TESE DE DOUTORAMENTO

# LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE SASAMÓN (BURGOS) EN EL CONTEXTO DEL ARTE GÓTICO HISPANO

Cristina Tuimil Fernández

**ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA**

**PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDOS MEDIEVAIS**

SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANO 2021

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

**DECLARACIÓN DO AUTOR/A DA TESE**

D./Dna. **Cristina Tuimil Fernández**

Título da tese: **La iglesia de Santa María de Sasamón (Burgos) en el contexto del arte gótico hispano**

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
2) De ser o caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
3) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.
4) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide a versión impresa coa presentada en formato electrónico

E comprométome a presentar o Compromiso Documental de Supervisión no caso de que o orixinal non estea na Escola.

En **Santiago de Compostela**, **10 de Setembro de 2021**.

**Sinatura electrónica**

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

**AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR/TITOR DA TESE**

D./Dna. **Mª del Rocío Sánchez Ameijeiras**

En condición de: **Director/a**

Título da tese: **La iglesia de Santa Maria de Sasamón (Burgos) en el contexto del arte gótico hispano**

INFORMA:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D/Dna Cristina Tuimil Fernández, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director/titor desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

En **Santiago de Compostela**, **10 de Setembro de 2021**

**Sinatura electrónica**

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

**AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR/TITOR DA TESE**

D./Dna. **Ana Isabel Suárez González**

En condición de: **Titor/a**

Título da tese: **La iglesia de Santa María de Sasamón (Burgos) en el contexto del arte gótico hispano**

INFORMA:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D/Dna Cristina Tuimil Fernández, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director/titor desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

En **Santiago de Compostela**, **10 de Setembro de 2021**

**Sinatura electrónica**

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# RESÚMENES

## Español

**Resumen:** La presente tesis doctoral tiene como finalidad el estudio de la iglesia burgalesa de Santa María de Sasamón. La necesidad de acometer la revisión de este templo nace del escaso interés que por él ha mostrado la historiografía del arte medieval hispano. Con el fin de revertir esta situación, los objetivos fundamentales de esta investigación serán abordar el análisis del edificio de un modo total, tanto desde el punto de vista histórico como especialmente desde el artístico. Así, tras un breve acercamiento a su historia institucional y sociopolítica, mediante el cual será posible bucear entre las circunstancias que pudieron regir el desarrollo edilicio del templo, se acometerá una profunda revisión del edificio que permitirá desgranar las distintas campañas constructivas y decorativas que le dieron forma. A la par, se buscará definir un marco cronológico para cada una de estas iniciativas con el propósito de poder encuadrarlas, a su vez, en el marco de la tradición artística de sus respectivos tiempos. En última instancia, se integrarán los valores simbólicos asociados a los distintos elementos topográficos y arquitectónicos con los discursos visuales que soportan para poder interpretar todo el conjunto bajo el marco teórico de la retórica visual medieval. Los resultados obtenidos permitirán recuperar la memoria de Santa María de Sasamón y reivindicar así el lugar que esta iglesia merece ocupar en el panorama del arte y la cultura visual del gótico hispano.

**Palabras clave:** Santa María de Sasamón, Burgos, Arte Gótico, Cultura Visual, Castilla medieval, Culto mariano.

## Galego

**Resumo:** A presente tese doutoral ten como finalidade o estudo da igrexa burgalesa de Santa María de Sasamón. A necesidade de acometer a revisión deste templo nace do escaso interese que por el demostrou a historiografía da arte medieval hispana. Co fin de reverter esta situación, os obxectivos fundamentais desta investigación serán abordar a análise do edificio dun modo total, tanto dende o punto de vista histórico como especialmente dende o artístico. Así, despois dun breve achegamento a súa historia institucional e sociopolítica, mediante a cal será posible mergullarse nas circunstancias que puideron rexir o desenvolvemento constructivo do templo, emprenderase una profunda revisión do edificio que permitirá debullar as distintas campañas constructivas e decorativas que lle deron forma. Á par, buscarase definir un marco cronolóxico para cada una destas iniciativas co propósito de poder enmarcalas, a súa vez, na tradición artística dos seus respectivos tempos. En última instancia, integraranse os valores simbólicos asociados aos distintos elementos topográficos e arquitectónicos cos discursos visuais que soportan para poder interpretar todo o conxunto baixo o marco teórico da retórica visual medieval. Os resultados obtidos permitirán recuperar a memoria de Santa María de Sasamón e

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

reivindicar así o lugar que esta igrexa merece ocupar no panorama da arte e a cultura visual do gótico hispano.

**Palabras chave:** Santa María de Sasamón, Burgos, Arte Gótico, Cultura Visual, Castela medieval, Culto Mariano.

## English

**Abstract:** The aim of this doctoral thesis is to study the church of Santa María de Sasamón in Burgos. The necessity to undertake the revision of this temple stems from the scant interest that the historiography of Hispanic mediaeval art has shown in it. In order to counteract this situation, the main objectives of this research will be to approach the analysis of the building in a complete way, both from the historical point of view and especially from the artistic point of view. Thus, after a brief approach to its institutional and socio-political history, through which it will be possible to delve into the circumstances that could govern the constructive history of the church, a thorough review of the temple will be undertaken that will allow to shed light to the different constructive and decorative campaigns that have shaped it. At the same time, this research will seek to define a chronological framework for each of these initiatives in order to be able to frame them, in turn, within the framework of the artistic tradition of their respective times. Ultimately, the symbolic values associated with the different topographic and architectural items will be compiled with the visual discourses that they support in order to be able to interpret the whole set under the theoretical framework of mediaeval visual rhetoric. The results obtained will make it possible to recover the memory of Santa María de Sasamón and thus claim the rightful place that this church deserves to occupy in the Art History realm and in the visual culture of Hispanic Gothic.

**Keywords:** Santa María de Sasamón, Burgos, Gothic Art, Visual Culture, Medieval Castile, Marian Worship.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

## AGRADECIMIENTOS

Me gustaría mostrar mi agradecimiento a todas aquellas personas que han sido esenciales para que esta tesis doctoral llegase a buen puerto.

A mi directora, Rocío Sánchez Ameijeiras, por guiarme en este arduo y en ocasiones escarpado camino, por ayudarme a crecer tanto intelectual como personalmente y por ser la persona más inspiradora que jamás he conocido. A mi familia académica, mis hermanas y hermano de tesis Rosa Rodríguez, Pablo Ordás, Marina Garzón y Sara Moure, por todas las charlas, preocupaciones y risas compartidas y por estar siempre ahí cuando necesitaba un consejo o una palabra de ánimo. A mi tutora Ana Suárez por hacerme ver desde el primer momento que siempre podría contar con ella. Al grupo de investigación Síncrisis por haberme hecho sentir como una más desde el primer día.

Quisiera dar las gracias también a todos aquellos investigadores que han contribuido al desarrollo de esta investigación. A Clara Fernández-Ladreda por abrirme las puertas, literal y figuradamente, de la catedral de Pamplona. A Susana Guijarro por haber compartido conmigo de forma completamente desinteresada su trabajo y por haber mostrado un sincero interés por la evolución del mío. A Lucía Lahoz y Francisco Hernández por su orientación y sus sabios consejos. A Juan Antonio Casín por haber puesto en común conmigo sus conocimientos y su interés por el pueblo de Sasamón. A Ignacio Mascuñán por sus maravillosas fotografías.

Por supuesto, a todo el personal del Archivo Catedralicio, el Archivo Diocesano y el Servicio Territorial de Cultura de Burgos por su ayuda y su diligencia, así como a todos los trabajadores de la biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de Santiago de Compostela por facilitar mi labor investigadora. Tampoco puedo olvidarme de aquellos vecinos de Sasamón que cada día abren al público su templo y que colaboraron conmigo en todo lo posible a lo largo de estos años.

No puedo dejar de mencionar al Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades por haber financiado esta investigación a través de un contrato predoctoral FPU, así como agradecer a Lucía Lahoz Gutiérrez, Eduardo Carrero Santamaría y Fernando Gutiérrez Baños el haberme brindado su apoyo para lograrlo.

Por último, pero desde luego no por ello menos importante, a mis familiares y amigos por haber sido un apoyo constante, por escucharme siempre aún sin comprenderme casi nunca y por estar a mi lado en los altos y bajos de esta montaña rusa emocional a la que llaman tesis doctoral.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# ÍNDICE

DECLARACIÓN DE LA AUTORA ..... 3

AUTORIZACIÓN DE LA DIRECTORA ..... 5

AUTORIZACIÓN DE LA TUTORA ..... 7

RESÚMENES ..... 9

AGRADECIMIENTOS ..... 11

1. INTRODUCCIÓN ..... 17

1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL SILENCIO HISTORIOGRÁFICO EN TORNO A SANTA MARÍA DE SASAMÓN ..... 17

1.2. CUESTIONES METODOLÓGICAS: OBJETIVOS, FUENTES Y LÍNEAS DE ACTUACIÓN ..... 24

1.2.1. Objetivos y marcos de estudio ..... 24

1.2.2. Gestión y aplicación de las fuentes ..... 25

1.2.2.1. Fuentes históricas ..... 26

1.2.2.2. Fuentes contemporáneas ..... 30

1.2.2.3. La trascendencia de las fuentes visuales ..... 32

1.2.3. A modo de síntesis: enfoques, planteamientos y resultados ..... 34

2. APUNTES SOBRE LA HISTORIA INSTITUCIONAL DE SANTA MARÍA DE SASAMÓN ..... 37

2.1. LA FUGAZ SEDE EPISCOPAL DE SASAMÓN ..... 37

2.2. SANTA MARÍA DE SASAMÓN: ¿IGLESIA PARROQUIAL O IGLESIA COLEGIAL? ..... 42

3. APROXIMACIÓN A LA HISTORIA PATRIMONIAL DE SASAMÓN ..... 51

3.1. LOS PRIMEROS *DIVISEROS* ..... 52

3.2. LOS LARA ..... 54

3.3. LOS SARMIENTO ..... 57

3.4. LOS SASAMÓN ..... 61

3.5. LOS CARTAGENA ..... 70

3.6. LA CORONA ..... 74

4. LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE SASAMÓN: HISTORIA DE SU PROCESO CONSTRUCTIVO ..... 79

4.1. LA FÁBRICA GÓTICA: SIGLOS XIII Y XIV ..... 80

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.1.1. La iglesia de Sasamón en la tradición historiográfica ..... 80
4.1.2. Una nueva interpretación para su historia constructiva ..... 84
4.1.2.1. Fases y fechas ..... 84
4.1.2.1.1. Primera campaña: el sector occidental ..... 85
4.1.2.1.2. Escollos del primitivo edificio románico: la torre campanario ..... 103
4.1.2.1.3. Segunda campaña: el transepto y la cabecera ..... 105
4.1.2.2. El papel de la devoción a la Virgen de Sasamón ..... 114
4.2. LAS AMPLIACIONES MODERNAS ..... 122
4.2.1. Siglos XV y XVI ..... 122
4.2.2. Siglos XVII y XVIII ..... 132
4.3. LOS DESASTRES DEL SIGLO XIX ..... 132
4.4. LAS REFORMAS DEL SIGLO XX: LA IGLESIA DEL PRESENTE ..... 138

5. EL CLAUSTRO ..... 143
5.1. SECUELAS DE UNA TRADICIÓN HISTORIOGRÁFICA INFUNDADA ..... 143
5.2. UNA SUPERPOSICIÓN DE ESTRATOS TEMPORALES: INDICIOS Y VESTIGIOS ..... 148
5.2.1. El claustro contemporáneo: la imagen actual ..... 148
5.2.2. El claustro moderno: accesos, bóvedas, piso alto ..... 150
5.2.3. El claustro medieval: muros, arcosolios, tracerías ..... 157
5.3. (RE)CONSTRUCCIÓN CRONOLÓGICA ..... 173

6. LA PORTADA SUR ..... 177
6.1. LA PORTADA ..... 177
6.2. MUCHO MÁS QUE UNA COPIA DEL SARMENTAL ..... 178
6.3. UNA OBRA EN DOS TIEMPOS ..... 181
6.3.1. Primer tiempo. El cuerpo inferior: del dintel al suelo ..... 182
6.3.1.1. Análisis estilístico ..... 183
6.3.1.2. Análisis iconográfico ..... 191
6.3.1.2.1. Escultura monumental ..... 192
6.3.1.2.2. El linaje femenino de Cristo en enjutas y capiteles ..... 206
6.3.1.2.3. Otros motivos de variada naturaleza en enjutas y capiteles ..... 225
6.3.1.2.4. Una hipótesis sobre lo ausente ..... 228
6.3.2. Segundo tiempo. Cuerpo superior: del dintel al cielo ..... 233
6.3.2.1. Análisis iconográfico ..... 233
6.3.2.1.1. Una novedosa formulación visual para un discurso sapiencial ..... 233
6.3.2.1.2. ¿Artes liberales o La transmisión del conocimiento? ..... 234

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.3.2.2. Análisis estilístico ..... 242
6.3.2.2.1. Sobre una reproducción modernizada y un virtuoso talento silenciado: el Maestro de Sasamón ..... 242
6.3.2.2.2. Crónica de una fusión no anunciada: la capilla de Santa Catalina de la catedral de Burgos ..... 244
6.3.2.2.3. Desde Pamplona y León hasta Sasamón ..... 258
6.3.2.2.4. Otros miembros de esta familia escultórica: las iglesias burgalesas de San Esteban de Burgos y de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal ..... 263
6.4. UNA PROPUESTA DE DATACIÓN (A MODO DE CONCLUSIÓN) ..... 266
6.4.1. Primer tiempo: el fervor mariano hecho piedra ..... 268
6.4.2. Segundo tiempo: tejido social y gusto barroco en el contexto burgalés ..... 275

7. EPÍLOGO: ECOS Y ESPACIOS DE LA CATEDRAL DE BURGOS EN LA IGLESIA DE SASAMÓN ..... 293

8. CONCLUSIONES ..... 301

8. CONCLUSIONS (ENGLISH VERSION) ..... 309

APÉNDICES ..... 317

ABREVIATURAS EMPLEADAS ..... 327

BIBLIOGRAFÍA ..... 329

ANEXO FOTOGRÁFICO ..... 353

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL SILENCIO HISTORIOGRÁFICO EN TORNO A SANTA MARÍA DE SASAMÓN

La voz de la iglesia de Santa María de Sasamón nunca ha sido escuchada con atención por los historiadores del arte medieval hispano. Basta comprobar que no sólo no existe ningún trabajo monográfico sobre este conjunto arquitectónico, sino que ni siquiera se ha publicado un artículo o capítulo de libro dedicado íntegramente a su estudio para advertir la magnitud del silencio que la atenaza.

En efecto, desde las primeras interpretaciones esbozadas a finales del siglo XVIII y hasta las publicadas en los últimos tiempos, todas las referencias a la fábrica segisamonense han tenido un carácter parcial y superficial, bien por hacer alusión a un único rasgo o elemento del edificio de forma aislada, bien por limitarse a citar este templo como parte de la suerte de catálogo que acaban por ser los manuales y las obras de conjunto. Incluso en las escasas ocasiones en las que se ha acometido un repaso del complejo eclesiástico al completo, este se ha materializado en un análisis sesgado de sus particularidades puesto que se ha visto coartado, en gran medida, por la continua reticencia a bucear más allá de lugares comunes, sin someterlos a juicio. En efecto, pocos son los investigadores que han podido o querido desligarse de las ideas consolidadas por la tradición en lo que se refiere al templo de Sasamón. En consecuencia, la mayor parte de los estudios que han ido apareciendo de forma paulatina no son más que una redundante reiteración de los planteamientos propuestos por aquellos primeros estudiosos de los siglos XVIII y XIX que, gracias a ello, han llegado a la actualidad sin haber sido debidamente filtrados por el tamiz de las herramientas metodológicas actuales.

El primero de esos autores dieciochescos que dio cuenta de la existencia del templo segisamonense fue Francisco Berganza en su obra *Antigüedades de España* de 1721[1]. Con todo, no va a ser hasta unos cincuenta años más tarde cuando se conciban las primeras páginas dedicadas a su estudio de la mano del célebre historiador agustino Henrique Flórez en su insigne

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[1] Francisco Berganza, *Antigüedades de España, propugnadas en las noticias de sus reyes, en la Coronica del Real Monasterio de San Pedro de Cardeña, en Historias, cronicones, y otros instrumentos manuscritos, que hasta aora no han visto la luz pública. Parte segunda* (Madrid: Francisco del Hierro, 1721), 351; 443.

*España Sagrada*[2]. Es este estudioso el primero que mostró cierto grado de interés por la iglesia de Sasamón y que, como tal, inauguró su tradición de estudios. En su discurso, más centrado en cuestiones históricas que artísticas, sacó a relucir una serie de noticias y referencias documentales que asentaron los cimientos sobre los que habrían de trabajar los historiadores posteriores. Es por ello por lo que su publicación puede ser considerada como el punto de partida de algunos de los enunciados –en realidad, casi clichés-, que definirán la concepción de la historia institucional de Santa María de Sasamón. Tras los escritos de Flórez, habrá que esperar más de una centuria hasta que Pascual Madoz vuelva a dedicar atención a Sasamón a propósito de su *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de Castilla y León*[3]. En este caso, sin embargo, la información recogida atiende más al ámbito de la villa que al de la iglesia, como el propio título de la obra evidencia.

No será, pues, hasta la transición del siglo XIX al XX cuando vean la luz las primeras publicaciones que examinarán la fábrica segisamonense de un modo más específico, y lo harán de la mano de una serie de revistas y publicaciones periódicas dedicadas a cuestiones de sesgo histórico-artístico que van a proliferar en estos años. Así, el autor que firma bajo el seudónimo "S. de la C." en 1884[4], Eloy García de Quevedo y Concellón en 1899[5], Vicente Lampérez en 1904 y 1930[6], y Luciano Huidobro en sucesivas publicaciones a lo largo del año 1911[7], engrosarán el número de páginas abocadas a recopilar información sobre Santa María de Sasamón. Los trabajos de los dos últimos, arquitecto e historiador respectivamente, son sin duda

[2] Henrique Flórez, *El estado antiguo de las iglesias de Auca, de Valpuesta y de Burgos. Justificado con instrumentos legítimos y Memorias inéditas* vol. 26, *España Sagrada* (Madrid: Oficina de Pedro Marín, 1771), 21-28.

[3] Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, vol. 13. (Madrid: Imprenta del Diccionario geográfico estadístico-histórico de Pascual Madoz, 1849), 876-877.

[4] S. de la C., "Segisamún ayer: Sasamón hoy", *Revista Contemporánea* 10, t. 49 (enero-febrero de 1884): 385-404. He intentado rastrear la identidad de este autor pero no he tenido éxito.

[5] Eloy García de Quevedo y Concellón, "Excursiones por la provincia de Burgos: conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 17 de marzo de 1899", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 7, nº 82 (diciembre de 1899): 205-206.

[6] Vicente Lampérez y Romea, "La iglesia de Santa María en Sasamón (Burgos)", *La ilustración española y americana* 48, nº 41 (1904): 267-270; Vicente Lampérez y Romea, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los monumentos,* vol. 2 (Madrid: Espasa-Calpe, 1930), 272-274.

[7] Luciano Huidobro y Serna, "Sasamón: villa de arte", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* 5 (1911-1912): 17-18; 38-40; 59-64; 113-120.

los más destacados entre los hasta ahora citados. Ambos se detienen a analizar el complejo arquitectónico tanto a nivel artístico como estructural, y aportan datos que resultan de gran interés para su estudio en la época actual, pues entre otros aspectos reseñan el alcance de los daños sufridos por el incendio que el conjunto sufrió en el transcurso de la Guerra de la Independencia, lo que permite conocer el estado de ruina en que se encontraba el templo todavía a inicios del siglo XX. Así, de un modo similar a lo expuesto para la obra de Flórez en materia histórica y documental, las ideas propuestas por Luciano Huidobro y Vicente Lampérez configurarán los preceptos artísticos bajo los que fue leída una y otra vez la fábrica segisamonense a lo largo de las décadas. Si bien es cierto que algunas de sus afirmaciones han sido puestas en tela de juicio en los últimos tiempos -pues muchas de ellas encerraban errores manifiestos-, estas han sido y siguen siendo verdaderos tópicos sobre la iglesia de Santa María de Sasamón. Cierran esta lista de autores de la primera mitad del siglo XX Narciso Sentenach y Teófilo López Mata. El primero de ellos proporciona una útil descripción del templo de Sasamón en su *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos* de 1925[8]. Por su parte, López Mata recoge en 1953 las principales ideas que habían sido esbozadas por todos sus predecesores hasta la fecha y, al mismo tiempo, ofrece una interesante descripción del penoso estado en el que todavía se encontraba el templo a mediados del siglo pasado[9].

Tras estos primeros trabajos, el silencio asolará una vez más la iglesia de Sasamón hasta la llegada de las últimas décadas del siglo XX, en las que surgirán una serie de publicaciones que volverán a ocuparse de ella. Aunque algunas de estas esbozarán los primeros cambios de dirección, la mayor parte de estos autores no conseguirán desligarse de los planteamientos de sus precursores para visitar Sasamón desde nuevas ópticas, de modo que se limitarán a repetir los enunciados enraizados ya en la historiografía anterior. De hecho, el grueso de estos estudiosos no le dedicará a este edificio más que unas breves líneas, con el fin de referenciar un único aspecto de su arquitectura o escultura como parte de un discurso más amplio.

En este sentido, el tema más recurrente será la composición e imaginería de su portada meridional en tanto que esta deriva, sin duda alguna, de la de la portada del Sarmental de la catedral burgalesa. Lo cierto es que es este realmente el único motivo por el que autores como

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[8] Narciso Sentenach, "Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos. Vol. 5: Partido de Castrojeriz" (Manuscrito inédito, 1924), s.p.

[9] Teófilo López Mata, "Santa María de Sasamón. San Pedro Tejada: el Valle de Valdivielso", *Boletín de la Institución Fernán González* 32, nº123 (2º trim. 1953): 551-553.

August L. Mayer, José María Azcárte Ristori, Paul Williamson o Regine Abeg citan a Sasamón en sus manuales del arte gótico hispano[10], del mismo modo que lo hace Ángela Franco Mata en su trabajo sobre la escultura de León -en cuya catedral, como se verá, también será emulada la portada burgalesa-[11]. No obstante, habrá otro grupo de investigadores que intentarán aportar novedosas reflexiones en torno al programa escultórico que se despliega en esta portada. Así, Serafín Moralejo u Olga Pérez Monzón, que meditan sobre el papel que conceptos como "modelo" o "copia" desempeñan en la producción artística del Medievo, considerarán el caso de Sasamón como un claro ejemplo de tal práctica[12]. Del mismo modo, reconocidas especialistas en el campo de la escultura gótica como Julia Ara Gil o Rocío Sánchez Ameijeiras han trabajado con el fin de revisar la cronología y la filiación estilística de este conjunto[13].

A excepción de la portada sur, pocos han sido los aspectos de la fábrica segisamonense que han encontrado un hueco entre las preocupaciones de la historiografía reciente. En lo que respecta al ámbito de la arquitectura, únicamente Salvador Andrés Ordax se detuvo a esbozar una secuencia para sus diferentes campañas constructivas en algunas de sus múltiples colaboraciones para obras colectivas sobre el arte medieval en el territorio burgalés[14]. Con todo,

---

[10] August L. Mayer, *El estilo gótico en España*, (Madrid: Espasa Calpe, 1929), 48-49; José María Azcárate Ristori, *Arte gótico en España* (Madrid: Cátedra, 1990), 171-172; Paul Williamson, *Escultura gótica: 1140-1300* (Madrid: Ediciones catedral, 1997), 348-349. Regine Abegg, "La escultura gótica en España y Portugal", en *El gótico. Arquitectura. Escultura. Pintura*, ed, Rolf Toman (Colonia: Köneman, 1998), 372; Del mismo modo, Christine Hediger en su tesis doctoral sobre la puerta del Sarmental del año 2005 analiza la portada meridional de Sasamón con el único fin de calibrar su dependencia de la portada burgalesa. Véase Christine Hediger. *Die Puerta del Sarmental der Kathedrale von Burgos uns ihre ikonographische und stilische Nachfolge auf der iberischen Halbinsel* (Tesis doctoral, Université de Genève, 2005), 291-299.

[11] Ángela Franco Mata, *Escultura gótica en León y provincia: 1230-1530* (León: Diputación Provincial de León, 1998), 74.

[12] Serafín Moralejo Álvarez, "Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)", en *V Congrés Espanyol d'Història de l'Art. Vol I: Originalidad, modelo y copia en el arte medieval español,* ed. Francesca Español Beltrán y Joaquín Yarza Luaces (Barcelona: Ediciones Marzo 80: Comité Español de Historia del Arte, 1986), 128 n. 47; 129 n. 50; Olga Pérez Monzón, "Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia", *Anales de Historia del Arte* 22 (2012): 121.

[13] Clementina Julia Ara Gil, "Escultura", en *Historia del arte de Castilla y León* vol. 3, *Arte Gótico*, coord. Javier Rivera Blanco (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994), 240; Rocío Sánchez Ameijeiras, "La portada del Sarmental de la Catedral de Burgos. Fuentes y Fortuna", *Materia* 1 (2001): 195-198.

[14] Salvador Andrés Ordax, *El crucero de Sasamón*: *iconografía cristológica a fines de la Edad Media (*Cáceres: Universidad de Extremadura, 1986), 20-27; Salvador Andrés Ordax, coord., *La España Gótica* vol. 9, *Castilla y León*/*1: Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila.* (Madrid: Ediciones Encuentro, 1989), 202. Salvador Andrés Ordax, "Arquitectura y escultura monumental gótica en el territorio burgalés", en *El arte gótico en el territorio burgalés,* dir. E. J. Rodríguez Pajares (Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2006), 127-129.

en ninguna de ellas ofrecerá una interpretación demasiado lejana de aquellas que habían sido formuladas por los autores de la centuria anterior. De un modo paralelo, y también al abrigo de otro volumen de carácter enciclopédico, José María Martínez Frías se limitará a condensar, en unas pocas líneas, los planteamientos enraizados en la tradición[15]. Sólo recientemente Pablo Abella en su artículo sobre la arquitectura bajomedieval de la comarca burgalesa del Odra-Pisuerga[16], en el que señala las similitudes y diferencias que el templo segisamonense guarda con otros conjuntos de su inmediato contorno geográfico, se atreve a ofrecer por vez primera interpretaciones genuinas para ciertos aspectos de este edificio. Al hilo de este ejercicio es imperativo mencionar un estudio acometido en el año 2015 por un grupo de investigación dependiente del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Florencia en colaboración con la Universidad Politécnica de Madrid[17]. Aunque de cariz más técnico que historiográfico, este trabajo, que se desarrolla a caballo entre el tratado arquitectónico y el arqueológico, encarna el único estudio de este tipo que se ha ejecutado sobre la iglesia de Sasamón. Además, a partir de técnicas propias de la arqueología de la arquitectura como la lectura estratigráfica de los lienzos murales del templo segisamonense, este grupo de investigadores propondrá nuevos marcos cronológicos para algunos de los sectores que lo integran -aunque, eso sí, sin confrontar sus resultados con aquellos indicios que manifiestan los componentes artísticos que estos albergan-.

Por último, algunos elementos de la fábrica segisamonense son mentados en estudios de carácter más específico, aunque siempre de forma superficial. Así, Eduardo Carrero Santamaría alude a su recinto claustral en alguno de sus numerosos artículos dedicados al estudio de los claustros medievales hispanos[18]. Del mismo modo, María Jesús Gómez Bárcena en su célebre trabajo sobre la *Escultura gótica funeraria en Burgos* hace referencia –aunque siempre en nota

[15] José María Martínez Frías, "Arquitectura gótica", en *Historia del arte de Castilla y León* vol. 3, *Arte Gótico*, coord. Javier Rivera Blanco (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994), 150.

[16] Pablo Abella Villar, "Opus francigenum en el iter francorum. El fecundo siglo XIII y la nueva arquitectura de Castilla (comarca Odra-Pisuerga, Burgos)", *Porticvm, Revista d´Estudis Medievals* 1 (2011): 87-92.

[17] Stefano Bertocci et. al., *Complessi Religiosi e sistema difensivi sul camino di Santiago de Compostela: rilievi e análisis per la valorizzazione e il restauro della cattedrale di Santa Maria la Real a Sasamón* (Firenze: Centro Stampa del Consiglio Regionale della Toscana. 2015).

[18] Eduardo Carrero Santamaría, "El claustro funerario en el medievo o los requisitos de una arquitectura de uso cementerial", *Liño: Revista anual de historia del arte* 12 (2006): 36; Eduardo Carrero Santamaría, "Cathédrale et topographie funéraire dans l'architecture médiévale de la Péninsule Ibérique", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 42 (2011): 123, 128.

a pie de página, lo que ya es indicativo de su escasa relevancia dentro de la obra-, a los sepulcros y laudas conservadas en la iglesia de Sasamón, pero sólo para encuadrarlos dentro de alguna de las tipologías que somete a revisión y, por lo tanto, no les dedica un análisis particular[19]. También Francisco Oñate en su libro *Blasones y linajes de la provincia de Burgos*, hace alusión a los escudos heráldicos ubicados en el claustro de Sasamón, aunque no ofrece filiación alguna para ellos "por carecer de información al respecto"[20]. Por último, María Josefa Martínez Martínez señala la existencia de la imagen de la Virgen sedente que preside este mismo espacio claustral en su tesis doctoral sobre la imaginería gótica burgalesa[21], mientras que menciona la figura de un ángel alojado en una de sus pandas en otro de sus artículos[22], sin detenerse a analizar el origen, estilo o función de ninguna de estas tallas.

No se han escrito, pues, más que parcas y parciales alusiones a la iglesia en cuestión. Tanto es así que lo más similar a un trabajo monográfico que se puede consultar sobre Santa María de Sasamón son una serie de publicaciones que nacieron con el fin el servir como guías del conjunto de la villa y que han sido elaboradas por diferentes estudiosos locales. La más antigua fue escrita en 1969 por el entonces párroco de Sasamón, Alejandro Orive Salazar[23]. Bajo el título de *Sasamón: ciudad milenaria y artística* y la forma de un pequeño catecismo, el mentado párroco esbozó un repaso por la historia de la villa y de su iglesia al que imprime, como era de esperar, un marcado sesgo religioso. Su discurso, además, está basado en aquellos hechos que habían permanecido vivos en la tradición oral a través de la memoria de varias generaciones y no así en referencias de carácter documental o bibliográfico. En la misma línea, pero esta vez con un cariz más divulgativo que religioso, aunque en ningún caso historiográfico, el escritor burgalés Juan Ruíz Carcedo dio forma a dos breves y casi idénticas publicaciones dedicadas a

[19] María Jesús Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos* (Burgos: Diputación de Burgos, 1988), 16, 25, 37, 40, 57.

[20] Francisco Oñate Gómez, *Blasones y linajes de la provincia de Burgos VI: Partido Judicial de Castrojeriz*. (Burgos: Rico Adrados, 2017), 127-146.

[21] María Josefa Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del camino de Santiago" (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2016), 102, 112, 189, 365.

[22] María Josefa Martínez Martínez, "Las anunciaciones góticas burgalesas y los ritos hispánico y romano", *Codex Aquilarensis* 28 (2012): 215-217.

[23] Alejandro Orive Salazar, *Sasamón: ciudad milenaria y artística* (Burgos: Diputación Provincial, 1969).

Sasamón[24]. Por último, dos historiadores con raíces segisamonenses, Isaac Rilova y Jesús Simón, han elaborado la que puede considerarse la más completa obra dedicada a Sasamón que se ha publicado hasta el momento. Su título, *Sasamón: historia y guía artística*[25], refleja muy bien su contenido. Este ejemplar ofrece un recorrido por toda la historia de la población segisamonense desde su origen hasta la actualidad, reseñando las más destacadas vicisitudes acaecidas en ella. Cabe señalar que, en este caso, y a diferencia de sus predecesores, estos autores sí manejan fuentes documentales y referencias bibliográficas. A pesar de ello, en ciertos aspectos (especialmente en aquellos de materia artística), esta publicación se queda a las puertas de poder ser considerada una obra de carácter plenamente científico, en la medida en que en ella se advierten signos de parcialidad y se repiten una vez más las mismas hipótesis y cronologías para el conjunto eclesiástico que habían sido formuladas por los primeros historiadores del siglo XX, sin optar por someterlas al riguroso análisis crítico y metodológico que es necesario aplicar en un trabajo de investigación. Lo cierto es que la formación de sus autores en el campo de la Historia se hace notar, y esta monografía luce más en su carácter de tratado histórico que de guía artística. Con todo, y a pesar de que su marco de estudio se concentra en mayor medida en los siglos de la Edad Moderna y Contemporánea que en los del Medievo, esta obra merece un puesto de honor en este estado de la cuestión sobre la historiografía de Sasamón.

En definitiva, el complejo eclesiástico de Santa María de Sasamón sigue esperando un estudio íntegramente dedicado a su interpretación que abarque y aborde los diferentes aspectos que lo componen desde el punto de vista de la Historia del arte. No obstante, este dilatado silencio historiográfico esconde una manifiesta razón de ser. En efecto, todo parece indicar que el principal motivo por el que el estudio en profundidad de este templo no ha sido llevado a cabo todavía radica en las consecuencias derivadas del gran incendio del que fue víctima en el año 1812 al fragor de la Guerra de la Independencia. Este trágico acontecimiento no sólo supuso la destrucción de buena parte de la estructura arquitectónica y de los elementos que esta atesoraba, sino que causó también la pérdida de toda la documentación que custodiaba la iglesia relativa a su fundación y a su historia. Estos hechos han quedado registrados en varios

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[24] Juan Ruíz Carcedo, *Sasamón* (Barcelona: Editur, 1997); Juan Ruíz Carcedo, *Sasamón* (Burgos: Fundación Amaya, 2006).

[25] Isaac Rilova Pérez y Jesús Simón Rey, *Sasamón: Historia y guía artística* (Burgos: Editorial Dossoles, 2005).

testimonios recogidos en las fechas posteriores al siniestro. Así lo refiere una de las anotaciones inscritas en el año 1816 en el único de los "Libros de Fábrica" que no ha sido pasto de las llamas en el que se recogen las cuentas de los años 1789 a 1850 y en el que todavía puede leerse:

> (…) las ocurrencias que hubo durante la dominación francesa, quando se llevaron todos los ganados y los susos dichos bueyes las partidas de guerrilla, habiendo también desaparecido el Libro de Fundación, visitas y todos los papeles relativos á ella como los demás de la iglesia y escribanías en el incendio ocurrido posteriormente que redujo a cenizas toda la población[26].

Es más, años después, en 1845, a raíz de un pleito entre los clérigos de Sasamón y algunos vecinos de la villa por una deuda que estos últimos mantenían con la fábrica, se manifiesta que con este nefasto suceso no sólo desaparecieron los documentos que se guardaban entre los muros de la iglesia, sino que perecieron "hasta los papeles que para su resguardo conservaban algunos vecinos y los que obraban en las dos escribanías numerarias de esta villa, que fueron víctimas del fuego"[27].

En aquel fatídico año de 1812 el fuego se tradujo en silencio. Es hora, pues, de intentar revertir esta situación y de escuchar al fin las historias que tienen que contar los muros de Santa María de Sasamón.

## 1.2. CUESTIONES METODOLÓGICAS: OBJETIVOS, FUENTES Y LÍNEAS DE ACTUACIÓN

### 1.2.1. Objetivos y marcos de estudio

Fue precisamente esa reiterada falta de atención por parte de la historiografía hacia una obra de singular envergadura y calidad como es el complejo eclesiástico de Santa María de Sasamón la que determinó la elección de este tema de investigación. Por consiguiente, su principal objetivo será recuperar la memoria de este templo para reivindicar así el lugar que merece ocupar dentro del marco de la historia de la arquitectura, la escultura y la cultura visual del gótico hispano en general y castellano en particular.

Así pues, el contexto geográfico de la Castilla y, más aún, de la Burgos medieval va a ser el marco territorial en el que se pretenderá integrar la fábrica segisamonense. A pesar de ello,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[26] Incluido en el LF. ADB, armario 2/A-10, sign. 14, s.p.

[27] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 251.

estas fronteras serán traspasadas y ampliadas a la totalidad del territorio hispano a la hora de buscar paralelos que puedan servir para interpretar de un modo más preciso diversos aspectos del templo en cuestión. Por su parte, el marco temporal será, como es natural, el fijado por el propio momento o, mejor dicho, momentos de construcción de la iglesia, que abarcarán fundamentalmente los siglos XIII y XIV. Con todo, como en el caso del contexto territorial, estos márgenes se verán rebasados en ocasiones puntuales con el fin de hacer alusión a cuestiones fundamentales a la hora de entender la iglesia en su conjunto. Así, la línea temporal será desplazada hacia atrás en el primero de los apartados para profundizar en la efímera sede episcopal que acogió Sasamón a finales del siglo XI y la fábrica primitiva que hubo de servirle como continente. Pero también hacia adelante, a la hora de acometer el ejercicio de la reconstrucción de la historia edilicia del conjunto arquitectónico con el fin de citar las diferentes ampliaciones surgidas a lo largo de los siglos XV y XVI que concedieron la forma definitiva al perímetro de la iglesia y, sobre todo, de narrar las peripecias vividas por el templo durante los siglos XIX y XX y los distintos procesos de destrucción y reconstrucción que han condicionado de un modo total la apariencia del templo actual.

En definitiva, se ha pretendido llevar a cabo, en la medida de lo posible, un estudio integral del templo segisamonense. Por consiguiente, los resultados pasan por una pequeña aproximación al ámbito histórico seguida de una mayor profundización en la esfera artística, para acabar conjugando ambas cuestiones con el fin de integrar los diferentes elementos que caracterizan la iglesia de Santa María de Sasamón en sus respectivos contextos.

### 1.2.2. Gestión y aplicación de las fuentes

Para abordar todas estas cuestiones y alcanzar los objetivos establecidos fue necesario sortear, en primer lugar, el mayor de los obstáculos que presenta esta investigación: la oscuridad documental generada por la ausencia de las fuentes documentales más ricas que, como ya se ha expuesto, perecieron en el incendio. Del que hubo de ser el Archivo parroquial no quedan más que lejanos ecos entre las páginas de algunas obras de investigadores pretéritos que pudieron llegar a consultar de primera mano los documentos que en él se custodiaban. Me refiero, en concreto, a los estudios sobre *La excelentísima casa de Sarmiento de Villamayor* de José Pellicer, la ya citada *España Sagrada* de Henrique Flórez y la *Coronica de los Señores Reyes*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

*de Castilla* de Alonso Núñez de Castro[28]. Si bien los tres recogen importantes indicios sobre elementos estructurales y devocionales de los que hoy no queda rastro material o "memorial" y que, como tal, resultan de gran interés a la hora de intentar entender este conjunto arquitectónico, son incontables los aspectos que no alcanza a abordar el contenido de estos testimonios indirectos. Por ende, se hizo imprescindible llevar a cabo un ejercicio de búsqueda y rastreo por distintos archivos tanto burgaleses como estatales con el fin de hacer acopio de fuentes documentales cuya información ofreciese una base lo suficientemente amplia y sólida como para poder asentar sobre ella los cimientos de este estudio. Este conjunto de fuentes originales qua a continuación se van a presentar -y cuyo número, a pesar de todo, ha resultado ser notablemente escueto-, podrían clasificarse en dos categorías diferenciadas: históricas y contemporáneas.

#### 1.2.2.1. Fuentes históricas

Se entienden aquí como fuentes históricas aquellas cuya cronología se encuentra próxima bien a la del levantamiento, bien a la de la destrucción de la fábrica segisamonense y que vieron la luz, por tanto, entre los siglos XIII y XVIII. De todos los archivos a los que he podido tener acceso, los que han aportado información en mayor cantidad y calidad han sido, como no podía ser de otro modo, los burgaleses. Entre ellos cabe destacar especialmente el Archivo Diocesano de Burgos y el Archivo Histórico de la Catedral de Burgos.

Entre los custodiados por el Archivo Diocesano de Burgos, el documento más valioso para la presente investigación ha sido sin duda el "Libro de Privilegios Reales Concedidos a Sasamón"[29], en tanto en cuanto se trata de la única documentación conservada que resulta

[28] José Pellicer de Ossau Salas y Tovar, *Informe del origen, antigüedad, calidad, i sucession de la Excelentissima Casa de Sarmiento de Villamayor y de las unidas a ella por casamiento* (Madrid: [s.n.], 1663), 57-60; Flórez, *El estado antiguo de las iglesias…,* 21-28; Alonso Núñez de Castro, *Coronica de los Señores Reyes de Castilla Don Sancho el Deseado, Don Alonso el Octauo, y Don Enrique el Primero: en que se refiere todo lo sucedido en los Reynos de España, desde el año mil ciento y treinta y seis, hasta el de mil y docientos y diez y siete* (Madrid: Pablo de Val, 1665), 93.

[29] LPR. ADB, armario 2/A-10, sig. 25, s.p. Recoge los privilegios otorgados por Sancho IV en Valladolid 4 de diciembre de 1284 (en el que se hace referencia a los de Alfonso VIII, Fernando III y Alfonso X, pero no se incluye su contenido), Fernando IV en Medina del Campo el 15 de mayo de la era 1340 (año 1302), Alfonso XI en Medina del Campo a 5 de agosto de la era de 1360 (año 1342), Enrique II en Burgos el 8 de febrero de la era de 1405 (año 1367), Juan I en Burgos el 10 de agosto de la era 1417 (afro 1379), Enrique III en Madrid el 15 de diciembre de 1393, Juan II en Valladolid a 6 de marzo de 1420, Enrique IV en Palencia a 22 de diciembre de 1456, la reina Juana en Burgos el 3 de julio de 1508, Felipe II en Madrid el 28 de mayo de 1564, Felipe IV en Madrid a 22 de marzo de 1628 y Felipe V, en Madrid a 21 de abril de 1718.

estrictamente contemporánea al momento de la construcción de la iglesia y, lo que es más, directamente vinculada con este proceso. Si bien se trata en realidad de un documento elaborado en 1718 como constatación de la confirmación otorgada por el rey Felipe V en ese año, el notario encargado de su redacción insertó, como era costumbre, la copia de los privilegios que van a ser confirmados, es decir, todos aquellos otorgados por sus antecesores. En efecto, este manuscrito recoge una serie de privilegios concedidos a la iglesia de Sasamón y ratificados por distintos monarcas a lo largo de los siglos, siendo el más antiguo el otorgado por Sancho IV en 1284 (en el que se hace referencia a las concesiones de Alfonso VIII, Fernando III y Alfonso X, aunque no se transcriben), y el último, el de Felipe V en 1718. Como se podrá comprobar a lo largo de toda esta investigación, las exenciones que conceden los sucesivos reyes resultarán esenciales para entender el desarrollo constructivo del conjunto segisamonense.

También el "Libro de fábrica y cuentas de la iglesia de Sasamón (1789-1850)", que ya ha sido reseñado a la hora de hablar del episodio del incendio, aporta una serie de datos que resultan de interés a pesar de corresponder a un momento histórico que excede los límites temporales de este trabajo[30]. A través de su lectura es posible profundizar en el estado en que se encontraba la iglesia durante los pocos años que este registro abarca antes de su destrucción (1789-1812). Del mismo modo, ha servido para conocer de primera mano las circunstancias bajo las que el dramático incendio tuvo lugar. Sin embargo, por tratarse de un conjunto de partidas puramente administrativas -que, por otro lado, no se realizaban con demasiado rigor, pues muchos de los años carecen de anotaciones-, no resulta demasiado útil para las cuestiones histórico-artísticas que son el verdadero objetivo de esta investigación.

Por otro lado, los "Libros de difuntos"[31], a pesar de que todos los conservados fueron compuestos en fechas posteriores al siglo XVI, han resultado de gran provecho para conocer mejor cómo hubo de ser la configuración arquitectónica y litúrgica de la iglesia en la Edad Moderna, que no debió distar en gran medida de aquella del Medievo. A partir de los distintos lugares que cada uno de los finados disponía en sus testamentos para alojar su sepultura he podido recuperar la disposición y denominación de ciertas capillas y puertas que hoy en día han perdido su función e incluso su fisonomía original. Con todo, al carecer de toda documentación medieval a este respecto, resulta tarea difícil determinar en qué momento pudieron ser

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[30] LF. ADB, armario 2/A 10, sign. 14.

[31] LD. ADB, armario 2/A-10, signs. 10, 11, 12 y 13.

construidas estas dependencias o haber recibido una advocación específica, y mucho menos dilucidar si esta topografía moderna se remontaba a los siglos anteriores. No obstante, las declaraciones de muchas de las mandas me permitieron proponer una nueva interpretación para la imagen de la Virgen sedente que hoy preside el claustro.

Por último, un documento fechado en 1636 y referenciado en el cuaderno de signaturas del Archivo Diocesano como "Cementerio", recoge el proyecto del cierre del atrio y el levantamiento del arco que todavía hoy da acceso al recinto religioso desde la plaza mayor de la villa[32]. Además de conocer el momento de construcción de este cerramiento, este documento ha permitido confirmar que todo el terreno que circunda la iglesia, como era habitual, era utilizado como lugar de enterramiento.

Si bien se pueden consultar en este archivo otra serie de documentos de época moderna y contemporánea relativos a la iglesia de Sasamón, ninguno de ellos ha resultado efectivo para este análisis por estar dedicados a cuestiones puramente administrativas (Libros de Ventas, Apeos, Tazmías, Hijuelas…), o religiosas (Libros de Misas, Cantorales, etc.).

Por su parte, en el Archivo Histórico de la catedral de Burgos se conservan los otros dos manuscritos que, junto con el "Libro de Privilegios Reales" anteriormente citado, constituyen las fuentes más importantes a los que he podido tener acceso en el curso de esta pesquisa. Son los testamentos del prior Martín Ibáñez (del 30/07/1333)[33], y el canónigo Juan Rodríguez (del 08/03/1354)[34], ambos miembros del cabildo catedralicio durante la primera mitad del siglo XIV[35]. Estos dos personajes van a estar íntimamente ligados a la villa de Sasamón, como se indicará en el apartado correspondiente. La información ofrecida por estos documentos[36], ha

[32] ADB, armario 2/A-10, sign. 25.

[33] ACB, vol. 48, fol. 319.

[34] ACB, vol. 18, fol. 507.

[35] La transcripción de estos dos testamentos, todavía inéditos, ha sido realizada por Susana Guijarro González (Universidad de Cantabria), a la que quiero agradecer su colaboración e infinita amabilidad a la hora de facilitarme de forma desinteresada las transcripciones en cuestión y de responder a todas las dudas que sobre esta materia le he formulado. El estudio de estos documentos forma parte de la monografía de Susana Guijarro, *El bien façer, el buen morir y la remembranza en la sociedad medieval burgalesa (siglos XIII-XV)* (Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, Santander, 2016), así como de un Proyecto de investigación en curso titulado "Cultura, poder y redes sociales en la Castilla medieval: el clero de la diócesis de Burgos y Sigüenza en la Baja Edad Media (MINECO, Plan Nacional I+D+i, HAR2016-79265-P)".

[36] Así como por una ingente cantidad de documentos de distinta naturaleza (concesiones de cargos, prebendas, ventas, pleitos, etc., que serán reseñados en el capítulo tercero y el Apéndice I.

resultado fundamental para el conocimiento de una familia estrechamente vinculada a la historia de Sasamón que resultará de gran relevancia para penetrar en el entramado social y las redes familiares y clientelares en torno a las cuales pudo haberse desarrollado el proceso constructivo del templo segisamonense.

Además de estos testamentos, se encuentran al abrigo de este Archivo otra serie de originales que han cerrado el conjunto de las únicas fuentes directas de cuño medieval que he podido consultar. Entre ellos destaca una donación de heredades por parte de una condesa de nombre Mommadona a la sede episcopal de Sasamón en 1071[37]; la concesión de la iglesia de Sasamón y de todas sus propiedades al obispo y cabildo de Burgos por parte del rey Alfonso VII en 1128[38]; la donación del alférez Rodrigo González en 1168[39], o las ventas realizadas en 1243 y 1244 por parte de tres miembros de la casa de Lara de las heredades que tenían en Sasamón al obispo de Burgos Juan de Soria[40]. De todos los datos históricos extraídos de estos documentos se hablará con detalle en sus correspondientes secciones.

Por último, a estas fuentes documentales inéditas cabe sumar otras fuentes editadas -entre las que debo destacar el *Libro Becerro de las Behetrías*[41], o diversas crónicas reales como las *Memorias de Fernando IV*[42], la *Crónica de Alfonso XI*[43], el *Poema de Alfonso XI*[44] o la *Crónica de Pedro I*[45]-, que permitieron sellar la mayor parte de las materias e hipótesis que componen este estudio y que serán presentadas y desarrolladas a lo largo de las próximas páginas.

---

[37] ACB, vol. 71, nº 161.

[38] ACB, vol. 21, fol. 12

[39] ACB, vol. 27, fol. 133.

[40] ACB, vol. 33, fol. 86, fol. 87 y fol. 94.

[41] Gonzalo Martínez Díez, ed., *Libro Becerro de las Behetrías,* vol. 2 (León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 1981), 250-251.

[42] Antonio Benavides, *Memorias de don Fernando IV de Castilla* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1860).

[43] Se ha empleado la edición de Francisco Cerdá y Rico, *Crónica de Don Alfonso el Onceno de este nombre, de los Reyes que reinaron en Castilla y en León* (Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1787).

[44] Juan Victorio, ed., *Poema de Alfonso Onceno* (Madrid: Cátedra, 1991).

[45] Pedro López de Ayala, *Crónicas de los Reyes de Castilla Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III vol. 1: comprende la crónica del Rey Don Pedro,* eds. Gerónimo Zurita y Eugenio de Llaguno Amirola (Madrid: imprenta de Don Antonio de Sancha, 1779).

#### 1.2.2.2. Fuentes contemporáneas

Este otro tipo de fuentes incluyen, a grandes rasgos, un catálogo de proyectos, informes y expedientes sobre los distintos procesos de reconstrucción y restauración ejecutados sobre la fábrica de Santa María de Sasamón durante la última centuria y, como tal, deben ser inventariados en un epígrafe distinto al de las fuentes descritas con anterioridad. Aunque ajenas al contexto de la Edad Media en el que se centra esta investigación, estas intervenciones deben ser objeto de estudio en la medida en que condicionan sobremanera la imagen actual del templo y, por lo tanto, sólo tras conocer sus alcances es posible abrirse paso hacia la que pudo ser la fábrica original. Todos los registros de este tipo han sido consultados en el Archivo General de la Administración y en la sede del Servicio Territorial de Cultura de Burgos.

Aquellos expedientes que forman parte del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares tienen su inicio en la década de 1930, de modo que han permitido conocer las distintas etapas por las que ha pasado el monumento en lo que se refiere a su estado de conservación durante los últimos noventa años y, al mismo tiempo, recrear el estado en el que se encontraba el conjunto arquitectónico segisamonense tras el incendio sufrido en el siglo XIX. Se han consultado, en concreto, las siguientes carpetas:

1. Carpeta 65/00197. Comprende la ingente correspondencia entre el párroco de Sasamón Alejandro Orive Salazar y la Dirección General de Bellas Artes con el objeto de llegar a un acuerdo sobre la ejecución de las obras de restauración de la iglesia.
2. Carpeta 26/1559. Contiene contratos de obra, cláusulas, presupuestos, depósitos, concurso y adjudicación de las obras, certificados de pago y expedientes.
3. Carpeta 26/01601. Incluye una serie de planos y fotografías del arquitecto Carlos Rubio Carvajal y una memoria de las obras acometidas por él. La obra consiste en la restauración completa de las cubiertas de la cabecera, la sacristía y las dependencias anejas.
4. Carpeta 26/0614. Recoge papeles administrativos, expedientes, contratos de obra, y presupuestos correspondientes a otra intervención de restauración por parte del arquitecto Carlos Rubio Carvajal.
5. Carpeta (4)117 51/11813. Custodia otra serie de cartas y fotografías remitidas por el párroco Salazar a Pons Sorolla acerca de la necesidad de restaurar la iglesia.
6. Carpeta 52/4287. Contiene los registros de la concesión de dos subvenciones otorgadas a Sasamón para la restauración del templo.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7. Carpeta (3) 5.3 51/11298. Atesora un tercer conjunto de cartas de Alejandro Orive en las que solicita la concesión de subvenciones económicas para llevar a cabo las obras pertinentes.

Por otro lado, la información obtenida en el Servicio Territorial de Cultura de Burgos, un órgano de administración autonómica dependiente de la Junta de Castilla y León cuya sede se encuentra en la propia ciudad burgalesa, sigue la misma línea que la expuesta para el archivo anterior. Sin embargo, y a diferencia de lo relatado en el apartado precedente, en esta delegación se custodian los expedientes relativos a las intervenciones más recientes de las que ha sido objeto la fábrica segisamonense, siendo por tanto las que realmente le han dado a esta arquitectura el aspecto que presenta hoy en día. En concreto, he podido consultar la memoria de hasta cinco procedimientos llevados a cabo a lo largo de las décadas de 1980 y 1990:

-La primera de ellas, que lleva por nombre "Proyecto de consolidación y restauración de la iglesia mayor de Santa María en Sasamón (Burgos)" y tiene fecha del 25 de octubre de 1984, detalla el conjunto de intervenciones llevadas a cabo por parte del arquitecto Santiago Almeida Peralta por encargo de la Consejería de cultura de la Junta de Castilla y León[46].

-La segunda, titulada "Santa María la Real de Sasamón (Burgos): estudio técnico", y redactada en octubre 1992, recoge los objetivos y resultados del proyecto de reconstrucción ejecutado por los arquitectos Andrés Oroño Díaz y Miguel A. López Miguel a instancias, una vez más, de la Junta de Castilla y León a través de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural[47].

-Los tres informes restantes contienen los resultados de las actuaciones llevadas a cabo sobre el claustro, una de las partes que, como se verá, resultó severamente afectada por el incendio. Dos de ellas fueron confeccionadas por el arqueólogo Eduardo Cristóbal Villanueva: el "Informe arqueológico preliminar sobre los arcosolios y sepulcros del claustro de la iglesia de Santa María la Real, en Sasamón (Burgos)", ejecutado en diciembre de 1996[48]; y el "Informe técnico sobre la intervención arqueológica de urgencia realizada en el claustro de Santa María

[46] Santiago Almeida Peralta, "Proyecto de consolidación y restauración de la iglesia mayor de Santa María en Sasamón (Burgos)" (memoria inédita, 1984).

[47] Andrés Oroño Díaz y Miguel Ángel López Miguel, "Santa María la Real de Sasamón (Burgos): estudio técnico" (estudio inédito, 1992).

[48] Eduardo Cristóbal Villanueva, "Informe arqueológico preliminar sobre los arcosolios y sepulcros del claustro de la iglesia de Santa María la Real, en Sasamón (Burgos)" (informe inédito, 1996).

la Real de Sasamón (Burgos)", materializado entre diciembre de 1996 y enero de 1997[49]. Se trata, pues, tanto del informe de evaluación previo a la intervención como de la memoria de la intervención en sí misma, promovida de nuevo por la Junta de Castilla y León.

-La tercera de las memorias, fechada en abril de 1998, fue redactada una vez más por los arquitectos Andrés Oroño Díaz y Miguel A. López Miguel, anteriormente citados. Lleva por título "Memoria final de la restauración del claustro de la colegiata de Santa María de Sasamón (Burgos)", y depende, del mismo modo que la anterior, de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León[50]. Ambos proyectos, que fueron ejecutados de forma simultánea, tenían como objetivo la consolidación de un alarmantemente deteriorado recinto claustral.

En definitiva, la lectura de todos estos escritos derivados de las distintas labores de restauración acometidas sobre la iglesia de Sasamón resultó fundamental para poder confeccionar una reconstrucción de este complejo arquitectónico a lo largo de los diferentes estados en los que se ha encontrado en el transcurso de los siglos.

#### 1.2.2.3. La trascendencia de las fuentes visuales

Pero esta investigación no sólo se nutre de fuentes escritas, sino que a ellas debe sumarse otro tipo de fuentes que han resultado igual de trascendentes: las fuentes visuales. Es justo, pues, dedicar unas líneas de este recorrido metodológico a resaltar el papel jugado por el análisis visual en este trabajo.

En efecto, han resultado de gran utilidad de una serie de publicaciones periódicas del pasado siglo que se encuentran recopiladas en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España. Estas revistas han aportado, a grandes rasgos, imágenes acerca del estado en el que se encontraba la iglesia después de su destrucción y antes de las diversas restauraciones a las que ha sido sometida. Estas fotografías, junto con otras extraídas de diversos fondos y archivos fotográficos burgaleses como son el Archivo Municipal de Burgos (Fondo Cortés y Fondo Vadillo) y el Fondo Fotográfico del IES Conde Diego Porcelos, o el portal de la biblioteca

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[49] Eduardo Cristóbal Villanueva, "Informe técnico sobre la intervención arqueológica de urgencia realizada en el claustro de Santa María la Real de Sasamón (Burgos)" (informe inédito, 1997).

