

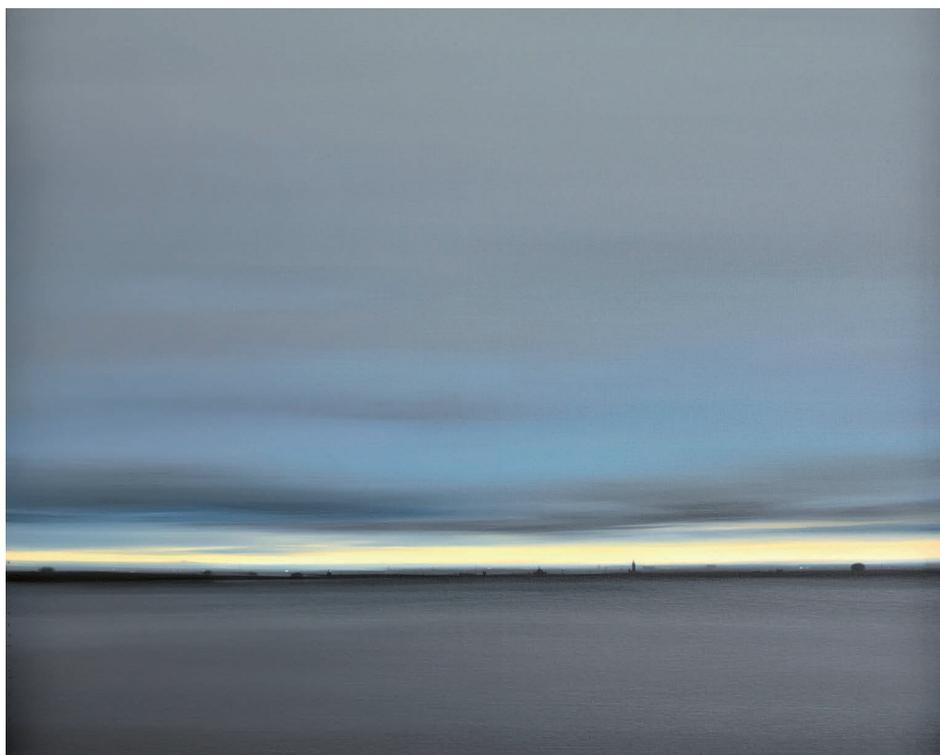


VIAJE HISTÓRICO ARTÍSTICO A TRAVÉS DEL DUERO

BIBLIOTECA 34. ESTUDIO E INVESTIGACIÓN

La indumentaria y la moda como método de aproximación cronológica a esculturas góticas indocumentadas burgalesas

M^a JOSÉ MARTÍNEZ MARTÍNEZ
DOCTORA EN PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL.
IES TIERRA DE ALVARGONZÁLEZ



UN NUEVO DIA 81x100 cm. Mixta sobre lienzo. 2018



Aranda de Duero
2019



Las esculturas de los siglos XIII y XIV burgalesas carecen de referencias documentales, como es frecuente en las obras de este período, y por esta circunstancia su datación ha sido dificultosa. Para poder situarlas en un marco cronológico, además de a las expresiones de estilo, se ha recurrido a la moda¹.

El estudio previo realizado sobre aquellas expresiones plásticas que disponen de una fecha de ejecución más precisa, como las esculturas monumentales y funerarias y varias piezas pictóricas, nos ha permitido poder establecer una datación aproximada de las imágenes indocumentadas. Además, para que esta aproximación fuese lo más precisa posible, se han tenido en cuenta obras de territorios del área geográfica objeto de este estudio y de otros pertenecientes al reino de Castilla y León. Asimismo, se ha atendido a otros factores como la calidad artística de las piezas. También se ha apreciado que las prendas reflejan unas características comunes durante períodos de aproximadamente 30 años².

Antes de proceder al estudio de la indumentaria, conviene aclarar qué entendemos por vestido, vestimenta o indumentaria. Estos términos se refieren al conjunto de prendas exteriores que cubren el cuerpo³. Hasta el siglo XIV la vestimenta fue igual para ambos sexos y solo se diferenciaban por la largura, siendo las femeninas rozagantes⁴. A partir de esta centuria la indumentaria ayudó a facilitar la distinción de género⁵. Fue en este siglo cuando surgió la moda en Francia, tal y como la conocemos actualmente⁶.

La indumentaria es, además de un reflejo de la moda, una manifestación cultural compleja y, como tal, facilita información sobre el portador y mejora nuestro conocimiento sobre la sociedad de su tiempo⁷. En la baja Edad Media se empleó para diferenciar el sexo, establecer la edad, la profesión e incluso la religión que se profesaba⁸. Es, por lo tanto, un vehículo de información y codificación⁹.

¹ En el estudio de la moda los investigadores se ayudan de disciplinas diversas, como la arqueología, la literatura, la lingüística, la historia o la historia del arte. Algunos autores consideran la moda como una rama de la arqueología: GUERRERO LOVILLO, J., *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, p. 47. Y otros como una ciencia auxiliar de la Historia del Arte: SIGÜENZA PELARDA, C., "La vida cotidiana en la Edad Media: La moda en el vestir en la pintura gótica", en IGLESIA DUARTE, J. I. de la, *VIII Semana de Estudios Medievales*, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997, 1998, p. 362.

² Como apreció con anterioridad BERNIS MADRAZO, C., "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", *Archivo Español de Arte*, 43 (1970), pp. 193-218.

³ Según recoge la RAE en sus dos primeras acepciones: 1. f. Uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo, o en determinado país. S. f. Gusto colectivo y cambiante en lo relativo a prendas de vestir y complementos. Consultado 21/06/2018 [Documento de internet disponible en: <http://dle.rae.es/srv/search?w=modas>]; MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*, t. II, Madrid, 1998, p. 49. "Indumentaria. Conjunto de todo lo que sirve para vestirse; p. 1387. "Vestimenta. Conjunto de prendas de vestir de alguien".

⁴ BERNIS MADRAZO, C., *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956, p.19; SIGÜENZA PELARDA, C., "La moda femenina a finales de la Edad Media, espejo de sensibilidad. Costumbres indumentarias de las mujeres a través de las artes plásticas del gótico en La Rioja", *Berceo*, 147 (2004), pp. 230-321; PLATERO, A. y MORENO GARCÍA, M., "Panorama de la indumentaria en los siglos XIII y XIV. Del Pellote a la Jaqueta", *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales*, 7 (2006), p. 61; RIELLO, G., *Breve historia de la moda. Desde la Edad Media hasta la actualidad*, Barcelona, 2016, p. 13.

⁵ PLATERO, A. y MORENO GARCÍA, M., Ob. cit., p. 60.

⁶ SIGÜENZA PELARDA, C., 2004, Ob. cit., p. 252.

⁷ MONTROYA RAMÍREZ, M. I., "La indumentaria a través del tiempo. Cuestiones léxicas", *Revistas de Investigación Lingüística*, 11 (2008), p. 228. Entiende por Indumentaria, siguiendo las definiciones de 1914 y 1925 del Diccionario de la Lengua Española, lo siguiente: "El estudio de los trajes antiguos".

⁸ SIGÜENZA PELARDA, C., 1998, Ob. cit., p. 360; GONZÁLEZ ARCE, J. D., "Los colores de la corte del príncipe Juan (1478-1497), heredero de los Reyes Católicos. Aspectos políticos, estéticos y económicos", *Espacio, Tiempo y Forma*, 26 (2013), p. 188.

⁹ LÓPEZ SOLER, M., "Manifestaciones de la discriminación social de la mujer a través de la indumentaria. La velación y la división de géneros en la Edad Media", en *Actas del Congreso Internacional Avanzado hacia la Igualdad*, Universidad de Málaga, 2006, p. 1.

1. EL NACIMIENTO DE LA MODA EN LA EDAD MEDIA Y EL INTENTO DE NORMALIZACIÓN DE LA MISMA

El nacimiento de la moda coincidió con la aparición de la burguesía, nuevo grupo social erradicado en las ciudades y enriquecido, sobre todo, gracias al comercio internacional y a la industria textil¹⁰. La indumentaria de la realeza y la nobleza conoció un despliegue de lujo, que se extendió a la burguesía y a los campesinos acomodados, en un intento de imitación¹¹. En la época no sólo se tenía que ser rico, también había que aparentarlo. Por lo tanto, cada vez se invertían más recursos en vestidos y joyas. Además de exteriorizar una jerarquización en el vestir¹², la moda sirvió para reflejar el sistema de valores¹³. Así se desprende del manifiesto de la ley IV de la *Partida Segunda* de Alfonso X:

“*Vestiduras fazen mucho conoscer a los omnes por nobles o por viles, e los sabios antiguos estableçieron que los reyes vestiesen panno de seda con oro o con piedras preçiosas, porque los omnes los pudiesen conoscer luego que los viesen*”¹⁴.

Según este texto se distinguía a los nobles de los viles, pero también al rey del resto de sus súbditos por su rica indumentaria¹⁵. Contrasta el despliegue

suntuario de los grupos poderosos con la vestimenta de los humildes, ajena a la moda y adaptada a sus necesidades¹⁶. Sus prendas eran más cortas para facilitar el movimiento y poder trabajar mejor. Además, necesitaban menos tela y eran, por lo tanto, más baratas¹⁷.

El uso de las prendas de moda se convirtió en un elemento diferenciador de las élites sociales¹⁸. La exhibición de indumentarias ricas por parte de la sociedad medieval llegó a tales extremos en toda Europa, que los reyes se vieron forzados a promulgar las conocidas leyes suntuarias para frenar el consumo desenfrenado¹⁹. Estas leyes surgieron en varias ciudades italianas en el siglo XII y hacen su aparición en Castilla en el XIII, donde se prolongaron hasta el siglo XIX²⁰. Las podían promulgar los municipios, los obispos y los reyes a través de las Cortes. Las normativas más antiguas emanaron de los monarcas²¹. Sin embargo, en algunas ocasiones también se redactaron a petición de los nobles²².

Las leyes se emitieron en abundancia durante los siglos XIII y XIV y fueron un intento de codificación del uso de la moda²³. Este esfuerzo de normalización tuvo una triple función. La primera, limitar el gasto en prendas de vestir, porque se consideraba que la inversión en las mismas era

¹⁰ SIGÜENZA PELARDA, C., 1998, Ob. cit., p. 355; CASADO ALONSO, H., “Cultura material y consumo textil en Castilla a fines de la Edad Media e inicios de la Edad Moderna”, en *Pautas de consumo y nieles de vida en el mundo rural*, Valladolid, 2008, pp. 5-6.

¹¹ GARCÍA MARSILLA, J. V., “La moda no es capricho. Mensajes y funciones del vestido en la Edad Media”, *Vínculos de Historia*, 6 (2017), p. 71.

¹² SIGÜENZA PELARDA, C., 1998, Ob. cit., p. 355.

¹³ GONZÁLEZ, A. y MIAJAS DE LA PEÑA, M. T., *Introducción a la cultura medieval*, México, 2005, p. 96; RIELLO, G., Ob. cit., p. 11.

¹⁴ MONTOYA RAMÍREZ, M. I., Ob. cit., pp. 224-225.

