

ESCULTURA GOTICA DE IMPORTACION EN BURGOS: EL RETABLO DE LA SANTA CRUZ EN LA IGLESIA DE SAN LESMES (*)

M.^a JESUS GOMEZ BARCENA

La importancia que tuvo la producción artística burgalesa durante la etapa del tardogótico es una realidad que no podemos dejar de subrayar por muy conocida que sea. Burgos sobresalió además de por su reconocida actividad pictórica y arquitectónica también por la escultórica, modalidad en la que había destacado con valiosas aportaciones en sus diferentes formas expresivas desde los primeros momentos de la configuración del estilo. Normalmente, y con toda justicia, por la variedad, calidad y número de obras, suele acaparar nuestra atención el interesante capítulo de escultura relacionado con artistas tan destacados como el aún enigmático y genial Gil de Siloe o la familia de los Colonia, de los que no podemos olvidar que, aunque asentados en la ciudad, son de origen extranjero. Fueron responsables de la producción escultórica en el período que nos ocupa y nos proporcionaron uno de los conjuntos más sorprendentes en escultura funeraria y en retablos esculpidos, modalidad que se impuso, para las grandes obras, sobre la técnica pictórica (1).

Dichos artistas trabajaron por encargo para una amplia clientela, tanto laica como eclesiástica, formada lo mismo por reyes como por no-

(*) Este trabajo se presentó como Comunicación en las IV Jornadas Burgalesas de Historia "Burgos en la Baja Edad Media", Burgos, mayo 1992, cuyas Actas aún no han sido publicadas.

Fue realizado en relación con el Proyecto de Investigación PB90-0006 concedido por DGICYT en el año 1991.

(1) Sobre la interesante y rica actividad pictórica burgalesa véase: Pilar Silva Maroto. *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. Junta de Castilla y León, 1990. 3 tomos.

bles y también por burgueses, los cuales constituían una parte muy importante de la sociedad del momento. Entre las principales preocupaciones religiosas, que tuvieron una inmediata proyección en lo artístico, debemos destacar la fundación de capillas funerarias que incluían entre sus obras más notorias los correspondientes sepulcros y el retablo sobre el altar. La personalidad de los patronos no debe ser ignorada pues su incidencia en la producción artística es determinante.

Si lo que acabamos de decir es una realidad aceptada y conocida, hemos de considerar que nuestro patrimonio artístico, y en este caso concreto el castellano-burgalés, también se configuró y enriqueció con la llegada de unas obras —especialmente retablos— importadas de los antiguos Países Bajos meridionales, conocidas con la denominación de “obras flamencas” y procedentes principalmente de Bruselas y Amberes. Estas “obras flamencas” contribuyeron a definir el arte español por la influencia que en él ejercieron desde un punto de vista estilístico e iconográfico. Estas piezas artísticas se relacionaron con una variada clientela, muchas veces privada, y preferentemente constituida por familias pertenecientes a la alta burguesía, dedicadas a actividades comerciales o mercantiles o que desempeñaban cargos públicos (2). Familias que por diversas razones han alcanzado una determinada categoría social y, mediante iniciativas artísticas y favoreciendo ampliamente la realización de obras particulares, especialmente capillas funerarias, quieren en cierta manera equipararse a lo que en otro tiempo era sólo propio de reyes, de la aristocracia o del alto clero al tiempo que, con su actitud de promotores del arte, ponían de manifiesto sus gustos y sus preocupaciones y preferencias religiosas y estéticas.

A causa de sus actividades mercantiles (3) tienen contactos con diferentes países del norte de Europa. Dichos vínculos ofrecían una antigua tradición y así Finot (4) nos indica que a partir de la segunda mitad del siglo XIII ya se encuentran documentos que proporcionan detalles sobre las relaciones comerciales establecidas entre Flandes y los diversos reinos o provincias de la Península Ibérica, aunque se sabe que las re-

(2) Juan García de Burgos: Escribano de Cámara del rey-Escribano mayor de la Casa de la Moneda, tiene su interesante capilla funeraria en la iglesia de San Gil de Burgos. El contador López de Saldaña con su importante capilla funeraria en Santa Clara de Tordesillas y el oidor de la Chancillería Gonzalo González de Illescas con la suya en la iglesia de El Salvador de Valladolid son algunos de los ejemplos que nos pueden servir de referencia. Ver: C. J. Ara Gil. *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1977.

(3) H. Casado Alonso. “La propiedad rural de la oligarquía mercantil burgalesa en el siglo XV”. *I Coloquio sobre la ciudad hispánica (siglos XIII-XVI)*. La Rábida-Sevilla, 1981.

(4) J. Finot. *Etude historique sur les relations commerciales entre la Flandre et l'Espagne au Moyen Age*. Paris, 1899, pp.

laciones eran anteriores. Numerosos documentos se refieren a los castellanos y vizcaínos establecidos en la ciudad de Brujas en los siglos XIV y XV y muchos de ellos pasaron posteriormente desde esta ciudad hasta Amberes, aspecto que también destaca Goris (5) indicando que la mayor parte de los mercaderes españoles que se instalaron en Amberes eran originarios de Vizcaya y Burgos.

