

## EL MONASTERIO DE SAN MIGUEL DE LOS ANGELES DE VILLADIEGO: FUNDACIÓN Y MECENAZGO DE LA FAMILIA RODRÍGUEZ DE SANTA CRUZ

BELÉN CASTILLO IGLESIAS  
Conservadora del Museo de Burgos

**RESUMEN:** *El presente estudio está dedicado al monasterio de San Miguel de los Ángeles de Villadiego, Burgos. Fue fundado por la familia Rodríguez de Santa Cruz en 1468 y desde entonces lo regentan monjas de la Orden de San Agustín. El origen del monasterio está en relación con la cofradía de San Miguel dedicada a la beneficencia. En el s. XVI los Rodríguez de Santa Cruz reformaron la iglesia, construyeron sus sepulcros funerarios y los retablos. Estos monumentos son obras de artistas de la escuela burgalesa, destacando el retablo mayor de arquitectura clasicista cuyos relieves y esculturas derivan de modelos iconográficos de Felipe Bigarny y Diego de Siloé.*

**PALABRAS CLAVE:** Monasterio. San Miguel. Villadiego. Rodríguez de Santa Cruz. Cofradía de San Miguel. Mecenazgo. Sepulcro de pared. Retablo clasicista. Escuela burgalesa. Felipe Bigarny. Diego Siloé. S. XVI.

**ABSTRACT:** *This study is dedicated to the monastery of San Miguel de los Ángeles in Villadiego, Burgos. It was funded by the Rodríguez de Santa Cruz family in 1468 and since then manage it nuns of the Order of St. Augustine. The origin of the monastery is in connection with the brotherhood of San Miguel dedicated to charity. In the XVI century the Rodríguez de Santa Cruz reformed church, built the burial tombs and altarpieces. These monuments are works by artists of Burgos School, highlighting the high altar of classical architec-*

*ture which reliefs and sculptures derived from iconographic models of Felipe Bigarny and Diego de Siloé.*

KEYWORDS: Monastery. St. Miguel. Villadiego. Rodríguez de Santa Cruz. Brotherhood of St. Miguel. Patronage. Tomb wall. Classicist altarpiece. Burgos School. Felipe Bigarny. Diego de Siloé. S. XVI.

### SITUACIÓN

El monasterio de San Miguel se encuentra ubicado intramuros de la Villa, junto al edificio conocido hoy en día como Arco de la Cárcel y que según el Padre Flórez fue la antigua fortaleza de San Cristóbal (1). Siguiendo a este autor y a tenor de los datos proporcionados por el Padre Prieto (2), que recoge en gran medida lo publicado por Flórez, el monasterio ocupa parte de los terrenos de la judería y concretamente la actual iglesia monacal se levanta sobre el espacio de la sinagoga.

No sabemos con exactitud cuando se estableció la judería en Villadiego, pero como tal ya aparece consolidada en 1223, fecha en la que junto con otras aljamas castellanas fue incluida bajo la protección real por Fernando III (3). Al parecer este monarca entregó a la comunidad el solar de una antigua torre defensiva, ya por entonces desaparecida, que el P. Prieto (4) nos indica se llamaba de San Miguel, por lo que este historiador sugiere que el nombre del monasterio rememora la mencionada torre. La judería se asentó intramuros del núcleo urbano, en el sector noreste de la localidad ubicado entre la Puerta del Arco de la Cárcel y el barrio de Santa María. La judería de Villadiego se desarrolló y prosperó a lo largo del s. XIII hasta que a mediados de la siguiente centuria estalló la guerra por la sucesión al trono de Castilla entre Pedro I y Enrique de Trastámara. La

(1) FLÓREZ, Fr. Henrique: ESPAÑA SAGRADA, T. XXVI, Reedición en Burgos, 1990, p. 405 (En adelante P. Flórez).

(2) PRIETO VEGA, M.: "V Centenario de la fundación del convento de MM. Agustinas de Villadiego 1479-1979", en *Archivo Agustiniano*, N° 181. 1979, p. 286. (En adelante P. Prieto)

(3) RÍOS, J. A. de los: *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal*. Imprenta Fortanet, Madrid 1875, p. 356.

(4) PRIETO VEGA, M.: "V Centenario de la fundación del convento de MM. Agustinas de Villadiego 1479-1979", en *Archivo Agustiniano*, N° 181. 1979, p. 287

comunidad judía apoyó la causa del rey Pedro quien contrató los servicios militares del Príncipe de Gales, conocido como el Príncipe Negro. Las dificultades del rey a la hora de pagar al príncipe tuvieron nefastas consecuencias para la judería ya que este noble y sus huestes se cobraron la deuda saqueándola junto con la de Aguilar de Campoo en 1366 (5). La destrucción de su enclave y la posterior derrota de Pedro I llevaron a la comunidad al borde de su desaparición. La situación se agravó cuando el nuevo rey, Enrique II, anuló los antiguos derechos y fueros de numerosas villas castellanas y las entregó en propiedad a las familias nobles que le habían ayudado, así la villa de Villadiego pasó a ser propiedad de la familia Tovar. Esta familia la vendió en 1411 a Juan Fernández de Velasco, la venta se hizo definitiva en 1428 y se pagó por ella 12.000 florines de Aragón (6). Bajo la tutela de los Velasco la judería consiguió restablecer en parte su antigua vitalidad amparada por las sucesivas ordenanzas antijudías dadas por el Conde de Haro a partir de 1431 (7), en ellas se recogen numerosas prohibiciones pero ante las reclamaciones de la comunidad judía se les permitió continuar, si bien con ciertos límites, con sus actividades comerciales y financieras. Sin embargo el recelo social y el recrudecimiento del ambiente antijudío fueron aumentando según avanzaba el siglo y con ello la comunidad perdió poco a poco sus derechos y la vida de la aljama declinó hasta su práctica desaparición en 1492. Será en este espacio donde a mediados del s. XV se asentará el monasterio de San Miguel que todavía permanece en activo en nuestros días.

## ORIGEN

Los pormenores de la fundación del Monasterio de San Miguel de los Ángeles de Villadiego los conocemos por las noticias recogidas

(5) BAER, Y.: *Historia de los judíos en la España cristiana*, Barcelona 1998, p. 407; VALDEÓN, J.: *Judíos y conversos en la Castilla Medieval*. Ediciones Ámbito, Valladolid 2004, p. 72.

(6) Sentencia del pleito correspondiente a la adquisición de Villadiego por parte de Pedro Fernández de Velasco a Juan Tovar fechada en 1428. Representó a D. Pedro Yusaf el Nasçi, su recaudador, cfr. GARCÍA LUJÁN, J. A.: *Judíos de Castilla s. XIV y XV. Documentos del Archivo de los Duques de Frías*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, serie monográfica nº 10, 1994, p. 83.

(7) GARCÍA LUJÁN, J. A.: *Judíos de Castilla s. XIV y XV. Documentos del Archivo de los Duques de Frías*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, serie monográfica nº 10, 1994, p. 361 ss.

por el P. Flórez en su obra la *España Sagrada*, Tomo XXVI, correspondiente a las iglesias de Auca, Valpuesta y Burgos. En el capítulo dedicado a los Obispos de Burgos y en el referido a D. Luís de Acuña dice: “Este Sr. Obispo favoreció la fundación del Convento dedicado a San Miguel en Villadiego, que es de Religiosas Agustinas Canónicas Reglares, cuya fabrica empezó D. Alonso Rodríguez de S. Cruz, cerca del medio siglo XV. Y después su hijo D. Álvaro sacó licencia del Sr. Acuña para continuar Iglesia y Convento, fecha en la fortaleza de San Cristóbal a 4 de agosto del 1468. Estando después el Sr. Acuña en la misma Villa de Villadiego a 28 de enero del 79, expidió una Carta exhortatoria para todas las personas que contribuyesen con alguna limosna para la subsistencia de la dicha Iglesia de San Miguel, y la visitasen en su día, en los de la Cruz, Asunción, S. Andrés, S. Blas, S. Ildefonso y S. Antón, a los quales y a cada uno, concede 40 dias de indulgencia, y más de cien dias, que, a instancia del mismo Obispo concedió el Cardenal de España. Demás de esto el mismo Prelado dispuso y ordenó las Constituciones que tienen aquellas religiosas, mostrándose muy celoso en el bien que resulta por la grande observancia en que florecen hasta el día de hoy” (8).

#### EL MECENAZGO DE LOS SANTA CRUZ

La fundación de este monasterio está íntimamente ligada a la familia Rodríguez de Santa Cruz que fueron sus promotores y protectores. Estos mecenas tuvieron también un lugar preeminente en la sociedad de Villadiego durante los s. XV y XVI como lo sugieren varios escudos conservados en distintos edificios de la localidad, o su mención en documentos administrativos, civiles y económicos relacionados con la vida del municipio.

La genealogía familiar la conocemos a partir de las cartelas funerarias que se conservan en la iglesia del monasterio (9) y por

(8) FLÓREZ, Fr. Henrique: ESPAÑA SAGRADA, T. XXVI, Reedición en Burgos, 1990, p. 405.

(9) Se conservan 5 inscripciones funerarias. En el lado del evangelio, en sendos lucillos funerarios existen dos cartelas con letra gótica de difícil lectura que mencionan a Alonso Rodríguez de Santa Cruz y a su hijo Juan, en una de ellas, y en la otra a Garci Rodríguez de Santa Cruz, hijo de Juan y nieto de Alonso. Las otras tres cartelas se encuentran ubicadas en el presbiterio, corresponden a la reforma del s. XVI cuando se hicieron los sepulcros y los cenotafios. En el situado al lado de

algunas referencias parciales tomadas de la documentación del archivo monacal. A partir de esta información sabemos que los Rodríguez de Santa Cruz procedían del valle santanderino de Iguña, donde tuvieron casa solariega y derecho de enterramiento en la capilla de la Cruz, lugar en el que descansa Alonso Rodríguez de Santa Cruz con quien, al parecer, se inició la genealogía (10). Desconocemos los motivos y la fecha en la que la familia se trasladó desde el valle a Villadiego, pero aquí la encontramos bien asentada en la segunda mitad del s. XV cuando inician su patrocinio como fundadores del monasterio de San Miguel.

El P. Flórez y el P. Prieto nos indican que la fundación del monasterio la realizó Alonso Rodríguez de Santa Cruz, siendo el continuador su hijo Álvaro (11). A decir del P. Prieto (12) Álvaro Rodríguez de Santa Cruz y su mujer, Dña. Mencía, donaron todos sus bienes al monasterio por carecer de descendencia directa y ellos obtuvieron la licencia y las constituciones del Obispo Acuña en 1468 y 1479, respectivamente. A pesar de estos apoyos los problemas económicos impedían que el monasterio se consolidase por lo que este benefactor solicitó la ayuda del Rey Fernando al objeto de incrementar y asegurar los recursos materiales necesarios de forma permanente. En este sentido es esclarecedor el texto tomado de la documentación del archivo que transcribe el P. Prieto: "...Y dicen por cierto que el Rey D. Fernando V e Dña. Isabel posó en casa de este dicho Alvaro Rodríguez de Santa Cruz el cual Alvaro fue con el dicho Rey de caza en la Ribera de Burgos y le fue a besar las manos y le dijo que

---

la epístola la cartela no tiene inscripción. La cartela nº 1, del cenotafio de Lorencio de Salamanca traslada la secuencia genealógica que hay en la de Garci Rodríguez.

(10) Anexo: cartela nº 1

(11) La secuencia genealógica que enuncian las inscripciones funerarias no coincide con la propuesta por Flórez y Prieto. Ambos autores mencionan a Álvaro como hijo de Alonso, mientras que en las anteriores se registra al revés. Por ello Prieto nos dice que Álvaro Rodríguez de Santa Cruz y su mujer, Dña. Mencía, carecían de hijos, mientras que las inscripciones le mencionan como padre de Alonso Rodríguez de Santa Cruz, a quien le sitúan en el desaparecido sepulcro central del presbiterio. La resolución del dilema no es sencilla porque es de suponer que los familiares han transcrito bien la genealogía, sin embargo y a favor de los investigadores diremos que en el cuaderno de la cofradía figura Álvaro Rodríguez de Santa Cruz como prior y alcalde, encargando la copia literal de los documentos en 1474. En consecuencia hemos optado por mantener la secuencia nominal por ellos transmitida.