[50] Andrés Oroño Díaz y Miguel Ángel López Miguel, "Memoria final de la restauración del claustro de la colegiata de Santa María de Sasamón (Burgos)" (memoria inédita, 1998).

digital *Europeana*, me han ofrecido un sólido punto de apoyo a la hora de esclarecer el estado del templo entre finales del siglo XIX y principios del XX. Asimismo, de ellas he podido extraer una serie de evidencias que delatan la existencia de ciertos elementos arquitectónicos que en origen formaban parte del edificio y de los que en la actualidad no queda ninguna huella o vestigio.

Sin embargo, otra ha sido la fuente primordial en este ejercicio de análisis visual: el propio edificio. Asumiendo las palabras de Georges Didi-Huberman, ser historiador del arte "es mirar, y es intentar escribir lo que la mirada abre al pensamiento. Es ser el escritor de una experiencia que no es narrativa"[51], haciendo legible lo visible. Es actuar, en definitiva, como un traductor de imágenes, definidas por este mismo autor como "cristales temporales"[52], espejos en los que pasado y presente se reflejan por igual. Las piedras cuentan historias y es trabajo del historiador del arte saber traducirlas al papel.

Con esta concepción de la disciplina de la Historia del arte como telón de fondo, el complejo arquitectónico de Santa María de Sasamón en general y cada uno de los elementos que lo integran en particular han sido objeto de un examen detallado que ha venido a compensar la mentada carencia de apoyos documentales, cuyo radio de acción no llega a alcanzar buena parte de las materias que incumben a esta investigación. La desvirtuación estructural del edificio supuso un importante hándicap en la consecución de este ejercicio en la medida en que entorpece enormemente la reconstrucción ideal de su imagen medieval. Con todo, lo cierto es que este recurso ha sido el más fructífero de todos los empleados en el transcurso de este proyecto. La observación minuciosa de la arquitectura y de los patrones estructurales y estilísticos que definen cada uno de los elementos que componen los distintos sectores de la fábrica segisamonense, desde el diseño y la decoración de columnas y capiteles hasta la figuración que habita sus distintas portadas de acceso, pasando por la configuración del recinto claustral y las tracerías de sus ventanales o la concepción espacial de la cabecera, ha sido fundamental para poder estudiar y sobre todo traducir un edificio sobre el papel. De la mano de esta herramienta han logrado tomar forma algunas cuestiones tan determinantes como la historia edilicia de la iglesia o la datación de sus diferentes fases constructivas y programas escultóricos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[51] Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), 313.

[52] Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 304.

Para esta última tarea, además, resultó crucial el estudio comparativo con otras obras. En este proceso fueron utilizados como referentes y paralelos visuales no sólo obras burgalesas sino también ejemplares de otros territorios como León, Cuenca, Soria, Palencia o Navarra, que se revelaron fundamentales para afinar el marco cronológico de las distintas partes de este edificio y, más aún, para encuadrar cada una de ellas en sus respectivas tradiciones constructivas y/o decorativas. En última instancia, a través de esta práctica y con el marco teórico de los estudios visuales y culturales como guía, se han intentado integrar los valores simbólicos asociados a los distintos elementos topográficos y arquitectónicos con la función que desempeñan y/o la imaginería que soportan.

En esta misma línea, incluso otra serie de recursos visuales más específicos han aportado una serie de datos e indicios que resultaron ser de enorme relevancia para el devenir de la investigación. Entre estos testimonios materiales, integrados todos ellos en el propio escaparate que constituye el edificio, estimo oportuno destacar por su mayor interés y valor histórico un conjunto de cuatro laudas sepulcrales conservadas en la iglesia y el claustro de Santa María de Sasamón. Aunque todas ellas se encuentran hoy desvinculadas de su ubicación original, sus inscripciones y los escudos heráldicos que las decoran se revelaron cruciales a la hora de reflexionar en torno al suceder constructivo del conjunto arquitectónico y, más aún, sobre los individuos o familias que han podido estar vinculados a este proceso. Del mismo modo, los blasones que decoran el frente de los sarcófagos de cuatro de los arcosolios funerarios que ocupan los muros de cierre del claustro han permitido no sólo apuntar una cronología aproximada para su propia ejecución -y, en consecuencia, para el conjunto del recinto claustral-, sino también establecer una conexión entre estas armas y sus posibles titulares y, por lo tanto, de estos con la villa y la propia iglesia.

El anexo fotográfico será, en definitiva, una parte esencial de esta tesis doctoral. En consecuencia, se ha optado por escoger para él un diseño que ilustre y, sobre todo, que simplifique lo máximo posible al lector ese continuo ejercicio de comparación visual y formal que se llevará a cabo en el texto.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

### 1.2.3. A modo de síntesis: enfoques, planteamientos y resultados

Con estas cartas sobre la mesa, han sido seis los aspectos relativos a la iglesia de Santa María de Sasamón en cuyo conocimiento se ha tratado de profundizar y, en consecuencia, seis son los capítulos en los que se ha estructurado esta investigación. Los dos primeros, englobados

bajo los epígrafes 2 y 3, pretenden ofrecer un pequeño acercamiento a la historia del templo segisamonense por medio de dos caminos diferentes. Así, el primer capítulo está enfocado en la historia eclesiástica, de modo que, por un lado, se analiza la posible existencia de una sede episcopal en Sasamón durante la Alta Edad Media -lo que implicaría la presencia de una iglesia primitiva de la que todavía hoy pueden identificarse algunos restos entre los muros de la fábrica- y, por otro, se esbozan algunas aclaraciones sobre el estatuto que detentó el templo a lo largo de sus siglos de existencia. El segundo pretende sumergirse, en la medida de lo posible, en la memoria de aquellos personajes que pudieron jugar un papel relevante en el desarrollo constructivo del templo. El objetivo es evocar el que pudo ser el tejido social de las altas esferas civiles y religiosas de la villa segisamonense a lo largo de la Edad Media con el fin de identificar a los posibles promotores de la obra, lo que a su vez permitirá contextualizar históricamente el proyecto y dimensionar los lazos políticos y sociales que pueden explicar la conexión de este monumento con otras empresas del gótico hispano.

Los capítulos restantes, que se traducen en los epígrafes 4, 5 y 6, estarán centrados en el estudio del templo desde los parámetros de la disciplina de la Historia del Arte. En el primero de ellos se presentan nuevas hipótesis referidas a la sucesión de las distintas campañas constructivas y decorativas que dieron forma al edificio, intentando proponer para cada una de ellas un marco cronológico e integrarlas, a su vez, en una tradición artística concreta. Para ello, se confrontará el análisis detallado de los patrones estructurales y del vocabulario formal de la arquitectura con los datos que proporciona la documentación y el estudio de otros edificios medievales. Este ejercicio comparativo permitirá calibrar las singulares aportaciones de la fábrica segisamonense en el panorama de la arquitectura castellana de los siglos XIII y XIV, entre los que tiene lugar el grueso de su construcción. Para terminar, tras la recuperación de la imagen medieval del edificio se profundizará en los cambios fisionómicos que supusieron tanto los añadidos de época moderna como los alcances del proceso de destrucción y rehabilitación que el conjunto sufrió durante los siglos XIX y XX.

En el siguiente epígrafe, echando mano del mismo procedimiento que el relatado para la tarea anterior, se abordará el análisis del recinto claustral. Tradicionalmente, el claustro de Santa María de Sasamón ha sido datado entre finales del siglo XV y principios del XVI y adscrito a la autoría de Juan de Colonia por los escasos autores que le han dedicado atención. A lo largo de las páginas que componen este capítulo se intentará demostrar que este recinto fue comenzado muchos años antes de la llegada del arquitecto alemán a la Península y que su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

apariencia actual se debe, en realidad, a dos campañas constructivas distintas en estilo y distantes en el tiempo. Se recuperará, así, para la Historia del arte medieval hispano un claustro del más puro gótico radiante.

Para finalizar este recorrido, el apartado subsiguiente estará dedicado a un exhaustivo análisis de la portada meridional, la más importante de este complejo eclesiástico. Como ya se ha apuntado al inicio de estas páginas, la inmensa mayoría de los autores que han dedicado atención a Sasamón lo han hecho para referirse a esta portada. Sin embargo, todos ellos se han limitado a repetir una y otra vez lo establecido por la tradición sin detenerse a examinar la veracidad de estas afirmaciones. Su evidente evocación de la portada del Sarmental de la catedral de Burgos, si bien supone el enigma más desconcertante de los muchos que envuelven a este conjunto, ha deslumbrado, por no decir cegado, todas las miradas que se han posado sobre la puerta segisamonense. En esta investigación se propondrá una nueva interpretación para esta portada a partir del estudio de los discursos visuales que soporta. Se revisará, para ello, tanto su programa figurativo como la filiación estilística de su decoración escultórica, lo que implicará una comparación exhaustiva con otros conjuntos pertenecientes al gótico hispano (especialmente de los ámbitos alavés, navarro, leonés y burgalés), con el fin de profundizar en el conocimiento de las dos campañas decorativas que, como argumentaré, conforman el conjunto de esta portada. Para finalizar esta nueva lectura de la portada meridional de Sasamón, el último apartado de este capítulo estará destinado a ofrecer un marco cronológico para cada uno de los dos empujes que le dieron forma con el fin de encajar su factura dentro del panorama artístico y visual de sus respectivos tiempos.

Por último, no sería posible dar por terminado un trabajo que tiene por fin ahondar en el conocimiento de la iglesia de Santa María de Sasamón sin antes haber reflexionado en torno a la cuestión de las reiteradas evocaciones de la catedral burgalesa que tienen lugar en la fábrica segisamonense. Por este motivo, el cometido del último apartado con vocación de epílogo será replantear las razones que se encuentran detrás de este fenómeno.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

# 2. APUNTES SOBRE LA HISTORIA INSTITUCIONAL DE SANTA MARÍA DE SASAMÓN

La historiografía del arte castellano ha sido testigo de sustanciales discordancias a la hora de estipular el carácter institucional que ha revestido el templo de Santa María de Sasamón a lo largo de sus siglos de historia. En consecuencia, el propósito del presente apartado será el de esclarecer cuál ha sido el estatuto del que ha gozado esta iglesia en el transcurso del tiempo con el fin de deshacer una serie de equívocos.

## 2.1. LA FUGAZ SEDE EPISCOPAL DE SASAMÓN

A pesar de la difícil tarea que supone determinar si una iglesia como la de Santa María de Sasamón pudo gozar en la Alta Edad Media de la dignidad episcopal, esta ha sido paradójicamente una de las materias más cultivadas por la historiografía en lo que se refiere al estudio de este templo. Este hecho resulta sorprendente dado que apenas se han dirigido esfuerzos hacia el análisis riguroso de la propia fábrica, cuando para este último ejercicio es posible contar al menos con la posibilidad de observar el edificio y dialogar con sus diferentes partes.

El primer y más férreo defensor de la autenticidad de esta sede episcopal fue el Padre Henrique Flórez, quien en su *España Sagrada* dedica varias páginas a intentar demostrar que la iglesia de Santa María de Sasamón llegó a detentar tal condición. Se servirá para ello de diversos testimonios documentales fechados entre los años 1059 y 1085 en los que se hace referencia de forma reiterada a un "Munionis Episcopus Sedis Sesemonis", e incluso se alude a una "Episcopali Ecclesia quos dicitur Sancta Maria in Samonensi Fundata"[53]. De este modo, este estudioso destapa la existencia de una silla obispal en Sasamón ocupada por un prelado de nombre Munio al menos durante la segunda mitad del siglo XI.

No faltaron los detractores de las afirmaciones de Henrique Flórez, entre los que cabe destacar a Pascual Madoz, quien en su *Diccionario Geográfico* expone sus dudas acerca de la veracidad y autenticidad de los documentos aportados por el historiador agustino[54]. Sin

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[53] Flórez, *El estado antiguo de las iglesias…,* 21-28.

[54] Madoz, *Diccionario geográfico, estadístico…*, 876. "Los buenos documentos por que consta haber sido Sasamón sede episcopal, se reducen á un documento publicado por Berganza, y sobro todo á las actas del concilio de Oviedo del tiempo de Alfonso el Magno, publicadas por Aguirre, cuya autenticidad es demasiado dudosa (…) El

embargo, este movimiento no debió calar entre los estudiosos del arte ya que los investigadores de finales del siglo XIX y principios del siglo XX asumieron plenamente en sus escritos sobre Sasamón las propuestas de Flórez. En este sentido, a pesar de que debe evitarse incurrir en el error de admitir la totalidad de sus declaraciones -pues ciertamente algunas de las pruebas ofrecidas por este autor no resultan del todo fidedignas-, lo cierto es que este erudito de la historia eclesiástica no había errado el tiro. En efecto, son hasta diecinueve los documentos que acreditan la existencia de un "Munionis Episcopus" ocupando la sede segisamonense al menos entre 1059 y 1085, como de ello ha dado cuenta en los últimos tiempos Gonzalo Martínez Díez[55]. Si bien quedan múltiples incógnitas por resolver en torno a la figura de este prelado, autores como el propio Martínez Díez, y antes que él Luciano Serrano Fatigati, han sopesado la posibilidad de que el obispo Munio de Sasamón haya compartido identidad con el obispo Munio de Valpuesta[56], un hecho que reflejaría nítidamente la complejidad de la red institucional en la que hubo de desarrollarse el episcopado en cuestión, a la par de tantos otros que con él van a convivir.

A decir verdad, la historia de la sede obispal de Sasamón no se entiende sin analizar el marco en el que tiene su origen la diócesis burgalesa tal y como la conocemos hoy. A partir del siglo IX, pasados los primeros tiempos tras la invasión musulmana a la Península, la resistencia cristiana se va desplazando hacia el sur, de modo que a medida que la ocupación se va haciendo efectiva se van estableciendo nuevas sedes episcopales en iglesias que nunca habían disfrutado de tal categoría, a las que Bernabé Bartolomé califica acertadamente como "obispados nacidos al calor y necesidades de la Reconquista"[57]. Estos obispados pueden considerarse, en definitiva, como sedes bisagra, sucesoras de la primitiva sede de Oca y antecesoras de la definitiva sede

documento publicado por Berganza no es mas esplicito ni fehaciente que aquellas, para que en vez de ser Sasamon la mencionada, no fuese Amaya, si acaso lo hubo sido alguna Las actas del Concilio publicadas por Aguirre a las que hace referencia se encuentran en la obra *Concilios* del Cardenal Aguirre, t. 3, p. 158, según Flórez.

[55] Gonzalo Martínez Díez, "Los obispados de Castilla condal hasta la consolidación del obispado de Oca en Burgos en el Concilio de Husillos (1088)", *Burgense Collectanea Scientifica* 25(2) (1984): 495-497.

[56] Luciano Serrano Fatigati, *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo V al XIII*, vol. 1 (Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1935), 310; Martínez Díez, "Los obispados de Castilla…", 503-504.

[57] Bernabé Bartolomé Martínez, coord., *Historia de las diócesis españolas* v. 20, *Iglesias de Burgos, Osma-Soria y Santander*, (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004), 5.

de Burgos[58]. Se engendra así una confusa realidad de obispos que actúan sobre diferentes zonas e incluso sobre diversas sillas distribuyéndose todo el complejo territorio castellano desde el Duero y hasta zonas tan diversas como las Asturias de Santillana o Burgos[59]. Es en este contexto en el que es lícito encuadrar el episcopado segisamonense, cuya cercanía a las tierras cántabras podría haberla mantenido a salvo de los ataques musulmanes.

Esta sede de Sasamón materializada en la figura del obispo Munio, que Gonzalo Martínez Díez considera sucesor de los de Amaya y Muñó[60], habría permanecido vigente hasta el año 1075, fecha en la que Alfonso VI ordena la reagrupación de todos los episcopados de Castilla en la ciudad de Burgos[61]. La designación de esta sede como *caput Castellae* será vista como la restauración canónica de aquella antiquísima diócesis de Oca que había quedado fragmentada tras la conquista. Con todo, parece que no es hasta la muerte de Munio, en algún momento entre 1085 y 1088[62], cuando la sede segisamonense habría quedado definitivamente sometida al mandato burgalés. Todo apunta, en efecto, a que este carácter vitalicio que adquirió el episcopado de Sasamón hubo de ser la resolución al conflicto que supuso la resistencia que Munio presentó ante esa preminencia del obispo burgalés por mandato regio[63]. Una prueba de que la diócesis de Sasamón ya estaba sometida a la burgalesa en 1088 la ofrece la documentación del Concilio de Husillos, en el que la del Arlanzón aparece ya como la única de

[58] Serrano Fatigati, *El obispado de Burgos…,* 294. Incide en el carácter provisional y extraordinario de Sasamón como episcopado.

[59] Para este proceso véase Julio Valdeón Baruque, dir., *Burgos en la Edad Media* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1984), 91-95. Para el caso concreto de Sasamón véase Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón,* 88-99.

[60] Martínez Díez, "Los obispados de Castilla…", 495. Su vínculo con la sede de Muñó ya la apuntaba Flórez, *El estado antiguo de las iglesias…,* 27.

[61] Martínez Díez, "Los obispados de Castilla…", 493. Flórez, *El estado antiguo de las iglesias…,* 26.

[62] Como bien expone Martínez Díez, "Los obispados de Castilla…", 497. El 26 de agosto de 1085 finalizan las inscripciones del Becerro Gótico de Cardeña, en el que se encuentran la mayor parte de las alusiones a este obispo. De hecho, la última es de tan sólo un día antes, el 25 de agosto de 1085. Por otro lado, en el Concilio de Husillos, celebrado en 1088, su nombre no figura entre los obispos asistentes, y parece harto improbable que, de estar vivo, no hubiese acudido dada la proximidad entre Husillos y Sasamón. Así pues, en algún momento de este lapso de tres años el obispo Munio debió fallecer y, con él, la sede segisamonense. De tratarse del mismo Munio que ocupaba la sede de Valpuesta, aparecería documentado hasta 1087, de modo que el cerco en torno a la fecha de su muerte podría estrecharse todavía más.

[63] Valdeón Baruque, dir., *Burgos en la Edad Media*, 92.

la Castilla Condal[64]. Asimismo, otra de las conclusiones que pueden extraerse de la lectura de estos testimonios es que el episcopado de Munio debió de tener un carácter único y excepcional, no habiendo existido ningún obispo anterior o posterior a él[65]. Sin embargo, a pesar de que todos los datos apuntan en esta dirección, la tradición local insiste en afirmar la existencia en esta sede de otros tres obispos, cuyos nombres habrían sido Pedro, Epicardo y Pedro Paramón. De ahí que de las paredes de la sacristía que forma parte de este conjunto arquitectónico cuelgue un escudo con el lema E.H.O.E.C. ("Ecclesia haec olim ecclesia Catedralis"), flanqueado por cuatro mitras sobre cuya superficie se encuentran grabadas las iniciales de estos cuatros presuntos obispos, amén de cuatro cuadros realizados en el siglo XVIII en los que se suponen retratados cada uno de estos prelados[66]. Huelga decir que no existe registro documental alguno que pruebe su legitimidad.

Otro de los notables errores en los que ha incurrido no sólo la tradición oral sino también la escrita se encuentra directamente relacionado con la fecha de 1128. En este año, "el Rey Don Alfonso VII dió al Obispo de Burgos Don Simón y á todos los sucesores la Iglesia de Santa Maria de Sasamon", de modo que, como bien apunta Flórez, "desde entonces consta estuvo la Iglesia de Sasamon incorporada y sujeta á la de Burgos"[67]. Si bien no cabe dudar de la veracidad de esta disposición regia, su lectura ha dado lugar a conclusiones erróneas al haber sido malinterpretada o, mejor dicho, *sobreinterpretada* de forma recurrente. La confusión da comienzo en la mano de Luciano Huidobro, quien a partir de este documento atribuye a Alfonso VII el honor de haber sido el fundador de la fábrica actual. Según él, este monarca habría donado los tributos reales de la villa segisamonense en favor de su iglesia con el fin de engrandecer su arquitectura como compensación por haberse curado de una grave enfermedad: "(…) habiendo

[64] Martínez Díez, "Los obispados de Castilla…", 511. Habría englobado las de Amaya-Muñó-Sasamón, Oca y Valpuesta.

[65] Serrano Fatigati, *El obispado de Burgos…,* 294-295.

[66] Véase Juan Ruíz Carcedo, *Sasamón* (Burgos: Fundación Amaya, 2006), 14.; Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón,* 90; Orive Salazar, *Sasamón,* 29-30; Luciano Huidobro llegó incluso a escribir un artículo sobre Pedro Paramón: Luciano Huidobro y Serna, "La sede transitoria de Sasamón y su obispo Don Pedro Paramón (siglo XI)", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos* 28, nº 109 (4º trim. 1949): 265-273.

[67] Flórez, *El estado antiguo de las iglesias…,* 26: "*Ecclesiam S. Mariae de Sessamon, cum terris vineis cultis e incultis e cum omnibus quae ad eam pertinente*". Incorpora el texto completo en el apéndice de la página 472. El documento de esta donación puede consultarse también en Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón,* 431-433, o Serrano Fatigati, *El obispado de Burgos…,* 406-407.

caído enfermo el rey, hizo voto si curase de hacer en ella un gran templo, lo cual cumplió exactamente, y así para facilitar la construcción del mismo modo donó a la iglesia los tributos reales que allí se cobraban"[68]. Como era de esperar, no se hace mención alguna a tal donación en el "Libro de Privilegios Reales" al que ya se hecho alusión en el apartado introductorio, así como en ningún otro documento de los que haya podido consultar.

Esta premisa, pese a carecer de cualquier fundamento sólido, será repetida por gran parte de los autores que han escrito sobre la iglesia de Sasamón, tales como Orive Salazar o Isaac Rilova y Jesús Simón Rey[69]. Incluso aparece así reflejada en el *Catálogo municipal de bienes integrantes del patrimonio arqueológico* de Sasamón[70]. Por su parte, Juan Ruiz Carcedo justifica esta donación como una compensación por la supeditación de la iglesia de Sasamón a la sede burgalesa[71], e incluso investigadores más recientes como Susana Mora o Salvador Andrés Ordax, han pretendido hacer coincidir el inicio de las obras de la iglesia actual con esa donación y por lo tanto con la fecha de 1128[72]. Si ya el hecho de construir esta teoría sobre una base ficticia resulta inadecuado, más aún lo es pretender encajar el aparato estilístico de la fábrica como propio de aquellos años, a los que en nada responde el entramado arquitectónico de la iglesia segisamonense, como se podrá comprobar en el apartado dedicado a la reconstrucción de su historia edilicia. Precisamente por esta razón resulta importante haber ratificado esta condición episcopal de la iglesia de Sasamón, en tanto en cuanto su realidad lleva implícita la existencia de un edificio previo al actual del que, como se intentará demostrar en la correspondiente sección, todavía sobreviven ciertos restos materiales que parecen haber jugado un papel determinante en el proceso constructivo del templo actual.

Por último, en lo que se refiere a su categoría institucional, tras la desaparición del episcopado de Sasamón con la muerte de su regente Munio y su circunscripción definitiva a la

[68] Huidobro y Serna, "Sasamón: villa de arte", 60.

[69] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón,* 327; Orive Salazar, *Sasamón,* 30.

[70] Carmen Alonso Fernández, *Catálogo municipal de bienes integrantes del Patrimonio Arqueológico y normas para su protección. Normas urbanísticas municipales de Sasamón (Burgos)* (Burgos: Cronos S.C. Arqueología y Patrimonio, 2013), 170.

[71] Ruíz Carcedo, *Sasamón,* 14.

[72] Bertocci, *Complessi Religiosi e sistema difensivi…,* 34: "por tanto, tendremos esta fecha del año 1128 como la de fundación del edificio que ha llegado hasta nosotros": Andrés Ordax, coord., *La España Gótica,* 205: "a un edificio tardorrománico, de la segunda mitad del XII, quizá del tiempo siguiente a las donaciones de Alfonso VII.

sede burgalesa, la segisamonense debió recuperar la condición original de iglesia parroquial de la que debió de haber gozado hasta el año 1059. No obstante, también en relación con esta consideración han tenido lugar importantes desaciertos, que del mismo modo deben ser sometidos a evaluación.

### 2.2. SANTA MARÍA DE SASAMÓN: ¿IGLESIA PARROQUIAL O IGLESIA COLEGIAL?

Desde tiempos no muy pretéritos se ha venido insistiendo en otorgar la denominación de colegial a la iglesia de Santa María de Sasamón. Sin embargo, no hay pruebas fehacientes de que esta haya gozado de tal estatuto. En este caso, a diferencia de las consideraciones anteriores, más que en la historiografía esta idea ha calado especialmente entre las voces populares, hasta tal punto que en la propia página web del Ayuntamiento de Sasamón el templo de Sasamón aparece referenciado como Colegiata de Santa María la Real. Se trata de un desacierto con el que se incurre en una notable falsedad histórica, pues las diferencias entre ambas categorías eclesiásticas son ciertamente significativas.

Como es bien sabido, una iglesia parroquial puede definirse como aquella que sirve de abrigo a una comunidad de fieles y en la que se administra oficialmente el primero de los sacramentos: el bautismo. Este tipo de templos, que constituían las células básicas de organización del territorio, se encontraban bajo la jurisdicción del obispo y su cuidado pastoral se confiaba a un presbítero con título de cura, que podía ser ayudado por otros clérigos. Por su parte, una colegiata, aunque también puede ejercer funciones parroquiales, se diferencia de la anterior en el hecho de que posee un cabildo o colegio de canónigos, seculares o regulares, presidido por una dignidad que recibe el nombre de abad, deán o prior[73]. Aunque se sitúan en el orden o categoría inmediatamente inferior a la catedral ya que carecen de silla episcopal, por lo general guardan la misma estructura litúrgica y corporativa que aquellas, clasificándose sus miembros en dignidades, canónigos, racioneros o beneficiados y capellanes, empleados corporativamente en el canto de las horas canónicas y la celebración de las demás funciones del

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[73] Jorge Díaz Ibáñez, *La organización institucional de la iglesia en la Edad Media* (Madrid: Arco Libros D.L, 1998), 37-47; 53

ministerio eclesiástico. Además, ninguna iglesia puede erigirse en colegiata sin contar con la aprobación Pontificia[74].

De este modo, a pesar de que en Sasamón llegará a celebrarse un oficio litúrgico similar al de las iglesias colegiales, no habrá rastro en ella de esa estructura jerarquizada ni de la existencia de dignidades, canónigos o figuras de rango superior que asuman el cargo de abad o prior, como bien puede deducirse tras examinar la pertinente documentación. Así, si bien no es posible reconstruir apenas la historia institucional de la iglesia segisamonense ante la pérdida de la práctica totalidad de documentación original, es posible tejer un panorama general a partir de una serie de parcas menciones que pueden rescatarse de diversos documentos de origen medieval y especialmente de época moderna. Como se podrá comprobar, ninguna de ellas parece apuntar hacia el presunto título de colegiata.

Ya se ha apuntado que los testamentos de Martín Ibáñez y Juan Rodríguez de Sasamón, ambos de la primera mitad del siglo XIV, son unos de los vestigios documentales más importantes de los pocos que se han conservado sobre este templo para los años del medievo[75]. En lo que compete al tema aquí tratado, en ambos documentos los prelados que ocupan la fábrica segisamonense son intitulados curas o clérigos de la iglesia de Sasamón. Tampoco en el conjunto de los "Privilegios Reales", que se extienden a lo largo de los siglos, los monarcas aluden a este templo más que como iglesia parroquial. Por último, en referencia a los años del Medievo, Alonso Núñez de Castro en su *Coronica de los Señores Reyes de Castilla* de 1665 reproduce un testimonio del siglo XII a partir de la lectura de un documento que, según el propio autor, pudo consultar en el Archivo Parroquial de la Villa, y que sin duda no llegó hasta el día de hoy por haber perecido en el incendio de 1812[76]. Este documento relata cómo en 1172 el rey Alfonso VIII habría otorgado una importante donación a la iglesia de Santa María de Sasamón en señal de agradecimiento ante una milagrosa intervención de la Santa[77]. Sea como fuere, lo que aquí interesa sobre este escrito es la declaración original que el cronista reproduce en su

[74] Para ampliar la definición véase Díaz Ibáñez, *La organización institucional…,* 53-54 o Lorenzo Arrazola, *Enciclopedia española de derecho y administración o Nuevo teatro Universal de la legislación de España e Indias* (Madrid: Imprenta de la revista de legislación y jurisprudencia, 1856), 619 y ss.

[75] ACB, vol. 48, fol. 319; ACB, vol. 18, fol. 507.

[76] Núñez de Castro, *Coronica de los Señores Reyes de Castilla…,* 93.

[77] Es probable que Luciano Huidobro hubiese malinterpretado este documento dando origen a esa reiterada tergiversación sobre la donación de Alfonso VII en 1128 a la que se ha hecho referencia unas páginas atrás.

obra: "Concedo vobis Concilio Clericorum de Sasamon, illas decimas, quas habeo in ipsa villa e Sacta Maria, pro cuius intercessione consecutus sum salutem"[78]. De ella puede deducirse, pues, que hacia 1172, y por lo tanto no mucho tiempo después de haber sido subordinada a la de canónica burgalesa, la iglesia de Sasamón contaba ya con un "consejo" o cabildo de clérigos, aunque no es posible saber cuál habría sido su número por aquellas fechas.

Datos más concretos se han conservado para lo que se refiere a la Edad Moderna, especialmente para los siglos XVI y XVII, de los que han sobrevivido notables testimonios escritos que se traducen fundamentalmente en los libros parroquiales de bautizados y difuntos y en aquellos destinados a registrar las cuentas y las rentas tanto de la fábrica como del cabildo. Si bien estas fechas exceden el horizonte temporal de este trabajo, en esta ocasión considero tan oportuno como necesario hacer alusión a estas referencias, más aún cuando todas y cada una de ellas apuntan en la misma dirección que aquellas escritas durante el Medievo. De su lectura es posible extraer numerosas alusiones al "cabildo de curas, clérigos y beneficiados" de "la iglesia parroquial de Santa María -la Real- de Sasamón"[79]. Consta, además, a través de una memoria de fundación de misas de 1623, que estos clérigos solían reunirse en capítulo en la sacristía: "el cabildo de curas y beneficiados (…) estando juntos y congregados en nuestro cabildo en la sacristía como tenemos por costumbre"[80]. Una costumbre que continuaba vigente a fecha de 1720: "en la sala capitular de la iglesia parroquial de Santa María la Real estando la mayor parte de los beneficiados de ración entera que tiene voto en las cosas de dicho cabildo y su mesa capitular (…) el mayordomo de dicho cabildo para que en nombre de él y su mesa capitular (…)"[81], y de 1740: "el cabildo de curas y beneficiados de Santa María la Real de esta villa de Sasamón, estando juntos y congregados en la sacristía de nuestra iglesia llamados a nuestro cabildo según tenemos de uso y costumbre juntarnos para tratar y conferir las cosas y casos pertenecientes y tocantes a dicho cabildo"[82]. De estas declaraciones es posible inferir que la comunidad de clérigos segisamonenses se organizaba de forma similar a un cabildo colegial,

[78] Núñez de Castro, *Coronica de los Señores Reyes de Castilla…,* 93.

[79] "Libro de Hacienda Capitular", 1728. ADB, Armario 2/A-10, sign. 25; LD 1586-1625. ADB, Armario 2/A-10, sign. 10; LD 1688-1708. ADB, Armario 2/A-10, sign. 11.

[80] "Fundación de memoria de Juan de Corral", 1624. ADB, Armario 2/A-10, sign. 25.

[81] "Documentación de censos, ventas a la iglesia y cabildo" 1701-1796. ADB, Armario 2/A-10, sign. 26.

[82] "Documentación de censos, ventas a la iglesia y cabildo" 1701-1796. ADB, Armario 2/A-10, sign. 26.

salvo por el hecho de que no contaban entre sus miembros con dignidades ni tampoco con un integrante de mayor rango que ejerciese la función de dirigente, como ya se ha apuntado al inicio de estas páginas. Contaban, eso sí, con un mayordomo encargado de representar al conjunto del cabildo pero que, a diferencia del abad de un cabildo colegial, no se encontraba en una posición de superioridad con respecto al resto de miembros. En efecto, el mayordomo no era más que el encargado de gestionar y administrar los ingresos y gastos la parroquia[83].

Asimismo, a diferencia de lo que ocurría para la etapa medieval, es posible calibrar el número de clérigos con los que contaba el cabildo de Sasamón a lo largo de este período. La cifra más temprana viene dada por un censo elaborado en 1555 para la población segisamonense en el cual consta que para ese año residían aquella villa treinta y un clérigos. Dos siglos más tarde, el "Libro de Fábrica" ofrece varios testimonios que resultan ciertamente contradictorios, pues en él se refiere que el cabildo constaba en 1789 de treinta y ocho integrantes, siendo en 1790 el número de veintisiete, para tan sólo un año más tarde, en 1791, registrar la cifra de cuarenta y tres miembros[84]. A este respecto cabe aludir a la obra de Isaac Rilova y Jesús Simón Rey, quienes recuperan los datos del Catastro de Ensenada de 1754 en el que se cuentan quince los clérigos adscritos a la iglesia de Sasamón, que siguen en el mismo número en una confección de vecindario de 1801 y suben a dieciséis en 1808[85]. Por su parte, el párroco Alejandro Orive en su libro sobre Sasamón expone a partir de la lectura de las Reglas del cabildo de 1751 que para ese año "este estaba integrado por veintitrés miembros, de los que catorce eran beneficiados, llamados de ración completa; tres de media ración o diáconos; dos, de cuartilla, subdiáconos o graderos, y cuatro, que tenían el cargo de curas del lugar"[86].

Todas estas fluctuaciones y contradicciones con relación al cabildo segisamonense son sin duda las responsables de que la historiografía no se haya detenido demasiado a esclarecer esta materia. Como ya se ha reseñado, no hay ningún autor que reflexione expresamente en torno a esta cuestión como sí lo hacen, paradójicamente, con respecto a la existencia de su episcopado. No puede sorprender, pues, que haya acabado por deformarse su condición.

[83] Carlos Ayllón Gutiérrez, "Estructura parroquial en el sureste de Castilla a fines de la Edad Media", *Medievalismo* 20 (2010): 194.

[84] LF. ADB, Armario 2/A-10, sign. 14.

[85] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón,* 211 y 219.

[86] Orive Salazar, *Sasamón,* 67.

En lo que se refiere a la tradición bibliográfica, el testimonio más temprano que hace referencia explícita al régimen pastoral del templo segisamonense data de 1771 y nace de nuevo de la mano de Henrique Flórez, quien tras revisar el asunto episcopal alude al estado en el que se encontraba la iglesia en el año en el que escribe sobre ella. Así es como registra que a finales del XVIII el culto era "muy continuo, pues los Ministros de la Iglesia (que son trece de Ración entera, y tres de media) ofician, y cantan las Horas Canónicas como en las Colegiatas"[87]. El hecho de que utilice la palabra "como" debería bastar para comprender que el término colegiata es utilizado como un paralelismo y no como forma de referir la naturaleza de esta iglesia[88]. Esta deducción encuentra su confirmación al comprobar que el siguiente volumen de su *España Sagrada*, el XXVII, trata entre otras cosas sobre las iglesias colegiales burgalesas, entre las que no hay rastro de Sasamón[89]. Quizá fue de ese "como en las colegiatas" de donde extrajo la idea el autor que firma bajo el pseudónimo de "S. de la C." para denominar directamente colegiata a la de Sasamón, convirtiéndose así en el primer autor en designarla como tal[90].

Una estructura similar a la que describe Flórez para la liturgia profesada en la iglesia segisamonense se reseña en uno de los "Libros de difuntos" custodiados en el Archivo Diocesano de Burgos, en concreto, en el que se registran los enterramientos realizados entre los años 1688 y 1708. En él se recogen los testamentos de Tomás y Diego del Pozo, "curas y beneficiados del cabildo en la iglesia de Santa María la Real de Sasamón". Estos ruegan a sus congéneres que "cuando fallezca el último de los dos en el día de la Resurrección de Nuestro Señor por la mañana luego que se acaben las Maitines cantadas y demás horas canónicas que acostumbra a decir el cabildo hagan una procesión solemne (…) por el cementerio y el claustro"[91]. Del mismo modo, Alejandro Orive da cuenta de que hasta mediados del XIX "se siguió dando en nuestra iglesia un culto abundante y catedralicio", que se ejercía "a semejanza

[87] Flórez, *El estado antiguo de las iglesias…,* 28.

[88] De hecho, no se refiere a ella como colegiata en ningún momento de su discurso, como sí lo hace por ejemplo para la de Valpuesta o la de Aguilar de Campoo, tan sólo unas páginas más adelante del mismo volumen. Flórez, *El estado antiguo de las iglesias…,* 118 y 426.

[89] Henrique Flórez, *Iglesias colegiales, monasterios y santos de la diócesis de Burgos. Conventos, parroquias y hospitales de la ciudad* vol. 27, *España Sagrada* (Madrid: Antonio de Sancha, 1772).

[90] Todavía en el año 2005, Christine Hediger utilizaba en su tesis doctoral el término colegiata para referirse a esta iglesia. Véase Hediger, *Die Puerta del Sarmental...*, 287.

[91] LD. 1688-1708. ADB, Armario 2/A-10, sign. 11.

de como aun hoy se sigue haciendo en las Catedrales" [92]. Como vestigio material de este culto solemne se han conservado un conjunto de antifonarios y cantorales en la sacristía del templo y "la costumbre de los toques de Maitines al rayar el alba, de nona al mediodía, de vísperas a las tres de la tarde y de completas al anochecer"[93].

Este suntuoso cabildo debió verse menguado tras el incendio de 1812 que asoló el templo, como así lo registra Pascual Madoz en su *Diccionario Geográfico* de 1846: "se trata de una iglesia parroquial servida por una comunidad de presbíteros de los cuales dos ejercen la cura de almas y dos capellanes"[94]. Semejantes datos son recabados por Isaac Rilova y Jesús Simón, quienes apuntan que tras la marcha del ejército francés el cabildo había quedado reducido a cuatro clérigos, que en 1824 habían aumentado hasta ocho y en 1827 volvieron a descender hasta los cuatro[95]. Este incendio, pues, no sólo causó la devastación material del conjunto arquitectónico sino también la de la propia institución como tal.

A pesar de ello, no cabe duda de la robustez institucional que debió caracterizar a esta iglesia hasta los trágicos hechos del siglo XIX. No obstante, no puede apelarse a esa riqueza para elevar su condición institucional más allá de la que realmente le ha correspondido. En efecto, el cabildo de Sasamón parece emular la vida colegial tanto a nivel litúrgico como corporativo[96]. Sin embargo, esta no era una práctica ajena a este tipo de comunidades eclesiales populosas. Entre estos cabildos parroquiales solía darse una clara estructuración de los diversos oficios y prebendas en función de cada una de las categorías eclesiásticas[97], que van aumentando en complejidad con el paso de los siglos[98]. Asimismo, era común que los clérigos y beneficiados se agrupasen para formar un cabildo con el fin de defender sus intereses y su patrimonio común, derivado de los diezmos y las propiedades que estos poseían y que con toda seguridad integraban esa mesa capitular a la que se hacía alusión en la citada reunión capitular

[92] Orive Salazar, *Sasamón*, 68.

[93] Orive Salazar, *Sasamón*, 67.

[94] Madoz, *Diccionario geográfico, estadístico…*, 876.

[95] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón,* 247.

[96] Ayllón Gutiérrez, "Estructura parroquial…", 198. Parece una práctica extendida.

[97] Véase Ayllón Gutiérrez, "Estructura parroquial…", esp. 181 y ss.; Díaz Ibáñez, *La organización institucional…,* 40-41.

[98] Díaz Ibáñez, *La organización institucional…,* 43.

del cabildo segisamonense en 1720[99]. Por otra parte, a través de la obra de Alejandro Orive es posible saber que existían unas reglas o estatutos que regían la vida de este cabildo segisamonense, que este párroco denomina "colegial-parroquial"[100], un hecho que tampoco resulta infrecuente en este tipo de iglesias parroquiales que contaba con un cuantioso número de integrantes.

En definitiva, nada induce a pensar que Santa María de Sasamón haya sido nunca más que una iglesia parroquial, aunque, eso sí, una de gran entidad. Una vez más, tampoco esta condición resulta excepcional para el caso de Sasamón. Un claro paralelo que puede citarse a este respecto es el de la iglesia de San Esteban de Burgos, que será traída a colación en numerosas ocasiones a lo largo de este estudio debido a sus tan cuantiosas como estrechas ligazones con el templo segisamonense. Sobre esta iglesia parroquial burgalesa, el propio Flórez recoge:

> La de San Esteban, que es de las más antiguas y mejores de la ciudad, con feligreses de los muy distinguidos, por lo que tiene muchos sepulcros con armas de blasón. No falta quien diga fue antes regular, porque tener claustro, sillería y vivienda. Las funciones eclesiásticas del culto se hacen con mucha gravedad. Tuvo veinte beneficiados, exentos del ordinario, y sujetos a la Santa Sede[101].

Así pues, el hecho de querer ampararse en la presencia de un cabildo numeroso y en la existencia de un recinto claustral no es razón suficiente para defender una condición colegial para la iglesia de Sasamón. Del mismo modo, de las palabras de Flórez puede inferirse que la fábrica de San Esteban pudo gozar de su gran esplendor en buena medida gracias a los beneficios y donaciones realizadas por particulares adinerados, como así lo demuestran las numerosas capillas y sepulcros que albergan sus muros. Una parroquia favorecida por iniciativas privadas pudo haber sido igualmente la de Sasamón, no sólo por las exenciones reales de las que gozó, sino también por los indicios que llevan a sospechar de la presencia de importantes familias o personajes tras las iniciativas que llevaron a engrandecer este templo. Para el ejemplo de San Esteban, son numerosas las personalidades destacadas que la beneficiaron, como bien relata Teófilo López Mata en el único estudio particular de este templo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[99] Orive Salazar, *Sasamón*, 67.

[100] Díaz Ibáñez, *La organización institucional…,* 45.

[101] Flórez, *Iglesias colegiales*…, 336.

que se ha hecho hasta el momento[102]. Para el caso de Sasamón, en cambio, más allá de los beneficios reales el único testimonio registrado de una dotación particular será la que ejecuta a través de su testamento Pedro Ruiz Sarmiento a finales del siglo XIV, como bien se podrá comprobar al proseguir esta lectura. Con todo, a pesar de la inexistencia de pruebas tan explícitas, no hay duda de que la familia de los Sasamón debió ejercer un importante papel sobre este templo especialmente en esa misma centuria -como revelan los abundantes clérigos que llevan esta alcuña y que en ella ocuparon cargo o, como se verá en el capítulo dedicado al estudio del claustro, las señas heráldicas de esta familia todavía se conservan en sus muros-. Por último, parece incluso más que probable que ya en el siglo XV el linaje de los Cartagena se uniese a este conjunto de célebres benefactores que hubieron de jugar un importante papel en la historia edilicia, institucional e incluso devocional de este templo. Los detalles sobre sus respectivos vínculos con la villa segisamonense y, más aún, con el templo en cuestión, serán analizados en el apartado siguiente.

En definitiva, la de Sasamón fue una iglesia parroquial que debió de gozar a lo largo de su historia de una importante pujanza económica e institucional que derivó, en consonancia, en la adopción de un oficio digno de tal envergadura. Iglesias como la de Santa María de Sasamón dejan de ser un simple edificio religioso para convertirse en un espacio a través del cual ofrecer una demostración de poder individual. No obstante, su condición institucional no llegó a alcanzar un rango más alto que el parroquial salvo durante ese efímero periodo de tiempo en el que atesoró la silla episcopal.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[102] Teófilo López Mata, *El barrio e iglesia de San Esteban* (Burgos: Ayuntamiento de Burgos. 1946), esp. 69 y ss.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# 3. APROXIMACIÓN A LA HISTORIA PATRIMONIAL DE SASAMÓN

El cometido del presente apartado es el de elaborar una suerte de inventario de todos aquellos personajes y/o linajes que han formado parte de la historia política y patrimonial de la villa y, en consecuencia, de la iglesia de Sasamón durante los años de la Baja Edad Media.

Para dar forma a este catálogo fue necesario echar mano de la práctica totalidad de las fuentes tanto documentales como visuales que han sido enumeradas en el apartado introductorio (testamentos, crónicas, documentos de ventas, libros de privilegios, registros fiscales, epigrafía, heráldica…), así como de testimonios a los que sólo he podido tener acceso a través de su reproducción en obras de otros autores, dado que la documentación original se ha perdido o no se encuentra debidamente referenciada. La consulta indirecta de estos textos trae aparejada una importante merma de su fiabilidad que hubo de ser tenida en cuenta a la hora de extraer conclusiones o sustentar hipótesis a partir de ellos. Por esta misma razón, a pesar de que he podido encontrar referencias a un mayor número de sujetos de los que van a ser mencionados a continuación, únicamente he considerado oportuno incluir a aquellos cuyo nexo con Sasamón se encuentra debidamente reflejado en la documentación o, en su defecto, en vestigios materiales tales como monumentos funerarios o señas heráldicas. Todo ello responde a la voluntad de no recaer en falsos históricos ni construir teorías sobre datos incorrectos -una tendencia, por otra parte, difícil de esquivar cuando se juega con la siempre compleja reconstrucción genealógica-[103].

Antes de proseguir, estimo conveniente reseñar que no existen precedentes historiográficos para esta materia. Es cierto que Isaac Rilova y Jesús Simón han prestado cierta atención a alguno de los individuos que han protagonizado la historia segisamonense, pero lo han hecho centrando todos sus esfuerzos en los tiempos más recientes en detrimento de aquellos siglos del entramado medieval que aquí pretendo rescatar. A esta carencia hay que añadir el lastre que supone el hecho de que la mayor parte de las familias sobre las que se va a trabajar no cuenten con un estudio genealógico medianamente crítico[104]. Así las cosas, he pretendido revertir en la medida

[103] Se han encontrado referencias a otros linajes como los Ceballos, los Guzmán o los Villegas, pero sin el suficiente rigor y apoyo documental como para tomarlas por verídicas e integrarlas en este discurso.

[104] Tejer los lazos parentales que conectan a todos los linajes citados en esta suerte de catálogo, si bien podría resultar más sencillo de lo que a primera vista pueda parecer, sobrepasaría el volumen de objetivos fijados para este trabajo, cuya finalidad no es el estudio de la genealogía sino del edificio desde el punto de vista de la Historia del arte. Me limitaré, pues, a esbozar unos primeros trazos que espero que sean recogidos por otro investigador en un futuro próximo.

de lo posible ese desconocimiento que rige la historia medieval segisamonense a través de la recuperación de la memoria de aquellos personajes o familias que han estado ligados de diversas formas a esta población y que, como tal, han podido jugar un papel activo en el desarrollo constructivo de su iglesia. Habida cuenta de la insuficiencia de datos concluyentes que permitan dibujar un panorama lineal, y de lo difuso e intricado que resulta siempre lidiar con esta clase de lazos parentales y clientelares, mi intención es hablar de momentos, mencionar únicamente aquellos periodos de tiempo que he podido documentar adecuadamente. En consecuencia, los resultados obtenidos a partir de esta investigación serán presentados a través de lo que podría definirse como una suerte de línea temporal intermitente. Al fin y al cabo, el propósito último de este ejercicio es cruzar todos los datos obtenidos con los distintos empujes constructivos que dieron forma a la iglesia segisamonense para elaborar así un compendio histórico-artístico que permita profundizar en el conocimiento de esta fábrica.

### 3.1. LOS PRIMEROS *DIVISEROS*

El primer registro sobre la existencia de ciertos vínculos patrimoniales con la villa de Sasamón parte de un documento del 22 de septiembre de 1168. En él se recoge una donación efectuada por el alférez Don Rodrigo González en favor de la iglesia metropolitana de Burgos, a la que cede su *palatio* de Los Carabeos así como todas sus posesiones en esta villa y en las de Cañizar y Cítores[105]. A su vez, concede a la iglesia de Santa María de Sasamón "la mitad de todas las heredades que tengo en esa villa"[106]. Las pesquisas sobre este Rodrigo González, que parece haber sido alférez de Sancho III y Alfonso VIII[107], han querido emparentarlo tanto con

[105] Ambas poblaciones muy próximas a Sasamón, en la merindad de Castrojeriz. La de Los Carabeos, por su parte, pertenecería a la de Aguilar de Campoo.

[106] José Manuel Garrido Garrido, *Documentación de la Catedral de Burgos (804-1183)*. Burgos: Ediciones J.M. Garrido, 1983), 284 nº 176; Demetrio Mansilla Reoyo, *Catálogo documental del Archivo Catedral de Burgos: (804-1416)* (Madrid: Instituto Enrique Flórez, 1971), 61 nº167.

[107] Carmen Díaz Herrera, "El señorío del obispado de Burgos en Cantabria en la Edad Media", *Hispania Sacra* 69, nº140 (julio-diciembre 2017): 445. Quizá no por caso, estas divisas en Los Carabeos habían sido cedidas por la Condesa Mommadona a la sede episcopal de Sasamón en 1071, de modo que parece claro que pueda existir un vínculo entre estas dos donaciones. Este es, además, uno de los documentos que permite confirmar la existencia de este episcopado, cuya veracidad se ha calibrado en el apartado precedente.

la familia de los Lara[108], como con la de los Ceballos[109], si bien ninguna de ellas de forma concluyente. Sin embargo, aun careciendo de datos fidedignos que permitan conectar a este alférez -que sin duda gozaba de cierta potestad sobre la villa de Sasamón-, con un linaje particular, es posible extraer otra información de interés a partir del documento de su donación. En concreto, a partir de las figuras de los testigos que, como de costumbre, aparecen confirmando la transacción y que, en este caso, no intervienen únicamente en calidad de *testis*, sino también de *diviseros* de cada una de las cuatro villas que se citan en el documento -Carabeo, Cañizar, Cítores y Sasamón-. Cabe analizar aquí, por razones obvias, lo concerniente a esta última: "De Concilio de Sassamon, qui sunt diviseros Garsias Ferdinandi, testis; Martinus Ferdinandi de Calagurra, testis; Gundisalvus Didaci, testis; Rudericus Alfonsus, testis (…)"[110].

La información ofrecida acerca de estos *diviseros* es tan parca que resulta inviable aproximarse a sus lazos parentales y mucho menos a su grado de imbricación con la figura del donante. Con todo, el hecho de que posean *divisa* en esta villa denota una conexión atávica con la misma[111]. Asimismo, el hecho de desconocer su identidad no resta importancia a la revelación que supone comprobar la existencia de la figura del *divisero* ya en la segunda mitad del siglo XII, lo que invita a pensar en la asimilación de Sasamón como señorío de behetría desde un momento bien temprano. En efecto, Carlos Estepa considera probable que las estructuras señoriales propias de las behetrías pudieran tener una "cristalización bastante antigua"[112], una hipótesis que parece confirmarse a través del ejemplo segisamonense. Su condición de behetría quedó debidamente reflejada en el *Libro Becerro de las Behetrías* redactado casi dos siglos más tarde por orden de Pedro I:

---

[108] Carlos Estepa Díez, *Las behetrías castellanas* 2 (Madrid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003), 282.

[109] Aurelio González de Riancho Colongues, *El linaje de los Ceballos. Orígenes norteños y memoria medieval* (Santander: Grupo publicitario Cruzial. S.L., 2010), esp. 42-45.

[110] Transcripción completa en Agustín Rodríguez Fernández, *Los Carabeos. Historia, economía y sociedad en un concejo rural de la merindad de Campoo* (Santander: Centro de estudios montañeses, 1979), 61 (para más fuentes véase también 53, n. 15). También en Carlos Estepa Díez, *Las behetrías castellanas* 1 (Madrid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003) 138, n. 32; Garrido Garrido, *Documentación de la Catedral…*, 284 nº 176.

[111] Carlos Estepa estima que el hecho de que en el caso de Sasamón los *diviseros* formasen parte del propio concejo, mientras que en los de Cítores o Cañizar se mencionan contrapuestos a él, integrado únicamente por los *rusticis*, puede responder al hecho de que estos *diviseros* de Sasamón fuesen nobles locales, que conformarían el conjunto del concejo junto con los labradores. Estepa Díez, *Las behetrías castellanas,* 2: 267-274.

[112] Estepa Díez, *Las behetrías castellanas*, 1:140.

> Este logar es de behetría e son deuiseros naturales don Nunno e don Pedro e non an otro natural nen deuisero.
> Derechos del rrey.
> Dixeron que al rey non dauan monedas nin seruiços nin martiniega por rrazon que eran preuilligiados e que ge lo quitaran los rreyes por rrazon que fiziesen seruiço a la iglesia del dicho lugar en sacar canto e fazer la obra de la dicha eglesia e para los onrramentos della.
> Derechos del sennor.
> Dan al dicho Don Nunno que es su sennor por infurçion cada anno el que auie par de buey diez çelemines de trigo e çinco çelemines de çebada e dos cántaras de vino e quatro cornados da anno, e el que non auie un buey la meytad, e el que non auia buey e auia casa quel daua çinco dineros, e el que non auie buey nin cada dos dineros e monta en el tiempo de agora veynet e siete infurçiones enteras e non mas; e que auie las calonnas e omecillos del dicho logar quando acaesçien. E nunca pagaron deuisa[113].

Este registro, si bien nació con una vocación fiscal y administrativa, contiene información de peso para el estudio de la historia segisamonense en tanto en cuanto puede ser empleado como punto de partida para la exploración de los linajes que pudieron verter su influencia sobre esta población.

### 3.2. LOS LARA

Como bien recoge el *Libro Becerro*, "don Nunno" era el "sennor" de Sasamón en 1351. Este no era otro que Nuño de Vizcaya (1348-1352), hijo de Juan Núñez de Lara IV y María Díaz de Haro[114]. Así pues, la primera familia que cabe relacionar de forma indiscutible a la historia patrimonial de Sasamón es la de los Lara. Atendiendo a esta noticia, acaso quepa inclinar la balanza genealógica del alférez don Rodrigo hacia este lado, e incluso argüir que quizá los *diviseros* citados pudieron estar entre los antepasados de este linaje, aunque no existen evidencias suficientes como para trazar oficialmente este vínculo. Sea como fuere, la presencia de esta poderosa estirpe en Sasamón está mucho mejor acreditada que la de sus antecesores, pues existen pruebas documentales de su vínculo con esta población al menos desde el siglo XIII, en el que tienen lugar unas ventas que Doña Sancha Fernández (hija del Conde don Fernando)[115], y sus primos Doña Teresa González y Nuño González, (hijos del conde Don

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[113] Martínez Díez, ed., *Libro Becerro…,* 2: 250-251.

[114] Martínez Díez, ed., *Libro Becerro...*, 3: 74

[115] Luis de Salazar y Castro, *Pruebas de la historia de la casa de Lara* 4 (Madrid: Imprenta Real de Mateo de Llanos y Guzmán, 1694), 626; Julio González González, *Reinado y diplomas de Fernando III* 3 (Córdoba: Monte

Gonzalo y la Condesa Doña María)[116], realizan en favor del obispo de Burgos en 1243, 1244 y 1246, respectivamente. Los tres documentos siguen una estructura similar, siendo el más completo el de Nuño González, que expone:

> Yo Don Nuño Gonzalvez, hijo del conde Don Gonzalo y de la Condesa Doña Maria, vendo e robro a vos don Joan, Obispo de Burgos, y Chanciller del Rey, toda quanta devisa è en Santa María de Sasamon, señorío, divisa, vasallos, tierras, viñas, casas, solares, populatos e non populatos, ortos, molinos, prados, pastos, aguas, arboles, montes, fuentes, entradas, exidas. E recibo de vos en precio 500 mrs. bonos directos y un manto en robora[117].

Aunque no responda estrictamente a las pretensiones de este análisis, no quisiera obviar el hecho de que quien efectúa la compra de estas propiedades de los Lara fuese el obispo de Burgos, por aquel entonces Juan de Soria, a cuya sede, como se ha visto en el apartado anterior, correspondía ya por aquella época la jurisdicción sobre la iglesia segisamonense.

Por su parte, y al contrario de lo que pudiese parecer *a priori*, estas ventas no supusieron una desvinculación de los Lara con el territorio de Sasamón pues, como bien demuestra el *Becerro de las Behetrías*, casi un siglo después esta familia seguía ejerciendo su dominio sobre este territorio a través de la figura de Don Nuño, cabeza de linaje en el momento de la redacción de este registro. Es cierto que, también según el propio *Becerro*, Don Nuño compartía su naturaleza de *divisero* con Don Pedro, que debe ser identificado como Pedro de Haro. Lo cierto es que su autoridad conjunta era un fenómeno muy frecuente entre los señoríos de behetría, en tanto en cuanto la mayor parte de los derechos de los Haro en el territorio castellano emanaban en gran medida de su conexión genealógica con los Lara[118]. Tanto es así que estos dos linajes, encarnados en las figuras de estos dos personajes, tenían parte en la totalidad de las behetrías

---

de Piedad y Caja de Ahorros, 1980-1986), 147; Mansilla Reoyo, *Catálogo documental del Archivo…,* 166 nº 642 y nº 643.