Estas familias por sus distintas actividades viajan con frecuencia a dichas ciudades e incluso pueden tener allí casa, lo que lógicamente les permitió y facilitó familiarizarse con la producción artística que allí se desarrollaba y que, especialmente a partir del siglo XV, había alcanzado niveles de calidad muy aceptables y unas peculiaridades estilísticas e iconográficas que la hacían muy atractiva para una amplia clientela, no sólo del país sino también del extranjero. Hacia la mitad del siglo XV ya existía un comercio artístico entre los países meridionales y distintas ciudades del Norte, de los Países Bajos, especialmente con Bruselas y Amberes. La exportación de objetos esculpidos era una práctica habitual ante la demanda de las diferentes modalidades por parte de una determinada clientela y se citan entre las obras solicitadas numerosos retablos y estatuas de santos (6). De los Países Bajos se podía importar toda una variedad de productos para satisfacer los gustos de una parte de la sociedad española que en esta época era muy refinada (7).

(5) J. A. Goris. *Etude sur les colonies marchandes meridionales (Portugais, Espagnols, Italiens) d'Anvers de 1488 à 1567*. Louvain, 1925, pp. 55-57.

(6) J. A. Goris. op. cit., pp. 281-283.

R. Didier. "Expansion artistique et relations économiques des Pays-Bas méridionaux au Moyen Age". *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 1961, pp. 57-74.

C. Périer-D'Ieteren. "Le marché d'exportation et l'organisation du travail dans les ateliers brabançons aux XVe et XVIe siècles". *Colloque Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. Rennes, 1983.

Una de las mejores imágenes de devoción importada de Amberes es la de "Cristo esperando la muerte en el Calvario" conservada en la capilla de San Enrique de la catedral de Burgos. Véase:

M. Martínez Sanz. *Historia del Templo Catedral de Burgos*. Burgos, 1866 (reimpr. 1983), pp. 99-102 destaca la importancia de la imagen y también diversos especialistas extranjeros se han ocupado de la obra.

R. Didier. "Un Christ anversois assis au Calvaire conservé à Binche". *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 1963, pp. 179-182.

R. Didier. "Christ attendant la mort au Calvaire et Pietà, deux sculptures anversoises conservées à Binche. Problemes de datation et d'iconographie". *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*. 1963. T. XIV, pp 52-75.

J. Steppe. *Herdenkingstentoonstelling Paus Adrianus VI*. Gedenkboek Catalogus, Utrecht-Lovaina, 1959, p. 156, n.º 221.

J. Steppe. *Splendeurs d'Espagne et les Villes Belges -1500-1700-*. Europalia 85. Bruselas, 1985. T. II, p. 495, c. 23.

(7) J. Yarza Luaces. "Gusto y Promotor en la época de los Reyes Católicos" en *Lecturas de Historia del Arte*. Ephialte. 1992, pp. 51-70. Vitoria-Gasteiz.

En ocasiones las obras se podían encargar expresamente por los comitentes en los diferentes talleres activos y de esa manera podían imponer unas exigencias concretas respecto a la obra, pero otra posibilidad –tal vez más extendida– era la de comprar en las Ferias donde en determinados días se exponían las obras para que los clientes interesados pudiesen contemplarlas y así elegir según sus preferencias y según la oferta del mercado (8). En general las obras que no eran de encargo solían ofrecer una calidad inferior a la de las obras encargadas expresamente pues respondían a un trabajo “industrializado”, estandar (9), método al que se vieron obligados a recurrir los Talleres ante la gran demanda de piezas por parte de una clientela internacional, localizada en una amplia geografía que va desde los Países Escandinavos a Alemania, Polonia, Finlandia, Francia, Portugal y España, incluidas las Islas Canarias, lugar al que también llegaron las obras flamencas en función de las relaciones comerciales existentes (10).

En este contexto hemos de subrayar que Burgos –también Valladolid– fue un lugar privilegiado que destaca entre los que más se beneficiaron de la recepción y conservación de obras de arte (11). Burgos tal vez se vio favorecida por su emplazamiento cerca de los puertos por donde salían y entraban las diferentes mercancías y por ser la ciudad que canalizaba el comercio de la lana, principal producto exportado. En la ciudad vivían numerosas familias dedicadas a la actividad mercantil y manifestaron sus preferencias al comprar estas piezas “flamencas”. Predomina la modalidad de pequeños retablos esculpidos, generalmente de madera policromada y en forma de tríptico que pueden completarse con las correspondientes portezuelas enriquecidas con pinturas. Son obras fácilmente transportables que suelen colocarse sobre o detrás del altar sin necesidad de estar empotrados en el muro.

J. Yarza Luaces. “El Arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos” en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Toledo, 1992, pp. 133-150.

(8) C. Espejo y J. Paz. “Las antiguas ferias de Medina del Campo. Su origen y su importancia y causas de su decadencia y extinción”. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1907-1908 y 1909-1910.

M. A. Ladero Quesada. “Las Ferias de Castilla. Siglos XII a XV”. *Cuadernos de Historia de España*, 1982, pp. 269-347.

(9) L. F. Jacobs. “The marketing and standardization of south netherlandish carved altarpieces; limits of the role of the patron”. *The Art Bulletin*, LXXI, 1989, pp. 207-229.

(10) Son los países que actualmente conservan el mejor y más numeroso conjunto de retablos “flamencos”.

(11) Hay que tener en cuenta que muchas obras han desaparecido por diversas circunstancias o se conservan fuera de España como sucede con el retablo de Fuentes de Duero (Valladolid) que actualmente se localiza en el Museo de Bellas Artes de Springfield (Massachussets). Véase: C. J. Ara Gil. *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1977, pp. 330-331.

Algunas de las obras conservadas en la provincia de Burgos nos ofrecen la posibilidad de comprobar su interés a partir de los rasgos estilísticos-iconográficos o a partir de la variedad y de sus relaciones con otros ejemplos conservados fuera de España. Dos de estas obras tienen en común el estar relacionadas con la actividad de los Talleres de Bruselas y el pertenecer a una época relativamente temprana dentro del siglo XV.



