocasión), en el muro del fondo del arcosolio podemos distinguir entre "tímpano" (su parte superior y más amplia, de formaaproximadamente triangular) y "dintel" (su parte inferior, de forma aproximadamente rectangular). Unifica ambas zonas un motivo de delimitación y de articulación de la superficie pictórica que el anónimo artista utiliza con profusión: una ancha banda de doble zigzag en cuyo cromatismo parecen sucederse los colores blanco, rojo, blanco, granate, negro y granate. Este motivo, que es frecuente en la decoración de armaduras de madera[19], no es tan frecuente en la pintura mural, donde, no obstante, lo podemos encontrar *ca*. 1330-40 en los sepulcros del obispo don Pedro Pérez de Monroy († 1324) y del arcediano de Ledesma don Diego López († 1341-42) en la catedral vieja de Salamanca y a caballo entre los siglos XIV y XV, con más frecuencia, en conjuntos como los de las iglesias de Santa María del Castillo de Madrigal de las Altas Torres (Ávila), de San Martín de Rejas de San Esteban (Soria) y de la ermita de Nuestra Señora del Vallejo de Alcozar

Figura 4. Detalle del arcosolio.

19. Lo estudió, por ejemplo, Ara Gil a propósito del alfarje del llamado "palacio de los condes de Oñate" de Cevico de la Torre (Palencia), señalando su ascendencia islámica, v. Ara Gil, C. J. (1985). "Una casa-fuerte medieval en Cevico de la Torre (Palencia)". *BSAA* 51, p. 279, fig. 10. En cualquier caso, el motivo aparece con profusión, asimismo, en las armaduras de madera italianas (baste recordar, por ejemplo, la de la iglesia de la Santa Croce de Florencia, datada en 1383).

(Soria)[20]. En Castilseco una banda de doble zigzag recorre el perímetro de la forma apuntada del arcosolio y, en el interior del campo así delimitado, una nueva banda de doble zigzag, subrayada por su parte inferior por una banda con una inscripción en escritura gótica mayúscula, segrega "tímpano" y "dintel". Como es norma en la pintura de estilo gótico lineal, los compartimentos contiguos presentan fondos contrastados de color plano, carentes de referencias ambientales y, en este caso, saturados por grandes flores. Así, mientras que el fondo del "tímpano" es de color negro, saturado por flores blancas con botón central rojo, el fondo del "dintel" es de color rojo, saturado por flores blancas con botón central negro.

Del "dintel" subsiste únicamente una pequeña porción en el extremo de la izquierda (Figura 5). En ella se ven la cabeza tonsurada de un clérigo que porta una cruz procesional y, a la derecha, restos de la cabeza tonsurada de un segundo clérigo. Es evidente que nos encontramos ante una representación de los funerales que tendría como referencia el perdido túmulo ("sobrefuessa") de doña María Ruiz de Tosantos. Su testamento no prevé la realización de un bulto yacente, convertido a menudo en referente para estas representaciones de los oficiantes[21]. Dadas las características del monumento castilsecano, netamente pictórico, parece que no es aventurado descartar la realización de este bulto. En consecuencia, la perpetua recreación de los funerales de doña María se haría, o bien sobre su túmulo o sarcófago (como parece ocurrir a mediados del siglo XIII en uno de los sepulcros del monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena)[22], o bien sobre su representación pintada como difunta, como ocurre en varios ejemplos de los siglos XIII y XIV[23]. Nunca podremos saberlo. De la inscripción que discurría sobre la escena se conserva únicamente el inicio, donde solo se pueden leer con seguridad las dos primeras letras: "AQ", probables restos de la palabra "AQ[UÍ]". Esta inscripción es, en cualquier caso, un testimonio

20. Gutiérrez Baños, F. (2005). *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y* corpus *de pintura mural y sobre tabla*. Madrid: Fundación Universitaria Española, t. II, pp. 99, n. 332, 141, 164, 166 y 364.

21. Sepulcros del obispo don Rodrigo Díaz († 1339) en la catedral vieja de Salamanca y de un caballero anónimo en la iglesia de San Adrián y Santa Natalia de Villaverde-Mogina (Burgos), por citar solo dos ejemplos pictóricos, ambos del siglo XIV, donde los funerales se representaron en torno al bulto yacente del difunto, v. Gutiérrez Baños, F. (2005). *Aportación…*, t. II, pp. 161-162 y 338, ils. 599-600 y 1237. Los ejemplos escultóricos son legión.

22. Gutiérrez Baños, F. (2005). *Aportación…*, t. II, p. 235.

23. Sepulcros de la iglesia de San Nicolás de Segovia, de *ca*. 1260, de la iglesia de Santa María la Mayor de Piedrahíta, de *ca*. 1300, del brazo meridional del transepto de la catedral vieja de Salamanca, de *ca*. 1300, de la iglesia de San Vicente de Zamora, del segundo tercio del siglo XIV (correspondiente a cierto Rodrigo Yáñez), y de la iglesia de San Juan Bautista de Villaumbrales (Palencia), de *ca*. 1400, v. Gutiérrez Baños, F. (2005). *Aportación…*, t. II, pp. 188, 264, 335 y 351, ils. 703, 971, 1225 y 1285; Gutiérrez Baños, F. (2007). "Imaging the Tomb: Remarks on Funerary Murals of the 13th and 14th Centuries in Castile and Leon". En Afonso, L. U. y Serrão, V. (Eds.). *Out of the Stream. Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*, pp. 190-192, figs. 10-3-5. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. A esta relación cabría añadir, acaso, el sepulcro del chantre don Alfonso Gil († 1321) en la fachada de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca, solo parcialmente descubierto.

del marcado gusto del artífice del conjunto castilsecano por incluir inscripciones más allá de lo estrictamente necesario, de lo que encontraremos ejemplos una y otra vez.

Figura 5. Detalle de la representación de los funerales.

