

LOS TOCADOS DE LOS RELIEVES DE FELIPE VIGARNY EN EL TRASALTAR DE LA CATEDRAL DE BURGOS

CONSUELO SANZ DE BREMOND LLORET

JOSÉ ANTONIO GÁRATE ALCALDE

RESUMEN: *presentamos en este trabajo un estudio sobre los tocados de los relieves de Felipe Vigarny en el trasaltar de la Catedral de Burgos. Veremos aquellos que se llevaron con más frecuencia durante el reinado de los Reyes Católicos y otros de aspecto muy particular que daban un toque original a su propietario. Durante ese periodo de tiempo, tanto hombres como mujeres iban con la cabeza cubierta, por tanto, fue parte fundamental del vestido.*

PALABRAS CLAVES: relieves, trasaltar, Vigarny, Catedral de Burgos, tocados, bonete, gorra, toca, capirote, cofia de tranzado, rollo.

ABSTRACT: *We present a study on the headdresses of the reliefs of Felipe Vigarny in the ambulatory of Burgos' Cathedral. We will see those wore more frequently during the reign of the Reyes Católicos and others of a very particular aspect that gave an original touch to its owner. During that period of time, both men and women went with their heads covered, therefore, it was a very important part of the dress.*

KEYWORDS: reliefs, ambulatory, Vigarny, Burgos Cathedral, headdresses, bonnet, cap, sheer hood, chaperon, braid casing, roundlet.

INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XV, el cabildo de la catedral de Burgos toma la determinación de cerrar los tres arcos centrales de la girola de la seo. La dirección de la obra corrió a cargo del arquitecto y escultor burgalés Simón de Colonia, maestro mayor de obras de la catedral, que ideó tres retablos pétreos presididos por tres grandes paneles dedicados a la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. Para la realización de dichos paneles, Simón de Colonia contó con el escultor borgoñón Felipe Vigarny (Langres, h. 1470 - Toledo, 1542), que los ejecutó entre 1498 y 1502, utilizando para ello piedra caliza procedente de Briviesca.

En el primer panel se plasma el momento en el que Jesús, vestido con una larga túnica y coronado de espinas, tras salir de Jerusalén por una puerta de evidente arquitectura renacentista, es conducido por varios sayones hacia el Calvario cargando a sus espaldas una gran cruz en forma de tau. En su camino es ayudado por Simón de Cirene. En la parte superior derecha del relieve, en la lejanía, los dos ladrones, maniatados, son llevados también hacia el suplicio.

La inspiración más inmediata de este relieve la tenemos que buscar en grabados alemanes de finales del siglo XV (p. ej. Martin Schongauer), que, a su vez, se inspiraban en pinturas flamencas (p. ej. Jan van Eyck). Pero la originalidad de Vigarny radica en su avanzado conocimiento del Renacimiento italiano anterior a 1500 (el artista había estado en Italia) y en un extraordinario dominio técnico. De hecho, las novedades renacentistas de esta genial obra provocaron un gran impacto en el ambiente artístico burgalés, muy anclado en el estilo tardogótico, y suscitaron elogiosos comentarios. Tanto es así, que el cabildo, muy satisfecho con el trabajo realizado por el escultor borgoñón, decidió pagarle 30 ducados más de los 200 acordados en el contrato.

Lo cierto es que todo en este relieve (la estudiada expresividad de los rostros, el dinamismo de los personajes, la composición de la escena, el evolucionado tratamiento de la perspectiva, el interés por el detalle, el profundo conocimiento de la anatomía...) nos indica que estamos ante una obra maestra. Como señala la doctora Isabel del Río de la Hoz en su tesis sobre Felipe Vigarny, nos encontramos ante «la escultura en relieve más evolucionada y de mayor calidad que podemos ver fuera de Italia a fines del siglo XV».