Fig. 1. Retablo-tríptico. Santibáñez Zarzaguda. Burgos.

En primer lugar el tríptico conservado en la iglesia parroquial de Santibáñez Zarzaguda (12) que ofrece la tipología característica de las obras del norte. Compartimentado en tres zonas, de las que la central sobresale en altura, es de madera policromada y también destaca la abundancia de oro. Aunque presenta algunos deterioros podemos co-

J. S. "Retable of the Life of the Virgin and the Childhood of Christ" en *Gothic sculpture in America*. I. The New England Museums. Ed. by Dorothy Gillerman. New York-London, 1989, pp. 240-243.

(12) Obra que posiblemente ha sido más conocida a partir de su exposición en Valladolid. *Las Edades del Hombre. El Arte en la Iglesia de Castilla y León*. 1988, pp. 81-82.

nocer su programa iconográfico dedicado al ciclo de la infancia (13) en el que destacan las habituales escenas de la Anunciación y Circuncisión en los espacios laterales y un espectacular Nacimiento, sobre el que se desarrolla el viaje de los Reyes Magos, en el cuerpo central. La presencia de Dios Padre sobre unas nubes, en la parte superior, marca la existencia y directa relación entre los dos mundos: el divino y el terrenal. El interés de esta obra radica también en su filiación estilística y en su posible autoría. Se considera que es un ejemplo relacionado con la actividad de los talleres de Bruselas, que se puede fechar aproximadamente en torno a 1430-1450 y que está bajo la influencia del conocido como



Fig. 2. Nacimiento.
Sotopalacios-Vivar del Cid.
Burgos.

L. Huidobro. "Los trípticos de Santibáñez-Zarzaguda y Covarrubias (Burgos)". *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* 1911-1912, pp. 218-220. Precisa que Santibáñez fue un centro de comercio con mercaderes y que el tríptico fue adquirido para la ermita de las Eras aunque actualmente se conserva en la iglesia parroquial.

(13) Es una de las posibilidades iconográficas más utilizada junto con el ciclo de la Pasión o con un programa mixto.

Maestro de Haekendover (14), relación que aparece netamente en el grupo de la Circuncisión, al compararlo con otro de Pentecostés, del citado maestro, conservado en el Museo Metropolitan de Nueva York (15).

En segundo lugar debemos destacar igualmente la obra que desde antiguo se conoce como el Nacimiento de Sotopalacios (16). Todo hace suponer que este grupo escultórico de madera formaría parte de un retablo-tríptico. Aunque bastante deteriorado e incompleto, y necesitado de una urgente intervención para evitar su destrucción, es una pieza de extraordinario interés. Se atribuye a un Maestro de Bruselas, Willem Aerts (17), que trabaja en la primera mitad del siglo XV. Aunque fue artista secundario también trabajó para la exportación y precisamente la actividad de su taller se adivina en el grupo de Sotopalacios al que se le da una fecha aproximada de hacia 1435-1440. Si consideramos su estilo, su composición y los recursos utilizados en el tratamiento del paisaje —formado por grandes masas rocosas, agudas y oblicuas, según fórmula bruselense— se puede relacionar esta obra con otros retablos, igualmente exportados de los Países Bajos y conservados en lugares tan distantes como la Isla de Madeira y Stuttgart (18). Ya Weise llamó la atención sobre la relación existente entre obras tan alejadas y más recientemente vuelve a insistir en ello Vandevivere (19). Todo hace suponer que dichas obras o bien proceden de un mismo taller o son consecuencia de la actividad de un mismo Maestro o tuvieron idéntica fuente de inspiración. Por otra parte esto nos lleva a considerar la posibilidad de aceptar que el retablo de Sotopalacios se englobaría entre las obras que no han sido producto de un encargo particular y concre-

(14) Recientemente lo recuerda R. Didier en "Sculptures et Retables des Anciens Pays-Bas méridionaux des années 1430-1460" en *Le retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen Age*. Colmar. 1989, p. 56.

(15) Refiriéndose al grupo de Pentecostés dice R. Didier —*Sculptures et retables...* op. cit., p. 56— que el Maestro de Haekendover creó una composición de una amplitud muy marcada por la influencia del Maestro de Flemalle en la que la tranquilidad de los paños contrasta con la intensa concentración de las cabezas y también las manos ocupan un lugar esencial en la composición. El grupo de la Circuncisión de Santibáñez participa de las citadas características.

(16) G. Weise. *Spanische Plastik aus Sieben Jahrhunderten*, III. Reutlingen, 1929, pp. 4-5.

(17) R. Didier. *Sculptures et Retables des Anciens...* op. cit., p. 60.

(18) En el Museo "das Quintas das Cruzes" de Funchal se conserva un retablo importado y en el Landesmuseum de Stuttgart el retablo de Rieden, obras de los Talleres de Bruselas y de hacia 1440.

(19) G. Weise. op. cit., pp. 4-5 ya señaló la relación entre el retablo de Sotopalacios y el de Rieden.

I. Vandevivere. "Un retable sculpté brusellois du second tiers du XVe siècle au Musée de la "Quinta das Cruzes" de Funchal". *Revue des Archeologues d'Art de Louvain*, 1972, pp. 67-80.