(12) PRIETOVEGA, M.: "V Centenario de la fundación del convento de MM. Agustinas de Villadiego 1479-1979", en ARCHIVO AGUSTINIANO, Nº 181. 1979, p. 288.

*en aquella posada donde su Alteza había posado en Villadiego tenía determinado de acabar un Monasterio de Monjas que su padre había comenzado a fundar y como su Alteza sabía que D. Alvaro no tenía hijos y que su hacienda no tenía bastante para dejarlas de comer, el cual Rey le juró de cierta venta en las tercias de las martiniegas en 1475 y que posee hoy el Monasterio .... (13)”*

Desgraciadamente el archivo no conserva muchos de sus documentos antiguos, por lo que no hemos logrado contrastar la citada información. Por el contrario si que hemos podido consultar un documento muy interesante que creemos está directamente relacionado con la fundación. Nos referimos a un cuadernillo compuesto por 10 hojas de pergamino en el que se transcriben o copian los documentos relativos a la *Cofradía de Misericordia de San Miguel* (14). El citado documento consta de tres escritos: dos cartas de reconocimiento y las reglas de la cofradía. La primera reconoce la cofradía y sus fines, fue otorgada por el Cardenal de España y Obispo de Cuenca, Gonzalo de Mendoza, en Palencia el 22 de abril de 1474. La segunda da conformidad y aprueba la cofradía y promueve la donación de ayudas y limosnas destinadas a los fines propuestos, fue otorgada por el Obispo Luís de Acuña en Sasamón a 12 de octubre de 1473. El tercer documento (lám. 1) recoge la finalidad y normas de funcionamiento de la cofradía cuya función principal fue la de socorrer a los pobres que acudían a sus puertas y para ello debían acogerlos en el hospital, asistirles con comidas y dietas por un periodo de nueve días y, en caso de defunción, hacerse cargo de su entierro. El hospital estaba atendido por dos mujeres que vivían en una casa junto a la iglesia y a ellas debían ayudar los cofrades. La cofradía y el hospital se hallaban junto a la iglesia homónima, tal y como se recoge en el inicio del escrito donde se especifica, además, que dicha iglesia no tenía el rango de parroquia por lo que todos los lunes se pagaba una misa para los cofrades (15).

(13) PRIETO VEGA, M.: “V Centenario de la fundación del convento de MM. Agustinas de Villadiego 1479-1979”, en ARCHIVO AGUSTINIANO, N° 181. 1979, p. 288-289.

(14) Archivo del Monasterio. Copia literal en cuadernillo de pergamino realizado por el escribano y notario de la autoridad apostólica Martín García, en Olmos de la Picaza, a petición de Alvar Rodríguez de Santa Cruz, alcalde (de Villadiego) y prior de la cofradía en el año 1474. Inédito, fol. 9.

(15) “... .. en esta iglesia hay dos cofradías la una del señor Sant Miguel la otra de la misericordia et peque esta iglesia no es parrochial e no tiene facultad que con-



Lámina 1: libro de la Cofradía de San Miguel

Los datos y relación de personas que se reseñan en el documento coinciden en gran medida con las noticias que nos refiere Flórez, por lo que deducimos que la fundación del monasterio estuvo directamente relacionada con la mencionada cofradía. Circunstancia que en cierta manera se asemeja a la fundación del convento de San Ildefonso, también de Canónigas Agustinas, por parte del Obispo Alonso de Cartagena en 1456 (16). Este convento tuvo también la finalidad de atender una casa de hospitalidad y repartir pan entre los pobres, lo que quizás nos indique que la idea de caridad siguió teniendo gran importancia en las fundaciones agustinianas de la segunda mitad del s. XV. La circunstancia de que Álvaro Rodríguez de Santa Cruz sea prior y solicite en 1474 copias de la regla y de las cartas de conformidad de la autoridad religiosa explicaría su interés en continuar con la fundación de sus antepasados reafirmando su mecenazgo.

*tinuamente de decir en ella misa los cofrades..... de San Miguel que se diga a ellos de pecunia? cada lunes de mes una misa.....* ...". Archivo del monasterio: Copia literal en cuadernillo de pergamino, p. 11.

(16) FLÓREZ, Fr. Henrique: ESPAÑA SAGRADA, T. XXVII, Reedición en Burgos, 1990, p. 639

La familia Rodríguez de Santa Cruz ejerció su patrocinio con gran celo y se ocupó de obtener apoyos económicos de la corona y ayudas de la Iglesia. Beneficios de los que tenemos constancia por las cartas ejecutorias que se conservan en el archivo que fueron otorgadas por Dña. Juana y Felipe el Hermoso; Carlos V; Felipe II; Felipe III; Carlos II y Carlos IV. Por su parte el papado le favoreció, tanto en lo espiritual como en lo material, con diferentes concesiones entre las que mencionaremos un Breve de Alejandro VI (1495), otro de Clemente VII (1523-1534) y dos bulas, una de Pablo IV (1555-1559) y otra de Inocencio XII (1691-1700), además de otra conservada en el archivo de la Catedral de Burgos dada por el Papa Pablo III, el 13 de enero de 1539.

El tutelaje de los Rodríguez de Santa Cruz se constata por la profusión con la que aparece su escudo en las dependencias del monasterio, en los muros externos, a la entrada de la iglesia e, incluso, en la casa situada en frente de la entrada. El emblema heráldico de la familia (lám. 2) consta de campo mantelado con bordura perimetral.



Lámina 2: retablo mayo, escudo de los Rodríguez de Santa Cruz



El mantel superior lleva cruz hueca volteada de gules (17), los dos inferiores llevan águila explayada en sable sobre campo de plata, a la derecha, y un castillo de plata en campo de azur, a la izquierda. Alrededor tiene una bordura con la inscripción *AVE MARIA GRATIA PLENA*. Este mismo escudo, pero con capelo y borlas, decora el retablo mayor en testimonio de García de Salamanca Santa Cruz, Abad de Foncea (18), quien a mediados del siglo XVI finalizó las obras de reforma de la iglesia e instaló los retablos y cuyo retrato se encuentra en la tabla lateral izquierda del retablo mayor.

La familia Rodríguez de Santa Cruz se estableció también en la ciudad de Burgos, donde sus miembros destacaron por su posición social. Así, en 1477 (19) Gonzalo Rodríguez de Santa Cruz fue tesorero del Condestable y en la centuria siguiente son conocidos vecinos de la ciudad con capilla funeraria en el Convento de San Pablo (20), tal como se menciona en la propia cartela de Villadiego, y en la Capilla de la Natividad de la Catedral de Burgos (21).

En Villadiego se enterraron en la iglesia del monasterio, privilegio reservado a los fundadores y que suponía, además, el reconocimiento social de la familia (22). Su prestigio quedó asegurado al ser los únicos y exclusivos ocupantes del espacio funerario como lo prueba la sola presencia de su heráldica en la iglesia.

---

(17) Gules (rojo); sable (negro); plata (plata) y azur (azul)

(18) Cargo honorífico y remunerado dependiente del Cabildo burgalés. A su muerte en 1581 dejó al monasterio una pensión de 400 ducados de los derechos de su canonjía. Cfr. Catálogo Archivo de la Catedral de Burgos, vol. IV (1585-1598). Burgos 1998, p. 544

(19) Catálogo Archivo de la Catedral, vol II, nº 2813. Burgos, 1998.

(20) Para la historia de la Familia y la capilla vid: HUIDOBRO, L.: "Hacia el centenario de Francisco de Vitoria. Historia del convento de San Pablo de Burgos", en *BOLETÍN DE LA INSTITUCIÓN FERNÁN GONZÁLEZ*, nº 96. Burgos 1946, p. 140; CASILLAS GARCÍA, J. A.: *El Convento de San Pablo de Burgos. Historia y Arte*. Colección Monumenta Histórica de la Orden de Predicadores, vol. XXIV. Diputación Provincial de Burgos. Salamanca 2003, p. 259 y 260.

(21) La capilla de la Natividad fue fundada en 1571 por Pedro González de Salamanca y Ana de Espinosa, unida al mayorazgo familiar, pasó por matrimonio de Francisca Ángela de Santa Cruz Santa Cruz con Pedro Sanzoles a esta última familia. Para la historia de la capilla vid: ORCAJO, P.: *Historia de la Catedral de Burgos*. Reedición de la Asociación de Amigos de la Catedral de Burgos y de la Fundación para el Apoyo de la Cultura. Burgos 1997, p. 61

(22) REDONDO CANTERA, M.J.: *El sepulcro en España en el s. XVI. Tipología e iconografía*. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura. Madrid 1987. Analiza los principios y normas que regularon los derechos y lugar de ubicación de los sepulcros en los templos en el capítulo 1, p. 15-17.

## LA COMUNIDAD AGUSTINA

Esta Comunidad ha regentado el monasterio de San Miguel de los Ángeles desde su fundación procediendo sus primeras religiosas del convento burgalés de San Ildefonso. Este convento fue la tercera casa Agustina de Burgos cuya presencia femenina se inició a principios del s. XV (23) bajo la protección de Dña. Dorotea Rodríguez de Valderrama, siendo aprobada su fundación por el prelado Pablo de Santa María. El primer convento se instaló en el cerro del Castillo, en una ermita situada junto a la iglesia de Santa María la Blanca. En 1453 se les concedió la Regla de San Agustín y Juan II les entregó la iglesia de Villalano a las afueras de Burgos, muy cerca del monasterio masculino de San Agustín, donde hoy está el convento de Santa Dorotea. La comunidad se desarrolló con gran celeridad y fundó en la ciudad de Burgos el convento de La Madre de Dios, de quien dependía el Hospital de San Lucas, y el de San Ildefonso en 1456. Este último contó con el mecenazgo del Obispo Alonso de Cartagena y se estableció en la iglesia de Los Ángeles y en el molino llamado de Fernán González. Ambas edificaciones se encontraban dentro de la muralla, junto al río Vena y a la cercana iglesia de San Lesmes.

Desde el convento de San Ildefonso partieron las religiosas que se hicieron cargo del monasterio de Villadiego. Estas fundadoras acudieron bajo la dirección de Juana Rodríguez que, al decir del P. Flórez, fue una persona de gran prestigio y reconocimiento espiritual a la que atribuye, incluso, un milagro del Cristo de Burgos (24). Posiblemente este grupo de mujeres tomó a su cargo la cofradía de San Miguel y la incorporó a la organización del monasterio, por lo que quizás a esta unión deba su nombre "*San Miguel de los Ángeles*", San Miguel por la cofradía y de los Ángeles en recuerdo de la iglesia burgalesa de su procedencia.

(23) FLÓREZ, Fr. Henrique: ESPAÑA SAGRADA, T. XXVII, Reedición en Burgos, 1990, p. 623-642

(24) Martínez Martínez, M<sup>a</sup> J.: "El Santo Cristo de Burgos y los cristos dolorosos articulados", en BSAA, T. 69-70. Valladolid 2003-2004, p. 222 ss. Al referirse a los milagros del Cristo de Burgos nos dice que Juan II pidió al Obispo de Burgos, D. Alonso de Cartagena, una investigación de los mismos en 1454. Posteriormente se volvieron a revisar en el s. XVI. Entre los milagros realizados menciona el de dos monjas de las Huelgas y el de otra "... *sin orden religiosa definida...*" (cfr. VARESIO, J. B.: *Historia del Santo Cristo de Burgos y sus milagros*. Burgos 1606, p. 2 fol. 27-41).

El Monasterio de Villadiego (25) fue famoso por el celo en la observancia religiosa de sus monjas, así como también por los actos de caridad y auxilio que prestaba a los vecinos y habitantes de la comarca. La institución creció con regularidad, llegando en 1660 a tener una comunidad superior al medio centenar de monjas. A sus puertas acudieron las hijas de las familias nobles de la Villa y de su comarca como los Rodríguez de Santa Cruz, Velasco, Marquina, Cosío, Meléndez, Revuelta, Flórez, etc. Uno de los personajes destacados en la vida de la comunidad fue la hermana del P. Flórez, la Madre Juana Flórez de Setién, que tomó el hábito en 1709. Bajo su dirección se procedió a la reorganización material y espiritual del monasterio, dando especial énfasis al estudio de las Escrituras y a la contemplación.