[116] Salazar y Castro, *Pruebas de la historia…,* 632; Mansilla Reoyo, *Catálogo documental del Archivo…*, 169 nº 654; 170 nº 658.

[117] Salazar y Castro, *Pruebas de la historia…,* 635; Por su parte, González González, *Reinado y diplomas…,* 3:150 n. 140 recoge: "en 1246 había vendido al obispo de Burgos la iglesia de Santa María de Sasamón". Imagino que se trata de una sobreinterpretación o comprensión errónea del documento, y que entre las propiedades de Nuño no estaba la propia iglesia.

[118] Estepa Díez, *Las behetrías castellanas*, 1: 324-326.

de la merindad de Castrojeriz en el año en el que se elabora este registro[119]. A pesar de ello, en la mayor parte de los casos era Nuño el único que gozaba de la condición de señor y el que, como tal, cobraba la infurción. Esto se cumple también en Sasamón donde, además, parece que Pedro de Haro no llegaba a recibir beneficio alguno por su posición ya que, como bien registra el *Becerro*, los de esta población no efectuaban el pago de la "tasa divisera". Esta exención era relativamente común en ciertas merindades, y en la de Castrojeriz solía coincidir precisamente con las behetrías de linaje o con aquellas identificadas con el señorío singular de los Lara, como era el caso de Sasamón[120].

En efecto, en esta categoría, la de señorío singular, es en la que Carlos Estepa encuadra la behetría de Sasamón en la minuciosa clasificación que esboza para las diferentes tipologías en las que a su juicio puede materializarse este tipo tan particular de señorío. En ella encaja esta villa como behetría ligada a los Lara, en tanto en cuanto para este autor las behetrías de señorío singular "no son sólo behetrías en las que el único noble mencionado era el señor, sino que debemos considerar como tales aquellas en las que fuera del señorío singular únicamente hallamos la presencia de los linajes Lara y Vizcaya (Haro) como *diviseros* o naturales"[121]. En esta clase de behetrías la elección de señor -la característica más genuina de este tipo de señoríos-, abarcaba en la teoría a aquellos señores con derechos naturales, si bien en la práctica tendió a cristalizarse en un linaje particular[122]. Así pues, la villa de Sasamón debió estar bajo la jurisdicción de los Lara, cuando menos, desde inicios del siglo XIII y hasta su declive en las últimas décadas del siglo XIV. Va a ser precisamente este el detonante de la aparición en escena de otro de los ilustres linajes que han podido manejar los hilos de la villa y, más aún, de la iglesia de Sasamón, aun cuando la vigencia de su autoridad resultó ser ciertamente efímera.

[119] Salvo la behetría de Las Hormazas que pertenecía a los Villalobos. Estepa Díez, *Las behetrías castellanas*, 1: 359-360. Compruébese en la tabla:

[120] Estepa Díez, *Las behetrías castellanas*, 1: 119 n. 143; 113 n.109: "era característico que las behetrías de linaje no tuviesen tasa divisera (…) también debe ser posterior a la configuración de las behetrías de señor singular, en las cuales tampoco se da".

[121] Estepa Díez, *Las behetrías castellanas*, 1: 162 y ss.

[122] Sasamón era, entonces, villa de señorío singular, aunque sólo una fina línea la separa de la categoría definida por este autor como de *naturales con derechos*. Sólo varía el hecho de que en Sasamón no se pagaba la tasa divisera, como sí solía hacerse en las de ese otro tipo. Estepa Díez, *Las behetrías castellanas*, 1: 149, 161.

### 3.3. LOS SARMIENTO

La poderosa estirpe de los Lara llegó a su extinción en 1370 cuando la muerte sorprendió a Don Tello sin haber engendrado un sucesor. Bajo estas circunstancias, todos sus derechos y propiedades quedaron bajo la jurisdicción de la Corona castellana[123]. Tan solo nueve años más tarde, el 20 de marzo de 1379, el infante Don Juan de Castilla, en calidad de señor de la casa de Lara, aprovechó su posición para otorgar el lugar de Sasamón a su Adelantado Mayor en Galicia, Pedro Ruíz Sarmiento, "para que lo tenga tan cumplidamente como lo tuvieron los anteriores señores"[124]. El 15 de agosto de ese mismo año de 1379, cuando el infante ya había sido coronado como Juan I, será emitida la confirmación de esta donación a través de un privilegio rodado[125]. Resulta llamativo, en este sentido, que la población elegida para gratificar a Pedro Ruíz Sarmiento estuviese tan alejada geográficamente del territorio gallego. Quizá este hecho podría ser entendido como una muestra de la notable prosperidad de la que debía gozar esta villa por aquellos años. ¿Acaso por razón de su iglesia? De la gran relevancia que este templo debía poseer en los años finales del siglo XIV da buena cuenta el hecho de que Pedro Ruiz Sarmiento eligiese precisamente este templo como refugio para su descanso último[126]. Más aún cuando su muerte tuvo lugar en 1384, tan sólo cinco años después de haberse hecho efectivo su dominio señorial sobre este territorio. Uno de los investigadores que más detalles nos ofrece acerca de esta cuestión es José Pellicer. A pesar de que la falta de rigor de su obra y los innumerables errores que esta contiene han sido puestos en evidencia por numerosos autores, creo que en lo que se refiere al enterramiento de Pedro Ruiz Sarmiento no sería descabellado concederle cierta dosis de credibilidad, aun cuando se tomen sus declaraciones con reservas. Justifico mi afirmación. Pellicer escribe lo siguiente acerca de este personaje:

---

[123] Gonzalo Francisco Fernández Suárez, "Las Concesiones de Enrique II y Juan I a Don Pedro Ruiz Sarmiento", *Revista Portuguesa de História* 40 (2008/2009): 405; Estepa Díez, *Las behetrías castellanas*, 2: 279 y Estepa Díez, *Las behetrías castellanas*, 1: 137.

[124] Luis Suárez Fernández, *Historia del reinado de Juan I de Castilla*, vol. 2 (Madrid: Universidad Autónoma, 1982), 24-25; Pablo Ortego Rico, "Documentos de Enrique III. Fondo Mercedes Gaibrois de Ballesteros", en *Documentos de Enrique III de Castilla y su tiempo*. Índice M. Gaibrois-P. Ortego (Biblioteca digital de la Real Academia de la Historia, 2015), 26, nº101. Consultado el 20 de marzo de 2021, https://www.rah.es/documentos-enrique-iii-castilla-tiempo-indice-m-gaibrois-p-ortego/

[125] Ortego Rico, "Documentos de Enrique III…", 29, nº113.

[126] Pedro Ruiz Sarmiento murió de peste en Lisboa en 1384. Ortego Rico, "Documentos de Enrique III…". 273 nº1048.

> Le avia hecho el Señor Rey D. Juan, en calidad de Señor de la Casa i Estado de Lara, Merced de la Villa i Estado de Sasamón, por su Real Alvala, el qual le confirmó siendo Rey, por su Privilegio rodado, su Fecha en Burgos, a Quinze de Agosto de 1379. Que oy permanece con otras Escrituras tocantes a Don Pedro Ruiz, en el Archivo de la Villa de Sasamón; las quales saco copias que nos embió para este Informe el Licenciado Andres Lopez Tello, Beneficiado en la Iglesia de Santa María la Real de Sasamón, con la razón del Pleito que tuvo esta Villa con Don Pedro Ruiz, i sus hijos i nietos pretendiendo no poder ser enagenada. (…) Don Pedro Ruiz Sarmiento murió de peste sobre Lisboa el año de 1384, conforme se lee en las Crónicas de Castilla, i Portugal. Avia fundado un sumptuoso entierro, para si, i para sus descendientes, en Santa Maria la Real de Sasamon, donde yaze sepultado en la Capilla Mayor al lado del Evangelio: i en su sepulcro, que está levantado en alto, están dos escudos de los Treze Roeles. El señor Rey Don Juan el Primero, por su Real Privilegio de Seis de Noviembre de 1384, dize, avia hecho merced a *Don Pedro Ruiz Sarmiento Nuestro Vasallo, e nuestro Adelantado Mayor en el Reyno de Galizia, por muchos, leales, i Altos e señalados servicios, que nos ha fecho, e faze de cada día, que aya, e tenga de Nos por Merced en cada Año, para siempre jamás, Diez Clérigos que sirvan en la Iglesia de Santa Maria de Sasamón, do él faze su enterramiento. Que sean quitos e francos, e essentos de pagar Moneda por siempre jamás.* Está el Privilegio en el Archivo de aquella Iglesia, donde instituyó por su Testamento Dos Capellanias Cantadas para siempre jamás; Dotandolas con todo quanto tenia, i posseia en Valde Grixera, i Casa fuerte de Villandiego, con sus Heredamientos. Dexó por Testamentarios a Doña Juana de Guzmán su mujer; a Fray Alonso de Castroxeriz; Sancho Ruiz i Rodrigo Alfonso de Pina, i Fernando Alfonso de Sasamón. Entiéndese está sepultada con el Doña Juana de Guzmán su mujer: según se colige de su Testamento, otorgado en su Casa Fuerte de Tamara, a Primero de Agosto de 1390[127].

Es posible apreciar en este fragmento que todos los datos que este pretérito historiador recoge en lo relativo a los cargos y privilegios que el Adelantado recibe del monarca Juan I son correctos, incluso en lo que a fechas se refiere. Teniendo en cuenta que Pellicer escribe esta obra en 1663, y por lo tanto 150 años antes de que la iglesia de Sasamón sufriese las consecuencias de ese fatídico incendio de 1812 -en el que, cabe recordar, la capilla mayor fue una de las partes más afectadas, quedado completamente calcinada-, habría podido consultar en persona los documentos a los que alude y, lo que es más, de ver el desaparecido sepulcro de Pedro Ruiz Sarmiento con sus propios ojos. En cuanto a su ubicación, es bien sabido que la capilla mayor era el lugar de inhumación preferido por aquel entonces por las grandes personalidades[128]. Asimismo, la veracidad de estos datos atañe también a la disposición por la que Pedro Ruiz dicta que diez clérigos sirvan de forma perpetua en la iglesia de Sasamón. Una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[127] José Pellicer de Ossau Salas y Tovar, *Informe del origen, antigüedad, calidad, i sucession de la Excelentissima Casa de Sarmiento de Villamayor y de las unidas a ella por casamiento* (Madrid, 1663), 57-58.

[128] María Esperanza Simón Valencia, "El cabildo de la iglesia catedral de Burgos en la Baja Edad Media" (tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2016), 315.

prueba más sólida de este mismo hecho la aporta uno de los múltiples documentos compilados por Mercedes Gaibrois de Ballesteros a lo largo de su carrera investigadora[129], en el que se muestra cómo Enrique III confirma este privilegio en 1393 a petición del hijo de Pedro Ruíz, Diego Pérez Sarmiento (confirmación a la que también hace alusión Pellicer en el apartado que dedica a este último)[130]. Habiendo podido verificar toda esta información, no veo razón para desconfiar de las declaraciones de Pellicer respecto al enterramiento del Adelantado. Finalmente, un último dato que aporta Pellicer me permite confiar en que realmente haya consultado de primera mano el testamento del personaje en cuestión. Como puede leerse más arriba, el citado investigador refiere entre los testamentarios de Pedro Ruiz a un tal Fernando Alfonso de Sasamón. Este sujeto, como se podrá comprobar en el epígrafe subsiguiente, no sólo existió con toda seguridad sino que sobrevivió a Ruiz Sarmiento, como de ello dan cuenta varias noticias que lo sitúan todavía con vida en las primeras décadas del siglo XV.

Una vez esclarecidas las materias relativas al testamento y al enterramiento es hora de volver la atención al acto de la concesión regia en sí misma, de la cual es posible extraer alguna otra reflexión que resulta relevante para esta investigación. Así, cuando Juan I concede Sasamón a Pedro Ruiz Sarmiento, lo hace cambiando el estatuto de poder que hasta el momento habían detentado los señores de Lara. Así, al nuevo señor se le atribuye "jurisdicción alta y baja, civil y criminal, y poder para enajenar"[131]. En este sentido, al hacer efectiva esta donación lo que pretendía Juan I era convertir en solariega una villa que hasta entonces nunca había sido tal. Ante esta transformación de la jurisdicción y las implicaciones que ello conllevaba (pues en una behetría, al fin y al cabo, se contemplaba la posibilidad de la elección de señor, fuese esto en la práctica factible en mayor o menor grado), el pueblo de Sasamón luchará por recuperar su régimen anterior, algo que no conseguirán en vida de Pedro Ruiz Sarmiento, pero sí en la de su hijo Diego Pérez Sarmiento. Será concretamente en el año 1394 en el que Enrique III dictaminó la nulidad de esta cesión[132].

[129] Ortego Rico, "Documentos de Enrique III…", 273, nº1048 y n. 420.

[130] Pellicer de Ossau Salas y Tovar, *Informe del origen...*, 59.

[131] Fernández Suárez, "Las Concesiones de Enrique II…" 409.

[132] Estepa Díez, *Las behetrías castellanas*, 2: 279 n. 13; Pellicer de Ossau Salas y Tovar, *Informe del origen...*, 59: "la villa de Sasamón, alegando no averse podido enagenar contra su voluntad por ser Behetria de Mar a Mar, continuó con el pleito que avia començado con su padre, i finalmente fue vencido don Diego Perez por Sentencias, i la ultima fue el Valladolid da Diez i Ocho de Diziembre del Año 1394. Con que salió el Señorío de Sasamon desta Casa".

Para lograrlo, los vecinos de Sasamón van a apelar a su calidad histórica no sólo de señorío de behetría, sino de behetría "de mar a mar"[133]. Esta, según la definición que Pedro López de Ayala ofrece en la *Crónica de Pedro I*, era la que tenía la capacidad de elegir señor libremente sin restricción geográfica alguna[134]. Sin embargo, en el ya citado libro sobre las behetrías castellanas, Carlos Estepa considera que la clasificación ofrecida por el canciller debe ser matizada a la luz de la complejidad que denota el *Libro Becerro*, en el que por otra parte nunca aparece como tal esta expresión "de mar a mar".

Ya se ha precisado que la de Sasamón podría ser considerada, a juicio de este investigador, como una behetría de señorío singular, en tanto que su dominio estaba regentado por el linaje de los Lara. También a su parecer, son precisamente las behetrías asociadas a esta casa las que podrían estar -entre otras-, entre aquellas que el canciller Ayala consideraba "de mar a mar", en la medida en que este tipo de behetrías parecen estar asociadas a una eminente proximidad al poder regio, cuestión que se cumple sobradamente cuando se trata de este linaje[135]. Estepa baraja la posibilidad de que la definición del canciller partiese de la base de que los señores de estas villas pertenecían a linajes ajenos en origen a ellas, contraponiéndose así a las behetrías que este cronista denomina "de naturales ciertos*"*. En la mayor parte de estos casos, por razones evidentes, habrían logrado establecerse como señores singulares personajes pertenecientes a familias de la ricahombría, que gozaban no sólo de mayor pujanza sino también del favor de la monarquía[136]. Ciertamente, esto parece ajustarse a lo que habría sucedido en Sasamón donde, como se está pudiendo comprobar, la compleja fiscalidad de la Baja Edad Media castellana queda retratada a la perfección.

Por último, otro de los parámetros que según este mismo autor podría definir a una behetría "de mar a mar", al amparo de la documentación medieval, sería la presencia y protagonismo de los hidalgos locales en esa teórica elección del ricohombre que ocuparía el señorío singular y que les concedería, presuntamente, cierta libertada de decisión[137]. Es decir, en este tipo de

[133] Estepa Díez, *Las behetrías castellanas*, 1: 136.

[134] López de Ayala, *Crónicas de los Reyes de Castilla…,* 51-52.

[135] Estepa Díez, *Las behetrías castellanas*, 1: 136-137.

[136] Estepa Díez, *Las behetrías castellanas*, 1: 138-142.

[137] Estepa Díez, *Las behetrías castellanas*, 1: 146: "de modo que aunque hubiese behetrías que en la práctica se hallasen próximas la solariego, podrían ser consideradas como behetrías de mar a mar o auténticas behetrías, en cuanto que hubiese una teórica elección de señor y por ende una libertad de los hidalgos y labradores locales".

behetrías el señor singular de la villa sería promovido, en mayor o menor medida y siempre dentro de esa realidad teórica, por los nobles locales. Dentro de este estrato social, en el que resulta ciertamente arduo penetrar ante el silencio documental que rige la historia segisamonense, es posible destacar a una familia que, si bien debió fraguarse como parte de la hidalguía local, acabó por ascender hasta cotas más elevadas gracias al crecimiento social que experimentaron algunos de sus miembros más destacados y que, por qué no, quizá podría encontrar su razón de ser en un posible respaldo o afiliación a la casa de Lara, si es que este escenario contemplado por Carlos Estepa llegó a tener alguna vez lugar en la compleja realidad medieval. En cualquier caso, esta familia es digna de ser objeto de una detallada mención particular, en tanto en cuanto no sólo va a estar estrechamente ligada a la villa y a la propia iglesia segisamonense, sino que sus integrantes van a fluctuar en el entorno más inmediato de todas las grandes estirpes que componen el núcleo de esta investigación.

### 3.4. LOS SASAMÓN

Desde las últimas décadas del siglo XIII y especialmente a lo largo del siglo XIV es posible dar cuenta de un ingente volumen de noticias que hacen referencia a un conjunto de sujetos que llevan por renombre la elocuente fórmula *de Sasamón*. De ahora en adelante, pasaré a referirme a este grupo familiar como el linaje de los Sasamón[138]. Es importante hacer hincapié en el hecho de que no había hasta el momento ningún registro de la existencia de una parentela que incorporarse en su denominación el topónimo de Sasamón. A pesar de ello, se trata sin duda del grupo familiar cuyos lazos con la población segisamonense he podido documentar de forma más concluyente. He llegado a rastrear a un total de cincuenta y cinco individuos que emplearon este renombre y que, por lo tanto, es plausible presumir que formaron parte de esta casa (véase Apéndice I). Veinte de ellos derivan de referencias que he encontrado desperdigadas por toda una serie de documentos y monografías, mientras que los treinta y cinco restantes dimanan de los testamentos de dos de los miembros más destacados de este linaje: Martín Ibáñez y Juan Rodríguez de Sasamón. Ambos fueron miembros del cabildo burgalés durante la primera mitad del XIV y sus testamentos han permanecido custodiados en el Archivo de la catedral de Burgos[139].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[138] El propio Martín Ibáñez en su testamento hace repetida alusión a "los ommes del mio linaje".

[139] ACB, vol. 48, fol. 319; ACB, vol. 18, fol. 507.

A pesar de que los datos que he recabado no resultan suficientes para elaborar un árbol genealógico veraz y congruente ni, en su defecto, destapar los detalles en torno al florecimiento de esta estirpe, sí permiten constatar que esta familia irrumpió con cierta notoriedad en la vida política y religiosa del panorama castellano desde finales del siglo XIII y especialmente durante los tres primeros cuartos del XIV. Es más, a pesar de que el momento de esplendor de este linaje parece tener lugar hacia las décadas centrales de la decimocuarta centuria, alguno de sus miembros fue capaz de prolongar sus destellos hasta bien entrado el siglo XV. No procede enumerar aquí a todos sus integrantes, cuyas identidades han sido recogidas en un censo que puede ser consultado en el Apéndice I de este trabajo. Me limitaré, por consiguiente, a referir a algunas de sus más destacadas personalidades por ser las que me han dado pie a reconstruir, parcialmente al menos, la memoria de esta familia olvidada[140].

Roy Pérez de Sasamón fue sin duda uno de los integrantes más importantes de esta familia, además del ser el primero del que cronológicamente tengo constancia y, por tanto, el que con toda probabilidad dio impulso al ascenso social de este linaje. Ya desde finales del siglo XIII -en 1285 y 1291-, aparece como testigo en dos documentos expedidos por Sancho IV[141]. Pero será especialmente durante las primeras décadas del siglo XIV cuando desempeñe sus actividades más significativas. En 1301 compra la población de Rebollar por 30000 maravedíes, por lo que sin duda gozaba ya de un importante poder adquisitivo por aquellos años[142]. De él se dice en la C*rónica de D. Alfonso el onceno* que albergó en su casa de Palencia a Fernando IV cuando este cayó gravemente enfermo en 1308[143], y parece que llegó a ser, entre otras cosas, Notario de Castilla durante el reinado de Fernando IV[144], "ome" de María de Molina –como ella misma lo denomina en un documento de 1316[145]- y despensero mayor del rey Alfonso XI

[140] Son, al mismo tiempo, las que he podido documentar de forma más fidedigna a partir de su aparición en documentación medieval original que he podido consultar en primera persona.

[141] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 119-120.

[142] Jesús San Martín Payo, "Catálogo del Archivo de la Catedral de Palencia", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 50 (1983): 252, nº 1022.

[143] Cerdá y Rico, C*rónica de D. Alfonso el onceno…,* 1: 5.

[144] Benavides, *Memorias de don Fernando IV…,* 1: 203.

[145] Esther González Crespo, *Colección documental de Alfonso XI: diplomas reales conservados en el Archivo Histórico Nacional* (Madrid: Universidad Complutense, 1985), 97. El apelativo de "ome" o "mio ome" era utilizado para hacer alusión a los hombres del rey -o de la reina, claro está-, que como tal poseían un cargo en la Corte o, en su defecto, algún privilegio de los monarcas. Teófilo F. Ruíz, *Sociedad y poder real en Castilla*

en 1327[146]. Así, Ruy Pérez parece haber sido uno de los miembros más destacados en lo que al ámbito político se refiere[147]. Ruy estuvo casado con Urraca Fernández quien, tras enviudar, fundó un monasterio de dominicas en Palencia -ciudad en la que sin duda el matrimonio parece haber tenido un fuerte arraigo-, aunque más tarde la oposición del cabildo llevó a Clemente VI a ordenar su supresión[148]. Ruy Pérez y Urraca Fernández fueron los padres de otro de los personajes más destacados de esta parentela: Rodrigo Rodríguez de Sasamón[149]. Rodrigo Rodríguez fue canónigo de Covarrubias[150], canónigo de Palencia[151], y abad de Valladolid al menos entre 1324 y 1358[152]. En este año redacta su testamento, en el que dona a la catedral palentina, entre otras cosas, unas casas en esta ciudad y la aldea de Rebollar, que había heredado de sus padres[153]. Todo apunta a que su defunción no debió alejarse de esa fecha. Rodrigo Rodríguez fue, en definitiva, un hombre de iglesia, y un hombre de iglesia letrado, como así lo demuestra su presencia en el estudio de Toulouse al menos en el año 1328[154].

(Barcelona: Editorial Ariel, 1981), 133. En este caso, parece que Ruy Pérez podría haber actuado en calidad de recaudador.

[146] González Crespo, *Colección documental…,* 224.

[147] Contaba además con el servicio de numerosos *criados*, como Fernán García, Ruy Péres de Burgos o Fernán Gil. En González Crespo, *Colección documental…,* 123, 232.

[148] Carlos Reglero de la Fuente, "La iglesia catedral de Palencia en el siglo XIV (1313-1397): crisis y reformas", *Edad Media, Revista de Historia* 7 (2005-2006): 142. La fundación tuvo lugar en 1331, por lo que es posible argüir que Ruy Pérez habría fallecido, como muy tarde, en ese mismo año.

[149] Matías Sangrador Vítores, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII (1851-1854)* (Valladolid: Imprenta de D. M. Aparicio, Valladolid, 1854), 82; Luciano Serrano Fatigati, *Fuentes para la Historia de Castilla* vol. 2, *Cartulario del Infantado de Covarrubias* (Valladolid: Cuesta, 1907), 200; San Martín Payo, "Catálogo del Archivo…" 298, nº1243.

[150] Serrano Fatigati, *Fuentes para la Historia…,* 2: 200.

[151] Reglero de la Fuente, "La iglesia catedral…", 141; Vicente Beltrán Heredia, *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549)* 1 (Salamanca: Universidad, 1966), 268; Josep Trenchs Odena, "La iglesia palentina en la primera mitad del siglo XIV a través de los registros pontificios: pontificado de Juan XXII (1316-1334)", en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia. Vol. 2: Fuentes documentales y Edad Media*, coord. Mª Valentina Calleja González (Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1990), 140.

[152] Beltrán Heredia, *Bulario…,* 1: 247; Manuel de Castro Alonso, *Episcopologio vallisoletano* (Valladolid: Tipografía y casa editorial Cuesta, 1904), 87; Trenchs Odena, "La iglesia palentina…", 140: nombrado abad de Valladolid por el Papa el 26 de julio de 1324.

[153] San Martín Payo, "Catálogo del Archivo…" 298, nº1243; Reglero de la Fuente, "La iglesia catedral…", 130. No hay duda, pues, de su relación familiar.

[154] Marcel Fournier, *Les statuts et privileges des univesites francoises depuis leur fundation jusqu'au 1789* (París: L. Larose et Forcel, 1890), n. 554.

Por semejanza de tiempos y apellidos sería plausible proponer que Juan Rodríguez de Sasamón hubiese sido hermano de Rodrigo Rodríguez y, por lo tanto, hijo de Ruy Pérez. Su patronímico, sin duda, se ajustaría a los preceptos que rigen la onomástica medieval. Sin embargo, existe una cierta dicotomía en torno al titular de este nombre que es preciso referir. Juan Rodríguez de Sasamón, como ya se ha reseñado, es uno de los dos miembros de esta familia (junto con Martín Ibáñez), a los que pertenecen los testamentos que tan determinantes han resultado para el presente estudio. El suyo, en concreto, está fechado a ocho de marzo de 1354[155]. Como también se ha adelantado, Juan Rodríguez fue canónigo de Burgos, y a la par de Valladolid[156], hasta su muerte acaecida en 1362[157]. Su papel no debió ser menor ya que llegó a recibir, incluso, la denominación de "clérigo regio"[158], y a él se alude en una bula del papa Benedicto XII como "familiar" del rey Alfonso XI[159] -familiar, por supuesto, en el sentido de familia cortesana y no de sangre-. Semeja que, del mismo modo que su pariente, pudo haber cursado estudios superiores, pues la notable colección de libros de su propiedad da cuenta de

[155] Mansilla Reoyo, *Catálogo documental del Archivo…,* 360 nº 1433. Testamento en Burgos a 8 de marzo de 1354. Ese mismo día parece que rectifica algunas de las mandas y añade otras nuevas. Mansilla Reoyo, *Catálogo documental del Archivo…,* 361 nº 1437.

[156] Parece que recibe esta canonjía en 1338. Véase J. M. Vidal, *Benoit XII (1334-1342). Lettres comunes analysées d'aprés les registres dits d'Avignon et du Vatican,* vol. 2 (París: Fontemoing Éditeurs, 1910), 47 nº 5654.

[157] Sobre la muerte de Juan Rodríguez: Sonia Serna Serna, *Los obituarios de la catedral de Burgos* (León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 2008), 208-209; Según Amador de los Ríos, su epitafio estaría situado en la sacristía de la capilla del Santo Cristo de la catedral de Burgos, y rezaría lo siguiente: "*Aquí yace Joan Rodríguez de Sasamon, que Dios perdone: canónigo que fue de esta Iglesia; que hizo hacer las puentes et calzadas de las Quintaniellas, et de Quintanaarluño, et de Villanueva; et en Burgos la del Vayello; et finó XV dias de julio, era de M.CCCC años. Pater noster» (año de 1362 de J. C)".* Amador de los Ríos, *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia: Burgos* (Barcelona: Editorial de Daniel Cortejo, 1888), 512. (No he podido llegar a ver el epitafio y comprobar si es cierta esta declaración, o si es que en la actualidad conserva dicha ubicación, debido a las restricciones de tipo cultural que rigen actualmente el acceso a esta capilla). Esta información se recogía ya en la *Historia de la catedral de Burgos* Pedro Orcajo, en la que se reproduce el mismo texto: Pedro Orcajo, *Historia de la catedral de Burgos* (Burgos: Imprenta de Cariñena y Jiménez. 1856), 106. Sin embargo, gracias a su testamento es posible saber que mandó sepultarse en el claustro alto de esa misma catedral, de modo que debió ser trasladado en algún momento posterior. Para Juan Rodríguez como canónigo veáse Susana Guijarro González, "Religiosidad y muerte en el Burgos medieval (siglos XIII-XIV)", *Codex Aquilarensis,* 22 (2006): 47; Henry Kelly, "A Juan Ruiz Directory for 1380-1382", *Mester* 27, nº2 (1988): 78.

[158] Jorge Díaz Ibáñez, "La Iglesia de Castilla y León y el papado de Aviñon. Súplicas beneficiales, prosopografía y clientelismo eclesiástico en época de Urbano V", en *El Reino de León en la Alta Edad Media* 10, ed. Manuel Lucas Álvarez (León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 2003), 491.

[159] Henry Kelly, *Canon Law and the arciprest of Hita* (New York: Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1984), 118.

que se trataba de un hombre cultivado[160]. En efecto, este eclesiástico es denominado como *iurisperitus* cuando postula a una canonjía en la sede episcopal de León el diecinueve de julio de 1343[161]. Sin embargo, un Juan Rodríguez ejerce también el cargo de despensero mayor de Alfonso XI en 1329 y 1330[162], y este mismo nombre aparece registrado en el *Becerro de las Behetrías* de 1351 en relación con la tenencia de las villas de Calabazanos, Palazuelos de Valdepero, Baños de Cerrato y Soto de Cerrato[163]. Además, Juan Rodríguez de Sasamón tiene un hijo, de nombre Francisco, que en 1328 recibe una canonjía en la catedral de Burgos por intercesión del rey Alfonso XI[164]. Esta doble vocación, política y religiosa, induce a pensar que existieron en realidad dos Juan Rodríguez de Sasamón, contemporáneos, homónimos y sin duda parientes[165]. Lo más probable, a la luz de los cargos desempeñados por ambos, es que el hijo de Ruy Pérez, y por lo tanto el hermano de Rodrigo Rodríguez, haya sido el Juan Rodríguez despensero, que habría seguido así los pasos "profesionales" de su padre[166]. Quizá no por caso, uno de los criados de Juan Rodríguez, Rui García, residía en Rebollar, aldea que Ruy Pérez

[160] Susana Guijarro González, *Maestros, Escuelas y Libros: El Universo Cultural de las Catedrales en la Castilla Medieva*l (Madrid: Universidad Carlos III: Dykinson, 2004), 202; Guijarro González, *El bien façer…,* 83. Además de libros debió acumular también propiedades: Simón Valencia, "El cabildo de la iglesia catedral…", 395 y 403.

[161] Kelly, *Canon Law…,* 120.

[162] Esther González Crespo, "Un documento para el estudio de la Audiencia Real en el reinado de Alfonso XI", *En la España medieval* 4 (1984): 399; Alejandra Recuero Lista, "El reinado de Alfonso XI de Castilla (1312-1350)" (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2016), apéndice documental, 108: "1330 octubre 8, Córdoba. Alfonso XI ordena a Juan Rodríguez de Sasamón, despensero mayor del rey, que recaude el yantar real en el arzobispado de Toledo por valor de 600 maravedíes, pero solamente en las "adagañas" y en los lugares "do fasen justiçia e mercado. AHN sec. Clero cª 3027 nº 12, sec. Sellos caj. 17 nº 3 Catedral, Toledo"; También en Francisco de Paula Cañas Gálvez, *Itinerario de AXI de Castilla: espacio, poder y corte (1325-1350)* (Madrid: La ergástula, 2014), 24 n. 24.

[163] Martínez Díez, ed., *Libro Becerro…,* 1: 162-165. Merindad de Cerrato I: 81, 83, 84, 88.

[164] G. Mollat, *Jean XXII (1316-1334). Lettres comunes analysées d'aprés les registres dits d'Avignon et du Vatican*, vol. 7 (París: E. D. Bocccard Éditeur, 1919), 324 nº 41820.

[165] Incluso parece que pudieron llegar a coexistir tres personajes con el mismo nombre, pues el canónigo Juan Rodríguez de Sasamón cita como uno de sus testamentarios a su sobrino "Frey Juan Rodríguez de Sasamón, fraile del convento de San Pablo". Archivo catedralicio de Burgos, vol. 18, fol. 507.

[166] En su testamento, Martín Ibáñez lega 100 maravedíes a "Rodrigo y Juan, sobrinos de mi sobrino Juan Rodríguez". Apoyándose en este dato, podría plantearse incluso, como hipótesis, que ambos Juan Rodríguez hubiesen sido tío y sobrino -siendo el tío, a la luz de las declaraciones de Martín Ibáñez, el Juan Rodríguez canónigo-.

había adquirido tiempo atrás y que había legado a su hijo Rodrigo[167]. Además, un Juan Rodríguez de Sasamón ejerce de representante del concejo palentino en 1320 y 1341 y de capellán de su catedral en 1346[168], ciudad y sede a las que tanto Ruy Pérez como Rodrigo Rodríguez estuvieron fuertemente ligados[169]. Tampoco puede ser casual que las cuatro poblaciones de Behetría sobre las que Juan Rodríguez ejercía su potestad se encontrasen dentro del territorio palentino. Asimismo, es probable que fuese este segundo Juan Rodríguez el padre del citado Francisco, pues sería extraño que un hombre de iglesia declarase de forma tan manifiesta su paternidad. Más aún cuando el Juan Rodríguez en cuestión trabajaba al servicio del monarca *Justiciero* en las mismas fechas en las que este intercede en favor de Francisco. Sea como fuere, lo que puede ponerse de manifiesto es que el nombre de Juan Rodríguez de Sasamón resuena entre los más destacados del contexto burgalés de hacia mediados del siglo XIV y, lo que es más, de entre la Corte castellana durante el reinado de Alfonso el onceno.

Por su parte, el titular del otro de los citados testamentos, Martín Ibáñez de Sasamón, fue canónigo y prior de Burgos hasta su muerte hacia 1333 (año en el que redacta su testamento)[170], y tío -al menos-, del Juan Rodríguez canónigo, con quien mantenía una relación marcadamente estrecha como queda vivamente plasmado en las últimas voluntades de ambos y en el hecho de que Juan Rodríguez figure como su principal heredero[171].

---

[167] El criado es testigo en un acto de entrega de la hacienda real a la abadesa de San Salvador del Moral por orden de Alfonso XI en 1332. Luciano Serrano Fatigati. *Fuentes para la Historia de Castilla vol. 1, Colección diplomática de San Salvador del Moral* (Valladolid: Cuesta, 1906), 143-144.

[168] Reglero de la Fuente, "La iglesia catedral…"; 142, n. 114.

[169] Esta teoría cobra todavía más fuerza al comprobar que un Rodrigo Pérez de Sasamón fue sacristán entre 1341 y 134: Reglero de la Fuente, "La iglesia catedral…", 157. Probablemente se trate del propio Ruy Pérez (Ruy es, al fin y al cabo, una abreviatura de Rodrigo, nombre que además llevará su hijo), que vendrá a ser sustituido en el cargo por su -presunto- hijo Juan Rodríguez en 1346. El propio Ruy Pérez de Sasamón es referido, en efecto, como sacristán de Palencia en el año 1343, en Pedro Fernández del Pulgar, *Historia secular, y eclesiástica de la Ciudad de Palencia: contiene la última renovación del templo, y todos los obispos, desde entonces, y los sucesos memorables, así eclesiásticos como seculares, hasta el año 1679. Libro tercero de Teatro clerical, apostólico y secular de las iglesias catedrales de España desde la fundación primitiva y predicación del Evangelio por el apóstol Santiago y sus discípulos y preheminencia de el estado eclesiástico secular al regular* (Madrid: Viuda de Francisco Nieto, 1680), 32.

[170] Sobre la figura del prior en el siglo XIV: Tomás Villacorta Rodríguez, *El Cabildo de la Catedral de León: estudio histórico-jurídico: siglo XII-XIX* (León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 1974), 103 y ss. Tras la sustitución de la figura original del prior por la de deán, el prior pasaría a ser algo así como "el capellán mayor de la catedral", "el primero entre los canónigos".

[171] Guijarro González, "Religiosidad y muerte…" 59.

La vinculación de estos personajes con la villa de Sasamón queda perfectamente reflejada en sus mandas testamentarias. Juan Rodríguez, entre otras cosas, dona 300 maravedíes "a la Iglesia. de Sa. Ma. de Sasamón por las animas de mis padres e de los hombres buenas y buenas dueñas que me criaron e por la mia", y 200 maravedíes más "a los clérigos de Sasamón". Martín Ibáñez, por su parte, además de donar 100 maravedíes a la fábrica de la iglesia de Sasamón y 50 maravedíes a los clérigos de su cofradía -de la que él mismo dice ser miembro-, funda una suerte de fraternidad o cofradía asistencial en unas casas que posee en la villa de Sasamón para que, en sus palabras: "bivan para siempre quatro clerigos de mis parientes, los mas propinquos *(sic)* de mi linaje", que sirvan y ayuden a aquellos que lo necesiten. Designa como "mayor en dicha casa" a su sobrino y compañero eclesiástico Juan Rodríguez de Sasamón, y ordena que tras su muerte sea este quien elija a su sucesor, siempre "que sea apto para serviçio de Dios e de la dicha casa so peligro de su alma"[172]. Entre sus últimas voluntades, Juan Rodríguez encomendará esta labor a "Ferrant Alfonso de Sasamón", al que se refiere como sobrino en varias ocasiones y que va a ser, además, uno de los principales receptores de sus mandas.

No era esta la primera vez que Fernando Alfonso de Sasamón actuaba como tal, ya que se trata, en efecto, del mismo individuo que participaba como testaferro en el testamento de Pedro Ruiz Sarmiento y cuya presencia en tal escrito, como ya se ha precisado, servía para corroborar la autenticidad del documento reproducido por José Pellicer. Por su parte, el testamento de Juan Rodríguez permite ratificar la pertenencia de este sujeto a la familia Sasamón, un hecho que va a resultar determinante en el devenir de este trabajo, especialmente en lo que atañe al estudio del recinto claustral. A Fernando Alfonso de Sasamón pertenece la mejor conservada de las escasas laudas sepulcrales que han sobrevivido en la fábrica segisamonense (véase fig. 115). Esta memoria tendrá un rol decisivo no sólo en la medida en la que servirá para trazar un marco cronológico para la construcción del claustro sino, especialmente, porque permitirá establecer un vínculo entre los escudos heráldicos que decoran los frentes de los sarcófagos de varios arcosolios que atesora este recinto y esta familia de los Sasamón[173]. La confirmación de este nexo entre Fernando Alfonso y el linaje Sasamón, y de estos con la población de la que han

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[172] Archivo catedralicio de Burgos, vol. 48, fol. 319; Archivo catedralicio de Burgos, vol. 18, fol. 507. Según Rilova Pérez y Simón Rey, el incendio de 1812 destruyó un "hospital de pobres". Quizá podría tratarse del Martín Ibáñez. Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón,* 241.

[173] Véase el apartado dedicado a la exégesis del recinto claustral.

tomado el nombre, ha permitido certificar la existencia de un vínculo real entre esta familia y la historia constructiva de la fábrica segisamonense. Por otro lado, de su nombramiento por parte de Juan Rodríguez para el cargo de rector de esa suerte de cofradía-hospital que había fundado su tío Martín Ibáñez es posible deducir que Fernando Alfonso debía de ser uno de los miembros más eminentes de la familia en la segunda mitad del siglo XIV[174]. Esta impresión se acentúa al comprender la relación tan cercana que hubo de mantener con Pedro Ruíz Sarmiento como para figurar entre los receptores de su testamento. Este hecho, en definitiva, permite situar al linaje de los Sasamón en lo más alto de la atmósfera política (y probablemente también religiosa), de la villa segisamonense a finales del siglo XIV, y confirmar la ubicuidad de este linaje entre el tejido social del ámbito burgalés al menos durante todo el siglo XIV. Este escenario viene a ser ratificado y, más aún, ampliado por una serie de noticias que sitúan a Fernando Alfonso de Sasamón ejerciendo el cargo de mayordomo o *provisor* de las Huelgas durante las primeras décadas de la decimoquinta centuria[175], tiempo en el cual debió acaecer su fallecimiento.

En definitiva, no puede caber duda de que el linaje de los Sasamón debió tener una destacada participación tanto en el proceso constructivo del templo segisamonense como en el panorama político, religioso y social de su entorno y su tiempo. De hecho, al tejer la historia de los Sasamón emerge un hilo conductor que enhebra a todas las poderosas familias que han pasado por esta villa durante los años de la Baja Edad Media, incluyendo tanto a aquellas que ya han sido trabajadas como a aquellas otras que restan por analizar. Ya se ha visto como desde finales del siglo XIII y durante la primera mitad del XIV, Ruy Pérez y Juan Rodríguez mantuvieron una relación muy cercana con la monarquía, cuyo compromiso con la villa y, más aún, con la iglesia, va a ser más estrecho de lo común. Por su parte, acaba de ser evaluada la conexión que Fernando Alonso mantuvo hacia el último cuarto de este mismo siglo con Pedro Ruíz Sarmiento. Por último, ya en la decimoquinta centuria, Alvar Pérez de Sasamón, clérigo de esta iglesia, se definirá a sí mismo como "criado" de un destacado miembro de otro de los pujantes linajes que, como se podrá comprobar en breves instantes, es factible que ejerciesen

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[174] Cabe recordar que Martín Ibáñez había reservado la dirección de esta cofradía a "los más célebres de su linaje".

[175] En 1385 actúa como testigo en una venta: Serrano Fatigati, *Fuentes para la Historia…,* 2: 261; Alfonso Franco Silva, *En la Baja Edad Media: estudios sobre señoríos y otros aspectos de la sociedad castellana entre los siglos XIV al XVI* (Jaén: Universidad de Jaén 2000), 55: el bachiller Fernando Alfonso de Sasamón, "provisor de las Huelgas", actúa como juez en una contienda por la venta de sal entre el Monasterio y el concejo de Araña en 1427.

su potestad en torno a esta villa: los Cartagena. Tanto es así que, en lugar del propio blasón de sus ancestros, Alvar Pérez va a escoger las señas heráldicas de los Cartagena para presidir el monumento funerario que erigirá en el interior de la fábrica segisamonense (véase fig. 72), un gesto que denota su grado de imbricación con esta familia.

Ciertamente, el estudio de la heráldica puede ser un valioso recurso para explorar y, con suerte, penetrar en el núcleo de estas cuestiones parentales y patrimoniales. De hecho, a partir de los muebles que componen las armas de los Sasamón, un cuartelado con caldera en 1 y 4 y cruz flordelisada en 2 y 3[176], es posible argüir un posible vínculo -bien sea familiar o señorial-, con aquella estirpe que resta por anclar a esta cadena forjada por los miembros del linaje Sasamón. Es de sobra conocido que las calderas son las armas por excelencia de los Lara. Calderas similares a las que adornan los sarcófagos del claustro de Santa María de Sasamón se encuentran, por ejemplo, en la tumba de la condesa doña Mencía de Lara, situada en el centro de la sala capitular del monasterio de San Andrés de Arroyo[177], fundado por esta casa y del que Mencía fue abadesa hasta su muerte en 1227[178]. Este sepulcro se encuentra adornado por escudos blasonados consistentes en dos calderas superpuestas que presentan hendiduras horizontales a lo largo de su superficie y cabezas de ofidios con las fauces abiertas en los extremos de sus asas -un componente que, del mismo modo, parece estar también presente en los blasones de los enterramientos segisamonenses, aunque su mal estado de conservación impide apreciarlo con nitidez-[179] (véanse figs. 122 y 125). Así las cosas, quizá no sea casualidad que el propio Juan Rodríguez de Sasamón se designe en su testamento como "familiar" del convento de San Andrés, al que hace una donación de 100 maravedíes -la misma cantidad que

[176] A las que cabe añadir una presumible brisura, presente también entre los muros del conjunto segisamonense, que constará de caldera en 1 y 4 y torre o castillo en 2 y 3. La materia heráldica será trabajada en profundidad en el apartado dedicado al estudio del claustro.

[177] Jesús Ángel Sanz Salido, "Los señoríos eclesiásticos en el norte de Palencia (mediados del siglo XIV)", en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia. Vol. 2: Fuentes documentales y Edad Media,* coord. Mª Valentina Calleja González (Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1990), 503.

[178] La identidad de doña Mencía ha sido muy discutida por los investigadores. Finalmente se ha llegado a la conclusión de que, aunque descendía del linaje de los Haro -era hija de don Lope Díaz de Haro y Aldonza Ruiz de Castro-, estuvo casada durante un breve periodo de tiempo con Álvaro Pérez de Lara, hijo de Pedro González de Lara, del que habría obtenido el título de condesa. Tras el fallecimiento de este hacia 1173, doña Mencía decidió consagrarse a Dios durante el resto de sus días. Este vínculo matrimonial explicaría la presencia en su sepulcro de las armas de los Lara pese a ser descendiente de los Haro. José María Canal Sánchez-Pagín, "La casa de Haro en León y Castilla durante el siglo XIII. Nuevas conclusiones", *Anuario de Estudios Medievales* 25, 1 (1995): 22-25.

[179] Etelvina Fernández González, "Los sepulcros de la sala capitular del Monasterio de San Andrés del Arroyo (Palencia)", *Estudios Humanísticos* 1 (1979): 87. Mencía de Lara murió hacia 1227.

previamente les había otorgado su tío y prior Martín Ibáñez-. Además, en sus últimas voluntades el propio Juan Rodríguez deja constancia de que varias de sus parientes eran "freyras en San Andrés de Arroyo". ¿Algún lazo familiar justificaría el que estas integrantes de la familia Sasamón eligiesen profesar en el monasterio palentino? Aunque se trate de una mera hipótesis imposible de confirmar ante la parquedad documental, ¿pudieron ser los Sasamón una rama menor de los Lara? ¿O pudieron si no, al menos, tomar sus armas a partir de una relación clientelar o hasta cierto punto vasallática con los señores singulares de la villa que los vio nacer, en un acto similar al que llevó a Alvar Pérez a adoptar el blasón de los Cartagena para presidir su lugar de descanso eterno?[180].

### 3.5. LOS CARTAGENA

Dentro de los límites cronológicos de la Edad Media, el último de los linajes que he podido situar en el entorno de la villa segisamonense es el de los Santamaría-Cartagena, si bien he de reconocer que en este caso las pruebas resultan un tanto difusas.

Su presencia en el contexto geográfico de Sasamón y la influencia que sobre él debieron haber ejercido queda atestiguada por un edificio que se ha conservado en un óptimo estado y de cuyos muros todavía penden escudos que lucen la flor de lis tan característica de este linaje. Se trata del castillo que preside la vecina población de Olmillos de Sasamón, situado a tan solo dos kilómetros de la iglesia segisamonense, que fue levantado por Pedro de Cartagena a raíz de la fundación de su mayorazgo en 1446 como palacio residencial, con una vocación más recreativa que defensiva[181]. No cabe dudar, a la luz de este vestigio material, de la proximidad

[180] Para otras hipótesis acerca del origen y los posibles vínculos de la familia Sasamón con otros linajes como los Villegas o los Roa a través del estudio de sus blasones véase Cristina Tuimil Fernández, "Armas elocuentes: la recuperación de un linaje olvidado a través de su representación heráldica", en *A investigação sobre heráldica e sigilografia na Península Ibérica entre a tradiçãoe a inovação*, dir. Maria do Rosário Barbosa Morujão, Manuel Salamanca López (Coimbra: Universidade de Coimbra, 2018), 59-78; Francisco Oñate, si bien no fue capaz de identificar estos escudos como propios del linaje Sasamón (un hecho, por otra parte, directamente ligado al total desconocimiento de la existencia de esta familia hasta el momento), sí logró conectar aquellos otros que pueblan la villa de Sasamón, nacidos ya en época moderna, con estirpes como los Corral, Barba, Valtierra, Villegas o Cartagena. El estrecho parecido que, francamente, guardan todos estos blasones con aquellos propios de los Sasamón en lo que se refiere a los muebles que los componen, lleva a pensar que procesos similares a los aquí argüidos debieron repetirse entre los muros de esta villa en infinitas ocasiones y versiones desde los tiempos de la Edad Media. Véase Oñate Gómez, *Blasones y linajes…,* 127-146.

[181] Isaac Rilova Pérez, *Autobiografía del castillo de Olmillos* (Burgos, Turconsa, 2006). Sobre el mayorazgo de Pedro de Cartagena véase Luciano Serrano Fatigati, *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alfonso de Cartagena. Obispos de Burgos, gobernantes, diplomáticos y escritores* (Madrid: C. Bermejo Impresor, 1942), 164 y ss.

física de esta familia con la población en cuestión. Pese a ello, son escasas las pruebas documentales que he podido rastrear sobre su relación con la propia villa o su iglesia, más allá de ciertos vestigios heráldicos traídos de nuevo de la mano de la familia Sasamón.

Como ya se ha apuntado, de Pedro de Cartagena fue criado Alvar Pérez de Sasamón[182], clérigo de la iglesia de Sasamón y arcipreste de Muñó, Villadiego, Prado y Palenzuela[183]. Así se refleja en la memoria que preside la capilla funeraria que tuvo a bien levantar en el interior de esta fábrica junto al arcipreste de Sasamón, Alvar Álvarez (¿quizá también miembro del linaje Sasamón?). Así pues, aunque no con la iglesia en sí misma, este epitafio, que se estudiará con mayor detalle en el apartado dedicado a la reconstrucción edilicia de este templo, demuestra al menos una relación con este linaje Sasamón que tan íntimamente ligado debió estar a esta población. Como también se ha adelantado, tanto esta memoria como los escudos del frente del sepulcro de Alvar Pérez se encuentran presidios por las señas heráldicas de la familia Cartagena. Este vínculo de los Sasamón, o al menos de Alvar Pérez, con los Cartagena puede rastrearse hasta el año 1434 en el que este mismo sujeto habría recibido de Pablo de Santamaría, obispo de Burgos por aquel entonces, una capellanía en esta catedral[184], a la que renunció en 1436 para tomar posesión de una media ración que había quedado vacante[185].

Sobre Pablo de Santamaría y un posible vínculo con la villa y, más aún, con la iglesia de Sasamón, Luciano Huidobro aporta un testimonio en su obra de 1934, *Señoríos de los Prelados burgenses. Fortalezas y Palacios a ellos anejos,* que reproduciré aquí con amplias reservas debido a su cuestionable fiabilidad. Se trata de una declaración verbal en la que se relata que: "detrás de la iglesia [de Sasamón] estaban los Palacios del Obispo y que por un postiguillo, cerrado ahora en la claustra, vió entrar muchas veces al Sr. Obispo D. Pablo (de Santa María 1416-1435) que salía de su palacio y entraba a oir misa a la Iglesia, y que le había besado la

[182] Como así lo reza su memoria funeraria.

[183] En su lauda sepulcral el único cargo que figura es el de arcipreste de Muñó. Sin embargo, a lo largo de su vida religiosa debió ser la cabeza de otros de los arciprestazgos de la diócesis burgalesa, pues en la toma de posesión de su capellanía en la catedral de Burgos, a la que en breves instantes se hará alusión, se le refiere como arcipreste de Prado (ACB, Reg. 9, 262v-263). Dos años después, como también se podrá comprobar tan sólo unas líneas más adelante, reemplazará esta capellanía por una media ración, y será durante esta nueva asunción del cargo cuando se aluda a él como Arcipreste de Villadiego (ACB, Reg. 9, 317v), y de Palenzuela (ACB, Reg. 12, 56v).

[184] ACB, Reg. 9, 262v-263.

[185] ACB, Reg. 9, 317v.

mano"[186]. Estas palabras, según Huidobro, fueron recogidas entre otras muchas declaraciones "hechas a requerimiento del mismo Fernando de Miranda, a nombre del Prelado, ante el Bachiller Grijera, juez nombrado al efecto en esta villa, después de leído el libro antiguo, en donde constaban las propiedades de la Mitra en su término"[187]. Es decir, pronunciadas por una serie de testigos que comparecieron durante la ejecución de un censo de las propiedades de la Mitra en el término de Sasamón, en el que se pretendía acometer un recuento de las casas levantadas sobre los solares que eran propiedad del cabildo para computar los consecuentes tributos de sus habitantes para con el episcopado burgalés. Estas declaraciones resultan ciertamente controvertidas no solo por su naturaleza oral sino, especialmente, en tanto en cuanto en una de ellas un tal Alvar Pérez alude a unas declaraciones que había oído de su padre, según las cuales unas casas que se encontraban caídas detrás de la iglesia de Santa María "habían sido de frailes "contemplarios"[188], y eran propias de la mesa obispal, aunque las poseían los clérigos de la iglesia desde que se acordaba"[189].

Aunque su referencia entraña la misma legitimidad que la antedicha, también Luciano Serrano en su libro sobre *Los conversos Don Pablo de Santa María y Don Alfonso de Cartagena* alega que el obispo Don Pablo "residía con frecuencia en Sasamón, habitando el palacio episcopal, contiguo a la iglesia"[190]. De hecho, aunque no cita correctamente su fuente, es muy probable que haya extraído esa información de la obra de Luciano Huidobro, habida cuenta de que Serrano escribe ocho años más tarde que su predecesor.

Con todo, a pesar de la fragilidad de estas pruebas documentales y el escepticismo con el que deben ser evaluadas, lo cierto es que es posible dar cuenta de ciertos restos arqueológicos que apuntan hacia la pretérita existencia de una estancia anexada al hastial norte del transepto.

---

[186] Luciano Huidobro y Serna, "Señoríos de los Prelados burgenses: fortalezas y palacios anejos a ellos [03]". *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 13, nº 46 (1er trim. 1934): 19.

[187] Huidobro y Serna, "Señoríos de los Prelados…", 18.

[188] La presencia de los templarios en Sasamón ha sido puesta en tela de juicio por Gonzalo Martínez Díez, quien duda de la veracidad de estas declaraciones, como las de todas aquellas que pretendían situar la presencia de esta Orden en un sinnúmero de poblaciones castellanas. Asume, en todo caso, que de ser verídica tal afirmación, "esas casas serían pertenencias propias de la encomienda de Villalcázar de Sirga, distante unos 45 kilómetros". Gonzalo Martínez Díez, *Los templarios en la Corona de Castilla* (Burgos: Editorial la Olmeda, 1993), 138.

[189] Huidobro y Serna, "Señoríos de los Prelados…", 19.

[190] Serrano Fatigati, *Los conversos…,* 99.

En efecto, el citado equipo de investigación de la Universidad de Florencia detectó pruebas materiales de una estructura arquitectónica adosada a este hastial septentrional que con toda probabilidad fue la causante del cerramiento de esta entrada, que pasó así a ser reconvertida en uno de los muros de cierre -junto con la que hoy es la pared oriental del claustro-, de este nuevo espacio (véase fig. 9). Estos mismos arqueólogos de la arquitectura han situado la construcción de esta estancia en algún momento anterior a la consecución del propio recinto claustral o, lo que es lo mismo, dentro del marco del siglo XIV[191]. Asumiendo la imposibilidad de conocer el fin último para el que fue creado este ambiente, el hecho de que se abriese un acceso de reducidas dimensiones en el extremo occidental de la puerta original -cuyo perfil todavía es visible, aunque el vano también ha sido cegado-, que daba paso a una escalera que conducía al interior del edificio permite pensar en una posible vocación de carácter privado como la aquí mentada (véase fig. 3 y de nuevo fig. 9). Ciertamente, pudo haber servido como residencia clerical o, cuando menos, como acceso privilegiado al templo desde una zona reservada con toda seguridad para el cabildo o, en su defecto, para personajes de notable relevancia. Es probable, incluso, que este acceso llegase a estar conectado con el piso alto que sin duda coronaba el claustro antes de 1812, como así intentaré demostrar en el apartado destinado al estudio de este recinto, e incluso con la propia sacristía, salvando así la necesidad de tener que acceder a estos espacios a través de la iglesia y a la vista de los fieles[192].

Del mismo modo, resulta imposible saber cuál fue el momento de su desaparición, aunque a juzgar por los daños sufridos por el claustro es probable que su estructura también se viese seriamente afectada por el incendio, de modo que sus escollos habrían sido eliminados posteriormente. Parece que, en efecto, algunas dependencias anexas al edificio -que, como se verá a lo largo de este trabajo, debieron ser más numerosas de lo que cabe pensar a la vista del edificio actual-, perecieron en este incendio: "Sufrió esta población, como es notorio, en dicho año de doce, un incendio general en el que pereció la iglesia y edificios agregados a ella, así

[191] Bertocci, *Complessi Religiosi e sistema difensivi…,* 116-119.