Del "tímpano" se conserva una porción mucho mayor, aunque existen, por desgracia, grandes lagunas que afectan a partes sustanciales del mismo (Figura 6). Se representa en él un *Juicio final* sintético, reducido a la figura de Cristo juez flanqueado por los intercesores tras los cuales se disponen las figuras orantes de los donantes. Cristo juez, en el centro, se presenta bajo la modalidad de Cristo mostrando las llagas propia del gótico. Por desgracia, una gran laguna arruina su parte superior, pero, aun así, podemos reconocer su nimbo crucífero, sus brazos levantados con las palmas de sus manos hacia el espectador haciendo ostensión de sus llagas o su torso desnudo, donde aún podemos ver la sangre que fluye de su costado. Se conserva mejor su parte inferior, donde vemos cómo Cristo, cubierto con un manto morado de rico tratamiento que deja su pie izquierdo a la vista (su pie derecho está afectado por una laguna), está sentado sobre el arco iris[24]. Por encima

24. En el siglo XIV es más frecuente mostrarlo sentado sobre un banco, pero encontramos representaciones de Cristo juez sentado sobre el arco iris en las pinturas murales de las iglesias de San Juan Bautista de Ágreda (Soria) y de San Cipriano de Zamora y, ya en el tránsito al siglo

Figura 6. Detalle de la representación del *Juicio final*.

de Cristo se dispone una cartela con una inscripción de difícil lectura que parece decir "[...] IUIZIO [...]", insólita en este contexto y posición, que nos habla de nuevo del gusto del artista por la inclusión de este motivo. A ambos lados de la cartela se disponen las representaciones del Sol y de la Luna, habituales en este contexto iconográfico[25]. Flanquean a Cristo juez las figuras arrodilladas y orantes de los intercesores. En posición preferente, la derecha de Cristo (izquierda del espectador), la Virgen. A la izquierda de Cristo (derecha del espectador), San Juan Evangelista. Se conserva mejor la primera: se muestra nimbada, vestida con túnica roja y con manto morado y cubierta con toca blanca, y junta sus manos en actitud de ruego mientras dirige a su Hijo una mirada enérgica. El contexto no hace necesaria mayor aclaración, pero, aun así, se dispone sobre ella una filacteria que reza "SANTA MARÍA RUEGA". San Juan Evangelista está afectado por una gran laguna. Como su *pendant*, se muestra nimbado y vestido con túnica roja y con manto morado, pero presenta su cabeza descubierta y, de acuerdo con su condición apostólica, sus pies descalzos. Resulta completamente ilegible en la actualidad la filacteria que se dispone sobre él, pero, por analogía, podemos suponer que diría "San Juan ruega". En los extremos del "tímpano" se representan las figuras orantes de los donantes, de tamaño apenas menor que las figuras principales, como lo exigen tanto el decoro iconográfico

XV, de Santiago de Alcazarén (Valladolid), v. Gutiérrez Baños, F. (2005). *Aportación…*, t. II, pp. 9, 14 y 343, ils. 19, 37 y 1254.

25. Responden a la creencia, basada en Mt 24, 29, de que en el momento del juicio resultarán eclipsados por la luz que desprende el Supremo Juez, por lo que, en rigor, deberían aparecer velados o retirados por ángeles, v. Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 762.

(perspectiva jerárquica) como el espacio residual en que se disponen. De nuevo en posición preferente, detrás de la Virgen, se representa a una mujer vestida con túnica roja ceñida por un cordón y con manto ocre y cubierta con toca blanca. En este caso, la inscripción de la filacteria que se dispone sobre ella, anteriormente transcrita, nos ofrece su necesaria identificación: es doña María Ruiz de Tosantos, la comitente y destinataria del sepulcro, impetrando su propia salvación. Llama la atención lo absolutamente convencional de su indumentaria en un momento en que la moda empezaba a manifestarse de forma más cambiante y cada vez más extravagante, como se puede ver no muy lejos en el espacio y en el tiempo en las donantes femeninas del retablo de la capilla funeraria del canciller don Pedro López de Ayala en el convento de San Juan Bautista de Quejana (Álava), fechado en 1396, pero, a diferencia de las figuras sagradas, las ropas de doña María Ruiz de Tosantos se muestran labradas (en el caso de la túnica, con estrellas de David), denotando una especial calidad indicativa de su posición social. Llama la atención, asimismo, el cordón que ciñe su túnica. ¿Se ha querido representar un cordón franciscano para expresar la orientación devocional patente en sus mandas a favor de los franciscanos de Miranda de Ebro y de Belorado? Es posible, pero el cordón resulta demasiado poco caracterizado como para afirmarlo (es, en cualquier caso, un cordón, no un cinto, como cabría esperar de entrada). Junto a San Juan Evangelista se conserva solo la parte inferior de una figura arrodillada vestida con manto ocre. Podemos pensar razonablemente que se trata de Pedro Martínez de Mijancas, el difunto esposo de doña María Ruiz de Tosantos, que yacía, asimismo, en la iglesia parroquial de San Julián de Castilseco.

El profundo intradós del arcosolio, recorrido en su borde exterior por la banda de doble zigzag que el artista usa como motivo preferente de articulación de la superficie pictórica, está dividido en cada una de sus dos vertientes en una serie de encasamentos que albergan representaciones arrodilladas de ángeles que portan los *arma Christi*. Normalmente, estos ángeles, en número de dos, se dispondrían en los extremos del "tímpano", pero en Castilseco la representación en este espacio de los donantes los desplaza a la ubicación que señalo. Eran originalmente seis, pero los inferiores de cada vertiente han desaparecido por completo (son las inscripciones las que atestiguan su anterior presencia). Se muestran sobre fondos alternativamente negros y rojos, similares a los reseñados en "tímpano" y en "dintel" y conformes con los principios de alternancia cromática comentados, y sobre cada uno de ellos se dispone una banda con la inscripción "ANGELUS", ociosa[26]. Sobre esta banda, una ancha banda de doble zigzag, sobre la que discurre una estrecha banda de trenzado (un motivo de articulación mucho más frecuente en pintura mural), completa el dispositivo de separación de

26. Solo se conserva completa, aunque deteriorada, sobre el segundo ángel, contando de arriba abajo, de la vertiente izquierda. Sobre el primer ángel se conserva "ANG[E]L[US]" y sobre el tercer ángel se conserva "[AN]GELUS". En la vertiente derecha las inscripciones están completamente arruinadas.

los encasamentos que albergan los ángeles[27]. Su deterioro apenas permite valorarlos. Podemos destacar sus rostros delicados, con sus característicos ojos rasgados, boca pequeña, mentón pronunciado y mejillas coloradas, similares en todo a los rostros de la Virgen y de doña María Ruiz de Tosantos en el fondo del arcosolio, o sus alas multicolores. De sus atributos solo se puede reconocer con absoluta certeza la lanza de la transfixión que porta el ángel inferior de la vertiente izquierda (Figura 7). Resulta, en cambio, absolutamente irreconocible el que porta el ángel superior de esta vertiente. En la vertiente derecha se puede señalar con cierta seguridad que el ángel superior porta la cruz de la crucifixión y a título de mera conjetura que el ángel inferior porta la columna de la flagelación.

Figura 7. Detalle del ángel que porta la lanza de la transfixión.