A lo largo del tiempo la vida de la comunidad se ha visto alterada por acontecimientos ajenos de graves consecuencias. Sin duda alguna el primero conocido fue la ocupación de la clausura durante la Guerra de la Independencia. Las primeras en acudir fueron las hermanas burgalesas de San Ildefonso y de la Madre de Dios que habían sido expulsadas de sus conventos. Más tarde, según la tradición popular, tuvieron que acoger a los soldados franceses y quizás también al Duque de Wellington y su ejército que permanecieron algunos días en Villadiego persiguiendo la retirada de las tropas francesas concentradas en Burgos (26). Entre otras consecuencias negativas de estas ocupaciones mencionaremos la obligada remodelación de las dependencias monacales que destruyeron en parte la primitiva fábrica conventual y ésta no volvió a recuperarse. Según el P. Prieto, la concentración de gentes también creó graves problemas de subsistencia para la comunidad que perdió víveres, enseres y objetos de valor, sin embargo en la comarca llamaron al monasterio “*El Arca de Noé*” por que milagrosamente en él nunca faltó alimento ni para sus ocupantes ni para los lugareños más desprotegidos.

---

(25) Una extensa revisión de la vida de la Comunidad la realiza el Padre Prieto con ocasión de su V Centenario. Vid PRIETO VEGA, M.: “V Centenario de la fundación del convento de MM. Agustinas de Villadiego 1479-1979”, en ARCHIVO AGUSTINIANO, N° 181, 1979 p. 285-314.

(26) LIEUT. COLONEL GURWOOD: *The dispatches of field marshal the Duke of Wellington during his various campaigns in India, Denmark, Portugal, Spain, The Low Countries and France from 1799 to 1818*. Vol. X. John Murray, London 1838, p. 434-436.

La vida monacal se normalizó a partir de 1813, cuando las comunidades burgalesas de la Madre de Dios y de San Ildefonso regresaron a sus conventos. La calma duró relativamente poco ya que en 1835 fue desamortizado por las leyes de Mendizábal. La comunidad de Villadiego desobedeció la orden del Arzobispo burgalés y permaneció en su convento, defendiendo la propiedad y sus derechos sobre bienes raíces que les fueron confirmados al firmarse el concordato con la Santa Sede en 1851. Sin embargo cuatro años más tarde, en 1855 durante el Bienio Progresista, la desamortización de Madoz les privó de todos los bienes raíces, derechos y donaciones reales, incluidas las fundacionales que eran la base de su sustento. La comunidad tuvo entonces, como en otras ocasiones, un gran apoyo la sociedad villadieguense a la que recompensó con la celebración de actos litúrgicos y marianos cuya memoria sigue viva en el rezo público del rosario durante el mes de mayo, conocido popularmente como “*Las flores*”.

El periodo siguiente fue duro y la clausura se mantuvo de forma precaria por no disponer de recursos. Su situación mejoró a partir de 1950, cuando el Papa Pío XII promulgó la constitución apostólica “*Sponsa Christi*” que permitió que se crearan federaciones dentro de una misma Orden con la finalidad de intercambiar personas y bienes que les permitiesen mejorar las condiciones de vida. Desde entonces la Comunidad de Villadiego se incorporó a la Federación de Monjas Agustinas de “*Nuestra Señora del Buen Consejo y de San Alfonso de Orozco*” que agrupa los monasterios del centro y sur de España y otras casas en Estados Unidos. Este cambio de estatus jurisdiccional supuso que el Monasterio de San Miguel de los Ángeles sustituyese su condición de comunidad Canónica Regular por la de la Orden de San Agustín en 1955.

Las mejoras en la vida monacal fueron rápidas y notables, se incorporaron nuevas religiosas y se ampliaron las prestaciones destinadas a su mantenimiento con la apertura de un colegio de enseñanza primaria atendido por las religiosas. Con el tiempo el colegio fue sustituido por un internado de Escuela-Hogar, atendido por personas dependientes del Ministerio de Educación, y una parte se reacondicionó como residencia sacerdotal para los párrocos de la comarca y para espacios de convivencia con los feligreses. Las nuevas condiciones de uso obligaron a reformar gran parte de la construcción monacal procediéndose por aquellas fechas al derribo del

antiguo edificio situado al suroeste del complejo, entre la calle de las Monjas y la Avenida de los Reyes Católicos. La nueva construcción alteró totalmente el aspecto externo en esta zona que anteriormente se caracterizaba por la sobriedad de las fachadas de una clausura del s. XVI. Recientemente, ante la escasez de postulantes la comunidad ha sido reforzada con la llegada de nuevas monjas procedentes de su casa de Kenia.

### Visitas ilustres

En la historia de la comunidad Agustina de Villadiego se guardan gratos recuerdos de dos personajes ilustres que visitaron el monasterio. En primer lugar mencionaremos a Santa Teresa de Jesús que con ocasión de uno de sus viajes fundacionales a Burgos (27) pernoctó en dicho cenobio. La santa tuvo siempre mucha simpatía por los conventos agustinianos debido al buen recuerdo que guardaba del convento abulense de Santa María de Gracia donde se educó. Las noticias sobre su visita se refieren a la noche en que pernoctó y a su asistencia a misa al día siguiente, sin que haya trascendido ninguna otra peculiaridad personal o espiritual. En su recuerdo el monasterio conserva con reverencia dos objetos de gran valor espiritual para la comunidad: uno es una sencilla taza de plata, donde se dice que desayunó la Santa, y el otro es una carta autógrafa dirigida a la priora del convento carmelita de Sevilla, carta que llegó al monasterio hace muchos años a través de una donación particular a una de las madres.

Más cercana en el tiempo fue la ilustre visita del Arzobispo de Burgos D. José Javier Rodríguez de Arellano el 15 de septiembre de 1881. Con ella se celebraba la inauguración de las obras de adecentamiento de la iglesia que había sufrido grandes desperfectos por las inundaciones de ese año y cuyo arreglo fue posible gracias a la colaboración de los vecinos. Los festejos de culto fueron muy solemnes, se confirmaron a numerosos jóvenes de la comarca, se bendijeron 43 campanas para las iglesias circundantes y como recuerdo el Arzobispo donó un ajuar de culto compuesto por cáliz, custodia, copón y píxide.

---

(27 No existe, hasta la fecha, documentación que confirme su presencia, sin embargo siempre se ha tenido por cierta esta noticia.

## EL ARTE DEL MONASTERIO

**La iglesia (28)**

El conjunto arquitectónico de San Miguel de los Ángeles ha llegado hasta nuestros días muy reformado conservando pocos restos de su primitiva fábrica. De ellos todavía subsisten los muros externos en parte de la fachada principal, si bien están alterados por el recrecido del último piso y por la apertura de vanos. De su primera época son también las altas tapias que delimitan el conjunto por la calleja de las Monjas y la calle Vega, así como por el lado norte donde coincide con el antiguo trazado de la muralla. Tanto en la fachada principal como en la tapia de la huerta que da a la calle Vega pueden verse los escudos de la familia Rodríguez de Santa Cruz y sobre la puerta de entrada la escultura en piedra con su hornacina representando a San Miguel.

La iglesia se localiza en el interior del convento. Su construcción se inició a partir de mediados del s. XV, si bien la mayor parte del edificio corresponde a la reforma llevada a cabo por García de Salamanca Santa Cruz (29) en la primera mitad del s. XVI. El templo tiene una planta irregular, con tres naves de distinta anchura y diferente altura que se inscriben dentro de un rectángulo de lados casi iguales. Las naves se separan por pilares y se cubren con bóvedas de crucería sexpartitas y estrelladas. La parte más antigua de la iglesia corresponde a la nave del evangelio, por donde entra el público. Esta nave es la más estrecha, tiene el muro elaborado con sillarejo pero su cubrición es ya tardía con bóvedas de crucería estrellada apoyadas sobre arcos fajones de medio punto y sobre pilastras cajeadas adosadas a los pilares góticos. En el frente del primer pilar hay una columna de fuste liso rematada con un sencillo capitel decorado con dos ovas esquemáticas en las esquinas que pensamos, por su estilo arcaico y sencillo, que es uno de los pocos testimonios de la primitiva iglesia anexa a la Cofradía. La nave opuesta de la epístola muestra caracteres constructivos más modernos de finales del s.

(28) Al tratarse de un convento de clausura únicamente nos vamos a referir a la iglesia y su contenido, por estar este espacio abierto al uso de los feligreses.

(29) Conocemos este dato a partir de la inscripción existente en el presbiterio, desgraciadamente en el archivo del monasterio no hay ningún documento relativo a la misma. Anexo cartela nº 2.



Lámina 3: vista parcial de la nave de la epístola

XV. Es más ancha que la anterior, se cubre con bóvedas de crucería sexpartita que apoyan sobre pilares fasciculados rematados con un friso vegetal corrido dentro del estilo del gótico final (lám. 3). El presbiterio y la nave central son de construcción más reciente, posiblemente de la primera mitad del s. XVI. El primero tiene planta poligonal está cubierto con bóveda estrellada de plementería curva y clave desplazada para adaptarse al espacio pentagonal (lám. 4). El presbiterio y la nave central mantienen la misma altura y están recorridos por una línea de imposta donde apoyan los nervios de las bóvedas sobre ménsulas o pilastras, las bóvedas de la nave central son de crucería estrellada con diseño decorativo de rosáceas, se apoyan sobre arcos fajones de medio punto y pilastras cajeadas adosadas a los pilares.



Lámina 4: presbiterio

A la reforma de la primera mitad del s. XVI pertenece la mayor parte del edificio: bóvedas de despiece romboidal (30), el coro alto y bajo, la nave central, el presbiterio, la apertura de ventanas que aportan buena luminosidad al interior del templo y la puerta de acceso del público. En general la iglesia presenta unas características constructivas derivadas de la Capilla del Condestable que la asocian a la corriente arquitectónica de la escuela burgalesa (31). A estas influencias se añade además el gusto por la decoración de los paramentos con motivos heráldicos que aquí se utiliza con gran profusión tanto en la cabecera como en la nave central. El escudo de los

(30) Sistema de plementería introducido por los Colonia a comienzos del s. XVI, cfr. GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: "El arte de la monteja entre Juan y Simón de Colonia", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la Escultura de su época*. Burgos 2001, pp. 335-366.

(31) CHUECA GOITIA, F.: *ARS HISPANIAE. Historia Universal del Arte Hispánico* (1953). El Renacimiento. Vol. XI, Madrid 1953, pp. 54-92.



Rodríguez de Santa Cruz se repite constantemente unas veces solo con yelmo y lambrequines, según la norma de los señores e hidalgos (32), otras con los yelmos coronados por una cruz de extremos flordelizados, similar a la del escudo, y otras rematado con el capelo que identifica a García de Salamanca. El escudo está presente también en las claves centrales de las bóvedas, lo que nos confirma el enorme impulso constructivo de la familia durante este periodo (33). Las similitudes ideológicas con la Capilla del Condestable creemos que bien pueden explicarse por el deseo expreso de sus promotores de emular en su fundación la actividad de mecenazgo llevada a cabo por la familia más influyente del momento, los Velasco, con los que además mantuvieron vínculos profesionales (34).

La entrada del público a la iglesia se realiza a través de un pequeño patio situado entre la casa monacal y la huerta al que se llega desde el callejón de las Monjas. La fachada exterior del templo es lisa, prolongándose en el centro en la torre campanario. En este muro está el escudo bordeado, en este caso, por una cinta y sobre él un dintel decorado con tres cruces huecas de brazos iguales y extremos flordelizados, alusivas al apellido Santa Cruz. El escudo remata el vértice del arco apuntado de una antigua puerta, hoy cerrada, que pudo corresponder a la entrada del templo antes de la gran reforma del s. XVI. En el lado izquierdo se abre la puerta de entrada para el público, es una puerta sencilla rematada en arco de medio punto sobre el cual se dispone el escudo inclinado (35) de los Rodríguez de Santa Cruz bajo casco con celada de perfil a la siniestra (36) y lambrequines con cascabeles.