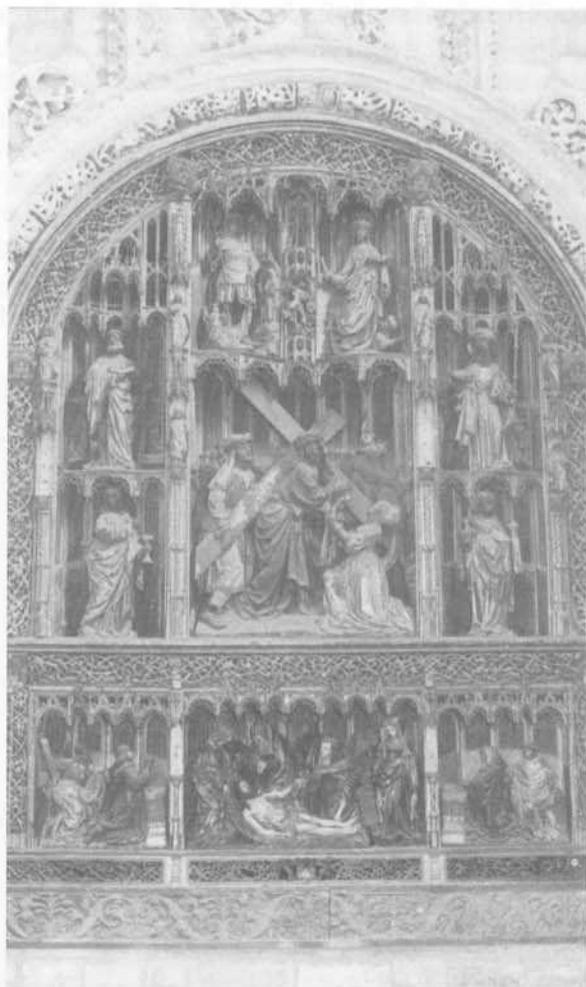


Fig. 3. Retablo de la Santa Cruz. Iglesia de San Lesmes. Burgos.

to, con indicaciones precisas, lo que sí podremos comprobar en el retablo de la Santa Cruz de la iglesia de San Lesmes de Burgos.

Si los ejemplos anteriores nos han permitido ponernos en relación con la actividad de los Talleres de Bruselas, el retablo de la Santa Cruz nos pondrá en contacto con la producción de los Talleres de Amberes que alcanzaron su máxima actividad, aceptación, fama y difusión a partir de la segunda mitad del siglo XV, especialmente en los años finales, y principios del XVI. Es entonces cuando Amberes sucede a Brujas en la actividad comercial y por tanto también en ser el lugar de residencia de numerosos castellanos-burgaleses que desarrollaban allí sus actividades comerciales, según dijimos anteriormente.

Este retablo es sin duda un ejemplo muy conocido por su localización en una parroquia de la ciudad y, aunque desde antiguo es considerado como obra flamenca, es en su género excepcional por varias razones que vamos a destacar.

En primer lugar hemos de valorar el hecho de que la obra permanezca en su destino original y la podamos por tanto explicar y justificar dentro de un contexto de ámbito religioso familiar de capilla privada y con finalidad funeraria. Es un elemento más, y muy importante, en el conjunto donde está ubicado. Durante el siglo XV el estamento social de la burguesía se fue incorporando a la posibilidad de tener su propia capilla funeraria (20), generalmente en su parroquia, para acoger los monumentos funerarios familiares y además se enriquecerá el lugar según las posibilidades económicas y los gustos del fundador.

García de Salamanca fue un burgalés que dedicó su vida al comercio junto con otros miembros de su familia y lo extendió por los mercados de Flandes, Lisboa y Medina del Campo (21). Fue un gran protector de la parroquia de San Lesmes, lugar que elegirá para fundar la capilla funeraria familiar que debería acoger su sepulcro y los de sus familiares: "... e mando que mi cuerpo y el de mi mujer sean pasados a la dicha mi capilla en los bultos altos delante del altar..." (22). Conocemos estos y otros detalles a partir de su testamento, otorgado el día 9 de septiembre de 1510, y que falleció el 20 del mismo mes, según aparece en la inscripción conservada en uno de los muros de la capilla (23). Actualmente el sepulcro de los fundadores está desplazado —adosado al muro de la epístola— de su emplazamiento primitivo en el centro de la capilla, ante el altar sobre el que se conserva el retablo.

(20) No podemos olvidar la importancia que la modalidad de capilla funeraria tuvo en el arte español durante la Baja Edad Media y Burgos nos ofrece numerosos e interesantes ejemplos relacionados con los más altos estamentos sociales: reyes, aristocracia, alto clero (destacan los ámbitos funerarios de los reyes Juan II e Isabel de Portugal y del Infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores; de los Condestables de Castilla en la capilla del mismo nombre en la Catedral y los de los obispos Alonso de Cartagena y Luis de Acuña: capillas de la Visitación y de la Concepción respectivamente en la Catedral).

Véase en relación con el tema: J. Yarza Luaces. "La capilla funeraria hispana en torno a 1400" en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*. Santiago de Compostela, 1988, pp. 67-92.

(21) Ismael García Rámila. "La capilla de la Cruz o de los Salamanca en la iglesia parroquial de San Lesmes, Abad" en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1955, p. 222.

(22) I. García Rámila. op. cit., p. 223.

M.^a Jesús Gómez Bárcena. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos, 1988, pp. 148-149.

(23) "Esta capilla con la sacristía hizo fazer García de Salamanca a onor e reverencia de Nuestro rredentor Iesu XP., la qual docto de una missa cantada cada día perpetuamente. Faiecio a XX de setiembre, anno de 1510".