[192] Hay restos de un pasadizo que nace a través de la pared meridional del piso alto del tesoro y cuya salida, a través de un arco apuntado abierto en su vertiente occidental, se encuentra hoy tapiada. No resulta descabellado pensar que originalmente hubiese estado conectado con esta estructura adosada al hastial septentrional. Del mismo modo, desde el jardín del claustro es posible apreciar como en su ángulo sureste todavía se conserva una pequeña estructura que, a mi parecer, debe ser un vestigio del claustro alto y cuyo vano denota que quizá pudo servir de conexión entre este recinto y la mentada estancia de función desconocida (véase fig. 106).

como las casas e intereses de sus habitantes"[193]. Por otro lado, tampoco puede desecharse la idea de que, al perder su funcionalidad tras la desaparición de la comunidad clerical y la venida a menos de la pujanza de la villa, se hubiese decidido derribar una estancia que había caído en desuso[194]. La práctica de eliminar apéndices de la fábrica principal con el fin de depurar su imagen y recobrar su fisonomía original no fue ajena a los siglos XIX y XX, como bien demuestra la labor ejercida por Vicente Lampérez sobre la catedral de Burgos que desembocó en el derribo, entre otros, del palacio episcopal que colindaba con la fachada del Sarmental[195].

En definitiva, quizá esta estructura podría identificarse con la dependencia a la que alude ese vecino de la villa en su declaración, en tanto en cuanto habría limitado por su flanco occidental con el recinto claustral. De ser así, esta información resultaría de gran relevancia no sólo en lo relativo a la confirmación de la presencia de esta importante familia de los Cartagena en la villa y especialmente en la iglesia de Sasamón desde principios del siglo XV, sino para probar la existencia de una dependencia con fines residenciales o, incluso, episcopales que se ha perdido en la historia. Lo cierto es que numerosas pruebas sugieren que el templo segisamonense que ha llegado hasta la actualidad no es más que una pequeña parte de aquel que debió ser engendrado en el medievo.

### 3.6. LA CORONA

Resta por mencionar a la familia que alimentó, probablemente, la relación más significativa de entre todas las que componen este recorrido: la Familia Real. La magnitud de su trascendencia viene de la mano de lo dilatado de su vigencia. En las próximas líneas se podrá comprobar cómo durante casi setecientos años, y en especial durante los siglos del Medievo en revisión, la voluntad Real determinó el devenir de la historia política y social de la villa de Sasamón y, más aún, de la historia edilicia de su templo.

[193] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón,* 251 n. 302.

[194] Tras el incendio quedaron únicamente 4 clérigos en la iglesia. En 1824 se alcanzaron los 8 y en 1827 el número descendió nuevamente hasta 4. Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón,* 247. Sin embargo, según el Catastro de la Ensenada, en 1784 podían contarse hasta 15 clérigos en Sasamón, que todavía pervivían en un censo realizado en 1801. Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón,* 211. Por su parte, en 1771 Flórez relataba: "(…) los Ministros de la Iglesia (que son trece de Ración entera, y tres de media". Flórez, *El estado antiguo de las iglesias…,* 28.

[195] Eduardo Carrero Santamaría, "Restauración monumental y opinión pública. Vicente Lampérez en los claustros de la catedral de Burgos", *Locus Amoenus* 3 (1997): 169 y ss.

Ya se ha apuntado en el apartado introductorio dedicado a inventariar las fuentes utilizadas en esta investigación cómo entre la escasa documentación original que se ha conservado destaca un manuscrito que lleva por título "Privilegios Reales concedidos a Sasamón"[196]. Este documento, custodiado en el Archivo Diocesano de Burgos, recoge los privilegios otorgados por todos aquellos monarcas castellanos comprendidos entre el reinado de Sancho IV y el de Felipe V. A este respecto, cabe citar la transcripción publicada por Luciano Huidobro de un "Libro de Privilegios" aparentemente paralelo al antedicho que, según él mismo refiere, pudo encontrar en el Archivo Municipal de la villa y en el que se recopilan, en este caso, los privilegios concedidos por los sucesivos monarcas hasta el expedido por Fernando VII el 7 de diciembre de 1814, momento en el que la iglesia ya había sido destruida por el incendio[197]. Si bien el resto de las confirmaciones que reproduce Huidobro coinciden en fecha y formato con las incluidas en el documento del Archivo Diocesano, no he sido capaz de encontrar esa otra compilación sobre la que trabaja este investigador.

Sean o no dos colecciones documentales diferentes, ambas revisten una particularidad común y es el hecho de que en ninguna de ellas se expresa de forma nítida cuál es el rey que da comienzo a estas concesiones. Ya se ha esclarecido en el apartado precedente el error que suponía atribuir este acto al monarca Alfonso VII, como insistentemente había defendido la tradición historiográfica. Lamentablemente, no resulta tan sencillo determinar cuál es la alternativa correcta. Ambos compendios dan comienzo con un privilegio expedido por Sancho IV el 4 de diciembre de 1284 en el que confirma las exenciones concedidas al pueblo de Sasamón por su padre, su abuelo y su "trasabuelo", sin detenerse a reproducir el contenido de ninguna de ellas. Como se analizará profundamente en el apartado dedicado a la reconstrucción de la historia edilicia del templo segisamonense, me inclino a pensar que ese "trasabuelo" al que alude Sancho IV es en realidad el rey Alfonso VIII. De ser así, estos privilegios reales abarcarían un total de siete centurias y habrían estado vigentes en vida de todos aquellos linajes que han sido reseñados a lo largo de estas páginas.

---

[196] LPR. ADB armario 2/A-10, sig. 25, s.p. Véase nota 29.

[197] Luciano Huidobro y Serna, "Privilegios reales concedidos a Sasamón", *Boletín de la Institución Fernán González*, año XXXV, nº 135 (segundo trimestre de 1956): 101-112. Este artículo es una trascripción del otro Cuaderno de Privilegios Reales que presuntamente se ha conservado y que lleva como título "Confirmación al Concejo y hombres buenos de la villa de Sasamón de un privilegio que contiene ciertas exenciones y franquezas". En él se incluyen las confirmaciones hasta la de Felipe V ya citadas y, a mayores, las de Fernando VI el 18 de enero de 1748, Carlos III el 7 de diciembre de 1761, Carlos IV el 28 de abril de 1790 y Fernando VII el 7 de diciembre de 1814.

Sea cual fuere el momento de inicio, lo cierto es que va a ser entre los siglos XIII y XIV cuando tenga lugar la mayor y más enfática ampliación de estas concesiones. En efecto, entre el conjunto de privilegios reales destacan especialmente los otorgados por los monarcas Sancho IV y su hijo Fernando IV. Sancho, como ya se ha indicado, confirma en 1284 la exención de portazgo que habían dispensado sus antecesores y que liberaba de todo pecho Real a los vecinos de la villa. En 1288, ya de forma más detallada, dispone que a los de Sasamón "se les quite de toda puesta e de toda facendera e de portazgo e de todo pecho que a rrey pertenesce en tal manera que según ellos ovieren las riquezas que lo metan en fauor de la yglesia de santa maria de y dese lugar"[198].

Por último, en otro privilegio expedido en 1294, tiene "por bien, e porque nos [Sancho IV] vemos que Dios muestra muchos miraglos e tienen muy buena obra començada porque se acabe mas ayna", permitir que los vecinos de esta población recauden dinero por todo su reino[199]. Su hijo Fernando, además de ratificar en 1299 y 1302 las dispensas otorgadas por su padre, autoriza una vez más al Concejo de Sasamón a la recogida de dinero por todo el reino para la obra de la iglesia, "sin que pudiera ser intervenida ni embargada de ninguna manera saluo fecho de la cruzada sy y fuere ese día presente"[200]. Además, en otro privilegio de 1304, incide en los derechos y libertades de los habitantes de Sasamón "nin les consintades otrosy que les pasen contra los previllegios (…) e sy alguno y oire que les querrán pasar contra ellos prendadle por la pena que en ellos se contiene e vendedla luego e guardad los marauedis que de ella fizieredes e enviádmelo decir luego"[201].

Durante esta misma centuria, estos favores para con la población segisamonense serán ratificados en 1322 por un Alfonso XI que todavía no habría alcanzado la mayoría de edad y que, a pesar de lo sucinto de su declaración en comparación con las de su padre y su abuelo -un hecho en el que quizá pudo influir esa temprana edad y su todavía vigente tutoría-, manifiesta específicamente que su confirmación responde a la voluntad de que estas exenciones tengan como fin que "los de este lugar puedan mejor e mas cumplidamente labrar o acabar la obra de santa maria que tienen encomenzada a seruicio de Dios e de santa maria". Si bien no se ha

[198] Libro de Privilegios Reales concedidos a Sasamón. S.p. Dado en Burgos el 4 de diciembre de 1288.

[199] LPR. ADB, armario 2/A-10, sig. 25, sp. Dado en Alcalá de Henares el 20 de diciembre de 1294.

[200] LPR. ADB, armario 2/A-10, sig. 25, s.p. Dado Medina del Campo en el 15 de mayo de 1302.

[201] LPR. ADB, armario 2/A-10, sig. 25, s.p. Dado en Medina del Campo el 5 de septiembre de 1304.

conservado la confirmación de Pedro I (que quizá nunca llegó a tener lugar), esta población debió gozar durante su reinado de idénticas ventajas y beneficios fiscales que en los de sus antepasados, como así lo pone de manifiesto el propio *Becerro de las Behetrías*. En este, además, se consigna de forma explícita que esta villa estaba exenta de sufragar todo tributo real bajo la condición de que esos recursos fuesen entregados a la fábrica de la iglesia, como así lo habían dictaminado los monarcas pretéritos:

> Derechos del rrey.
> Dixeron que al rey non dauan monedas nin seruiços nin martiniega por rrazon que earn preuilligiados e que ge lo quitaran los rreyes por rrazon que fiziesen seruiço a la iglesia del dicho lugar en sacar canto e fazer la obra de la dicha eglesia e para los onrramentos della[202].

Así lo dispone una vez más Enrique II en 1367 quién, además de reiterar lo que había dictado su padre, añade una declaración particular que va a resultar ciertamente trascendental para la presente investigación:

> E por fazer mas bien e mas merced a los del dicho lugar de santa maria de sasomon e porque la dicha obra esta comenzada se pueda mejor e mas ama e mas conplidamente acabar a servicio de Dios e de santa maria e por quanto nos fuernos ofrecido a la dicha yglesia de santa maria estando en peligro de muerte e Dios por ruego de la gloriosa virgen santa maria su madre nos escapo de la muerte e fiamos en ella que nosfara mucha mas merced cabo adelante damosles e otorgamosles e fazemos la merçed de todos los terminos de maçurrero de caraueo aldeas que fueron e son agora yermas e damosles e fazemos la merced de todos los términos dichos por suyos e libres e quitos por juro de heredad para siempre jamas sin rnartiniega e sin otro tributo alguno[203].

Quisiera resaltar, a este respecto, otro matiz particular de los privilegios de estos monarcas y es que todos ellos hacen referencia a la necesidad de terminar la construcción del templo. Como se verá, esa particularidad puede responder al hecho de que la historia constructiva de Sasamón esté compuesta por una larga sucesión de empresas abortadas. De Enrique II en adelante, en cambio, los privilegios establecidos van a ser simplemente confirmados de forma sucesiva hasta el reinado de Felipe V en el siglo XVIII (o de Fernando VII en el XIX según la transcripción de Huidobro). No hay duda, pues, de que los reyes Sancho IV, Fernando IV y Enrique II sintieron una especial inclinación por Sasamón. No obstante, ha quedado demostrado

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[202] Martínez Díez, ed., *Libro Becerro…,* 2: 250.

[203] LPR. ADB, armario 2/A-10, sig. 25, s.p. Enrique II en Burgos el 8 de febrero de la era de 1405 (año 1367).

que el favor real fue continuo e ininterrumpido y que la conexión entre Sasamón y la monarquía castellana fue verdaderamente significativa. Más aun cuando las extensas exenciones de las que fue objeto esta población no eran comunes al conjunto de las behetrías[204]. De esta deuda con la Casa soberana hará gala el título de Santa María la Real con el que históricamente se ha designado al templo segisamonense. Sobre a qué se debe este favor con los habitantes de la villa y qué interés tiene la Corona en la construcción de su iglesia se intentará responder a lo largo de este estudio. Aun cuando, como se verá, creo haber podido entender que existe una razón devocional o espiritual detrás de este empeño, ¿no es posible que ese incremento de concesiones regias durante el período referido -finales del siglo XIII y principios del XIV- se deba a una posible intercesión del linaje de los Sasamón, habida cuenta de la estrecha relación que parecen haber mantenido algunos de sus miembros con la corte y la monarquía castellanas? Sea como fuere, lo verdaderamente importante es el hecho de que estas concesiones reales van a ser el motor principal de la construcción del templo que, en definitiva, es el protagonista de este estudio.

En conclusión, esta somera aproximación a una pequeña parte de los actores que dieron vida al panorama político del Sasamón bajomedieval supondrá una contribución fundamental para la cimentación de esta investigación en tanto que su presencia y, más aún, su influencia, determinará en gran medida el devenir de la historia edilicia de la fábrica segisamonense.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[204] Estepa Díez, *Las behetrías castellanas*, 1: 257.

# 4. LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE SASAMÓN: HISTORIA DE SU PROCESO CONSTRUCTIVO

La imponente mole que dibuja el conjunto arquitectónico de Santa María de Sasamón domina la modesta villa burgalesa a la que debe su nombre (fig. 1). Donde cabría esperar encontrar una fábrica menos ambiciosa en consonancia con su condición de templo parroquial, la iglesia segisamonense sorprende por su tamaño y su riqueza constructiva (fig. 2)

El templo constaba en origen de una planta de cruz latina integrada por un cuerpo longitudinal compuesto por tres naves articuladas en seis tramos, la central más ancha y alta, un poderoso transepto conformado por cinco tramos que desembocaban en otros tantos espacios presbiteriales que daban paso a otras tantas capillas absidales, todas ellas de planta poligonal y comunicadas entre sí, gozando la central de un mayor desarrollo tanto en planta como en alzado (fig. 3a). Tres portadas se abrían a los extremos de cada uno de los brazos: una en el tramo central de la fachada occidental y dos en sendos hastiales del crucero. Con el sucederse del tiempo este conjunto fue ampliado a través de una serie de añadidos que se traducen en dos capillas abiertas a ambos lados del primer tramo de la nave, un claustro adosado al flanco septentrional de la iglesia, una "cuarta" nave longitudinal compuesta por una batería de capillas funerarias abiertas a la nave de Epístola que trajo consigo la apertura de una segunda puerta de ingreso en el flanco sur y, por último, una gran sacristía acompañada de dependencias capitulares anexada a la cabecera (fig. 3b).

A pesar de que, como ya se ha apuntado, este complejo arquitectónico no ha sido objeto de ningún estudio particular y pormenorizado, aquellos investigadores que han realizado una somera revisión han sido conscientes de que la fábrica actual es el resultado de diversas campañas constructivas. Con todo, la interpretación de gran parte de estas fases no ha gozado de consenso en la historiografía, viéndose fluctuar el marco cronológico en el que unos u otros estudiosos han querido encuadrarlas. Partiendo de este panorama, el propósito de este capítulo será reconstruir y, a su vez, reinterpretar la historia edilicia de la iglesia de Sasamón poniendo especial atención en aquello que concierne a su factura medieval y que es, en definitiva, el verdadero objeto de esta investigación.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

### 4.1. LA FÁBRICA GÓTICA: SIGLOS XIII Y XIV

La iglesia propiamente dicha, conformada por el cuerpo de naves, el transepto y la cabecera, es la estructura más antigua de la fábrica segisamonense (véase fig. 3b). Lamentablemente, su imagen actual poco tiene que ver con la que debió lucir en origen. Un incendio que asoló el edificio en el año 1812 devastó la capilla mayor y causó el hundimiento de gran parte del brazo longitudinal de la iglesia, del que sólo sobrevivió, no sin secuelas, la nave de la Epístola (fig. 4). El estado de ruina que alcanzó el cuerpo de naves dio lugar al levantamiento, pocos años después del desplome, de un recio muro a la altura del crucero que tenía por objeto segregar la zona destruida de la parte superviviente con el fin de poder utilizar el espacio de la cabecera para el desarrollo de la liturgia. A pesar de que el cuerpo longitudinal ha sido reconstruido hace tan solo unas décadas en una intervención que será reseñada en las páginas subsecuentes, el espacio de las naves nunca fue anexionado de nuevo al de la cabecera ni recuperó su cometido original. Así pues, el templo de Sasamón permanece todavía dividido en dos (véanse figs. 3b, 44 o 52), en una escisión que ya no sólo se traduce a nivel espacial sino también funcional, pues mientras que el núcleo compuesto por el crucero y la cabecera sigue funcionando como iglesia parroquial, el sector de las naves fue reacondicionado hace tan sólo unos años para servir como Museo Provincial (fig. 4; véase también fig. 92).

Todo ese proceso de destrucción, reconstrucción y reacondicionamiento de las distintas partes de la iglesia, unido a la fuerte desvirtuación tanto visual como conceptual que supone esa separación de espacios y, por supuesto, a la carencia documental que ya ha sido referida[205], generan enormes dificultades a la hora de interpretar el proceso constructivo de esta fábrica, su consecuente datación y la contextualización de sus diferentes etapas. No hay más que revisar las diversas opiniones vertidas hasta la fecha por los estudiosos que, aunque someramente, se ocuparon del tema para obtener una prueba fehaciente de ello.

#### 4.1.1. La iglesia de Sasamón en la tradición historiográfica

La mayor parte de los autores que se han detenido a examinar la morfología de la iglesia original han querido entenderla como el producto de dos empujes constructivos diferenciados

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[205] Las únicas fuentes medievales de las que se dispone para conocer su apariencia original son el *Becerro de las Behetrías* y el "Libro de Privilegios Reales concedidos a Sasamón", y ninguna de ellas proporciona noticia alguna al respecto.

en el espacio y en el tiempo: el primero habría dado lugar al cuerpo de naves longitudinales, mientras que el segundo habría tenido como resultado el actual transepto y la cabecera. La principal razón esgrimida por estos autores para fijar tal división reside en la dispar concepción espacial y arquitectónica que, a su juicio, manifiestan ambos sectores y que viene acentuada por un cambio en la configuración de los soportes a la altura del crucero. No obstante, a pesar de que esta línea interpretativa ha sido secundada por la mayor parte de los estudiosos, el encuadre cronológico e incluso los límites espaciales de cada una de las fases en cuestión han fluctuado de la mano de diversas propuestas.

Aunque Henrique Flórez en su *Historia Sagrada* centró su investigación en la historia institucional, las noticias que proporcionó tuvieron consecuencias en los estudios posteriores del edificio. El autor que firma bajo el pseudónimo de "S. de la C." en 1884 fue el primero en escribir sobre la estructura arquitectónica del conjunto segisamonense y, por consiguiente, pionero en proponer una fecha para sus diversas fases constructivas[206]. Siguiendo criterios decimonónicos califica el cuerpo de naves de "bizantino" y lo encuadra en el siglo XI, quizá teniendo en mente las fechas de la fundación de la sede episcopal que proporcionaba el historiador agustino. En lo que respecta a la segunda fase constructiva que abarcaría, a su parecer, la cabecera y el transepto, estima su fecha de ejecución en el siglo XIV, en el que el templo "habría recibido su forma definitiva" [207]. Con una formación distinta debió contar Eloy García de Quevedo y Concellón, quien, a pesar de escribir sobre Sasamón tan sólo quince años después, retrasa el comienzo de la obra hasta el siglo XIII, al tiempo que fija su remate entre los siglos XIII y XIV[208]. Sus ideas serán secundadas por Vicente Lampérez en 1904 y de nuevo en 1909, cuando califica la nave de la iglesia como "del más puro estilo gótico del siglo XIII", y coincide con su predecesor en situar el remate de la cabecera entre los siglos XIII y XIV[209]. Si Lampérez contaba con un conocimiento estructural de los edificios y un vocabulario crítico novedoso para su tiempo, Luciano Huidobro, más conservador, va a adelantar de nuevo el inicio

[206] Otros autores decimonónicos como Amador de los Ríos o Augusto Llacayo no hacen más que mentar la existencia de la villa de Sasamón, sin profundizar en su conocimiento ni mencionar si quiera su iglesia. De los Ríos, *España, sus monumentos y artes,* XI*;* Augusto Llacayo Santamaría, *Burgos. Catedral. Cartuja. Huelgas. Monumentos religiosos, artísticos e históricos. Curiosidades. Cosas notables de Burgos y sus cercanías* (Burgos: Imprenta de Timoteo Arnaiz, 1886), 226.

[207] S. de la C., "Segisamún ayer: Sasamón hoy", 388.

[208] García de Quevedo y Concellón, "Excursiones por la provincia de Burgos…", 206.

[209] Lampérez y Romea, "La iglesia de Santa María…", 270.

de las obras al considerar que "la fachada oeste, la más antigua del templo, pertenece al estilo ojival primario del siglo XII", escudándose quizá para ello en la errónea creencia de que el templo había sido fundado por el rey Alfonso VII[210]. Por su parte, clasificará la cabecera y la portada sur como "propias del estilo ojival primario" sin proponer una fecha concreta para su ejecución[211].

Si los estudiosos de finales del siglo XIX y principios del XX dibujaban un amplio abanico cronológico para el templo que abarcaba desde la duodécima a la decimocuarta centuria, en las últimas décadas los especialistas del arte gótico hispano, que no han pasado más que de puntillas sobre Sasamón, han ido estrechando el marco de esas dos mismas fases constructivas. Salvador Andrés Ordax, ya en su pequeña monografía dedicada al crucero de Sasamón, de 1986, distingue el momento constructivo de las naves, a las que considera la parte más antigua "como denota en el exterior la sencilla fachada de los pies" y las "indecisiones o ensayos protogóticos en los soportes de sus tres naves", del de la cabecera, que sitúa hacia el tercer cuarto del siglo XIII[212]. En 1989 matiza sus apreciaciones con respecto al hastial occidental, en el que encuentra "huellas de un primitivo templo románico, que sería modificado al poco tiempo con unas naves de inicios del gótico, quizá a principios del XIII"[213]. Este investigador mantiene en pie sus argumentos todavía en 2006 cuando efectúa un repaso por la arquitectura del territorio burgalés[214]. Por su parte, en 1990, José María Azcárate hará una brevísima alusión a Sasamón en su manual del arte gótico hispano, en el que sitúa la iglesia (o al menos la cabecera) en la segunda mitad del siglo XIII[215]. Una propuesta similar esbozará cuatro años más tarde José María Martínez Frías, quién se limitará a condensar en un párrafo su descripción de la fábrica segisamonense para encuadrar el sector de las naves en el segundo cuarto del siglo XIII y el de la cabecera "poco después de mediar la antedicha centuria"[216].

[210] Esta cuestión ya ha sido esclarecida en el capítulo 2.

[211] Huidobro, "Sasamón, villa de arte", 60.

[212] Andrés Ordax, *El crucero de Sasamón*, 20.

[213] Andrés Ordax, *La España gótica*, 202.

[214] Andrés Ordax, "Arquitectura y escultura monumental gótica…", 127.

[215] Azcárate Ristori, *Arte gótico en España*, 41.

[216] Martínez Frías, "Arquitectura gótica", 150.

Mientras tanto, los arquitectos Andrés Oroño Díaz y Miguel Ángel López Miguel, encargados de dirigir las obras de restauración que se llevaron a cabo a finales del siglo pasado en el reciento claustral de Sasamón -que más tarde serán recreadas en detalle-, defendieron una vez más la convivencia de dos momentos constructivos en la memoria técnica elaborada en el año 1992 sobre el conjunto del complejo arquitectónico segisamonense, todavía inédita. Aunque no son demasiado precisos en sus apreciaciones, parece que su concepción de la iglesia de Sasamón se basa en el reaprovechamiento de una fábrica primitiva del siglo XII en la zona de las naves, que fue ampliada hacia el tercer cuarto del siglo XIII para obtener su fisonomía actual[217]. Por su parte, en los primeros años del presente siglo, los estudiosos locales Isaac Rilova Pérez y Jesús Simón Rey anclaron el arranque de la construcción, de "estilo tardo-románico", hacia finales del siglo XII y primeras décadas del XIII. Según ellos, de esta campaña sólo quedarían actualmente escasos vestigios en el hastial oeste, ya que el cuerpo de naves habría sido reconstruido a inicios del XIII en "estilo protogótico", mientras que la cabecera habría sido levantada en la segunda mitad del XIII[218]. Por último, el más reciente estudio arquitectónico del templo, acometido en el año 2015 por un grupo de investigación dependiente del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Florencia en colaboración con la Universidad politécnica de Madrid, apunta también hacia la presencia de dos momentos constructivos. Estos investigadores proponen la existencia de un primer empuje anterior al siglo XIII, del que se habría conservado parte del hastial occidental para cuya nave central suponían una altura más baja que la actual, y un segundo periodo encuadrado a partir del siglo XIII y compuesto por dos o más fases constructivas que se habrían materializado en sucesivas obras de ampliación de la fábrica tanto a nivel horizontal como vertical. Entre sus resultados destacarían la construcción del transepto y el probable alzamiento de la nave central que habría traído aparejada la inserción de arbotantes[219].

Así pues, queda patente que la concepción de la iglesia de Sasamón como el resultado de una doble -cuando no triple- actuación separada en el espacio y el tiempo ha dominado la historiografía a lo largo de las décadas. Sólo recientemente Pablo Abella, en un artículo sobre

[217] Oroño Díaz y López Miguel, "Santa María la Real de Sasamón…", 16 y ss.

[218] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón…,* 328; Juan Ruiz Carcedo defiende un escenario similar, con un primer empuje fechado hacia mediados del siglo XIII y una segunda campaña ejecutada ya mediada la misma centuria. Ruiz Carcedo, *Sasamón,* 32.

[219] Bertocci, *Complessi Religiosi e sistema defensivi...*, 118-121.

las iglesias trecentistas de la comarca del Odra-Pisuerga publicado en el año 2014, ha querido poner en tela de juicio las lecturas ofrecidas hasta el momento. A su parecer, el cuerpo de naves y la cabecera no fueron fruto de dos momentos constructivos distantes en el tiempo, sino que todo el conjunto eclesial segisamonense respondería a un único empuje que habría arrancado, a su juicio, hacia mediados del siglo XIII y se habría extendido a lo largo de toda la segunda mitad de esta centuria[220].

Huelga decir, a la luz de la disparidad que late tras las propuestas que acaban de ser glosadas, la complejidad que comporta el esclarecimiento de la historia edilicia de la iglesia segisamonense. Si la tarea de secundar con convicción alguno de los juicios emitidos sobre esta fábrica resulta ciertamente intrincada, más ardua todavía se presenta la de proponer una interpretación precisa y actualizada para su proceso constructivo. Es por ello por lo que, ante la drástica desvirtuación de la estructura arquitectónica original y la práctica imposibilidad de extraer un análisis congruente únicamente a partir de ella, se tratará de prestar atención a señales alternativas que permitan rescatar la identidad de los diversos sectores que componen esta iglesia. Se acometerá, a su vez, una comparación de estas señales con los de otros edificios de corte semejante, con el fin último de afinar un marco cronológico para cada una de las campañas edilicias de la iglesia segisamonense y de integrarlas dentro de sus respectivas tradiciones artísticas.

### 4.1.2. Una nueva interpretación para su historia constructiva

#### 4.1.2.1. Fases y fechas

A mi juicio, dentro de la incertidumbre que condiciona todo dictamen que pueda formularse acerca del proceso edilicio de esta fábrica, hay tres cuestiones que se presentan suficientemente claras: en primer lugar, que hubiese transcurrido mucho o poco tiempo entre el levantamiento de los pies y la cabecera, parece evidente que existe un claro desfase cronológico entre ambos sectores; en segundo lugar, que todo apunta a que la compleja fisonomía de la iglesia segisamonense es producto de un cambio de plan que se materializó a la altura del crucero; y, por último, que es la torre que flanquea el brazo meridional del transepto por su vertiente occidental, y que sin duda formó parte de un edificio preexistente, la que debió

[220] Abella Villar, "Opus francigenum…", 88-89.

condicionar todo el desarrollo constructivo posterior. Para justificar tales supuestos, a lo largo de las próximas páginas se examinará el conjunto de la iglesia desde los pies hasta la cabeza.

#### *4.1.2.1.1. Primera campaña: el sector occidental*

En lo tocante a la primera cuestión, me inclino a favor de secundar los planteamientos fijados por los estudiosos reseñados. En mi opinión, no cabe duda de que el hastial occidental y el cuerpo de naves longitudinales forman parte de una primera campaña constructiva. Pablo Abella consideró oportuno desligarse de las interpretaciones precedentes utilizando como contraargumento, entre otras cosas, el "supuesto arcaísmo" con el que, a su juicio, se ha etiquetado la fachada occidental. A su parecer, la datación de este sector se correspondería con aquella en la que se habría levantado el transepto y la cabecera, es decir, la segunda mitad del siglo XIII. Para apoyar esta teoría alega que la configuración de la fachada oeste, con un cuerpo central más alto divido en tres tramos y flanqueado por dos recios contrafuertes que lo separan de sendos lienzos colaterales más bajos (figs. 6 y 7), se encuadra dentro de la misma tradición constructiva que los hastiales del crucero (figs. 8 y 9). Afirma, además, que es necesario obviar el conjunto escultórico de la portada meridional ya que es este, según él, el componente que ha dado lugar a tal confusión[221]. Si bien es cierto que, como se podrá comprobar en el capítulo dedicado a su interpretación, esta decoración escultórica -la que ocupa el registro superior, que es a la que este investigador se refiere-, no debe ser utilizada como hito cronológico para la estructura arquitectónica que lo acoge, debo disentir de su propuesta de contemporaneidad entre ambos hastiales.

A mi juicio, todo vínculo que pueda existir entre la concepción estructural de la fachada que se levanta a los pies del cuerpo de naves longitudinales y la de aquellas que cierran el brazo transversal (y que se limitaría, en todo caso, al cuerpo central del frente occidental, en tanto que los del crucero no cuentan con calles colaterales) deriva, en realidad, de una búsqueda consciente de homogeneidad visual y compositiva con la que se pretendió dotar al conjunto del edificio durante la campaña que trajo consigo el levantamiento del transepto y la cabecera que componen la iglesia actual. La constatación de esta transformación -que, además, hubo de verse acrecentada durante una segunda intervención fechada ya en época moderna-, entraña dos premisas evidentes: que el origen de este testero occidental es por fuerza anterior en el tiempo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[221] Abella Villar, "Opus francigenum…", 89.

al de aquel empuje constructivo que vino a alterarlo y, en definitiva, que su morfología original poco tendría que ver con la actual. Un análisis pormenorizado de su superficie mural permitirá constatar no sólo la realidad sino también los alcances de dichas reestructuraciones y, por ende, esbozar una reconstrucción hipotética de su imagen primitiva.

La fachada occidental de Santa María de Sasamón, como ya se ha apuntado, se organiza en tres calles enmarcadas por recios contrafuertes (véase fig. 7). La central, más alta, se compone en el plano vertical de tres niveles superpuestos, de los cuales el inferior se encuentra presidido por una portada apuntada y abocinada -que más tarde será examinada en detalle debido al papel fundamental que jugará en la contextualización de este sector del edificio-; el intermedio, separado del inferior a través de una imposta, luce una ventana de medio punto enmarcada por sendas columnillas rematadas en capiteles ornados con *crochets*; finalmente, sobre una tosca línea de imposta, el nivel superior acoge un gran rosetón que ha debido perder su tracería. A sus flancos, sendos cuerpos colaterales más bajos revelan, a través de sus profusas cicatrices, las numerosas intervenciones de las que este lienzo mural fue objeto a lo largo de los siglos.

Antes de acometer el análisis de la calle que se desarrolla hacia el norte cabe aclarar cuáles son sus límites espaciales. Al contrario de lo que pueda parecer a primera vista, especialmente si se toma como referencia su remate superior, el cuerpo norte de la fachada propiamente dicho se extiende únicamente hasta ese ligero resalte que recorre el muro en sentido vertical y que no debe ser sino el espectro de un contrafuerte que, aunque enmascarado por el paso de las centurias y las reformas, en un primer momento debió apuntalar la fachada en su flanco septentrional (fig. 10). La anchura de este tramo colateral -que equivale, lógicamente, a aquella que marca el cuerpo de la nave del Evangelio a la que sirve de cierre exterior-, se restringe, en definitiva, al espacio enmarcado por sendos contrafuertes. Así pues, el lienzo mural situado al norte del tramo reseñado que luce hoy un color más claro y que presenta una evidente disparidad en la configuración de sus hiladas forma parte de una intervención posterior y tiene su correspondencia interior en parte de la panda occidental del recinto claustral que colinda, en efecto, con la nave del Evangelio (fig. 11; véase también fig. 6). De hecho, todo apunta a que su morfología actual tampoco deriva de la construcción del claustro -que, como se verá en el capítulo correspondiente, hubo de tener lugar en el siglo XIV-, ya que hasta no hace mucho tiempo todavía se conservaban en pie restos materiales de la existencia de un recinto de función

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

y orígenes desconocidos que debió de discurrir en paralelo al claustro y del que hubo de formar parte este muro[222] (figs. 12 y 13).

Esclarecidos los límites de este cuerpo norte, es hora de acometer la tarea de su revisión. Este sector de la fachada presenta hoy un remate recto a una altura ligeramente superior a aquella por la que discurre la línea de imposta que recorre las otras dos calles y que, por una razón desconocida, se interrumpe al llegar a este espacio (véase de nuevo fig. 6). Sea cual sea la razón de su ausencia, es probable que en algún tiempo no haya sido tal, pues cabe suponer que la notable elevación de la que es objeto esta moldura sobre la superficie del contrafuerte que media entre la calle central y la presente debe responder a alguna necesidad impuesta por esta última. Con todo, más adelante se volverá sobre esta cuestión ya que todo apunta a que este elemento fue el resultado de una de las mentadas modificaciones posteriores. Lo más llamativo de este lienzo resulta, en cambio, la gran cantidad de suturas en forma de vanos cegados que la recorren y que ponen de manifiesto los múltiples avatares que debió de experimentar. En total, es posible adivinar sobre el paramento de este sector la pretérita existencia de hasta cuatro vanos que debieron corresponder a otras tantas campañas edilicias. Este juego se aprecia incluso mejor en aquellas fotografías antiguas que ofrecen una imagen del corte interno del muro desde el interior del edificio y, lo que es más, antes de las reformas que en el siglo pasado vinieron a enmascarar estas huellas (fig. 14; véase también fig. 4). Como cabría esperar, el vano que se abre hoy sobre este tramo septentrional, ligeramente apuntado y situado hacia la mitad superior del lienzo, no es el original. Este debió nacer, en cambio, en el siglo XVI para servir como punto de iluminación a una capilla creada en aquel tiempo en el último tramo de la nave del Evangelio y que será analizada en el epígrafe dedicado a esclarecer las ampliaciones llevadas a cabo en los siglos XV y XVI. En este mismo empuje constructivo debió de ver la luz, además, aquel otro hueco que todavía se intuye en la parte inferior de este sector, sobre el nivel del suelo, con el fin de servir a esta capilla como punto de acceso privado desde el exterior. Anterior en el tiempo debió de ser el pequeño vano cuyo perfil todavía se dibuja sobre el remate superior de la única ventana que todavía ejerce su función. Aunque nada hay seguro sobre ella, es probable que naciese al calor de la reforma que experimentó esta fachada durante la campaña constructiva que dio forma a la cabecera y el transepto. Los alcances de esta intervención y las razones por las que este vano podría formar parte de ella serán analizados en las páginas

[222] En efecto, en el lienzo exterior de la panda occidental del claustro pueden apreciarse, todavía hoy, abundantes huellas de lo que debieron ser apoyos para vigas y techumbres.

sucesivas. Si poco puedo señalar acerca de este hueco, nada puedo decir sobre ese perfil en forma de arco de medio punto que parece intuirse en el espacio que media entre la ventana actual y el contrafuerte que separa este sector de la fachada de aquel lienzo que se corresponde con el claustro. No hay duda, sin embargo, de que su origen no fue coetáneo al de este hastial ya que, a pesar de las múltiples modificaciones someramente referidas, todavía es posible rastrear la posición del que hubo de ser el vano original, al que vino a sustituir el vano en cuestión. En efecto, todavía subsiste sobre el plano mural, ocupando el espacio inmediatamente inferior al de la ventana actual, uno de los que debieron ser los fustes que le sirvieron de encuadre a la ventana primitiva, similares a los del vano que preside la calle central.

Esta conjetura se afianza al comprobar que un ventanal de altura y diseño paralelo hubo de hacerle pareja desde la calle lateral sur (fig. 15). Del mismo modo que sucedía con el sector septentrional, es preciso aclarar un par de aspectos con relación a la anchura que presenta hoy este cuerpo de la fachada. En este caso, el propio perfil del paramento, que dibuja dos niveles de profundidad, demarca visualmente las dimensiones de los dos empujes constructivos que componen este sector. Así, sólo el espacio más retranqueado y, asimismo, más próximo a la calle central, formaría parte de la fábrica primitiva como muro de cierre de la nave de la Epístola[223]. Probablemente, al igual que sucede en la vertiente norte, este cuerpo tendría su remate exterior en un contrafuerte que siglos después fue revestido por esa prolongación del muro definida por un contorno más sobresaliente, que no supone sino el cierre exterior de esa batería de capillas funerarias levantadas en el siglo XVI que se tradujo a efectos estructurales en una "cuarta" nave longitudinal y que vino, por lo tanto, a ampliar la superficie horizontal de este brazo de la iglesia y, en consecuencia, del hastial occidental.

El vano que se abre a este ambiente de época moderna corresponde, evidentemente, al empuje constructivo de ese tiempo. Más difícil resulta discernir, en cambio, si su perfil se diseñó para rimar con la ventana que da luz al lienzo mural primitivo, o si fue esta última la que se modificó durante las obras del siglo XVI con el fin de potenciar la armonía visual entre la cara externa de los dos cuerpos. Sea como fuere, si bien el formato de este primer vano pudo haberse visto alterado desde sus orígenes -no sería extraño que hubiese nacido, por ejemplo, con un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[223] A mi parecer, lo más probable es que esa suerte de atrio -que parece que tiempo atrás pudo haber estado porticado-, formase parte de alguno de los múltiples apéndices con los que debió contar el edificio en este sector occidental y que, por lo tanto, la elevación que hoy presenta el nivel del suelo responda a alguna de estas intervenciones.

remate de medio punto similar al que luce el vano de la calle central-, no cabe duda de que todavía conserva su ubicación inicial. Son varios los motivos que apuntan a ello. En primer lugar, que su base y la de aquel fuste superviviente de la ventana original de la calle norte se disponen a una misma altura (véase fig. 7); en segundo lugar, que la observación de este paño mural en su cara interna, es decir, desde los pies de la nave de la Epístola, permite comprobar que la bóveda que cierra este espacio arranca a escasos centímetros del remate superior de esta ventana (fig. 16); y, por último y más importante, que esa cicatriz que traza un corte oblicuo sobre la superficie externa de la fachada por encima del remate superior de este vano marca, sin duda, la altura -y, en definitiva, la silueta- que debió alcanzar este cuerpo en un primer momento y que hubo de encontrar reflejo en su homólogo septentrional donde, en efecto, también es posible apreciar una huella semejante aunque menos manifiesta (véase fig. 10).

Son precisamente estas dos últimas premisas las que ponen en evidencia la primera de las dos conclusiones a las que es posible llegar a través de este minucioso escrutinio del hastial occidental: los lienzos que corresponden a las naves colaterales vieron su altura levantada en algún momento posterior a su construcción original. Cabe reflexionar, entonces, en torno a los posibles factores que motivaron tal reestructuración.

En lo que respecta al sector meridional, la hipótesis más evidente es que este muro hubiese sido modificado en el siglo XVI con el fin de ganar la altura necesaria para englobar bajo una misma cubierta la antigua y la nueva nave colateral, integrando así la fisonomía externa de sendos espacios y unificando por completo su imagen dentro de la misma práctica ejercida sobre el diseño de los vanos. La discordancia que existe entre la altura de ambas caras de este paño mural, que como ya se ha comprobado levanta pocos centímetros sobre el remate superior de la ventana en su cara interna, desde donde arranca la bóveda, mientras que en la externa se prolonga hacia arriba en una dimensión incluso superior a la del tramo que se desliza por la parte inferior de este mismo vano (compruébese en figs. 15 y 16), demuestra que esa prolongación no ejerce ningún cometido estructural. Cabría preguntarse, entonces, por qué las huellas de ese levantamiento se aprecian también sobre el muro correspondiente a la calle colateral norte, donde no tuvo lugar ninguna adhesión durante esta empresa moderna. La respuesta parece radicar en que, como ya se ha adelantado, la del siglo XVI no debió ser ni la primera ni la más importante de las modificaciones de las que fue objeto esta fachada.

Ciertamente, son diversos los indicios que sugieren que durante la campaña constructiva que dio vida a la cabecera y al transepto -y, en consecuencia, a las fachadas que miran al norte

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

y al sur-, que todavía hoy integran este conjunto arquitectónico y que, como se intentará demostrar a lo largo del presente apartado, fue emprendida varias décadas después de la conclusión de este primer empuje, el espacio del hastial occidental fue modificado con el fin de homogenizar ambos sectores del edificio. A mi juicio, los signos más evidentes de esta intervención los ofrece la nave central del cuerpo longitudinal, sobre la que hubo de tener lugar la acometida de mayor envergadura.

La más invasiva de las que podríamos calificar como "actualizaciones" del sector oeste hubo de afectar al ámbito estructural. Como queda patente a través de la observación de su planta (véase fig. 3), la iglesia de Sasamón presenta una marcada macrocefalia. Sin embargo, este mayor desarrollo del sector oriental no sólo debió hacerse efectiva en el plano horizontal sino también en el vertical. Aunque no existen certezas sobre la apariencia original del edificio primitivo y resulta complejo emitir un juicio certero sobre ello habida cuenta de la fuerte desvirtuación sufrida por esta fábrica, las diversas pruebas que serán presentadas a continuación invitan a presumir que la altura proyectada para este nuevo núcleo constructivo que suponían el transepto y la cabecera superaba con mucho la de la estructura precedente a la que fue anexado -es decir, el cuerpo de naves-. Es por este motivo por el que semeja factible considerar que la nave central hubiese sido elevada durante las obras en cuestión con el fin de adaptarla a las amplias proporciones de esa nueva cabecera y de encajar la altura de sus respectivas cubiertas. Este hecho ofrecería una explicación, además, para el fuerte desnivel existente entre la nave principal y las colaterales y que, con toda probabilidad, la construcción original no estaba preparada para asumir (fig. 17). La solución adoptada para salvar este inconveniente es otra de las señales que invitan a formular esta interpretación.

En una fotografía tomada en el año 2012 bajo la cubierta de la nave lateral sur sobre el relleno de los riñones de la bóveda por Susana Mora, investigadora de la Universidad Politécnica de Madrid encargada de codirigir el más reciente estudio técnico sobre la iglesia segisamonense en colaboración con un equipo de arquitectos dependiente de la Universidad de Florencia, puede advertirse cómo en su interior han quedado escondidos un conjunto de arbotantes que apuntalaban la nave central desde el exterior (fig. 18). El flanco norte habría contado con una estructura correspondiente, como puede contemplarse en múltiples fotografías antiguas en las que se muestra el estado de esta zona del edificio tras los derrumbamientos provocados por el incendio de 1812 (véase fig. 4). La presencia de estos estribos exteriores, que también fueron empleados para apuntalar el peso de la capilla mayor de la cabecera (véase fig.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

58), respalda la teoría en ciernes. Es más, este sistema de contrarresto, como demuestra Henrik Karge, no se desarrollará en territorio hispano hasta la construcción de la cabecera de la catedral burgalesa durante la década de 1220[224], una fecha que resultaría demasiado tardía para formar parte de este primer empuje, como bien demostrará el juicio cronológico que podrá ser emitido tras la conclusión de su estudio. Por su parte, como ya se ha apuntado, los propios investigadores de la Universidad de Florencia, especialistas en el campo de la arqueología de la arquitectura, han determinado que la presencia de estos soportes deriva de las necesidades impuestas por una reforma ejecutada sobre la nave central que, también a su juicio, debió ser acrecentada en altura en algún momento ulterior a su construcción original[225]. Todos los argumentos, pues, apuntan en la misma dirección. Pero si la observación de este sector del edificio desde el punto de vista de la arquitectura ofrece el primer paso para constatar que fue objeto de una remodelación, su revisión desde la óptica de la historia del arte permite ratificar y, más aún, contextualizar dicha intervención.

A mi parecer, que esta tuvo lugar durante el empuje constructivo que dio forma al transepto lo avalaría el hecho de que esa voluntad uniformadora a la que ya se ha apelado no sólo puede rastrearse a nivel estructural, sino también ornamental. Como es obvio, el alzamiento de la nave central del brazo longitudinal trajo aparejado el de su cierre exterior, es decir, de la calle central de la fachada occidental. En lo que a ella respecta, considero que resulta evidente que el que hoy constituye su tercer cuerpo, rematado en un perfil recto, separado de aquel que le sirve de apoyo por una línea de imposta y habitado por un rosetón sin tracería de proporciones ciertamente ajustadas para el espacio que lo acoge no es sino un reflejo de aquel de las fachadas que sellan el eje norte-sur (compárense figs. 7, 8 y 9). Basta contemplar sendos hastiales para reconocer tal identidad. De este modo, al tiempo que la altura de los diferentes brazos del edificio fue acompasada, también lo fue la imagen de sus frentes.

Retomando la reflexión en torno a los cuerpos colaterales de la fachada oeste, parece plausible que fuese durante este mismo ejercicio reformador a la par que unificador cuando se decidiese elevar sus remates superiores hasta una altura semejante a la que todavía hoy presenta la calle norte transformando así su perfil oblicuo en uno recto, en consonancia con aquel del

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[224] Henrik Karge, *La catedral de Burgos y la arquitectura gótica del siglo XIII en Francia y España* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 199), 103-106.

[225] Bertocci, *Complessi Religiosi e sistema difensivi…,* 119.

sector principal. Estos añadidos habrían funcionado, quizá, a modo de telón pétreo a través del cual disimular la notable diferencia de altura que presentaría la nave central con respecto a las laterales tras la reforma en cuestión e incluso, por qué no, la presencia de los recién asentados arbotantes.

Resta por referir, en este punto, la ventana geminada encastrada en la calle meridional justo en la sección del muro que, según la presente lectura, se correspondería con esta elevación (véase fig. 15). Si bien puede tratarse únicamente de un elemento reutilizado como material de relleno, el hecho de que en el sector septentrional sobrevivan las huellas de una ventana de similar envergadura e idéntica ubicación invita, cuando menos, a la reflexión (obsérvese en fig. 15 y fig. 10). Lo más probable es que hayan jugado un papel meramente ornamental. Con todo, me temo que sobre este particular no estoy en posición de ofrecer una interpretación plausible. Sea como fuere, parece evidente que estos pequeños vanos debieron ser fruto de esta intervención por las razones ya esgrimidas. Por último, estimo que hubo de ser también durante este empuje constructivo cuando se adhirió la línea de imposta que recorre horizontalmente esta fachada. Son dos las principales razones que me conducen a esta conclusión. En primer lugar, que su formato no es semejante al de aquella que separa el cuerpo inferior del intermedio en la calle central pero sí lo es, en cambio, a la de aquellas otras que presentan los frentes del crucero, donde también son utilizadas para marcar el inicio del cuerpo superior al que se abre cada respectivo rosetón (véanse de nuevo figs. 7, 8 y 9). A esta cuestión hay que añadir el evidente hecho de que esta moldura se deslice en la calle sur por encima de la cicatriz que marcaba su altura original y, por lo tanto, sobre en lienzo mural que fue añadido durante la reforma en cuestión. No cabe duda, pues, de que este elemento tampoco formaba parte de la fachada original.

En definitiva, creo que sobran las razones para asumir que las numerosas modificaciones de las que esta fachada ha sido objeto con el devenir de los siglos han desvirtuado notablemente su imagen primigenia. No obstante, el ejercicio de despiece llevado a cabo en las páginas precedentes hace posible despejar su superficie de todos estos añadidos y, con ello, ofrecer una reconstrucción hipotética de cuál pudo ser su fisonomía original. Así, siguiendo los juicios aquí propuestos, la primitiva fachada occidental de Santa María de Sasamón habría estado compuesta por tres calles, de las que la central habría destacado en altura, pero mostrando un menor desnivel que el presente, en consonancia con el desfase menos acusado que habría existido entre la altura de las propias naves longitudinales. En lo que respecta a la configuración

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

exterior de los cuerpos colaterales, todo indica que no habrían contado con un remate recto como el actual, sino que presentarían una vertiente inclinada. Resulta complejo determinar, en cambio, que forma habría dibujado el perfil superior del tramo central. Con todo, no semeja probable que hubiese contado con un rosetón como coronación, en tanto que cabe presumir que su desarrollo no habría alcanzado mucho más del que hoy supone su nivel intermedio. Por último, además de la puerta de entrada que todavía hoy preside este registro, la fachada habría contado únicamente con tres vanos, uno por calle, que presumiblemente seguirían el ritmo que todavía hoy marcan los que se abren sobre la central y la meridional.

La tarea de proyectar mentalmente esta imagen se torna más sencilla con la ayuda de paralelos que puedan servir como referente. A este respecto, creo que uno de los patrones más cercanos se encuentra en la fachada oeste del monasterio burgalés de Santa María la Real de las Huelgas (fig. 19). A mi parecer, la apariencia original del hastial segisamonense debió de ser ciertamente similar a la que todavía hoy luce el cierre occidental de este cenobio. Es cierto que existe una disparidad evidente entre ambos lienzos murales y es la ausencia en las Huelgas de una puerta de acceso semejante a aquella que preside la fachada de Sasamón, pero este hecho, en tanto que derivado del carácter femenino del monasterio[226], es meramente circunstancial y no resta solidez a este parentesco. De hecho, si bien no sobre su hastial occidental, el cenobio burgalés debió contar entre sus muros con al menos cinco puertas configuradas de un modo semejante a la segisamonense.

Esta última, apuntada y abocinada, carece de tímpano y está conformada por cuatro arquivoltas que descansan sobre tres parejas de columnillas coronadas por capiteles (fig. 20). Si bien su estructura no resulta reveladora en sí misma, si lo son los elementos que la decoran. La arquivolta más externa luce todavía los restos de lo que hubo de ser un patrón en zigzag dibujado por dientes de sierra, mientras que la interna presenta vestigios de arquillos polilobulados. De los seis capiteles que coronan las columnas de las jambas, únicamente dos de ellos presentan decoración antropomorfa, mientras que los restantes se embellecen con elementos vegetales o seres fantásticos como sirenas o harpías (figs. 21a y 21b). Son especialmente estos motivos fitomórficos y geométricos los que permiten poner en relación la portada de Sasamón con aquellas del conjunto arquitectónico de las Huelgas (fig. 22).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[226] María Pilar Alonso Abad, *El Real Monasterio de las Huelgas. Historia y arte* (Burgos: Cajacírculo, 2007), 225.

Este monasterio se presenta, pues, como un claro prototipo según el cual se configuró la primera de las campañas que dieron forma a la fábrica de Sasamón. Con todo, será posible señalar otras obras estrechamente emparentadas con el cenobio real burgalés en las que, como se verá, el diseño de la portada segisamonense encontró también su origen. El hecho de poder señalar un vínculo entre la iglesia de Sasamón y estos otros edificios resulta crucial en tanto en cuanto permite perfilar un marco cronológico y, lo que es más, histórico, en el que encuadrar los orígenes de la parte más antigua de las que conforman la iglesia segisamonense actual. Máxime cuando esta conexión irá más allá del ámbito puramente arquitectónico.

Como es sabido, el rey Alfonso VIII había fundado el monasterio cisterciense de Santa María la Real de las Huelgas a instancias de su mujer, Leonor de Inglaterra, en el año 1187[227]. No está documentado el año de inicio de las obras, por lo que han existido diversas opiniones sobre la cronología de su iglesia y de su claustro, que llegaron a ser emplazados hasta después de 1220[228]. Los más recientes investigadores que han analizado en profundidad esta fábrica se inclinan por fijar un arco cronológico más temprano que podría abarcar, según Henrik Karge, las dos primeras décadas del siglo XIII[229], o arrancar en 1190 según James D'Emilio[230]. Sea cual fuere la fecha de inicio[231], a la muerte de los monarcas fundadores, acaecida en 1214, las obras de la iglesia debían de estar próximas a su finalización ya que en este año tuvo lugar en ella la coronación de su hijo Enrique I[232]. Por otro lado, en 1219, año en el que fue armado

[227] Sobre el monasterio de las Huelgas, su desarrollo arquitectónico, influencias y cronologías, véase Amancio Rodríguez López, *El real monasterio de las Huelgas y el Hospital del Rey*, 2 vols. (Burgos: Imprenta y lotería del centro católico, 1907); Luis Martínez García, *El Hospital del rey de Burgos. Un señorío medieval en la expansión y en la crisis (siglos XIII Y XIV) (*Valladolid: Universidad de Valladolid, 1986); Sabino Nebreda Pérez, coord., *Historia de Burgos II. Edad Media* (Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1987); Rocío Sánchez Ameijeiras, "El *çementerio real* de Alfonso VIII en las Huelgas de Burgos", *Sémata* 10 (1998): 77-109; James D'Emilio, "The Royal convent of Las Huelgas: Dynastic Politics, Religious Reform and Artistic Change in Medieval Castille", en *Studies in Cistercian Art and Architecture 6*, ed. Meredith Parsons Lillich (Kalamazoo, MI: Cistercian Publications, 2005), 189-280.

[228] Elié Lambert lo fechó a partir de 1220 y Torres Balbás secundó esta propuesta, llegando a establecerse en la tradición historiográfica hasta época más reciente. Únicamente Vicente Lampérez situó ya las obras entre 1180 y 1220. Véase D'Emilio, "The Royal convent…", 220; Karge, *La catedral de Burgos…,* 164, n. 528.

[229] Karge, *La catedral de Burgos…,* 163 y ss.

[230] D'Emlio, "The Royal convent…", 224 y ss., propone una dación temprana entre 1190 y 1199.

[231] Alonso Abad, *El Real Monasterio…,* 165-167. Propone, siguiendo las propuestas de Lampérez, un marco cronológico de hacia 1180-1215 para la construcción de la cabecera y hacia 1215-1230 para la de la nave.

[232] Según D'Emilio, "The Royal convent…", 221, la iglesia estaría para entonces rematada, probablemente con una cubierta temporal.

caballero en su altar mayor, Fernando III afirmaba que su abuelo y su esposa habían empezado y terminado la abadía de *Sancta Maria Regalis* junto a Burgos[233].

En las inmediaciones de este monasterio el citado monarca había fundado, además, un hospital para peregrinos dotado de su propia capilla[234], como de ello da cuenta el arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada en su *De Rebus Hispaniae*[235]. La construcción del llamado Hospital del Rey debió de correr paralela a la de la iglesia y la panda norte del claustro del monasterio, como demuestra un privilegio expedido en 1210 en el que Alfonso VIII se refiere a este edificio como si ya estuviese construido: "(…) hospitali nostro ego et carisima uxor mea... construximus apud Burgis circa monasterium sancte marie Regalis"[236]. Años después, su nieto Alfonso X registraría de nuevo la contemporaneidad de ambas empresas en sus *Cantigas de Santa María*:

> E pois tornou-ss' a Castela
> Des i en Burgos morava,
> E un espital fazia,
> El, e sa moller lavrava
> O moesteiro das Olgas[237].

Poco queda hoy de este Hospital Real que fue víctima de similares atropellos a los experimentados por la iglesia de Sasamón, como testimonia Leopoldo Torres Balbás:

> Quedaron también en su lugar varios de los pilares de piedra del interior. Tal vez hoy desaparecidos al utilizarse el hospital para alojamiento de tropa en los últimos años. Incultura y barbarie colaboraron en la destrucción de los restos del viejo hospital de patronato regio, que nadie se preocupó de defender. Planos, dibujos, fotografías y

[233] Karge, *La catedral de Burgos…,* 164.

[234] Sobre el Hospital del Rey véase Rodríguez López, *El Real Monasterio…*; Nebreda Pérez, *Historia de Burgos*…, 53; Leopoldo Torres Balbás, "El Hospital del Rey en Burgos", *Al-andalus* 11 (1944): 190-198.