---

(32) MESSÍA DE LA CERDAY PITA, L. F.: *Heráldica española. El diseño heráldico*. Madrid 1990, p. 186.

(33) La costumbre de introducir las enseñas heráldicas en la decoración arquitectónica se documenta a partir de mediados del s. XV. Un buen ejemplo lo tenemos en la capilla de la Visitación de la Catedral de Burgos, levantada por el obispo Alfonso de Cartagena en 1442 y cuyo escudo decora las claves de la bóveda. Cfr. RICO, M.: *La Catedral de Burgos. Patrimonio del mundo*. Burgos, 1985, p. 281 y ANDRÉS ORDAX, S.: "El otoño de la Edad Media. La Catedral de Burgos en el s. XV", en LA CATEDRAL DE BURGOS. OCHO SIGLOS DE HISTORIA DEL ARTE. Diario de Burgos, 2008, p. 218 - 253

(34) Vid. Nota 19.

(35) Moda importada de Flandes a finales del s. XV para disponer el campo del escudo. Un buen ejemplo lo encontramos en la capilla del Condestable, cfr. CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, A. de: Orígenes y evolución de la heráldica hispana. Cap. VI: El fin de la Edad Media. (blogdeheraldica.blogspot.com).

(36) La orientación de la celada a la izquierda no significa que se trate de un miembro bastardo, sino que obedece más bien a errores de los artistas ya que no

## LOS ENTERRAMIENTOS

Son el único conjunto de arte funerario conservado en Villadiego. Su construcción se encuadra dentro de la concepción ideológica y cultural de la sociedad del s. XVI de mantener viva la memoria de los difuntos y ayudarles a transitar el camino hacia el más allá. Su presencia en los templos nos da idea de la importancia que alcanzó el sentimiento de la muerte y la necesaria preparación de la vida futura, conceptos que determinaron las formas de enterramiento desde la época medieval y que en el renacimiento se manifestaron a través de los grandes monumentos funerarios que llenaron los espacios de culto. En opinión de Redondo Cantera (37) esta explosión monumental obedece a razones de tipo social, económico, político, artístico y religioso. Estas últimas, con su ideario de fe encaminado a la salvación del alma junto con la corriente humanística de reconocimiento y exaltación del individuo fueron probablemente los factores que favorecieron la necesidad de encargar y realizar los monumentos. De esta manera los sepulcros reflejan los valores civiles de sus destinatarios y al mismo tiempo son un reconocimiento de fe manifestado a través de los programas iconográficos en ellos representados. Siguiendo la tónica general de la época, la iglesia del monasterio de San Miguel acoge el panteón familiar de los Rodríguez de Santa Cruz como les corresponde por los derechos derivados de su patrocinio. Actualmente existen cuatro sepulcros y dos cenotafios. Por la inscripción de Lorencio (38) sabemos que hubo otro más ubicado en el centro del presbiterio que fue desmontado en fecha desconocida, pensamos que quizás fue retirado hacia 1881 como consecuencia de los daños provocados por las inundaciones que asolaron el monasterio por esos años (39).

---

existía una norma al respecto, cfr. MESSÍA DE LA CERDA Y PITA, L. F.: *Heráldica española. El diseño heráldico*. Madrid 1990, p. 186.

(37) REDONDO CANTERA, M.J.: *El sepulcro en España en el s. XVI. Tipología e iconografía*. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura. Madrid 1987, p. 16. Según esta autora las sepulturas y sepulcros aportan una buena información sobre los conocimientos técnicos, artísticos, religiosos e ideológicos vigentes en la época que junto con los datos incluidos en sus cartelas constituyen una fuente documental de gran interés para los estudios históricos.

(38) Vid anexo cartela nº 1.

(39) Las madres más ancianas que viven en el monasterio no conocieron este sepulcro y asocian esta noticia a la cripta que existe debajo del altar. Este espacio fue cerrado en una de las múltiples reformas del pavimento realizada a comienzos

Los enterramientos más antiguos son los lucillos situados en las naves laterales, de ellos únicamente conservan la sepultura los del lado del evangelio estando vacíos los de la epístola. Los lucillos están embutidos en el muro dentro de arcos apuntados y en su interior está colocada el arca sepulcral cerrada con tapa prismática decorada en el centro con el escudo familiar. Sobre la pared del fondo están sendas cartelas funerarias escritas en caracteres góticos que debido a su deficiente estado de conservación son difíciles de leer (40). Ambos lucillos presentan alteraciones y transformaciones en los paramentos lo que nos indica que han sido rehechos probablemente en varias ocasiones. A estas transformaciones obedece que las tapas estén parcialmente cubiertas por los muros y la posición descentrada de las cartelas funerarias sobre los fondos de las paredes. Ambos sepulcros muestran caracteres estilísticos propios de la segunda mitad del s. XV, fecha que coincide con el mecenazgo de los primeros Rodríguez de Santa Cruz cuyos nombres aparecen en las inscripciones.

Posteriores en el tiempo son los enterramientos ubicados a ambos lados del presbiterio que responden al tipo conocido como sepulcro-retablo (41) o sepulcro de concepción vertical (42), modelo originado a finales del s. XV que alcanzó gran difusión en el s. XVI (lám. 5). Los enterramientos del monasterio de Villadiego tienen el nicho rebajado en la pared y el arco se apoya sobre ménsulas. Entre las ménsulas, por debajo del estilóbato, se dispone el escudo de la familia coronado por yelmo con lambrequines y cascabeles (43). Los arcosolios constan de arco de medio punto sustentado por columnas estriadas dispuestas delante de pilastras. Los fustes se decoran en la base con cabezas de angelitos entre guirnaldas de tela de las que cuelgan racimos de frutos y se rematan en capiteles corintios.

---

de la década de 1970. Posiblemente además de la cripta existió un sepulcro exento, monumento al que alude la cartela.

(40) Anexo cartelas nº 4 y 5.

(41) GÓMEZ BÁRCENA, M<sup>a</sup> J.: *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Diputación provincial de Burgos, 1988, p. 21

(42) REDONDO CANTERA, M.J.: *El sepulcro en España en el s. XVI. Tipología e iconografía*. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura. Madrid 1987, p. 106 ss.

(43) Las sucesivas reformas han elevado el suelo del presbiterio considerablemente, de tal manera que en la actualidad oculta parte del campo de los escudos y el arranque de las ménsulas.



Lámina 5: presbiterio, sepulcro en el lado de la epístola



Lámina 6: presbiterio, cenotafio de García de Salamanca Santa Cruz

Sobre ellas se dispone un arquitrabe liso coronado por un medallón circular de borde apergaminado sustentado por estribos rematados en volutas y sobre él un jarrón con frutos. Las ménsulas se decoran con grandes hojas estilizadas y debajo por un motivo oval. Los sepulcros muestran líneas muy clasicistas en su concepción y gran sobriedad decorativa. Ésta se circunscribe a las zonas bajas de las columnas, a las enjutas con sendos niños tumbados sobre el arco, y a los medallones del remate con los relieves de la “*Imposición de la casulla a San Ildefonso*” y del “*Martirio de San Lorenzo*”, respectivamente. Los interiores son lisos, ocupados solamente por las *tabulas* o tarjetas de bordes apergaminados para las inscripciones. En nuestro caso únicamente se conserva la dedicada a Alonso de Salamanca Santa Cruz (44), siendo anepígrafa la del arcosolio opuesto.

Completan los enterramientos dos pequeños cenotafios situados en los muros intermedios de la cabecera, junto a los arcosolios.

(44) Anexo cartela nº 3.

Ambos monumentos presentan similares características estilísticas y en origen estuvieron policromados (45) (lám. 6). En la parte inferior, sobre la pared, se disponen los escudos de los Santa Cruz coronados por yelmo con lambrequines, el de Lorencio, y por capelo con borlas, el de su hijo García. Los monumentos están embutidos en la pared, parten de un friso decorado con tres cabecitas de angelitos unidas por dos guirnaldas de tela que soporta el estilóbato donde apoyan las pilastras laterales. Éstas tienen la superficie estriada y finalizan en un engrosamiento de volutas sobre el que se dispone, de nuevo, una cabeza de angelito semejando un telamón. La zona media de las pilastras se decora con un colgante de frutos dispuesto por delante y en el lateral externo. Sobre las pilastras apoya un entablamento liso y sobre él un medallón circular sustentado por estribos rematados con volutas y dos putti o angelitos, uno sobre el medallón sujetando racimos de frutas y el otro apoyado en el estribo externo sosteniendo el escudo familiar. Los medallones se decoran con los relieves de la “*Virgen con el Niño*” y la “*Imposición de la casulla a San Ildefonso*”, respectivamente. En el centro están las *tabulas* de bordes apergaminados con sus inscripciones. Estos dos epitafios tienen un gran valor documental (46) al transcribir el primero la genealogía y origen de la familia y el segundo la información relativa a la reforma, ampliación y dotación ornamental de la iglesia. Las inscripciones siguen la organización habitual de la época (47), en ellas se incorporan los datos familiares, los lugares de enterramiento y en dos de ellas se especifica el tipo de culto que se deja encargado y pagado para la salvación de sus almas, referencia que aparece con mucha asiduidad en las lápidas funerarias y que nos recuerda la importancia de las creencias religiosas en la sociedad.

El conjunto de monumentos funerarios presenta gran similitud (lám. 7) formal y de ejecución técnica por lo que juzgamos que son obra de un mismo taller afín con la producción de Burgos. La disposición de la heráldica en el frente del arca sepulcral es solución habitual en la plástica burgalesa y la vemos repetida en muchos

---

(45) Se observan restos de policromía en los racimos de frutos, cabezas de angelitos y máscaras decorativas de las tábulas.

(46) Anexo cartelas nº 1 y 2.

(47) REDONDO CANTERA, M.J.: *El sepulcro en España en el s. XVI. Tipología e iconografía*. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura. Madrid 1987, p. 38 y 256-259.



Lámina 7: presbiterio, sepulcro de Alonso de Salamanca Santa Cruz y cenotafio de Lorencio de Santa Cruz

monumentos ya sea entre figuras tenantes, dentro de coronas o bien sola como en nuestro caso. Menos frecuente es la disposición de medallones decorativos coronando el architrabe superior, siendo escasos los ejemplos de este tipo, si bien lo encontramos en el sepulcro de Juan de Mazuelo y María López de Castro en la iglesia de San Gil, atribuido a Diego de Siloé, en el de Gonzalo de Salamanca y María Sainz de Valladolid, en la iglesia de San Lesmes, o en el de Juan Ortega de Velasco en la Catedral burgalesa que se asigna a Juan de Vallejo. La presencia en los de Villadiego de columnas tripartitas y estriadas decoradas en la base con cabecitas de angelitos, guirnalda de tela y racimos de frutos son elementos que los relacionan también con las obras manieristas de mediados del s. XVI caracterizadas por presentar una solución decorativa más sobria que las utilizadas en la etapa precedente. El recrecido del suelo actual nos impide conocer con exactitud si el arcosolio apoya sobre ménsulas embutidas directamente en la pared o sobre pilastras en el suelo. Si fuera la primera opción sería un ejemplo novedoso en la arquitectura funeraria burgalesa ya que les pone en relación con un reducido grupo de sepulcros derivados del tipo conocido como arco de triunfo que, además, se remata con medallones decorados en los

áticos (48). En nuestro caso también se nos plantea la posibilidad, que creemos más plausible, de que el diseño obedezca a una solución geográficamente más cercana que utiliza un apoyo compuesto de ménsula más pilastra, similar a la que encontramos en el sepulcro de Antonio Sarmiento y María de Rojas fechado en 1548 (49).