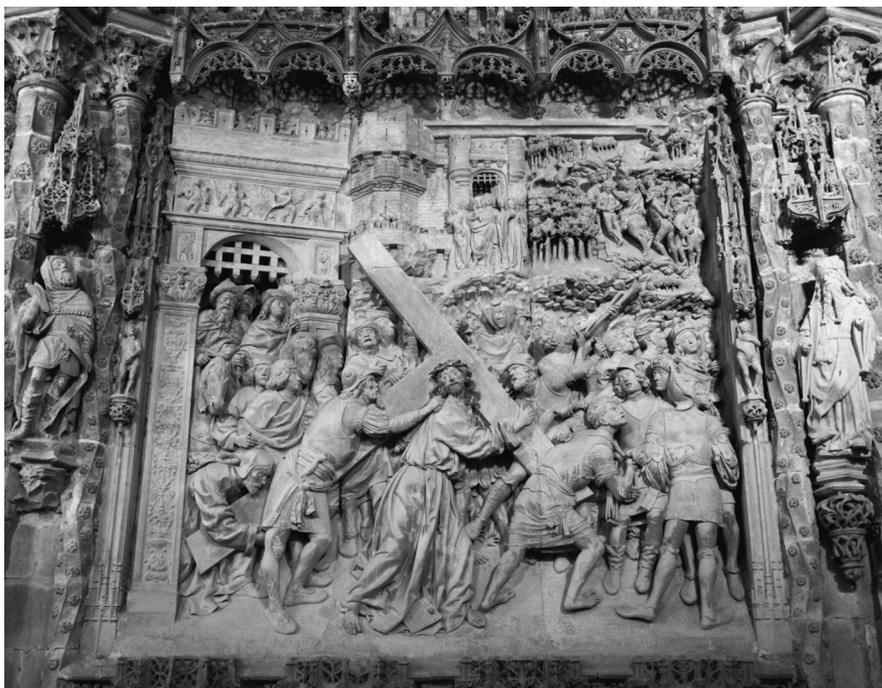


Fig. 1. Camino del Calvario

En el segundo panel, Cristo aparece crucificado entre los dos ladrones. La figura serena de Cristo contrasta con las de los ladrones, que se retuercen violentamente en sus cruces, siendo más acentuado este hecho en el caso del mal ladrón (a la izquierda de Cristo). Al pie de la cruz, abrazándola, destaca, arrodillada, la figura de María Magdalena. A la izquierda del relieve, dando la espalda a la escena principal, como no pudiendo soportar su contemplación, se encuentra el grupo de las santas mujeres, que tratan de consolar a la Virgen María. Soldados, sayones y otros personajes se distribuyen equilibradamente por el resto del relieve, sin dar en ningún momento sensación de aglomeración. Y, en la parte superior, en lontananza, una llamativa arquitectura de influencia flamenca evoca las edificaciones y murallas de la ciudad santa.

Curiosamente, el tercer panel es el que presenta unas características más tardogóticas. En él aparecen tres escenas bien diferenciadas. A la izquierda, el cuerpo de Jesús, que ya ha sido bajado de la cruz, reposa en el regazo de la Virgen, mientras San Juan lo sostiene



Fig. 2. La Crucifixión



Fig. 3. El Descendimiento

por la espalda y María Magdalena permanece a sus pies. José de Arimatea y Nicodemo hablan entre ellos al pie de la cruz, en el centro de la escena, y, a ambos lados, dos grupos de personajes, que adolecen de cierto amontonamiento, lo presencian todo en actitud dolorida. A la derecha del relieve Vigarny plasma la Resurrección: Cristo sale triunfante del sepulcro ante los atónitos guardianes. Llama la atención que la figura de Cristo es aquí muy diferente a la de los demás paneles. Finalmente, en la parte superior, se recoge la aparición de Jesús a la Virgen María.

Lamentablemente, los dos últimos paneles están muy deteriorados debido al denominado *mal de la piedra*, ocasionado por la presencia de humedad y la acumulación de sales en la piedra caliza, lo que ha provocado la desaparición de gran parte de los volúmenes de muchas de las figuras. A este respecto, hay que señalar que, a partir del año 2018, se va a acometer una compleja intervención que tendrá como principal finalidad detener el deterioro de los relieves evitando que la humedad los siga alcanzando y eliminando las sales acumuladas en los mismos.

LOS TOCADOS

Antes de adentrarnos en el estudio de los tocados que aparecen en el trasaltar, vamos a dar una visión general de algunos de los atuendos con los que se solían representar a determinados personajes de la iconografía del siglo XV, y que veremos también en los relieves de Vigarny. Es importante tener en cuenta que la ropa fue seña de identidad que diferenciaba a las clases sociales, así como a los estamentos y órdenes religiosos. A los judíos se les solía representar con túnicas talares, muy holgadas, arcaizantes¹ y que recuerdan a las prendas tardorromanas; en cambio, a figuras como Pilatos o determinados reyes romanos, se les representaba con vestiduras ricas, propias de la alta burguesía del momento, o en los casos particulares de Nicodemo y José de Arimatea, ambos hombres religiosos, también con prendas talares y holgadas, incluso con un aspecto similar

¹ SIGÜENZA PELARDA, C., *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*. Institución "Fernando el Católico", C.S.I.C., Excem. Diputación de Zaragoza, 2000, pp. 120-121.

a las albas. En cuanto a los soldados romanos, se les vestirá *a la romana*: túnica cortas, sin mangas, por lo que los brazos y las piernas quedaban desnudos, y/o con corazas antiguas. En el caso concreto de los tocados va a ocurrir algo parecido: se ven prendas arcaicas, pasadas de moda, otras que están de rabiosa actualidad, otras indican la religión que profesa el personaje y también aparecen tocados con formas y cortes más o menos estrafalarias y exóticas.