27. En el vértice del arcosolio no existen bandas de trenzado, sino una única ancha banda de zigzag que sirve para los encasamentos superiores de ambas vertientes.

La moldura del arcosolio se encuentra asimismo policromada. El grueso baquetón que es el elemento más prominente de la misma se decora con un motivo estrechamente emparentado con el doble zigzag y que, como este, es más propio de la pintura de armaduras de madera que de la pintura monumental convencional (aunque no falten ejemplos en esta): se trata de series de ángulos[28].

Más allá del arcosolio, las pinturas murales se extendían, según se ha dicho, por todo el paramento meridional del tramo recto de la iglesia, hasta la imposta que marca el arranque de la bóveda de medio cañón apuntado que cubre este espacio (imposta que presenta de nuevo el motivo de las series de ángulos). El estado de conservación de toda esta zona es muy fragmentario, entre otras cosas, porque la ventana que se abrió en siglos posteriores entre el arcosolio y el arranque del semicilindro absidal se llevó por delante buena parte de las pinturas murales. En consecuencia, no se puede plantear una lectura mínimamente competente de esta zona.

Ciñe el perímetro del arcosolio una ancha banda con un motivo que semeja una labor de filigrana o de esmalte para el que no conozco paralelos. Enseguida recupera su protagonismo la ancha banda de doble zigzag que el artista utiliza de manera preferente, pues una banda de estas características que discurre a la altura del vértice del arcosolio genera un friso en la parte superior, comprendido entre esta banda y la imposta anteriormente mencionada (el cual se extiende más allá de la amplitud del arcosolio), creando, al tiempo, sendas enjutas en la parte inferior. En la enjuta izquierda solo se reconoce un fondo rojo saturado por flores blancas con botón central negro. En la enjuta derecha se reconoce un ángel turiferario que agita un incensario con su mano derecha mientras sostiene una naveta con su mano izquierda, superponiéndose ambos al motivo que ciñe la rosca del arcosolio (Figura 8). Este ángel, del que solo se conservan los antebrazos y parte del ala izquierda (los primeros mostrando las mangas del traje de debajo ceñidas por botonaduras, como las de la Virgen o de doña María Ruiz de Tosantos), es un testimonio de la especial delicadeza y calidad de estas pinturas murales. En el friso superior solo creo intuir una figura de pie en el extremo de la izquierda.

El resto de las pinturas murales comprende, a la derecha, amplios roleos de cuidado diseño en el codillo de la fábrica románica original del edificio que articula el muro del tramo recto con el soporte meridional del arco de triunfo y, a la izquierda, sobre la amplia superficie muraria lisa que es la zona más dañada de todo el conjunto, en la que debió de estar el altar de Santa María Magdalena, restos informes en los que solo se puede discernir,

28. En la pintura mural convencional lo encontramos, por ejemplo, en obras que ya han sido citadas como el sepulcro del obispo don Rodrigo Díaz en la catedral vieja de Salamanca o las pinturas murales de la iglesia de Santa María del Castillo de Madrigal de las Altas Torres, donde encontramos la versión más sencilla y frecuente, en la que alternan ángulos negros y blancos. En Castilseco, en cambio, se produce una sucesión de colores comparable a la que presenta el motivo de doble zigzag.

Figura 8. Detalle de la enjuta derecha.

junto a la enjuta izquierda del arcosolio, de la que la separa una banda verticalde trenzado, una amplia filacteria con una inscripción absolutamente ilegible rodeando, aparentemente, a una figura de pie que se dispone sobre un fondo de color rojo saturado por flores blancas con botón central negro. Recordemos que es en esta zona donde doña María Ruiz de Tosantos mandó a sus cabezaleros que se representase la historia de Santa María Magdalena: "e la fagan pintar e escriuir la estoria de Santa María Madalena fasta el altar de Sant Julián".

3. CONTEXTUALIZACIÓN DEL SEPULCRO

El monumento fúnebre de doña María Ruiz de Tosantos se inserta en una tradición bien caracterizada de sepulcros escultóricos o pictóricos. Escoge como tema principal de su discurso iconográfico el *Juicio final*, que, por su dimensión escatológica, referente al final de los tiempos y al destino glorioso de los elegidos, entre quienes aspira a contarse el difunto, resulta especialmente adecuado para un enterramiento[29]. El tema del *Juicio final*, que cuenta con una larga evolución en el arte medieval, alcanzó su formulación más característica en los siglos del gótico en la portada central de la fachada meridional del transepto de la catedral de Chartres, de principios

29. Gutiérrez Baños, F. (2007). "Imaging the Tomb...", pp. 196-198.

del siglo XIII[30]. Su recepción en la Corona de Castilla arranca de la portada de la fachada septentrional del transepto de la catedral de Burgos, conocida como Puerta de los Apóstoles o de la Coronería, de mediados del siglo XIII. El modelo fue retomado de inmediato en el grupo situado en el ángulo suroeste del claustro de la propia catedral de Burgos y en la portada central de la fachada occidental de la catedral de León, que marcan la consolidación y la difusión de este tema en el arte gótico castellano[31]. Su vigencia en el siglo XIV está atestiguada por la portada derecha de la fachada occidental de la catedral de Vitoria y por la portada de la capilla del *Corpus Christi* de la catedral de Burgos, entre otros muchos ejemplos que cabría citar[32]. El referente más conocido en el arte riojano es la muy alterada portada occidental de la iglesia de San Bartolomé de Logroño, que suele fecharse a finales del siglo XIII[33].

Como en sus prototipos franceses, en todos estos casos la representación del *Juicio final* se inspira en el Evangelio de San Mateo y muestra, por tanto, a Cristo juez como el hijo del hombre que se ofreció voluntariamente en sacrificio para alcanzar la redención del género humano. Por eso es por lo que Cristo, sedente, se muestra prácticamente desnudo, apenas cubierto por un manto, para hacer ostensión de sus llagas, para, de esta manera, poner de manifiesto su humanidad y su padecimiento, que lo legitiman para actuar como Supremo Juez en la hora definitiva. Así lo encontramos en Castilseco, aunque una gran laguna afecta a gran parte de su figura. Flanquean a Cristo juez los intercesores (la Virgen y San Juan Evangelista), impetrando orantes la salvación del género humano, y los ángeles que portan los *arma Christi*, esto es, los instrumentos con que Cristo fue torturado durante su pasión, exhibidos ahora como trofeos de su triunfo sobre la muerte. A partir de este núcleo principal de imágenes, que suele ocupar el tímpano de las portadas, el tema se desarrolla con muchos otros episodios y figuras secundarias cubriendo jambas, dinteles y arquivoltas.