[235] Rodrigo Jiménez de Rada, *Historia de los hechos de España*, ed. por Juan Fernández Valverde (Madrid, Alianza Editorial, 1989), 410: Post haec coepit excogitare de salute aniamae suae, et construxit de novo nobile monasterium Sactae Mariae in Olgis burgensis civitatis. Hoc monasterium multis preadiis ditavit, et mirae pulchritudinis auri, argenti, pretiosorum lapidum, olosericarum cortinarum decoravit. Alter nostris temporibus Salomon idem rex iuxta praedictam domun Domini aedificavit palatium regis. Adiecit etiam, et non longue ab ipso monasterio in via publica Beati Iacobi construxit mirae pulchritudini hospitale cui tantum reditum contulit, ut concti pauperes peregrini transeúntes in eo unius diei percipiant victum. Tam praedictum monasterium quam palatium suum regale, quam et[i]am hospitale cum capella sua de lapidibus vel laterculis coctis el calce constructa sunt, et auro ac variis coloribus depicta".

[236] Rodríguez López, *El Real Monasterio*…, 1: 352-353.

[237]Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, ed. Walter Mettman, vol. 2 (Madrid: Castalia, 1989), 284-285: cantiga 221.

> descripciones, viejas de más de cincuenta años, permiten evocar desvalidamente lo que fue esa esplendida sala hospitalaria, convertida en cuadra a fines del siglo XIX[238].

A pesar de ello, gracias a la descripción ofrecida por Amancio Rodríguez López es posible conocer la existencia de dos puertas emparentadas con las aquí analizadas dentro de este complejo hospitalario, una que daba paso a la iglesia -y que todavía cumple dicha función- y otra utilizada como puerta del hospital o sala de enfermería[239].

Como era de esperar, este modelo de portada, que responde a un esquema típico de las iglesias cistercienses[240], no se restringe en el territorio de Castilla a la urbe burgalesa. Otras fábricas dependientes de esta misma Orden, como la del monasterio de Santa María La Real de Huerta, lucen también estos patrones ornamentales -más similares a los segisamonenses aún, si cabe, que los de las Huelgas-, que en este caso se materializan tanto en la portada principal de la iglesia como en la puerta de entrada al refectorio (fig. 23). Cabe subrayar, al hilo de esta lectura, que este cenobio no sólo se encuentra estrechamente vinculado a su homólogo burgalés a nivel espiritual, sino también porque debe la fundación de su edificio actual en 1179, una vez más, al monarca *de las Navas*[241].

En esta misma línea, esa correspondencia entre el plano artístico y el histórico parece hacerse extensible a la iglesia de Sasamón, en la que esa identidad ornamental con los paralelos propuestos quizá pueda encontrar su origen en su patrocinio. En efecto, al amparo de la exigua documentación conservada encuentro plausible aducir que es también al rey Alfonso VIII a quien hace remontar Sancho IV (monarca al que corresponde el primer privilegio recogido íntegramente en el citado "Libro de Privilegios reales concedidos a Sasamón"), la exención del

---

[238] Torres Balbás, "El Hospital del Rey…", 191.

[239] Rodríguez López, *El Real Monasterio…,* 1: 284: "Poco hemos de decir de la iglesia del Hospital, de sencilla cruz latina, pues lo único que merece llamar la atención es su puerta que, aunque ojival patentiza las tradiciones románicas, en su archivolta de agudos dentellones"; Torres Balbás, "El Hospital del Rey…", 191: "Llamabanla «Arcos de la Magdalena» y pasaba por ser la iglesia antigua del Hospital; pero Lampérez la identifico, con acierto, como sala de enfermería (…). Entrabase a ella por una puerta abocinada, con columnas a los lados y arquivolta de dientes de sierra, parecida a la de la iglesia inmediata, y del mismo tipo que otras de las Huelgas"; Nebreda Pérez, *Historia de Burgos*…, 53: "Este Hospital del Rey tuvo una vida intensa durante muchos siglos, por lo que fue objeto de renovaciones estructurales. Sin embargo, aún se conserva alguna huella material de la construcción de Alfonso VIII, como es la puerta de la iglesia y la de la Magdalena, que es la primitiva del Hospital".

[240] Nebreda Pérez, *Historia de Burgos…,* 53: "Las portadas tienen amplias proporciones, con numerosas arquivoltas de fino grosor apoyadas sobre múltiples parejas de columnas. El perfil de los arcos puede ser de medio punto o apuntado. La decoración de los arcos es frecuentemente nulo (sólo con alternancia de baquetones y escocias) o de tipo geométrico: dientes de sierra, zigzagueados, puntas de diamante, etc.".

[241] D'Emilio, "The Royal convent…", 273-275; Karge, *La catedral de Burgos…,* 165, n. 544.

pago del portazgo a los vecinos de Sasamón con la condición de que el dinero recaudado fuese destinado a la obra de su iglesia. Así, en un privilegio otorgado en 1284, dicta:

> Mandovos que ninguno non sea osado a tomar portazgo a los de Santa Maria de Sasamon o a qualesquier de ellos que esta mi carta llevasen ca yo vi privilegios del rey don Alphonso mi bisabuelo e del Rey don Fernando mi abuelo e del rey mio padre.

Cuatro años más tarde, en 1288, con el fin de resolver una querella con relación al cobro de estos impuestos, insiste:

> Vendo privilegios e cartas del rey don Alphonso mi tras abuelo e del Rey don Alphonso mio padre, que Dios perdone, en las que les quitamos de toda puerta e de toda fazendera, e de todo portazgo e de todo pecho que al Rey pertenezca en tal manera que según de ellos obieren las riquezas, que lo metan en la labor de la iglesia de Santa Maria[242].

Si bien es cierto que, si se tiene en cuenta su ascendencia carnal, la referencia a su bis -o tras- abuelo podría entenderse como una alusión a Alfonso IX de León, su potestad territorial y las circunstancias políticas de su reinado, unidas a lo ambiguo que resulta el término "tras", me hacen pensar que es a Alfonso VIII al que se está refiriendo Sancho IV[243]. El hecho de que tan sólo unas líneas más arriba se haya podido comprobar cómo Fernando III llamaba abuelo a Alfonso VIII cuando aludía a su promoción del monasterio de las Huelgas parece apoyar esta teoría. Sin embargo, el hecho que realmente me conduce a formular esta propuesta es un testimonio que Alonso Núñez de Castro reproduce en su *Coronica de los Señores Reyes de Castilla* a partir de la lectura de un documento que, según el propio autor, pudo consultar en el Archivo Parroquial de la Villa -y que, con toda probabilidad, pereció en el grave incendio de 1812[244]-, según el cual el rey Alfonso VIII habría otorgado una importante donación a la iglesia de Santa María de Sasamón en señal de agradecimiento ante una milagrosa intervención de la Virgen:

[242] LPR. ADB, armario 2/A-10, sig. 25, s.p.

[243] Luciano Huidobro también lo interpreta de este modo en su mentada transcripción del Libro de Privilegios. Huidobro y Serna, "Privilegios reales concedidos a Sasamón", 101-102.

[244] Este archivo, como ya se ha comentado, debió de quedar calcinado en el incendio, habiéndose perdido tras ello todo rastro de la documentación que custodiaba. Sin embargo, el autor en cuestión, que escribe en 1665 y por lo tanto antes de dicha destrucción de 1812, todavía pudo consultarlo en primera persona. De hecho, el testimonio termina de la siguiente manera: "(…) cuyo acto original permanece en el Archiuo de aquella parroquial, 75". En Núñez de Castro, *Coronica de los Señores Reyes de Castilla…,* 93.

> Hallauase por el mes de Octubre deste año [1172] el Rey Don Alfonso [octavo] en la Ciudad de Burgos, con su consorte la Reina Doña Leonor; y consta que hauia estado enfermo, por una magnifica donación que otorgó a la Iglesia de Santa María de Sasamon, en Tierra de Campos, por hauer conseguido salud por intercesion de aquella Santa Imagen, que es muy deuota.

Así pues, no parece imprudente proponer que la iglesia actual se hubiese iniciado en tiempos de este monarca. Es más, la imagen de la portada occidental casi parece reflejar su patrocinio o, al menos, evocar el honor de su gesto para con Santa María de Sasamón. A este respecto, el hecho de que esta puerta haya sobrevivido a las múltiples reformas a las que ha sido sometido el espacio que la acoge ha resultado crucial dado que, como se ha podido comprobar, es precisamente la pieza que permite ofrecer una de las más sólidas propuestas cronológicas de entre todo el complejo eclesial segisamonense y que permite perfilar, por consiguiente, un encuadre para la materialización de esta campaña a comienzos del siglo XIII.

Asimismo, a pesar de la gran desvirtuación de la que han sido objeto, es posible rastrear en el interior de las naves longitudinales otra serie de indicios que apuntan hacia una cronología semejante y que contribuyen a apuntalar, por tanto, el marco cronológico de este primer empuje. Algunos autores, como Salvador Andrés Ordax, han querido ver un desfase cronológico y constructivo entre el propio hastial occidental y el cuerpo de naves longitudinales. Así, por ejemplo, en una de sus revisiones sobre la iglesia de Sasamón, este investigador declara que: "a un edificio tardorrománico, de la segunda mitad del XII, quizá del tiempo siguiente a las donaciones de Alfonso VII, al que correspondería parte del hastial occidental, sustituye una iglesia protogótica durante la primera mitad del XIII", tras lo que aclara que "el hastial occidental sugiere una mayor antigüedad, denotando haber aprovechado el muro de un templo con naves más bajas"[245]. Ya se han precisado, sin embargo, los orígenes de esas señales que indican que este muro ha sido "reaprovechado" y, del mismo modo, se ha esclarecido la confusión en torno a la donación del rey Alfonso VII. Estimo, además, que el rescate de los mentados elementos de entre el mar de las reformas y su revisión bajo la misma mirada cercana con la que se ha intentado examinar la fachada ayudan a descartar definitivamente esta conjetura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[245] Andrés Ordax, *La España gótica*, 204-205.

Por otra parte, la mentada cubierta que fue proyectada sobre la nave de la Epístola durante las obras del siglo XVI con el fin de armonizar con la correspondiente a la nueva batería de capillas levantadas por aquel entonces y que trajo aparejada la elevación de la calle meridional de la fachada occidental dejó oculto, además de los arbotantes, otro elemento que resulta de gran interés para esta revisión. Se trata de un conjunto de pequeños vanos circulares que en origen debían dibujar en su interior el perfil de un tetralóbulo y que se abrían a la nave central por encima del remate superior de las colaterales -o, al menos, de la nave colateral sur-[246] (fig. 24). La presencia de estos óculos, además de servir como prueba definitiva de que la altura de esa cubierta de la nave meridional durante los primeros siglos de su existencia hubo de ser más baja, permiten encuadrar el levantamiento del cuerpo de naves longitudinales junto al del hastial occidental en la medida en que su diseño remite a las fechas propuestas para la portada. Pequeños vanos circulares horadan el cimborrio de la iglesia de las Huelgas e iluminan todavía, aunque ya con un mayor tamaño y desarrollo, sus naves laterales (fig. 25). Grandes ventanas de corte circular, que presumiblemente dibujaban en su interior un hexalóbulo dan luz también a la nave central de otra importante empresa contemporánea como es la catedral de Cuenca[247], en la que además es posible admirar una profusa decoración en dientes de sierra a lo largo de las arcaturas que conforman el interior de sus naves[248]. Pero, sobre todo, óculos de diseño muy similar a los presentes en la fábrica segisamonense se abren a la nave central de la iglesia de Santiago Apóstol de Villamorón (figs. 26a y 26b), una pequeña localidad ubicada a tan solo siete kilómetros de Sasamón y donde, una vez más, es notoria la influencia del monasterio de las Huelgas. Según Pablo Abella, las características formales de este templo remiten a una

[246] Bertocci, *Complessi Religiosi e sistema difensivi…,* 37. En las páginas 103 y 119 de esta misma monografía se ilustra esa transformación de las cubiertas de la nave meridional con la adhesión de la batería de capillas del siglo XVI.

[247] Parece que origen todos dibujaban hexalóbulos, aunque solo han conservado tal diseño los vanos de dos tramos de la nave del evangelio. Gema Palomo Fernández, *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*. 2 vols. (Cuenca: Diputación de Cuenca, Sección de Publicaciones, 2002), 234. También en el monasterio de las Huelgas algunos de los que se abren a la nave lateral norte presentan todavía un perfil de seis lóbulos en su interior.

[248] Como bien apunta D'Emilio, la catedral de Cuenca y la iglesia de las Huelgas comparten un vocabulario ornamental común. D'Emilio, "The Royal convent…", 278.

cronología muy temprana que podría no sobrepasar el ecuador del siglo XIII, fecha que es corroborada por una inscripción funeraria encastrada en el atrio[249].

Todavía Vicente Lampérez pudo ver con sus propios ojos en 1904 una serie de huecos que horadaban la nave mayor que cabe figurarse se correspondían con los aquí presentados. En el momento en que este arquitecto visita la iglesia, el cuerpo longitudinal todavía se encontraba en el ruinoso estado en el que había quedado tras el incendio acaecido casi cien años antes, de modo que la descripción que ofrece de ella puede servir, además, para evocar a grandes rasgos cómo pudo haber sido su trazado original, habida cuenta la dificultad de imaginar hoy tal aspecto tras las reformas del siglo pasado:

> La nave grande tuvo bóvedas de crucería sobre pilares de forma casi románica: entre éstos, y sobre los arcos de comunicación de la nave alta con las bajas, hay pequeños huecos que forman un curioso triforio rudimentario, y sobre él (detalle singular) no hay ni hubo ventanas, quedando la nave con las únicas luces que le proporcionarían las del hastial o fachada. Sobre las reducidas naves bajas se tienden los arbotantes, y coronando los marcos hay restos de almenado[250].

Como bien se deduce de las palabras de este estudioso, también la concepción estructural del alzado interior de las naves longitudinales de la iglesia de Sasamón responde a la de una arquitectura propia del tiempo que se está barajando. El único reducto que ha quedado hoy de esta configuración primigenia es la nave del Evangelio, especialmente sus tramos más occidentales, que son los que han acusado en menor medida las sucesivas transformaciones (fig. 27). Aquí, una bóveda de crucería sencilla es sustentada por pilares cruciformes de núcleo rectangular con ocho semicolumnas adosadas, una en los frentes oriental y occidental que soportan los arcos formeros, y tres en el septentrional y el meridional que recogen (o habrían recogido, ya que buena parte de estos soportes se han visto desvirtuados) los arcos perpiaños que, moldurados y muy apuntados, recuerdan de nuevo a los que conforman las naves de la iglesia del cenobio burgalés o de la sede conquense.

Por último, este espacio interior permite extraer una sustancial información a través de la decoración escultórica que lucen los pocos capiteles que han sobrevivido en su estado original y que se concentran, de nuevo, en los tramos más occidentales de la nave sur. Esta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[249] Así lo sostiene además una inscripción de un enterramiento de 1261 situada en el atrio. Abella Villar, "Opus francigenum…", 95-96.

[250] Lampérez y Romea, "La iglesia de Santa María…", 270.

ornamentación remite una vez más a aquella que presentan las obras propuestas como referentes para el diseño de este proyecto. La mayor parte de los capiteles están revestidos de motivos vegetales que alcanzan un escaso desarrollo tanto en lo que compete al volumen del relieve como en lo relativo al grado de naturalismo. Entre esta decoración cabe reseñar la presencia de *crochets*, un motivo muy utilizado en las empresas de los inicios del siglo XIII en el territorio castellano y burgalés y en el que de nuevo el monasterio de las Huelgas, la catedral de Cuenca e incluso la cabecera de la catedral de Burgos (levantada en la década de 1220)[251], pueden ser señalados como paralelos (compárense figs. 28 y 29). Incluso el estatismo que manifiestan los dos únicos capiteles supervivientes que exhiben decoración antropomorfa (figs. 29 y 30), que se limitan a la presencia de una o dos figuras humanas de medio cuerpo que parecen emerger de una vegetación que las acoge -un esquema que ya podía verse en los capiteles de la portada occidental (véanse de nuevo figs. 21a y 21b)-, remite a configuraciones radicadas en el siempre presente monasterio burgalés (fig. 31), como también a la arcatura inferior de la portada del Sarmental, donde ambos patrones se funden. Esta, como afirma Henrik Karge, fue ejecutada durante el mismo empuje constructivo que dio forma a la cabecera, cuyos trabajos se extendieron hasta 1230[252] (fig. 32).

Todo apunta, en definitiva, a que el cuerpo de naves longitudinales vio la luz cuando lo hizo la fachada oeste que, atendiendo a las fechas ofrecidas por los paralelos citados, puede situarse en los inicios o a lo sumo primeras décadas del siglo XIII[253]. Así pues, considero prudente proponer un abanico de entre 1200 y 1230 para la ejecución de esa primera campaña constructiva cristalizada en el conjunto de la iglesia actual a través de este sector occidental. Si bien la fecha de 1200 queda fijada por aquella en la que las obras del monasterio burgalés estarían ya en curso, la determinación de extender este marco temporal hasta la década de 1230 viene dada por la orientación que proporcionan los *crochets* de la cabecera de la catedral burgalesa y la decoración escultórica del cuerpo inferior de su portada meridional, cuyos trabajos debían estar concluidos por aquel entonces.

[251] Karge, *La catedral de Burgos…,* 103-105. Si bien las sucesivas campañas constructivas de la catedral ya no presentan este motivo ornamental.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[252] Karge, *La catedral de Burgos…,* 103.

[253] Determinar si los trabajos se sucedieron de forma continua o si la fachada forma parte de un empuje ligeramente anterior a las naves, habiendo tenido lugar un pequeño enfriamiento de las obras, resulta muy difícil ante las pocas pruebas materiales que han sobrevivido. En todo caso, de haber existido ese desfase temporal, hubo de ser muy breve.

Podría aducirse, a este respecto, que el presunto milagro que en 1172 habría motivado el favor del rey Alfonso VIII para con Santa María de Sasamón quedaría demasiado lejano en el tiempo como para ser el impulsor de la empresa en revisión, tal y como aquí se ha propuesto. Sobre esta cuestión, estimo que la intención de consignar el papel del monarca en esta renovación queda reflejada a través de esa emulación directa y consciente de aquellas grandes obras que habían nacido de su promoción. De lo contrario, resultaría extraño que en Sasamón hubiesen elegido un modelo decorativo típicamente cisterciense para la portada de una iglesia parroquial. Tampoco hay que olvidar que las empresas reseñadas como paralelos se encontraban en curso por estos mismos años, aun cuando habían sido fundadas tiempo antes. Sin ir más lejos, los trabajos del propio monasterio de las Huelgas, fundado en 1187, sobrepasaron la muerte del monarca en 1214. El curso de las obras era lento en aquellos años, y más aún debió serlo en Sasamón. Atendiendo ya a razones más terrenales, cabe tener en cuenta que la iglesia de Sasamón no debía de goza de la prosperidad económica de aquellos cenobios. Amén de la menor relevancia y entidad del templo segisamonense, la financiación de la que emana este proceso constructivo no parece responder a una donación real directa (no es posible saber si la hubo, pero no se conservan alusiones a tal acto), sino a un proceso derivado de un privilegio que comportaba el beneficio de la exención de ciertos impuestos, de manera que la carga económica inicial hubo de ser bastante inferior. De este modo, es lógico pensar que hubiese tenido que transcurrir un tiempo prudencial para recaudar el dinero suficiente como para arrancar la empresa y, sobre todo, para alcanzar una capacidad económica que asegurase su viabilidad[254]. De hecho, que la situación económica de la fábrica no hubiese sido demasiado boyante por aquellos años ofrecería una explicación plausible para la más que probable tesitura de que durante la campaña constructiva en cuestión sólo se llegase a levantarse el cuerpo de naves anteriormente analizado.

En efecto, a pesar de que la ausencia total de registros documentales a este respecto merma mucho la capacidad de dilucidar si durante esta campaña de principios del siglo XIII se construyó una cabecera que viniese a anteceder a la que hoy presenta la iglesia segisamonense -que, como ya se ha ido anticipando, es posterior en el tiempo al cuerpo occidental-, son varias las pruebas materiales que invitan a inclinar la balanza hacia la respuesta negativa. A mi juicio, fuesen o no económicas las razones, el empuje constructivo en cuestión supuso, en realidad, la

[254] Una situación similar describe Gema Palomo para la catedral de Cuenca. Palomo Fernández, *La catedral de Cuenca…,* 1: 144 y n. 223.

adhesión de unas nuevas naves longitudinales a la estructura de una cabecera ya existente. Cabe comprender, a este respecto, que esta empresa no vino a suponer sino un ejercicio de renovación de un edificio precedente, cuya existencia no sólo queda demostrada gracias a la memoria de aquella efímera sede episcopal que irremediablemente tuvo que contar con un espacio físico que la acogiera, sino también a través de los restos materiales de la que hubo de ser su torre campanario, alojados bajo los de aquella que todavía hoy se alza sobre esta iglesia, y que suponen -junto con una escultura exenta recolocada al abrigo de uno de los arcosolios del claustro y que responde a unas características formales de corte claramente románico (véase fig. 117)-, los únicos retazos supervivientes de esta fábrica desaparecida. Pero la relevancia de este vestigio arquitectónico no sólo reside en su capacidad para corroborar la existencia de una iglesia primitiva sino, especialmente, en el decisivo papel que jugó en el proceso edilicio de la fábrica segisamonense actual.

#### *4.1.2.1.2. Escollos del primitivo edificio románico: la torre campanario*

Las huellas que han quedado dibujadas sobre la piedra demuestran la preexistencia de esta torre con respecto al resto del edificio actual[255]. En el tramo de la nave de la Epístola que colinda con el flanco occidental de la torre se puede observar con nitidez cómo el ritmo de la plementería de la bóveda que cubre este sector se quiebra para sortear, a la par que abrazar, uno de los recios muros que enmarcan el hueco de la escalera que da acceso a esta torre (fig. 33; para la ubicación de la escalera véase fig. 3).

Pero, además, este nuevo proyecto edilicio no se limitó a condicionar su desarrollo con el fin de amoldarse a esta estructura precedente, sino que se esforzó por integrarla dentro del nuevo edificio. Todo apunta a que durante esta campaña que dio lugar a las naves longitudinales se intervino sobre la base de la torre con el fin de abrirla al espacio de aquellas. El paralelismo entre los capiteles que decoran la ventana que se abre sobre su muro meridional (fig. 34) -que

[255] No muchos de los investigadores precedentes hacen alusión a esta torre-campanario y de los que la hacen, muy pocos denuncian el carácter primitivo de su cuerpo inferior. Vicente Lampérez y Luciano Huidobro hacen mención únicamente a la superficie de la torre que ha quedado a la luz, clasificándola como "una hermosa torre gótica (malamente rematada en el siglo XVI)" y como una torre que consta de tres cuerpos: los dos inferiores construidos en el "estilo ojival primario" y el tercero en el estilo "del Renacimiento de las artes o siglo XVI", respectivamente. Lampérez y Romea, "La iglesia de Santa María…", 270; Huidobro y Serna, "Sasamón: villa de arte", 61. Los arqueólogos de la arquitectura de la Universidad de Florencia sí distinguen tres momentos constructivos para la torre: un primer momento que se correspondería con el cuerpo inferior y el siglo XII, un segundo empuje en el siglo XIII que habría dado lugar a los dos cuerpos intermedios, y un último ejercicio entre los siglos XVI y XVII que tendría como resultado el sector superior. Bertocci, *Complessi Religiosi e sistema difensivi…,* 114-115.

antes del levantamiento de la capilla de san Bartolomé en el XV habría actuado como muro de cierre de modo que el vano habría mirado al exterior (véase fig. 3b)-, y aquellos que coronan el pilar que sirve de linde entre el área de la torre y el de aquel tramo de la nave inmediatamente adyacente desde occidente (fig. 35), decorados con *crochets* de basto perfil que semejan obra de la misma mano, apunta en esta dirección (compárense figs. 34 y 35). Este vano habría venido a sumarse a aquel de medio punto que debió formar parte del lienzo oriental desde sus orígenes, y sobre el que se volverá dentro de algunas líneas (véase fig. 38). También los capiteles que sirven como arranque de la bóveda que corona este espacio presenta este mismo motivo decorativo, aunque con un trazado más fino, semejante a los vistos en el análisis del cuerpo occidental (fig. 36; compárense con figs. 28 y 29). A mi juicio, todas estas pruebas invitan a pensar que durante el levantamiento de las naves longitudinales se habrían vaciado e iluminado por completo los cimientos de esta torre con el objetivo de conectarla con la nave que se le habría adosado por el oeste. La apertura en ciernes se habría completado al hacerse efectiva también hacia el norte, transformando así una base presumiblemente cerrada en una zona de tránsito entre las naves de reciente construcción y aquello que podría haber existido en el flanco norte de la torre (fig. 37; véase también fig. 39).

En lo tocante a esta cuestión, me inclino a pensar que en las inmediaciones de esta torre se habría ubicado la cabecera de la iglesia románica. Sin embargo, no creo que ambos elementos se dispusiesen de forma contigua, sino que la cabecera debía de levantarse un tramo más hacia el Este. De ser así, lo más probable es que contase con un único ábside -pues, de lo contrario, la torre habría entorpecido el desarrollo de la capilla lateral septentrional, que habría quedado cegada e inconexa-. Por consiguiente, la iglesia primitiva debía de estar formada por una sola nave, de modo que la vertiente meridional del tramo inmediatamente anterior a la cabecera estaría ocupada por la torre. A mi parecer, cuando se remató esta primera campaña constructiva del siglo XIII, de la fábrica primitiva se conservaron únicamente tres elementos dispuestos en "L" (la cabecera, el tramo inmediatamente anterior hacia el Oeste y la torre), de modo que cuando se construyeron las nuevas naves, la base de la torre fue reconvertida en un tramo del que sería el nuevo "falso" transepto.

En definitiva, más allá de la voluntad de mantener un espacio en el que poder oficiar durante el tiempo que durasen las obras, creo que existieron razones más específicas tras la conservación de esta cabecera durante esta campaña iniciada hacia 1200. Quizá, como ya se ha sugerido, el presupuesto no alcanzaba para acometer la renovación total de la iglesia, de modo

que la obra hubo de quedar en suspenso hasta la llegada de la acometida definitiva a la que a continuación se hará referencia. Sea como fuere, la torre debía estar cosida a la estructura de la primitiva cabecera sirviéndole como estribo, de modo que irremediablemente tuvo que ser integrada junto a ella en el nuevo edificio. ¿Por qué, sino por esa necesidad de utilizarla como apoyo, se habrían consumido tantos esfuerzos en adaptar las naves de nueva construcción a esta torre primitiva, si pudiesen simplemente haberse deshecho de ella y, en todo caso, haber levantado otra en sus proximidades?

Llegados a este punto, creo que ha quedado demostrada la anterioridad de esta torre con respecto a la totalidad de la fábrica actual y espero que, incluso, se estime plausible el hecho de que ninguna cabecera viniese a mediar entre aquella de la iglesia románica y la actual. Del mismo modo, resulta indiscutible que bien la voluntad, bien la necesidad de preservar este sector del primer templo ha condicionado sobremanera todo el desarrollo constructivo posterior[256]. Así, como no podía ser de otro modo, la campaña constructiva que vino a renovar la cabecera pagó las consecuencias de aquel encaje forzado que, una vez más, se hizo forzoso dado que a los ejecutores de esta empresa no les quedaba más remedio que, o bien salvar el espacio de la torre e integrarla dentro del nuevo sector oriental, o bien derribarla y, por tanto, derribar el cuerpo de naves que se apoyaba sobre ella, lo que, en definitiva, suponía levantar la iglesia de nuevo. Huelga decir cuál de las alternativas fue la ganadora. Ciertamente, son numerosos los indicios que evidencian el empeño por acomodar el desarrollo de la nueva cabecera y, especialmente, del nuevo transepto a la estructura preexistente, que ahora ya no sólo se traducía en el cuerpo de una torre, sino también en el de tres naves longitudinales.

#### *4.1.2.1.3. Segunda campaña: el transepto y la cabecera*

En lo que respecta a la torre, este segundo empuje vino a emular la labor que el anterior había acometido sobre la vertiente occidental de la torre, pero esta vez en el lado opuesto. Así, en un proceso semejante al llevado a cabo durante las primeras décadas del siglo XIII, pero lo cierto es que mediante una ejecución bastante más descuidada, se horadó el lienzo oriental de la torre a través de la apertura de un arco notablemente apuntado que vino a invadir el perfil de la ventana de medio punto de corte románico que, presumiblemente, habría de mirar

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[256] El segisamonense no es un caso aislado. Una coyuntura similar se da en la cercana iglesia de San Esteban de los Balbases. Abella Villar, “Opus francigenum…”, 98.

al exterior antes de la construcción de la nueva cabecera (fig. 38). La torre quedó así totalmente englobada y abierta a la circulación dentro de la iglesia resultante, sirviendo como punto de comunicación entre la nave de la Epístola y el nuevo transepto y facilitando su visión de conjunto (figs. 39 y 40). La apertura de esta arcada sumada al ahuecado practicado sobre la base de la torre en la campaña precedente debió de poner en riesgo su estabilidad, de manera que se hizo necesario afianzar su sustento a través del encastre de un contrafuerte en las inmediaciones de dicho arco (véase de nuevo fig. 38). Más aun cuando al amparo de este proyecto edilicio se elevó también la altura de la torre (fig. 42). Aunque desde el exterior pueden contarse hoy hasta tres cuerpos superpuestos, -a los que habría que sumar el primero o más bajo, que acaba de ser examinado y que ha quedado escondido entre los muros del templo tras la adhesión de la capilla de San Bartolomé (obsérvese en figs. 3, 37 y 45)-, el que actúa como remate superior parece formar parte de una intervención más reciente. En efecto, todos los autores precedentes han enmarcado su construcción entre los siglos XVI y XVII, y nada invita a afirmar lo contrario[257]. Los dos intermedios, en cambio, debieron nacer al compás de la cabecera. Ambos presentan una configuración semejante (fig. 43), a partir de un ortoedro horadado en sus cuatro vertientes por sendas ventanas apuntadas con tracería compuesta por dos lancetas pareadas y un cuadrilóbulo o un hexalóbulo salvo en la cara sur donde, por motivos que desconozco, el óculo muestra un curioso diseño romboidal (obsérvese en fig. 42). La contemporaneidad de estos dos cuerpos de la torre con respecto al transepto queda demostrada por la análoga configuración de ambos sectores a partir de una estructura retranqueada enmarcada por sendos contrafuertes y dividida por molduras horizontales de diseño semejante, amén de la pareja disposición de los sillares que los componen (véase de nuevo fig. 42). Podría resultar controvertido, a este respecto, el uso de decoración vegetal a modo de *crochets* en los capiteles que enmarcan las ventanas de ambos pisos en cuestión, en tanto en cuanto estos han servido para caracterizar la primera de las campañas que dio lugar a las naves. Sin embargo, a decir verdad, tampoco habría hecho falta diseñar una decoración demasiado depurada para un lugar tan inaccesible al ojo humano. Además, lo lógico es pensar que esta proyección en altura de la torre hubiese tenido lugar durante empuje que dio forma al transepto y la cabecera que, como ya se adelantado, fueron proyectados con una altura muy superior a aquella de la que constaba el cuerpo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[257] Véase nota 255.

occidental precedente hasta el punto de hacerse necesario adecuar el alzado de la nave central, y no antes.

Retomando el análisis del interior en el punto en el que había quedado, el singular juego de soportes que tiene lugar en la vertiente oriental de la torre ilustra los numerosos escollos que la construcción de esta fábrica tuvo que sortear a causa del pie forzado que supuso esta torre (véase fig. 38). Así, al contrafuerte anclado sobre el muro anteriormente reseñado se suman dos recias columnas, una en su ángulo noroeste y otra en el sureste que no alcanza a desarrollar del todo su diámetro llegando incluso a invadir el espacio natural del transepto y a provocar una notable alteración en el desarrollo de la bóveda (fig. 41). De un modo similar a lo que sucedía con la plementería de la bóveda de la nave de la Epístola, en este caso es el ritmo de los soportes el que tiene que supeditarse al esquema de esta estructura preexistente. Sin embargo, la distorsión al que debe someterse este sector de la fábrica va más allá de los soportes y alcanza tal magnitud que la propia dirección de su eje acaba por ser desviada con respecto a aquella que describe el cuerpo de naves (véase fig. 3). Es evidente que esta alteración de su proyección responde a la necesidad de adaptarse a un esquema anterior. A mi juicio, este es precisamente el motivo que se esconde tras los manifiestos titubeos que suscitará el engarce entre ambos sectores del edificio -que se materializará, precisamente, al nivel de la torre-, y que tantos problemas de interpretación ha generado.

Lo cierto es que, si ya las numerosas destrucciones y reconstrucciones sufridas por este templo a lo largo de los siglos merman la capacidad de evocar mentalmente su apariencia original, el muro que todavía hoy secciona la fábrica impide leer su proceso constructivo con precisión (fig. 44). Es precisamente a la altura de ese muro, y más concretamente del tramo que discurre por su vertiente oriental, es decir, el que se desarrolla al mismo nivel que la torre en el plano horizontal, donde se hace efectivo el cambio en la concepción espacial y arquitectónica que se observa entre ambos espacios y que se ve acentuada por un cambio en la configuración de los soportes (fig. 45). Ya se ha apuntado cómo el cuerpo longitudinal está compuesto por robustos pilares cruciformes con columnas adosadas en cada una de sus caras que generan una estructura altamente compartimentada (fig. 46). Frente a ello, las bóvedas que cubren el espacio del transepto y la cabecera se sustentan sobre altísimas columnas de núcleo cilíndrico que lucen *culs-de-lampe* con sobrios capiteles sin decoración y generan un ambiente abierto y diáfano (véanse figs. 41, 44, 50 o 64). Por su parte, aquellas que se abren a la cabecera presentan un diámetro ligeramente inferior y un perfil compuesto de base rectangular, con baquetones que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

se prolongan y culminan en capiteles ricamente decorados combinados a dos alturas, la de los que recogen los arcos formeros de las bóvedas del transepto, y la de los que sirven de arranque a las arcadas que conforman la embocadura de las capillas absidales[258] (fig. 47).

Es, en este sentido, el carácter híbrido de esta nave transversal que media entre el transepto y el cuerpo longitudinal, en la que se combinan ambos tipos de soportes (véase fig. 52), y la coyuntura de que en ella se concentran todos los dilemas edilicios de la fábrica, los que han dificultado la lectura de su trazado y la interpretación de su papel dentro del proceso constructivo del templo. El error más llamativo en el que incurrieron los primeros investigadores con respecto a este sector de la fábrica fue asumir que se trataba de una segunda nave del crucero, de tal modo que la iglesia de Sasamón constaría de un transepto doble[259]. La confusión vino dada por los cinco tramos que presenta esta nave en planta (véase fig. 3). Sin embargo, una observación más precisa denota que los dos más externos se corresponden en realidad con dos capillas abiertas a posteriori (una de ellas la ya citada de San Bartolomé), que no son más que uno de los muchos añadidos que ha conocido la iglesia con el suceder de las décadas y que serán estudiados en detalle tan sólo unas páginas más adelante (para su ubicación véanse figs. 3b, 48 y 49). Este equívoco ya ha sido acertadamente desmentido por la historiografía más reciente[260]. Con todo, la configuración de su alzado resulta desconcertante y genera sustanciales contradicciones.

Una de estas incoherencias se materializa en el tramo septentrional de esta nave, que alcanza la misma altura que el tramo central y, por consiguiente, que la nave del transepto, lo que produce esa sensación de concepción unitaria entre estas dos naves que condujo a error a ciertos estudiosos (fig. 50). El propósito de tal levantamiento se vuelve todavía más difícil de dilucidar al comprobar que no sucede lo mismo en el lado opuesto con el tramo meridional, ya que sobre él se apoya la tan problemática torre-campanario, impidiendo su desarrollo en altura[261]. Asimismo, sorprende y confunde la inserción de esos potentes pilares cilíndricos en

[258] Solo en las columnillas que se abren al arranque de la bóveda de la capilla mayor presentan esos remates en *culs-de-lamp*, aunque este espacio como se verá en el próximo apartado ha sido reformado tras los graves daños sufridos en el incendio de 1812.

[259] Lampérez y Romea, "La iglesia de Santa María…", 270; Huidobro y Serna, "Sasamón: villa de arte", 60; Andrés Ordax, *El crucero de Sasamón*, 20; Azcárate Ristori, *Arte gótico en España*, 41.

[260] Véase Andrés Ordax, *La España gótica*, 204; Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón* 329; Abella Villar, "Opus francigenum…", 92, entre otros.

[261] Una casuística similar sucede en San Esteban de los Balbases, donde tiene lugar un alzamiento de las bóvedas en el último tramo de la nave a modo de doble transepto en alzado. Este templo, cuya construcción también se da

esta nave ya que, de esta manera, en el templo segisamonense no se habrían utilizado para demarcar, como sería lo propio[262], el perímetro del crucero en la medida en que los dos pilares de la vertiente oriental de este -aquellos que dan acceso a la capilla mayor-, no presentan este diseño (fig. 51; véanse también figs. 3 y 41).

Sin embargo, si bien para la primera de las cuestiones no puedo ofrecer una explicación plausible, creo que la deslocalización de estos soportes podría responder a una necesidad estructural. Ya se ha reseñado en múltiples ocasiones que la altitud de la nave central del cuerpo longitudinal debió ser acrecentada durante el empuje constructivo de la cabecera. Así pues, creo que la utilización de estos recios soportes en este punto de unión debe ser entendida como un método para ensamblar esa renovada nave central con la del nuevo transepto y, al tiempo, salvar la carga que el edificio debía ejercer sobre este sector. Una prueba de esta solución de engarce y adaptación parece poder intuirse -a pesar de los inconvenientes causados por el muro divisorio- a partir de la observación del soporte que media entre el tramo central y el septentrional, y es que esta columna cilíndrica no forma un todo con el pilar cuadriforme que daba paso a la nave colateral. Es decir, lo que semeja percibirse aquí es en realidad el resultado de dos apoyos -deficientemente- anexados que recogen de forma independiente los pesos de ambos sectores del edificio (fig. 52). Por todo ello, creo que estos apoyos cumplen la función de columnas "bisagra", dentro de una nave que, a mi juicio, vino a actuar como bisagra en sí misma.

En conclusión, en el escenario que aquí se pretende dibujar se entiende que se hubiese empezado a tejer una nueva y más amplia cabecera unos cuantos metros más al Este de la primitiva, todavía en pie, a la que habría acabado por envolver a través de ese gran transepto marcado en planta que se habría cosido a las naves preexistentes por medio de este tramo en revisión. Para lograrlo debió salvarse el inconveniente que suponía la presencia de la torre -sobre la que ya se apoyaban las naves y seguramente, como aquí se ha propuesto, también la cabecera primitiva-, que impediría desplegar a ese nivel un crucero con las amplias dimensiones que se deseaba, mediante la creación de ese tramo que actúa como enlace entre ambos sectores

a partir del pie forzado de una torre preexistente, fue levantado según Pablo Abella a mediados del XIII. Abella Villar, "Opus francigenum…", 97-99.

[262] La utilización de columnas de corte cilíndrico para marcar y/o delimitar el espacio del crucero está presente en otras obras punteras como la catedral de Cuenca donde, a pesar de que no existen certezas cronológicas, todo parece indicar que para el primer cuarto del siglo XIII esa parte de la fábrica ya debía estar levantada. Palomo Fernández, *La catedral de Cuenca…,* 1: 210-212.

del edificio y la materialización de ese baile de soportes que acompaña al campanario en su vertiente oriental, dando como resultado la torsión que dibuja el eje de la cabecera con respeto al de las naves[263].

En definitiva, todo parece indicar que se dieron notables vacilaciones y adaptaciones en esa zona intermedia de la fábrica, y que estos debieron ser ocasionados por la innegable intromisión que la torre ejerce sobre el desarrollo arquitectónico del templo y, por qué no, por ese parón temporal y estructural de las obras que hubo de traer consigo la consecuente necesidad de adaptar el edifico a las secuelas de un cambio de plan. Sea como fuere, debe asumirse la realidad de una construcción episódica para la actual fábrica segisamonense y del consecuente desfase constructivo y cronológico que ello comporta.

Con respecto a la cronología de esta segunda fase constructiva y su distancia temporal con aquella que dio lugar al cuerpo de naves es posible referir, amén de la mentada disparidad en la concepción espacial y el vocabulario arquitectónico entre ambos sectores, una serie de aspectos más específicos que permiten precisar un marco temporal para el levantamiento del núcleo compuesto por el transepto y la cabecera y ratificar, así, esta divergencia.

En primer lugar, cabe señalar que el transepto segisamonense parece haber tomado como referente al de catedral burgalesa, no sólo por su magnitud sino también por el empleo de cubiertas de crucería cuatripartita recorridas por un nervio longitudinal de ligazón que evoca el que recorre las bóvedas del catedralicio, rematado hacia 1257[264]. A este respecto, sin embargo, sorprende comprobar que los grandes machones que demarcarían originalmente el crucero en la catedral burgalesa parecen haber sido de núcleo rectangular escalonado y no cilíndrico, como así lo entiende Henrik Karge[265]. Con todo, quizá la elección en Sasamón de este diseño para los soportes en cuestión, cuyo perfil monolítico no se encuentra interrumpido por el desarrollo de columnillas adosadas, unido a la gran verticalidad que se persigue en este ámbito, podrían

[263] Una casuística similar es propuesta por Salvador Andrés Ordax, quien considera que esta nave transversal se levanta para esquivar el inconveniente de la torre. Andrés Ordax, *La España gótica*, 204.

[264] Karge, *La catedral de Burgos…,* 106.

[265] A su juicio, presentarían un diseño similar a los situados bajo la torre oeste. Aun así, no niega categóricamente la posibilidad de que fuesen cilíndricos teniendo en cuenta que así son en Toledo, notablemente emparentada con Burgos. Karge, *La catedral de Burgos…,* 80. Véase reconstrucción hipotética en plano 3.

responder a un planteamiento estructural supeditado a las necesidades últimas de este empuje constructivo, sobre las que se reflexionará en el próximo apartado.

Tan importante como el diseño interior de este sector del edificio lo será el de sus cierres exteriores. Como ya se ha esbozado, las fachadas norte y sur presentan un diseño paralelo compuesto por tres cuerpos en altura acotados por dos líneas de imposta (véanse figs. 8 y 9): el inferior, de mayor tamaño, acoge una puerta de acceso; el intermedio, de dimensiones más reducidas, se encuentra presidido por un rosetón que ha debido de perder su tracería; el tercero y último, sin apenas desarrollo, actúa únicamente como remate. Ya ha quedado debidamente aclarado cómo toda similitud que estos hastiales del transepto puedan mostrar con respecto al del cierre occidental se debe a una adaptación consciente de este último llevada a cabo durante la campaña constructiva en revisión. De todos modos, no es su configuración estructural la que ofrece la más clara sentencia cronológica, sino la imagen de sus respectivas portadas. Si bien la portada norte no da pie a demasiada especulación dado que, como ya se ha adelantado en el apartado dedicado al esclarecimiento del posible vínculo del linaje Cartagena con el templo segisamonense, en algún momento de su historia -a juzgar por los resultados obtenidos por el equipo de investigación de la Universidad de Florencia, parece que en un momento temprano-, fue privada de su función de entrada al templo y mutilada de tal modo que sólo se conserva de ella un esqueleto formado por cinco arquivoltas lisas con otras tantas columnas en las jambas (véase fig. 9), la puerta sur, en cambio, aporta datos cruciales para la presente revisión (véase fig. 130). Tal es su papel sobresaliente en el conjunto de la fábrica que su estudio en profundidad quedará reservado a un apartado independiente dentro de este trabajo. Con todo, cabe adelantar aquí algunas de las particularidades que serán desarrolladas en dichas páginas. Así, como se deduce a simple vista, la puerta sur presenta una estructura más avanzada que aquella que se abre a la vertiente occidental, para la que se ha propuesto una datación en torno a 1200-1230. Asimismo, en el capítulo referido se podrán revisar los motivos por los que el diseño estructural de la puerta segisamonense debe ser posterior al de la portada del Sarmental de la catedral de Burgos. Con respecto a su programa figurativo, en su momento se podrá comprobar cómo y por qué motivo va a ser el fruto de una confección episódica similar a la de la estructura arquitectónica de la fábrica. Es por ello por lo que sólo la decoración escultórica de su cuerpo inferior (jambas, parteluz, enjutas y capiteles), cuya ejecución puede situarse hacia 1300-1320, podrá ser utilizada como referente cronológico para el levantamiento de la estructura arquitectónica que la acoge, a la que cabe suponer un término anterior.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Del mismo modo, la ornamentación escultórica que se despliega por el interior de la cabecera puede servir como marcador cronológico. En efecto, los capiteles del pequeño tramo presbiterial que da paso a las capillas absidales presentan innegables discordancias con respecto a aquellos que han sobrevivido en el conjunto de las naves longitudinales. Amén del mayor bulto y detallismo que presentan los elementos vegetales (fig. 53; compárese con figs. 29 y 30), la característica más reveladora radica en la composición de aquellos que contienen figuración antropomorfa. Las figuras que habitan los capiteles de la nave lo hacen de forma estática, adoptando una posición rígida y frontal de la que no queda rastro en la cabecera. Aquí estas presentan un mayor dinamismo, buscando explotar al máximo las posibilidades que el soporte les ofrece e incluso jugando con la ruptura de su superficie mediante el empleo de un hábil recurso que consiste en retrasar uno de los pies de la figura para apoyarlo sobre el collarino del capitel adyacente (fig. 54; compárense con figs. 29 y 30). Esta solución, que imprime un efecto de movimiento y realismo a la escena, está presente en otras empresas castellanas como la Portada de la Majestad de la colegiata de Santa María la Mayor de Toro, esculpida hacia 1280[266] (fig. 55), o incluso en varios de los capiteles que sustentan las bóvedas del claustro de la catedral de León, ejecutados ya a inicios del siglo XIV[267] (fig. 56). En uno de ellos, incluso, el recurso se emplea para la composición de una escena francamente similar a la presente en la cabecera segisamonense (fig. 57; compárese con fig. 54).

Por último, otro de los elementos que permite contextualizar el sector de la cabecera y demostrar así su posterioridad es la torre de sección circular y remate coniforme que se apoya sobre la cara externa del ábside central y que funciona como acceso a las cubiertas (fig. 58). Su diseño remite, sin lugar a duda, al de la torre adosada al muro perimetral del claustro burgalés por su vertiente meridional, cuya ejecución debe situase en torno a 1260-1280[268] (fig. 59). Si bien, claro está, la segisamonense pudo haberse levantado en un momento posterior al de la construcción de la cabecera, lo cierto es que la uniformidad que las hiladas de sus sillares presentan con respecto a aquellas del lienzo mural que la acoge evidencia que se encuentra

[266] Marina Aurora Garzón Fernández, "Santa María la Mayor de Toro (Zamora) Iglesia y ciudad (1157-1312)" (tesis doctoral inédita, Universidade de Santiago de Compostela, 2019), 414-415. Quiero agradecer a Marina Garzón su gran amabilidad a la hora de haberme facilitado la consulta de su tesis doctoral.

[267] Pablo Ordás Díaz, "El claustro gótico en el reino de León: espacios, destinos e imágenes" (tesis doctoral inédita, Universidade de Santiago de Compostela, 2017), 177 y ss.

[268] Karge, *La catedral de Burgos…,* 109-110.

perfectamente vinculada al muro de cierre del ábside. Es más, a un escenario semejante responden los remates a modo de pináculos que coronan cada uno de los contrafuertes de este sector del templo parroquial y cuyos vértices fueron truncados con toda probabilidad durante las diversas reparaciones que se acometieron sobre estas cubiertas hacia los años 80 del siglo pasado, a los que se hará alusión en las próximas páginas (véanse figs. 8 o 58). El referente, de nuevo, debió de ser la catedral burgalesa, esta vez a través de su coronamiento de las galerías superiores del transepto (fig. 60). Henrik Karge estima que este cuerpo debió ser ejecutado en los años posteriores a 1260, en el curso de la misma campaña que trajo consigo la creación del claustro, donde también es posible observar estos mismos remates sobre los contrafuertes que miran al patio desde su piso superior, que estaría rematado hacia 1270 (fig. 61)[269].

Así pues, aunque siempre con la cautela que conviene mantener a este respecto, esta segunda fase constructiva que dio lugar a los sectores de la cabecera y el transepto podría fecharse, a la luz de los paralelos propuestos, hacia las últimas décadas del siglo XIII, pudiendo fijar como fecha *post quem* la de la culminación del claustro y la galería superior del transepto burgalés y como término *ante quem* el que ofrece el programa escultórico que decora el cuerpo inferior de la portada meridional segisamonense. De este modo podría fijarse, a grandes rasgos, un amplio marco temporal de entre 1280-1320 para esta segunda campaña, coincidiendo así con la cronología a la que remite la escultura de los capiteles del presbiterio y, a su vez, con el gran paquete de privilegios y exenciones otorgadas a la iglesia a lo largo de estas décadas durante los respectivos reinados de los monarcas Sancho IV y Fernando IV, cuestión sobre la que se profundizará en el epígrafe siguiente.

Contextualizados ambos empujes constructivos, conviene ahora seguir reflexionando en torno a los motivos y necesidades que pudieron subyacer tras este proceso de renovación que dio lugar a la presente iglesia de Santa María de Sasamón y, asimismo, tras su inusual acometida en dos tiempos. Difícil tarea, pues si ya se presenta tan arduo responder al cómo y al cuándo, mucho más resulta argüir el por qué. Con todo, ya se han ido esgrimiendo a lo largo de este estudio diversas razones de carácter pragmático que podrían explicar ese parón de las obras al alcanzar la altura de la cabecera, como la necesidad de conservar un lugar en el que oficiar el culto y/o la escasez presupuestaria de la fábrica. No obstante, creo que pudo existir un factor

[269] Karge, *La catedral de Burgos…,* 109.

más profundo detrás de la decisión de iniciar la renovación por los pies y sacrificar temporalmente, en consecuencia, la ampliación de la cabecera. Ya se ha sugerido e incluso justificado, asimismo, que el impulso de esta mejora radicaría en la intercesión efectuada por Santa María de Sasamón en favor de Alfonso VIII. En este sentido, si aquella "deuota Imagen" que sanó milagrosamente a dicho monarca hubiese visto su fama acrecentada tras estos hechos -cuestión que semeja harto probable, como quedará demostrado a lo largo de las páginas siguientes-, a los motivos aducidos para esa decisión de comenzar los trabajos por el cuerpo de naves longitudinales vendría a sumarse el de la necesidad de ampliar el espacio en el que acoger a los fieles que acudirían a venerar a esta milagrosa Virgen. Este supuesto no semeja tan lejano a la realidad cuando, como a continuación intentaré atestiguar, parece que esta misma razón pudo latir tras esa segunda actuación con la que se buscó dotar a la cabecera de la iglesia de Sasamón de la magnificencia que luce en la actualidad.

#### 4.1.2.2. El papel de la devoción a la Virgen de Sasamón

Una idea resuena fuerte entre los porqués que rodean a la renovación de este sector, y es que tanto la voluntad de su ampliación como el diseño escogido para tal fin puedan responder a una necesidad funcional o, más aún, devocional. En un plano general, el trazado de la cabecera segisamonense, como bien han apuntado la mayor parte de los investigadores que han sido citados a lo largo de estas páginas, remite a una tipología que parece ajustarse a los preceptos de la arquitectura cisterciense. La disposición en batería de las capillas absidales (véase fig. 3), a pesar de que en este caso dibujen una planta poligonal tanto al exterior como al interior, remite, en efecto, a iglesias de este sesgo como pueden ser las de los monasterios de Santa María de Huerta o de Las Huelgas de Burgos. A este paralelismo hay que sumar el del diseño del ábside central (fig. 62), cuya composición a partir de dos filas de vanos superpuestos -aunque la adhesión de la sacristía impida hoy su correcta visión-, recuerdan de nuevo al del monasterio burgalés o, sin ir tan lejos, al del convento antoniniano de San Antón de Castrojeriz, levantado también alrededor de 1300[270] (fig. 63). Sin embargo, en la iglesia de Sasamón este esquema predeterminado fue objeto de ciertas modificaciones que tenían por fin potenciar la verticalidad y la amplitud visual de este espacio y que, como a continuación intentaré plantear,

[270] Abella Villar, "Opus francigenum…", 83-84.

podrían responder a las demandas requeridas por un culto particular. Como decía, a mi parecer debió ser la vocación funcional de esta cabecera la que determinó la elección de unas fórmulas constructivas concretas entre aquellas que ofrecía la tradición arquitectónica del momento. Ya Vicente Lampérez había advertido el contraste entre "un cuerpo longitudinal donde predomina la robustez y la ligereza y la calidad diáfana de la cabecera"[271]. Esa cualidad diáfana que inunda la retina del visitante al penetrar en el templo a través de la puerta meridional que hoy actúa como principal viene dada, en efecto, por los patrones estructurales que rigen este espacio (fig. 64), como son la amplitud del transepto tanto en el plano horizontal como vertical, el hecho de que la nave contigua a este fuese dotada con su misma altura salvo en el tramo meridional en el que la torre impidió su alzamiento, el uso de altas columnas monolíticas que gracias a su perfil cilíndrico no bloquean la percepción del espacio lo harían los pilares compuestos y esa suerte de amplitud visual que genera el hecho de que las capillas absidales se encuentren comunicadas entre sí (fig. 65).

En este sentido, una concepción similar a la de la fábrica de Sasamón, con la combinación de un transepto formado por dos naves de la misma altura engarzado con una cabecera de pares de capillas laterales intercomunicadas se documenta también en otro templo castellano del último tercio del siglo XIII como es la iglesia de Santa María de Villalcázar de Sirga[272] (fig. 66). Si bien el interior de la iglesia palentina exhibe un semblante mucho más robusto que el de la burgalesa (fig. 67), debido fundamentalmente al uso de gruesos pilares fasciculados que compartimentan de un modo más acusado el ámbito del crucero frente a la mayor altura y ligereza de los soportes segisamonenses, ambas responden a una misma concepción macrocéfala. No parece fortuito, a este respecto, que las iglesias de Sasamón y Villasirga

[271] Lampérez y Romea, "La iglesia de Santa María…", 270.

[272] José María Martínez Frías fija el remate de la iglesia de Villasirga basándose en el hecho de que el infante don Felipe, fallecido en 1275, hubiera recibido sepultura en ella. Véase Martínez Frías, "Arquitectura gótica", 156. Sin embargo, como Rocío Sánchez Ameijeiras ha podido demostrar, es más que probable que el cuerpo del infante no llegase a la iglesia templaria hasta 1285-1290, como así denuncian tanto la iconografía como el estilo del sepulcro monumental encargado por su hija bastarda Beatriz, hija que el infante tuvo con una dama de la familia Girón-Cisneros, señores de Villasirga. Véase Rocío Sánchez Ameijeiras, "*Mui de coraçon rogava a Santa María*: culpas irredentas y reivindicación política en Villasirga", en *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios*. *Homenaje Al Prof. Serafín Moralejo* 3, dir. Ángela Franco Mata (Santiago de Compostela, Dirección xeral de patrimonio cultural, D. L., 2004), 241-252. Por su parte, Salvador Andrés Ordax fecha el remate de la construcción del edificio en fecha tan vaga como el siglo XIII. Salvador Andrés Ordax, *Villalcázar de Sirga. Iglesia de Santa María* (Palencia: Diputación, 1993), 21.

parezcan compartir algo más que una planimetría similar, y es una arraigada devoción hacia una imagen mariana que obra milagros en favor de aquellos que le son devotos, entre los que destacan los miembros de la familia real castellana. La Virgen de Villasirga es alabada por el Rey Sabio en sus *Cantigas*[273], las cuales impulsaron el florecimiento del culto a esta encarnación pétrea de la Madre de Dios, y a Villasirga peregrinaba de forma recurrente su hijo Sancho IV[274]. No en vano, precisamente este mismo monarca expone en su concesión de privilegios a la sede de Santa María de Sasamón en 1294 que tiene "por bien, e porque nos vemos que Dios muestra muchos miraglos e tienen muy buena obra començada porque se acabe mas ayna" [275], permitir que recauden dinero por todo su reino. Asimismo, se ha relatado cómo en 1172 el monarca Alfonso VIII concedía una importante exención de impuestos a la villa "por hauer conseguido salud por intercesion de aquella Santa Imagen, que es muy deuota"[276]. De un modo similar, aunque doscientos años más tarde, el rey Enrique II en su confirmación de los mentados privilegios da cuenta tanto de que esa devoción todavía seguía vigente en 1367 como de que las intercesiones de la Virgen de Sasamón debían de ser recurrentes para con la monarquía castellana:

> E por fazer mas bien e mas merced a los del dicho lugar de santa maria de sasamon e porque la dicha obra esta comenzada se pueda mejor e mas conplidamente acabar a servicio de Dios e de santa maria e por quanto nos fuimos ofrecido a la dicha yglesia de santa maria estando en peligro de muerte e Dios por medio de la gloriosa virgen santa maria su madre nos escapo de la muerte e fiamos en ella que nos fara mucha mas merced cabo adelante damosles e otorgamosles e fazemos la merçed de todos los terminos de Maçurrero de Caraueo aldeas que fueron e son agora yermas […][277].