Durante el siglo XV se va imponiendo en las imágenes de la Pasión la presencia de figuras, que, como indica González Montañés, pueden provenir de las escenas de teatro que se representaban en aquella época. Como bien dice: «sólo pueden explicarse por el conocimiento de la realidad penal y teatral de finales de la Edad Media.»². Estos personajes pueden ser, por ejemplo, soldados (tanto romanos como judíos, con sus correspondientes armas, unas veces a pie y otras a caballo), músicos y danzantes, los dos ladrones y las tres Marías (María Magdalena, María Salomé y María de Cleofás) socorriendo a la Virgen. Para representarlos, los artistas recurren a trajes pasados de moda, con cortes y complementos insólitos o con atributos propios de determinadas culturas y religiones, como la judía o la morisca, para darles un aire exótico³. El gusto por lo oriental, que incluía prendas bizantinas e islámicas, fue algo común en el siglo XV. Por todo ello, y tras la lectura del trabajo de González Montañés, no dudamos que algunos artistas se inspiraran en los trajes que llevaban las personas que actuaban en las obras teatrales de su tiempo. Incluso a los protagonistas se les solía representar con rostros bien proporcionados, y con semblante entristecido. Es posible que sean los retratos fidedignos de personas que vivieron en aquellos años, como actores y actrices de teatro (los mismos pintores y escultores podían participar como actores en las obras teatrales⁴), personajes públicos bien conocidos por la gente del lugar, o benefactores o donantes que pagaban al artista la obra de arte o actuaban de mecenas. Todo ello se popularizaría más en el siglo XVI.⁵

² GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J.I., *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV)*, Tesis, UNED, 2002, pp. 382-393.

³ SIGÜENZA PELARDA, C., *ob. cit.*, p. 17.

⁴ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J.I., *Op. cit.*, pp. 152, 229, 295-96.

⁵ WESTENDORP GIROLDI, C. E., *El retrato y el autorretrato contemporáneo tras las huellas de Durero, Rembrandt y Goya: Picasso, Bacon, Warhol, Freud, Richter y Close a la luz pública; relaciones, comparaciones, análisis y crítica*, Tesis, Univ. Granada. Departamento de Pintura, 2012, págs. 69-73.

TIPOS DE TOCADOS

1. Bonete

Se trataba de tocados confeccionados con telas de toda clase y con formas variadas. Predominaban los de lana tejida o fieltro que se podían teñir⁶. En algunos casos se forraban, tanto por fuera como por dentro, con otra tela que para contrastar era de otro color⁷. Su aspecto era sencillo y blando, con arrugas o pliegues en la copa. Podían llevar una vuelta completa en el borde. A finales del siglo XV, los letrados y doctores, que vestían con sobriedad, prefieren los bonetes de copa más bien alta y sin vuelta⁸.

En la iconografía medieval aparecen bonetes de apariencia exótica, y que, como ya hemos comentado, sirven para caracterizar a judíos, profetas, romanos, emperadores y verdugos. Son por tanto una licencia del artista para indicar que los personajes eran extranjeros u orientales.

1.1. Tipos de bonetes según la forma de la copa

1.1.1. Copa en forma de bolsa

Era de aspecto blando y gran tamaño. En algunos casos con el extremo superior caído hacia delante o a un lado. Tanto los nobles como la gente del mundo urbano (artesanos, comerciantes, funcionario...) usaron este tipo de bonete durante los primeros años del siglo XV, pero pasa de moda en los años setenta. Sin embargo vuelve a finales del XV durante un corto periodo de tiempo, concretamente en la región burgalesa. Para Bernis, es posible que sea un arcaísmo propio de Castilla o «una continuación sin interrupción» de estos bonetes⁹. El borde podía ir enrollado o simplemente doblado. Un bonete así se observa en el retablo de San Andrés de la ermita de la Ventosilla en Burgos, datado hacia 1500.

⁶ FALCÓN PÉREZ, M^a I., «El gremio de boneteros zaragozanos a fines de la Edad Media.», *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Vol. 1, 1987, p. 472.

⁷ BERNIS MADRAZO, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, Vol. II: Los hombres*. Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Arte y Artistas), Madrid. 1979, p. 61.

⁸ BERNIS MADRAZO, C., *ob. cit.*, p. 163.