¹⁵ CATEURA BENNÄSSER, P., “Moda y modales: reyes, príncipes y nobles como paradigmas sociales (s. XIII-XIV)”, *Mayurca*, 29 (2003), p. 320.

¹⁶ SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “Lana, cuero, seda y oro: indumentaria real y figurada en la Galicia Medieval”, en SEIXAS SEOANE, M. A. (comisario), *Vestir Galicia, vestir o mundo*, Catálogo de la exposición, Santiago de Compostela, 2016, p. 214.

¹⁷ SIGÜENZA PELARDA, C., 1998, Ob. cit., p. 359.

¹⁸ FRESNEDA GONZÁLEZ, M. N., *Atuendo, aderezo, pócmias y ungüentos femeninos en la Corona de Castilla, (siglos XIII y XIV)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 303.

¹⁹ SIGÜENZA PELARDA, C., 1998, Ob. cit., p. 355; LÓPEZ SOLER, M., Op. cit., p. 6; PLATERO, A. y MORENO GARCÍA, M., Ob. cit., p. 62.

²⁰ GARCÍA MARSILLA, J. V., “El lujo cambiante. El vestido y la difusión de las modas en la corona de Aragón (siglos XIII-XV)”, *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), p. 240. Para conocer las leyes suntuarias en España ver: SEMPERE y GUARINOS, J., *Historia del Luxo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, 1788.

²¹ GARCÍA MARSILLA, J. V., 2014, p. 241; GARCÍA MARSILLA, J. V., “Ordenando el lujo. Ideología y normativa suntuaria en las ciudades valencianas (siglos XIV y XV)”, en BROUQUET, S y GARCÍA MARSILLA, J. V., (eds.), *Mercados del lujo, mercados del arte: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia, 2015, p. 568.

²² SAS van DAMME, A. de, “El amarillo en la Baja Edad Media. Color de traidores, herejes y repudiados”, *Estudios Medievales Hispánicos*, 2 (2013), p. 255.

²³ GONZÁLEZ, A. y MIAJAS DE LA PEÑA, M. T., Ob. cit., p. 98.

improductiva²⁴. La segunda, una función moral, la de mantener la tradición cristiana de modestia y virtud. Por ello, estas leyes solían ir unidas a las corrientes moralizadoras. Y por último, desempeñaron una función social e ideológica, al regular el uso de la indumentaria, teniendo en cuenta los grupos sociales a los que se pertenecía. Cada grupo debía vestir de acuerdo con su rango, su oficio o su religión, como se ha mencionado. Por ejemplo, se prohibió determinados trajes, telas o colores a los grupos sociales no privilegiados²⁵.

Durante el reinado de Alfonso X aparecieron las primeras leyes suntuarias en el reino de Castilla, en 1252 y 1256. En 1258 se realizó una recopilación, que afectó a la aristocracia²⁶ y a aquellos musulmanes, judíos y cristianos, a los que sin pertenecer a la aristocracia les gustaba vestir lujosamente. Con la recopilación de 1258 también se intentó controlar los excesos en la hechura de vestidos y calzado, así como de los materiales. Monarcas posteriores, como Alfonso XI en las Cortes de Alcalá de Henares de 1348, intentaron controlar el lujo en el vestir y los excesivos recursos que al mismo iban destinados. Pedro I expidió en las Cortes de Valladolid de 1351 el Ordenamiento de los Menestrales, por el que se fijaban los jornales de los artesanos en función del trabajo y los materiales. De este modo, se pretendía evitar los precios abusivos. Enrique II intentó lo mismo en las Cortes de Toro de 1369. Juan I estableció nuevamente en las Cortes de Valladolid de 1385 normas relacionadas con la indumentaria, porque consideraba que gran parte del dinero destinado a la misma se podía utilizar para ayudar a financiar las batallas contra los musulmanes en el sur peninsular. La abundancia de leyes suntuarias refleja, por un lado, el escaso cumplimiento de las

mismas y, por otro, el enorme interés de la sociedad por estar a la moda²⁷.

Algunas de estas normativas sirvieron, además, para segregar a ciertos grupos sociales como judíos, mudéjares y prostitutas²⁸. Los judíos y los mudéjares se vieron obligados a llevar atuendos diferenciados para facilitar su identificación. Los primeros solían vestir como los cristianos en el reino de Castilla y por ello se les instó a ponerse una rodela o disco cosido sobre el lado izquierdo del pecho de color amarillo, que desde 1327 pasó a ser rojo²⁹. El título XXIV de la *Partida VII* lo dedicó Alfonso X a los judíos, limitando y degradando la vida de los mismos, así como su posición social ante el resto³⁰. El origen de estas normativas discriminatorias está en las directrices que se establecieron en el IV Concilio de Letrán, que se inició en 1215 y en el que el Papa Inocencio III ordenó que los judíos usaran un distintivo en forma de anillo³¹. Además, debían llevar barba y no podían adornarse con oro o plata³². Por otro lado, los musulmanes tenían que portar una luna azul turquesa sobre el hombro derecho. A ellos se les reconocía fácilmente por el uso de turbantes.

Las mancebas, barraganas y prostitutas se vieron igualmente afectadas por estas leyes. Aunque la prostitución se consideraba en este período “un mal necesario” y se admitía en la sociedad de la Baja Edad Media, existía una línea que no se debía cruzar. Las prostitutas no se podían confundir con las mujeres honestas y para evitarlo también surgieron algunas regulaciones. Por ejemplo, no podían arrastrar las faldas, ni vestir vestidos lujosos. La medida de no arrastrar las faldas se debe a que durante el siglo XIII y parte del XIV las nobles se engalanaron con largas prendas, realizadas en lana, que arrastraban por tierra. De este modo, mostraban el elevado

²⁴ CASADO ALONSO, H., Ob. cit., p. 10; SÁNCHEZ ORTIZ, A., “El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa”, *Espacio, tiempo y forma*, 12 (1999), p. 329; RIELLO, G., Ob. cit., p. 18

²⁵ PASTOUREAU, M., *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, 2006, pp. 172-173; SAS van DAMME, A. de, Ob. cit., p. 254.

²⁶ LADERO QUESADA, M. A., “Las reformas fiscales y monetarias de Alfonso X como base del “Estado Moderno”, en RODRÍGUEZ LLOPIS, M., (coord.), *Alfonso X: aportaciones de un rey castellano a la construcción de Europa*, Murcia, 1997, pp. 31-54.

²⁷ FRESNEDA GONZÁLEZ, M. N., Ob. cit., pp. 63-65.

²⁸ MARTÍNEZ, M., “Indumentaria y sociedad medievales (ss. XII-XV)”, *España Medieval*, 16 (2003), p. 41.

²⁹ FRESNEDA GONZÁLEZ, M. N., Ob. cit., p. 502; SAS van DAMME, A. de, Ob. cit., p. 254.

³⁰ FERNÁNDEZ-VIAGAS ESCUDERO, P., “Las relaciones sexuales entre miembros de minorías religiosas y mujeres cristianas en la Séptima Partida. Un estudio interdisciplinar de las leyes 7.24.9 y 7.25.101”, *España Medieval*, 40 (2017), pp. 269-308.

³¹ ARAGONÉS ESTELLA, E., “la moda medieval navarra: siglos XII, XIII y XIV”, *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 74 (1999), p. 538; SÁNCHEZ ORTIZ, A., Ob. cit., p. 334.

³² SIGÜENZA PELARDA, C., 1998, Ob. cit., p. 361.

coste de su indumentaria³³. El hecho de que las nobles usasen mucha más tela de la necesaria para la confección de su atuendo propició que en las Cortes de 1338 se dispusiera que “ninguna duenna, ni doncella de cual quier estado o condición que sea que non ponga en pelote o en mantón o en saya mas de diez e ocho varas de panno tinto”³⁴. Por este motivo las prendas de las prostitutas debían ser más cortas y los paños de mala calidad y no tener color. Además, tenían prohibido adornarse con joyas de oro o de plata o vestir con ropas de seda. Tampoco podían cubrirse la cabeza o usar mantos, porque esto era propio de las mujeres decentes. En algunos casos las medidas reguladoras llegaron más lejos, al instar a que se vistieran con alguna prenda amarilla para facilitar su identificación pública³⁵. Las largas túnicas rozagantes mencionadas se aprecian en la indumentaria de las figuras femeninas de la escultura monumental de la catedral burgalesa durante el siglo XIII. La tela de la túnica o brial extendida sobre la peana es una constante en las imágenes de este período, sirvan como ejemplo las esculturas de santa Lucía de Pinilla Trasmonte³⁶, de santa Ana de Sasamón o santa Elena de Villanueva de Carazo³⁷.

Existieron otros distintivos que afectaron al estado del portador, como los que sirvieron para diferenciar a las mujeres casadas y viudas de las solteras. Las primeras debían ir tocadas, mientras las jóvenes solteras llevaban el cabello descubierto o iban “en cabellos”, como se decía en la época, mostrando una larga melena. Las largas cabelleras descubiertas se convirtieron en símbolo de doncellez³⁸. Todas las mujeres, con independencia de su estado, debían tener el pelo largo³⁹, siguiendo las directrices que se aprecian en la epístola de san Pablo a los Corintios, capítulo XI, versículos 7-10:

“El varón no debe cubrirse la cabeza, pues es imagen de la gloria de Dios: la mujer es gloria del varón. En efecto, no procede el varón de la mujer sino la mujer del varón. Ni fue creado el varón por razón de la mujer, sino la mujer por razón del varón. He aquí porqué debe llevar la mujer sobre la cabeza una señal de sujeción por razón de los ángeles”.

De este modo, el cabello femenino al descubier-to, sino era de una doncella, se interpretaba como una fuente de pecado. En el capítulo sexto del *Tratado de vestir, del calzar y del comer*, escrito en 1477 por arzobispo Hernando de Talavera consta: “que es también cosa natural que el varón traiga la cabeza descubierta [...] y la mujer cubierta”⁴⁰. Además de la toca para cubrir el cabello, las mujeres casadas debían llevar una *cinta* o cinturón en la saya como elemento diferenciador⁴¹. Por este motivo, las imágenes de María cubren su cabello con un velo, y en numerosas ocasiones también las santas, aunque fueran doncellas. Así se aprecia en la escultura de santa Catalina, virgen y mártir, de la iglesia de San Juan de Aranda de Duero, actual Museo Sacro, que oculta el cabello bajo el velo [fig. 1]⁴². El uso de la *cinta* o cinturón se generalizó entre las esculturas femeninas de este período.

En ocasiones, la moda se concibió como un modo de transgresión. Cuando no se seguían los cánones marcados por la misma, se podía interpretar que había una oposición al orden dominante, como sigue sucediendo hoy en día. En la Edad Media surgió la diferenciación y discriminación sexual de la indumentaria, como se ha mencionado⁴³. Esta circunstancia facilitó que, en ocasiones, el clero considerase que el cambio constante de la moda, especialmente de la femenina, fuese innecesario ya que se debía a la vani-

³³ GARCÍA MARSILA, J. V., 2017, Ob. cit., p. 75.

³⁴ GUERRERO LOVILLO, J., Ob. cit., p. 107.