No hemos encontrado datos relativos al autor o autores de los monumentos que, como hemos visto, pensamos que deben atribuirse a un taller burgalés. El estilo arquitectónico clasicista, las columnas estriadas apoyadas sobre pilastras, las decorativas cabecitas de ángeles con sus guirnaldas de tela, las figuras de las enjutas o los soportes antropomorfos nos remiten hacia la plástica de este foco que encontramos aplicada tanto en la escultura funeraria como en la decoración arquitectónica de las portadas (50). Los monumentos de Villadiego se relacionan por su concepción y detalles decorativos con los sepulcros funerarios de mediados del s. XVI, que en su mayoría orbitan sobre el taller de Juan de Vallejo que irradió una gran influencia durante la segunda mitad de la centuria. En nuestro caso debemos pensar en un maestro o taller que conocía bien las obras burgalesas y que en estos sepulcros optó por una ejecución más sobria que bien pudo realizar en fechas tardías, pasada ya la mitad de la centuria y quizás más cercanas a las que figuran en las cartelas funerarias, es decir en torno a la década de 1570-1580.

## RETABLOS

### Retablo de San Miguel

Al igual que los sepulcros y la reforma de la iglesia, el retablo lo encargó García de Salamanca Santa Cruz. La obra preside el centro del presbiterio y se eleva hasta el arranque de la bóveda (lám. 8).

---

(48) Nos referimos concretamente a los sepulcros atribuidos a Francisco Giralte y a su cuñado Manuel Álvarez de la familia Vargas en la Capilla del Obispo de Madrid, el de los marqueses de Poza en el convento de San Pablo de Palencia y el del Conde de Buendía en la iglesia de Santa María de Dueñas. REDONDO CANTERA, M.J.: *El sepulcro en España en el s. XVI. Tipología e iconografía*. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura. Madrid 1987, p. 116

(49) Procede del monasterio de San Esteban de los Olmos, se conserva en el Museo de Burgos. En los inventarios antiguos del Museo se atribuye la arquitectura al maestro Rodrigo de la Haya y a su taller y los bultos funerarios, labrados en mármol, a Juan de Vallejo. El trazado arquitectónico es muy similar entre estos monumentos, si bien el sepulcro de los Sarmiento presenta mayor riqueza decorativa y desarrollo compositivo más complejo al tener dos cuerpos más ático.

(50) IBÁÑEZ PÉREZ, A.C.: *Arquitectura civil del s. XVI en Burgos*. Caja de Ahorros Municipal de Burgos. Burgos 1977, p. 196 ss. En las portadas de los palacios podemos ver la similitud en el diseño y elementos decorativos utilizados.



Lámina 8: presbiterio, retablo de San Miguel



El retablo consta de tres calles verticales de similar anchura pero más alta la central que las laterales, todas ellas rematadas con frontones triangulares; dos cuerpos horizontales con un tramo intermedio de separación; banco en la base y el Calvario en el remate. La arquitectura es plenamente renacentista con columnas de fuste moldurado y tripartito, rematadas en capiteles corintios que sustentan frisos y frontones triangulares, ambos elementos decorados con cabecitas de angelitos aladas y guirnaldas de telas pintadas. La calle central presenta en su zona baja y primer cuerpo un gran arco triunfal que acoge el templete del sagrario, que tiene algunos añadidos recientes, y la escultura en bulto redondo del santo titular: San Miguel Arcángel. Este espacio constituye el centro de atención del retablo y se configura como un gran todo con un importante significado simbólico (51), la presencia del alto templete junto con el sagrario reafirma su finalidad eucarística (52) que en nuestro caso se aúna con la imagen de San Miguel representado como jefe de los ejércitos cristianos y protector de la iglesia. En su conjunto la obra muestra una gran unidad compositiva en la que alternan los juegos de volúmenes arquitectónicos con la planicidad de los relieves y las esculturas del cuerpo central. La arquitectura es de estilo clásico predominando en él las líneas rectas de los arquivoltas y frontones. Este estilo se afianza, además, en el primer cuerpo de las calles laterales en el que las columnas con sus entablamentos se adelantan a modo de pórticos que acogen en su interior los relieves de los Santos Juanes enmarcados por columnas más pequeñas y frontones triangulares con pequeños putti a modo de acroteras. Las calles laterales mantienen en toda su extensión el volumen saliente que encuadra a la central, ésta se individualiza al superar su compartimentación la organización horizontal de los cuerpos laterales a los que sobrepasa en altura y por su decoración con esculturas de bulto, un relieve y el calvario en el ático.

(51) La concepción del tabernáculo como glorificación de la eucaristía se inició con el retablo mayor de la Catedral de Toledo, posteriormente se generaliza al resto de los retablos al mismo tiempo que se impone la idea de fomentar la frecuencia de la comunión. Cfr. RÍO DE LA HOZ, I. del: *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Junta de Castilla y León. Salamanca 2001, p. 69.

(52) En el friso superior del sagrario está la siguiente inscripción abreviada: "O SACRVM CONVIVIVM IN QVO XPS (Christus) SVMITVR RECOLITVR MEMORIA PASSIONIS EIVS MENS IMPLETVR GRATIA ET FVTVRE GLORIAE NOBIS PIGNVR DATVR". Oración antigua que ensalza el misterio de la Eucaristía.

El programa iconográfico representado se dedica a ensalzar la importancia del evangelio como fundamento de la teología cristiana y el culto a la Virgen muy arraigado desde la época medieval. Las calles laterales se decoran con los relieves de San Juan Evangelista y de San Juan Bautista, en el primer cuerpo, y los de los evangelistas dispuestos por parejas en el segundo: San Juan y San Lucas, a la izquierda, y San Mateo y San Marcos, a la derecha. Separan los relieves de las calles sendos paneles con el escudo de García de Salamanca coronado por el capelo y sostenido por angelitos. La calle central acoge el gran arco triunfal, con el templete del sagrario y la imagen de San Miguel, por encima se dispone la escultura de la Asunción de la Virgen rodeada por ocho angelitos con el relieve de su Coronación por parte de la Santísima Trinidad, entre ambos motivos discurre un pequeño friso con versos en honor de la Virgen: “*Veni dilecta mea \* Veni balsamita \* Veni coronaberis*” (53). Remata la calle el Calvario con el Crucificado en el centro y la Virgen y San Juan sobre peanas laterales dispuestas encima de las columnas. Completan el programa iconográfico los relieves del banco dedicados a La Misa de San Gregorio y La Imposición de la casulla a San Ildefonso, junto a Apóstoles y Santas, que conectan con las tradiciones medievales del culto a Jesucristo, a la Eucaristía y a la Virgen.

A ambos lados del retablo hay dos tablas o “guardapolvos” con los retratos pintados de García de Salamanca Santa Cruz, Abad de Foncea (54), en el de la izquierda, y el de otro familiar en el opuesto (lám. 9). Sobre ellos el escudo familiar que en este caso amplía la leyenda con el término “*Dominus tecum*”, palabras que no aparecen en la mayor parte de los escudos conservados en el monasterio. Únicamente hemos constatado la abreviatura de “*DNS*” en los emblemas que decoran la parte superior de los muros del presbiterio, lo cual nos hace pensar que la ampliación de la leyenda se realizó en tiempos

(53) Versos o antifonas que forman parte de cantos en honor de la Virgen. El primero de ellos “*veni dilecta*” se ha utilizado en cantos y hagiografías dedicadas a santas de origen oriental, caso por ejemplo de un canto dedicado a Santa Catalina ([www.cantusdatabase.org](http://www.cantusdatabase.org) – ID 602420) o de la narración de la pasión de Santa Centola (FLÓREZ, Fr. Enrique: ESPAÑA SAGRADA, T. XXVII, Reedición en Burgos, 1990. Doc. N° 1). Su uso en la liturgia es muy antiguo formando parte de los antifonarios ya desde época medieval. Vid. [www.cantusdatabase.org](http://www.cantusdatabase.org) – ID 602420 y ID 601080.

(54) La abadía de Foncea, cargo que ostentaba D. García, estaba integrada a los bienes administrados por el Cabildo burgalés. Dicha abadía estaba ubicada en el actual término municipal del pueblo de Arlanzón, junto a la ciudad de Burgos. Cfr. FLÓREZ, Fr. Enrique: ESPAÑA SAGRADA, T. XXVII, Reedición en Burgos, 1990, p. 369.



Lámina 9: retablo mayor, guardapolvos. Retratos de García de Salamanca y Alonso de Salamanca?

del Abad. A García de Salamanca Santa Cruz, último gran patrono del monasterio del que tenemos noticia, se le representa arrodillado sobre un cojín, en edad ya avanzada, con escaso cabello blanco y barba corta, vestido de eclesiástico y con un libro en las manos. En la tabla opuesta se retrata a un joven caballero, también arrodillado sobre un cojín, que va vestido según la moda masculina de mediados del s. XVI: jubón corto, gola, coraza y calzas abullonadas o españolas de color negro (55). Completa su atuendo una capa forrada de piel blanca

(55) Este detalle es interesante porque nos indica la buena posición económica de la familia y su reconocimiento social. La ropa tintada en color negro estaba reservada a personas de alto poder adquisitivo, nobleza y comerciantes, debido a la dificultad para obtener un color uniforme y vivo lo que encarecía mucho los paños. En este caso estamos ante el color conocido como negro "ala de cuervo", obtenido a partir del palo del Campeche, árbol americano comercializado para la tintura textil en el s. XVI. La corte española impuso la moda masculina de las calzas y el color negro en el resto de Europa. ROQUERO, A.: "Materias tintóreas en la época de Felipe II". *FELIPE II, LOS INGENIOS Y LAS MÁQUINAS*. Catálogo-exposición. S.E.C. Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998, p. 262-275.

dispuesta sobre el hombro derecho que cae a ambos lados del cuerpo y apoya la mano izquierda sobre una espada con rica empuñadura de lazo y en la zona superior, de nuevo, el escudo de los Rodríguez de Santa Cruz. No sabemos con exactitud a que familiar representa, aunque nos inclinamos a pensar que pueda tratarse de su hermano Alonso que también está enterrado en esta iglesia. Debido al aspecto juvenil de la imagen, las religiosas agustinas siempre han pensado que se trataba de un sobrino del Abad, de ser así posiblemente sería el heredero del mayorazgo establecido por su hermano Alonso en 1573 y al que vinculó sus bienes García (56). Los dos guardapolvos presentan una decoración en forma de greca con motivos redondeados y medallones muy semejantes a los existentes en los arcosolios. El aspecto general de los guardapolvos difiere de las líneas clasicistas de la arquitectura del retablo por lo que quizás estas piezas fueron realizadas por otros artistas y añadidas más tarde.

El retablo es una obra de gran calidad artística, apreciable tanto en el equilibrado juego de los volúmenes arquitectónicos como en la técnica de talla y en la policromía. Las imágenes y los relieves presentan una cuidada ejecución en la que no falta el buen estudio anatómico de las figuras, perfectamente perceptible por debajo de las vestiduras inclusive en los relieves a pesar de su talla muy plana. Así mismo es destacable el trabajo de pintores y doradores por la calidad de los materiales y la minuciosidad con la que se han tratado las imágenes, las ropas y los motivos decorativos de la arquitectura, caso de los frisos con cabecitas de querubines, los candelieri de pilastras y hornacinas o los fondos de los relieves. En este último caso es significativo el dedicado a San Juan Evangelista que tiene a su espalda pintado un edificio clásico decorado en su fachada por una gran escultura dentro de una hornacina. Interesante es también el fondo del panel de los evangelistas San Mateo y San Marcos en el cual, entre ambas figuras, vemos en la lejanía un templo con altas torres rematadas en esbeltas agujas, imagen que nos sugiere que pueda tratarse de la Catedral de Burgos (57) (lám. 12), quizás cuando se estaba cons-

(56) GARCÍA RÁMILA, I.: "Claros linajes burgaleses; Astudillos y Acuñas", BCPMonm., T. VI. Burgos 1942-1945, p. 464.

(57) Las agujas se terminaron de construir a finales del s. XV, durante el obispado de D. Luís de Acuña. Cfr. MARTÍNEZ Y SANZ, M (1977), p. 188; ANDRÉS ORDAX, S.: "El otoño de la Edad Media. La Catedral de Burgos en el s. XV", en LA CATEDRAL DE BURGOS, OCHO SIGLOS DE HISTORIA DEL ARTE. Diario de Burgos 2008, p. 221.



Lámina 10: retablo mayor. Relieves de los santos Juanes

truyendo el actual cimborrio por el maestro Juan de Vallejo entre 1542 y 1568 (58).