Del retablo tenemos que destacar que es consecuencia de un compromiso entre la tradición castellana y la nórdica de los Países Bajos. Está encajado en el muro y rodeado por un arco de piedra de estructura semicircular y enriquecido con decoración vegetal. En la parte superior del arco se genera una estructura conopial sobre la que se sitúa la escena del Calvario (24), tema habitual en el remate de la calle central o áticos de los retablos. Bajo dicha estructura de piedra se acomoda el retablo de madera, conjunto lleno de armonía proporcionada por la compartimentación en espacios horizontales y verticales. Está rodeado igualmente por amplia zona de decoración vegetal donde tallos, hojas y frutos son los protagonistas sobre los que se distribuyen hasta seis escudos, manifestación clara de la importancia concedida también a la heráldica por parte del estamento de la burguesía. Se quiere poner de manifiesto la pertenencia y relación con una familia determinada y es un elemento indicativo de su carácter de obra de encargo. Las citadas características así como la claridad compositiva le hacen coincidir con ejemplos castellanos-burgaleses (25) y no encontramos semejanzas tipológicas con los retablos "flamencos". La monumentalidad de sus imágenes separa también al retablo burgalés de una de las características más significativas de los retablos "flamencos" como es la miniaturización y acumulación de las figuras en escenas narrativas y anecdóticas (26). Al mismo tiempo tenemos la seguridad de que al menos gran parte del retablo –los grupos escultóricos centrales y los donantes– proceden de los Talleres de Amberes según indican las marcas de la ciudad, "las manos", que se conservan en lugar visible (27).

Se puede comprobar otra exigencia concreta por parte del comitente en el papel tan destacado que ocupan los Donantes que están incorporados en compartimentos aislados, acompañados de sus correspondientes patronos o santos protectores. Contribuyen a dar un carácter familiar a la escena hacia la que se dirige su atención y actúan como "elementos secularizadores del espacio religioso" (28).

(24) El Calvario y la imagen de San Pedro han formado parte de la exposición "Retables Anversois XV-XVI siècles". Catalogue sous la direction de Hans Nieuw-dorp. Catedral de Amberes, mayo-octubre, 1993. N.º 42 del catálogo, pp. 182-183.

(25) Coincide entre otros con la estructura del retablo de la capilla de la Buena Mañana, en la iglesia de San Gil de Burgos.

(26) P. Philippot. "La conception des retables gothiques brabançons". *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archeologie de l'U.L.B.* 1979, p.34.

(27) Realizada una limpieza para restituir al retablo el colorido original, por el Taller "Iconos", 1992-1993, se observan claramente las marcas citadas. Para las restantes esculturas –todas ellas imágenes independientes– al no mostrar de manera visible dicha marca es necesario hacer una investigación minuciosa para poder establecer su procedencia o autoría. El montaje del conjunto, obedecería posiblemente a la actividad de los talleres locales burgaleses.

(28) I. Mateo Gómez. *Juan Correa de Vivar*. Col. Artes y Artistas. 1983, p. 22.

García de Salamanca, arrodillado en piadosa actitud y serena concentración, se dirige hacia la escena central –Llanto sobre Cristo muerto– con una mirada llena de fe que parece indicar que quiere compartir los sufrimientos de Cristo (29); San Andrés, con un gesto lleno de dulzura, presenta a su protegido al que pone una mano sobre su hombro, al tiempo que con la otra sujeta la gran cruz en aspa, recuerdo de su martirio y su elemento iconográfico más característico. San Andrés sería santo de devoción de García de Salamanca y además la capilla estaba bajo su advocación. La esposa del fundador, en la misma piadosa actitud que su marido, está acompañada de un santo al que le faltan los atributos iconográficos concretos, lo que dificulta su identificación (30).

En los ejemplos flamencos si el donante está incorporado al programa del retablo suele aparecer, en general, no de manera tan destacada y aislada sino integrado en alguna de las escenas religiosas que suelen tener una disposición compacta y abigarrada (31). La fórmula utilizada en el retablo de la Santa Cruz de San Lesmes es un modelo local, es algo habitual en los retablos burgaleses, donde cuenta con destacados precedentes en obras relacionadas con personas de distintas categorías sociales (32).

(29) E. Mâle. *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*. París, 1969, pp. 91-92. Dice cómo la religiosidad de la época se caracteriza entre otras expresiones por el deseo ardiente de asociarse a la Pasión, lo que aparece representado en los retablos por las miradas y manos de los donantes arrodillados.

(30) I. García Rámila. op. cit., p. 219 apunta la posibilidad de que sea San Gregorio Magno.

El santo protector sería objeto de devoción de la esposa de García de Salamanca y también pudo obedecer su elección –si se trata de San Gregorio– a que era un santo relacionado con el culto de la parroquia, pues dicho santo destacaba entre las imágenes que componían el altar mayor que existió hasta el año 1750. Dedicado a San Lesmes tenía imágenes de San Juan Evangelista, *San Gregorio Magno*, Santa Clara y Santa Gertrudis. J. Vargas Vivar. *Vida de San Lesmes Abad patrón de Burgos y descripción histórico-artística de su iglesia*. Burgos, 1985, p. 55. En el catálogo sobre Les Retables Anversois XV-XVI, op. cit., p. 182 dice que la esposa está acompañada por Santo Domingo.