³⁵ SIGÜENZA PELARDA, C., 1998, Ob. cit., p. 361; MARTÍNEZ, M., Ob. cit., pp. 55-56.

³⁶ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., *Imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago* (Tesis Doctoral). 2016, Universidad de Valladolid. Consultado 18/09/2019 [Documento de internet disponible en: file:///C:/Users/dell/Downloads/Tesis1190-170112.pdf], pp. 582.

³⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2016), Ob. cit., p. 293.

³⁸ ARAGONÉS ESTELLA, E., Ob. cit., p. 538; LÓPEZ SOLER, M., 2006, Op. cit., p. 4; SIGÜENZA PELARDA, C., 1998, Ob. cit., p. 357.

³⁹ LÓPEZ SOLER, M., Op. cit., p. 4.

⁴⁰ CASTRO, T. de, “El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 14 (200), pp. 13, 22.

⁴¹ GUERRERO LOVILLO, J., Ob. cit., p. 109.

⁴² MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2016), Ob. cit., p. 302.

⁴³ LÓPEZ SOLER, M., Ob. cit., p. 1.

dad⁴⁴. Algunos llegaron a manifestar que la moda era un invento del diablo⁴⁵. Se incluyen dos referencias de predicadores del siglo XV, porque reflejan en parte el sentir de la centuria precedente. El ya mencionado arzobispo Hernando de Talavera criticó los excesos de la moda femenina en su *Tratado de vestir, del calzar y del comer*⁴⁶, en el que escribió lo siguiente:



Fig. 1. Santa Catalina, finales del siglo XIV. Iglesia de San Juan de Aranda de Duero, actual Museo Sacro.

“Aquel traje descomulgado de caderas é verdugos es muy malo. Llevarlo es pecado mortal. 1: Es dañoso, porque al ser pesado produce abortos o riesgos

en el parto. 2: Es lujurioso, pues el paño y forro que rodea las caderas caliente y dicha zona e incita a la lujuria. 3: Es deshonesto, porque su amplitud encubre preñados ilegítimos. 4: Es deshonesto, porque “muy ligeramente descubre e demuestra los zancos é las piernas”. 5; Es escandaloso, porque provoca a los varones a requerir a sus usuarias. 6: Es inútil, porque aunque abrigue las caderas “dende abajo todo anda hueco é apartado de las piernas”. 7: Es peligroso, tanto en invierno como en verano, porque bien enfría el vientre y provoca dolores o resulta muy caluroso. 8: Es caro, pues necesita mucha tela, resulta muy laborioso y su confección se estropea fácilmente porque cuando se lleva obliga a caminar muy lento y estirado. 9: Es enojoso a la mayoría de los maridos y si lo visten las mujeres además desacatan la voluntad marital. 10: Es vil, porque el uso de faldetas había sido tradicionalmente propio de servidoras (faldas interiores) y oficios humildes, cocineras, regateras, triperas (faldas exteriores sustituidas por delantales). 11. Es feo, pues hace a las mujeres tan anchas como largas, es decir desproporcionadas, feas y deformadas. Las compara con dragones reventados y sirenas. 12: Es engañoso, pues ocultan y fingen “el cuerpo que no tiene”. Resume así: “...que enmendar lo que los hizo fingiendo otros cabellos, otros ojos, otras cejas, otros colores en el rostro, otra estatura y proporción de cuerpo, es grave ofensa de Nuestro Señor e grave sacrilegio”⁴⁷.

También en el siglo XV escribió san Bernardino de Siena sobre el encarecimiento de los ajueres y las dotes femeninas. Consideró el santo italiano que, debido a un excesivo engalanamiento, los hombres tenían dificultades para casarse y esta situación les conducía a la sodomía⁴⁸.

La crítica a la moda por parte de algunos miembros de la iglesia no significó que los clérigos estuvieran exentos de normativas, porque entre ellos también fueron frecuentes los excesos. En el IV Concilio de Letrán se les exhorta a evitar el desproporcionado gasto en indumentaria de calle y, posteriormente, se reiteró esta indicación en concilios sucesivos⁴⁹.

⁴⁴ MONTOYA RAMÍREZ, M. I., Ob. cit., p. 226.

⁴⁵ GARCÍA MARSILLA, J. V., 2014, p. 244.

⁴⁶ CASTRO, T. de, Ob. cit., p. 13.

⁴⁷ MARTÍNEZ, M., Ob. cit., p. 59.

⁴⁸ GARCÍA MARSILA, J. V., 2017, Ob. cit., p. 88. Menciona a VERDON, J., *La vie quotidienne au Moyen Âge*, París, 2015, p. 110.

⁴⁹ ÁGREDA PINO, A. M., “Indumentaria religiosa”, *ERAE*, 17 (2011), p. 109.

Por otro lado, la moda peninsular acusaba grandes diferencias respecto al resto de la europea durante la Edad Media, por la influencia y el uso de telas propias de la moda musulmana⁵⁰. De este modo, se convirtió en una de las más complejas de Europa⁵¹. Este influjo se empleó como “estética del poder”. En la escultura de este período se reflejó, sobre todo, en la policromía de las telas.

2. EL USO DEL COLOR Y LA POLICROMÍA

La policromía de las esculturas ayuda a dotarlas de simbolismo, al mismo tiempo que las embellece y las aproxima a la realidad. También contribuyó a definir el sexo de las esculturas durante la Edad Media⁵². Una misma escultura se podía policromar como hombre o mujer, dándole una apariencia completamente diferente, como ha estudiado Sandra Sáenz-López Pérez. La importancia de la policromía se reflejaba en el salario que percibían los escultores respecto de los policromadores, siendo más alto el de los segundos⁵³.

El uso del color es una construcción cultural compleja, porque cambia su percepción dependiendo de los países e, incluso, de las diferentes áreas geográficas que los configuran⁵⁴. Al igual que la moda, el color sirvió para distinguir, clasificar, oponer o jerarquizar⁵⁵. En ocasiones, el significado del uso de algunos colores ha pervivido hasta la actualidad, como una larga continuidad del que tuvo en

la Edad Media. Si bien es cierto, que está lleno de matices e interpretaciones según las épocas y los lugares. En ocasiones, se ha producido una ruptura interpretativa⁵⁶.

El color estuvo presente en todos los ámbitos de la vida durante la Edad Media, hasta poder afirmarse que fue la edad del color⁵⁷. La valoración del mismo durante este período difiere de la actual, porque se hacía en función de su densidad y brillo. La belleza se entendía como color, forma y luz, brillante y coloreada⁵⁸. Según Tomás de Citeaux († 1190)⁵⁹: “El vestido es digno de elogio por cuatro razones: la preciosidad del material, su carácter artístico, el esplendor de sus colores y la suavidad de su olor”⁶⁰.

Los tejidos caros debían estar bien teñidos y eso suponía tener colores vivos capaces de resistir al paso del tiempo y los lavados⁶¹. Entre los colores de la ropa de los privilegiados y de los pobres había un gran contraste, porque los segundos solían teñir con colores poco sólidos, sobre todo el gris y el pardo, que se apagaban con las coladas⁶².

Los colores básicos de la época fueron el blanco, el amarillo, el rojo, el verde, el azul, el negro y, en ocasiones, el violeta⁶³.

La moda del color es anterior a la referida a la hechura de las prendas. Surgió hacia 1140 en Francia, cuando se puso en boga el azul. Durante esos años el azul se convirtió en un color cristológico y

⁵⁰ PLATERO, A. y MORENO GARCÍA, M., Ob. cit., p. 65.

⁵¹ BERNIS MADRAZO, C., 1956, p. 19.

⁵² Esta circunstancia ha propiciado que en una misma escultura, el “Santiago del Espaldarazo” de Las Huelgas de Burgos, se pueda ser una Virgen transformada: TORRÓN DURÁN, F., “Imagen de Santiago del espaldarazo de Las Huelgas de Burgos”, *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 38-39 (2006-2007), p. 73. Y por otro lado, yo considere que su aspecto es compatible con el de una figura masculina: MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Las imágenes articuladas en las celebraciones aúlicas: la escultura de “Santiago del Espaldarazo” de Las Huelgas de Burgos”, *Codex Aquilarensis*, 30 (2014), pp. 267-268.

⁵³ SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, S., “Imágenes medievales de esculturas policromadas: El color como fuente de vida”, *Codex Aquilarensis*, 27 (2011), pp. 246-260.

⁵⁴ PASTOUREAU, M., Ob. cit., p. 126.

⁵⁵ SAS van DAMME, A. de, Ob. cit., p. 245.

⁵⁶ SUSO LÓPEZ, J., “El simbolismo de los colores en la Chanson de Roland”, *Estudios de lengua y literatura francesas*, 7 (1993), p. 152.

⁵⁷ HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media*, 1978. Lo menciona SAS van DAMME, A. de, Ob. cit., p. 247.

⁵⁸ SAS van DAMME, A. de, Ob. cit., p. 246, 256.

⁵⁹ VERGARA CIORDA, J., “Enciclopedismo especular en la Edad Media. La teoría pedagógica del espejo medieval”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 18 (2009), p. 302.

⁶⁰ TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética II. La estética medieval*, Madrid, 2007, p. 199.

⁶¹ SÁNCHEZ ORTIZ, A., Ob. cit., p. 325.

⁶² PASTEREAU, M., Ob. cit., p. 141; PÉREZ MONZÓN, O., “Imágenes sagradas. Imágenes sacralizadas. Antropología y devoción en la Baja Edad Media”, *Hispania Sacra*, 130 (2012) p. 457; GONZÁLEZ ARCE, J. D., Op. cit., p. 189.

⁶³ PASTEREAU, M., Ob. cit., pp. 136-137.

marial en primer lugar, y posteriormente, en real y principesco. Al igual que en la moda, existieron regulaciones que afectaron al uso de los colores. Se prohibieron algunos, frecuentemente el rojo, el dorado y el verde, para determinados grupos sociales. Generalmente, estos fueron los colores más costosos en función de los colorantes empleados para su producción⁶⁴.

Hasta el siglo XV, concretamente hasta la imposición de la moda borgoñona, los colores rojos y dorados se usaron con frecuencia. Posteriormente se sustituyeron por el negro en la moda cortesana⁶⁵. El negro, como color de moda, hizo su aparición en el vestido de los príncipes italianos a partir del siglo XIV, posiblemente como una consecuencia de las leyes suntuarias de Bolonia, Roma y Venecia. En estas se prohibía, siguiendo la regla de san Bernardo, el uso de colores llamativos, porque consideraban que estos simbolizaban la vanidad humana⁶⁶. Sin embargo, con anterioridad el color negro “será –por su carácter de negación de la luz- el error, la nada, la falta de esperanza”⁶⁷. No obstante, los frailes occidentales lo usaron a partir del siglo IX y lo asociaron a la humildad y la penitencia, convirtiéndolo en el color monástico por excelencia⁶⁸.

El blanco simbolizó la regeneración del alma, el acceso a una nueva vida, así como la pureza, la inocencia y la castidad. Aún hoy en día las novias visten de blanco. Incluso si este color se aplica al cabello o a la barba, es símbolo de poder, autoridad y majestad⁶⁹. Sirva como ejemplo la imagen gótica de la Trinidad del monasterio de Villamayor de los Montes⁷⁰.