El tema del *Juicio final* en su formulación más característica en los siglos del gótico surgió y evolucionó en la escultura monumental. En su traslación a los sepulcros, esculpidos o pintados, el tema sufrió una serie de adaptaciones, consecuencia, por una parte, de tener que ajustar su desarrollo a un espacio más reducido y a menudo menos prominente que el tímpano

30. Mâle, É. (1986). *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid: Ediciones Encuentro, pp. 357-381.

31. Sobre los conjuntos de referencia del siglo XIII en la Corona de Castilla, v. Deknatel, F. B. (1935). "The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and Leon". *The Art Bulletin* 17, pp. 277-281, 307 y 326-335; Franco Mata, Á. (1998). *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*. León: Diputación Provincial de León – Instituto Leonés de Cultura, pp. 217-301.

32. Destaco estos por su cercanía o relevancia con respecto al caso que nos ocupa. Sobre la portada de la catedral de Vitoria, v. Lahoz, M.ª L. (1994). "El tímpano del Juicio final de la catedral de Vitoria. Aspectos iconográficos", *Sancho el Sabio* 4, pp. 181-199.

33. Moya Valgañón, J. G. (Dir.) y Arrúe Ugarte, B. (Coord.) (2005-11). *Historia del Arte…*, vol. 2, pp. 313-317 (texto de Esteban Lorente).

de una gran portada y, por otra parte, de tener que adecuar su discurso, en principio universal, a las aspiraciones de un particular: el finado en cuyo enterramiento se dispone. Por ello es por lo que en los sepulcros el *Juicio final* se reduce a menudo al grupo principal de Cristo mostrando las llagas flanqueado por los intercesores y, a lo sumo, por algunos ángeles que portan los *arma Christi*, prescindiendo de elementos característicos de la escultura monumental como la resurrección de los muertos, la separación de los elegidos y de los condenados, las representaciones del paraíso y del infierno como destino final de unos y de otros... Se prima la apelación a la intercesión, que se convierte en apelación a la intercesión por el alma del finado.

El sepulcro de doña María Ruiz de Tosantos en la iglesia parroquial de San Julián de Castilseco se inserta plenamente en esta dinámica. Como ocurre en otros sepulcros, al alojarse en un arcosolio la deuda del tema del *Juicio final* para con la escultura monumental resulta especialmente clara, pues es posible disponerlo en el fondo del arcosolio siguiendo el modelo de un tímpano, pero se advierten, al mismo tiempo, las adaptaciones requeridas por este tema en su traslación de un ámbito público de vocación universal a un ámbito privado de vocación particular. En él, efecto, el tema del *Juicio final* se reduce a los tres elementos principales anteriormente enumerados (a saber, Cristo mostrando las llagas, intercesores y ángeles). Pero, aun insertándose en esta dinámica, el monumento funerario de doña María Ruiz de Tosantos va mucho más lejos que cualquier otro del tipo en su afán por adaptar el tema a las necesidades de un particular. En efecto, en él se incluye la representación orante de la titular del enterramiento (y, según se ha indicado, presumiblemente de su marido), impetrando su propia salvación ("DONA MARI RUIZ RUEGA") y, además, se incluye en el lugar tradicionalmente ocupado por los ángeles que portan los *arma Christi*, que se ven desplazados al intradós del arcosolio[34]. No solo se les dispone en un espacio de la máxima relevancia, desplazando a alguna de las figuras más importantes del conjunto, sino que se les muestra prácticamente al mismo tamaño que las figuras principales. La inclusión del difunto orante en el tema principal del sepulcro, al que se confía el mensaje de salvación, se venía dando ocasionalmente desde el siglo XIII[35], pero apenas conozco pre-

34. Encontramos a los ángeles que portan los *arma Christi* en el intradós del arcosolio en un sepulcro anónimo de la panda meridional del claustro de la catedral vieja de Salamanca, de *ca*. 1300, pero, en este caso, es todo el *Juicio final* el que se desarrolla en el intradós del arcosolio, v. Gutiérrez Baños, F. (2005). *Aportación*..., t. II, p. 189, ils. 709 y 712.

35. Sepulcro de don Pedro Yáñez († 1258), tesorero de León, en el claustro de la catedral de León (*Cristo en majestad entre ángeles ceroferario y turiferario*), v. Franco Mata, Á. (1998). *Escultura*..., p. 406, lám. 268. Sepulcro de don Esteban Domingo († 1261), alcalde de Ávila, en la catedral de Ávila (*Crucifixión*), v. Caballero Escamilla, S. (2007). *La escultura gótica funeraria de la catedral de Ávila*. Ávila: Diputación Provincial de Ávila – Institución Gran Duque de Alba, p. 91, fig. 14. Relacionado con este, sepulcro atribuido, con reservas, a don Diego Fernández († 1320-21), deán de Salamanca y obispo de Lamego y de Zamora, en la catedral vieja de Salamanca (*Crucifixión*), v. Gómez-Moreno, M. (1967). *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*. Valencia: Dirección General de Bellas Artes, t. I, p. 118, t. II, lám. 55bis. Poco después del caso que nos ocupa, lo encontramos en el sepulcro de la iglesia

cedentes para una inclusión tan prominente, asociada, además, a un tema como el *Juicio final*, en el que el anhelo de salvación resulta especialmente perentorio[36]. Cabe invocar como precedente más cercano un ejemplo no funerario, sino monumental, aunque, en la medida en que corresponde a la portada de una capilla funeraria privada, su valor es prácticamente análogo al de un sepulcro: la portada de la capilla del *Corpus Christi* de la catedral de Burgos, situada en la panda oriental del claustro, donde bajo el tímpano con la representación sintética del *Juicio final* aparecen los fundadores de la capilla, don Juan Estébanez y su mujer (Figura 9)[37]. En cualquier caso, el sepulcro de doña María Ruiz de Tosantos va un paso más allá, indudablemente, sin que existan, que sepamos, paralelos o consecuencias precisas.