(31) Lo podemos comprobar en el retablo de la Pasión –Museos Reales de Bruselas–, obra encargada a los Talleres de Bruselas en 1470 por el banquero del Piamonte Claudio Villa y su mujer Gentina Solaro. Ambos, bajo la protección de San Pedro y de la Magdalena, participan de la pasión, con gran naturalidad y respeto, junto a personajes como la Virgen. En alguna ocasión encontramos ejemplos en los que los donantes están más destacados, en espacios independientes como en el retablo de la Virgen de Ternant, o en el retablo de la capilla de los Reyes Magos d'Estreito de Calheta, Madeira. La diferencia con los burgaleses radica en el lugar elegido y la técnica, pues se localizan en las puertas pintadas que sirven de cerramiento al cuerpo central esculpido.

(32) Se puede constatar en el retablo del obispo Acuña, o del Arbol de Jesé, en la catedral; en el de la Cartuja de Miraflores con los reyes Juan II e Isabel de Portugal; en el desaparecido de la capilla de San Gregorio de Valladolid donde aparecía Fray

Las recomendaciones precisas del fundador se reflejan también de manera evidente en la iconografía religiosa elegida para estar presente en su retablo. Suele ser consecuencia de sus devociones personales, de las advocaciones de la capilla o la iglesia o puede reflejar la “moda” de la época y su religiosidad. García de Salamanca ya mostró sus preferencias al elegir a los santos que aparecen en su retablo y E. Mâle (33) nos dice en relación con la idea que la Edad Media tenía de los santos que se los consideraba bajo dos aspectos: como modelos a los que se debe imitar y también como poderosos protectores de los que se espera una ayuda en la vida y en la muerte y se les honra en proporción a los poderes que se les atribuye. Posiblemente fueron estos condicionantes los que contribuyeron a que aparezcan representados los siguientes santos:

San Juan Evangelista –parte inferior de la calle del lado del evangelio– está representado joven e imberbe, con rostro de rasgos suaves y delicados. Va descalzo y viste túnica y manto. Con la mano izquierda sostiene la copa emponzoñada –uno de los elementos iconográficos que le caracteriza cuando está representado como apóstol– y con la derecha señala hacia la escena central –Cristo con la cruz a cuestas–. Cristo mostró su preferencia por él y también García de Salamanca que lo destaca individualmente –tal vez se puede justificar recordando que la iglesia de San Lesmes estuvo en un primer momento bajo la advocación de San Juan Evangelista– a la vez que lo encontramos también representado participando activamente en la escena del “Llanto sobre Cristo muerto”.

El nicho superior está destinado al apóstol San Pedro caracterizado como persona adulta, con rostro barbado, descalzo, vistiendo túnica y manto y sujetando un libro abierto y una gran cruz que alude a su martirio.

El lado de la epístola está ocupado en el nicho inferior por María Magdalena, la más popular entre todas las pecadoras arrepentidas y santificadas. Personaje evangélico, de personalidad complicada, fue venerada como modelo de penitencia (34). La importancia concedida a

Alonso de Burgos rezando arrodillado (C. J. Ara Gil. op. cit., p. 355). Todos ellos son obras relacionadas con la actividad del Maestro Gil de Siloe y Diego de la Cruz.

También están incorporados los donantes en los retablos de la iglesia de San Nicolás –con Gonzalo López de Polanco y su mujer, pertenecientes a una familia de destacados comerciantes– y de San Gil –en la capilla de los Reyes el retablo lleva incorporados en la predela a los donantes y fundadores de la capilla, Fernando de Castro y Juana García de Castro–.

(33) E. Mâle. *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, p. 185.

(34) V. Saxer. *Le culte de Marie Madeleine en Occident. Des origines à la fin du Moyen Age*. París, 1959. Cahiers d'Archeologie et d'Histoire, n.º 3, p. 6. En el citado catálogo de la exposición de Amberes, p. 182, se la identifica con Santa Bárbara.

la Magdalena se pone de manifiesto al estar, como San Juan, representada dos veces (35) pues se supone que también se la puede identificar en una de las Marías que componen el grupo del Llanto sobre Cristo muerto. Se la ha representado, según es habitual en la época, como una hermosa joven, muy elegante, y destaca especialmente el tocado con el que se cubre la cabeza. Con la mano izquierda sostiene el pomo de perfumes, uno de los elementos iconográficos que la caracterizan en esta representación como "mirofora" que es la manera más frecuente de simbolizarla al final de la Edad Media (36).



Fig. 4. Sta. Catalina y San Julián el Hospitalario. Detalle del retablo de la Santa Cruz. Iglesia de San Lesmes. Burgos.

(35) M. Martínez Burgos. *Guía Turística de Burgos*. Burgos, 2.^a ed. 1963, p. 209. Identifica a esta imagen como Santa Bárbara.

(36) B. de Gaiffier. "Iconographie de Marie Madeleine. A propos d'une serie de tableaux du XV au XVI siècles". *Analecta Bollandiana*. Bruxelles, 1980. Todos los ejemplos citados y estudiados responden al modelo de Magdalena como portadora del pomo de perfumes.

En el nicho superior de la misma calle destaca Santiago como apóstol peregrino (37), puesto que se ha transformado en uno de los peregrinos que están bajo su patronazgo. Está caracterizado por su sombrero con la venera, la bolsa y el bastón que sujeta con la mano izquierda mientras con la derecha sostiene el libro. Es un santo que no precisa una justificación especial para ser representado considerando la popularidad de que gozó durante la época medieval y por estar en una iglesia y ciudad que formaban parte del Camino.