Dentro del conjunto del retablo llaman poderosamente la atención los relieves dedicados a los Santos Juanes (lám. 10) cuyas figuras de cuerpo entero se presentan en una posición forzada, con los cuerpos doblados y girados en inestable equilibrio. San Juan Evangelista aparece de pie, escribiendo, con las piernas cruzadas y apoyando el libro sobre un tronco de árbol. Esta singular composición recuerda el panel dedicado al mismo evangelista existente en el retablo de Foncea (59), aunque en este caso la figura aparece sentada, también con las piernas extrañamente cruzadas, con el tronco nudoso por delante y encima el águila, a su espalda el interior de una habitación con su estante y el respaldo del sillón. San Juan Bautista,

(58) PAYO HERNANZ, R.: "La Catedral de Burgos. Un universo de formas a través de ocho siglos de historia", en *LA CATEDRAL DE BURGOS. OCHO SIGLOS DE HISTORIA DEL ARTE*. Diario de Burgos 2008, p. 108-109; ANDRÉS ORDAX, S.: "Nuevas formas para una nueva época. La Catedral de Burgos en el Renacimiento", ídem p. 284

(59) BARRÓN GARCÍA, A.: RUIZ DE LA CUESTA, M.P.: "Diego Guillén, imaginero burgalés (1540-1565)", en *ARTIGRAMA* n° 10, 1993. Universidad de Zaragoza, p. 243, nota 18, fig. 4.

igualmente de pie, está apoyado sobre el labro y contempla el Agnus Dei situado por delante de él. Ambas figuras muestran los rostros idealizados, de expresión muy concentrada, dispuestos de perfil y enmarcados por cabellos peinados en melenas de gruesos mechones ondulados que se tornan más delgados y rizados en la barba del Bautista. La imagen del Bautista responde a un modelo iconográfico conocido en el arte burgalés que encontramos reproducido en uno de los paneles de la puerta de la iglesia del Hospital del Rey (60) y en uno de los relieves del púlpito de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero (61). En todos los casos se le representa en su típica imagen de ermitaño penitente, de pie sobre un suelo de lajas o rocas, vestido con la característica piel de camello que deja ver un cuerpo extremadamente delgado en el que sin duda el estudio anatómico profundiza en el simbolismo de su imagen ascética.

Por el contrario el resto de los relieves, incluidos los del banco, se componen con figuras grandes que casi llenan la totalidad del espacio. Los relieves superiores dedicados a los evangelistas y a la Coronación de la Virgen se caracterizan por su composición simétrica con figuras de volúmenes rotundos dibujados con formas amplias y redondeadas que dejan traslucir poderosas y proporcionadas anatomías bien perceptibles debajo de sus vestiduras. Las figuras se presentan de cuerpo entero y afrontadas, en actitud de diálogo por lo que giran sus cuerpos hacia el centro con un movimiento contenido pero bien insinuado a través de los amplios pliegues de los mantos que las envuelven. Los evangelistas van acompañados por sus atributos –San Juan con el águila; San Lucas con el toro (lám. 11); San Mateo con el ángel y San Marcos con el león (lám. 12)– y llevan el libro de su evangelio en la mano. Todos los libros están cerrados salvo el de San Lucas que lo enseña al espectador pudiéndose leer en sus páginas el inicio del texto de la anunciación (62). El relieve de la Coronación presenta caracteres similares a los anteriores, con su disposición simétrica de las figuras de Dios Padre y su Hijo en torno a la corona central que sujetan con sus manos y sobre la cual se dispone el Espíritu Santo en forma de paloma. Los relieves del banco

(60) AZCÁRATE, J.M.: *ARS HISPANIAE. Historia Universal del Arte Hispánico. Escultura del siglo XVI*. Vol. XIII. Madrid 1958, p.

(61) SANZ ABAD, P.: *Historia de Aranda de Duero*. Burgos 1975, p. 179-180.

(62) “*Misus Angelus Gabriela Deo in civitates Galilei cui nome Nazareth D. Virgin est desposata viro cui nomen ere Joseph domi David et...*” (Lucas 1: 26-27).



Lámina 11: retablo mayor, evangelistas San Juan y San Lucas



Lámina 12: retablo mayor, evangelistas San Mateo y San Marcos

mantienen también la tendencia a ocupar todo el espacio, las escenas muestran un movimiento contenido perceptible en la actitud de las figuras y en los amplios pliegues “al aire” de las ropas, caso por ejemplo de la posición de la casulla en el relieve dedicado a San Ildefonso donde la Virgen flotando entre angelitos mantiene la casulla en alto sobre el Santo arrodillado en tierra. Más estático es el dedicado al milagro de La misa de San Gregorio donde los planos compositivos se marcan por la posición vertical de las figuras contrarrestada, una vez más, por la orientación oblicua de las cruces que portan los acólitos.

La calle central se articula en tres espacios. El primero a modo de arco triunfal acoge el sagrario flanqueado por sendas estípites y la escultura de San Miguel Arcángel, titular del monasterio. El Santo se representa como un joven guerrero (lám. 13) de rostro suave y sereno vestido con casco y armadura completa, siguiendo el modelo *a la romana*. Lleva capa a la espalda sujeta al cuerpo con una cinta



Lámina 13: retablo mayor, San Miguel



que cruza el torso por delante, un gran escudo oval en el brazo izquierdo y la lanza levantada en la derecha, ahora desaparecida. La armadura presenta una rica decoración policromada con motivos vegetales y figuras fantásticas. La coraza deja traslucir un torso musculoso y atlético y se decora con una máscara en el centro rodeada por elaborados grutescos y motivos florales dispuestos de forma simétrica. A los pies de San Miguel está el demonio, representado en una figura deforme y retorcida, que llama la atención por el preciosismo de su policromía en la que contrasta el rojo del cuerpo con los negros y grises de sus extremidades tridáctilas. El rostro, sumamente expresivo, tiene rasgos zoomorfos con la boca deforme, largos bigotes, grandes cejas, orejas puntiagudas y los cuernos retorcidos. Este mismo rostro lo vemos repetido sobre el hombro izquierdo para que sea bien visible por el espectador. El grupo escultórico es muy expresivo gracias al contraste entre ambas figuras, por una parte la belleza ideal, fuerte y serena del santo frente a la fealdad, retorcida y angustiosa del demonio debatiéndose bajo su pie. La iconografía de San Miguel como guerrero celestial tuvo gran aceptación en el s. XVI, con ella el santo recuperó su simbolismo de defensor de la Iglesia sustituyendo su significado anterior de árbitro en el juicio final, más acorde con el ideario medieval. San Miguel comparte esta iconografía de joven guerrero vestido a la romana con algunas imágenes dedicadas a San Jorge como la existente en el retablo de San Pedro de la Capilla del Condestable donde el santo viste armadura a la romana de similar estilo, la escultura de San Jorge se adscribe al taller de Diego de Siloé y se fecha en torno a 1523 (63).

Encima del arco triunfal está el grupo de la Asunción (lám. 14). La Virgen se presenta de pie sobre la media luna, con el cuerpo en un marcado contraposto y rodeada por ocho angelitos que flotan y la elevan hacia el cielo. Las manos se juntan delante del pecho en actitud de oración y su rostro, suave e idealizado, mira con gran serenidad hacia el frente aceptando la corona que sobre ella sujeta la Santísima Trinidad. Este tipo de representación conjunta, enfatizando el paso de lo terrenal a lo divino según se recoge en *La Leyenda Dorada*, se conoce desde el s. XII y su finalidad es aunar los dos acontecimientos: la ascensión y la coronación. Ambas escenas forman un todo

---

(63) ESTELLA, M.: *La imaginería de los retablos de la capilla del Condestable de la Catedral de Burgos*. Burgos, 1995, p. 138.



Lámina 14: retablo mayor,  
La Asunción y Coronación

con el único significado de ensalzar la naturaleza divina de la Virgen Madre de Dios, idea que se enfatiza con los versos o loas en su honor “*Veni dilecta mea \* Veni balsamita \* Veni coronaberis*”.

En el archivo del monasterio no hemos encontrado ninguna noticia relativa a la ejecución del retablo, ni al artista o taller al que se le encargó ni tampoco anotaciones referentes a los pagos. El pasado año de 1998 (64) se procedió a su restauración y durante el proceso se desmontó en su totalidad lo que permitió un exhaustivo análisis ocular que tampoco aportó ninguna indicación al respecto. Por el contrario si puso de manifiesto la calidad de la obra, de su diseño y la cuidada ejecución pudiéndose comprobar que todas sus partes se ensamblan adecuadamente mediante sistemas propios de la madera y sin necesidad del uso de sujeciones metálicas.

En los estudios generales de Historia del Arte este retablo se menciona como un ejemplo más de obra burgalesa heredera de las

(64) Restaurado por CB Restauración S.L., con fondos de ADECO Camino y de la Comunidad Agustina.

influencias de Bigarny y de Diego de Siloé (65), sin embargo nunca ha sido objeto de un estudio más pormenorizado. Por nuestra parte pensamos que el retablo tiene un innegable interés en sí mismo, por lo que hemos creído conveniente proceder a un análisis estilístico que nos permita valorar mejor su importancia artística y precisar en lo posible su cronología.

Por sus características formales el retablo se relaciona con obras burgalesas similares que se fechan ya en la década de los años cincuenta del s. XVI (66). Obras con las que coincide en el estilo clásico de la arquitectura y en la distribución decorativa de paneles con relieves en las calles laterales y esculturas de bulto en la central. Son piezas en las que prácticamente se ha abandonado el gusto por la columna de balaustre y la organización en cuadrícula de los espacios decorativos que fueron los predominantes en la producción retablística del primer tercio del siglo.

En el retablo de Villadiego observamos además algunas peculiaridades que a nuestro juicio debemos señalar. En primer lugar los cuerpos de las calles laterales no presentan un desarrollo volumétrico uniforme siendo más profundos en la zona baja que en la superior, de tal manera que los relieves de los santos Juanes del primer cuerpo tienen su propia arquitectura interior rematada en frontón con acroteras que les enmarca. En segundo lugar el primer cuerpo se concibe de forma global, en él se reproduce el frente de un arco triunfal imaginado al estilo clásico, con su vano central rematado en arco de medio punto decorado con casetones en el interior y sobreelevado con respecto a las calles o "vanos" laterales de cerramiento horizontal y en tercer lugar el remate de todas las calles en frontones triangulares. A pesar de su aspecto alargado, las proporciones del retablo todavía guardan relación con la figura del cuadrado que acoge las tres calles y del que quedan excluidos el banco, los guardapolvos y los frontones de remate. El equilibrio compositivo se

(65) AZCÁRATE, J.M.: *ARS HISPANIAE. Historia Universal del Arte Hispánico. Escultura del siglo XVI*. Vol. XIII. Madrid 1958; CAMÓN AZNAR, J.: *La escultura y la rejería españolas del s. XVI. SUMMA ARTIS*. Espasa Calpe, Madrid 1967; WEISE, G.: *Die Plastick der Reinaissance und des Frühbarock im nördlinchen Spanien. Band II, Die romanianisten. Band III, Spanische Plastick aus Sieben Jahrhundarten*. Band III-1, 1959.