Una vez señaladas la tradición en que se inserta el monumento funerario de doña María Ruiz de Tosantos y las innovaciones que aporta a la misma, conviene indagar de forma más precisa en sus referentes dentro del arte funerario castellano de los siglos XIII y XIV. Ya hemos destacado la importancia que, por su significación, tiene el tema del *Juicio final* en el arte funerario, pero, más allá de esta afirmación genérica, es necesario destacar que el tema del *Juicio final* tuvo especial arraigo en dos núcleos bien delimitados. Estos dos núcleos son Salamanca y Burgos. En Salamanca el arraigo temprano del tema, que se desvaneció a mediados del siglo XIV, condicionó su desarrollo iconográfico, de tintes arcaizantes. En cambio, en Burgos el desarrollo del tema, que mantuvo su vigencia hasta el tránsito al siglo XV, está muy vinculado a su codificación en la Puerta de los Apóstoles o de la Coronería de la catedral[38]. Como cabría esperar por razones de

de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz (Soria), de *ca.* 1400 (*Crucifixión*), v. Gutiérrez Baños, F. (2009). "Iconografía de la Crucifixión en Castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV". En Parrado Del Olmo, J. M.ª y Gutiérrez Baños, F. (Coords.): *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al Profesor De la Plaza Santiago*, p. 366, fig. 2. Valladolid: Universidad de Valladolid.

36. Un mural funerario, aunque no podemos asegurar que corresponda exactamente a un sepulcro, del convento dominicano de San Pablo de Peñafiel (Valladolid), de *ca.* 1360-80, cuyo tema principal es el *Juicio final*, muestra a su comitente, fray Juan de Villalumbroso compareciendo ante Cristo juez de la mano de uno de los ángeles que portan los *arma Christi*, v. Gutiérrez Baños, F. (2005). *Aportación...*, t. II, p. 135, il. 516.

37. Documentada por vez primera en 1375, se ha querido atribuir a Pedro Sánchez, maestro de la obra de la catedral en 1371, cuando consta, asimismo, como entallador (esto es, como escultor), v. López Mata, T. (1950). *La catedral de Burgos*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, Editores, pp. 330 y 355-361. Similar disposición, asociada, en este caso, a una *Crucifixión*, se da en el sepulcro escultórico de don Pedro González de Pedrosa († 1373) en la iglesia de San Esteban de Burgos, v. Gómez Bárcena, M.ª J. (1988). *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, p. 137, lám. 92, y en el sepulcro pictórico atribuido a don Sancho Sánchez de Rojas († 1367), destruido, en el monasterio cisterciense de Santa María la Real de Vileña (Burgos), de *ca.* 1360-70, v. Gutiérrez Baños, F. (2005). *Aportación...*, t. II, p. 332, il. 1219, íntimamente relacionado con el anterior (hasta el punto de que cabe pensar que uno de los dos sepulcros inspiró al otro).

38. Gómez Bárcena, M.ª J. (1988). *Escultura...*, p. 33. Además de los sepulcros de la capital que enseguida se reseñarán, la autora menciona representaciones del *Juicio final* en sepulcros de Santo Domingo de Silos, de Sasamón y de Medina de Pomar, v. *idem*, p. 37, n. 20.

Figura 9. Portada de la capilla del *Corpus Christi* de la catedral de Burgos © ADPBU-PH-00761.

proximidad geográfica y de vigencia cronológica, el monumento funerario de doña María Ruiz de Tosantos se relaciona con los sepulcros burgaleses. En Salamanca, en efecto, el tema se manifiesta mediante una solución de compromiso entre la fórmula iconográfica basada en el Evangelio de San Mateo y la fórmula iconográfica de mayor arraigo en el románico de la segunda visión apocalíptica, pues Cristo mostrando las llagas aparece encerrado en una mandorla y rodeado por el Tetramorfos, y se dispone en la parte superior del sepulcro, con soluciones particulares según los distintos casos[39]. Solo en el ejemplo más tardío, a saber, el sepulcro del obispo don Pedro Pérez de Monroy († 1324) en la capilla de San Nicolás de la catedral vieja de Salamanca, de *ca*. 1330-40, encontramos la fórmula iconográfica característica del gótico en unos relieves que se disponen, además, en el fondo del arcosolio[40]. En Burgos, en cambio, el tema se presenta desde el principio bajo la fórmula iconográfica característica del gótico y, cuando el sepulcro responde a la modalidad de sepulcro en arcosolio, se dispone en el fondo del mismo: en escultura, sepulcro del obispo don Lope de Fontecha († 1351) en la capilla de San Gregorio de la catedral[41]; en pintura, sepulcro atribuido a don Día Sánchez de Rojas († 1349) en el monasterio cisterciense de Santa María la Real de Vileña, de *ca*. 1360-70[42]. Cuando se trata de un sarcófago o de un túmulo, el tema se dispone en uno de sus testeros: ejemplo de sarcófago es el sepulcro de don Alfonso de la Cerda († 1333) en el monasterio cisterciense de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos[43]; ejemplos de túmulos son los sepulcros del arcediano de Treviño don Pedro González de Sepúlveda († 1394) y de un clérigo desconocido en el claustro de la catedral de Burgos, ambos de finales del siglo XIV o de principios del siglo XV[44].

Especialmente destacable como antecedente inmediato del sepulcro de doña María Ruiz de Tosantos es el sepulcro del obispo don Lope de Fonte-

39. Gutiérrez Baños, F. (2007). "Imaging the Tomb...", pp. 198 y 204.

40. Gómez-Moreno, M. (1967). *Catálogo monumental...*, t. I, p. 120. Con este sepulcro se puede relacionar el arruinado sepulcro pictórico acaso anterior de don Gómez González († 1296) en la iglesia de San Nicolás de Castroverde de Campos (Zamora), v. Gutiérrez Baños, F. (2005). *Aportación...*, t. II, pp. 75-76, il. 237; Cuesta Salado, J., Fernández Alcalá, F. P. y Villar Herrero, S. (2011). *Castroverde de Campos. Notas de su historia y patrimonio*. Benavente: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", pp. 105-108 (texto de Cuesta Salado). El anteriormente mencionado sepulcro del chantre don Alfonso Gil († 1321) en la fachada de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca, probablemente contemporáneo del sepulcro del obispo don Pedro Pérez de Monroy, parece responder, asimismo, a esta modalidad. Habida cuenta de que por debajo del presumible *Juicio final* de este sepulcro se representan los funerales de don Alfonso Gil, su desarrollo iconográfico sería prácticamente idéntico al del sepulcro de doña María Ruiz de Tosantos, pero mientras no se produzca una adecuada recuperación de este enterramiento no se podrá avanzar más en su valoración.

41. Gómez Bárcena, M.ª J. (1988). *Escultura...*, pp. 67-69, láms. 32-34. Encuentro demasiado avanzada la cronología de finales del siglo XIV que la autora atribuye a este sepulcro.