En la parte superior de la calle central destaca Santa Catalina, una de las santas más famosas de la Baja Edad Media. Considerada como la primera intercesora, después de la Virgen, y como protectora de los moribundos, gozó de gran popularidad y tiene múltiples patronazgos en función de los muchos privilegios que se encuentran reunidos en ella, según se puede saber por su leyenda (38). Está representada joven y elegante como corresponde a su condición de princesa. Lleva sobre su cabeza la corona y sujeta el libro abierto –símbolo de su ciencia– y la espada. A su lado, en el suelo, la rueda con los cuchillos, elemento alusivo al martirio que se le aplicó, y bajo sus pies su perseguidor, el emperador que la hizo decapitar.

Ocupa el otro nicho, que configura esta parte superior central, la representación de un santo que no participa del carácter universal y amplitud devocional que caracteriza a los santos anteriormente citados. Aunque ha pasado por diferentes identificaciones responde a la iconografía de San Julián el hospitalario, desempeñando su misión de ayudar con su barca a los peregrinos a cruzar un difícil curso de agua, tarea en la que también colabora su mujer alumbrando desde la orilla (39).

Este rico y variado conjunto de santos se completa con la representación de San Miguel, de pequeño tamaño pero en lugar preferente en la parte superior central, que en movida actitud lucha contra el mal. No podemos olvidar su simbolismo funerario y su relación con otros importantes ejemplos burgaleses (40). Una numerosa representación del Apóstolado –actualmente faltan algunas piezas– se localiza en las entrecalles.

La posibilidad de comprobar cómo la iconografía puede ser consecuencia de las advocaciones de la capilla nos la ofrece el grupo central,

(37) E. Mâle. *L'art religieux...* op. cit., pp. 178-179.

(38) J. de Voragine. *La légende dorée*. Ed. Garnier Flammarion. París, 1967. T. II, pp. 386-395.

(39) M.^a Jesús Gómez Bárcena. "Revisión de algunos aspectos del retablo de la Santa Cruz en la iglesia de San Lesmes de Burgos". En *Homenaje al Profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, pp. 549-560.

(40) En el sepulcro del Infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores, San Miguel se localiza bajo el conopio del arco superior y en el retablo de San Nicolás, en la iglesia del mismo nombre de Burgos, también lo encontramos en la parte superior central.

que preside el retablo, con el tema de Cristo con la cruz a cuestas, camino del Calvario, ayudado por el Cirineo y detenido ante la Verónica. Normalmente esta escena forma parte de la iconografía de los retablos dedicados al ciclo de la Pasión –suelen estar presididos por la Crucifixión o Descendimiento– pero aquí se le ha dado un protagonismo especial en función de reflejar la advocación de la capilla –llamada de la Santa Cruz– (41). Se ha recurrido a una composición marcada por la claridad y simplificación, aspectos que no suelen ser característicos de los ejemplos “flamencos” donde la misma escena se complica con la incorporación de numerosos personajes y elementos secundarios y ambientales.

Cristo lleva la cruz apoyada sobre su hombro izquierdo (42) lo que permite contemplar todo su cuerpo que camina abrumado por el próximo destino, lo que se refleja magistralmente en su rostro que con expresión de profunda resignación, más que de dolor físico, consigue despertar la piedad de los fieles.

La polémica figura del Cirineo (43), de gran fuerza y personalidad, le ayuda a sujetar la cruz con ambas manos aunque su gesto es más una expresión convencional que el reflejo de un esfuerzo real. El tema inicial de Cristo camino del Calvario se enriquece con numerosas adiciones por medio de los Apócrifos y del Teatro religioso. Las más populares son el Desvanecimiento de la Virgen y el Encuentro con la Verónica. La posibilidad de representar a la Virgen –que sigue directamente el sufrimiento de su Hijo– no está aquí contemplada aunque es una nota habitual en los numerosos ejemplos de los Países Bajos que, como es sabido, tienden a enriquecer el momento incorporando detalles complementarios.

Sí completa el tema la representación de la Verónica que, al igual que el Cirineo, está concebida con evidente teatralidad conseguida por su forzada actitud y por la indumentaria en la que destaca el espectacular tocado. Sale al encuentro de Cristo, se arrodilla ante El, le seca el sudor y el rostro del Salvador se imprime en su velo –vera icona– y Verónica llena de admiración permanece de rodillas ante tal maravilla. Si

(41) La clausula n.º 36 del Testamento dice: “... mando que se diga en la dicha mi capilla cada dia una misa cantada... los lunes de requien, los viernes de la Cruz, los sabados de Nuestra Señora...”. I. García Rámila. op. cit., p. 225.

(42) G. Millet. *Recherches sur l'Iconographie de l'evangile aux XIV, XV et XVI siècles*. París, 1960, p. 371, indica que es una fórmula que sigue la modalidad italiana.

(43) Los exégetas intentaron conciliar las dos versiones, según Mateo 27,31, Marcos 15,21 y Lucas 23, 26, un cierto Simón de Cyrene fue requisado por los soldados romanos para ayudar a Jesús, que estaba agotado por la flagelación, a llevar la cruz hasta el Gólgota y según San Juan 19,17, es Cristo sólo el que lleva su cruz hasta el final.

L. Reau. *Iconographie de l'Art Chretien*. T. II. Nouveau Testament. Paris, 1957, p. 463.

bien la leyenda de la Verónica es muy antigua no aparece en el arte antes del final de la Edad Media y fue popularizada por el Teatro (44).

Tanto el tema del Cirineo ayudando a Jesús como el de la Verónica se incluyen entre las Estaciones señaladas para meditar sobre los sufrimientos que soportó Cristo, cargado con la cruz, en el camino recorrido el Viernes Santo desde el pretorio al Gólgota (45). En todo lo relacionado con el impulso dado a la devoción al camino de la cruz fue decisivo el que a partir de finales del siglo XIV los franciscanos estaban definitivamente establecidos en los Santos Lugares, organizaban las peregrinaciones y la visita se hacía bajo su dirección (46). A partir del siglo XV los peregrinos pudieron venerar el lugar de encuentro de la Verónica con el Salvador (47).