Los colores púrpura y rojo simbolizaron el poder en la Edad Media y los usaron emperadores, reyes y cardenales. Actualmente la iglesia católica viste de

púrpura y rojo a los obispos y a los cardenales. Los sacerdotes destacan por el color negro.

El color púrpura fue un color impreciso desde su origen. En el Medievo podía referirse a tonos violáceos, rojos o azules obtenidos del índigo⁷¹. Su cotización llegó a superar o igualar al oro, por la laboriosidad de su extracción. El color púrpura real se identificó con los tonos azulados, porque este color se utilizó cada vez más por la aristocracia y se convirtió en el color de los príncipes y los reyes, como se ha mencionado⁷². Es frecuente en la policromía de los mantos de las imágenes marianas.

El color purpúreo facilitaba al tejido un gran brillo, que como hemos visto es un elemento importante del concepto de belleza en este período. El brillo o refulgencia participaba de la metafísica de la luz al ser una emanación divina, al identificarse Dios con la luz. Por este motivo, se reafirmó como uno de los símbolos de poder identificado con la realeza y los príncipes de la Iglesia. Con el uso del color escarlata los reyes quisieron resaltar su función de vicarios de Cristo y portavoces del poder divino⁷³.

A finales del siglo XI, el verde significó lo nuevo y el azul la fidelidad⁷⁴. El amarillo, sin embargo, gozó de peor fama. Después de 1200 pocos hombres y mujeres, ni príncipes, ni plebeyos, en Europa occidental vistieron de amarillo⁷⁵. Este color alcanzó connotaciones negativas en contraposición con el oro. Fue el oro el que le arrebató su sentido positivo. El amarillo pasó a simbolizar la decadencia, la enfermedad, la traición, la herejía, la mentira, la avaricia, la locura, el engaño, etc. Es el único color que tiene un significado exclusivamente negativo⁷⁶. No debe confundirse con los colores dorados reservados a reyes, príncipes, caballeros y grandes

⁶⁴ *Ibidem*, p. 184.

⁶⁵ CASADO ALONSO, H., Ob. cit., pp. 9-10.

⁶⁶ SÁNCHEZ ORTIZ, A., pp. 334-335.

⁶⁷ SUSO LÓPEZ, J., Ob. cit., p. 158; PASTOUREAU, M., Ob. cit., p. 173;

⁶⁸ PASTOUREAU, M., Ob. cit., p. 168.

⁶⁹ SUSO LÓPEZ, J., Ob. cit., pp. 160-161.

⁷⁰ Martínez Maertínez, M. J. (2016), Ob. cit. pp. 285-286.

⁷¹ RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Púrpura. Materialidad y simbolismo en la Edad Media”, *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), p. 495.

⁷² PASTOUREAU, M., Ob. cit., p. 137; RODRÍGUEZ PEINADO, L., Ob. cit., pp. 471-495.

⁷³ GONZÁLEZ ARCE, J. D., Op. cit., p. 192.

⁷⁴ SUSO LÓPEZ, J., Ob. cit., p. 151.

⁷⁵ PASTOUREAU, M., Ob. cit., p. 145.

⁷⁶ SAS van DAMME, A. de, Ob. cit., p. 249.

damas⁷⁷. También pudo contribuir a su significado peyorativo, que para la obtención de este color no se requiriese una técnica elaborada y que el tinte se extrajera de la gualda, planta muy abundante⁷⁸. Un indicador de las connotaciones negativas del amarillo es que Judas, el discípulo que traicionó a Jesús, se representase vestido de amarillo. Por si quedase alguna duda sobre su maldad, el color de su cabello era pelirrojo y, además, era zurdo. De este modo, quedaba patente de forma reiterada que era un indigno⁷⁹. También se ha mencionado este color en relación con judíos y prostitutas. No aparece, por tanto, en la policromía de las esculturas, si no es simulando al oro.

Así mismo, los colores de la indumentaria ayudaron a identificar a los grupos sociales, como se ha mencionado. En 1252 en las Cortes de Castilla se prohibió a los musulmanes el uso de “los paños bermejos, verdes y sanguíneos”. Los clérigos tampoco podían usar colores vivos. Los escuderos tenían prohibidos los siguientes colores: verde, morado, naranja, rosado, sanguíneo y tinto⁸⁰.

En las telas que han pervivido en el monasterio de Las Huelgas, es decir, en las que vestía la realeza del reino de Castilla, dominan las hechas con partes de oro, púrpura, blanco y azul⁸¹.

El color también es importante en relación con la liturgia a partir de la primera mitad del siglo XIII, cuando cambia la misa y se crea un sistema normativo donde tiene una función litúrgica que acabaría transformada en un código⁸². Así se comenzaron a emplear distintos colores según las fechas del calendario. A diferencia del mundo civil, en la liturgia el amarillo simboliza la eternidad, al igual que el oro⁸³.

En las celebraciones litúrgicas se distinguen cuatro colores principales:

Albus (blanco): Es el color primario en las fiestas del Señor (Navidad, Epifanía, Jueves Santo, Domingo de Pascua y Ascensión), de los ángeles, de las vírgenes y confesores. Es el color de las grandes celebraciones. Simboliza la pureza y la virginidad y por eso era el apropiado para el traje de matrimonio, no así para los desposorios de las viudas⁸⁴.

Ruberus (rojo): es el color vinculado a la Pasión de Cristo. Se emplea también en las fiestas de los apóstoles, los mártires, en la de la Santa Cruz y en Pentecostés.

Niger (negro): estaba indicado para las misas de difuntos y para los tiempos de espera: Adviento y el período que va desde Septuagésima hasta Pascua, incluyendo Cuaresma⁸⁵. Está vinculado al dolor y a la penitencia. Se contrapone al blanco.

Viridis (verde): se usa cuando ninguno de los otros colores está prescrito, en los domingos y ferias del llamado *Tempo per annum*. Es decir, la mayor parte del año. Es el color de la esperanza.

Otros colores que se utilizan en la indumentaria litúrgica, pero con una importancia secundaria, son el morado y el oro⁸⁶.

El color también sirve y sirvió como distintivo de rango. El blanco corresponde al Papa, el rojo a los cardenales, el morado al obispo y el negro al presbítero, como se ha mencionado⁸⁷. Desgraciadamente, no se conserva la policromía original de las

⁷⁷ *Ibidem*, p. 252.

⁷⁸ SAS van DAMME, A. de, Ob. cit., p. 256.

⁷⁹ PASTEREAU, M., Ob. cit., pp. 219-234. Sobre el significado del amarillo ver también a SAS van DAMME, A. de, Ob. cit., pp. 241-276.

⁸⁰ GONZÁLEZ, A. y MIAJAS DE LA PEÑA, M. T., Ob. cit., p. 98.

⁸¹ LUIS MONTEVERDE, J., “El Museo de telas medievales del Real Monasterio de Las Huelgas”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos*, 109 (1949), pp. 233-249; LEWIS MAY, F., “Silk textiles of Spain”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 145 (1958), p. 340; NEVINSON, J., MIGUEL OJEDA, F. (trad.), “Museo de Ricas Telas del Monasterio de las Huelgas”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 154 (1961), pp. 467-475; HERRERO CARRETERO, C., *Museo de Telas medievales. Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas*, Madrid, 1988.

⁸² PASTEREAU, M., Ob. cit., p. 139.

⁸³ SAS van DAMME, A. de, Ob. cit., p. 253.

⁸⁴ ÁGREDA PINO, A. M., Ob. cit., p. 122.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 123.

⁸⁶ SOUSA CONGOSTO, F. de, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, 2007, p. 417; PAZOS LÓPEZ, A., “Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 14 (2015), pp. 6-7.

⁸⁷ SOUSA CONGOSTO, F. de, Ob. cit., p. 417.

esculturas que representan a Papas, obispos, etc., en la escultura burgalesa de este período.

3. LOS MOTIVOS DECORATIVOS EN LOS TEJIDOS

Nos interesan especialmente por su reflejo en la policromía de las esculturas. La decoración heráldica es habitual en el arte medieval, se propagó por las telas que se empleaban para la elaboración de prendas de vestir⁸⁸, como se aprecia en el Museo de Ricas Telas del monasterio de Las Huelgas⁸⁹. En Castilla adquirió un gran desarrollo desde principios del siglo XIII, dentro de la reiteración que caracteriza al gusto mudéjar⁹⁰, no solo en los tejidos⁹¹, también en muebles, suelos cerámicos, artesonados y objetos suntuarios. En la catedral de Burgos el escudo real de Castilla y León decora las puertas de acceso al claustro y a la capilla de Santa Catalina del claustro, sirvan como ejemplo. Para R. Domínguez Casas: “En España nunca dejó de tener un carácter familiar, razón por la cual siempre se repite un mismo escudo y, como mucho, dos o tres diferentes, que son emblemas de un mismo linaje”⁹².

La decoración heráldica se aprecia en la policromía de algunas esculturas burgalesas, como en

el paño de pureza del Crucificado del Descendimiento y en el Crucificado de la capilla de San Juan Evangelista de Las Huelgas⁹³. También en el paño de pureza del Crucificado del Museo del Retablo de Burgos, procedente del monasterio de Vileña⁹⁴. Así mismo, está presente en las peanas de las Vírgenes del Museo Catedralicio, trasladada desde Villadiego⁹⁵, y de la Virgen de la Rosa del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar [fig. 2]⁹⁶. Ambas conservan la policromía original.

Los temas que decoraron las telas fueron variados. Además de los heráldicos mencionados, los hay florales. Con flores lobuladas se decora el manto de Nuestra Señora de la Rosa del monasterio de Las Huelgas⁹⁷. Lacerias pueden verse en la Virgen de la Rosa del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar o en el pellote del Santiago de Las Huelgas. Las telas rayadas, conocidas como paños bastonados, viados o listados, fueron frecuentes en briales o sayas y mantos. Durante este período su uso se prohibió a las barraganas en las Cortes de Valladolid de 1351. Listada es la parte superior del brial de la Virgen del Museo Catedralicio procedente de Villadiego⁹⁸. Otros elementos decorativos fueron los hexágonos, los medallones, etc., pero no se reflejan en la policromía de las esculturas burgalesas⁹⁹.

⁸⁸ FRANCO MATA, M. A., *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, Salamanca, 1998, p. 59.

⁸⁹ HERRERO CARRETERO, C., Ob. cit.; PARTEARROYO LACABA, C., “Bonete de ceremonia o capiello de Fernando de la Cerda”, en *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época, (1170-1340)*, catálogo de la exposición, Madrid, 2005, pp.162-164; YARZA LUACES, J., en *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época, (1170-1340)*, pp. 14-165; PÉREZ MONZÓN, O., “La dimensión artística de las relaciones de conflicto”, en NIETO SORIA, J. M. (dir.), *La monarquía como conflicto en la corona castellano-leonesa (c. 1230-1504)*, Madrid, 2006, p. 555.

⁹⁰ MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, F., “El escudo”, en *Símbolos de España*, Madrid, 2000., p. 73.