(66) BARRÓN GARCÍA, A: "El retablo de Santa Clara de Briviesca en el románico norteño", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXVIII-LXXIX, 1999. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, p. 257.

mantiene en la prolongación de la calle central cuya altura se corresponde con la medida de la hipotenusa del cuadrado, excluido también en este caso el frontón y las esculturas del calvario. Creemos que esta composición está inspirada en los principios organizativos utilizados por Bigarny en el retablo de la Capilla Real de Granada (67) y que posteriormente empleó en sus obras. Este maestro consolidó un diseño muy personal definido por la organización general de la obra tomando como base la figura del cuadrado; por realzar la calle central con esculturas de bulto mientras que las laterales llevan relieves y por utilizar plantas quebradas adelantando las calles laterales sobre la central. Modelo compositivo que tuvo gran aceptación por parte de otros maestros y seguidores de la época. Igualmente será una constante en sus obras el gusto por rematar la calle central con un frontón triangular y con frontones circulares las laterales, aspecto éste que no encontramos en el retablo de San Miguel como tampoco encontramos las columnas de balaustre tan típicas en sus obras. Uno de los primeros ejemplos de este tipo de planta quebrada lo encontramos en el mencionado retablo de San Pedro de la Capilla del Condestable realizado hacia 1523 por Siloé y Bigarny (68). Con posterioridad será utilizada por Cornelis de Amberes en el retablo de Santa Gadea del Cid y por Domingo de Amberes (69) en los de Pampliega, Mahamud e Isar, todos ellos se fechan en la segunda mitad del s. XVI y se caracterizan por sus plantas quebradas y por el juego de volúmenes que llegó a alcanzar un estilo plenamente monumental. Por el contrario, el retablo de San Miguel de Villadiego se mantiene dentro de un equilibrio volumétrico controlado que nos induce a pensar que quizás estemos ante una obra precursora de los retablos romanistas, obra en la que el juego de los volúmenes arquitectónicos se impone al trazado plano anterior pero en la que todavía no se ha incorporado el orden gigante de la siguiente etapa. En cierta manera

---

(67) Este tipo de concepción de un retablo la recogió Diego Sagredo en su obra *Medidas del Romano*, obra cuyo planteamiento teórico se realizó en colaboración con Bigarny, Cfr. RÍO DE LA HOZ, I. del: *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Junta de Castilla y León. Salamanca 2001, p. 168.

(68) ESTELLA, M.: *La imaginería de los retablos de la capilla del Condestable de la Catedral de Burgos*. Burgos, 1995, p. 53.

(69) ARIAS MARTÍNEZ, M.: *Retablo Mayor de San Miguel de Mahamud, Burgos*. Fundación de Patrimonio Histórico de Castilla y León. Cuadernos de Restauración 2. Valladolid 2007, p. 16-17.

esta preeminencia del concepto arquitectónico en la imagen general del retablo recuerda también algunas de las primeras obras de Alonso Berruete (70) caracterizadas por su diseño clasicista y cuya ejecución se fecha en el segundo tercio del s. XVI. Complementan el estilo arquitectónico clasicista las columnas estriadas con capiteles corintios, los estípites y los frontones triangulares, junto con los temas decorativos de candelieri, trofeos, casetones y los frisos con animales fantásticos, anagramas y motivos vegetales.

Otro aspecto interesante lo encontramos en el trabajo escultórico. Desde hace tiempo los historiadores se han decantado por la presencia de más de un autor en esta obra. Así Azcárate (71) propone que los relieves de los *Santos Juanes* y, concretamente el correspondiente al *Bautista*, son piezas realizadas por un seguidor de Diego de Siloé que en su caso las relaciona con las obras de Andrés de Nájera y Guillén de Holanda, pertenecientes a los relieves de la sillería de San Benito, y también con el autor de las puertas de la iglesia del Hospital del Rey de Burgos, que más recientemente se han atribuido a Juan de Valmaseda (72) que las realizó hacia 1520-1523. A estas obras debemos añadir la ya mencionada del púlpito de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero realizada por los palentinos Miguel Espinosa y Juan de Cambray en 1546-1547 (73). La influencia del estilo de Siloé se aprecia en el tratamiento de los cabellos y barbas, en las actitudes corporales, en las idealizadas expresiones que nos recuerdan los Santos Juanes del mencionado retablo de San Pedro de la Capilla del Condestable (74) y sobre todo en el uso de suelos con losas y en el tronco con nudos, tan característicos de este escultor y que continuaron utilizando sus seguidores.

---

(70) PARRADO EL OLMO, J. M.: "El retablo del renacimiento y los Jerónimos. La Mejorada de Olmedo y el Parral de Segovia", en BSAA, T. 66, Valladolid 2000, p. 199-216. Según este autor "... la dirección que va a tomar la retabística castellana durante los veinte años siguientes no seguirá por esta senda y preferirá más la línea sagrediana, con la utilización del balaustre como sistema habitual de soportes y el gusto por la decoración exhaustiva en frisos y pilastras", p. 207.

(71) AZCÁRATE: Escultura del siglo XVI, *ARS HISPANIAE*. Vol. XIII. Madrid. p.

(72) CAMÓN AZNAR, J.: La escultura y la rejería españolas del s. XVI. *SUMMA ARTIS*. Espasa Calpe, Madrid 1967, p. 161.

(73) Relación de pagos en los libros parroquiales. Cfr SANZ ABAD, P.: *Historia de Aranda de Duero*. Burgos 1975, p. 180.

(74) ESTELLA, M.: *La imaginería de los retablos de la capilla del Condestable de la Catedral de Burgos*. Burgos, 1995, p. 124 y 128.

Por su parte Weise (75), considera que los relieves de los *Evangelistas* siguen modelos de Felipe Bigarny, por sus formas rotundas con túnicas y mantos de gusto clásico en los que no faltan los tocados de claro sabor oriental como el de San Marcos ni la presencia de libros abiertos con inscripciones (76), y postula como su posible autor a un artista formado en dicho taller que desarrolló un estilo muy cercano al del maestro. Propone como ejemplos los retablos de San Cosme y San Damián de Poza de la Sal, el retablo de Foncea en Logroño o el de Salas de los Infantes.

En fechas más recientes se han publicado nuevos estudios sobre retablos burgaleses del s. XVI en los cuales se han incluido, además, interesantes datos de la documentación conservada. Los análisis estilísticos junto con las noticias documentales están permitiendo que poco a poco se vayan perfilando nuevas personalidades artísticas cuya producción se desarrolló a partir del segundo tercio de dicha centuria. También es importante señalar que la documentación ha dado a conocer como se organizaba el trabajo de los talleres y el procedimiento seguido en la construcción de los retablos. Por ello sabemos que era habitual que en estas obras trabajasen varios artistas y que en no pocos casos se traspasaban partes de la misma o los acabados finales (77), de tal manera que aunque un artista figure como contratante de una obra no siempre ésta fue realizada íntegramente por él y en consecuencia no es fácil identificarla con su estilo. En este sentido es muy ilustrativo el modo de trabajo del propio Bigarny que llegó a tener abiertos al mismo tiempo varios talleres en los que estableció una forma de trabajo muy planificada. En ella los oficiales debían seguir estrictamente los modelos propuestos por el maestro sacando copias por puntos, realizando los volúmenes, las calidades de las telas, las manos y las cabezas de acuerdo a un canon ya fijado. De esta manera consolidó una técnica y una belleza

---

(75) WEISE, G.: *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien. Band II, Die romanianisten*, 1959) p. 146.

(76) En el retablo mayor de la Capilla del Condestable la imagen de la Sinagoga, obra de Bigarny, lleva un libro abierto con los pasajes del Éxodo (34,33) y I a los Corintios (10,11). Cfr. ESTELLA, M.: *La imaginería de los retablos de la capilla del Condestable de la Catedral de Burgos*. Burgos, 1995, p. 100.

(77) BARRÓN GARCÍA, A.: "El retablo de Santa Clara de Briviesca en el romanismo norteño", en Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", LXXVIII-LXXIX, 1999. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, p. 246-250.

formal sobre la que se desarrolló el clasicismo y cuyos modelos fueron utilizados por sus discípulos durante más de dos décadas (78).

Entre las obras burgalesas con las que podemos relacionar el retablo de San Miguel de Villadiego mencionaremos el retablo riojano de Foncea estudiado por el profesor Ibáñez (79). Según consta en la documentación aportada por este investigador la obra fue contratada en 1536 por el pintor Diego de Torres, realizando su imaginería Juan de Lizarazu (80), quien en 1541 recibe los derechos para cobrar los últimos pagos al estar ya finalizada. El retablo muestra una arquitectura de elementos clásicos, pilares y columnas, junto con balaustres, las calles laterales decoradas con relieves y la central con esculturas. Existen también similitudes en el tratamiento de algunas imágenes caracterizadas por anatomías de potente musculatura con rostros de pómulos altos y mejillas suaves, así como en la ejecución de los cabellos en gruesas y largas melenas, en los rostros imberbes, o en compactados peinados entorno a la cabeza que se unen a la barba con finas patillas. Caracteres que prácticamente encontramos repetidos en el retablo de San Miguel, siendo también muy similar la iconografía del Arcángel y la de San Juan Evangelista como ya mencionamos. La labor escultórica de este retablo se ha atribuido a Lizarazu, escultor de la escuela burgalesa muy influenciado por Diego de Siloé que a decir del profesor Ibáñez "*en algunos puntos alcanza la categoría de servidumbre*" (81). Sin embargo otros estudiosos consideran que es muy posible que además de Lizarazu trabajaran en este retablo otros escultores, caso de Diego Guillén a quien atribuyen el relieve de San Juan Evangelista, que fue hijastro de Diego de la Torre (82) y colaboró con él en varios retablos de la Bureba y de Álava. Este escultor también mantuvo una estrecha relación con Bigarny para el que debió trabajar en varias ocasiones y se hizo cargo de obras contratadas por su taller a la muerte del

(78) RÍO DE LA HOZ, I. del: *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Junta de Castilla y León. Salamanca 2001, p. 312.

(79) IBÁÑEZ PÉREZ, A.C. (1979): "El escultor Juan de Lizarazu y el retablo mayor de Foncea (Logroño)", en *BERCEO* n° 96, p. 61-72.

(80) Ídem, (1979) p. 62-63

(81) IBÁÑEZ PÉREZ, A.C. (1979): "El escultor Juan de Lizarazu y el retablo mayor de Foncea (Logroño)", en *BERCEO* n° 96, p. 68.

(82) BARRÓN GARCÍA, A.: RUIZ DE LA CUESTA, M.P.: "Diego Guillén, imaginero burgalés (1540-1565)", en *ARTIGRAMA* n° 10, 1993. Universidad de Zaragoza, p. 243. A la muerte de su padraastro en 1450 heredó su taller.

maestro en 1541 (83). El estilo de Diego Guillén se caracterizó en sus primeros años por su clasicismo patente en el correcto modelado, en la idealización de las figuras, las cabezas hundidas en los hombros y las miradas bajas y perdidas (84), caracteres que también encontramos en estos relieves.

Desgraciadamente al no contar por el momento con datos documentales es difícil individualizar la autoría del retablo. En este sentido creemos conveniente volver de nuevo hacia la familia Rodríguez de Santa Cruz por sus estrechas relaciones con la sociedad burgalesa. Por las cartelas sabemos que tuvo capilla funeraria en el desaparecido convento de San Pablo y que estaba emparentada con los Salamanca, de hecho el Abad de Foncea y comitente de estas obras toma el primer apellido de su madre Catalina Salamanca. Los Salamanca fueron una familia de importantes mercaderes burgaleses (85) con la que también estuvo emparentado Bigarny por su matrimonio con María Pardo (86), su primera mujer. Esta relación familiar, aunque no fuese directa, nos induce a pensar que bien pudo existir un conocimiento personal entre ambas familias lo que facilitaría la comunicación entre las partes para contratar esta obra con el maestro y su taller de Burgos. La elección de un artista de tan reconocida valía suponía, además, consolidar el prestigio social de los Santa Cruz y dignificaba aún más su largo mecenazgo a favor del monasterio. Bien es cierto que en el retablo de Villadiego no se documentan unos caracteres únicos y definitivos que lo asocien de forma clara al estilo del maestro, por el contrario, incorpora algunas imágenes como las de los santos Juanes y motivos decorativos de animales fantásticos, grutescos, trofeos, yelmos, corazas, suelos de lajas, tronco nudoso, etc. que lo relacionan con Diego de Siloé y su escuela,

---

(83) BARRÓN GARCÍA, A.: "El retablo de Santa Clara de Briviesca en el romanismo norteño", en Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", LXXVIII-LXXIX, 1999. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, p. 256.

(84) BARRÓN GARCÍA, A.: RUIZ DE LA CUESTA, M.P.: "Diego Guillén, imaginero burgalés (1540-1565)", en *ARTIGRAMA* n° 10, 1993. Universidad de Zaragoza, p. 239.

(85) CASADO ALONSO, H.: *El Triunfo de Mercurio. La presencia castellana en Europa (siglos XV y XVI)*. Cajacírculo, Obra Social. Burgos 2003, p. 58.