¿Pudo ser la de la Virgen de Sasamón, entonces, una imagen milagrosa como lo fueron las de Villasirga, Castrojeriz o La Hiniesta?[278] Los escasos datos conservados al respecto impiden

[273] Sánchez Ameijeiras, "*Mui de coraçon rogava…",* 243.

[274] Fernando Gutiérrez Baños, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1997), 114-115; Mercedes Gaibrois de Ballesteros, *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla* (Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926), 1: 183.

[275] LPR. ADB, armario 2/A-10, sig. 25, s.p. Dado en Alcalá de Henares el 20 de diciembre de 1294.

[276] Núñez de Castro, *Coronica de los Señores Reyes de Castilla…,* 93.

[277] LPR. ADB, armario 2/A-10, sig. 25, s.p.

[278] Sobre la Virgen de la Hiniesta véase Rocío Sánchez Ameijeiras, "Cultura visual en tiempos de María de Molina: poder, devoción y doctrina", en *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad*, coord. María

emitir un juicio definitivo sobre esta conjetura. No hay constancia ni memoria de ningún otro milagro obrado por Ella más allá de su intercesión en favor de la salud de estos monarcas. Tampoco figura la Virgen de Sasamón entre aquellas que loa Alfonso X en sus *Cantigas*[279]. Con todo, y a pesar de que el paso del tiempo lo haya silenciado, estimo que los indicios apuntados son suficientes para considerar firmemente la posibilidad de que haya existido un culto particular dedicado a la veneración de una prodigiosa imagen de Santa María de Sasamón.

Es más, a la luz de los datos recabados, no sería descabellado argüir que esta devoción hubiese sido el telón de fondo de la práctica totalidad de la historia constructiva de la fábrica segisamonense e, incluso, de su reseñable magnificencia. Baste recordar que el levantamiento del edificio actual arrancó durante el reinado Alfonso VIII, quien fue, como acaba de ser recordado, el soberano que concedió por vez primera los privilegios y exenciones que innegablemente subyacen detrás del esplendor del que llegó a gozar la iglesia de Sasamón. Todo ello, como él mismo declara, tras "hauer conseguido salud por intercesion de aquella Santa Imagen". Del mismo modo, a pesar de que no ha quedado constancia de un milagro obrado directamente en favor de Sancho IV, a la vista de sus declaraciones -anteriormente reproducidas-, y de los sustanciales privilegios que concede a esta sede -que vienen a ampliar sobremanera los otorgados por su "trasabuelo"-, no sería insensato pensar que también este monarca hubiese conocido o al menos apelado a la intercesión de esta Virgen, más aun teniendo en cuenta la paupérrima salud que lo acompañó a lo largo de su corta vida y la relación directa entre esta y su profunda religiosidad y confianza en el favor divino. En efecto, el hecho de que Sancho IV patrocinase tanto el culto a una Virgen milagrosa como el progreso del santuario que la acoge no sería nada insólito, teniendo en cuenta el fervor devocional que este gobernante demostró especialmente a partir de la década de 1290 por este tipo de advocaciones, como así lo hace notar su compromiso con otras iglesias como la propia Santa María de Villasirga o la de la Santa María de La Hiniesta, que también atesoraban imágenes taumatúrgicas[280]. No resultaría insensato, pues, barajar que hubiese sido precisamente una devoción de este tipo el

Carmen Sevillano San José, Juana Rodríguez Cortés, Matilde Olarte Martínez y Lucía Lahoz (Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005), 295-328.

[279] Sí serán alabadas, en cambio, las Vírgenes de Villasirga, Castrojeriz o Salas, y sus respectivos milagros. Véase Alfonso X el Sabio, *Cantigas…,* vols. 2-3: cantigas 167, 179, 242, 266, 278, entre otras.

[280] Gutiérrez Baños, *Las empresas artísticas...*, 107 y ss.; Sánchez Ameijeiras, "Cultura visual en tiempos…", 304-305. Sobre esta cuestión se profundizará en el capítulo dedicado al estudio de la portada sur.

motivo que propició las ingentes concesiones otorgadas por este monarca en cuyo tiempo, no por caso, debió tener lugar el arranque de la ampliación en cuestión, como así se ha propuesto tan sólo unas páginas atrás.

A decir verdad, no sólo considero factible que tanto la financiación como la voluntad de la construcción de esa nueva cabecera emanasen de esta devoción -como también creo que habría sucedido para el empuje anterior-, sino que, retomando la reflexión con la que iniciaba este apartado, estimo asimismo plausible ir un paso más allá para considerar que incluso el diseño escogido para dar forma a este nuevo espacio pudiese haber sido planificado en respuesta a las necesidades particulares de este culto. Así, al amparo del paralelo que ofrece el templo palentino, semeja verosímil que la espaciosa y diáfana cabecera de Sasamón se hubiese proyectado para acoger a un importante número de fieles que acudían a admirar esta imagen de la Virgen y, más aún, para ofrecer una visión nítida del ábside principal y de su altar mayor, donde cabe suponer que estaría ubicada la figura de Santa María[281]. De este modo, la cabecera de la iglesia de Sasamón desempeñaría una función de grandioso escenario para una talla que, a diferencia de lo que ocurría con las reliquias y sepulcros que requerían un espacio que permitiese su circunvalación, estaba pensada para ser admirada, e incluso tocada, únicamente desde una perspectiva frontal[282].

Con todo, el paso del tiempo y de los sucesivos contratiempos han borrado todo rastro de esa talla con poderes milagrosos que presidió el gran expositor pétreo que fue construido en su honor. ¿O quizá no? De entre el conjunto de imágenes marianas que todavía pueblan la fábrica y que constituyen, de algún modo, un pequeño reflejo material de esa piedad que debió inundar el templo segisamonense en sus mejores tiempos[283], una talla encaja de forma sobresaliente

[281] Si bien no hay constancia documental alguna de la existencia de una peregrinación particular a Sasamón como se ha visto para la iglesia de Villasirga, no debe olvidarse el hecho de que esta población se encuentra muy próxima al Camino Francés a Santiago (18 kilómetros separan Sasamón de su paso más próximo por la villa de Castrojeriz), y que incluso uno de los itinerarios alternativos conocido como la Vía Aquitana, sigue en su paso por territorio castellano el trazado de la calzada romana que une Tardajos con Carrión de los Condes y que atraviesa Sasamón.

[282] Acerca del triunfo del sentido de la vista sobre el del tacto en el periodo gótico y el reflejo en la arquitectura y la liturgia del crecimiento de la demanda visual por parte de la comunidad religiosa véase Roland Recht, *Le croir et le voir. L'art des cathédrales XII-XV siècle* (París: Éditions Gallimard, 1999), esp. 97-145, 251-290.

[283] No solo en el ámbito arquitectónico sino también en lo que al escultórico se refiere, la veneración a la figura de María en el contexto segisamonense queda demostrado a través del dominio que su imagen ejerce sobre el conjunto del edificio. Entre sus muros es posible encontrar un gran número de representaciones iconográficas relativas a la vida de la Virgen entre las que destaca el episodio de la Anunciación, del que es posible contar todavía hasta cuatro representaciones pétreas. Es importante aclarar que esta proliferación de figuración mariana no corresponde a un único empuje constructivo -y/o decorativo-, sino que dichas imágenes fueron labradas en diferentes momentos,

para este papel: la figura sedente de la Virgen con el Niño que, notablemente dañada y retocada[284], preside hoy la panda oriental del claustro (fig. 68). Apostada en un vano de medio punto abierto en el ángulo noreste (véase fig. 93a), esta escultura en la que Cristo Niño, sentado sobre la rodilla izquierda de María, mira al frente emulando el gesto de su Madre que lo sujeta por la cadera con su brazo izquierdo[285], comparte las características formales de las figuras de bulto redondo que habitan las jambas de la portada meridional y que serán escrutadas con detalle en el capítulo dedicado a su estudio. Este hecho resulta especialmente significativo porque permite adjudicar su labra a las manos de ese mismo escultor, para cuya labor he estimado oportuno fijar una fecha en torno a 1300[286]. Es este dato, en definitiva, el que resulta de importancia crucial pues, como se podrá comprobar en el apartado subsiguiente en el que se acometerá el estudio del espacio claustral, todo apunta a que este recinto todavía no habría estado levantado -quizá ni siquiera iniciado- por aquellas fechas[287]. Una evidencia que, en suma, conduce a una conclusión manifiesta: la imagen en cuestión no debió de ser labrada para ocupar,

como bien demuestran las particularidades estilísticas que presentan. Este hecho supone un claro exponente del arraigo de esta devoción en Sasamón e ilustra lo que ya era posible intuir a través de la documentación.

[284] La cabeza del Niño forma parte, sin duda, de un retoque posterior al resto de la obra.

[285] Hasta la fecha, esta talla no ha sido estudiada ni prácticamente mentada siquiera por la historiografía del gótico hispano. Únicamente María Josefa Martínez ha hecho alusión a ella, pero sólo para referir su buena calidad y sin llegar a acometer su análisis. Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 102. A pesar de que analizar tipológicamente esta imagen no es el cometido de este estudio, esta podría encuadrarse, según los tipos establecidos por Clara Fernández-Ladreda para las vírgenes que ella denomina de tipo vasco-navarro-riojano, dentro de las del tercer grupo. Véase Clara Fernández-Ladreda Aguadé, *Imaginería medieval mariana en Navarra* (Pamplona: Gobierno de Navarra, D.L., 1989), 150-151 y 184-193. Como es propio de esta variante, en la talla segisamonense María sujeta a su Hijo por la parte inferior de su cuerpo, mientras que este se asienta sobre su rodilla izquierda y rompe la frontalidad apoyando su pierna derecha sobre la rodilla derecha de su madre. Como bien apunta la citada investigadora en otro de sus trabajos, este tipo de tallas marianas encuentran su área de expansión no sólo por los territorios de Navarra, País Vasco y La Rioja sino también en los de Castilla y León, en concreto en las provincias de Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y León. Clara Fernández-Ladreda Aguadé, "Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano", en *Actas de Congreso internacional "La Catedral de León en la Edad Media",* ed. Gerardo Boto Varela, Mª Victoria Herráez Ortega y Joaquín Yarza Luaces (León: Universidad de León, 2004), 623-636. En la página 629 enumera las tallas burgalesas a las que podría añadirse, a mi juicio, esta de Santa María de Sasamón.

[286] Para un desarrollo en profundidad de todas estas cuestiones véase el 6.3.1.1.

[287] También podría elevarse el pensamiento contrario y proponer que, si esta talla de la Virgen hubiese sido labrada directamente para el claustro, la fecha de este recinto podría adelantarse hasta 1300. La presencia de imágenes marianas en los claustros hispanos era una práctica común, como bien apunta Eduardo Carrero Santamaría, "La canónica de la Catedral de León: respuestas góticas a una estructura eclesiástica secular", en *Actas de Congreso internacional "La Catedral de León en la Edad Media",* ed. Gerardo Boto Varela, Mª Victoria Herráez Ortega y Joaquín Yarza Luaces (León: Universidad de León, 2004), 247 y 260. No obstante, a mi parecer, las pruebas inclinan la balanza en favor de la opción desarrollada en el texto principal.

en origen, el espacio que la acoge en la actualidad. Es en este punto, pues, donde adquiere verdadera relevancia el hecho de haber podido fijar un marco temporal para su ejecución. Que su aparato estilístico coincida con el de la escultura labrada para decorar la portada meridional que, evidentemente, fue levantada de forma coetánea a la cabecera denota que esta talla de la Virgen hubo de formar parte de esa misma campaña constructivo-decorativa que tuvo lugar en el salto entre los siglos XIII y XIV. Esta vinculación, a la postre, invita a pensar que su destino fuese ocupar el altar principal y, en consecuencia, que se trate de la imagen sobre la se proyectó ese culto a la piadosa Virgen de Sasamón. Esta hipótesis viene a ser apoyada por dos datos que es posible extraer de la documentación custodiada en el Archivo Diocesano. Ambos, eso sí, de época moderna, pues ya se ha insistido en la ausencia de registros de origen medieval. Con todo, en esta ocasión esta circunstancia no irá en menoscabo de la relevancia de su contenido. Así, en una ingente cantidad de mandas testamentarias recogidas en varios "Libros de Difuntos" que datan de los siglos XVI, XVII y XVIII la escultura en cuestión, ya ubicada en el claustro, es referida de forma reiterada como "Nuestra Señora de los Remedios". Una y otra vez los fieles reflejan su deseo de descansar eternamente a su lado, lo más cerca posible de su altar, dentro de la que llega a ser denominada Nave -o carnero- de los Remedios[288]. A mi parecer, esta advocación no supone sino un eco, con actualización del término incluida, de la que en un tiempo anterior era calificada como "Imagen deuota" por los monarcas del medievo.

Varios indicios apuntan a que lo más probable es que esta talla fuese trasladada al claustro a finales del siglo XVII dado que en la visita pastoral del año 1663 el comisionado por el arzobispado de Burgos, don Nicolás de Arce, informó de que "el altar principal está viejo e indecente para una iglesia tan rica"[289], ordenando la proyección de un nuevo y actualizado retablo, cuya ejecución se acometió tras la recepción de las autorizaciones pertinentes en 1674[290]. En efecto, a través de estos mismos testamentos es posible conocer que pocos años más tarde existía una segunda imagen de la Virgen que ocupaba el altar mayor, pues "a Nuestra Señora del altar mayor", manda un feligrés en su testamento de 1689 "300 reales de vellón para adorno de dicha imagen"[291]. El hecho de que el destino de la donación de este parroquiano sea

[288] LD 1586-1625. ADB, Armario 2/A-10, sign. 10; LD 1688-1708. ADB, Armario 2/A-10, sign. 11.

[289] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 336.

[290] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 337.

[291] LD 1688-1708. ADB, Armario 2/A-10, sign. 11.

"el adorno de la imagen" lleva a pensar en una práctica que no encajaría con la escultura pétrea y sedente en cuestión. Sí lo haría, en cambio, con la talla que preside hoy en día el actual retablo mayor, cuyas características formales concuerdan, además, con aquellas propias del siglo en cuestión (fig. 69). Es más que probable que sea esta la talla de la Santa Patrona que fue salvada del incendio de 1812, como así lo relatan los documentos. Uno de "Libros de Difuntos" custodiados por el Archivo Diocesano de Burgos recoge como "la imagen de la Virgen ha estado colocada en la ermita del Humilladero por espacio de dos años, sirviendo dicha ermita de parroquia. La imagen de la Virgen se trajo con solemnísima majestad y pompa"[292]. Del mismo modo, una inscripción grabada en la sacristía, en la que se profundizará a la hora de hablar de los desastres del siglo XIX, da cuenta de que en el año 1815 "se bolbió al altar y trono nuestra Señora la Real"[293]. El hecho de que a lo largo de estas centurias esta talla sea referida constantemente como "Nuestra Señora del Altar Mayor" o "Nuestra Señora la Real", mientras que la emplazada en el claustro reciba el elocuente calificativo "de los Remedios", viene a ratificar la hipótesis propuesta. En definitiva, la reubicación de la talla primitiva en el claustro pudo efectuarse, de este modo, cuando se mandó hacer la nueva imagen para el altar principal. La presencia de Vírgenes en los claustros era, al fin y al cabo, una tradición relativamente común en el contexto peninsular[294]. A fin de cuentas, incluso la propia hornacina que hoy la acoge, conformada por un arco de medio punto soportado por pilares estriados, evoca una factura más propia del siglo XVII que de los años del gótico (véase fig. 117).

Con todo, si de verdad esta imagen trecentista encarnó desde su creación a la milagrosa Virgen de Sasamón, ella misma hubo de ser el resultado de una primera actualización del objeto de esta devoción. Habida cuenta de que ya en 1172, más de cien años antes de la fecha de la labra de la imagen en cuestión, Alfonso VIII fue objeto de su intercesión, resulta evidente que hubo de existir una talla anterior, probablemente perteneciente a la fábrica románica que debió acoger esa efímera sede episcopal que ya ha sido analizada. No obstante, semeja del todo razonable que durante esa etapa de esplendor que vive la fábrica a finales del siglo XIII y, sobre todo, dada la magnífica cabecera a la que se dio forma en ese momento, se decidiese renovar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[292] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón,* 228 y n. 274.

[293] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón,* 228; Bertocci, *Complessi Religiosi e sistema difensivi…,* 35.

[294] Carrero Santamaría, "La canónica de la catedral de León…", 247.

también la imagen de la propia Virgen a la que se dedicaba tal ampliación, creando así una talla digna de tal espacio y, sobre todo, de tal devoción.

Como no podía ser de otro modo, esta veneración a Santa María se refleja también en el registro inferior de la portada meridional del transepto, la más importante del conjunto, cuyo levantamiento tuvo lugar, como ya se ha reiterado, dentro de este mismo empuje constructivo[295]. Como ya se ha adelantado unas páginas atrás, por tratarse de una de las piezas más importantes del conjunto se reservará un capítulo de este estudio para su interpretación. Por su parte, el cegamiento de la portada norte hace imposible conocer si gozó de decoración figurativa y, en caso afirmativo, si esta pudo responder a ese culto mariano que parece condicionar el empuje constructivo que le dio vida.

En definitiva, y regresando al terreno de la materia sometida a escrutinio en el presente apartado, no debe caber duda de que la campaña constructiva que dio forma a esta cabecera, a este transepto y a sus portadas se corresponde con un tiempo posterior al del levantamiento de las naves longitudinales y su respectivo hastial occidental. Con todo, a pesar de este desfase cronológico y constructivo entre ambos empujes, toda la fábrica segisamonense debió ejecutarse, a grandes rasgos, dentro de los márgenes del siglo XIII. Asimismo, la voluntad de su renovación debió surgir en respuesta a un clima de prosperidad favorecido por la conjunción entre la bonanza económica y el apoyo político del que gozó esta sede a lo largo de esta centuria y la gran eclosión que debió experimentar la devoción a la Virgen de Sasamón durante este tiempo, que no se traducirá sino en un acuciante deseo de embarcarse en la modernidad y la suntuosidad.

## 4.2. LAS AMPLIACIONES MODERNAS

### 4.2.1. Siglos XV y XVI

Este deseo volverá a cobrar fuerza a lo largo de los siglos XV y XVI, en los que la iglesia de Santa María de Sasamón va a ser objeto de numerosas intervenciones que vendrán a ampliar notablemente la superficie del conjunto arquitectónico y a alterar, en consecuencia, la imagen de la fábrica gótica. A diferencia de lo que ocurría para el proceso constructivo de la iglesia, salvo en ciertas excepciones que serán revisadas con detenimiento, ha existido consenso a nivel historiográfico a la hora de reconocer el desarrollo estructural de estas intervenciones y

[295] Véase apartado 6.3.1.2.

de plantear un marco cronológico para su ejecución. Esta tarea resulta ciertamente más sencilla en esta ocasión, dado que estos sectores del edificio no han acusado de forma tan notable las consecuencias del fatídico incendio del siglo XIX, siendo posible advertir con nitidez las particularidades estilísticas que los definen. En virtud de ello, no será necesario esbozar un repaso historiográfico tal y como ha sido preciso en el epígrafe anterior, ya que todos los investigadores citados han emitido veredictos semejantes. Con todo, sí se hará necesario reconsiderar los juicios dictados en torno al origen de dos de estos empujes que han sido objeto de notables desaciertos con el fin de reformular su interpretación.

El primero de los dos añadidos que deben ser revisados es también el que vino a modificar en primer lugar el perímetro original de la iglesia como tal. Se trata de las dos capillas abiertas a ambos flancos de esa nave "bisagra" que se desarrolla a la altura de la torre y adosadas al transepto a través de la vertiente occidental de sus tramos más externos, que tanta confusión habían generado a los primeros investigadores en torno a las dimensiones del transepto (véase fig. 3b). Conocidas hoy como capilla de las Ánimas y capilla de San Bartolomé, ambas parecen haber desempeñado una función funeraria, como así denotan los arcosolios y laudas sepulcrales encastrados en sus respectivos muros. La capilla meridional, o de San Bartolomé, alberga en su interior dos arcosolios pareados (fig. 70), hoy carentes de cualquier tipo de decoración a excepción de la lauda sepulcral encastrada en el intradós del sepulcro más occidental. Enmarcada por los símbolos de los Evangelistas en las cuatro esquinas flanqueados por ornamentos vegetales, esta memoria funeraria presenta la siguiente inscripción:

> Aq[ui] yaze sepultado rruy gon[sa]les, clérigo desta igl[e]sia que Dios aia, el q[ua]l fizo esta capilla a honor de señor San Bartolomé y la doto de ciertas heredad[e]s, tierras e vinas e ornamentos por q[ue] nuestro señor le [pu]dera perdonar sus pecados e la acabó en [e]l ano de mill e cuatrocientos e cuarenta e seis anos[296] (fig. 71).

Por su parte, la capilla septentrional, o de las Ánimas, alberga un arcosolio habitado por un yacente cuya cama se encuentra embellecida por dos escudos blasonados que lucen el cuartelado de Castilla y León y una flor de lis, respectivamente (fig. 72). Todo parece indicar que en origen este monumento funerario se encontraba acompañado por otro de similares dimensiones, que hubo de ser eliminado tras el incendio, cuando se abrió un vano de acceso al

[296] Transcripción de la autora. El nombre del sepultado se había venido transcribiendo como "RR. de Corrales". Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 348.

claustro en su lugar (fig. 73). Sobre el sepulcro descrito, a una altura excesivamente elevada para su lectura, se disponen dos memorias funerarias[297] (fig. 74). La de la derecha se presenta encuadrada por arquillos trilobulados que alojan a Cristo juez sentado sobre el arcoíris y acompañado de los intercesores, rodeados por ocho pequeños escudos que alternan flores de lis y rastrillos. En esta inscripción puede leerse:

> Esta capilla ficieron fazer Alv[ar] Alvares, arcipreste de Sasamon, e Alvar Peres, arcipreste de Muño, en el ano de mil e CCCC e cuarenta e quatro anos e dotaron tierra/s e vin/as.

Esta lauda se encuentra flanqueada por un escudo decorado una vez más por una flor de lis y por la segunda de las laudas que, presidida por idéntico blasón, reza:

> Aquí yaze Alvar Perez arcipreste de Muño cuia vida Dios aya (sic), criado del señor Pedro de Cartagena fino año de mill CCCC LXX¿?[298]

Los nombres que refieren estas inscripciones concuerdan con los que se recogen en un documento de 1446, custodiado en el Archivo Diocesano de Burgos, en el que se relata la fundación en Santa María de Sasamón de tres capillas con una clara vocación funeraria: la de Santa María la Antigua por parte de Alvar Pérez y Alfonso Alvárez, arciprestes de Palenzuela y Sasamón, respectivamente[299]; la de San Bartolomé por parte de Rui González, clérigo de la iglesia segisamonense; y, por último, la de "Santa Caterina" por parte de Diego García

[297] Pudieron haber sido hasta tres las laudas sepulcrales encastradas en esta capilla a juzgar por el testimonio del párroco Alejandro Orive Salazar, quien adjudicaba esa tercera memoria, hoy desaparecida, a Pedro Ruiz Sarmiento, a pesar de que su inscripción resultaba ilegible según sus propias declaraciones. Véase Orive Salazar, *Sasamón*, 49. Hoy no queda rastro en este espacio de aquel elemento. No obstante, si realmente hubiese estado allí en otro tiempo, este hecho vendría a afianzar la conjetura aquí propuesta de que este no hubo de ser en realidad el emplazamiento original de este conjunto de laudas y sepulcros, dado que ya se ha podido comprobar cómo el monumento funerario de Pedro Ruiz Sarmiento estuvo ubicado en la capilla mayor hasta su desaparición.

[298] Alguna palabra resulta prácticamente ilegible debido a su mal estado, y el final de la inscripción se encuentra toscamente regrabado en lo que parecer ser un "88" en números arábigos. Dado que se trata sin duda de Alvar Pérez de Sasamón, quien detentó este y otros cargos eclesiásticos como se ha podido comprobar en el apartado dedicado al estudio de este personaje como parte del linaje Sasamón (véase capítulo 3), es posible saber que falleció, en realidad, en 1485. De hecho, el propio párroco Alejandro Orive Salazar es capaz de leer todavía "MCCCCLXXXV" cuando transcribe esta inscripción. Orive Salazar, *Sasamón*, 28. Como también se ha analizado en el mentado apartado, el vínculo con los Cartagena que es mentada en la propia memoria en cuestión ofrece una explicación al blasón con forma de flor de lis que decora tanto su lauda como su monumento funerario.

[299] De nuevo, este Alvar Pérez puede identificarse inequívocamente con Alvar Pérez de Sasamón, quien fue tanto arcipreste de Palenzuela como de Muñó (entre otros). Véase, una vez más, el apartado 3.4.

Sangrador, del que no se especifica oficio[300]. Aunque de su lectura puede deducirse que las capillas ya estarían rematadas por aquel entonces, desafortunadamente este documento no hace alusión a su morfología ni tampoco a su localización dentro del complejo arquitectónico, lo que impide conocer o, más aún, confirmar, que se trate de las capillas en cuestión. A este respecto, considero oportuno reflexionar en torno a las fechas de creación de estos espacios y su correspondencia con aquellas que rezan las memorias funerarias que hoy se alojan en sus paredes.

Ya se ha relatado en el epígrafe precedente cómo durante largo tiempo la incorrecta lectura de estos espacios alentó la consideración de la existencia de un doble crucero en la iglesia de Sasamón. Si bien este extremo fue desmentido con el paso de los años, este no es el único equívoco en el que, a mi juicio, se ha podido ver envuelto alguno de estos espacios, en concreto el que se abre al flanco septentrional del transepto y que se conoce hoy como capilla de las Ánimas. Aunque no cabe duda de la fecha y la identidad del yacente y las laudas que hoy alberga, considero que no debe asumirse del modo en el que se ha hecho que esta haya sido su ubicación original. Todos los investigadores precedentes han dado por sentado que la fecha de construcción de este espacio arquitectónico hubo de ser aquella que figura en la lauda sepulcral de los arciprestes. Sin embargo, creo que hay razones suficientes para dudar de tal correspondencia: la propia estructura del arcosolio, que dista mucho de acogerse a la forma establecida para la época, la fisionomía del yacente y su tamaño con relación al hueco que ocupa, la descuidada disposición de los escudos que adornan el sepulcro y, más aún, la de las laudas citadas, situadas a tal altura que resultan ilegibles desde el suelo son algunas de las incongruencias que llevan a pensar que este espacio no nació para albergar este monumento funerario, que debió ser encastrado a la fuerza en algún momento posterior (véase de nuevo fig. 72). Es cierto que, asumiendo esta propuesta, nada se puede inferir acerca de cuál pudo ser su lugar de procedencia, o cuándo y por qué fue trasladada la sepultura al lugar que hoy ocupa. Sin embargo, el hecho de que tampoco parezca quedar rastro de esa tercera capilla en honor a Santa Catalina que figura recogida en la documentación denota que hay una parte de la historia edilicia de la iglesia segisamonense de la que nada se sabe y de la que nada parece posible llegar a saber[301]. A favor de esta deslocalización resulta igualmente notorio el hecho de que, mientras

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[300] Separata dentro del LB de 1519, que sin duda se encuentra fuera de lugar. LB. ADB, armario 2/A-10, sign.1.

[301] De hecho, a partir de la lectura de la documentación conservada en el Archivo Diocesano de Burgos, en el especial de los diferentes "Libros de Difuntos" que han sido referidos en numerosas ocasiones, puede vislumbrarse

la advocación de la capilla de San Bartolomé responde a la que se le habría otorgado desde un momento primitivo, atendiendo al documento de su fundación original el lugar de enterramiento de este yacente debería ser conocido como la capilla de Santa María la Antigua y no como la capilla de las Ánimas.

Así pues, estimo que debe tomarse en consideración la posibilidad de que este espacio no fuese levantado en el siglo XV sino en algún momento anterior, tratándose en realidad de una estructura arquitectónica preexistente que en algún momento, bien sea 1444, bien sea siglos más tarde, fue reconvertida en el lugar de descanso eterno del religioso Alvar Pérez. Los investigadores de la Universidad de Florencia, a través de los resultados obtenidos a partir de las lecturas estratigráficas acometidas sobre el edifico segisamonense, sitúan este espacio como la primera de las intervenciones que hubieron de tener lugar en el siglo XIV, siendo el resultado de un empuje constructivo inmediatamente anterior al que dio origen al claustro[302].

Precisamente este es el protagonista del segundo de los grandes errores interpretativos de los que, a mi juicio, ha sido objeto el conjunto arquitectónico segisamonense y que ha sido inducido, en parte, por la incorrecta consideración cronológica de esta capilla de las Ánimas, sobre la que se apoya la crujía oriental del claustro. Este hecho, unido a otra serie de factores que serán analizados en su debido momento, han conducido a una lectura errónea de este recinto claustral, que ha sido fechado de forma insistente entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI e incluido, por tanto, entre las múltiples reformas de época moderna, en lugar de ser encuadrado en la decimocuarta centuria a la que realmente pertenece. Por su importancia no sólo dentro de la historia edilicia de la fábrica segisamonense sino también del panorama

la pretérita existencia de numerosas capillas que debieron poblar los muros de la iglesia segisamonense y de las que hoy nada se conserva o que, cuando menos, han perdido su identidad. Así, a partir de las últimas voluntades recogidas en una ingente cantidad de mandas testamentarias de los siglos XVI, XVII y XVIII, pueden inventariarse las siguientes capillas: capilla de San Andrés (que parece ser la destinada al enterramiento de los clérigos y beneficiados y que incluso llega a ser denominada como "altar de los privilegiados"), la capilla de San Nicolás, la capilla del nombre de Jesús, la capilla de la Soledad, la capilla de Santiago, la capilla de los Santos Juanes, la capilla de San Antonio, la capilla del Santo Cristo, la capilla de Nuestra Señora del Rosario y parece que incluso una capilla dedicada a Santa Ana, aunque la única mención que se hace a este espacio resulta difusa. A ellas habría que sumar la de San Bartolomé, que semeja ser la única superviviente. Véanse LD. ADB, armario 2/A-10, signs. 10, 11, 12 y 13. Cabe tener en cuenta, a este respecto, que no todas estas capillas tenían que ocupar por fuerza un espacio arquitectónico individual y delimitado, pues incluso un altar encastrado en un pilar podía recibir este calificativo. La única que creo poder situar dentro de la fábrica con la escasa información que he podido recabar es la de San Nicolás, que podría haber estado en el claustro. Véase LD. ADB, armario 2/A-10, sign. 12, nº 122. Toda esta información demuestra que las pérdidas ocasionadas por el incendio fueron incalculables y, a la par, aumenta exponencialmente la posibilidad de que el monumento funerario de Alvar Pérez no hubiese nacido para el lugar que hoy ocupa.

[302] Bertocci, *Complessi Religiosi e sistema difensivi…,* 120-121.

artístico del gótico hispano y, especialmente, por la acuciante necesidad de revisar de forma minuciosa su datación y de desentrañar el que fue su verdadero proceso constructivo, se ha estimado oportuno reservar un capítulo específico para el estudio del claustro.

La siguiente intervención, para la que ya no caben especulaciones cronológicas, tuvo lugar hacia finales del siglo XV y principios del XVI. El objeto de esta campaña, que vino a alterar notablemente la imagen del templo segisamonense, fue el de levantar un nuevo cuerpo longitudinal contiguo a la nave de la Epístola para el que se labró, además, una nueva portada de ingreso desde el exterior, a escasos metros de la ya existente en esta vertiente (véanse figs. 3b y 42). Esta empresa no sólo modificó la fábrica segisamonense en planta sino también en alzado, ya que para su construcción tuvo que demolerse parte del muro perimetral que originalmente cerraba el cuerpo longitudinal por su flanco meridional con el fin de abrir las arcadas que sirven de comunicación entre ambos espacios. Esta alteración dio lugar a un curioso juego de doble serie de capiteles pues los labrados en este momento se superpusieron a aquellos de la nave primitiva (fig. 75). Toda esta nave se encuentra cubierta por elegantes bóvedas de terceletes que varían en su composición y diseño en cada uno de los tramos y que cuentan entre su decoración con símbolos episcopales y emblemas heráldicos (fig. 76; véase también fig. 77).

La vocación de este nuevo espacio parece haber sido la de alojar una sucesión de capillas funerarias privilegiadas, como así lo sugieren los restos de los que hubieron de ser arcosolios sepulcrales alojados en el muro exterior de cinco de los seis tramos que componen esta nave (figs. 77 y 78), con la única excepción de aquel que alberga la mentada puerta de ingreso. Por desgracia estas capillas también se vieron enormemente desvirtuadas por el incendio de 1812, habiendo perdido todo rastro de aquello que alojaban en su interior, en el que sólo quedan hornacinas vacías. Su corrompida apariencia se ve acrecentada por los gruesos tabiques que fueron levantados con la intención de sostener en pie este cuerpo cuya estabilidad debió de tambalearse presumiblemente tras el incendio (o incluso ya antes de él), y que hoy segregan cada uno de sus tramos, sesgando la plementería de las bóvedas y la percepción visual de la nave (véanse figs. 3, 76 y 77). A pesar de lo difícil que resulta intentar esgrimir alguna interpretación válida para estos espacios, me gustaría esbozar una posible hipótesis con relación a la más oriental de estas capillas, que colinda con aquella que alberga el sepulcro de Rui González y que está dedicada a San Bartolomé. Esta capilla, que hoy está oculta tras una puerta ya que ha sido totalmente desmantelada y convertida en almacén, de modo que su apariencia ha quedado todavía más desvirtuada que las de sus compañeras (fig. 79; véase también fig. 33).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Sin embargo, aunque tradicionalmente se ha considerado como parte integrante de la campaña constructiva que está siendo analizada, la fisonomía de los arcosolios que horadan su lienzo meridional, pareados y apuntados, se asemeja notablemente a la de aquellos que habitan la capilla de San Bartolomé a tan sólo unos pocos centímetros, y no así a los nichos de medio punto que presentan el resto los arcosolios que recorren esta nave (véase fig. 3b y compárense figs. 70 y 79). Por ende, no sería descabellado proponer que esta capilla pudiese haber sido el lugar de origen del yacente de Alvar Pérez (que debería haber estado acompañado por el correspondiente a Alvar Álvarez), o incluso esa desaparecida capilla de Santa Catalina fundada por Diego García. En contra de la presunta pertenencia de esta capilla a un empuje anterior parece jugar, en cambio, la rica plementería de su bóveda, más avanzada que la simple bóveda de crucería que cubre la capilla de San Bartolomé de 1446 y paralela en desarrollo a aquellas de la nave del siglo XVI (fig. 80). A ello hay que añadir el ritmo que sigue la cara externa de su muro sur, que rima con el resto del lienzo meridional de hacia 1500 (véanse figs. 3 y 42).

Es una suerte, a este respecto, que el exterior de este cuerpo no haya acusado tan profundos estragos como su interior. Gracias a ello todavía puede examinarse con precisión la portada que le daba acceso y que se conoce con el nombre de Puerta de San Miguel (fig. 81). Algunos estudiosos, que han mantenido posturas parejas a la hora de valorar esta campaña, han definido esta portada como una clara representante del "gótico más florido", en la órbita de obras del ámbito burgalés como la Cartuja de Miraflores[303]. Esta similitud con una empresa promovida por los Reyes Católicos no es gratuita, ya que es posible que este empuje constructivo de la iglesia segisamonense pudiese haber sido patrocinada por los mismos monarcas. El escudo con el cuartelado de Castilla y León en 1 y 4 y de Aragón en 2 y 3 que corona el parteluz de esta puerta parece indicarlo así (fig. 82). La presencia de la granada en la parte inferior del blasón permitiría, además, encuadrar cronológicamente las obras en un momento posterior a 1492. Sin embargo, no hace falta en esta ocasión especular sobre la datación de esta intervención, ya que sobre la aguja que corona esta portada dos ángeles sostienen una cartela que reza: "Esta portada e capillas se acabaron a ano de mil e quinientos e quatro anos". Esta inscripción ofrece, pues, un conciso marco cronológico para este empuje.

En efecto, el estilo de esta portada (así como el de las bóvedas que cubren el interior de la nave), responde al del más puro gótico flamígero. Compuesta de dos cuerpos, el inferior está

[303] Lampérez y Romea, "La iglesia de Santa María…", 267-270.

dominado por un arco conopial formado por varias arquivoltas que conservan restos de ornamentación animal y vegetal y flanqueado por dos agujas que se elevan hasta atravesar la línea de imposta que divide en dos la fachada mediante una fórmula que recuerda, por ejemplo, a la utilizada por Gil de Siloé en el sepulcro del Infante don Alfonso (1489-1492) en la propia Cartuja de Miraflores. El vano doble de entrada con su correspondiente parteluz está coronado por un pequeño doselete que sostiene ese escudo de los Reyes Católicos que divide la entrada al templo en dos pequeños vanos rematados por sendos arcos conopiales. Sobre el escudo, otra línea de imposta divide el tímpano en dos, con la mitad superior hoy vacía y tapada por una cristalera, donde en otra época es más que lícito pensar que hubiera existido alguna decoración pétrea similar a la que luce el registro inferior. Por encima del arco, cuatro hornacinas con sus correspondientes repisas y doseletes albergan otras tantas estatuas que pueden ser identificadas como las representaciones de San Juan Bautista y San Juan Evangelista flanqueadas por las figuras de un obispo con sus respectivos atributos y un monarca que presenta el cuartelado de Castilla y León grabado sobre su coraza (fig. 83). La presencia de los dos Santos Juanes encaja con la devoción que hacia ellos profesaban los católicos monarcas y, en especial, la reina Isabel. Por último, la escultura de San Miguel, que resulta sencillo identificar pues se representa armado de punta en blanco y luchando contra el dragón, se erige como titular de la fachada en su punto más sobresaliente, aunque su estilo denuncia que debió ser colocado en una época posterior[304]. En definitiva, gracias a la inscripción que todavía hoy luce esta portada es posible afirmar, como bien su estilo permite intuir, que la campaña constructiva que dio lugar al conjunto de capillas funerarias que se alojan tras ella fue comenzada, con toda probabilidad, hacia los años finales del siglo XV para ser rematada en el año 1504.

También en la nave del Evangelio debió acometerse una reforma en este período del gótico final, como así lo evidencia la portada que da paso al claustro desde su tramo más occidental cuya ornamentación vegetal, así como el arco de perfil ojival que la corona, responde a los preceptos estilísticos de este momento y concuerda, además, con los que presenta la

[304] Luciano Huidobro afirma que el motivo de la construcción de esta puerta y de la colocación de esta imagen de San Miguel sobre ella es el haberse anexionado el cercano pueblo de San Miguel de Mazorreros a la villa de Sasamón. Véase Huidobro y Serna, "Sasamón: villa de arte", 63. Sabemos, sin embargo, gracias al citado "Libro de Privilegios Reales", que había sido ya Enrique II el que, en agradecimiento a la Virgen de Sasamón por haberle curado la enfermedad que padecía, había otorgado esta población a Sasamón: "Damosles e otorgámosles e facemosles merced de todos los términos de Mazarrero e de Carabeo, Aldeas que fueron e son agora lermas e damosles los dichos términos por suyos libres por juro de heredad para siempre xamas sin martiniega y sin otro tributo". LPR. ADB, armario 2/A-10, sig. 25, s.p. El motivo de su colocación, aunque difícil de determinar, hubo de ser otro.

denominada puerta de San Miguel y uno de los arcosolios funerarios de la nave de capillas que ha conservado parte de su decoración[305] (fig. 84; compárense con figs. 78 y 81). Es probable, a juzgar por los parentescos estilísticos señalados, que este cerramiento hubiese sido fruto del mismo empuje constructivo que trajo consigo el alzamiento de la nave compuesta por una batería de capillas funerarias que acaba de ser analizada. Además, esta portada no debió abrirse de forma aislada sino con motivo del cerramiento que hubo de llevarse a cabo, seguramente por estos años, en ese último tramo de la nave, probablemente con el fin de crear en ese espacio una capilla o espacio de devoción privada[306]. A pesar de que todo rastro de su existencia pereció con el incendio, su esqueleto puede admirarse todavía en algunas fotografías de finales del siglo XIX conservadas en el Archivo Municipal de Burgos (véanse figs. 4 y 14). La importancia de esta dependencia no debió ser menor ya que incluso contó con una entrada particular desde el exterior, como así lo sugiere una de las múltiples cicatrices que recorren el muro del hastial occidental y que ya han sido analizadas páginas atrás (véase fig. 10).

La última de las grandes ampliaciones que debieron llevarse a cabo durante este periodo, probablemente ya más entrado el siglo XVI, es la que dio lugar a la gran sacristía que se dispone adosada a la cabecera y que vino a modificar notablemente la apariencia de la iglesia medieval al suponer el cegamiento exterior de cuatro de las cinco capillas absidales (fig. 85; véase también fig. 3b). Este espacio está conformado por dos dependencias, una de mayor empaque que debió servir como sala capitular y otra de menor tamaño a la que algunos autores se han referido como la "cámara del tesoro"[307]. A esta pequeña estancia se accede a través de una portada ricamente decorada que conecta ambos espacios y que Luciano Huidobro quiso relacionar con la Puerta de la Pellejería de la catedral de Burgos[308] (fig. 86). La estancia de mayores dimensiones está conformada, a su vez, por dos ambientes adyacentes y comunicados

[305] Como también con la de otras obras de esta misma cronología como la puerta de entrada a la capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos, entre otras.

[306] Los arquitectos Oroño Díaz y López Miguel emiten un juicio similar. Para estos arquitectos, esta puerta, que pertenece "(…) a la primera mitad del siglo XVI, en la transición del último gótico al renacimiento (…),o rompe los esquemas del conjunto, ya que está rodeada de construcciones tardorrománicas, percibiéndose incluso que el primer arco, aún con herencia románica, no es de la portada sino de un tramo de la Iglesia, posible capilla, que parece estuvo cubierta a un nivel más bajo que la bóveda actual". Oroño Díaz y López Miguel, "Santa María la Real de Sasamón…", 55.

[307] Oroño Díaz y López Miguel, "Santa María la Real de Sasamón…", 16; Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 338.

[308] Huidobro y Serna, "Sasamón: villa de arte", 116; Véase también Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 328.

entre sí, cubiertos por sendas bóvedas estrelladas (fig. 87). El más meridional cuenta con un vano que se abre a gran altura sobre el altar mayor, que con toda probabilidad funcionaba en origen a modo hornacina en la que podría alojarse una imagen, quizá la de la propia Santa María. De hecho, en alguna de las fotografías integradas en los informes arqueológicos y arquitectónicos llevados a cabo durante la década de 1990 puede apreciarse como en su interior se alojaba la talla de San Miguel que hoy se encuentra ubicada en una de las hornacinas de la nave del Evangelio, como parte de la exposición del Museo[309] (fig. 88). Hoy en día resulta imposible apreciar su existencia desde el interior de la capilla mayor ya que se encuentra visualmente bloqueada por el retablo que fue colocado en ella tras el incendio (fig. 89). Por su parte, la cámara de dimensiones más modestas consta de dos cuerpos: el inferior presenta sus paredes recorridas por hornacinas y una cubierta adintelada y el superior, al que se accede por unas escaleras adosadas al exterior a las que se llega a través de una puerta abierta al fondo de la estancia principal, a escasos metros de la otra portada (véase fig. 86), presenta una cubierta de yeso simulando una techumbre casetonada y rematada en forma de claves de bóveda pinjantes, al que se abre un pasadizo que hoy muere en un vano que ha sido tapiado. Quizá, después de todo, su apelativo no sea tan infundado dado lo rebuscado de su acceso. Sea como fuere, las mayúsculas dimensiones de todo este conjunto capitular hablan de la populosa comunidad que debió integrar este cabildo parroquial durante siglos, como bien ha quedado reflejado en el capítulo inicial de este trabajo.

Para finalizar, es necesario reseñar que los siglos XV y XVI dejaron además una serie de pequeñas huellas a lo largo y ancho del edificio, motivadas con toda seguridad por un afán de modernidad que pretendía adaptar el edificio a las últimas modas. Así pues, también las portadas preexistes sucumbieron a estas remodelaciones, pues es probable que las borduras exteriores de motivos vegetales que revisten las arquivoltas externas de las portadas del transepto pertenezcan a este momento (véanse figs. 8 y 9 o 130). En él también se debieron retocar las bóvedas del crucero y las capillas absidales, añadiendo a algunas de ellas claves con un perfil claramente pinjante, realizando un nuevo diseño para el arco que conecta los tramos presbiteriales de los dos ábsides más meridionales (fig. 90) o abriendo un arco conopial en el ábside central que debió ser ideado para facilitar el paso a la nueva sala capitular (fig. 91).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[309] Cristóbal Villanueva, “Informe arqueológico preliminar…”, documentación fotográfica.

En definitiva, no cabe duda de que este momento de tránsito entre los siglos XV y XVI debió ser un período de gran esplendor para la fábrica segisamonense[310].

### 4.2.2. Siglos XVII y XVIII

La iglesia debió permanecer en el estado que se ha descrito durante los doscientos años siguientes, en los que contó únicamente con modificaciones de carácter menor. La intervención más destacada del siglo XVII puede considerase la del cerramiento del atrio y el levantamiento del arco triunfal que todavía hoy da acceso al recinto eclesiástico desde la plaza mayor de la villa y cuyo proyecto y memoria de construcción, datada en 1636, puede consultarse en el Archivo Diocesano de Burgos[311] (véase fig. 2). También, como ya se ha apuntado, debió de ser en estos siglos cuando se añadió el cuerpo que sirve de remate a la torre campanario[312] (fig. 42). Por último, en 1773, según figura en una inscripción grabada sobre la bóveda de la sacristía, es probable que se acometiese algún tipo de reforma o restauración en ella[313].

## 4.3. LOS DESASTRES DEL SIGLO XIX

Si hasta el siglo XVIII la historia edilicia de Sasamón se traduce en una sucesión de progresivas campañas constructivas y/o decorativas dirigidas a aumentar el esplendor de dicha fábrica, el siglo XIX fue testigo del más fatídico episodio vivido por este templo: el incendio que tuvo lugar durante la ocupación de la villa por parte del ejército francés durante la Guerra de la Independencia. Como ya se ha ido adelantado a lo largo de las páginas precedentes, el fuego devastó gran parte de la superficie del templo, provocando la destrucción de la práctica

[310] El esplendor de la fábrica debió estar en consonancia con el de la propia villa de Sasamón, cuya pujanza a inicios del siglo XVI, en concreto hacia los años 1508 y 1531, puede apreciarse en las notorias cantidades que le toca tributar en los Repartimientos de aquellas fechas, siendo unas de las más altas de entre todas las behetrías castellanas. Véase Estepa Díez, *Las behetrías castellanas,* 2: 356 y ss. El desarrollo de esta cuestión, sin embargo, excede los límites de este trabajo.

[311] "Cementerio". ADB, armario 2/A-10, sign. 25.

[312] Oroño Díaz y López Miguel, "Santa María la Real de Sasamón…", 17; Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 329.

[313] Pueden contarse, asimismo, una importante cantidad de tallas y retablos que fueron ejecutados durante estas centurias, pero cuyo análisis no compete a los objetivos establecidos en esta investigación. Para el estudio de la imaginería y los retablos custodiados en la iglesia véase Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 334-363.

totalidad de su cuerpo longitudinal, especialmente de las naves central y septentrional, así como la mutilación del claustro y de la capilla mayor (véanse figs. 4, 14, 94 o 103).

Como ya se ha adelantado, los hechos tuvieron lugar en el año 1812. De ello dan cuenta numerosos testimonios, aunque no todos proporcionan la misma versión sobre el día en el que tuvo lugar la tragedia ni sobre el responsable de la misma. Un documento fechado en 1814 refiere lo siguiente: "La población que incendiaron en el doce de abril de mil ochocientos doze las tropas de guerrilla al mando de el jefe don Francisco Salazar"[314]. Una crónica de la Guerra de la Independencia redactada en 1888 explica cómo: "A las órdenes de D. Juan Díaz Porlier (…) El 4 de Mayo de 1812 atacó al fuerte que los franceses tenían en Sasamón, batiéndoles y obligándoles a encerrarse en la iglesia"[315]. Por su parte, Vicente Lampérez en su lamento ante la contemplación de las ruinas de la iglesia en 1904, se pregunta:

> ¿Quién fué el autor de tantos estragos? ¿El tiempo, sin duda? Mucho hizo, pero más los hombres. Según por allá cuentan, á la aproximación de los soldados franceses, en los días de nuestra Independencia, huyeron parte de los habitantes del pueblo; pero una vez alojados aquéllos, regresaron, é indignados por el afrancesamiento de los que allí habían permanecido, pusieron fuego á iglesia, archivo y hasta á sus propias viviendas[316].

Por último, Luciano Huidobro en 1911, al referirse a la destrucción sufrida por la fábrica, expone:

> Desprovista la nave de cubierta por haber perecido en el incendio atribuido al cabecilla Padilla, durante la guerra de la Independencia, guerrillero, a quien en los libros parroquiales de aquel tiempo se le llama sacrílego e impío[317].

Esta confusión viene dada porque, en realidad, fueron dos los incendios que arrasaron la población segisamonense, como bien indican Isaac Rilova y Jesús Simón Rey en su guía histórica y artística sobre Sasamón. El primero, que tuvo lugar el doce de abril de 1812, asoló gran parte de la villa y sus viviendas; el segundo, a veintidós de julio de ese mismo año, fue provocado deliberadamente por el guerrillero Santos Padilla y dio lugar a la destrucción de la

[314] "Libro de Fábrica", 1789-1850. ADB, Armario 2/A-10, sign. 14.

[315] Enrique Rodríguez Solís, *Los guerrilleros de 1808: Historia popular de la Guerra de la Independencia* (Madrid: Imprenta de Fernando Cao y Domingo del Val, 1887-1888), 35.

[316] Lampérez y Romea, "La iglesia de Santa María…", 270.

[317] Huidobro y Serna, "Sasamón: villa de arte", 57.

iglesia[318]. Numerosas pruebas documentales sobre tales actos se encuentran recogidos entre la documentación parroquial conservada en el Archivo Diocesano de Burgos.

Veintidós de julio de 1812. Este día marcó la historia de la iglesia segisamonense más incluso que aquel en el que se inició su construcción. Las pérdidas no sólo materiales sino también documentales que trajo consigo este incidente son las directas responsables del silencio historiográfico que asola a la iglesia segisamonense y de su historia edilicia nunca pueda llegar a ser plenamente reconstruida. Ciertamente, la identidad arquitectónica y la memoria histórica de este edificio perecieron con el incendio.

El carácter trágico de este acontecimiento se acentúa al comprobar que estos hechos vinieron a coartar el devenir de una fábrica que hasta aquel momento debió gozar de una fértil prosperidad, como así lo había relatado el propio Flórez en 1771, cuando todavía pudo contemplar el templo en su plenitud:

> La Iglesia es hoy una de las mejores del Arzobispado, compuesta de cinco Naves de piedra en la parte de la Capilla mayor, y quatro en el cuerpo de la Iglesia, faltando una en el lado del Evangelio, por ceñir aquel lienzo un grande Claustro de quatro ángulos, por donde forman las Procesiones. El culto es muy continuo: pues los Ministros de la Iglesia (que son trece de Ración entera, y tres de media) ofician, y cantan las Horas Canónicas como en las Colegiatas. En el dia están concluyendo un Organo de los mas suntuosos que he visto, pues la Fabrica es rica[319].

Pero no sólo la propia iglesia parroquial sino también la villa de Sasamón debió gozar de gran pujanza hasta aquellas fechas, como es posible deducir a partir de la lectura de diversas fuentes ligeramente posteriores al momento de los hechos. El *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal* alaba en 1827 el antiguo esplendor de esta localidad: "(…) esta población era acaso la mas rica de Castilla antes de la guerra de la independencia"[320], como también lo hacía Pascual Madoz hacia 1850, quien afirma que: "se asegura haber sido esta población de las más ricas de Castilla, hasta que vinieron a cercenarla los desastres de la Guerra de la Independencia"[321].

---

[318] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 226-227; Orive Salazar, *Sasamón*, 80.

[319] Flórez, *El estado antiguo de las iglesias…,* 28.

[320] Sebastián de Miñano, *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal dedicado al Rey nuestro Señor.* T. VIII (Madrid: Imprenta de Pierart-Pieralta, 1827), 174.

[321] Madoz, *Diccionario geográfico, estadístico…*, 876.

Los alcances del desastre y la penuria en la que se instaló la población en los años sucesivos se hacen patentes en un documento del año 1816, en el que se deroga una obra pía fundada años antes ante la falta de recursos para mantenerla activa:

> (…) cinquenta bueyes se repartían entre los labradores más necesitados pero debido a las ocurrencias que hubo durante la dominación francesa, quando se llevaron todos los ganados y los susos dichos bueyes las partidas de guerrilla, habiendo también desaparecido el Libro de Fundación, visitas y todos los papeles relativos á ella como los demás de la iglesia en el incendio ocurrido posteriormente que redujo a cenizas toda la población. No pudiendo por lo mismo existir para lo sucesivo el referido capital (…) se declara extinguida dicha fundación[322].

Otra prueba del pésimo estado de la villa segisamonense tras los incendios la ofrece un documento de permuta custodiado en el Archivo Diocesano y fechado en 1814, por el que Don Josef Bascones "Cura Beneficiado en la Parroquial de esta Villa de Sassamon y Posehedor de el Vinculo que con el nombre de Patronato de Clerigos fundaron en ella los Bachilleres Don Diego y Don Francisco de el Corral", ofrece a los dueños de varias viviendas que tras el incendio "habían quedado reducidas a un montón de escombros si se eszeptuan algunas de sus paredes", dinero o heredades de fruto a cambio de sus propiedades, quedando así estas "libres desde oy en adelante por de la patrimonialidad del suso dicho Don Josef Bascones y quien sus acciones represente para que pueda disponer de ella de el modo que le parezca"[323]. Las descripciones detalladas que se ofrecen de estas casas, entre las que se enumeran las partes que habían sido destruidas, confirman que el porcentaje de construcciones que se mantuvo en pie debió de ser mínimo. La información que proporciona este documento podría incluso llevar a pensar que el párroco buscó hacerse con estas propiedades para reutilizar los materiales de las viviendas en la reconstrucción de su iglesia, aunque no existe prueba material o documental alguna que demuestre que fuesen utilizadas para tal fin.

Y es que por aquellos años la iglesia debía encontrarse en tan pésimas condiciones que la necesidad de una actuación urgente sobre ella debía ser acuciante. Este estado de decadencia se hace presente en otro documento redactado tan sólo catorce años después en el que se registra la visita del arzobispo de Burgos Alonso Cañedo Vigil el 29 de octubre de 1828. En él se señalan los siguientes hechos:

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[322] LF 1789-1850. ADB, Armario 2/A-10, sign. 14, s.p.

[323] Documento de registro de permuta, incluido en el LF 1789-1850. ADB, Armario 2/A-10, sign. 14, s.p.

> (…) advirtiendo el Cabildo de esta villa las ruinas que ha padecido su suntuoso templo y las que por la incuria le amenazan aun por un efecto necesario de los temporales, hubiese incurrido en la apática inacción que se deja notar, descuidando los medios de recobrar los fondos con que es preciso contar para asegurar las obras existentes y emprehender la que según los caudales se puedan proporcionar aunque sea por partes según le diesen de si las circunstancias y sobre todo mira mui comprometido en este descuido al Arcipreste[324].

Instiga este arzobispo, por tanto, a poner el máximo empeño en la reedificación de la iglesia. A pesar de ello, poco se hizo, probablemente debido a ese estado de ruina y pobreza en el que había quedado sumida la población tras la contienda y a la prioridad que parece se le otorgó a la recuperación del propio término municipal[325]. La aflicción económica debía ser tal que el cabildo se vio forzado a solicitar un préstamo de 30000 reales al convento de la Madre de Dios de Burgos, a pagar a partir de 1826, "con motivo del incendio general que sufrió esta villa y su iglesia en el año de mil ochocientos y doce, en que quedó ésta arruinada y en el peor estado, sin recursos algunos para de pronto hedificar en ella"[326]. A pesar de ello, no son muchas las referencias a mejoras o reparaciones que se registran en el "Libro de Fábrica" para aquellos años, en el que sólo se refleja la ejecución de pequeñas obras a partir de 1814 tales como reposición de puertas, ventanas y cerraduras, reconstrucción de suelos o levantamiento de algunos pilares, pero nada de mayor magnitud[327]. Las más reseñables modificaciones -que no mejoras-, debieron acometerse, en realidad, con anterioridad a estas fechas. En concreto, en los años posteriores al incendio, cuando el cabildo y los parroquianos se vieron forzados a movilizarse para improvisar un espacio en el que seguir oficiando el culto.