⁹¹ SASTRE ARRIBAS, M. J., “Un códice del medievo como fuente documental para el estudio de la heráldica: Las Cantigas de Santa María”, *Reales Sitios*, 103 (1990), pp. 21-29.

⁹² DOMÍNGUEZ CASAS, R., “La heráldica en el arte medieval: Burgos y Aranda de Duero”, *Revista Biblioteca: estudio e investigación*, 16 (2001), p. 243; PLATERO, A. y MORENO GARCÍA, M., Ob. cit., p. 65.

⁹³ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2016), Ob. cit., Descendimiento, pp. 385-387; Crucificado 382-383.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 408.

⁹⁵ Archivo Fotográfico Municipal de Burgos, núm. 1983; SENTENACH, N., *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos*, t. VII, ms., 1924, p. 261; IGLESIAS ROUCO, L. S., *El arte en la Iglesia de Castilla y León. Las Edades del Hombre*, Valladolid, 1988, núm. 66, p. 129; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano”, en *Actas del Congreso Internacional La catedral de León en la Edad Media*, León 7-11 de abril de 2003, León, 2004, pp. 624, 629; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La Virgen de la Vid, centro del monasterio”, en *El monasterio de Santa María de la Vid. 850 años*, Madrid, 2004, p. 278; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La imaginería gótica burgalesa: Más allá de la devoción”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 260; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La escultura monumental de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII”, *RB*, 24 (2009), p. 245.

⁹⁶ GARCÍA SAINZ DE BARANDA, J., *Medina de Pomar. Como lugar arqueológico y centro de turismo de las Merindades de Castilla – Vieja*, Alcalá de Henares, 1934, p. 85.

⁹⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2016), Ob. cit., pp. 396-397.

⁹⁸ SIGÜENZA PELARDA, C., Ob. cit., 1998, pp. 361-362. Según esta autora las élites sociales suelen vestir trajes monocromos. Se reservan a los pobres los trajes policromados, aunque lo más frecuente es que visten con telas de lana de colores neutros y sin teñir.

⁹⁹ PLATERO, A. y MORENO GARCÍA, M., Ob. cit., p. 65.



Fig. 2. Escudos de los Velasco en la peana de la Virgen de la Rosa, ca. 1330. Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar.

Conviene recordar, llegado a este punto, que la inmensa mayoría de las imágenes góticas del período en estudio están repolicromadas. Por este motivo, es muy probable que cuando se proceda a su restauración aparezca la policromía original, que actualmente se mantiene oculta¹⁰⁰. Varias capas de policromía se aprecian en la túnica infantil de la Virgen de Manciles de Lerma [fig. 3]¹⁰¹. Algunas esculturas carecen de policromía o conservan muy pocos restos, por haber estado colocadas en espacios expuestos a las inclemencias del tiempo, como sucede con las Vírgenes de Iglesias o de Villaveta.



Fig. 3. Virgen de Manciles, primer tercio del siglo XIV. Ermita de la Virgen de Manciles.

4. LAS MATERIAS PRIMAS QUE SE EMPLEARON EN EL ATUENDO

Las materias primas utilizadas para la elaboración de telas durante la Edad Media podían ser de origen animal -seda y lana- o vegetal -lino, algodón, cáñamo, yute, etc.-. El algodón y la seda los trajeron a la Península Ibérica los musulmanes, al igual que a Sicilia, no así a otros reinos de Europa Occidental¹⁰². Para la confección del armazón de algunos tocados también se emplearon otros materiales, como el pergamino y

¹⁰⁰ Sobre la importancia de la policromía en la escultura en piedra gótica ver: RIVAS LÓPEZ, J., “Los colores del Medioevo. Policromías sobre piedra en la escultura y la arquitectura”, *Bellas Artes*, 9 (2011), pp. 15-34.

¹⁰¹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2016), *Ob. cit.*, pp. 532.

¹⁰² CABRERA LAFUENTE, A., “Telas hispanomusulmanas: siglos X-XIII”, en IGLESIA DUARTE, J. I. DE LA, *V semana de estudios medievales de Nájera*, del 1 al 15 de agosto de 1994, Nájera, 1995, p. 199; CABRERA LAFUENTE, A., “Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición”, *Bienes culturales: revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español*, 5 (2005), pp. 6-7; GONZÁLEZ, A. y MIAJAS DE LA PEÑA, M. T., *Ob. cit.*, p. 98.

la madera. A partir del siglo XIV los artesanos iniciaron la confección con terciopelo y gasa¹⁰³. A semeja la textura de la gasa el velo de la Virgen de pie de la capilla del Santo Cristo de Burgos de la catedral. En esta escultura las prendas reflejan distintas texturas y grosores, como un eco de los materiales con los que estaría elaborada su indumentaria.

Los tintes que se aplicaron a los tejidos fueron en su mayoría de origen vegetal -plantas y líquenes- y animal- insectos y crustáceos-¹⁰⁴.

La posesión y acumulación de textiles fue un símbolo de riqueza y prestigio social¹⁰⁵. Sirva como ejemplo el inventario *post-mortem* del burgalés Diego Alonso de Burgos, realizado el 27 de mayo de 1479. Nos centraremos exclusivamente en la indumentaria:

“17 piezas de faja de seda para vestir; un peinador de oro y seda; una albadega (tocado femenino) de oro y plata; una ropa de seda; un monjil, un tabardo; 2 sayas de velarte; una casulla de seda; un jubón, un brial; una ropa de velarte; 5 mantos; una pieza de sarga de vestir; una camisa de Cambray, un corriedzuelo de oro y seda; 6 randas (encajes) de oro y seda y más otra ropa no descrita”¹⁰⁶.

Contrasta esta detallada descripción con la ausencia de joyas o de muebles. Esta situación se reitera en otros inventarios de la época, donde los tejidos destacan sobre el resto de los bienes. En el caso de los burgaleses Andrés de Pesquera y Catalina del Castillo, el 41,9% del valor monetario de su inventario pertenecía a los tejidos, entre los que también se encontraban alfombras y tapices¹⁰⁷.

5. LA MODA EN LA INDUMENTARIA DE LAS ESCULTURAS BURGALESAS

Aunque existe un rico repertorio de prendas de vestir góticas, solo se abordará el estudio de aquellas que muestran nuestras esculturas, que representan mayoritariamente a Crucificados, Vírgenes y santos¹⁰⁸. Todas ellas esponden a arquetipos tradicionales y por ello llevan invariablemente túnica y manto¹⁰⁹.

El traje del siglo XIII es una herencia del románico. Tanto el hombre como la mujer visten con las mismas prendas, con la salvedad de que las femeninas eran más largas, como se ha mencionado¹¹⁰. Las ropas, que portan las imágenes del área objeto de este estudio, se pueden agrupar en tres categorías –un traje de debajo (camisa), un traje de encima (saya, túnica o brial, las tres comparten unas características muy similares), y, sobre estos, en ocasiones, el pellote y un sobre todo (manto o capa)¹¹¹. Las túnicas eran sencillas, al igual que los mantos. La camisa se colocaba sobre la piel y la usaban tanto hombres como mujeres de todos los grupos sociales. Si la prenda era lujosa, el cuello podía ir decorado y asomaba bajo la saya o el brial¹¹². La saya, túnica o brial se vestía en todo el occidente cristiano. La que usó la nobleza fue similar a la del pueblo, solo se diferenciaba por su mayor riqueza y calidad¹¹³. Se solía hacer con un tejido de lana¹¹⁴. A veces, el escote iba decorado con galones de oro o plata, denominados orfés, tal y como se aprecia en las Vírgenes sedentes de Pardilla¹¹⁵ y Santo Domingo de Silos (Virgen del Paraíso) [fig. 4]¹¹⁶. En el caso de las Vírgenes alfonsíes el escote se fruncía con un broche, porque estaba desbocado, como en la imagen de Santa María del Mercadillo¹¹⁷.

¹⁰³ PLATERO, A. y MORENO GARCÍA, M., Ob. cit., p. 65.

¹⁰⁴ CABRERA LAFUENTE, A., 1994, p. 200; CABRERA LAFUENTE, A., “Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición”, *Bienes culturales: revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español*, 5 (2005), p. 6.

¹⁰⁵ CASADO ALONSO, H. Ob. cit., p. 12; GARCÍA MARSILA, J. V., 2017, Ob. cit., pp. 74-75. “Los tejidos de lana de buena calidad llegaron a contarse entre las mercancías más preciadas del mercado, e incluso a exportarse fuera de Europa.”

¹⁰⁶ CASADO ALONSO, H., Ob. cit., p. 13.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 15.

¹⁰⁸ También hay esculturas de ángeles de grupos pertenecientes a la Anunciación.

¹⁰⁹ SIGÜENZA PELARDA, C., 1998, Ob. cit., p. 354.

¹¹⁰ GUERRERO LOVILLO, J., Ob. cit., pp. 105-106; SIGÜENZA PELARDA, C., 1998, Ob. cit., p. 355.

¹¹¹ BERNIS MADRAZO, C., 1956, p. 19.

¹¹² GUERRERO LOVILLO, J., Ob. cit., p. 101; FRESNEDA GONZÁLEZ, M. N., Ob. cit., pp. 277-281.

¹¹³ GUERRERO LOVILLO, J., Ob. cit., 51-53.

¹¹⁴ FRESNEDA GONZÁLEZ, M. N., Ob. cit., p. 327.

¹¹⁵ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2016), Ob. cit., pp. 567.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 639-640.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 627.



Fig. 4. Virgen del Paraiso, segundo tercio del siglo XIII. Monasterio de Santo Domingo de Silos, procedente de la ermita de Nuestra Señora del Paraiso.

También se aprecian broches en esculturas de elevada calidad, como la Virgen del Manzano de Castrojeriz¹¹⁸, la Virgen del monasterio de La Vid¹¹⁹ o la Virgen de Marzo de Santo Domingo de Silos [fig. 5]¹²⁰.



Fig. 5. Virgen de Marzo, último tercio del siglo XIII. Monasterio de Santo Domingo de Silos.

El pellote fue una prenda de encima de origen español vestida por hombres y mujeres, que se aprecia en la indumentaria del siglo XIII¹²¹. Pervivió al menos durante el primer tercio del XIV y parte del segundo, porque Alfonso XI llevó uno en su coronación¹²². Se distinguían por sus amplias sisas, que permitían ver la saya. Posteriormente, se puso de moda en Italia, Francia e Inglaterra. Su presencia es muy frecuente en la escultura monumental del

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 440-442.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 529-530.

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 636-638.

¹²¹ GUERRERO LOVILLO, J., *Ob. cit.*, p. 60; FRESNEDA GONZÁLEZ, M. N., *Ob. cit.*, p. 380.

¹²² CERDÁ y RICO, F. (ed.), *Crónica de D. Alfonso el oncenno de este nombre, de los reyes que reynaron en Castilla y Leon. Conforme a un antiguo MS. de la Real Biblioteca del escorial, y otro de la Mayansiana: e ilustrada con apendices y varios documentos*, Parte I, Madrid, 1787, capítulo CXX, p. 188; YARZA LUACES, J., "Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época", *Museos. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 2 (2006), p. 213.

claustro y las torres de la catedral burgalesa¹²³. Con pellote viste el Niño de la escultura sedente de Santa María la Real del monasterio de Villamayor de los Montes [fig. 6]¹²⁴.