⁹ BERNIS MADRAZO, C., «El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV: Los bonetes.» *Archivo Español de Arte*, Tomo 21, N^o 81, 1948, p. 39.



Fig. 4. La Crucifixión (detalle)

En la Crucifixión hay un personaje vestido *a la romana* [Fig. 4] cuyo bonete con forma de bolsa lleva una vuelta y el extremo caído a un lado. Lleva una borla grande. Este adorno fue moda de mediados del siglo XV, llevándose sobre todo en los sombreros¹⁰. En este caso, como en los otros que iremos viendo, la borla posiblemente servía como complemento para teatralizar a los personajes.

1.1.2. Copa más o menos baja y plegada

Este tipo de bonete es de origen internacional, apareciendo a finales de los años sesenta¹¹, siendo en los años noventa cuando se afianza más su uso entre la gente de ciudad.

En el Descendimiento, José de Arimatea [Fig. 5] lleva un bonete de aspecto blando, con una vuelta adornada con perlas y piedras preciosas, con copa baja y plegada. Para Anderson es una banda¹².

¹⁰ BERNIS MADRAZO, C., «El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV.» *Archivo Español de Arte*, Tomo 22, N° 86, 1949, pp. 126-127.

¹¹ BERNIS MADRAZO, C., *ob. cit.*, 1948, pág. 40.

¹² ANDERSON, R.M., *Hispanic costume: 1480-1530*, Nueva York, 1979, p. 33.



Fig. 5. El Descendimiento (detalle)

Interesante es la melena al modo italiano, perfectamente peinada, lisa, con las puntas metidas hacia dentro y flequillo. Podemos afirmar casi con toda seguridad que es una peluca. Era propio de nobles y gente de la alta burguesía. El uso de pelucas estuvo de moda en Italia desde los años setenta y a España llegaría a finales del siglo XV. Durará hasta las primeras décadas del siglo XVI. Los postizos estaban hechos de lino, lana, algodón o seda¹³.

1.1.3. Copa blanda, más o menos redondeada y plegada

Presente desde los años sesenta, estaba muy de moda por las fechas en que se ejecutó el relieve. Por su aspecto blando, este bonete estaría simplemente tejido, sin abatanar. El borde se solía llevar con una vuelta o enrollado.

En el Camino del Calvario hay un sayón con flagelo y coraza [Fig. 1] que lleva un bonete con vuelta sencilla y la copa terminada en un botón.

¹³ ANDERSON, R.M., *ob. cit.*, p. 33.

En la Crucifixión hay un personaje, pensamos que Caifás [Fig. 2], montado a caballo, que luce un bonete con el borde enrollado.

1.1.4. Carmeñola

Bonete de origen francés muy pequeño, rígido, de copa redonda y sin fruncir. Se llevaba bien encasquetado en la cabeza. Podía tener protuberancias en la copa. De origen borgoñón. Tuvo también una pequeña vuelta y/o cortes. Aparece hacia finales de los años sesenta, pero será en los años noventa cuando tenga más auge. Será el preferido entre criados, pajes y soldados¹⁴. Podemos ver carmeñolas en el sepulcro de Juan Padilla del escultor Gil de Siloé, en el Museo de Burgos, datado en 1491.

En el Descendimiento quien lleva una carmeñola es el muchacho que porta unas tenazas [Fig. 5].

1.1.5. Galota

Bonete con aspecto de casquete que llegaba a cubrir toda la cabeza. Los lados terminaban en dos puntas para tapar las orejas. Era similar en forma a las cofias de la Alta Edad Media. Usada por gente humilde, del mundo rural y por religiosos. En las últimas décadas del siglo XV se observan galotas cubriendo completamente las orejas y la nuca, pero sin las dos puntas. En el Museo del Retablo, Burgos, se ve una galota en el retablo del Maestro de la Visitación de finales del siglo XV. Y otra en el sepulcro de Juan II de Gil de Siloé, datado entre 1489 y 1493, en la Cartuja de Miraflores, Burgos.

En el Camino del Calvario vemos dos personajes: por un lado, a Simón de Cirene [Fig. 6], que lleva una galota de aspecto rígido, que además tiene dobleces radiales. Y por otro lado, un soldado judío, en el extremo izquierdo del panel [Fig. 1], cuya galota es muy rígida y termina en punta con una borla. Posiblemente llevaría un armazón interior hecho de cartón duro para que el tocado quedase rígido¹⁵.

1.1.6. Bonete con vuelta y cuyo borde se enrosca hacia adelante

Pensamos que se trate de un tocado diseñado para utilizar en representaciones teatrales. Ya en los años treinta se observa en la ico-

¹⁴ BERNIS MADRAZO, C., « *ob. cit.*, 1948, p. 27.