En los meses posteriores al incendio, y ante la imposibilidad de seguir celebrando la liturgia en la iglesia, se trasladó el oficio a la ermita de la Vera Cruz (conocida también como ermita

[324] LF 1789-1850. ADB, Armario 2/A-10, sign. 14, s.p.

[325] A la rehabilitación del término municipal de Sasamón (ayuntamiento, mercado, casco urbano, viviendas, plantaciones, etc.) hacen referencia Isaac Rilova y Jesús Simón, quienes profundizan más en estas cuestiones dado que consultan documentación de época contemporánea cuyo análisis excedería tanto el ámbito de estudio como los límites cronológicos de este trabajo. Véase Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 239-240.

[326] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 248.

[327] LF 1789-1850. ADB, Armario 2/A-10, sign. 14, s.p.

del Humilladero), ubicada a tan sólo unos metros del templo de Santa María[328]. Aquí se llevó a cabo el culto hasta que en el año 1815 se habilitó la sacristía de la iglesia de Santa María, que no había acusado tan importantes desperfectos, para ser utilizada como parroquia[329]. Así lo recoge aquel "Libros de Difuntos" en el que se relataba como "(…) la imagen de la Virgen ha estado colocada en la ermita del Humilladero por espacio de dos años, sirviendo dicha ermita de parroquia. La imagen de la Virgen se trajo con solemnísima majestad y pompa"[330]. Este espacio debió ser utilizado para estas funciones hasta 1819[331], pues parece que fue en este año cuando se habilitó de nuevo la iglesia. Este acondicionamiento no debió consistir sino en el levantamiento de ese muro, probablemente de forma rudimentaria, que todavía hoy divide el sector de las naves del de la cabecera, que no había notado los efectos del incendio de forma tan acusada como el cuerpo longitudinal (salvo en el espacio del ábside principal). Por este motivo este espacio fue repensado para ejercer como parroquia independiente, girando el eje natural del templo y convirtiendo el hastial norte en capilla mayor, dando lugar a una nueva -y a primera vista desconcertante- disposición que sigue plenamente vigente en la actualidad (obsérvense en figs. 64 y 89). Toda esta actividad fue registrada en una inscripción grabada sobre los muros de la Sacristía:

> Año de 1815: se abrió esta portada siendo mayordomo don José Saíz y sirvió de iglesia hasta que se reedificó la otra. Año de 1819 se bolbió a tapar siendo mayordomo don Fernando Riloba y se bolbió al altar y trono Nuestra Señora la Real. La taparon y destaparon Juan Antonio Rayón y Domingo Rayón y José Martínez. Todo por causa de la quema por los españoles y fueron causa los franceses y la guerra y traidores"[332].

Así pues, desde 1819 la parroquia pasó a adscribirse al espacio del transepto y la cabecera, mientras el edificio veía su cuerpo de naves y su recinto claustral descomponerse a la intemperie. En estas condiciones debió permanecer durante más de un siglo, como relatan

[328] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 228; Orive Salazar, *Sasamón*, 83.

[329] Orive Salazar, *Sasamón*, 81.

[330] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 228 y n. 274.

[331] Bertocci, *Complessi Religiosi e sistema difensivi…,* 41; Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 228.

[332] Según Isaac Rilova y Jesús Simón, esa puerta se abrió con motivo de esta catástrofe y permitía la entrada a la sacristía desde el atrio de la iglesia, "frente al actual monumento de los caídos". Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 228; También en Orive Salazar, *Sasamón*, 82.

varios testimonios de principios del siglo XX. Vicente Lampérez, a fecha de 1904, describe el pésimo estado en el que se encuentra este conjunto:

> Del [templo] sesemoniense sólo la cabecera está bien conservada (sirve hoy de iglesia parroquial. Un tosco tabicón la aísla de la parte derrumbada); el claustro, en ruina, une la tristeza de su estado á la propia del actual empleo fúnebre; el brazo largo de la iglesia eleva aún parte de una de las naves bajas, algún trozo de muro, la fachada y los arbotantes, pero casi todos los pilares y las bóvedas yacen por el suelo, formando triste y poético cuadro que animan las plantas parasitarias[333].

En 1911, Luciano Huidobro se hace eco también de esta estampa desoladora:

> El resto de las naves es una pura ruina, si se excluye la nave de la epístola, conservada íntegra, y la última de las bóvedas correspondiente a la nave central, haciendo alardes de equilibrio, a pesar de las inclemencias del tiempo que durante todo un siglo han actuado sobre ella, desprovista la nave de cubierta[334].

Estas declaraciones no sólo resultan relevantes porque ofrecen una confirmación sobre cuáles fueron aquellos sectores del templo más afectados por el derrumbe, sino también porque demuestran que casi cien años después del incendio la iglesia no había sido objeto de ningún trabajo de rehabilitación. De hecho, tuvo que esperar todavía varias décadas más para poder divisar la llegada de alguna intervención que buscase enmendar su estado de ruina.

### 4.4. LAS REFORMAS DEL SIGLO XX: LA IGLESIA DEL PRESENTE

Ciertamente, no fue hasta bien entrado el siglo XX cuando se acometieron las reformas que dieron lugar a la iglesia tal y como se presenta en la actualidad. De la información que he podido extraer a partir de una serie de documentos conservados en el Archivo General de la Administración y los diversos informes custodiados por el Servicio Territorial de Cultura de Burgos, puede aducirse que no fue hasta la llegada del párroco Alejandro Orive Salazar, en el año 1957, cuando se inició el proceso que desembocó en la restauración de la iglesia de Sasamón. En su propio libro, ya citado, él mismo relata su actuación tras la asunción del cargo y manifiesta su iniciativa de rehabilitar el templo:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[333] Lampérez y Romea, "La iglesia de Santa María…", 270.

[334] Huidobro y Serna, "Sasamón: villa de arte", 117.

> Comencé inmediatamente las gestiones encaminadas a conservar tan rico patrimonio y cumplir la encomiendo y legado recibido del prelado, ocupándome, entretanto se resolvían los trámites reglamentarios por la Comisión de Servicios Técnicos de la Dirección General de Bellas Artes, en desencalar el crucero, parte aún hoy sirve para el culto religioso, hacer un artístico coro e instalar en él el órgano, totalmente restaurado, atajar los boquetes que presentaban tres de las capillas, abrir ventanales cegados y poner vidrieras y hacer sucesivos retejos[335].

Fue el párroco, en efecto, el principal instigador de las obras acometidas sobre el cuerpo longitudinal de esta fábrica, en conjunción con la "Comisión Pro-Restauración" creada entre los vecinos de la villa en 1960, que el propio religioso se encargó de presidir[336]. A partir de su testimonio directo también es posible enmarcar cronológicamente la ejecución de los trabajos en cuestión en la década de los 60:

> Comenzadas las obras el 14 de mayo de 1962, el 11 de julio de 1964 daban feliz remate con la terminación de la hechura de bóvedas de toda la fábrica parroquial, habiéndose recuperado con ello para la historia y para la arqueología un nuevo y excepcional monumento[337].

Como se ha adelantado, en el AGA es posible consultar la documentación relativa a este proceso y verificar o, mejor dicho, matizar los hechos relatados por el prelado. En este Archivo no sólo se custodian los informes y expedientes reguladores de las obras sino también la ingente correspondencia intercambiada entre el párroco y la Dirección General de Bellas Artes, en la que el primero solicita ayuda para acometer la reconstrucción de la iglesia y demuestra su férrea voluntad de llevar las obras a cabo[338]. A pesar de las constantes negativas emitidas por esta oficina y de las airosas recomendaciones del por aquel entonces Director general de Arquitectura, Francisco Pons-Sorolla y Arnau[339], de no acometer ninguna acción sobre la

[335] Orive Salazar, *Sasamón*, 95. El coro al que hace referencia es aquel que se levanta hoy sobre la puerta de entrada del templo, es decir, adosado a la cara interna de la fachada meridional del crucero. Con estas declaraciones se demuestra que incluso el propio crucero ha sufrido modificaciones derivadas de estas recientes intervenciones.

[336] "El 10 de septiembre de 1960 se constituía en asamblea plenaria la Comisión Pro-Restauración del Templo Parroquial". Orive Salazar, *Sasamón*, 96.

[337] Orive Salazar, *Sasamón*, 96.

[338] AGA, Carpeta 65/00197; AGA, Carpeta (4)117 51/11813

[339] En una carta del 5 de junio de 1970 dirigida al subdirector general de arquitectura, habiendo sido ya acometidas las obras, Pons-Sorolla llega a manifestar: "En vista de quien suscribe el pasado día 1 de junio, he podido comprobar que en contra de los consejos dados en su día, el párroco con diversas aportaciones y sin dirección facultativa solvente en este tipo de trabajos, ha completado la reconstrucción de la vieja iglesia con bóvedas y nervios de cemento deseando ahora revestir de piedra los pilares, hacer pavimento, etc. Estimo que en solución

fábrica sin contar con la dirección artística adecuada ni mucho menos ejecutar restauración alguna sobre ella, sino proceder a realizar los trabajos pertinentes para mantener este espacio como ruina consolidada puramente arqueológica, las obras fueron llevadas a cabo. Así, a pesar de la oposición oficial y de las dificultades económicas que ello conllevaba[340], la reedificación se inició en 1962 y se prolongó durante dos años en los que se levantaron nuevos muros y bóvedas para el cuerpo longitudinal en hormigón armado, ladrillo y cemento[341]. Años más tarde, hacia 1975 o 1976, con el fin de no dejar a la vista el hormigón tal y como había permanecido desde los años sesenta debido a la escasez de presupuesto[342], se revestirá gran parte de la estructura levantada durante este proceso de reconstrucción en piedra lisa de Hontoria, obteniendo con ello la imagen que todavía luce el templo en la actualidad (fig. 92; véanse también de nuevo figs. 5 y 17). Se dio así por finalizada la intervención.

De esta suerte tuvieron lugar las obras de reconstrucción de la fábrica segisamonense, carentes de todo proyecto consolidado y de toda dirección histórico-artística. Valorar los cuestionables resultados de esta intervención no es el cometido de este trabajo. Como ya se apuntado al inicio de esta historia constructiva, este sector del edificio no volvió a ser utilizado para el oficio religioso, que todavía sigue teniendo lugar en los límites de la cabecera. Como

interior de la iglesia antigua, que debía haber sido consolidada como ruina, no cabe colaboración ni responsabilización alguna por nuestra parte. Tampoco es fácil ya actuar en la iglesia principal, restaurada en gran parte y con numerosos errores que no son remediables (…)". AGA, Carpeta (4)117 51/11813.

[340] El párroco en dos de sus cartas de 1963 implora subvenciones a la Dirección General de Arquitectura ya que no contaba con el dinero suficiente para terminar las bóvedas que estaban en construcción. Recibe de su parte, según la documentación custodiada en el AGA, dos subvenciones en 1964, una de 150.000 pesetas y otra de 100.000 pesetas. AGA, Carpeta 52/4287. Por otra parte, en otra carta de 1973 manifiesta lo siguiente: "se han levantado las naves con un presupuesto de 3 millones de pts, con subvención de 450.000 del ministerio de vivienda-reconstrucción de templos, 450.000 del ministerio de hacienda, 215.00 del de inf y turismo, y 100.000 del de justicia, y el resto a cargo de la feligresía integrada por mil habitantes". AGA, Carpeta (3) 5.3 51/11298.

[341] En el AGA se conserva la memoria y el presupuesto del proyecto de obra, a cargo del arquitecto Marcos Rico Santamaría, con fecha de abril de 1961. En ella describe su propuesta de actuación de la siguiente manera: "Toda la estructura sería de hormigón armado moldeado con imitación a piedra en columnas y arcos y nervios. Hasta el arranque de los arcos, las columnas irán revestidas de piedra de Hontoria. Las bóvedas serán de ladrillo hueco, rasilla, con tres roscas, la primera asentada con yeso y las otras dos con mortero de cemento, su garreo por debajo con mortero de cemento y polvo de piedras". AGA, Carpeta 52/4287.

[342] El párroco declara en su libro: "la terminación y total arreglo supondría aún cinco millones de pesetas, según presupuesto del propio Ministro de Educación de fecha 18 de septiembre de 1965". Orive Salazar, *Sasamón*, 96. En el AGA se conserva el presupuesto del arquitecto Luis Martínez Martínez para el revestimiento de piedra de las columnas, arcos, suelos, paramentos, y capiteles moldurados. A la par, una vez más cartas del párroco fechadas en los años previos solicitando subvenciones a la Dirección General de Arquitectura para poder llevar a cabo esta acción y terminar así, a su juicio, "la buena obra que habían comenzado". AGA Carpeta 52/4287. La obstinación del párroco llega hasta tal punto que el 1 de febrero de 1973 llega a enviarle una carta a Franco solicitando una audiencia para poder exponerle personalmente las necesidades de la iglesia. AGA Carpeta (3) 5.3 51/11298.

también se ha comentado, la función de este espacio ha sido desde hace años la de servir como Museo Parroquial, gestionado en primera instancia por la propia iniciativa privada de la villa y su "Comisión pro-restauración"[343], y convertido en los últimos tiempos en el Centro de interpretación *Medievum* dependiente del proyecto "Villas de Amaya" impulsado por la Diputación de Burgos. La iglesia no ha sido objeto de otras intervenciones relevantes hasta el día de hoy, más allá de varias renovaciones y refuerzos de las cubiertas de la zona de la cabecera y la sacristía llevadas a cabo en 1982, de las que también se conservan varios informes en el Archivo General de la Administración pero cuyos detalles no procede analizar ya que no comportan interés artístico[344]. Sí se ha acometido, por otra parte, una importante restauración del espacio claustral en la década de 1990, pero de ella se hablará en el apartado destinado a la revisión cronológica y constructiva de este recinto.

En suma, todo lo expuesto a lo largo de estas páginas demuestra que la fábrica segisamonense que puede contemplarse en la actualidad apenas nada tiene que ver con aquella que pudieron conocer los fieles del siglo XVIII o, menos aún, con la del siglo XIV. Es esta fuerte desvirtuación del templo original la que obstaculiza enormemente la reconstrucción de su historia edilicia que, a partir de las escasas pruebas materiales y documentales que han sobrevivido, se ha intentado acometer en el presente estudio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[343] Orive Salazar, *Sasamón*, 96.

[344] Trabajos ejecutados por el arquitecto Carlos Rubio Carvajal. AGA, Carpeta 26/1559, Carpeta 26/0614 y Carpeta 26/01601 (incluyen planos y alzados del conjunto).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# 5. EL CLAUSTRO

Como se ha apuntado durante el estudio de la historia edilicia de la iglesia, el espacio claustral que completa el conjunto arquitectónico de Santa María de Sasamón merece ser objeto de una revisión específica, tanto en lo que se refiere a su proceso constructivo como, especialmente, en lo que compete a su enmarque cronológico.

Este recinto se dispone contiguo al flanco norte de la iglesia y presenta una planta irregular, casi cuadrada, con una proporción de cinco tramos en sus lados menores (Norte y Sur) por seis en los mayores (Este y Oeste) (véase fig. 3b). Las pandas del claustro se cierran en los muros perimetrales horadados por una sucesión de arcosolios funerarios y se abren con ventanales que miran al patio y que se componen de elegantes tracerías radiales (figs. 93a y 93b). La cubierta actual es el resultado de una intervención reciente en la que se ha pretendido evocar, a través de un sencillo armazón de madera, el que habría sido el aspecto de las bóvedas que cubrían el claustro antes de aquel fatídico incendio de 1812 que causó su desplome (fig. 94).

## 5.1. SECUELAS DE UNA TRADICIÓN HISTORIOGRÁFICA INFUNDADA

Fue precisamente ese claustro, el incendiado y arruinado, el que generó la tradición de estudios que durante largo tiempo ha venido fijando el momento de su construcción entre los siglos XV y XVI. Esta interpretación cronológica cobró forma de la mano de aquellos primeros historiadores y eruditos de finales del siglo XIX y principios del XX y fue consolidada por los escasos estudiosos que dedicaron alguna atención al templo de Sasamón a lo largo de la pasada centuria, alcanzando tal arraigo en la tradición historiográfica castellana que apenas ha sido objeto de revisión hasta el presente, donde todavía sigue siendo la principal lectura vigente.

El autor que firma en 1844 como "S. de la C", parece haber sido el primero en encuadrar el claustro entre las múltiples ampliaciones que experimenta la iglesia en el siglo XVI[345]. Años más tarde, en una conferencia leída en el Ateneo de Madrid en 1899, Eloy García de Quevedo y Concellón lo calificaba como "un ejemplar primoroso del arte del siglo XV"[346]. Fue Vicente Lampérez, en 1904, el que sumó a esta datación tardía la atribución de su labra al taller de los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[345] S. de la C., "Segisamún ayer: Sasamón hoy", 388.

[346] García de Quevedo y Concellón, "Excursiones por la provincia de Burgos…", 205.

Colonia[347]. Luciano Huidobro, en 1911, lo fechó de nuevo en el siglo XV y catalogó su escultura como "de un marcado sabor alemán"[348], idea que repitió Teófilo López Mata en su parca descripción del claustro en la que reflejó, además, el estado de ruina y abandono en que se encontraba todavía este recinto en 1952[349]. En 1955, Matías Martínez Burgos, asumiendo la atribución propuesta por Lampérez a un miembro del taller de los Colonia se inclinó por el propio Juan de Colonia, del que destacó "su sobriedad frente a la exuberancia de su hijo Simón"[350]. Una década más tarde, el párroco Alejandro Orive Salazar no encontró mejor forma de enaltecer al objeto de su pequeño catecismo que calificar su claustro como "obra maestra y mimada de Juan de Colonia"[351]. En 1986 será Salvador Andrés Ordax el que se adhiera a esta corriente interpretativa para ratificar que la escuela de los Colonia había dejado su impronta en el claustro segisamonense hacia finales del XV y principios del XVI[352]. Tres años más tarde pasaría a situarlo "a mediados del siglo XV"[353].

En la década de 1990 las menciones bibliográficas van a dejar paso a otras de cariz más técnico derivadas de los mentados informes redactados al abrigo de las obras de restauración que tuvieron lugar en este recinto entre los años 1996 y 1997. La primera de las alusiones de este tipo se encuentra entre las páginas de un estudio ejecutado en 1992 para todo el conjunto arquitectónico segisamonense de la mano de los arquitectos Andrés Oroño Díaz y Miguel A. López Miguel, como paso previo a la intervención que ellos mismos se encargarán de dirigir[354]. A pesar de no formar parte de su área de especialización, estos profesionales parecen haber sido

[347] Lampérez y Romea, "La iglesia de Santa María…", 270. Es interesante reseñar que en este momento Vicente Lampérez se encontraba trabajando en la restauración de la catedral de Burgos. Véase Carrero Santamaría, "Restauración monumental…", 161-176.

[348] Huidobro y Serna, "Sasamón: villa de arte", 118.

[349] Teófilo López Mata, "Santa María de Sasamón", 553.

[350] Matías Martínez Burgos, "En torno a la catedral de Burgos", *Boletín de la Institución Fernán González* 131 (1955): 55.

[351] Orive Salazar, *Sasamón*, 41: "Perla de singular valor, dentro de la maravillosa joya, de que nos venimo ocupando, obra maestra y mimada de Juan de Colonia, es juntamente con el de Fredesval, del mismo insigne maestro, la más primorosa pieza del más depurado estilo gótico".

[352] Andrés Ordax, *El crucero de Sasamón*, 21.

[353] Andrés Ordax, *La España gótica*, 204.

[354] Oroño Díaz y López Miguel, "Santa María la Real de Sasamón…"; Oroño Díaz y López Miguel, "Memoria final de la restauración…".

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los primeros en haber puesto en duda la atribución de este claustro al siglo XV y sobre todo a la autoría de Juan de Colonia, pues apuntan: "en el siglo XIV se construye el claustro procesional. (…) Se atribuye, sin base, a Juan de Colonia"[355]. Sin embargo, sus opiniones sobre la datación del claustro segisamonense resultan ciertamente contradictorias, ya que a escasas páginas de esta cita afirman que el claustro es obra de "hacia la mitad o el segundo tercio del siglo XV, según la escuela de los Colonia o quizás por ellos mismos"[356]. Incluso en las propias representaciones planimétricas que realizan del conjunto, a través de las cuales pretenden ilustrar su secuencia constructiva, sitúan el claustro en la decimoquinta centuria. Así pues, no parece conveniente tomar en consideración sus estimaciones a este respecto.

En paralelo a estas obras de rehabilitación se llevó a cabo una intervención arqueológica sobre este espacio. Las conclusiones extraídas a partir de estos trabajos han sido recogidas por su director, Eduardo Cristóbal Villanueva, en dos detallados dosieres. A pesar de la privilegiada posición de la que este profesional gozó para profundizar en el conocimiento de este espacio, sus observaciones no se desmarcan de aquellas emitidas por los autores que le precedieron. Es más, lejos de limitarse a ratificar las propuestas antedichas, va a ratificar la reiterada estimación cronológica para la empresa claustral al defender una fecha posterior a 1444 para su comienzo. Basará su argumento en el año que reza la lauda funeraria del arcipreste Alvar Pérez, cuyo sepulcro, como ya se ha analizado en el capítulo precedente, está situado en la conocida capilla de las Ánimas, sobre la que se apoya la panda oriental del claustro y a cuya estructura arquitectónica verá adecuado otorgar la misma datación que la de la citada inscripción[357]. Esta postura -que, como ya he expresado unas páginas atrás, no considero acertada-, será respaldada

[355] Oroño Díaz y López Miguel, "Santa María la Real de Sasamón…", 21. No justifican, sin embargo, por qué en esta ocasión adscriben el claustro al siglo XIV.

[356] Oroño Díaz y López Miguel, "Santa María la Real de Sasamón…", 16.

[357] Cristóbal Villanueva utiliza esta capilla como argumento para reforzar la teoría establecida: el claustro debía ser indiscutiblemente posterior a 1444 ya que, según él, "está apoyado en el lado oriental de la capilla funeraria de Alvar Pérez, criado de Pedro de Cartagena, que está datada, según consta en una lápida, en el año 1444". Cristóbal Villanueva, "Informe técnico…", 204. Lo que este autor pretende demostrar es que, si el claustro hubiese existido antes de la creación de esta capilla habría ocupado ese espacio, es decir, se hubiese prolongado un tramo más hacia el Este hasta colindar con la nave del crucero (véase fig. 3b). Sin embargo, como ya se ha referido, en mi opinión es un error asumir como fecha de creación de esta capilla aquella que figura en la mentada lauda, encastrada sin duda *a posteriori*. Fue esta errónea interpretación la que dio lugar a la incorrecta datación del claustro.

en el año 2005 por los autores de la guía más reciente de la villa, Isaac Rilova y Jesús Simón[358], que insistieron una vez más en la autoría del artista alemán.

En definitiva, desde que aquellos primeros historiadores adscribieran la construcción del claustro de Santa María de Sasamón a los siglos XV y XVI y a la escuela -o autoría- de los Colonia, este dictamen se fue consolidando hasta convertirse en una doctrina que contempló el suceder de las décadas sin ver puesta en duda su veracidad[359]. Sólo recientemente han sonado las primeras voces discordantes, cuando en el año 2006, Salvador Andrés Ordax reconsideró el juicio cronológico que él mismo había emitido veinte años atrás para situar ahora el inicio de las obras del claustro segisamonense "ya avanzado el siglo XIII" [360], tomando como criterio principal para tal datación la fecha de creación de aquel que hubo de ser su indiscutible modelo y en cuyo estudio se profundizará en el apartado correspondiente. Como se podrá comprobar, el hecho de basar la datación de este claustro en aquella fijada por su modelo no resultará un juicio atinado en tanto en cuanto esta fecha va a resultar, en esta ocasión, demasiado temprana para este recinto. Cinco años después, Pablo Abella ratificaría esta propuesta en su mentado artículo sobre las iglesias de la comarca del Odra-Pisuerga[361]. Acertadas o no, las opiniones de estos dos investigadores han pasado hasta el momento desapercibidas no sólo para la historiografía del arte castellano sino especialmente para la opinión pública, para la que sólo sigue teniendo cabida la arraigada versión tradicional[362]. Por otro lado, a pesar de que estos dos investigadores parecen haber adoptado al fin una postura crítica en el estudio de este recinto, lo sesgado de sus observaciones les ha impedido penetrar en la compleja casuística que determina la morfología del claustro segisamonense y que va a ser desentrañada a lo largo de las próximas páginas.

Este desacierto en el enfoque desde el que se ha abordado el estudio del claustro segisamonense ha sido una constante a lo largo de los años, incluso a pesar de que en las últimas décadas este espacio ha sido testigo de una considerable evolución en sus condiciones de vida.

---

[358] Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 364.

[359] También Christine Hediger en su tesis doctoral sobre la Puerta del Sarmental del año 2005 suscribe esta datación tardía para el claustro segisamonense. Hediger, *Die Puerta del Sarmental...*, 292.

[360] Andrés Ordax, "Arquitectura y escultura monumental gótica…", 127.

[361] Abella Villar, "Opus francigenum…", 92.

[362] Incluso en los diferentes paneles informativos repartido por la propia iglesia el claustro sigue estando etiquetado como obra del siglo XV y de Juan de Colonia.

Cuando aquellos primeros historiadores calificaban el claustro de Sasamón de "gótico alemán*",* veían el recinto cubierto de escombros y plagado de maleza (fig. 94; véase también figs. 103) y dirigían su mirada hacia las ménsulas sobre las que se había asentado la bóveda (véanse figs. 101 y 126). Ello fue lo que les condujo a datar el claustro entre los siglos XV y XVI, de modo que su opinión encuentra cierta justificación. No puede decirse lo mismo, sin embargo, de todos aquellos investigadores que vinieron detrás y que, aun teniendo la oportunidad de observar este mismo espacio en unas condiciones mucho más favorables, optaron por limitarse a repetir lo dicho. Este hecho sorprende aún más al comprobar que ya el propio Vicente Lampérez ponía en duda sus propios juicios cuando advertía "la tradición más pura en las tracerías de los ventanales[363]. Y es que es precisamente en esa pureza de las tracerías donde se esconde la clave que desentraña la interpretación del claustro segisamonense (fig. 95). En efecto, la datación tardía en la que se ha insistido hasta los últimos años deriva del escaso protagonismo que se le ha concedido tanto a las tracerías que integran los ventanales que miran al patio como a los arcosolios empotrados en los muros de cierre. A diferencia de las bóvedas, ambos elementos permanecieron en pie tras el incendio y resultan claves para comprender el auténtico proceso constructivo de este claustro que, a mi juicio, no se puede atribuir ni a la época ni a la autoría que comúnmente se ha creído -o querido creer-.

Como intentaré demostrar a lo largo de las próximas páginas, la tradicional adscripción de la totalidad del conjunto claustral de Santa María de Sasamón a los siglos XV-XVI y a la autoría de Juan de Colonia está totalmente errada, en tanto en cuanto este recinto no sólo fue comenzado muchos años antes de la llegada del arquitecto alemán a la Península[364], sino que su apariencia es en realidad el resultado de un proceso de superposición de estratos temporales a los que corresponde atribuir distintas dataciones. En efecto, existe una cuestión fundamental en la que ningún investigador ha reparado hasta el momento y que resulta clave para entender correctamente este espacio: el perímetro mural y el conjunto de tracerías forman parte de una campaña constructiva distinta y anterior en el tiempo a la de las bóvedas que les sirvieron de abrigo hasta 1812. En consecuencia, el cometido principal de este estudio será ejecutar una

[363] Lampérez y Romea, "La iglesia de Santa María…", 270.

[364] Acerca de la *sobreatribución* que ha tenido lugar en torno a la figura de Juan de Colonia en la historiografía del arte burgalés y las escasas pruebas documentales que en realidad atañen a este artista véase Nicolás Méndez González, "Juan de Colonia en los inicios del tardogótico burgalés", en *Actas del IV Simposio Internacional de jóvenes medievalistas*, coord. J. F. Jiménez Alcázar, J. Maíz Chacón, C. Villanueva Morte y I. Calderón Medina (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), 145-160.

revisión del proceso constructivo de este claustro a través de un análisis pormenorizado de su estructura arquitectónica y su vocabulario formal, con el fin de hacer palpable la realidad de estos diversos estadios y reformular así su datación.

## 5.2. UNA SUPERPOSICIÓN DE ESTRATOS TEMPORALES: INDICIOS Y VESTIGIOS

Del mismo modo que se ha hecho para la iglesia, pero siguiendo un orden opuesto, a lo largo de estas páginas se pretenderá relatar una historia edilicia invertida con el fin de suprimir las diferentes capas que han ido modificando la apariencia primitiva de este recinto y poder así llegar a conocer su imagen original.

### 5.2.1. El claustro contemporáneo: la imagen actual

El primero de los estados que debe examinarse en este ejercicio de retrospección es el que presenta el claustro en la actualidad, cuya imagen no debe semejarse en casi o nada a aquella que habría lucido este espacio en sus orígenes. Como se ha apuntado en el capítulo precedente, las bóvedas que cubrían el claustro hasta 1812 perecieron en el fatídico incendio acaecido ese año, que dinamitó a su vez todo aquello que este espacio cobijaba entre sus muros y que, evidentemente, afectó también de forma sustancial al propio alzado del recinto. En ese estado semirruinoso permaneció el claustro hasta el año 1930, en el que con el fin de evitar que alcanzase un estado de ruina irreversible se decidió acometer una sencilla intervención, a modo de solución provisional, que consistió en la creación de un zuncho en torno a las arquerías del claustro y la elevación de una sencilla cubierta de madera que protegiese el interior del recinto, como así lo declara el párroco Alejandro Orive Salazar en su pequeño libro sobre Sasamón[365]. Esta información es corroborada por un informe conservado en el Archivo General de la Administración, emitido por el "Arquitecto conservador de la zona 2ª" a fecha de 5 de noviembre de 1932, que por orden del Ministerio debió hacer una visita a Sasamón para dar parte del estado en el que se encontraba la iglesia tras el estallido de una chispa eléctrica. En este escrito constata que "se trata de una iglesia de mérito, muy modificada, con claustro sin

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[365] Orive Salazar, *Sasamón*, 44: "Con el importe de una bella, aunque deteriorada alfombra persa de la Parroquia, se construyó un fuerte zuncho de hormigón para sujetar y fortificar la columnata y la arquería, en parte bastante desequilibrada y se le cubrió con buen tejado y airoso tejaroz que si bien es cierto le ha robado un poco de romanticismo a sus espléndidas ruinas, ha tenido la fortuna de evitar su demolición total".

bóvedas de bastante interés, que hace poco ha sido reparada, estando recién hechas la totalidad de sus cubiertas que son de gran extensión" [366].

Esta rudimentaria cubierta no fue sustituida hasta el año 1996, en el que se acometieron los trabajos de restauración que confirieron al claustro su aspecto actual y cuya memoria final, en la que se recogen todas las acciones llevadas a cabo sobre este recinto, puede consultase en el Servicio Territorial de Cultura de Burgos[367]. En esta intervención se levantó el armazón de madera y chapa perforada que cubre hoy este espacio, con el que se ha pretendido emular el que habría sido el aspecto de las bóvedas que cubrían el claustro antes de su desplome[368] (fig. 96; véanse también figs. 93a y 93b). Aunque sea este el resultado más llamativo, la intervención no sólo afectó a las cubiertas sino a todo el conjunto claustral. Entre otras cosas, se eliminaron todos aquellos vestigios de los enterramientos modernos que invadían el recinto e impedían la correcta observación de los arcosolios medievales (como así se refleja en una serie de fotografías de principios del siglo XX)[369] (véanse figs. 94 y 103), se reintegraron las tracerías, rellenando y reponiendo los diferentes elementos arquitectónicos parcialmente perdidos (basas, capiteles, maineles y lancetas), se desmontaron los paños desplomados para colocar de nuevo sus piezas y asegurar su estabilidad, se pavimentó de nuevo todo el recinto dejando a la vista, a la altura de los pilares interiores, la cota original del recinto, y se ejecutó un nuevo paso de salida al jardín en el centro de la panda norte, con la consiguiente creación de dos anacrónicos capiteles pinjantes[370] (fig. 97).

En definitiva, los ejecutores de estos trabajos pretendieron asegurar la conservación de este espacio y, a su vez, rescatar en la medida de lo posible la apariencia que debía lucir antes del incendio. A pesar de estos esfuerzos, la imagen de este recinto ha sido inmensamente desvirtuada por el suceder del tiempo y, más aún, de los contratiempos. Con todo, una exégesis

[366] AGA, Carpeta 65/00197.

[367] Oroño Díaz y López Miguel, "Memoria final de la restauración…".

[368] Se reconstruyó en piedra, además, el tramo de bóveda que cubre la esquina suroeste del recinto, a imitación de la original.

[369] El claustro fue utilizado entre los años 1860 a 1913 como cementerio municipal. Se volverá sobre ello más adelante. Cristóbal Villanueva, "Informe arqueológico preliminar…", 2; 63.

[370] Se explica así la presencia de esos desconcertantes capiteles pinjantes en el vano de paso al jardín. Las aquí citadas son sólo una parte de las intervenciones llevadas a cabo en esta campaña de restauración, entre las que he destacado las que considero más importantes o relevantes para este estudio. Se especifican todas en detalle en la mentada memoria de restauración. Oroño Díaz y López Miguel, "Memoria final de la restauración…", 3-9.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pormenorizada de los elementos conservados permitirá reconstruir, al menos en parte, el que hubo de ser el verdadero proceso constructivo de este claustro.

### 5.2.2. El claustro moderno: accesos, bóvedas, piso alto

Como acaba de ser reseñado, las bóvedas actuales pretenden emular aquellas que cubrían el espacio claustral antes del incendio y que, como a continuación intentaré demostrar, fueron el resultado de una campaña constructiva distinta y posterior a la que dio lugar al alzado del claustro, es decir, a los muros de cierre y a la galería de ventanales que se abren al patio.

Una de las principales evidencias que sustenta la existencia y consecuente convivencia de dos estratos superpuestos hasta 1812 reside en el mal encuadre que tiene lugar entre la fisonomía mural del claustro y la articulación de las bóvedas que lo cubrían por aquel entonces, cuyo ritmo todavía es posible reconstruir a través de los únicos vestigios que de ellas se conservan y que se concentran fundamentalmente en sus arranques. Esta discordancia no solo se aprecia en la panda sur, que colinda con el muro norte de la iglesia y que por lo tanto se ve inevitablemente condicionada por las exigencias del lienzo preexistente en el que se apoya, sino que también se advierte en las tres crujías restantes. Los arquitectos Andrés Oroño Díaz y Miguel A. López Miguel, anteriormente citados, observaron estas mismas incoherencias estructurales en el transcurso de su estudio técnico:

> La tracería de sus arcos es de una gran elegancia y bella labra, no así la correspondencia de sus bóvedas nervadas no sólo con contrafuertes del viejo muro norte de la iglesia en el cual se apoyan, sino tampoco con los nichos funerarios alojados en el espesor de los muros restantes que lógicamente debieron ser realizados posteriormente a la construcción del claustro[371].

Sin embargo, para no enfrentarse a las contradicciones que esas irregularidades que advertían a nivel estructural presentaban con respecto a la historia establecida, desviaron la atención hacia los arcosolios, a los que hicieron responsables de dicha alteración. A mi juicio, no hay duda de que estos nichos forman parte del complejo claustral original por varias razones que se estudiarán con detalle en el próximo apartado.

Por otro lado, todavía hoy se perciben sobre los muros perimetrales las cicatrices que han dejado los arcos formeros de las bóvedas (fig. 98). Estas huellas confirman lo que ya era posible

[371] Oroño Díaz y López Miguel, "Santa María la Real de Sasamón…", 37.

intuir a través de las ménsulas y demuestran que el ritmo de las cubiertas no concordaba con el de los lucillos. Salta a la vista, pues, que bóvedas y muros no fueron diseñados como un conjunto armónico y que, por tanto, resultaría cuando menos extraño que hubiesen sido ejecutados de forma coetánea.

Del mismo modo, es posible observar alteraciones en el conjunto de accesos que han comunicado la iglesia y el claustro en el sucederse de las centurias. Hoy se ingresa a este recinto por su ángulo sureste, a través de la citada capilla de las Ánimas, ubicada en el extremo septentrional de esa nave que se ha bautizado como nave bisagra (véase fig. 3b y fig. 73). Esta puerta fue abierta a modo de solución improvisada tras la destrucción e inutilización de las naves longitudinales -y, con ellas, de los tradicionales accesos al claustro-, y la consecuente restricción de la superficie de la iglesia al espacio del crucero y la cabecera. Para crear esta entrada hubieron de retirar uno de los dos arcosolios que ocupaba esa pared y abrir en su lugar un hueco a modo de paso.

Antes de que se abriese este acceso impuesto por las circunstancias debieron existir hasta tres entradas, abiertas todas ellas desde la nave septentrional de la iglesia, por las que se accedía a la panda meridional del claustro. Todavía es posible ver con claridad cuál hubo de ser más antiguo. Transformado hoy en un simple vano tapiado (fig. 99), este punto de comunicación entre ambos espacios pudo haber funcionado incluso como ingreso desde el exterior a la fábrica primitiva desde su flanco norte, siendo reaprovechada tras la construcción del claustro. Sea como fuere, su vida útil terminó cuando se proyectaron las bóvedas y el soporte de uno de los tramos tuvo que colocarse justo en ese punto, de modo que fue necesario prescindir de ella para no romper la cadencia de los arranques.

Así pues, el levantamiento de las bóvedas trajo consigo la necesidad de crear un nuevo punto de comunicación entre el claustro y la iglesia. En la práctica, los accesos al recinto claustral durante esta segunda etapa parecen haberse materializado en dos. Mientras que una de estas entradas se encuentra bloqueada y completamente desvirtuada en la actualidad, la otra sigue conservando su fisionomía original, si bien no puede hacerse uso de ella debido a la mentada separación de espacios y funciones que existe entre el sector de las naves y el de la cabecera y el claustro. Esta puerta, que comunica el último tramo de la panda sur con su equivalente de la nave norte (véase fig. 84), debió abrirse con motivo del cerramiento que supuso la creación de la que parece ser una capilla independiente o privada en este espacio, cuestión a la que ya se ha aludido en el capítulo precedente (véanse figs. 3, 4 y 14). Todo parece

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

indicar que esta estancia y su correspondiente portada fueron levantadas en el curso del mismo empuje constructivo que dio vida a las bóvedas que cobijaron el claustro hasta 1812, coincidiendo así, además, con el cegamiento de la puerta original. El estilo de ambos conjuntos parece confirmarlo así. Ya se ha analizado cómo el arco de perfil ojival que corona esta puerta de entrada al claustro, así como la ornamentación vegetal que la decora, presentan el mismo diseño que los de esa portada de San Miguel levantada en 1504 para dar acceso a esa nueva nave de capillas funerarias adosada por aquel entonces al flanco meridional de la iglesia. A su vez, las imágenes que habitan las ménsulas del claustro que han sobrevivido al incendio guardan franca semejanza formal con las esculturas que decoran esa entrada de 1504[372] (compárense figs. 100 y 101). En ambas superficies se aprecia el trabajo de la misma mano, influida sin duda por el quehacer de los escultores alemanes que dominaron el panorama artístico castellano por aquel entonces y que tanto determinó el relato de la tradición historiográfica. En efecto, los investigadores pretéritos no se equivocaban al destacar el marcado cariz alemán que se desprende de las figuras que revisten las ménsulas del claustro y que recuerdan a otros conjuntos escultóricos de ese mismo sesgo como el que decora la fachada occidental de Santa María de Aranda de Duero o a las efigies yacentes de sepulcros como los de Alonso de Cartagena o Juan de Padilla. En definitiva, no cabe duda de que la apertura de este ingreso hubo de ser coetáneo tanto al levantamiento de la batería de capillas funerarias y la correspondiente portada de San Miguel como al lanzamiento de las nuevas bóvedas.

Resulta imposible determinar cuál pudo haber sido la función para la que fue concebido este acceso, aunque no se puede descartar que pudiese haber servido como una entrada privada al claustro desde esa dependencia de naturaleza desconocida que se abría tras ella. Por otro lado, existe constancia documental de que en las inmediaciones de este espacio -a los pies de la nave central, como era común-, se levantaba un coro alto[373]. Así pues, es posible que incluso pudiese

[372] Al incendio ha sobrevivido también una clave de bóveda, apoyada hoy sobre el suelo de la panda meridional del claustro, cuya estética se ajusta a la propia de este siglo.

[373] En numerosas mandas testamentarias de los siglos XVI y XVII incluidas en los citados Libros de difuntos de esta parroquia muchos de los testantes hacen referencia a la existencia de este coro en declaraciones que, a grandes rasgos, recogen su petición de enterrarse "entrando por la puerta del claustro bajo el coro" o "en la primera estación debajo del coro". LD 1586-1625. ADB, Armario 2/A-10, sign. 10; Por su parte, Luciano Huidobro constata la presencia de restos materiales del trascoro todavía en 1911, así como de la escalera que daba acceso al coro y que este autor pone en paralelo con la de San Gregorio de Valladolid: "allá, en el fondo, existe oculta una elegantísima escalera muy semejante a la de San Gregorio, de Valladolid, edificada para el servicio del coro, que fue construida en la época del Renacimiento". Véase Huidobro y Serna, "Sasamón: villa de arte", 117; Por último, también Narciso Sentenach señala la existencia de esta escalera en su catálogo de 1924, a la que tiene a bien vincular, en este caso, con su homóloga de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero. Sentenach, "Catálogo monumental

haber existido una conexión entre ambos espacios que permitiese el uso de esta puerta como entrada privada para los clérigos a modo de acceso directo desde -o hacia-, el coro.

La hipótesis de que esta portada pudiese haber desempeñado una función limitada a los clérigos cobra fuerza al comprobar que esta no era la única puerta que daba acceso al claustro por aquel entonces. Varias pruebas documentales y fotográficas confirman que este recinto contaba con otra entrada que, a diferencia de la anterior, se encuentra actualmente bloqueada. Se trata de un vano ubicado en el tramo más oriental de la panda sur, decorado por un apostolado y una escena de la Anunciación, y a cuyos pies se ha colocado un sepulcro exento de origen indeterminado pero que sin duda no formaba parte de este espacio (fig. 102). Así lo demuestra una fotografía recogida por Narciso Sentenach en su "Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos"[374], en la que es posible apreciar que hacia el año 1924 este vano todavía se encontraba abierto (fig. 103), lo que apunta a que sin duda hubo de cerrarse durante alguna de las rehabilitaciones acometidas en el claustro en la última centuria. Formada por un simple arco escarzano, estilísticamente hablando resulta muy complejo barajar una cronología para este acceso debido a su sencillez estructural. Podría ser revelador, a este respecto, el relieve escultórico de la Anunciación que corona este vano y cuyas características formales no dejan lugar a dudas de su adscripción al siglo XVI. Con todo, a pesar de que en la fotografía del "Catálogo monumental" de Sentenach puede reconocerse esta imagen ocupando ya su lugar actual, no existen pruebas materiales que confirmen o desmientan que este haya sido su emplazamiento original. Tampoco es posible dictaminar si esta puerta llegó a convivir con el vano primitivo antes de que este se viese abocado al cegamiento. Ante esta situación, no sería prudente afirmar que esta puerta hubiese sido creada a raíz del levantamiento de las bóvedas, como sí podía argüirse para el caso anterior. A pesar de ello, esta parece ser la opción más coherente dada la incongruencia funcional que habría supuesto abrir un nuevo acceso a apenas un par de metros de otro todavía en uso. De ser cierto que la puerta anteriormente analizada sirviese exclusivamente como entrada privada desde el coro o la capilla adyacente, quizá este segundo vano hubiese sido creado para uso de los fieles y no exclusivamente de los clérigos.

y artístico…", v. 5, s.p. Como ya se ha apuntado, precisamente con la escultura que habita la fachada principal de este templo guarda un estrecho parecido, quizá no por caso, la figuración que decora las ménsulas del claustro y de la portada de San Miguel de la fábrica segisamonense. Probablemente la pretérita existencia de este coro alto en la nave central de la iglesia de Sasamón motivó el levantamiento en 1960 del que hoy se levanta a los pies de la reorientada iglesia, sobre el primer tramo meridional del crucero, que ya ha sido mencionado.

[374] Sentenach, "Catálogo monumental y artístico…", v. 5, s.p.

Por otro lado, la función procesional que se le daba a este espacio claustral podría ofrecer una explicación para esta dualidad[375].

Sea como fuere, que estas dos entradas estaban activas a un tiempo y en un momento no muy posterior a la ejecución de esa nueva cubierta lo atestigua el más antiguo "Libro de Difuntos" que se conserva en el Archivo Diocesano de Burgos, en el que se recogen los enterramientos realizados entre 1586 y 1625[376]. Entre las mandas testamentarias que este contiene es posible encontrar una ingente cantidad de referencias a aquellos lugares que los fieles escogían como lugar de descanso eterno. De su lectura es posible extraer que por aquellas fechas existían dos entradas al claustro -también llamado "procesión"-, denominadas como "la puerta de los apóstoles" y "la puerta bajo el coro". Sus apelativos encajan con los accesos aquí descritos[377].

En definitiva, considero que los argumentos aportados resultan suficientes para atestiguar que alzado y cubierta no forman parte de un proyecto uniforme diseñado como un todo y construido en un mismo momento por un único taller. De ser así, todos los desequilibrios reseñados nunca habrían tenido lugar. Pero ¿a qué motivo podría deberse este desfase constructivo? ¿por qué habría de proyectarse una nueva cubierta hacia 1504, tiempo después de haberse levantado la estructura arquitectónica del claustro?

Esta cuestión podría admitir diversas respuestas. Podría ser que el ambicioso proyecto original se hubiese visto frustrado por alguna razón -¿económica quizá?- de modo que, si los

[375] Uno de los métodos más utilizados para situar el lugar de enterramiento escogido por los testamentarios dentro del claustro en los Libros de Difuntos de los siglos XVI y XVII es a través de las estaciones del Vía Crucis. LD 1586-1625. ADB, Armario 2/A-10, sign. 10. LD 1688-1708. ADB, Armario 2/A-10, sign. 11; Por su parte, en 1771 Henrique Flórez atestiguaba esta función que, por otra parte, era inherente a los claustros "(…) por ceñir aquel lienzo un grande Claustro de quatro ángulos, por donde forman las Procesiones". Flórez, *El estado antiguo de las iglesias…,* 28; Es probable, a juzgar por los rituales litúrgicos que solían celebrarse en los claustros, que estas procesiones estuviesen vinculadas con el carácter funerario de este recinto, así como con alguna de las festividades anuales en las que solían sacarse a procesión imágenes entre las que destacaba la de la Virgen. Sobre estas cuestiones véase, entre otros, Carrero Santamaría, "La canónica de la catedral de León…", 241-262: Santiaga Hidalgo Sánchez, "El claustro, un espacio polifuncional. El caso de la Catedral de Pamplona (Navarra)". *Intus-legere: historia* 4, nº. 1 (2010): 63-91.

[376] LD 1586-1625. ADB, Armario 2/A-10, sign. 10.

[377] Una de las pandas del claustro recibía incluso el nombre de "nave de los Apóstoles" en relación con esta portada. En concreto, los carneros del claustro eran denominadas, al menos durante los siglos XVI, XVII y XVIII a los que pertenecen los registros de los Libros de Difuntos, como nave de los Apóstoles, nave de las tres cruces, nave del Jesé y nave de los Remedios (esta última en clara relación con la imagen de la Virgen). LD 1586-1625. ADB, Armario 2/A-10, sign. 10. LD 1688-1708. ADB, Armario 2/A-10, sign. 11. LD 1738-. ADB, Armario 2/A-10, sign. 12.; Resulta muy complejo identificar de forma fehaciente a qué panda correspondería cada calificativo con los pocos datos de los que se dispone.

muros de cierre y el cuerpo de ventanas llegaron a rematarse, la cubierta no hubiese contado con la misma suerte, habiendo tenido que optar por una techumbre sencilla, probablemente de madera, que funcionase como solución provisional[378]. Si esta hipótesis fuese realidad, el claustro podría haber permanecido en este estado durante largo tiempo hasta que se planteó una nueva actuación en él y se proyectó una nueva cubierta. Tampoco es de descartar que el claustro hubiera contado con cubierta abovedada desde un primer momento y que esta hubiese sido remplazada y mejorada durante el transcurso de esa campaña que, como se ha podido comprobar, dio lugar a múltiples intervenciones en el conjunto entre los siglos XV y XVI, y que ¿por qué no? pudieron haber sido encargadas a artífices formados en el taller burgalés de los Colonia, o conocedores al menos de su obra[379].

Habría sido hacia ese cambio de siglo, entonces, cuando se realizaron los apeos de los muros acompasando los arranques de los nervios de los ventanales para poder lanzar desde ahí las bóvedas. Esta voluntad de renovación no era desconocida a la Edad Media y mucho menos al siglo XVI, en el que es posible rastrear una marcada tendencia a remodelar claustros de centurias pasadas con el fin de revestirlos del prestigio que conferían las nuevas modas formales. Es posible contar numerosos ejemplos que responden a esta casuística entre algunos de los templos más señeros del territorio hispano como puede ser la catedral de León, la colegiata de Santa María de Valladolid o el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes, entre otros[380].

Sin embargo, a pesar de que cualquiera de estos supuestos serviría para justificar esta intervención, a mi juicio este desfase constructivo del que es objeto el claustro segisamonense responde a la incorporación de un componente arquitectónico cuya existencia había sido pasada

[378] Eduardo Carrero propone una casuística similar para el Pórtico del paraíso de la catedral de Ourense. Eduardo Carrero Santamaría, "Compostela, pauta y evocación en el Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense", en *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, coord. Pedro Huerta Huerta (Palencia: Fundación Santa María la Real del Patrimonio histórico, 2016), 97-100.

[379] El aparato formal que presentan las esculturas de la portada de San Miguel y de las ménsulas del claustro denotan un claro parentesco con dichos talleres de origen alemán, amén de la habilidad propia de estos artífices que denuncian las espectaculares bóvedas que cubren el cuerpo de capillas levantadas en el siglo XVI.

[380] Son varios los ejemplos de claustros cuyas bóvedas fueron reemplazadas en el siglo XVI, de forma que parece una práctica común en este siglo. El caso más paradigmático es quizá el del claustro de la catedral de León, cuyas bóvedas actuales tienen su origen en el siglo XVI a pesar de que el recinto fue levantado hacia finales del siglo XIII y principios del XIV. Como sucede con el de Sasamón, no es posible saber con qué tipo de cubierta se cerraba originalmente. Véase Henrik Karge, "La arquitectura de la catedral de León en el contexto del gótico europeo", en *Actas de Congreso internacional "La catedral de León en la Edad Media",* eds. Gerardo Boto Varela, Victoria Herráez Ortega y Joaquín Yarza Luaces (León: Universidad de León, 2004), 132-133.

por alto hasta el momento. A través de la observación minuciosa de una serie de fotografías custodiadas por el Archivo Municipal de Burgos en las que quedó inmortalizado el estado de ruina en el que se encontraba el claustro hacia finales del siglo XIX y principios del XX, antes de ser objeto de ninguna rehabilitación, es posible dar cuenta de una serie de indicios que permiten intuir la pretérita existencia de un segundo piso asentado sobre las pandas del claustro segisamonense (figs. 104 y 105; véanse también figs. 103 o 94). Restos de los muros y pilares que se prolongaban más allá de la línea que marcaba el remate de las bóvedas o ciertas cicatrices grabadas sobre el muro norte de la iglesia, como las huellas imborrables de los arranques de las vigas o los que hubieron de ser los marcos de unas ventanas cuyo ritmo todavía es posible intuir entre las sombras, son algunos de los vestigios de aquel piso alto que todavía laten en estas fotografías. Incluso todavía hoy parece posible atisbar lo que pudo ser una ventana o vano abierto al exterior en el lienzo occidental de ese cuerpo superior (véanse figs. 6 y 96). Así pues, todo parece indicar que la sustitución de las cubiertas del claustro segisamonense que tiene lugar hacia 1500 no sólo responde a una voluntad de modernización sino también a la necesidad de reforzar una techumbre que tenía que estar ahora preparada para soportar el peso de ese segundo cuerpo para el que la bóveda original (si es que llegó a haberla), no estaba pensada. Por último, la existencia de este piso superior justificaría la magnitud de los desperfectos sufridos por el claustro durante el incendio, severamente dañado en proporción al resto del conjunto. Es más que probable que tanto el piso como las dependencias que estuviese destinado a albergar este cuerpo fuesen en su mayor parte de madera, lo que habría potenciado la propagación de las llamas y multiplicado el alcance de los daños[381]. Puede ser también la adhesión de este piso, incluso, el motivo que se esconde detrás del levantamiento de los gruesos contrafuertes que recorren el perímetro del claustro desde el patio y que sin duda fueron añadidos en época moderna[382].

En definitiva, suprimiendo las intervenciones recientes en las que se concibió la actual cubierta de madera y obviando las modificaciones en los accesos y las bóvedas que trajo consigo esta campaña constructiva de finales del siglo XV y principios del XVI, se presenta

[381] Tampoco era extraordinaria la práctica de levantar pisos altos sobre claustros medievales en el XVI. Así se hace en la mayoría de los ejemplos citados en las páginas anteriores, entre los que cabría destacar el de la también parroquial iglesia de San Esteban de Burgos.

[382] Semeja harto probable que la estabilidad del recinto claustral se viese amenazada tras la llegada de este nuevo piso y la consecuente descarga de su peso sobre una estructura previa que no estaría pensada para tal fin.

ante nosotros el primitivo claustro de Santa María de Sasamón, compuesto por el muro de cierre jalonado de arcosolios y el entramado de ventanas que se abren al patio. Se hace entonces necesario analizar este claustro, el verdaderamente original, de forma independiente a las bóvedas que tanto han condicionado su imagen y su historia.

### 5.2.3. El claustro medieval: muros, arcosolios, tracerías

En lo que se refiere a su factura primitiva, el análisis del claustro segisamonense debe pasar por su confrontación con aquel que fue su indiscutible referente: el claustro alto de la catedral de Burgos, con el que presenta una más que estrecha similitud en el diseño de las tracerías y una clara identidad en la articulación de los muros perimetrales.

En efecto, los ventanales que miran al patio interior de ambos recintos están organizados de forma análoga, siguiendo un esquema de subordinación propio del gótico radiante francés (compárense figs. 106 y 107). En ambos casos, en cada tramo y sobre una repisa baja, se abren arcos de tracerías subdivididos en dos grandes lancetas coronadas por un rosetón hexalobulado. Cada lanceta acoge a su vez el mismo esquema a menor escala, de modo que cada una de ellas alberga otras dos lancetas coronadas esta vez por pequeños óculos cuadrilobulados. La elegancia de las tracerías se proyecta en la ligereza y delgadez de los maineles. En los dos recintos los pilares de los muros de las ventanas están dispuestos a modo de haces de columnillas que se destacan plásticamente sobre el plano de las ventanas[383] (compárense figs. 108 y 109). Estos arrancan de un pedestal en el que se observa la única diferencia notable entre los dos conjuntos, pues un desarrollo más complejo en el caso segisamonense permite que alcancen una altura superior con respecto al fuste y obtengan así mayor relieve y plasticidad. En el claustro catedralicio, el pedestal inferior está compuesto de tres molduras rectangulares que marcan un ritmo escalonado. El ejemplar segisamonense, pese a seguir la misma configuración, varía en su diseño: los filetes planos y rectangulares se prolongan y se unen a las columnas mediante un juego de molduras cóncavas y convexas que trazan un perfil de mayor complejidad. Estos basamentos aparentemente disonantes pudieron haber sido introducidos durante esa segunda campaña de época moderna analizada en el apartado precedente, con el fin de acomodar este recinto a la nueva estética dominante en la medida de lo posible. Esta acción no habría comportado una excepción ni para el siglo XVI ni para la reforma de un espacio

[383] Karge, *La catedral de Burgos*, 257.

claustral ya que en similares coyunturas se han visto envueltos otros exponentes como en el de la catedral de León, levantado en el siglo XIV pero remodelado en el XVI por Juan de Badajoz[384]. Como bien expone Eduardo Carrero, durante este proceso de renovación "todas las arquerías fueron apeadas con el fin de introducir nuevos soportes de gusto renaciente que, lógicamente, sustituyeron a los originales góticos"[385]. En las arquerías del claustro segisamonense todavía es posible apreciar unas cicatrices en el espacio que media entre las basas y los fustes que podrían constituir el eco de una intervención similar[386] (fig. 110).