Fig. 6. Santa María la Real, último tercio del siglo XIII. Monasterio de Santa María la Real de Villamayor de los Montes.

El manto del varón, al igual que sucede con el brial, era más corto y le permitía asomar las calzas. En las damas era largo y se solía arrastrar por el suelo, lo que impedía ver la punta del calzado¹²⁵. Se sujetaba con una cuerda o fiador y una de las costumbres más extendidas era sostenerlo con la mano, para que se ajustase mejor a los hombros. Era una actitud elegante, que se aprecia tanto en damas como en caballeros, que consistía en sujetar el fiador con cualquiera de las dos manos. Así se ha esculpido el manto de Santa Lucía de Pinilla Trasmonte y se aprecia en las esculturas catedralicias. Este se solía

realizar en hilo de seda, pero en los mantos de riqueza excepcional iba tejido con hilos de oro¹²⁶. El manto era una pieza esencial en la indumentaria de la corte. El de las Vírgenes alfonsíes y de los Niños de esta tipología lleva fiador y, en la mayoría de las ocasiones, solapas. Sirva como ejemplo la Virgen de La Vid, del monasterio del mismo nombre [fig. 7]¹²⁷. En las *Partidas* consta que el manto fue el distintivo universal de los caballeros¹²⁸. Los mantos más ricos se hicieron en seda sin forrar hasta mediados del siglo XIII aproximadamente, como los de Alfonso VIII y Leonor de Castilla, en Las Huelgas. Otros se realizaron de paño. Posteriormente se forraron con frecuencia con pieles de armiño o con piel de cordeiro¹²⁹. Además del manto con fiador hubo otra modalidad, en la que este se abría lateralmente sobre el lado derecho y se abrochaba mediante fíbula sobre el mismo hombro. A estos mantos se les denominó afibladados. El afiblar el manto se podía considerar como señal de ira, dolor, duelo o tristeza¹³⁰. Así lo muestra José de Arimatea en el Descendimiento del monasterio de Las Huelgas de Burgos¹³¹, pero en este caso se sujeta sobre el hombro izquierdo, para permitirle sujetar el cuerpo de Cristo.

Los niños vestían las mismas prendas que los adultos, pero adaptadas a su edad. Por lo general se ataviaban con una saya hasta la rodilla y encima un pellote¹³². Sin embargo, en las esculturas de la Virgen sedente con el Niño, los infantes llevaban una saya talar y, generalmente, se cubrían con un manto.

En el calzado las puntas no pararon de alargarse y hacia 1260 se estrechó la base. El calzado femenino era más discreto que el masculino, tal vez, porque quedaba oculto bajo los ropajes de abundantes telas y en el caso de alargarse en exceso se enredaba en los mismos¹³³. Sin embargo, en las imágenes de culto no se aprecian estos cambios, siempre se mantiene el zapato apuntado y sin excesos¹³⁴. Entre el

¹²³ En las representaciones de reyes y príncipes.

¹²⁴ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2016), Ob. cit., pp. 687-688.

¹²⁵ GUERRERO LOVILLO, J., Ob. cit., p. 111.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 69.

¹²⁷ Así puede verse en la Virgen de La Vid y la de Santa María del Mercadillo.

¹²⁸ GUERRERO LOVILLO, J., Ob. cit., p. 61.

¹²⁹ FRESNEDA GONZÁLEZ, M. N., Ob. cit., p. 451-452.

¹³⁰ GUERRERO LOVILLO, J., Ob. cit., p. 70.

¹³¹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2016), Ob. cit., Descendimiento, pp. 385-387.

¹³² GUERRERO LOVILLO, J., Ob. cit., pp. 98-99.

¹³³ FRESNEDA GONZÁLEZ, M. N., Ob. cit., p. 757-9.

¹³⁴ GUERRERO LOVILLO, J., Ob. cit., pp. 214-225.

calzado que cubría la pierna están los borceguíes, una especie de botas que llegaban habitualmente hasta la rodilla. Estos se aprecian en las esculturas de Nicodemo de los Descendimientos de Las Huelgas y de Fresnillo de las Dueñas¹³⁵.

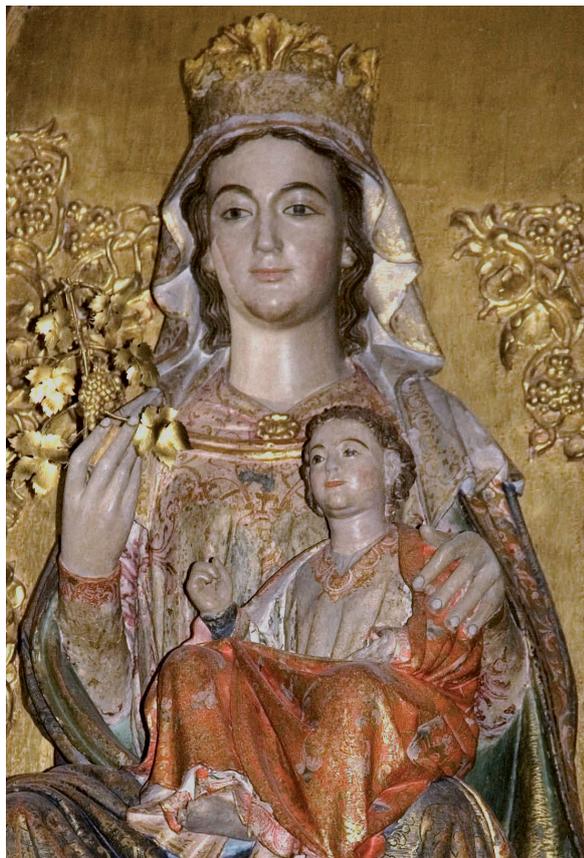


Fig. 7. Santa María de la Vid, último tercio del siglo XIII. Monasterio de Santa María de la Vid.

Para la datación de las imágenes, con la salvedad de las que representan al Crucificado, se ha atendido especialmente a la disposición del velo, la

colocación del manto y las características de la túnica –altura del talle y forma de los cuellos–. Según el período que se analice algunos elementos de la moda son más importantes que otros. Por ello, no siempre se han tomado todos como referentes. Sólo la moda que reflejan las túnicas ha estado presente a lo largo de este estudio.

En las tallas femeninas más antiguas el velo se ajusta al rostro. Posteriormente, se separa del mismo y permite ver el cabello. En las esculturas de las décadas finales del siglo XIII y primer tercio del XIV, que reflejan una mayor pericia técnica, se aprecian ondulaciones laterales volumétricas, sobre todo en las tallas alfonsíes. A partir del segundo tercio del siglo XIV, en la mayoría de las imágenes, la tela se ajusta u oculta sobre la frente y se pliega en las sienes antes de separarse del rostro. En su caída adquiere poco volumen.

Respecto al manto, en las esculturas de transición al gótico, cubre los hombros y bordea los brazos por el exterior en una disposición simétrica. Les suceden aquellos que ocultan el pecho por el lado izquierdo y asoman por la cintura por el lado derecho. Es una colocación propia de las imágenes góticas, que se aprecia en los Cristos de las portadas del Sarmental y de la Coronería. También puede verse en una Virgen de Castrillo de la Vega¹³⁶. Sin embargo, en la mayoría de las esculturas bordea el brazo derecho y cubre parte del pecho por el izquierdo, como en las Vírgenes de la Alegría de la catedral burgalesa¹³⁷, de La Vid o de Pinilla Trasmonte¹³⁸. El manto bordea los brazos en las Vírgenes que lo sujetan con su mano izquierda, disposición que se aprecia en tallas del siglo XIII y del primer y segundo tercio del XIV, como las tallas de Bahabón de Esgueva¹³⁹ o Caleruega¹⁴⁰. A principios del siglo XIV se realizaron las primeras imágenes en las que el manto cruza por delante del pecho de izquierda a derecha, sirvan como ejemplo las Vírgenes de Pineda Trasmonte¹⁴¹ y Arauzo de Torre¹⁴². Esta colocación es testimonial en el segundo tercio y desaparece

¹³⁵ Conjunto escultórico desgraciadamente sustraído el 10 de mayo de 1993. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2016), Ob. cit., pp. 468-469.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 433.

¹³⁷ *Ibidem*, pp. 350-351.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 583.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 313.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 420.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 580.

¹⁴² *Ibidem*, p. 307.

en el tercero. El primer ejemplo de la escultura monumental burgalesa está en el manto del Cristo de la coronación de la portada occidental de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal¹⁴³.

En la posición del borde inferior del manto también se aprecia una secuencia temporal. En las obras más antiguas, y en las arcaizantes, está paralelo al suelo y coinciden con un drapeado escaso o inexistente, como en las dos Vírgenes de Terradillos de Esgueva¹⁴⁴. En las esculturas góticas se eleva formando una suave diagonal, que se irá acentuando y dejando un espacio triangular bajo la rodilla izquierda. En el apostolado del dintel de la fachada del Sarmental conviven las tres colocaciones del manto: paralelo al suelo, en diagonal y cubriendo la rodilla y en diagonal y dejando la rodilla al descubierto.

Se distingue una clara evolución en la forma del cuello y la altura del talle de las túnicas. En las imágenes más antiguas el cuello es circular y ajustado, en ocasiones se decora con un orfés. A principios del siglo XIV se separa de la base del cuello y a partir del segundo tercio se abarquilla, como en la Virgen de Baños de Valdearados¹⁴⁵. Este proceso no se percibe en todas las imágenes, por ello es necesario contrastarlo con la altura a la que se sitúa el talle. En las esculturas del siglo XIII el talle es bajo y se oculta bajo el manto. Sólo en las obras de gran calidad asoma el ceñidor. A principios del siglo XIV el talle no es tan bajo y se percibe en la cintura. En el segundo tercio se eleva muy por encima de la cintura y en el tercero sigue subiendo hasta situarse por debajo del pecho a finales de siglo.

En la disposición de la tela de la túnica sobre el torso también se aprecian cambios. En las imágenes de transición se adapta al pecho y no se observan pliegues, que hacen su aparición en las tallas góticas. A partir de 1330 la tela se ablusa en torno al talle, situado por encima de la cintura. Las túnicas que forman pliegues profundos y regulares en torno al talle se pueden situar entre los siglos XIV y XV.

Existen otras piezas de la indumentaria que no experimentaron grandes cambios en este período, como la toca. La utilizaron todas las clases sociales y podía ser simple o doble. Si era doble cubría el cuello¹⁴⁶. Las tocas dobles fueron frecuentes en la indumentaria de las imágenes de santa Ana triple. Con una toca sencilla viste santa Ana del monasterio de Santo Domingo de Silos [fig. 8]¹⁴⁷ y con toca doble la imagen de santa Ana de Villovela de Esgueva¹⁴⁸.



Fig. 8. Santa Ana triple, segundo tercio del siglo XIV. Monasterio de Santo Domingo de Silos.