¹⁵ BERNIS MADRAZO, C., *ob. cit.*, 1948, p. 39.



Fig. 6. Camino del Calvario (detalle)

nografía, tanto entre personajes judíos como en aquellos que representan a cristianos, bonetes con una vuelta, ésta a su vez lleva varios cortes que se enroscaban hacia dentro o hacia afuera. En el Museo de Burgos hay una tabla del Maestro de Budapest, dedicado al martirio de San Lorenzo, donde un sayón lleva un bonete con dos vueltas cuyos bordes van enroscados. La tabla está datada hacia 1475.

En la Crucifixión [Fig. 2] hay cuatro personajes: uno con expresión grave, otro segundo con expresión relajada que luce un joyel en el tocado, un tercero es un soldado romano joven, y el cuarto luce un bonete con pliegues radiales en la copa con una vuelta delante de aspecto trapezoidal. Vueltas de este tipo eran más habituales en los sombreros¹⁶.

2. Gorra

El término gorra aparece en los inventarios y en la iconografía de los años noventa del siglo XV con bastante frecuencia. Se hacía de

¹⁶ BERNIS MADRAZO, C., « *ob. cit.* », 1949, p.124.

fieltro, por lo que su aspecto era rígido. La copa era muy baja, mucho más que la del bonete. Generalmente llevaba una media vuelta detrás, aunque también podían llevar dos vueltas que se solían unir por medio de cordeles o cintas. Estas medias vueltas se reforzaban con tela enceradas¹⁷. Se usaban como adorno, tanto fuera como dentro de las casas.

2.1. Tipos

2.1.1. Gorra de media vuelta

La vuelta ocupa toda la mitad posterior de la gorra. Fue moda internacional y la preferida por los españoles a finales del siglo XV¹⁸.

En el Camino del Calvario hay un hombre de aspecto joven [Fig. 7], con ropa holgada y con el cabello largo y rizado, que lleva gorra rígida con pliegues radiales en la copa.



Fig. 7. Camino del Calvario (detalle)

¹⁷ BERNIS MADRAZO, C., *ob. cit.*, 1979, p. 92.

¹⁸ BERNIS MADRAZO, C., *ob. cit.*, 1979, p. 92.

En la Crucifixión vemos a un soldado [Fig. 4], detrás de María Magdalena, que viste «a la romana», con gorra de copa troncocónica de aspecto exageradamente rígido.

2.1.2. Gorra con media vuelta detrás que se solapa con otra más corta delante

Aparece a finales de la década de los noventa. Gorra con dos vueltas se puede ver en el retablo de San Pedro de Fray Alonso de Zamora, Museo de Burgos, datado hacia 1503-1506.

En el Camino del Calvario es un representante romano montado a caballo [Fig. 7] quien lleva este tipo de gorra.

2.1.3. Gorra hecha con materia vegetal (paja, esparto, hojas de palma)

En el Camino del Calvario un hombre con cabellos largos que le llegan hasta los hombros y sin barba (a la moda de aquellos años) [Fig. 7], lleva una gorra con copa alta y ancha. La copa está hecha con trenzas finas de paja y la vuelta es posible que sea de tela, o como dice Anderson, de fieltro¹⁹.

3. Tocas

Era una tela fina y ligera, como el lino o la seda, casi siempre rectangular, más o menos larga, más o menos ancha, que usaban tanto hombres como mujeres.

3. 1. Tocas masculinas

Ya desde la Alta Edad Media los hombres se colocaban tocas, tanto para viajar como para protegerse la cabeza durante las tareas del campo, imitando los tocados de los musulmanes. Solían hacer conjunto con bonetes y sombreros. En las representaciones iconográficas de finales de siglo se usan las tocas para caracterizar a emperadores, soldados romanos y judíos. Vamos a clasificarlas según cómo se colocaban en la cabeza:

¹⁹ ANDERSON, R.M., *ob. cit.*, 1979, p. 43.

3.1.1. A modo de turbante

Se montaba directamente sobre la cabeza o sobre el bonete. Solían seguir patrones determinados que configuran su forma y volumen. En algunas tablas presentes en el museo diocesano de la catedral de Burgos, datadas de finales del siglo XV y principios del XVI, podemos ver turbantes similares.

En el Camino del Calvario [Fig. 1] tenemos cuatro hombres: un representante judío montado a caballo, otro que conjunta la toca con un bonete rígido con borla, un sayón que lleva a los condenados hacia el Calvario, y otro sayón, a la derecha del todo, con rostro caricaturesco.