(86) Bigarny casó en primeras nupcias con Mari Sáez Pardo, miembro de una familia de mercaderes ricos de Burgos que en 1530 también estaban emparentados con los Salamanca, quienes a su vez también emparentaron con los Santa Cruz. Cfr. RÍO DE LA HOZ, I. del: *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Junta de Castilla y León. Salamanca 2001, p. 89-90.



siendo además motivos decorativos que no le gustaba utilizar a Bigarny por considerarlos poco cristianos (87). Por ello nos inclinamos a pensar que podemos estar ante una obra encargada al taller de Bigarny probablemente en una fecha tardía ya cercana a la década de 1540 y que debió realizarse en su taller después de la muerte del maestro.

Según la cartela funeraria de García de Salamanca Santacruz él fue el responsable de encargar el retablo, los sepulcros y la reforma arquitectónica. Como hemos visto estas actuaciones fueron de gran envergadura por lo que pensamos que necesitaron tiempo y dinero para realizarse. La reforma arquitectónica se empezó a gestar a finales del s. XV y se finalizaría hacia mediados de la centuria siguiente, momento en el que igual ya debieron tener contratado el retablo e iniciarían las gestiones para encargar los sepulcros. Creemos que García de Salamanca debió asumir la responsabilidad de la ejecución del panteón familiar siendo muy joven y continuaría con ella desde su puesto en el cabildo burgalés del que tenemos constancia que ya formaba parte en 1546 (88) y a él sin duda le correspondió finalizarlas. En lo que no nos cabe duda es en su directa participación en todo lo relacionado con la selección temática, ideológica y estilística de los monumentos, en los que pensamos impuso su criterio y gusto artístico en la elección de las imágenes y en los temas decorativos. Por su condición social y profesional tuvo que tener una buena formación intelectual y además llegaría a conocer bien las corrientes culturales y artísticas del momento. Estas circunstancias junto con su posición de contratante bien le pudieron facilitar el imponer un estilo artístico ecléctico, inspirado en los modelos utilizados por los mejores escultores de la época: Bigarny y Siloé. La tutela artística estuvo acompañada por una cuidada elección del mensaje espiritual en el que se ensalza la figura de San Miguel como defensor de la fe, el mensaje de los evangelios y el papel trascendente de la Virgen, ideas muy en consonancia con el espíritu contrarreformista de la época. En este mismo sentido pensamos que se deben de interpretar los relieves del banco “La Misa de San Gregorio” y

(87) RÍO DE LA HOZ, I. del: *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Junta de Castilla y León. Salamanca 2001, p. 217 y 236.

(88) CATÁLOGO AHCatedral: vol II, nº 4.104.

“La imposición de la casulla a San Ildefonso” (89), este último repetido insistentemente en los medallones que coronan los sepulcros y cartelas funerarias.

### RETABLO DE LA VIRGEN

Está situado en el lado de la epístola. Se trata de un pequeño retablo manierista dedicado a la *Virgen con el Niño* (lám. 15). La obra también fue encargada por la familia Rodríguez de Santa Cruz, como lo indican los escudos que decoran los laterales del banco y los dispuestos sobre el frontón. El retablo consta de un solo cuerpo flanqueado por columnas dóricas que sujetan un alto entablamento sobre el que apoya un frontón triangular coronado por un medallón, de similar estilo al de los sepulcros, que acoge al Padre Eterno. En los extremos sendos niños tenantes sujetan el escudo de la familia. En el cuerpo central está la escultura sedente de la Virgen con el Niño, es ésta una imagen de grandes proporciones y volúmenes rotundos, de expresión seria y con facciones un tanto toscas. Se presenta vestida con túnica y manto amplio, alrededor del cuerpo que se dispone sobre los muslos a modo de cojín para el Niño. La túnica se pliega en amplios y largos pliegues que dibujan las piernas y se recoge en los tobillos cayendo su borde en finos pliegues dibujando un círculo. El Niño está desnudo, mostrando un cuerpo regordete, y sujeta la bola del mundo con su mano izquierda mientras que levanta el brazo derecho en actitud de bendecir. La escultura se apoya sobre medio capitel de grandes hojas de acanto dispuesto en el centro del banco. Los laterales del retablo se decoran con imágenes en relieve de santas. En el banco aparecen Santa Inés y Santa Casilda, a la izquierda, y Santa Bárbara y Santa Cecilia, a la derecha. En el cuerpo de arriba hacia abajo aparecen Santa Dorotea y Santa Clotilde (?), a la izquierda, y Santa Juliana y Santa Clara, a la derecha. La arquitectura del retablo muestra un estilo similar a la de los sepulcros: cuerpo rematado en arco de medio punto, columnas estriadas, medallón con bordes apergamizados y

(89) LÓPEZ TORRIJOS, R.: “Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el s. XVIII”, en CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFÍA, T. 1, nº 2. Madrid 1988, p. 116-122.



Lámina 15: retablo de la  
Virgen con Niño



Lámina 16: retablo del Cristo

estribos con volutas. Incluso es coincidente en la presencia de niños tumbados en las enjutas, que en este caso están pintados, y en el modelado un tanto ampuloso y un poco tosco de las imágenes. Las analogías entre estas obras son evidentes por lo que quizás debemos asociarlas a un mismo taller que pudo realizar este retablo al mismo tiempo que los sepulcros en las mismas fechas, ya avanzado el s. XVI.

### RETABLO DEL CRISTO

Se localiza en el frente de la nave del evangelio, la de entrada del público. Es también un retablo de un solo cuerpo de estilo barroco (lám. 16). Presenta una arquitectura más evolucionada con columnas estriadas y frontón partido con remate semicircular que se decora con el corazón agustiniano. El retablo acoge un gran lienzo con la representación de Cristo crucificado, por encima se dispone un pequeño relieve con el tema de La Piedad. El retablo es una obra ya tardía del s. XVII que recuerda enormemente los retablos de ánimas o de cofradías que tan populares fueron en aquella época.

## VIDRIERAS

Los vidrios que cubren actualmente las ventanas son modernos y aunque no tenemos constancia, si creemos probable que este tipo de cerramiento también se instaló durante la reforma del s. XVI. En general se trata de obras recientes sin interés artístico que están decoradas con el emblema de San Agustín o imágenes estereotipadas y dulzonas de la Virgen con el Niño. Nueva es también la vidriera del presbiterio decorada con el escudo de García de Salamanca siguiendo el modelo de los existentes en el retablo mayor. Otra vidriera interesante es la de la primera ventana de la nave central, la única cuadrada, que está dedicada a un personaje muy estimado por la comunidad. En ella se representa "*La comunión de Santa Teresa por San Pedro de Alcántara*", tema muy conocido y tratado en las imágenes devocionales de la Santa. Santa Teresa aparece de rodillas vestida de carmelita con hábito marrón, toca negra y capa blanca, tomando la comunión de manos de San Pedro. La vidriera rememora este acontecimiento sucedido en Ávila en 1560 con ocasión de la visita del Santo. A ella se la representa con la típica iconografía de su *vera effigie* que reproduce la imagen que de ella pintó en Sevilla el Padre Gracián en 1576 y que al decir de la Santa "*Dios te perdone Fray Juan, que ya que me pintaste, me has pintado fea y legañosa*".

## ANEXO

**Cartela nº 1**

Esta cartela recoge la genealogía de otra anterior, la nº 5 existente en uno de los lucillos de la nave del evangelio.

AQVY JAZE EL MVY NOBLE (SEÑ)OR LORENCIO DE SANTA/  
 CRUZ . HERMANO DE ALONSO DE SANTA CRVZ . CABA/  
 LLERO DEL HABITO DE SANCTIAGO QVE ESTA EN SAN/  
 PABLO DE BVRGOS . EN LA CAPILLA DE SAN PEDRO MAR/  
 TIR . HIJO DE GARCI RODRIGVEZ DE SANTA CRVZ QVE/  
 ESTA EN LA DICHA CAPILLA . NIETO DE ALONSO RODRI/  
 GVEZ DE SANTA CRVZ QVE ESTA EN MEDIO DE ES/  
 TA CAPILLA VISNIETO DE ALBARO RODRIGVEZ DE/  
 SANTA CRVZ . REVISNIETO DE GARCI RODRIGV/  
 EZ DE SANTA CRVZ : QVARTO NIETO: DE JVA/  
 N RODRIGVEZ DE SANTA CRVZ . QVINTO NIE/  
 TO DE ALONSO RODRIGVEZ DE SANTA CRVZ QVE ES/  
 TAN EN LA CAPILLA DE LA CRVZ. SEÑORES QVE FVER/  
 ON DE LA CASA Y SOLAR DE SANTA CRVZ EN VALLE/  
 YGUÑA SVS DOS MVJERES D(O)ÑA CATALINA DE SA/  
 L(AMAN)CA Y D(O)ÑA CATALINA DE MERIDA Y SVS D(O)S HIJOS/  
 ALO(ONSO) Y ALBARO DE SANTA CRVZ

**Cartela nº 2**

AQV(I) YAZE EL MVY IL(VS)T\* ES DON GARCIA DE SAL(AMAN)CA  
 S(ANTA)/  
 CRVZ ABBAD DE FONCEA CANONYGO DE BVRGOS/  
 HIJO DE LORENCIO DE S(ANTA) CRVZY DE DOÑA CAT(ALINA) DE  
 SAL(AMAN)CA/  
 REEDIFYCO ESTA YGLESLIA YZO DE NVEBO ESTE/  
 CAPILLA Y EL RETABLO Y SEPVLTVRAS DE SVS/  
 PASADOS ANEJO A LA CASA EL PRESTAMO DE ES/  
 TE PAR PARA AVMENTO DE LA DOTACYON DE/  
 LA MYSA MAYOR QVE DEJARON SVS PASA/  
 DOS Y VNA MYSA REZADA DYA(RIA)/  
 DOTO QVATRO MISAS CANTADAS/  
 CON SVS VIGYLIAS CADA ANNO A/  
 NEJO QVATROCIENTOS DVCADOS/  
 PERPETVOS DE PENSION SOBRE E LA/  
 ABBADIA DE FONZEA DEJO POR SV CESO/  
 R AL QVE LO FVESE EN SV MAYORAZGO/  
 MVRIO AÑO DE 1581 A 23 DE AGOSTO

**Cartela nº 3**

AQVIYACE EL YI(VS)TRE SEÑOR ALONSO DE SALAMANCA SAN/  
 TA CRVZ HIJO DE LORENCIO DE SANTA CRVZ Y DE DO/  
 ÑA CATALINA DE SALAMANCA SV PRIMERA MVJER Y/  
 DOÑA YSABEL DE MIRANDA SV MVJER HIJA DE FRANCIS/  
 CO DE MIRANDA Y DE DOÑA LEONOR DE CASTRO LA QVAL DO/  
 TO POR LA ALMA DE SV MARIDO Y SVYA ESTA YGLES/  
 YA Y MONASTERIO VNA MISA CANTADA DE REQUIEM CON/  
 SVS RESPONOS CANTADOS TODOS LOS PRIMEROS LVNES DE/  
 CADA MES Y OTRA MISA REZADA DE SEÑOR SAN JUAN BAV/  
 TISTA CON SV RESPONSO TODOS LOS MIERCOLES DEL/  
 AÑO . MURIO EL 8 DE HENERO AÑO DE 1573 Y ELLA A DE  
 AÑO DE

**Cartela nº 4**

*Aquí yaze dn alonso rro/ driguez de Santa Cru/ z y su hijo Juan? rrodrigu/ ez  
 de Santa Cruz de/ scendientes de la casa y solar de Santa Cruz d?/ Val de  
 Iguña, (lectura propuesta)*

**Cartela nº 5**

Creemos que esta cartela recoge los primeros datos genealógicos que luego se transcribieron en la Lorencio.

*Aquí yaze dn garci Rodríguez/ de santa cruz hijo de juan rro/ driguez de santa  
 cruz nieto/ de alonso Rodríguez que? ... / ... .. tos de/ alvaro Rodríguez  
 de santa/ cruz padre de alonso rrodr/ iguez de santa cruz que / es ... dio de  
 ... .. (lectura propuesta)*