¹⁴³ ANDRÉS ORDAX, S., "La iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal. Consideraciones sobre su iconografía y morfología arquitectónica", *BSAA*, 54 (1988), p. 344; ARA GIL, C. J., "Escultura", *El gótico*, ("Historia del arte de Castilla y León" III), Valladolid, 1994, pp. 238-239. Se ha datado en las décadas finales del siglo XIII.

¹⁴⁴ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2016), Ob. cit., pp. 647-648.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 319.

¹⁴⁶ BERNIS MADRAZO, C., 1956, p. 27.

¹⁴⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2016), Ob. cit., pp. 632-633.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pp. 701-702.

En el siglo XIV se producen algunas novedades, como los botones en las bocamangas¹⁴⁹. Aunque los botones se conocían desde la antigüedad, resurgen en el siglo XIII y su uso comienza a generalizarse hacia 1330. En principio sirvieron para abrochar las mangas ajustadas, que antes se cerraban con un cordón¹⁵⁰. En la escultura burgalesa exenta su presencia es escasa. Quedan visibles en las mangas de la camisa infantil de la Virgen de la Rosa de Medina de Pomar [fig. 9]. En ocasiones, se utilizaron para cerrar la túnica por la parte frontal, como puede verse en el artesonado de Santo Domingo de Silos, pero de ellos no hay ejemplos en la escultura de este período.

Para la datación de las esculturas del Crucificado y el rostro de algunos santos se ha tenido en cuenta el tamaño de la barba, porque ha contribuido a establecer una secuencia cronológica¹⁵¹. Hasta finales del reinado de Fernando III estuvieron de moda las barbas cortas. Durante el reinado de Alfonso X los hombres se rasuraron¹⁵², no así las representaciones del Crucificado, que durante el período gótico siempre estuvieron barbadas¹⁵³. Las “barbas cumplidas” comenzaron a utilizarse a partir de 1300¹⁵⁴, pero en imaginaria no hacen su aparición hasta el segundo tercio del siglo XIV¹⁵⁵. A inicios del segundo tercio del siglo XIV puede datarse el Santo Cristo de la ermita de la Virgen de las Viñas de Aranda de Duero [fig.

10]¹⁵⁶. En las últimas décadas de la centuria, sobre todo a partir de 1380, vuelven a reducir su tamaño¹⁵⁷. La moda que refleja la indumentaria de María y Juan también ha contribuido, en ocasiones, a establecer con mayor precisión la datación de algunos Crucificados, cuando estos integran grupos del Calvario¹⁵⁸.



Fig. 9. Virgen de la Rosa, siglo XIV. Abotonadura en la túnica. Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar.

¹⁴⁹ Sobre el uso de los botones ver: GIORGI, A., “El vestido y la elocuencia del botón. Galas y significado en el estético discurso de la aparente distinción cultural masculina”, Congreso Internacional *Imagen Apariencia. El diálogo de la apariencia. Identidad y linaje. Respuestas y expectativas del cuerpo y su indumentaria*, Murcia 2008, Murcia, 2009.

¹⁵⁰ SIGÜENZA PELARDA, C., 1998, Ob. cit., p. 356; ARAGONÉS ESTELLA, E., Ob. cit., p. 531; PLATERO, A. y MORENO GARCÍA, M., Ob. cit., p. 62.

¹⁵¹ Este aspecto lo abordan en sus estudios: BERNIS MADRAZO, C., 1956, p. 25; MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, p. 42; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., Ob. cit., t. I, pp. 258-260.

¹⁵² ARAGONÉS ESTELLA, E., Ob. cit., p. 530. “Los varones abandonan la larga barba rizada y, en su lugar, la mayoría se afeita la cara o enseña una barba corta”.

¹⁵³ DÍEZ GOÑI, P., “La moda en los siglos XIII y XIV vista a través de la portada de Santa María de Olite”, *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 67 (1996), p. 30; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., Ob. cit., t. I, p. 268. “Dejando a un lado las representaciones de Cristo, de profetas o de santos, en las cuales estos detalles dependen de convenciones iconográficas”.

¹⁵⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportaciones al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural sobre tabla*, Madrid, 2005, t. I, pp. 267-268.

¹⁵⁵ ANÓNIMO, *Costumbres y trajes de la Edad Media cristiana y del Renacimiento, según los manuscritos, las pinturas y monumentos contemporáneos*, Barcelona, 1852, t. I, p. 168. “Bajo Felipe VI el Afortunado, el Justo o el Victorioso, [...] algunos hombres volvieron a dejarse la barba”. Estudia los cambios en la moda GUTIÉRREZ BAÑOS, F., Ob. cit., t. I, pp. 267-268, quien menciona a: MENÉNDEZ PIDAL, G., Ob. cit., p. 42. “Llevar “barbas largas y espesas” es mencionado ca. 1340 en Italia como moda de españoles”; BELLOSI, L., *La oveja de Giotto*, Madrid, 1992, p. 12.

¹⁵⁶ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J. (2016), Ob. cit., pp. 298-299.

¹⁵⁷ BERNIS MADRAZO, C., 1956, p. 32; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., Ob. cit., t. I, 275.

¹⁵⁸ Sobre la moda medieval ver: BOEHN, M. von, *La moda: Historia del traje en Europa desde los orígenes de la Cristiandad hasta nuestros días. Edad Media*, t. I, Barcelona, 1928; BERNIS MADRAZO, C., 1956; BERNIS MADRAZO, C., 1970; MENÉNDEZ PIDAL, G., Ob. cit.; MENÉNDEZ PIDAL, G. y BERNIS MADRAZO, C., “Traje, aderezo, afeites”, en *La España del s. XIII en imágenes*, Madrid, 1986; DÍEZ GOÑI, P., Ob. cit.; ARAGONÉS ESTELLA, E., Ob. cit.; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., Ob. cit., t. I, pp. 247-276.



Fig. 10. Santo Cristo, segundo tercio del siglo XIV. Ermita de la Virgen de Las Viñas de Aranda de Duero, procedente de la ermita de San Llorente.

La indumentaria de las santas y de los santos suele reproducir las características señaladas para las esculturas marianas.

6. OBRAS DE ARTE QUE HAN SERVIDO COMO REFERENTES PARA LA APROXIMACIÓN CRONOLÓGICA A ESCULTURAS INDOCUMENTADAS BURGALESA

6.1. La moda en las representaciones del Crucificado

La ausencia de referencias cronológicas concretas sobre tallas del Crucificado hace necesario acudir a la comparación con ejemplares de escultura funeraria, donde las inscripciones aportan datos fiables. En Burgos destacan las esculturas del Calvario del sepulcro de Fernando de la Cerda de Las Huelgas, que se ha datado hacia 1275¹⁵⁹, la lápida sepulcral de Maté Pérez, ubicada en la capilla del Santo Cristo de la catedral y datada en 1331¹⁶⁰, y el arco sepulcral de Pedro González de Pedrosa, situado en el claustro de la iglesia de San Esteban de Burgos y fechado en 1373¹⁶¹. No existe unanimidad al datar el sepulcro de la reina Leonor, del monasterio de Las Huelgas, en cuyo testero se representa una escena del Calvario. Se propone una datación de hacia 1330¹⁶².

Para aproximarnos al marco cronológico de las imágenes también nos hemos ayudado de otras expresiones artísticas. En la pintura burgalesa sobre tabla destaca la escena del Calvario del sepulcro de don Sancho Sánchez Carrillo, datada hacia 1295¹⁶³. Hubo otro Calvario en las pinturas que decoraban un arcosolio del monasterio de Vileña, datadas hacia 1360-1370, pero se arruinó cuando se intentó arrancarlo para su traslado a Villarcayo¹⁶⁴.

¹⁵⁹ ARA GIL, C. J., Ob. cit., p. 276; ABBEG, R., *Königs- und Bischofsmonumente: die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zurich, 1999, p. 82; HUERTA HUERTA, J. L., *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores*, Palencia, 1999, núm. 7, pp. 73-74; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., ob. cit., t. I, pp. 440, t. II, pp. 73-74; YARZA LUACES, J., "Monasterio y Palacio del Rey", en *Vestiduras ricas: el Monasterio de Las Huelgas y su época, (1170-1340)*, catálogo de la exposición, Madrid, 2005, p. 24.

¹⁶⁰ GÓMEZ BÁRCENA, M. A., *La escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, p. 50. "[...] QUE FINO VIERNES IIIII DÍAS DE ENERO ERA DE MIL E CCC E LXIX ANNOS ORATE PRO EO".

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 137.

¹⁶² Sobre la datación de este sepulcro no hay unanimidad. GÓMEZ MORENO, M., *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1946, p. 7. Lo dató a mediados del siglo XIII; GÓMEZ BÁRCENA, M. J., Ob. cit., pp. 194-196. En la segunda mitad del siglo XIII; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., "Crisis ¿qué crisis? Sobre la escultura castellana de la primera mitad del siglo XIV", en ALCOY, R. (ed.), *El Trecento en obras. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona, pp. 256-259. Lo sitúa hacia 1330. Comparto la datación propuesta por la segunda autora.

¹⁶³ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., Ob. cit., t. II, pp. 101-109. Actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, núm. de inventario 4374.

¹⁶⁴ CADIÑANOS BARDECI, I., *El Monasterio de Santa María la Real de Vileña, su Museo y Cartulario*, Villarcayo, 1990, pp. 78-79; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., Ob. cit., t. II, pp. 321-322.

También se han tenido en cuenta obras de otros territorios castellano-leoneses. Cabe destacar las escenas del Calvario de las pinturas al fresco del muro oriental de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca, datadas en el año 1262¹⁶⁵, las segovianas del monasterio de Santa María y San Vicente el Real, de principios del siglo XIV¹⁶⁶, las sorianas de Osonilla, de finales del siglo XIV¹⁶⁷, y las zamoranas de la iglesia de San Lorenzo de Toro, realizadas hacia 1400¹⁶⁸. Además se han incluido las esculturas del Calvario del arcosolio del sepulcro de Ordoño II de la catedral de León, del año 1299¹⁶⁹.

Para la datación de los Crucificados también se ha valorado la presencia de la corona de espinas. Su incorporación a su iconografía se relaciona con su llegada a París en 1239. La compró san Luis a los venecianos, con quienes la había empeñado el emperador Balduino II de Constantinopla¹⁷⁰. El primer Crucificado de madera con corona de espinas es el belga del Museo de Huy, que se ha datado entre 1230 y 1300, según autores¹⁷¹.

La corona de espinas hizo su aparición en la escultura funeraria burgalesa en el segundo tercio del siglo XIV. Se aprecia en el Crucificado del testero del sepulcro de la reina Leonor, en el monasterio de Las Huelgas de Burgos, datado hacia 1330¹⁷². De una datación similar, 1331, es la lápida sepulcral de

Maté Pérez, ubicada en la capilla del Santo Cristo de la catedral¹⁷³. En el tímpano de la portada de la capilla de santa Catalina, del claustro catedralicio de Burgos, se representa una escena del Descendimiento en la que el Crucificado lleva una corona de espinas. Las primeras referencias a esta capilla son del año 1316, cuando el obispo Gonzalo de Hinojosa y el cabildo acordaron erigirla¹⁷⁴. Entre los años 1328 y 1333 las reuniones del cabildo se celebraron en la capilla de San Pablo, porque la nueva aún no se había terminado¹⁷⁵. En 1354 se celebró el capítulo en la nueva¹⁷⁶. Por lo tanto, hacia 1354 las esculturas de la nueva sala capitular ya estaban acabadas. Puede afirmarse que las esculturas de esta capilla se realizaron en el segundo tercio del siglo XIV.