En el Descendimiento, [Fig. 3] hay un hombre, a la derecha del panel, cuyo turbante queda anudado por delante, y otro, de aspecto joven (a la izquierda del panel y detrás de una mujer con manto) cuyo turbante cubre completamente la cabeza y los dos extremos de la toca caen a cada lado de la misma.

3.1.2. A modo de rodete

Se montaba antes de colocarlo en la cabeza, luego se encajaba en ella. La toca se enrollaba en sentido horizontal y luego se cruzaba de trecho en trecho en sentido vertical. En el retablo del Árbol de Jesé de Gil de Siloé, es el mismo Jesé quien lleva un turbante similar.

En el Descendimiento [Fig. 5] es Nicodemo quien lleva un bonete troncocónico, rodeado por otra toca con borla.

En la parte superior del panel, en unas pequeñas miniaturas, un personaje lleva este tipo de rodete. Los bonetes puntiagudos aparecen entre sayones a los que se les quiere dar rasgos sefardíes o para representar a los profetas.

En la Crucifixión [Fig. 2] hay tres personajes que lucen estos rodetes: Un romano lo lleva rodeando un bonete de aspecto blando, con borla; todo el conjunto parece que queda recogido por la misma toca debajo de la barbilla. Otro personaje con rostro caricaturesco. Y otro tercero, escondido en el extremo derecho del panel, sin barba.

3. 2. Tocas femeninas

3.2.1. Toca tradicional

Pieza de tela semicircular o rectangular, utilizada sólo mujeres que querían vestir con sobriedad o viudas. Se colocaba sobre la cabeza encuadrando el rostro. Podían envolverse el cuello con ella.



Fig. 8. La Crucifixión (detalle)

En la Crucifixión [Fig. 2], la Virgen María lleva una toca oculta casi por completo por el manto, que pasa por delante del cuello. También María Magdalena, quién la lleva colocada sobre los hombros.

3.2.2. Toca al estilo italiano

La hemos llamado así por inspirarse en tocados italianos. En Italia, ya desde principios del siglo XV, las mujeres se hacían peinados muy elaborados mediante moños, trenzas y/o postizos combinados también con cintas y/o tocas muy estrechas que se enrollaban en el pelo²⁰. En España sólo se popularizarían durante la primera mitad del siglo XVI.

También hubo tocas y cofias italianas curvadas sobre la frente, llegando en algunos casos a avanzar sobre ella, y que se retiraban a la altura de las sienes.

²⁰ BERNIS MADRAZO, C., *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, p. 43.

En la Crucifixión, una de las tres Marías (la que sostiene a la Virgen desfallecida) [Fig. 8] lleva un tocado peculiar porque aunque parece imitar a los modelos italianos, la toca está colocada con mucho volumen, la parte que cae sobre la frente va recta y los extremos acaban anudados sobre la cabeza. Quizá sea la imagen más antigua de este tipo de tocas dentro de la iconografía española.

4. Cofia de tranzado

Fue un tocado genuino español. La lucieron todo tipo de mujeres: desde criadas hasta las damas de la Corte y la reina Isabel la Católica.

Se componía de una cofia (tela de lino circular), que se amoldaba perfectamente a la cabeza, sujetándose con alfileres y posiblemente con los prendedores de pelo sobre los que escribe Fresneda en su tesis²¹. Más o menos a la altura de la nuca se colocaba una funda que envolvía el pelo, que se llevaba recogido en una trenza. A la funda se le enrollaba una cinta en espiral o dos entrecruzadas. En la misma catedral de Burgos, en el retablo del Árbol de Jesé del escultor Gil de Siloé, datado entre 1483 y 1486, hay una cofia de tranzado en la escena del nacimiento de la Virgen. También la hay en el retablo de San Juan Bautista del Maestro de Miraflores, datado hacia 1490, que se encuentra en el Museo del Prado y que procede la Cartuja de Miraflores, Burgos.

En el Descendimiento es María Magdalena [Fig. 5] quien lleva este tocado.

5. Rollo

Era una rosca de tela que se rellenaba de juncos, paja o borra²². Su tamaño y grosor variaba. Llegó a tener distintas formas y podía ir ricamente decorado. Se encajaba en la cabeza dejando al descubierto la coronilla. Fue una moda de origen francés de principios del

²¹ FRESNEDA GONZALÉZ, M^a N., *Atuendo, aderezo, pócimas y unguentos femeninos en la Corona de Castilla, (siglos XIII y XIV)*, Tesis, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte I, 2013, pp. 544-522.