42. Gutiérrez Baños, F. (2005). *Aportación...*, t. II, pp. 331-333, il. 1213.

43. Gómez Bárcena, M.ª J. (1988). *Escultura...*, pp. 199-200, lám. 157.

44. Gómez Bárcena, M.ª J. (1988). *Escultura...*, pp. 87-88 y 91-92, láms. 58-59.

cha en la catedral de Burgos (Figura 10), pero cabe mencionar, asimismo, el sepulcro del obispo don Vasco Pérez Mariño († 1343) en la catedral de Orense, para el que se señala a menudo un ascendiente burgalés (Figura 11)[45]. Ambos sepulcros, sin duda los más importantes sepulcros episcopales labrados en la Corona de Castilla en el tercio central del siglo XIV, con un desarrollo arquitectónico de sus respectivos arcosolios que anticipa el cada vez más cuidado tratamiento arquitectónico que distinguirá a los sepulcros del gótico tardío y con un desarrollo iconográfico complejo, que incluye numerosas figuras, muestran, como tema principal, en el fondo de sus respectivos arcosolios, un *Juicio final* sintético, reducido a las tres figuras principales, de especial plasticidad. En el de don Lope de Fontecha este tema se muestra sobre un friso en el que, en torno a la estatua yacente del prelado, se muestra a una serie de clérigos oficiando sus funerales. En el extremo de la izquierda un clérigo sostiene una cruz procesional. Localización, iconografía e, incluso, detalle concreto, se repiten puntualmente en el sepulcro de doña María Ruiz de Tosantos. En el de don Lope de Fontecha el arco apuntado que ciñe el fondo del arcosolio recibe un tratamiento plástico al alojar, como si de una arquivolta se tratase, seis figuras de ángeles portando los *arma Christi*. Localización e iconografía, trasladada al intradós del arcosolio por puros condicionantes técnicos (pues se trata de pintura mural en lugar de escultura), se repiten puntualmente en el sepulcro de doña María Ruiz de Tosantos[46]. Si la analogía siguió observándose, podemos preguntarnos si acaso el friso superior del conjunto castilsecano, tan lastimado que, según se ha indicado, solo se puede distinguir en él lo que parece una figura de pie en el extremo de la izquierda, albergó una representación de los doce apóstoles, adecuada al contexto iconográfico y presente en el sepulcro de don Lope de Fontecha en el intradós del gablete que lo enmarca, o una representación de la *Coronación de la Virgen*, presente en el sepulcro de don Lope de Fontecha en el espacio que discurre entre este y el arcosolio.

Merece la pena mencionar, por contraste con los sepulcros burgaleses o estrechamente relacionados con los sepulcros burgaleses que aquí se han mencionado y que parecen haber determinado la fisonomía del conjunto castilsecano, otro sepulcro cercano en el tiempo y en el espacio: el sepulcro del obispo don Miguel Sánchez Asiáin († 1364) en el claustro de la catedral de

45. Cendón Fernández, M. (2010). "La catedral de Ourense: receptáculo de la memoria de la sociedad medieval". *Sémata* 22, pp. 405-407, fig. 9. Al parecer, el sepulcro ya estaba realizado cuando el prelado dictó testamento en 1341. Agradezco a David Chao Castro el haberme facilitado su estudio inédito sobre este sepulcro, donde profundiza en sus vínculos con Burgos y en sus paralelismos con el sepulcro del obispo don Lope de Fontecha.

46. No los atributos concretos que portan los ángeles, que, en el sepulcro burgalés, son (de abajo arriba y de arriba abajo empezando por el arranque izquierdo del arco): martillo, copa en el extremo de una pértiga, columna y azotes, corona de espinas, cruz y lanza. En el sepulcro del obispo don Vasco Pérez Mariño se disponen dos pequeños ángeles portando los *arma Christi* en los extremos del fondo del arcosolio.