Con coronas de espinas hay varios Crucificados en la Ribera del Duero burgalesa, entre los que destacan los de Hontoria de Valdearados, Gumiel del Mercado y el Crucificado del monasterio de Dominicas de Caleruega. La datación propuesta para todas ellas es a partir del segundo tercio del siglo XIV.

6.2. La moda en las Vírgenes sedentes

Al igual que sucede con las imágenes de otras iconografías, no existen referencias cronológicas concretas sobre tallas de la Virgen sedente con el

¹⁶⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., Ob. cit., t. II, p. 149.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 260-261.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 124-125.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 322-328.

¹⁶⁹ FRANCO MATA, M. A., *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, Salamanca, 1998, p. 396.

¹⁷⁰ LECLERCQ, H., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1926, t. VII, 1, col. 1157; WEISS, D. H., *Art and Crusade in the age of Saint Louis*, Cambridge, 1998, p. 5; VIEJO, I. R., "El impacto del arte de Tiziano en España (a través de dos casos dispares)", en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, 2005, p. 300.

¹⁷¹ THOBY, P., *Le Crucifix. Des origines au Concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes, 1959, p. 15. Dató esta talla a mediados del siglo XIII; FRANCO MATA, M. A., "El "Devot Crucifix" de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20/1 (1984), p. 199. "[...] de finales del siglo XIII o comienzos del siguiente"; <http://www.huy.be/espace-loisirs/tourisme-evenements/musee-communal> (10/11/2015), lo fechan en 1240.

¹⁷² Sobre la datación de este sepulcro no hay unanimidad. GÓMEZ MORENO, M., *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1946, p. 7. Lo dató a mediados del siglo XIII; GÓMEZ BÁRCENA, M. J., Ob. cit., pp. 194-196. En la segunda mitad del siglo XIII; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., "Crisis ¿qué crisis? Sobre la escultura castellana de la primera mitad del siglo XIV", en ALCOY, R. (ed.), *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona, 2009, pp. 256-259. Lo sitúa hacia 1330. Comparto la datación propuesta por la segunda autora.

¹⁷³ GÓMEZ BÁRCENA, M. A., Ob. cit., p. 50.

¹⁷⁴ ACB, vol. 41, p. 1, fol. 417; MARTÍNEZ SANZ, M., *Historia del Templo Catedral de Burgos, escrita con arreglo a documentos de su archivo*, Burgos, 1866 (1983), pp. 141, 296-298; PEREDA LLARENA, J., *Documentación de la catedral de Burgos (1294-1316)*, ("Fuentes Medievales castellano-leonesas" 17), Burgos, doc. 500, pp. 381-383; KARGE, H., *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995, pp. 59-60.

¹⁷⁵ MARTÍNEZ SANZ, M., Ob. cit., p. 142; KARGE, H., Ob. cit., p. 61.

¹⁷⁶ ACB, libro 63, citado por MARTÍNEZ SANZ, M., Ob. cit., p. 141; ABBEG, R., Ob. cit., p. 24.

Niño. Por este motivo es necesario acudir a la comparación con ejemplares de escultura monumental y, sobre todo, de escultura funeraria, para aproximarnos a la datación de las tallas. Para enriquecer el repertorio comparativo se han incluido otras expresiones artísticas.

La desaparición de la triple portada occidental de la catedral burgalesa, que estaba dedicada a María, ha propiciado la escasez de esculturas de la Virgen sedente con el Niño¹⁷⁷ en la escultura monumental catedralicia¹⁷⁸. En la sede episcopal se custodian dos Vírgenes sedentes con el Niño pétreas realizadas por el taller del claustro -las Vírgenes de la Alegría y de los Remedios-. Se pueden datar entre 1265 y 1270¹⁷⁹. En la catedral leonesa destacan la Virgen del tímpano de la portada de San Juan y la Virgen del claustro, datadas entre 1275 y 1285¹⁸⁰. De principios del siglo XIV son las Epifanías de los tímpanos de la portada del Reloj de la catedral toledana¹⁸¹, de la portada occidental de la iglesia de San Pedro de Vitoria¹⁸² y de la portada de la iglesia de Santa María la Real de la Hiniesta de Zamora¹⁸³.

En la escultura funeraria burgalesa contamos con los sepulcros de la infanta doña Berenguela del monasterio de Las Huelgas, fallecida en 1279¹⁸⁴, y

de los obispos don Domingo de Arroyuelo y don Lope de Fontecha de la catedral, datados en las décadas finales del siglo XIV¹⁸⁵. De la catedral leonesa hay que reseñar el sepulcro del deán Martín Fernández, fechado hacia 1255-1260¹⁸⁶, el arcosolio del sepulcro del canónigo Pedro Yáñez, para el que se ha propuesto una fecha anterior al 1274¹⁸⁷, y el lucillo, procedente de la iglesia y hospital de San Marcelo, que se custodia en el Museo Catedralicio de León y se ha datado entre 1270-1280¹⁸⁸.

Son numerosas las Vírgenes sedentes con el Niño, que en algunos casos forman escenas de la Epifanía, en pintura mural. Sin embargo, ninguna de ellas se conserva en la provincia de Burgos, donde sólo cabe mencionar las pinturas de la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña dedicadas a santa María Egipciaca y datadas por F. Gutiérrez Baños entre 1360 y 1380¹⁸⁹. Aunque no representen a la Virgen sedente con el Niño, sirven para aproximarnos a la moda del momento. Escenas de la Epifanía decoran el arcosolio del sepulcro de don Rodrigo Díaz de la capilla de San Martín, datado hacia 1339¹⁹⁰, y el sepulcro de don Diego López realizado hacia 1330-1340¹⁹¹. Las dos en la catedral vieja de Salamanca. Las pinturas de la Capilla Dorada del convento de Santa Clara de Tordesillas

¹⁷⁷ En el claustro se representa una escena de la Adoración de los Magos, pero en ella María está de pie con el Niño.

¹⁷⁸ Estos autores son los más destacados en la investigación sobre escultura monumental burgalesa del período en estudio: DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., *Escultura gótica*, ("Ars Hispaniae" VIII), Madrid, 1956 (1980); ARA GIL, C. J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977; WILLIAMSON, P., *Escultura gótica 1140-1300*, Madrid, 1997; FRANCO MATA, M. A., *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, Salamanca, 1998; ABEGG, R., Ob. cit.; FRANCO MATA, M. A., *Escultura gótica en Ávila*, León, 2004.

¹⁷⁹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2016, Ob. cit., pp. 95-96, 104-107, 352-355.

¹⁸⁰ FRANCO MATA, M. A., 2004, Ob. cit., pp. 661, 719.

¹⁸¹ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., Ob. cit., pp. 104-107; PÉREZ HIGUERA, M. T., "Escenas de la vida, muerte y hallazgo de las reliquias de San Ildefonso en la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo", *En la España medieval*, 9 (1986), p. 797; AZCÁRATE RISTORI, J. M., *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, pp. 195-198.

¹⁸² La datación de esta portada varía según los autores: PÉREZ HIGUERA, M. T., Ob. cit., p. 744. Hacia 1300; AZCÁRATE RISTORI, J. M., Ob. cit., p. 211. Antes que las portadas occidentales de la catedral; LAHOZ GUTIÉRREZ, L., "La portada norte de San Pedro de Vitoria y su contexto litúrgico", *NORBA: Revista de arte*, 13 (1993), p. 17. Hacia 1330; WILLIAMSON, P., Ob. cit., p. 356. En el tránsito del siglo XIII al XIV.

¹⁸³ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., Ob. cit., pp. 86-89; AZCÁRATE RISTORI, J. M., Ob. cit., p. 174; ARA GIL, C. J., "Escultura", *El gótico*, ("Historia del arte de Castilla y León" III), Valladolid, 1994, pp. 258-259.

¹⁸⁴ ASSAS EREÑO, M. de, *Sepulcro de la reina doña Berenguela en el monasterio de Las Huelgas junto a Burgos*, ("Museo Español de Antigüedades" IV), Madrid, 1875, p. 138; GÓMEZ BÁRCENA, M. J., Ob. cit., pp. 196-197.

¹⁸⁵ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., Ob. cit., pp. 64-69.

¹⁸⁶ *Ibidem*, 746.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 742.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 751.

¹⁸⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., Ob. cit., t. II, 118-122.

¹⁹⁰ *Ibidem*, pp. 160-163.

¹⁹¹ *Ibidem*, pp. 166-167.

se ejecutaron hacia 1340-1350¹⁹². A mediados de siglo pertenecen las pinturas del coro del convento de Santa Clara de Toro, actualmente en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros¹⁹³. Las del convento de San Pablo de Peñafiel, dedicadas a Santa María Magdalena, se han datado entre 1360-1380¹⁹⁴ y las del Juicio final entre 1370-1380¹⁹⁵.

En pintura sobre tabla cabe mencionar las de la iglesia segoviana de la Natividad de Nuestra Señora de Santa María de Riaza, datadas hacia 1330-

1350¹⁹⁶, el frontal vitoriano de Quejana, realizado en 1396¹⁹⁷, y el retablo burgalés de San Andrés de Añastro, fechado hacia 1400¹⁹⁸.

Con esta aproximación a la moda de los siglos XIII y XIV en el territorio burgalés, espero haber podido contribuir al establecer, ante la ausencia de documentación, un método objetivo de aproximación a la datación de esculturas góticas indocumentadas burgalesas.

¹⁹² *Ibidem*, pp. 279-287.

¹⁹³ *Ibidem*, pp. 298-318.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 130-134.

¹⁹⁵ *Ibidem*, pp. 134-137.

¹⁹⁶ *Ibidem*, pp. 239, 243.

¹⁹⁷ Art Institute Chicago, cat. núm. 1928. 817; MELERO-MONEO, L., "Retablo y frontal del convento de San Juan de Quejana en Álava (1396)", *Locus Amoenus*, 5 (2000-2001), pp. 33-51.

¹⁹⁸ POST, C. R., *A History of Spanish Painting*, t. II, Cambridge (Massachusetts), 1930, pp. 133-136; POST, C. R. y GUDIOL RICART, J., *Pintura e imaginaria románicas*, ("Ars Hispaniae" VI), Madrid, 1950 (1980), p. 261; SALVADOR ORDAX, A., "Arte gótico", en *Historia de Burgos II /2, Edad Media*, Burgos, 1987, pp. 124-125; LAHOZ GUTIÉRREZ, L., *El arte gótico en Álava*, Vitoria, 1999, p. 128; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., Ob. cit., t. II, pp. 22-40. Este retablo se distribuye entre el Museo Metropolitano, The Cloisters Collection, núm. catálogo 25.120.257, el Museo de Zuloaga en Zumaya y la Diputación Provincial de Burgos. En la Diputación se custodia la tabla central y en los museos las laterales.