²² BERNIS MADRAZO, C., *ob. cit.*, 1979, pp. 115-116.

siglo XV y muy usada por las mujeres. Se solía combinar con otros tocados. Podemos ver rollos con toca en La coronación de espinas del pintor Alonso de Sedano, datado hacia 1495, que se encuentra en el museo catedralicio de Burgos, en el retablo de San Juan Bautista del Maestro de Miraflores, datado hacia 1490, que se encuentra en el Museo del Prado procedente la Cartuja de Miraflores de Burgos, e incluso en una escultura de Felipe Vigarny, Santa Casilda, datada hacia 1500 y que se encuentra en el museo de Burgos.

En el Descendimiento, una de las Marías (en el extremo izquierdo de la figura 5) lleva lo que posiblemente sea un rollo, pero no se ve por estar cubierto por dos tocas tradicionales: la más externa con ribete y la de abajo, ceñida por una cinta. Tenemos otra vez que mirar hacia Italia, donde las mujeres combinaban rodetes de pelo con tocas, sujetando todo el conjunto con cintas. Este peinado, antes de llegar a España en la segunda mitad del XVI, pasa por Flandes²³, donde las mujeres en vez de rodetes utilizaron rollos.

Tocado similar al del trasaltar no lo hemos encontrado en la iconografía, sin embargo, si tenemos en cuenta que las mujeres españolas fueron dadas a crear formas y estilos originales y personales, podemos pensar que estamos ante un caso muy particular.

6. Tocado con trufas

La trufa era un complemento formado por una crespina o cofia de red que envolvía el cabello recogido en un moño, que incluso se podía rellenar con postizos. Estas trufas formaron parte de los tocados de cuernos, de origen borgoñón, que usaban las mujeres de clase social alta. El tamaño y altura de las trufas variaron según la década. En España llegó un poco antes de 1420 y duró hasta los inicios de los 80. En la iglesia de San Gil de Burgos hay una tabla anónima con los retratos de doña Constanza y sus hijas, donde podemos ver trufas. Está datada en 1450.

En el Camino del Calvario, la Verónica [Fig. 6] lleva una toca que rodea lo que posiblemente sea un vestigio de los tocados de cuernos. Aunque no lo vemos, podemos intuir que debajo de la toca lleva a cada lado de la cabeza una cofia de red envolviendo el cabello. Un

²³ BERNIS MADRAZO, C., *ob. cit.*, 1962, pp. 24, 27-28, 42.

toque original de este tocado es que el extremo posterior de la toca está doblado hacia delante, formando una pequeña curva sobre la frente, recordándonos a las tocas y cofias italianas que se confeccionaban curvadas en la zona que debía caer sobre la frente. Dicho extremo queda sujeto con un prendedor ricamente enjoyado. Las puntas de la toca van atadas bajo la barbilla. Como en el caso anterior, es posible que sea una forma original y personal de llevar la toca.

7. Capirote

En el siglo XV, el capirote era un capuchón cerrado que cubría cabeza y hombros. Era de uso masculino. Tenía una abertura que encuadraba el rostro. Algunos terminaban en punta, siendo ésta más o menos larga y ancha. Lo llevaban sobre todo la gente humilde, personas mayores y religiosos. En la iconografía de finales del XV se representan con capirote a santos y profetas. También hay un capirote típico de bufón, lo lleva un personaje sobre una cabalgadura que va cubierto parcialmente por un manto y muestra una de las mangas de un jubón cerrado con botones. Dicho bufón forma conjunto con los reos que van camino del Calvario. Con este tipo de capirote se solía representar a los locos. Aunque no son orejas de burro, lleva en su lugar dos pequeñas protuberancias. La presencia de bufones era habitual en las representaciones de la pasión. Según González Montañés, «en la mayoría de los casos sólo aparecen de busto, y en muchos de perfil, postura a la que, como se sabe, la Edad Media atribuía un sentido negativo»²⁴.

En la Crucifixión [Fig. 2] hay dos personajes con capirote: uno representa a un judío, colocado a la derecha del todo del panel (las barbas y la forma de la nariz así nos lo indican). Sobre el capirote lleva un bonete blando terminado en pico, lo que es indicativo de su condición de judío. Es la única imagen que hemos visto en la que un capirote haga conjunto con un bonete, presentando, además, una especie de *enganches* que unen entre sí ambas prendas, y que nos harían pensar que Vigarny se inspirara en alguna representación teatral. El otro personaje es también un judío [Fig. 4], colocado detrás y a la derecha de la cruz, de rostro triste, con un capirote que posiblemente sea del tipo que hemos explicado más arriba, con forma de

²⁴ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J.I., *ob. cit.*, 2002, p. 691.

tubo. El extremo encajado en la cabeza lo lleva perfectamente enrollado.