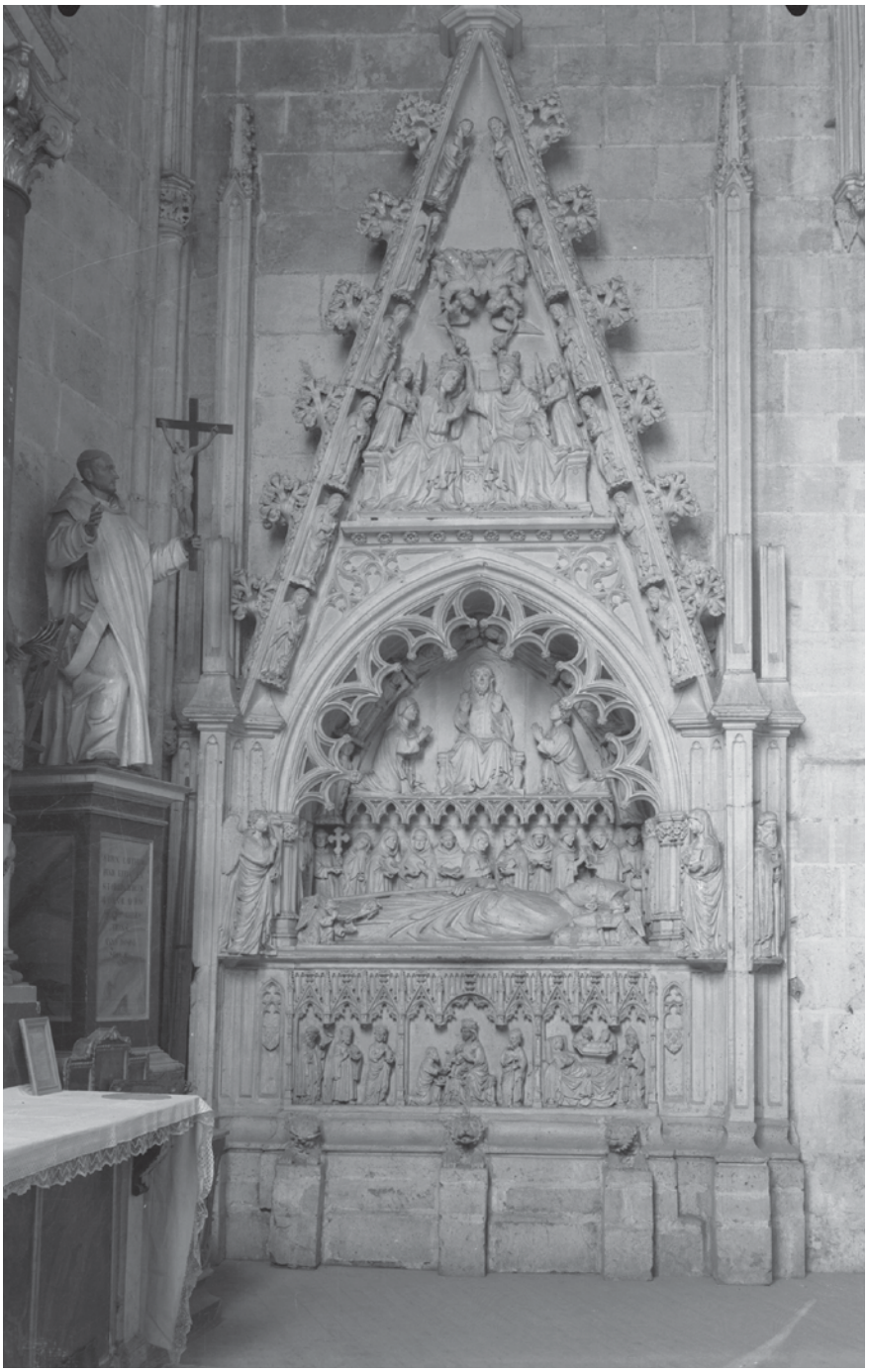

Figura 10. Sepulcro del obispo don Lope de Fontecha en la catedral de Burgos © ADPBU-PH-00863.

Figura 11. Sepulcro del obispo don Vasco Pérez Mariño en la catedral de Orense © 2018. Institut Amatller d'Art Hispànic, foto Gudiol 42082 (1959).

Pamplona, de *ca*. 1360-75[47]. Asimismo extraordinario y de exquisito diseño arquitectónico, este sepulcro presentaba el fondo de su arcosolio decorado con pinturas murales (en la actualidad en el Museo de Navarra). Su tema principal es también el *Juicio final*, pero, más allá de que estilísticamente sea una obra que manifiesta ya unas influencias italianas que trascienden lo que se estaba haciendo contemporáneamente en Castilla y lo que vemos en Castilseco, en el sepulcro navarro el tema del *Juicio final* se presenta bajo fórmulas completamente renovadas que responden al concepto de *scala salutis*, muy alejadas de las fórmulas clásicas de los sepulcros castellanos.

El monumento fúnebre de doña María Ruiz de Tosantos en la iglesia parroquial de San Julián de Castilseco es muy probablemente obra de un artista burgalés. Su deuda para con el sepulcro de don Lope de Fontecha, así como para con la portada de la capilla del *Corpus Christi*, anteriormente comentada, así parece avalarlo. En apoyo de esta hipótesis podemos aducir, asimismo, un testimonio bien conocido que se ha enfocado habitualmente desde la perspectiva del folklore, pero que tiene también su interés desde la perspectiva de la Historia del Arte. Se trata del sepulcro de don Pascual Martínez († 1352), chantre de Calahorra, en la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro (cabecera, recordémoslo, de Castilseco). Conocido, sobre todo, por la curiosidad que suscita el cuerpo momificado de su desdichado titular[48], este sepulcro se presenta en la actualidad acompañado por una inscripción que debió de pintarse cuando en 1812 el cadáver fue trasladado desde la cercana iglesia de San Juan Bautista en que el chantre había sido originalmente inhumado. Su tenor es el siguiente:

Aqvi Yaze en esta Sepvltvra D. Pasqval M.
Chantre de Calahorra e de la Calzada,
que Dios perdone la sv anima. Amen en
el mas [*sic*] 1º dia de Octvbre era de 1390 s
Alfonso Garzia pintor de Bvrg.s f
esta Sepvlt.a e la pinto era de 1441[49]

Sin duda quien a principios del siglo XIX ordenó esta inscripción se basó en una inscripción anterior, probablemente original, en el sepulcro primitivo, aunque malinterpretó algunos de sus extremos (la fecha resulta especialmente problemática)[50]. En cualquier caso, lo importante para noso-

47. Fernández-Ladreda, C. (Dir.) (2015). *El arte gótico en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 405-410 (texto de Martínez Álava).

48. Cantera Burgos, F. (1981). *Seis temas mirandeses. Historia y tradición*. Miranda de Ebro: Fundación Cultural "Profesor Cantera Burgos", pp. 9-16; Cantera Burgos, F. y Andrío Gonzalo, J. (1991). *Historia*..., pp. 143-144; Ruiz Larrad, J. A. (1999). "«El Chantre»". En Ojeda San Miguel, R., Vélez Chaurri, J. J., Jiménez Herreros, J. et al. *Historia de Miranda de Ebro*, pp. 66-67. Miranda de Ebro: Ayuntamiento de Miranda de Ebro.

49. Transcrita, con mínimas variantes, en Cantera Burgos, F. y Andrío Gonzalo, J. (1991). *Historia*..., p. 144, y en Ruiz Larrad, J. A. (1999). "«El Chantre»", p. 66.

50. Existen, en general, errores (por ejemplo, *mas* por *mes*) y omisiones (por ejemplo, faltaría un *falleció* o similar). La era 1441 en que se fecha el sepulcro corresponde al año

tros es que recoge el testimonio de una firma de artista (un Alfonso García, pintor de Burgos, del que nada más sabemos)[51], poniendo de manifiesto que, cuando en Miranda de Ebro en la segunda mitad del siglo XIV se quiso hacer una obra de cierta ambición, se recurrió a los servicios de un artista de Burgos. Los cabezaleros de doña María Ruiz de Tosantos hicieron probablemente lo mismo[52]. Al fin y al cabo, Burgos, de acuerdo con su importancia política y económica, venía ejerciendo desde el siglo XIII un rol de liderazgo en el desarrollo del arte gótico, bien conocido y asumido en el caso de la arquitectura y de la escultura, quizás no tanto en el caso de la pintura, probablemente por la relativa escasez de obras pictóricas de este periodo conservadas en Burgos, aunque, refiriéndonos específicamente al contexto cronológico que aquí nos interesa, la recuperación en los últimos años de las pinturas murales de las capillas de San Juan Bautista y de Santa Catalina de los Rojas de la catedral de Burgos[53] ha puesto de manifiesto la esperable

1403, pero para entonces ya había decaído el uso de la era, por lo que, con respecto a este dato, caben dos posibilidades: o bien que se trate de un uso extemporáneo de la era (existen ejemplos), por lo que la data del sepulcro sería, en efecto, el año 1403, o bien que se trate de un uso erróneo de la era (menos frecuente: consiste en usar la palabra *era* cuando lo que se quiere decir es *año*), por lo que la data del sepulcro sería el año 1441. Fechas, en cualquier caso, muy posteriores a la muerte de don Pascual Martínez, por lo que tampoco podemos descartar un error de lectura por parte de quien ordenó esta inscripción a principios del siglo XIX.