Fig. 5. "Llanto sobre Cristo muerto". Detalle del retablo de la Santa Cruz. Iglesia de San Lesmes. Burgos.

(44) E. Mâle. "Le renouvellement de l'art par les Mystères à la fin du Moyen Age". *Gazette des Beaux Arts*, 1904.

E. Mâle. *L'art religieux...* op. cit., p. 64.

A. Chastel. "La Veronique". *Revue de l'Art*, 1978, pp. 71-82.

(45) P. Amadée de Zedelgem O.F.M. "Aperçu historique sur la devotion du chemin de croix". *Collectanea franciscana*, 1949, pp. 45-142.

(46) Idem. p. 64.

(47) Idem. p. 70.

La parte inferior del retablo está presidida por el tema del Llanto sobre Cristo muerto (48) que, junto al de la Piedad, tuvo gran éxito y adquirió gran protagonismo en el siglo XV en parte por la influencia de las Meditaciones de los místicos –como las del pseudo-San Buenaventura– aunque este momento no está relatado en ninguno de los Evangelios (49). Es una de las expresiones más patéticas de esta religión del dolor y la muerte que llenó aquella época (50) y que contribuyó a renovar la iconografía(51).

Sobre el fondo amurallado de la ciudad de Jerusalén destaca el grupo que en el retablo de San Lesmes está compuesto por Cristo, cuyo cuerpo sujeta San Juan y ayuda a depositarlo en el suelo, la Virgen, que comparte la pasión con su Hijo, y dos Marías, tal vez María Salomé y María Magdalena (52), que se lamentan a su alrededor y una de ellas le sujeta el brazo mientras la otra a sus pies ofrece un gesto de intensa amargura.

Precisamente este grupo escultórico –y también el de Cristo con la cruz a cuestas– conserva las marcas de Taller, “las manos”, según hemos indicado anteriormente, y por lo tanto no hay duda de que pertenece a la producción de la ciudad de Amberes. H. Wethey (53) apuntó la posible relación de esta pieza con el artista Lauris Keldermans, en función de las evidentes semejanzas que presentaba con el grupo central del tríptico Averbode, conservado en el Museo Vleeshuis de Amberes. F. Smekens (54) cambió posteriormente esta atribución al encontrar referencias aclarando que dicho retablo de Averbode fue comprado en 1514 en Am-

(48) Es bastante frecuente que parte del banco de los retablos esté reservada para acoger una escena relacionada con la pasión de Cristo. J. Yarza. *La capilla funeraria...* op. cit., p. 85 y nota 62 recuerda que “en diversas meditaciones sobre la muerte se menciona el valor redentor de la Pasión de Cristo, sin aludir a un momento concreto”.

(49) L. Reau. op. cit., p. 519 y ss.

(50) H. Focillon. *Le Moyen Age Gothique*. Art d'Occident, 2. Ed. Paris, 1965, p. 318.

(51) E. Mâle. *L'art religieux...* op. cit., p. 25 señala la deuda que Occidente tiene respecto a Oriente en relación con la renovación de la iconografía durante los siglos XIV y XV.

(52) A partir de las similitudes que este grupo presenta con el que preside el conocido como tríptico de Averbode –Museo Vleeshuis de Amberes– podemos intentar una identificación de las dos Marías del conjunto de San Lesmes: F. Smekens. “Le Retable d'Averbode. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre du Musée Vleeshuis à Anvers”. *Bulletin van de musea van Belgie*. 1960-1961, p. 138, nota 27, dice que en relación con la identificación de los personajes que aparecen en la escena hay diferencias según los distintos autores que se han ocupado del tema, pero él considera que la mujer que sujeta la mano de Cristo es María Salomé y la del extremo derecho María Magdalena.

(53) H. Wethey. *Gil de Siloe and his School*. Cambridge-Massachusetts, 1936, p. 105.

(54) F. Smekens. op. cit., pp. 130-138.



Fig. 6. Detalle del tríptico Averbode.
Museo Vleeshuis. Amberes.

beres a Jacob van Cothem (55). Por lo tanto teniendo en cuenta las coincidencias de todo tipo existentes entre ambos grupos y su mismo origen podríamos pensar que la escultura conservada en la iglesia de San Lesmes es también obra del mismo taller o al menos que los dos conjuntos dependen de un modelo común, aunque el grupo de los García de Salamanca tiene prioridad cronológica si aceptamos que según el testamento del fundador, de 1510, en esta fecha el retablo ya estaba en su capilla (56).

Todas las características que hemos venido señalando confieren al retablo de la iglesia de San Lesmes un lugar excepcional y de primera categoría entre la escultura importada de los antiguos Países Bajos meridionales. Muestra además, sin lugar a dudas, cómo algunos artistas supieron escapar a las normas y a las consecuencias del trabajo en serie y elevarse al nivel de un notable dominio de la técnica. Reflejaron en estas obras maestras el talento y la personalidad de su arte, en este caso puestos al servicio de una familia burgalesa: los García de Salamanca.

(55) M.^a Jesús Gómez Bárcena. "Revisión de algunos aspectos...", op. cit.

(56) Somos conscientes de que la fecha de compra del retablo nos puede acercar a establecer una precisión cronológica pero no podemos olvidar que el retablo pudo estar realizado años antes y guardado en el taller en espera de un comprador.