8. Tocado sin identificar

En la Crucifixión podemos observar a una joven, situada detrás de la mujer que sostiene a la Virgen desfallecida [Fig. 8], que lleva una toca envolviendo un armazón de aspecto rectangular que por delante, justo sobre la frente, está ligeramente curvado hacia arriba. Esta estructura posiblemente sea algo similar a un bonete rígido de fieltro o simplemente esté hecho de cartón. Ya desde 1460 las españolas usan bonetes, y mucho antes unos tocados elaborados con cartón o pergamino, que si bien se copiaron de modelos franceses, en España se solían modificar o eran de libre interpretación²⁵. En los años 80 el modelo troncocónico o de cono truncado estaba en todo su apogeo. Se llevaban caídos hacia atrás. En cuanto a la toca, está colocada envolviendo todo el armazón. Sigue el modelo italiano de curvarse sobre la frente, mientras los laterales, recogidos por debajo del supuesto bonete, forma pliegues. La parte de atrás de la toca queda libre y sus extremos caen hacia delante por encima de los hombros.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, R.M., *Hispanic costume: 1480-1530*, Nueva York, 1979.
- ANDRÉS ORDAX, S., *La Catedral de Burgos en el Renacimiento*, en *La Catedral de Burgos. Ocho siglos de Historia y Arte*, Burgos, 2008.
- BERNIS MADRAZO, C., «El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV: Los bonetes.» *Archivo Español de Arte*, Tomo 21, Nº 81, 1948, pp. 20-42.
- BERNIS MADRAZO, C., «El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV.» *Archivo Español de Arte*, Tomo 22, Nº 86, 1949, pp. 111-136.
- BERNIS MADRAZO, C., *Indumentaria medieval española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.

²⁵ BERNIS MADRAZO, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Vol. I: *Las mujeres*, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Arte y Artistas), Madrid, 1978, pp. 33, 102.

- BERNIS MADRAZO, C., *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- BERNIS MADRAZO, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, Vol. I: Las mujeres*, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Arte y Artistas), Madrid, 1978.
- BERNIS MADRAZO, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, Vol. II: Los hombres*. Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Arte y Artistas), Madrid, 1979.
- BERNIS MADRAZO, C., *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, Visor, 2001.
- BERMEJO VEGA, V., «Acerca de los recursos de la iconografía regia. Felipe IV, de Rey Sol a nuevo Salomón.» *Norba: revista de arte*, Nº 12, 1992, pp. 163-186.
- DEL RÍO DE LA HOZ, I., *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Valladolid, 2001.
- FALCÓN PÉREZ, M^a I., «El gremio de boneteros zaragozanos a fines de la Edad Media.» *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Vol. 1, 1987, pp. 465-476.
- FRESNEDA GONZALÉZ, M^a N., *Atuendo, aderezo, pócimas y ungüentos femeninos en la Corona de Castilla, (siglos XIII y XIV)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte I, 2013.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J.I., *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV)*, Tesis, UNED, 2002.
- IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., PAYO HERNANZ, R. J., *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*, Burgos, 2008.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M., «La creación de una moda propia en la España de los Reyes Católicos.» *Aragón en la Edad Media*, Nº 19, 2006, pp. 343-380.
- MARTÍNEZ SANZ, M., *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, 1866 (ed. 1997).
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo: *La España del siglo XIII: leída en imágenes*. Real Academia de la Historia, 1987.
- NAVARRO ESPINACH, G. y VILLANUEVA MORTE, C., «Subastas y tasaciones de bienes en la Zaragoza del siglo XV. De la escritura a la historia (Aragón, siglos XIII-XV).» *Estudios dedicados a la profesora Cristina Monterde Albiac* / coord. por José Angel Sesma Muñoz, Carlos Laliena Corbera, 2014, pp. 45-108.

- PAZOS-LÓPEZ, Á., «Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: Ornamentos clericales del rito romano.» *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. 7, Nº. 14, 2015, pp. 1-26.
- POCIÑA LÓPEZ, A. J., «Gil Vicente y el Carnaval tradicional.» *Estudios humanísticos de Filología*, 29, Universidad de Extremadura, 2007, pp. 283-315.
- PUIGGARÍ I LLOBET, José, *Monografía histórica e iconografía del traje*. Barcelona: librería de Joan y Antoni Bastinos, 1886. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=3646>
- SIGÜENZA PELARDA, C., *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*. Institución "Fernando el Católico", C.S.I.C, Excem. Diputación de Zaragoza, 2000.
- WESTENDORP GIROLDI, C. E., *El retrato y el autorretrato contemporáneo tras las huellas de Durero, Rembrandt y Goya: Picasso, Bacon, Warhol, Freud, Richter y Close a la luz pública; relaciones, comparaciones, análisis y crítica*, Tesis, Univ. Granada. Departamento de Pintura, 2012.