51. Su obra, que aún debe de conservarse en parte en la que fue la capilla del chantre, al lado del Evangelio de la cabecera de la iglesia de San Juan Bautista, abandonada desde el siglo XIX, solo nos es conocida por la descripción que proporcionan Cantera Burgos y Andrío Gonzalo: "Todavía se conserva hoy el lugar donde fue enterrado don Pascual Martínez aunque esté incluido en una casa particular. La capilla, dentro de la iglesia de San Juan, era de su propiedad; hoy forma la entrada de dicha casa y en la subida al primer piso está el sepulcro de piedra que estaba levantado "como vara y media del suelo". Dicha capilla estaba situada a la parte izquierda del altar mayor y todavía puede verse la arquitectura de la misma", v. Cantera Burgos, F. y Andrío Gonzalo, J. (1991). *Historia…*, p. 143 (más adelante se precisa que el sepulcro estaba "adosado a la pared", v. *idem*, p. 144, y que era "un arcosolio de 82 cm. de anchura", v. *idem*, p. 232). Aunque su artífice se titule "pintor", parece una obra eminentemente arquitectónica y escultórica (lo cual no es en absoluto excepcional).

52. Estas apreciaciones se pueden situar en el contexto más amplio del debate acerca del ascendiente navarro o castellano del arte producido en la Baja Edad Media en las regiones nororientales de la Corona de Castilla. Con respecto a la pintura, Post, con repercusión, reunió algunas obras de esta amplia región señalando que eran similares estilísticamente a los frontales navarros, aunque matizó "Whether they were produced by Navarrese ateliers or whether, *vice versa*, the Navarrese examples were imported from Álava and Logroño, remains an open question", v. Post, Ch. R. (1930-66). *A History of Spanish Painting*. Cambridge (MA): Harvard University Press, vol. II, pp. 126-138. En cambio, la investigación reciente tiende a subrayar el vínculo castellano. Con respecto a la pintura, la cuestión ha sido abordada por Sáenz Pascual a propósito del retablo de Quejana, v. Sáenz Pascual, R. (1997). *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, pp. 133-136.

53. Sobre las de la capilla de San Juan Bautista no se ha publicado estudio alguno con posterioridad a su restauración (sobre su estado previo, v. Gutiérrez Baños, F. (2005). *Aportación…*, t. II, pp. 72-73; Gutiérrez Baños, F. (2006). "La pintura en el territorio burgalés en los siglos XIII y XIV: el desarrollo del estilo gótico lineal". En Rodríguez Pajares, E. J. (Dir.), *El arte gótico en el territorio burgalés*, pp. 292-293. Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos). Sobre las de la capilla de Santa Catalina de los Rojas, v. Gutiérrez Baños,

importancia de las labores pictóricas desarrolladas en la ciudad, de la que hay testimonio documental en las personas de los pintores Gonzalo González[54] y Juan Martínez[55], a quienes, de momento, no se puede atribuir obra.

Las pinturas murales del sepulcro de doña María Ruiz de Tosantos en la iglesia parroquial de San Julián de Castilseco son un ejemplo destacado del estilo gótico lineal tardío, fase última de desarrollo del estilo gótico lineal que tanto arraigo tuvo en la Corona de Castilla. Se realizaron de acuerdo con las disposiciones de la titular del enterramiento en algún momento posterior a la data de su testamento (8 de febrero de 1386): poco posterior, seguramente. La forma de recargar los fondos (en este caso, mediante pesadas flores) o los ropajes de los donantes y de los ángeles (en este caso, mediante estrellas de David y motivos vegetales) es especialmente característica de esta fase última de desarrollo del estilo gótico lineal, pero en otros aspectos (como, por ejemplo, el matizado de los morados de los mantos de Cristo y de los intercesores o el equilibrio entre firmeza y soltura a la hora de trazar los pliegues de los ropajes) su anónimo artista, seguramente un pintor burgalés, se muestra aún muy fiel a los postulados de la etapa de plenitud del estilo[56]. En una primera aproximación, las pinturas murales castilsecanas recuerdan a obras del entorno como el retablo de Quejana, fechado en 1396, o como el retablo de Añastro, de *ca*. 1400 (por no insistir en las "tablas de San Millán"), pero un análisis minucioso no consiente identificar una unidad de autoría con cualquiera de estas obras, aun teniendo en cuenta las diferencias de medio. Las coincidencias existentes entre ellas son las propias de obras pertenecientes a la misma modalidad estilística, próximas en el tiempo y correspondientes al mismo entorno geográfico. Tampoco detecto posible unidad de autoría con las obras burgalesas, muy restauradas, anteriormente mencionadas: lo que tenemos son fragmentos de una historia que vamos recuperando poco a poco.

Doña María Ruiz de Tosantos expresó en su testamento su deseo de que sus mandas piadosas perdurasen hasta esa "fyn del mundo" representada en su sepulcro en que ella cifraba sus esperanzas de eterna salvación. Sin embargo, las cosas humanas, ruines y perecederas, hace siglos que acabaron con su enterramiento y con su memoria. Felicitémonos porque la restauración de 2008-10 haya permitido recuperar uno y otra.

F. (2006). "La pintura...", pp. 292-295; Matesanz del Barrio, J. (2007). *Las capillas de San Juan de Sahagún y de las Reliquias en la catedral de Burgos*. Burgos: Caja*círculo*, pp. 110-115.

54. Documentado en 1385 y fallecido antes de 1414, v. Silva Maroto, M.ª P. (1990). *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*. Valladolid: Junta de Castilla y León, t. I, pp. 116-117.

55. Documentado entre 1390 y 1425 y fallecido antes de 1426, v. García Aragón, L. (1985). *Documentación del monasterio de la Trinidad de Burgos (1198-1400)*. Burgos: Ediciones J. M. Garrido Garrido, pp. 286-290 (núm. 154); Silva Maroto, M.ª P. (1990). *Pintura hispanoflamenca*..., t. I, p. 120.

56. Sobre las sucesivas etapas de desarrollo de la pintura de estilo gótico lineal en la Corona de Castilla y su caracterización, v. Gutiérrez Baños, F. (2005). *Aportación*..., t. I, pp. 473-496.

Si quiere comprar este libro, puede hacerlo directamente a través de la Librería del Instituto de Estudios Riojanos, a través de su librero habitual, o cumplimentando el formulario de pedidos que encontrará en la página web del IER y que le facilitamos en el siguiente enlace:

http://www.larioja.org/
npRioja/default/defaultpage.jsp?idtab=488335

BERCEO 174

Calidad de Revistas Científicas Españolas
FECYT 2016

Gobierno de La Rioja
www.larioja.org

Instituto de Estudios Riojanos