Sea como fuere, tanto en el claustro catedralicio como en el segisamonense, sobre estas basas y a un nivel un poco inferior al zócalo en el que se apoyan los ventanales nacen cinco columnillas ligadas entre sí por una escocia corrida[387]. Las tres columnillas centrales están rematadas a la misma altura por capiteles que reciben un arco perpiaño y dos nervios en el caso de Burgos[388], y que todo parece indicar que se organizaban del mismo modo en Sasamón, aunque resulta difícil saberlo dado que las bóvedas han desaparecido (compárense figs. 108 y 109). Las dos columnillas restantes se prolongan hacia arriba, sustentando los arcos formeros adosados. En este caso, los capiteles se sitúan a una altura ligeramente superior en el ejemplar catedralicio. Incluso en la cara exterior de los ventanales la analogía se hace más que evidente en detalles como los ángulos en donde convergen dos pandas, que se configuran de un modo casi idéntico compartiendo la columnilla -y su respectivo capitel- en la que desembocan ambas arcadas.

[384] Es un inconveniente que se haya perdido todo rastro de las tracerías del claustro leonés ya que parece probable que su configuración haya sido muy similar a las de los claustros de Burgos y Sasamón.

[385] Carrero Santamaría, "La canónica de la catedral de León…", 261.

[386] El diseño de estos soportes guarda una estrecha similitud con el de los arranques de esa puerta de acceso al claustro abierta en el siglo XVI y ubicada los pies de la nave septentrional que ya ha sido mentada en las páginas. En consecuencia, parece factible la posibilidad de que durante esa campaña de finales del XV y principios del XVI no sólo las bóvedas, las ménsulas y los accesos fuesen modificados sino también las bases de las columnas que sustentan la tracería de los ventanales, quizá con el fin de hacerlas rimar con las de esa nueva puerta de ingreso. Es más, el arco de uno de los nichos de la panda occidental arranca sobre unas molduras -claramente encastradas a posteriori- que recuerdan en gran medida a un modelo de soportes más simple propio del tránsito entre los siglos XIII y XIV como los utilizados en la catedral de Pamplona. Quizá no sería del todo descabellado pensar en la reutilización de uno de ellos como elemento decorativo de un arcosolio tras haber sido depuestos de su emplazamiento original.

[387] Karge, *La catedral de Burgos,* 158.

[388] Karge, *La catedral de Burgos,* 258.

No haría falta contar siquiera con este claro paralelo para constatar que el diseño de las tracerías que componen el claustro de Sasamón es muy anterior en el tiempo a lo que afirma la tradición. Basta con comparar el conjunto segisamonense con otros claustros que fueron construidos en los siglos XV o XVI, como los de las colegiatas de Santa María del Campo y Covarrubias en Burgos, el de la catedral de Segovia o el claustro bajo del monasterio de San Juan de los Reyes, para advertir la diferencia radical que existe no sólo en la composición de las tracerías sino también en la imaginación arquitectónica del que las ideó. El arquitecto que trabajó en Sasamón siguió un sistema racional de series de subdivisiones subordinadas, mientras que para los artífices modernos la preocupación fundamental era la complejidad del diseño decorativo y la exuberancia de sus tracerías flamígeras. Incluso en el interior de las pandas se observan grandes diferencias tanto a nivel decorativo como en lo relativo a la articulación de muros y pilares.

Muy lejos de esta datación tardía, las fechas documentadas para la construcción del claustro alto de la catedral burgalesa giran en torno a 1270[389]. A este respecto, resulta interesante destacar que el claustro de Sasamón no sólo presenta una clara analogía con el de la catedral de Burgos sino también con el de otras grandes sedes peninsulares de la época como es la de Pamplona (fig. 111). En concreto, el claustro de Sasamón guarda relación con los tramos correspondientes a la primera etapa constructiva del recinto pamplonica[390]. Esta primera fase, que Clara Fernández-Ladreda fecha entre los años 1280 y 1318, abarcaría fundamentalmente la panda este del claustro -excepto el tramo más meridional y la bóveda y tracería del ventanal del inmediatamente anterior-, y la mitad oriental de la norte**,** así como la cripta de la sala capitular y los muros del piso superior[391]. Este empuje se caracteriza por la presencia de un tipo de tracería (la más sencilla de las que conforman el claustro), que sigue el mismo esquema compositivo que las de Burgos y Sasamón, con la diferencia de que presenta un juego de óculos de seis y ocho lóbulos en lugar de cuatro y seis[392]. Un diseño semejante se repite en el tramo

[389] Karge, *La catedral de Burgos*, 109-110.

[390] Clara Fernández-Ladreda Aguadé, "El claustro y dependencias canonicales de la catedral de Pamplona: arquitectura y escultura", en *Arte Gótico en Navarra*, dir. Clara Fernández-Ladreda (Navarra: Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 2015), 186. El claustro de Pamplona toma a su vez como referente al claustro de la catedral de Burgos en muchos aspectos.

[391] Fernández-Ladreda, "El claustro y dependencias canonicales…", 166.

[392] Estos arcos, al igual que en el claustro de Sasamón, están sustentados por finas columnillas que descansan sobre esbeltas basas apoyadas en un zócalo. Sin embargo, si bien hacia el exterior del patio el de Pamplona parece similar a los dos claustros burgaleses, en el interior la composición es ligeramente diferente. Las columnas que componen

más antiguo de los que componen el claustro del monasterio de Santa María de la Oliva, levantado a inicios del siglo XIV[393]. Como ya había sucedido en la sede pamplonica, el claustro de la Oliva, cuya construcción se prolongó hasta el siglo XV, fue testigo de la evolución que experimentaron los diseños de las tracerías en complejidad y preciosismo con el suceder de las centurias. En definitiva, los claustros de estos tres célebres templos ponen en evidencia la buena acogida que el gótico radiante tuvo en la Península durante finales del siglo XIII y principios del XIV. Será este, pues, el primero de los indicios que inviten a considerar este marco cronológico y estético como el que verdaderamente debió servir de escenario a la construcción del claustro segisamonense.

Esta propuesta cronológica podrá ser confirmada y, más aún, calibrada, a través del estudio de los muros de cierre. Como ya se ha esbozado, el perímetro mural del claustro de Sasamón se encuentra horadado por una sucesión de arcosolios funerarios. Este patrón, como advirtió hace años Christopher Welander[394], es particularmente hispano y alcanzó una singular regularidad en el claustro alto de la catedral de Burgos, donde las paredes exteriores se configuran como una serie de profundos arcos ojivales enmarcados por pilares rectangulares que sobresalen marcadamente del muro, dando lugar a grandes arcadas que soportan las bóvedas y que semejan un viaducto[395]. Así pues, además de la identidad en el diseño de sus ventanales, la relación entre el claustro alto de la catedral Burgos y el del templo segisamonense viene sostenida por la similitud en la articulación de sus muros (compárense figs. 112 y 113). No obstante, a pesar de que el sistema mural del claustro de Sasamón fue concebido a imagen del catedralicio, el resultado final hubo de verse condicionado por las menores dimensiones del recinto parroquial y, especialmente, por las más escuetas posibilidades económicas de su

los pilares de los muros de las ventanas no arrancan desde el suelo, sino desde un nivel superior, a la altura del zócalo sobre el que se levantan los ventanales. Así, en lugar de las columnas corridas desde la base que en Sasamón y Burgos marcaban los arranques de los pilares diferenciándolos del de las columnillas que dividen las lancetas, en Pamplona todas arrancan a una misma altura. Únicamente se adosa a cada uno de los pilares una especie de moldura en la parte inferior que en realidad no parece cumplir ninguna función estructural.

[393] Carlos Martínez Álava, "Arquitectura: parroquias, santuarios y monasterios", en *Arte Gótico en Navarra*, dir. Clara Fernández-Ladreda (Navarra: Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 2015), 297.

[394] Sobre la concepción estructural del claustro de la catedral de Burgos como cementerio véase Christopher Welander, "The Architecture of the Cloister of Burgos Cathedral", en *Medieval Architecture and Its Intellectual Context. Studies in Honour of Peter Kidson*, eds. Eric Fernie y Paul Crossley (Londres: The Hambledon Press, 1990), 159-169.

[395] Así los describe Henrik Karge. Karge, *La catedral de Burgos*, 257.

fábrica. Así, podría decirse que en Sasamón se levanta una versión humilde del espacio claustral de la catedral vecina, en el que los lucillos no ocupan la totalidad de los lienzos, sino que han sido horadados directamente en un muro carente de articulación. Con todo, estos matices estructurales no son óbice para afirmar el parentesco existente entre ambos espacios que, más que a nivel compositivo, debe entenderse a nivel funcional.

La presencia de este claustro en el conjunto segisamonense invita a preguntarse sobre el porqué de su erección. La tradición historiográfica ha insistido en conferirle a este templo la dignidad de colegiata amparándose en la presencia de este recinto y apelando a la memoria del esplendor del que había gozado el templo durante los años en los que sirvió de sede episcopal, allá por el siglo XI. Sin embargo, como ha quedado demostrado, nada sugiere la presencia de una comunidad o actividad colegial en Santa María de Sasamón. De haber existido una suerte de vocación de uso colectivo para este espacio podría haber estado vinculado, en todo caso, a "los clérigos de Sasamón" o, lo que es más, "a los clérigos de la cofradía de Sasamón" a los que se hace referencia en varias ocasiones en los mentados testamentos de Martín Ibáñez de Sasamón (1333) y Juan Rodríguez de Sasamón (1354) que, por otra parte, a la luz de la reconfiguración cronológica que aquí se pretende proponer, supondrían los testimonios originales más cercanos al momento de la construcción de este claustro que se han podido conservar[396]. Los datos que ofrecen estos documentos, que tampoco permiten atestiguar la existencia de un cabildo colegial, sí invitan a barajar una suerte de actividad comunitaria al abrigo de este templo, a la par que a intuir la presencia de una familia clerical presumiblemente numerosa. Al hilo de esta cuestión no está demás traer a colación la voluntad testamentaria emitida por Pedro Ruiz Sarmiento mediante la cual decretaba la presencia de diez clérigos en Sasamón que rogasen por su alma de forma perpetua. Aunque esta disposición data de 1384, cuando lo más probable es que las obras de este claustro primitivo estuviesen ya finalizadas[397], su existencia no hace más que reforzar la idea de la presencia de una populosa comunidad clerical en la iglesia parroquial de Santa María de Sasamón por aquellos años.

[396] ACB, vol. 48, fol. 319; ACB, vol. 18, fol. 507.

[397] En relación con este personaje, Isaac Rilova y Jesús Simón manifiestan en su monografía que Ruiz Sarmiento tomó posesión de la villa de Sasamón en el claustro de su iglesia. Este acto tuvo lugar en 1379 de modo que, si fuese cierto el dato que apuntan estos autores, este resultaría determinante para ratificar la construcción del claustro en una fecha anterior a la que se ha venido insistiendo. Desgraciadamente, estos historiadores no refieren la procedencia documental de esta información. Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 107.

Con todo, a pesar de que el espacio claustral segisamonense pudo asumir entre sus funciones la de servir como marco para las actividades derivadas de la mentada cofradía, sería arriesgado, y estimo que errado, proponer que este espacio hubiese sido creado para tal propósito. Por el contrario, atendiendo a la configuración de sus muros y a su voluntad de alzarse como reflejo del claustro catedralicio, considero que el escenario más plausible es que el claustro segisamonense hubiese sido creado con el fin de servir como necrópolis de prestigio. Ya Eduardo Carrero, en su artículo sobre los claustros funerarios de la Edad Media, había incluido a Sasamón entre una serie de ejemplares que respondían a fines deliberadamente cementeriales[398]. Esta nueva tipología claustral, que deriva de la necesidad de crear un espacio de enterramiento privilegiado próximo a la iglesia, habría nacido en la catedral de Salamanca y alcanzado una gran difusión en territorio peninsular desde finales del siglo XIII y especialmente durante el XIV[399]. Es, pues, en esta familia en la que debe incluirse a Sasamón. Ejemplos destacados son precisamente el claustro alto de la catedral de Burgos o los de las catedrales de Salamanca, León[400], Oviedo y Ciudad Rodrigo, así como de colegiatas como la de Valladolid e incluso de numerosas iglesias parroquiales como las de San Pedro de la Rúa en Estella, o los más cercanos de San Juan de Castrojeriz y San Esteban de Burgos[401].

Es justamente esta última iglesia, la de San Esteban de Burgos, la que puede señalarse como el otro gran paralelo con el que puede medirse la iglesia de Sasamón. Como ya se ha adelantado, son muchos los rasgos que comparten ambos templos. Uno de ellos es que la iglesia de San Esteban, como la de Sasamón, nunca gozó de una dignidad superior a la parroquial y a pesar de ello contó con la presencia de un claustro que fue diseñado con el objetivo principal de ofrecer un lugar de enterramiento privilegiado a los pobladores de un barrio en el que se

[398] Carrero Santamaría, "El claustro funerario en el medievo…", 31-43.

[399] Welander, "The Architecture of the Cloister…", 159-169; Hidalgo Sánchez, "El claustro, un espacio polifuncional…", 74.

[400] Ordás Díaz, "El claustro gótico…", 27-30.

[401] Debió haber sido este también el caso de los desaparecidos claustros de Santa María la Madre de Orense y San Saturnino de Pamplona. Carrero Santamaría, "Cathédrale et topographie funéraire…", 128; La presencia de claustros entre templos parroquiales medievales fue más común de lo que pudiese parecer, aunque en este caso su función principal no era la de jugar como elemento vertebrador del espacio como sí lo hacía en catedrales o monasterios, sino que su vocación era la de servir como recinto procesional y/o cementerio privilegiado. Como en las catedrales, el cabildo y la economía parroquial se beneficiaba del prestigio de este lugar de enterramiento, tanto desde la concesión de los nichos como de la celebración de los aniversarios. Hidalgo Sánchez, "El claustro, un espacio polifuncional…", 73.

concentraba la más alta burguesía que habitaba la ciudad de Burgos por aquel entonces[402]. Pero este parentesco no se restringe al plano funcional, sino que alcanza también el ámbito artístico. Los muros que cierran el claustro de San Esteban se encuentran horadados por una sucesión de arcosolios excavados directamente en el lienzo mural y ocupados por una serie de monumentos funerarios que presentan una estética muy similar a los del claustro segisamonense, así como las laudas sepulcrales que ocupan sus intradoses y los escudos heráldicos que adornan las camas de sus sarcófagos (fig. 114). La iglesia de San Esteban de Burgos, que no ha sido todavía objeto del riguroso estudio que merece, ha sido datada por distintos investigadores hacia finales del siglo XIII y principios del XIV atendiendo a las características de su obra y a la documentación conservada[403]. El claustro, por su parte, parece haberse levantado durante las primeras décadas del siglo XIV, pues según Teófilo López Mata en él se registra ya un enterramiento en el año 1328[404]. Por si las similitudes no fuesen suficientes, sobre sus pandas también fue levantado un segundo piso en el siglo XVI[405], y aunque por desgracia este recinto ha sufrido el desmonte de sus tracerías originales, todo apunta a que su configuración debió ser francamente similar a la que todavía luce hoy el claustro segisamonense. Así lo revelan los vestigios de sus arranques (fig. 115), amén de un ventanal que todavía es posible observar a la altura del triforio de la iglesia y que se supone coetáneo a aquellos que componían el claustro (fig. 116). Así pues, el claustro de San Esteban puede asociarse con el catedralicio en la tarea de dibujar un marco para el encuadre cronológico de su homólogo segisamonense.

Retomando el análisis del protagonista de este estudio, su función cementerial es acreditada por el total de dieciséis arcosolios funerarios que se reparten fundamentalmente por sus pandas este (6) y oeste (8) y, en menor medida, por la norte (2)[406] (véase fig. 3). Por desgracia, como

[402] Joaquín Yarza Luaces. "El arte burgalés en tiempos del códice musical de Las Huelgas". *Revista de musicología* 13, nº 2 (1990): 378; Ruíz, *Sociedad y poder real…,* 175.

[403] López Mata, *El barrio e iglesia de San Esteban*, 59 y ss.; Yarza Luaces, "El arte burgalés en tiempos...", 377; Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 119.

[404] López Mata, *El barrio e iglesia de San Esteban*, 66: "en el se registra ya en la era de 1366 (año de 1328) un enterramiento de la mujer de Alfonso Martínez de Valpuesta, escribano de don Juan Núñez de Lara, según lectura de Cantón Salazar en 1878". Si bien de este enterramiento no parecen conservarse restos materiales, sí los hay de otros del siglo XIV, aunque más tardíos, como el de Pedro González de Pedrosa, de 1373, que todavía se conserva en su arco con su lauda sepulcral. Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria…*, 136.

[405] López Mata, *El barrio e iglesia de San Esteban*, 66.

[406] Para un inventario descriptivo de los arcosolios véase Cristóbal Villanueva, "Informe arqueológico preliminar…" y Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 372 y ss.

bien indica Cristóbal Villanueva en el informe arqueológico que redacta sobre este espacio -y como es posible apreciar a simple vista-, todos han sido reutilizados en sucesivas ocasiones a lo largo de los siglos (apréciese en fig. 103), dando lugar a importantes modificaciones y pérdidas con respecto a su estructura y decoración original[407]. En los "Libros de Difuntos" conservados en el Archivo Diocesano que ya han sido referidos con anterioridad se recogen una ingente cantidad de mandas testamentarias entre cuyas últimas voluntades se encuentra la de la elección del claustro como lugar de enterramiento, siendo el preferido por los fieles el ya mentado "carnero de Nuestra Señora de los Milagros", que con toda probabilidad responde a la panda oriental que todavía hoy se encuentra presidida por la referida imagen sedente de la Virgen con el Niño[408]. Así pues, no cabe duda de que la funeraria era la función dominante de este espacio, incluso después de las reformas de las que se benefició durante los siglos XV y XVI. A este respecto, resulta importante citar el hecho de que parece haber sido durante estos años cuando pasó de ser un lugar de enterramiento accesible únicamente a personalidades ilustres, a abrir sus puertas a todo aquel que pudiese costear tales exequias.

Sea como fuere, a pesar del esfuerzo por acercar este espacio a su estado original, los trabajos de restauración llevados a cabo durante los años de 1996 y 1997 únicamente han podido rescatar una pequeña muestra de estos enterramientos primitivos. Los azares vividos por este recinto le privaron de su identidad primitiva, que incluía aquellas imágenes, altares, telas o pinturas que debieron engalanar este espacio a lo largo de las centurias y que sin duda habrían ayudado a evocar su morfología y a entender mejor las funciones para las que estuvo destinado[409]. Pero, a pesar de su desvirtuada apariencia, los arcosolios y aquellos escasos sepulcros supervivientes han resultado claves para profundizar en el conocimiento y la datación del primitivo claustro de Sasamón**.** Atendiendo a la forma del arco y a los elementos que lo soportan parece incluso plausible argüir un orden para la apertura de los lucillos y, en consecuencia, para la secuencia constructiva del claustro. Así, parece que los primeros en levantarse fueron los de la crujía este (véase fig. 98), más anchos y menos apuntados que los de

[407] Cristóbal Villanueva, "Informe arqueológico preliminar…", 2, 63. Ya se ha apuntado cómo durante 53 años, entre 1860 y 1913, el claustro fue utilizado como cementerio municipal, de modo que estos enterramientos sufrieron importantes desperfectos que vinieron a sumarse a los ocasionados por el incendio.

[408] Esta panda sustituiría así, en el caso segisamonense, a la más próxima a la iglesia como la más apreciada como lugar de enterramiento. Hidalgo Sánchez, "El claustro, un espacio polifuncional…", 72.

[409] Sobre los usos rituales y la imagen devocional del claustro véase Hidalgo Sánchez, "El claustro, un espacio polifuncional…", 77 y ss.

las pandas restantes, y las jambas y capiteles que les sirven de arranque -y entre los que se alojan los sarcófagos- presentan una morfología similar a los que soportan las arquerías del cuerpo de ventanas. Los de las pandas norte y oeste, por su parte, muestran arcos más estrechos y apuntados y sus capiteles están formados por un bocel más simple[410] (fig. 118). Es precisamente en tres de los arcosolios de esta panda oeste donde se encuentran los escudos con decoración heráldica que permiten afinar la cronología de este recinto. La forma de estos blasones y el hecho de que ocupen la totalidad del frente de la cama inducen a encuadrarlos hacia la primera mitad o mediados del siglo XIV[411], donde pueden señalarse paralelos como son los sepulcros de Alfonso de Valencia (post. 1316) o Diego Yáñez (post. 1309), en el claustro de la catedral de León[412], o el sepulcro de Lopo Fernández Pacheco (ca. 1349), en la catedral de Lisboa. De este modo, esta decoración heráldica no vendría sino a ratificar las fechas barajadas a partir del estudio de las tracerías.

Tan o más importante resulta el hecho de que todos los escudos presentes en el claustro segisamonense luzcan el mismo blasón cuartelado: primero y cuarto, una cruz flordelisada; segundo y tercero, una caldera[413]. Cruces y calderas. Estas armas parecen haber pertenecido a aquella olvidada familia de los Sasamón a la que ya se ha hecho referencia, como así revela una lauda sepulcral conservada hoy en la citada capilla de las Ánimas, en la que puede leerse:

> Aq(u)i yaze fernand(o) Alfonso de Sas/amon que dios perdone que hizo/hacer esta capiella a servicio/ de Dios et de Santa maria et al/ loor et onra de señor sant fran/cisco la qual capiella se com/enco a hacer el ano de la era de/ mil et CCCC et XVII anos pater n/oster por su alma[414] (fig. 119).

Sus cuatro ángulos se decoran con las imágenes de los cuatro evangelistas y entre ellos se disponen escudos blasonados y esmaltados, todos ellos cuartelados en cruz: primero y cuarto

[410] Si bien son muy similares a los que pueden encontrarse en otros claustros como el citado de San Esteban de Burgos.

[411] Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria…*, 19-20.

[412] Ordás Díaz, "El claustro gótico…", 178-180; 184.

[413] Aunque algunos de ellos, como se aclarará a continuación, presentarán este mismo cuartelado dispuesto en sentido inverso.

[414] Transcripción de la autora. Para otra versión véase Cristóbal Villanueva, "Informe arqueológico preliminar…", 22.

de oro (¿o quizá gules?), una cruz flordelisada de sable; segundo y tercero de plata, una caldera de sable (¿o azur?)[415] (fig. 120). Las medidas de esta placa rectangular, hoy exenta y descontextualizada, se ajustan quizá no por caso a las del hueco que presenta en su fondo uno de esos tres arcosolios del claustro que cuenta con escudos cuartelados en el sarcófago que alberga (el tercero por el sur en la panda oeste)[416] (fig. 121). De ser esta su ubicación original permitiría confirmar la existencia del claustro hacia la era de 1417 o, lo que es lo mismo, en el año 1379, aunque este supuesto no puede encontrar confirmación en la actualidad[417]. El hecho de que Luciano Huidobro a fecha de 1912 registre que esta lauda se encontraba encastrada en uno de los lucillos del ala oeste del claustro juega a favor de esta interpretación[418]. Como también lo hace la noticia ofrecida por Eduardo Cristóbal Villanueva acerca de unas señales en las tracerías dispuestas precisamente a la altura del mentado arcosolio de lo que hubo de ser un cerramiento desaparecido[419] -cerramiento que, por qué no, podría corresponder a esa capilla "a servicio de Dios et de Santa María et al loor et onra del senor Sant Francisco" a la que hace alusión la memoria de Fernando Alonso-.

Por desgracia, el paso del tiempo ha provocado el desgaste de la piedra y la consecuente pérdida de la policromía de los escudos sepulcrales, lo que impide calibrar las similitudes o diferencias a este respecto con las armas pertenecientes a Fernando Alfonso de Sasamón. Con todo, en una de las labras mejor conservadas pueden apreciarse todavía restos de un esmaltado de tono oscuro sobre las superficies de los muebles (fig. 122). Además, las tallas de las calderas presentan tres incisiones que las recorren en sentido horizontal, lo que parece apuntar a que

[415] El mal estado de conservación en el que se encuentra actualmente la pintura no permite apreciar los esmaltes con total claridad.

[416] Eduardo Cristóbal tiene la misma opinión. Cristóbal Villanueva, "Informe arqueológico preliminar…", 21-22.

[417] Si bien es cierto que según la inscripción de la lauda esta debería formar parte del arcosolio de una capilla -dedicada a San Francisco-, de la que hoy no queda constancia alguna, esta pudo haber formado parte del claustro en época medieval y haber sido alterada en época moderna o durante alguna de las sucesivas destrucciones y reformas que se han llevado a cabo en este espacio. Por el momento resulta imposible ir más allá de la hipótesis con respecto a esta cuestión.

[418] Huidobro y Serna, "Sasamón: villa de arte", 118. Teniendo en cuenta la ubicación del arcosolio en el que estaría situado esta lauda -como ya se ha dicho, en el tercer arcosolio de la panda oeste empezando a contar desde el sur- ¿no podría esa capilla de San Francisco a la que hace referencia tener algo que ver con alguna de las construcciones que, como ya se ha visto en capítulo dedica a la reconstrucción edilicia de la iglesia, se apoyó en algún tiempo pretérito sobre muro occidental del claustro, como así lo denuncian las numerosas cicatrices que todavía hoy exhibe la piedra?

[419] Cristóbal Villanueva, "Informe arqueológico preliminar…", 220, fig. 3.

originalmente se encontraban esmaltadas de azur[420], como también debían estarlo aquellas que decoran la memoria funeraria. Por otro lado, es posible observar con claridad que se trata de una cruz flordelisada vaciada, una característica que también se puede apreciar en algunos de los escudos mejor conservados de la lauda de Fernando Alfonso. Así pues, parece plausible proponer que estas armas del recinto claustral fueran en su origen idénticas a las que decoran la mentada memoria funeraria. Esta, por tanto, permite identificar los escudos presentes en los arcosolios como propios de la familia Sasamón que, como ya se ha demostrado y como bien acusa su renombre, debía guardar una íntima relación con la villa.

Pero estos tres sepulcros blasonados no son las únicas señas heráldicas que han sobrevivido en el claustro. Un cuarto arcosolio de la panda occidental alberga una pequeña placa funeraria de 40x30 centímetros con inscripción en letra gótica que reza:

> Aq$^{i}$ iaze P(er)o G$^{o}$ (¿onsale?)s criado de Roy p(ere)s/ e fino XXI días de diciembre era/ de mil e CCCLXXI año e su mu/gier maria g(¿onsale?) q(ue) dios los/ p(er)done amen pater noster/ por sus almas (Fig. 123).

Bajo el texto se extiende una franja en relieve presidida por una figura sedente de la Virgen, flanqueada a izquierda y derecha por sendos escudos. El de su izquierda resulta irreconocible, mientras que el de su derecha muestra un cuartelado en cruz: primero y cuarto, caldera; segundo y tercero, castillo. Debido a su mal estado no se conservan restos de policromía que permitan intuir sus esmaltes. Aunque esta no parece ser la ubicación original de la placa, no cabe duda de que la inscripción formaba parte de un conjunto funerario que, de tratarse de alguno de los lucillos abiertos en el claustro, permitiría apuntar su existencia al menos "en el año de la era" de 1371, es decir, en el año 1333. Atendiendo a la inscripción y a los mecanismos de escritura de época, es posible que las siglas "PO G S" constituyan la abreviatura de Pedro González y, asimismo, que las de "ROY P S" representen las de Roy Pérez. Por otro lado, teniendo en cuenta los retratos familiares que ya han sido trazados en el apartado correspondiente, es probable que este "ROY P(ere)S" que se cita en la inscripción no sea otro que Roy Pérez de Sasamón, uno de los miembros más destacados de esta familia desde finales del siglo XIII y durante la primera mitad del XIV.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[420] Félix Vaquerizo Romero, *Manual de heráldica española* (Madrid: Trigo D.L., 2000), 29.

Estas mismas armas están presentes en una tercera lauda sepulcral, alojada en el intradós del arcosolio más meridional de esta panda occidental. A juzgar por lo descuidado de su colocación actual, esta no parece que haya sido la ubicación original de esta pieza[421]. Muy similar en su diseño a la anterior, esta placa rectangular de 48x35,8 centímetros, presenta la siguiente inscripción:

> Aqi yaze Pero gonzalez que d/ios perdone clerigo servido/r desta iglesia et arciprest/e de prado et capellan del/a iglesia de santa maria de b/urgos et fino a días d/el mes de era de/ mil et CCCC et XX anos[422] (fig. 124).

En los cuatro ángulos aparecen de nuevo las representaciones de los cuatro evangelistas y entre ellas, en los lados superior e inferior, cuatro escudos cuartelados en cruz: primero y cuarto de plata, una caldera en sable; segundo y tercero de gules, un castillo o torre en plata. Gracias de nuevo a los testamentos citados, es posible identificar al destinatario de esta lauda como Pedro González de Sasamón, uno de los principales herederos de Juan Rodríguez de Sasamón. Este se refiere a él como "Pedro González, cura de Sasamón", ocupación que corrobora su memoria funeraria. Solo la fecha de defunción podría generar dudas en cuanto a la identidad de este personaje ya que el único año que figura en el epitafio es 1420, una fecha que semeja demasiado tardía para tratarse de la misma persona que aparece en el testamento de 1354. A este respecto, es importante apuntar que a pesar de que la inscripción está parcialmente borrada, lo más probable es que 1420 no sea el año sino la "era" de su muerte. Justo después del segundo espacio, precediendo a las palabras "de mil", se conserva la huella de otra palabra que hoy resulta ilegible pero cuya primera letra parece haber sido una "E". Por su tamaño y posición es más que posible que se tratase del vocablo "era". Pedro González habría muerto, entonces, treinta y ocho años antes. Es decir, alrededor de 1385. Por otro lado, a pesar de que la pequeña lauda no conserva su policromía, creo que no cabe dudar de que sus señas heráldicas sean las

[421] Eduardo Cristóbal comparte esta opinión. Cristóbal Villanueva, "Informe arqueológico preliminar…", 17. Ello no quiere decir que no formase parte del claustro, teniendo en cuenta los numerosos daños y modificaciones que ocasionaron los sucesivos enterramientos y destrucciones de los siglos XIX-XX.

[422] Los espacios vacíos que presenta el epígrafe, como indica Cristóbal Villanueva partiendo de los estudios de Gómez Bárcena, pueden deberse al hecho de que no se grabase la fecha, sino que hubiese pintado, de tal modo que la pintura se hubiese borrado más fácilmente con el paso del tiempo. Parece que en la catedral de Burgos se dan más casos como este. Cristóbal Villanueva, "Informe arqueológico preliminar…", 17. Cabe también la posibilidad de que el propietario encargase la memoria en vida, dejando así el espacio vacío de la fecha a la espera de su fallecimiento.

mismas que las de la presente memoria funeraria y que ambas supongan, a su vez, una brisura de aquellas que lucen las camas de los sarcófagos y la estela sepulcral de Fernando Alfonso de Sasamón. Dos individuos de nombre Pedro González habrían muerto, pues, en 1333 y 1385, con cincuenta y dos años de diferencia. ¿Serían padre e hijo? ¿O quizá abuelo y nieto?[423]. Calderas y castillos: ¿podrían ser estas las armas de los "González de Sasamón"? Sea como fuere, con toda seguridad estos dos personajes formaban parte de ese linaje Sasamón, por lo que probablemente el diseño de su cuartelado respondería a la voluntad de diferenciar sus armas de aquellas de sus parientes[424]. Además, no es esta la única brisura que he podido advertir en los escudos de los Sasamón. Cuesta apreciar, entre el conjunto de aquellos que decoran los sarcófagos del claustro, una variación que está presente en tres de los cuatro blasones que decoran el último de los de la crujía occidental por el lado norte (fig. 125). En lugar del cuartelado en cruz: primero y cuarto una cruz flordelisada vaciada; segundo y tercero una caldera, estos dos escudos presentan un cuartelado en cruz: primero y cuarto una caldera; segundo y tercero una cruz flordelisada vaciada. Es decir, los mismos muebles dispuestos a la inversa[425].

Así pues, la idea de que todo (o gran parte) de un árbol genealógico encarnado en sus distintas ramas esté presente en el claustro segisamonense resulta demasiado atractiva para ser ignorada. Fuesen o no los promotores principales y/o directos de su factura, la repetición de sus armas en laudas y sepulcros blasonados evidencian que la familia de los Sasamón, que sin duda desempeñó un papel destacado en la vida política y religiosa del final del siglo XIII y especialmente de la primera mitad del XIV en Castilla, debió jugar un papel activo en la fábrica

[423] Según lo que se puede extraer de los testamentos de Juan Rodríguez y Martín Ibáñez parece haber existido un miembro de esta familia llamado Pedro "el alcalde" que habría sido hermano de Martín Ibáñez. Este Pedro -que en lo que a fechas se refiere podría haber sido el PO GS de la inscripción, pues según su memoria funeraria habría fallecido en 1333, mismo año en el que muere Martín Ibáñez-, tuvo un hijo llamado Pedro Royz, sobrino de Martín Ibáñez y primo de Juan Rodríguez. Este Pedro Royz tuvo, a su vez, un hijo llamado Pedro. Soy consciente de lo aventurado que resulta establecer esta relación debido a la falta de documentación al respecto y a la arbitrariedad con la que nombres y patronímicos eran designados por aquel entonces.

[424] Solían hacerse estas modificaciones en algunos detalles (el cuartelado, las figuras, los esmaltes, etc.) cuando una rama de una familia quería diferenciarse de la principal. Vaquerizo Romero, *Manual de heráldica española*, 87.

[425] Es probable, además, que este cuarto escudo que presenta el cuartelado inverso formase parte en origen de un arcosolio distinto al que ocupa en la actualidad, ya que además de la divergencia de sus armas la fisonomía de esta pieza no es idéntica a la de las otras tres, que presentan el blasón predominante.

de la villa que les ha dado nombre[426]. Al menos, de esta parte de ella, pues era costumbre en el mundo medieval que las donaciones para la construcción de un claustro llevasen aparejadas el derecho a enterrarse en él[427]. En conclusión, este vínculo se presenta como una razón de peso para rechazar la tradicional datación tardía que se le había impuesto a este recinto y, mejor aún, para fijar en la decimocuarta centuria el momento de la construcción de este claustro primigenio.

Por último, estas señas heráldicas también avalan de otro modo la existencia de esos dos momentos constructivos separados en el tiempo. En efecto, que los monumentos funerarios y las ménsulas no son coetáneas lo demuestran las distintas formas que presentan los blasones esculpidos en cada uno de estos soportes. Por un lado, los que decoran los sarcófagos siguen la forma propia de los siglos XIII-XIV, es decir, cuentan con un perímetro rectangular con los extremos de los lados inferiores redondeados, alternando el remate completamente semicircular con el ligeramente apuntado. En cambio, el escudo que sostiene el ángel que habita una de las ménsulas luce un remate en forma de arco conopial propio de los siglos XV-XVI[428] (fig. 126), como así lo pone de manifiesto el conflictivo sepulcro de Alvar Pérez, ubicado a tan solo unos metros de distancia y ejecutado en el año 1444 (véase fig. 72).

En definitiva, no sólo el análisis arquitectónico evidencia la existencia de los dos estratos temporales que componen el claustro segisamonense, sino que también lo hace la decoración escultórica labrada sobre los distintos soportes, bien en su versión heráldica, bien en su versión figurativa. Ya se ha resaltado la factura de marcado carácter alemán que era posible atisbar en los relieves que lucen las ménsulas y que sin duda debieron ser realizadas por el mismo escultor que decoró la portada meridional de 1504. Por su parte, las imágenes que habitan los capiteles que coronan los fustes que sirven de apoyo a las tracerías presentan un estilo completamente alejado[429]. A pesar de su escasa calidad artística y de que en su mayoría contienen decoración vegetal y zoomórfica -amén de las numerosas huellas que parecen indicar que muchos de ellos fueron retocados en el transcurso de las reformas del siglo XVI-, estos capiteles están salpicados

[426] Es bien sabido que las donaciones para la construcción de un claustro solían comportar o perseguir el derecho a ser enterrado en él.

[427] Hidalgo Sánchez, "El claustro, un espacio polifuncional…", 73-74.

[428] Ottfried Neubecker, *Le grand livre de l'héraldique* (París: Elsevier Séquoia, 1977), 77.

[429] Para un censo de las ménsulas y capiteles véase Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 366 y ss.

de un pequeño número de figuras antropomorfas a las que es posible situar en su contexto cronológico a partir del estudio de su indumentaria (fig. 127). Elementos como las mangas anchas que se descuelgan a la altura de los codos, los cinturones o la profusión de botones en las pecheras de las vestiduras permiten encuadrar estas figuras en el siglo XIV. Estos complementos fueron especialmente característicos a partir del segundo cuarto[430], que quizá en el caso del claustro segisamonense haya que acercar más hacia cumplido el ecuador del siglo, en el que se pusieron de moda los cuellos altos que llegaban a cubrir el cuello y que están presentes en los trajes de las dos figurillas que lucen la vestimenta más noble[431].

En última instancia, todos los argumentos expuestos a lo largo de estas páginas con el fin de demostrar la datación temprana del claustro segisamonense vienen a ser ratificados por el mentado estudio técnico acometido en el año 2015 por un grupo de investigación dependiente del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Florencia en colaboración con la Universidad politécnica de Madrid. Los resultados obtenidos a partir de los análisis estratigráficos y las intervenciones arqueométricas ejecutadas por este equipo de arquitectos y arqueólogos de la arquitectura sobre los muros del templo segisamonense apuntan también al XIV como el siglo de edificación de este recinto claustral, coincidiendo, pues, con las conclusiones obtenidas en esta tesis doctoral a través del estudio y la observación pormenorizada de las particularidades de este recinto desde el punto de vista de la historia del arte. Es más, las lecturas paramentales de los lienzos que componen el claustro no sólo dieron pie a estos investigadores a fijar su origen en la decimocuarta centuria, sino también a distinguir diversas fases constructivas para su levantamiento que vienen a concordar, a grandes rasgos, con las propuestas aquí a partir del análisis formal de los lucillos funerarios[432]. Incluso, a su juicio, parte del que hoy es el muro de cierre oriental del claustro no habría nacido, en realidad, para servir como cerramiento del claustro sino de esa estancia de función desconocida anexa a la fachada norte del transepto a la que ya se ha hecho referencia y que, también según ellos, se

[430] Carmen Bernís Madrazo, *Indumentaria medieval española* (Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956), 27-28; Esperanza Aragonés Estella. "La moda medieval navarra: siglos XII, XIII y XIV". *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 31, nº 74 (1999): 531-535; Purificación Díaz Goñi, "La moda en los siglos XIII y XIV vista a través de la portada de Santa María de Olite". Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra 28, nº 67 (1996): 19-25.

[431] Bernís Madrazo, *Indumentaria medieval española*, 31: "Ya antes de las grandes transformaciones en el vestir, ocurridas alrededor de 1370, habían comenzado a estilarse trajes que subían ligeramente por el pescuezo".

[432] Bertocci, *Complessi Religiosi e sistema difensivi…,* 120-121.

habría levantado en un momento inmediatamente anterior al recinto claustral, que se habría rematado de cerrar del todo poco tiempo después[433]. Las numerosas cicatrices que pueden apreciarse sobre la cara externa de este muro oriental que mira hacia esa portada cegada denuncian que pudo haber sido así o que, cuando menos, hubo de servirle como punto de apoyo (fig. 128).

En esta misma línea, un último dato revelado a partir de este estudio que atañe a la cronología otorgada a la capilla de las Ánimas permite cerrar los resultados obtenidos a través de la presente investigación. Como ya se ha apuntado, este espacio ha sido adscrito por la tradición al siglo XV tomando como base la fecha de creación del monumento funerario de Alvar Pérez que se aloja en él, condicionando así las interpretaciones cronológicas emitidas para el claustro, que toma este espacio como punto de apoyo. Si bien a través de la observación de la propia estructura arquitectónica de esta capilla, así como de la dudosa concordancia del mentado sepulcro con el espacio que lo acoge, permitían poner en duda la pertenencia de esta estructura al siglo XV, el trabajo de estos investigadores italianos viene a confirmar las sospechas al encuadrar su construcción dentro del mismo siglo XIV y durante un empuje constructivo inmediatamente anterior al del claustro[434]. Así pues, la arqueología de la arquitectura no viene sino a confirmar lo que la historia del arte -y el propio análisis visual- permitían intuir: 1444 no es más que la fecha en la que fue labrado el sepulcro, pero no así la de la estructura arquitectónica que lo acoge[435]. En definitiva, estimo que la conjunción de estos dos enfoques metodológicamente dispares pero sustancialmente convergentes ofrecen una base más que sólida sobre la que asentar la estimación cronológica propuesta.

Por último, este equipo de trabajo reseña a través de su diagnosis un dato que, de estar acertado, resultaría ciertamente revelador: el paño que cierra el claustro por el flanco norte habría sido levantando en algún momento previo al siglo XII[436]. Siguiendo esta interpretación,

[433] Bertocci, *Complessi Religiosi e sistema difensivi…,* 116.

[434] Bertocci, *Complessi Religiosi e sistema difensivi…,* 120-121.

[435] Como se ha propuesto, son numerosos los ejemplos en los que la apertura de un arcosolio en un espacio preexistente da lugar a la conversión de este último en una capilla funeraria. Un hecho semejante al aquí propuesto parece haber tenido lugar en los ábsides menores de la cabecera segisamonense, en cuyas paredes todavía pueden advertirse vanos cegados que debieron ejercer una misma vocación funeraria. Sin ir muy lejos, una circunstancia semejante tiene lugar en la colegiata de Santa María del Manzano de Castrojeriz. Abella Villar, "Opus francigenum…", 82.

[436] Bertocci, *Complessi Religiosi e sistema difensivi…,* 115: "Il prospetto nord del chiostro si presenta caratterizzato da un muro costituito da blocchi di grande dimensioni di pietra sbozzata apparencchiati in senso verticale ed

este muro constituiría entonces el vestigio más antiguo de todo el conjunto arquitectónico de Sasamón, de modo que habría formado parte de alguna estructura preexistente, bien de aquella iglesia primitiva que hubo de acoger la efímera sede episcopal de Sasamón en el siglo XI, bien de cualquier otra edificación de tipo defensivo o religioso que fuese reaprovechada como cierre del recinto claustral. Si bien no resulta factible conocer su cometido original, todavía es posible advertir desde su exterior el esqueleto de un vano de corte ciertamente arcaico que debió haber ejercido una función de paso en algún momento pretérito (fig. 129). Que hubiese servido como punto de entrada al claustro y, de ser así, que hubiese convivido o no con alguno de los múltiples accesos que han sido analizados a lo largo de este estudio forma parte de un escenario imposible de recrear. Sin embargo, el hecho de que un muro preexistente hubiese sido incorporado al proyecto de ejecución del claustro explicaría tanto la oblicuidad de su planta, que está lejos de dibujar un rectángulo equilátero, como su falta de linealidad con respecto al eje que marca el cuerpo de naves de la iglesia con el que este recinto (véase fig. 3).

Sea como fuere, este muro del siglo XI no es sino una muestra más de que el puzle de Santa María de Sasamón nunca terminará de completarse.

### 5.3. (RE)CONSTRUCCIÓN CRONOLÓGICA

En conclusión, creo haber aportado argumentos suficientes para certificar que el claustro de Santa María de Sasamón, tal y como habría llegado hasta la actualidad de no haber sido por el fatídico incendio que lo asoló en 1812, fue en realidad el resultado de una secuencia constructiva emprendida mucho antes de lo que había querido defender la tradición e integrada por dos campañas diferentes en estilo y distantes en el tiempo.

La primera, a la que debe atribuirse el verdadero nacimiento de este recinto, se ajusta a la estética del más puro gótico radiante siguiendo la estela del claustro alto de la catedral de Burgos y puede enmarcarse, a mi juicio, entre el inicio y el tercer cuarto del siglo XIV. El índice *post quem* para la consecución de este empuje la proporciona el citado referente, levantado

orizzontale. La muratura rappresenta un unicum in tutto el Complesso Architettonico e sembra riferibile ad una struttura pre-esistente (forse un muro di cinta) all'impianto di questo ambiente e probabilmente alla prima construzione della chiesa stessa. Làffermacione viene giustificata da alcuni elementi: l'andamento della muratura che non risulta in asse con il lato Nord della chiesa; la rotazione del suo asse in corrispondenza del prospetto ovest dell'edificio religioso; la diversa técnica costruttiva impiegata rispetto a quelle utilizzate nell'edificazione dell'edificio religioso; lo spessore della muratura del paramento externo a quello interno di circa 2 metri (il doppo rispetto alle muratura che caratterizzano il resto della catedrale)".

hacia 1270. Que el claustro de Sasamón sea una copia directa e intencionada del claustro alto de la canónica burgalesa no puede causar extrañeza teniendo en cuenta que no es la única cita de esta prestigiosa catedral vecina que es posible encontrar entre los muros de la fábrica segisamonense. Es este precisamente uno de los motivos por los que no debe darse por sentado que ambos claustros hayan sido coetáneos a la hora de valorar su datación. Así pues, será necesario ver más allá del modelo (un error en el que incurrieron aquellos recientes investigadores que han adelantado al siglo XIII el levantamiento de este recinto), para emitir un juicio cronológico. Son las pruebas escultóricas, tanto heráldicas como figurativas, las que invitan a retrasar la construcción de este recinto hasta ese siglo XIV, una cronología que además viene corroborada por las lecturas estratigráficas efectuadas por el equipo técnico florentino. Estos análisis, a la par que el estudio de los arcosolios que recorren los muros perimetrales, apuntan hacia la posibilidad de que la construcción de este recinto se hubiese realizado de forma progresiva, comenzando por la panda oriental y terminando por la occidental, donde se encuentran los nichos que lucen los blasones que parecen corresponder a esa familia de los Sasamón que detenta un considerable poder durante ese siglo XIV. Así pues, todos los indicios sugieren que su construcción debió prolongarse en el transcurrir de esa decimocuarta centuria. Por su parte, el ejemplo de San Esteban de Burgos demuestra que hacia la primera mitad del siglo XIV el modelo del claustro catedralicio todavía estaba vigente a la hora de acometer el diseño de unas tracerías que, de no explicarse como emulación de un modelo prestigioso, habrían resultado pasadas de moda, como así da fe la secuencia evolutiva que describen los ventanales del claustro de la catedral de Pamplona. En definitiva, estimo que no debe caber lugar a dudas de que el claustro segisamonense es en realidad el fruto de una campaña constructiva que se llevó a cabo más de una centuria antes de lo que siempre se había querido creer.

La segunda campaña, responsable de la distorsión cronológica acaecida hasta la fecha, vino a modificar el conjunto claustral con el levantamiento de unas nuevas bóvedas y su correspondiente piso superior, y la consecuente apertura de nuevos accesos. Su ejecución hubo de tener lugar entre finales del siglo XV y principios del XVI de la mano de artistas formados en una corriente de marcado gusto alemán que, con toda probabilidad, fueron los encargados de materializar el conjunto de ampliaciones de las que es objeto la fábrica segisamonense por estos años. No hay duda de que tras la voluntad de levantar una nueva nave longitudinal integrada por un conjunto de capillas funerarias a las que se concede el honor de recibir una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

portada de acceso particular, de lanzar unas nuevas bóvedas y un segundo piso sobre el claustro preexistente y de diseñar una sala capitular adosada a la cabecera debe encontrarse una decidida voluntad individual o colectiva. Varios ingredientes podrían servir como pistas que seguir a este respecto, como las señas episcopales que lucen algunos de los relieves que decoran las ménsulas del claustro[437], así como la bóveda de una de las capillas funerarias de la nave meridional (y que todavía es posible ver también sobre los dinteles de algunas casas próximas al recinto de la iglesia), o el escudo de los Reyes Católicos que preside el mainel de aquella portada de 1504 que permite afinar el marco cronológico de esta campaña. Por desgracia, no es posible ir más allá ni determinar el fin último de estas mejoras ante el silencio que guardan los documentos, por no hablar de que este ejercicio excedería los límites cronológicos de este estudio.

En definitiva, estimo que a través de estas páginas se ha podido poner punto final a esa visión desenfocada que se había proyectado hasta la fecha sobre el claustro segisamonense. Muros, bóvedas y tracerías. Tres componentes de un mismo espacio arquitectónico para el que no basta con emitir un juicio cronológico único y global como había pretendido la historiografía precedente. La complejidad de este recinto demandaba la observación detallada y minuciosa de todas y cada una de sus particularidades que pretendió llevarse a cabo en el transcurso de esta investigación y que tenía por fin último tanto revelar como apuntalar la pertenencia de este recinto al siglo XIV y, con ello, recuperar para la Historia del arte medieval hispano un claustro del más puro gótico radiante.

USC

[437] Esta investigación ha abordado el estudio de las ménsulas desde el punto de vista de su estilo con el fin de fijar así su datación y la de todo el conjunto claustral. Con todo, lo cierto es que los motivos iconográficos que en ellas se representan recuerdan a los que lucen sus homólogas del claustro alto de la catedral de Burgos. A la luz de todo lo expuesto a lo largo de este trabajo no sería extraño pensar que una vez más el claustro catedralicio hubiese sido utilizado como referente, teniendo en cuenta, además, que presumiblemente a través de esta sede se tamiza el influjo de los maestros alemanes hacia el resto del territorio burgalés.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# 6. LA PORTADA SUR

## 6.1. LA PORTADA

La portada meridional de Santa María de Sasamón, la más importante del conjunto y que actúa hoy como entrada principal al templo, se abre en el extremo sur de la nave más oriental del crucero (fig. 130). Se trata de una puerta bífora divida por un parteluz y encuadrada por dos derrames laterales compuestos por una sucesión de arquillos trilobulados que enmarcan enjutas figuradas sostenidas por capiteles. Una estrecha cornisa recorre el muro a la altura de sus respectivos collarinos, ejerciendo la labor que correspondería a unos desaparecidos fustes. Sobre las enjutas se dispone una segunda arcatura ciega compuesta por finas columnas de triple fuste entre las cuales se alojan esculturas exentas. Sobre sus cabezas, una serie de arcos apuntados remata el conjunto actuando, a su vez, como una suerte de baldaquinos concatenados que sirven de abrigo a las mentadas estatuas. A este mismo nivel, ocupando el espacio que media entre ambas secuencias de doseles, discurre el dintel que, auxiliado por sendos modillones figurados en cada uno de los vanos en los que queda dividida la entrada, enmarca la puerta y soporta un tímpano orlado por tres arquivoltas.

Preside el tímpano un Cristo en Majestad escoltado por los símbolos de los cuatro Evangelistas que en esta ocasión se encuentran acompañados de su propia representación antropomorfa encarnada en las figuras de cuatro escribas que, afanados en su trabajo, se inclinan sobre sendos libros dispuestos en pupitres. En el dintel, los doce Apóstoles, sentados en un banco corrido, conversan por parejas. Ángeles con palmas e incensarios alaban al Rey de la Gloria desde la arquivolta interna, en la que se distingue también a un serafín que pliega las alas sobre su cuerpo. Otro de estos seres celestiales acompaña a los Veinticuatro ancianos del Apocalipsis –que en este caso son veintitrés, ya que este ángel ha venido a usurpar el lugar de uno de ellos-, que tañen sus instrumentos apostados sobre la segunda y tercera arquivolta. Entre ellos se intercalan seis escenas en las que se da vida a un repertorio de actividades escolares.

En la zona más próxima al visitante, el parteluz acoge una imagen de la Virgen con el Niño mientras que en las jambas se suceden una serie de esculturas de bulto redondo que encarnan, en su mayoría, personajes veterotestamentarios. Se cuentan, en total, cuatro tallas en cada uno de los derrames. Como se ha apuntado unas líneas más arriba, estas figuras se apoyan sobre un rebanco que se presenta decorado por una serie de enjutas y capiteles figurados con motivos del más variado tenor.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

### 6.2. MUCHO MÁS QUE UNA COPIA DEL SARMENTAL

Esta portada ha sido históricamente entendida como una mera reproducción mecánica de la puerta del Sarmental de la catedral de Burgos[438], siendo calificada en numerosas ocasiones como mera "copia servil"[439], incluso "un tanto más tosca" que su modelo[440], acusando así a sus creadores de falta de talento e imaginación artística (fig. 131).

La mentada ausencia de documentación relativa a la historia edilicia de este templo, acentuada por la incapacidad - ¿o la falta de voluntad? - de ver en esta portada algo más que una simple replica y por la conformista creencia de que como tal no era merecedora de una exégesis desligada de la de su modelo, ha generado un oscuro vacío en torno a todo lo relativo a su datación, contextualización e interpretación. Así, los escasos autores que le han dedicado atención a la portada de Sasamón lo han hecho con el mero propósito de aludir a su naturaleza de "copia", resaltando únicamente los rasgos que comparte con su referente y obviando por completo aquellos que la diferencian de él. Si bien es cierto que la puerta segisamonense mantiene una deuda innegable con la del Sarmental, atesora asimismo una serie de novedades verdaderamente significativas que se han pasado por alto de forma recurrente y cuya puesta en valor resulta crucial para lograr transitar por los tortuosos senderos de su interpretación.

Estas cuantiosas divergencias afloran ya en la propia composición estructural de la portada segisamonense. Así, a pesar de que en un plano general ambas entradas están organizadas a partir de la superposición de dos arcaturas ciegas que desembocan en un tímpano enmarcado por arquivoltas (una estructura que, por otro lado, no es más que aquella típica de las portadas góticas que tiene su origen, como es sabido, en las grandes catedrales francesas[441]), las disonancias entre sendas empresas se aprecian en múltiples detalles que determinan la estética que invade todo el conjunto. Por ejemplo, en la presencia de arquillos trilobulados en la portada

[438] Sobre la portada del Sarmental véase Sánchez Ameijeiras, "La portada del Sarmental…", 161-198; Karge, *La catedral de Burgos*…, 117-118, 153-154, figs. 46-51; Williamson, *Escultura gótica*…, 335-337; Azcárate Ristori, *Arte gótico en España*, 153-156; Frederick B. Deknatel, "The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León", *The Art Bulletin* 17 (1935), 253-273; Ara Gil, "Escultura", 228-230; Andrés Ordax, *La España gótica*, 205.

[439] Lampérez y Romea, "La iglesia de Santa María…", 270.

[440] García de Quevedo y Concellón, "Excursiones por la provincia de Burgos…", 206.

[441] Esta estructura iniciará su desarrollo en catedrales como las de París o Amiens y se consolidará en la de Bourges. Si bien es cierto que fue importada y tamizada en la Península principalmente a través de la portada meridional de la catedral burgalesa, se extenderá después por todo el territorio hispano hasta entrado el siglo XIV, siendo utilizada en grandes empresas como las de Burgo de Osma, Cuenca o León. Karge, *La catedral de Burgos…,* 155-156.

segisamonense frente a los de medio punto de la portada burgalesa, o de columnillas de triple fuste coronadas por arquillos apuntados que no coinciden con las columnas monolíticas de fuste redondo rematadas por arcos redondeados de la puerta catedralicia. Esta distancia se aprecia también en la decoración vegetal que brota en ambos conjuntos, que goza de un mayor protagonismo en la portada parroquial a la par que de un tratamiento mucho más detallado y naturalista. En suma, entre todos aquellos elementos decorativos inherentes a la estructura de la portada, más que el afán de réplica se encuentra el de la actualización deliberada.

Sin embargo, será en la esfera de la escultura donde se halle la más clara disparidad. Como se ha subrayado, a la portada de Sasamón se le ha negado de forma recurrente el derecho a gozar de una identidad propia debido a que para acometer su revisión se ha partido siempre desde una posición parcial y sesgada. La indiscutible conexión que existe entre los tímpanos, dinteles y arquivoltas de ambas portadas terminó por eclipsar sistemáticamente a los restantes elementos que componen y completan la decoración escultórica de la portada segisamonense. Basta con dirigir la mirada hacia las imágenes que habitan las enjutas, las jambas o el parteluz de la portada de Sasamón para percatarse de que la prédica que recita este registro inferior no puede estar más alejada de aquella que entona la portada catedralicia. La presunta dependencia del Sarmental se desmiente por sí misma a través de este simple ejercicio. En primer lugar, todo apunta a que, salvo por la figura del obispo en el parteluz, la puerta catedralicia estuvo semidesnuda de cintura para abajo hasta el siglo XVIII, momento en el que debieron ser labradas las tallas hoy presentes en las jambas[442]. Tampoco cuenta el Sarmental con decoración figurativa en las enjutas y capiteles que soportan los derrames, que únicamente lucen ornamentación vegetal. Así, sólo el obispo que preside el parteluz parece haber sido miembro de esta portada desde sus orígenes. Esta figura, además, acredita el discurso eminentemente episcopal que impera en el Sarmental, amén de que su función principal era la de servir de entrada privada al obispo y a los canónigos que poseían asiento en esa sede, motivo por el cual fue denominada como "puerta del arzobispo" a lo largo de las décadas[443]. Nada tiene que ver,

[442] Karge, *La catedral de Burgos…,* 117; Sánchez Ameijeiras, "La portada del Sarmental…", 164: "Las intervenciones más llamativas se localizan en el cuerpo inferior, ya que en el siglo XVIII se labraron las estatuas más cercanas al ingreso —Moisés y Aaron, Pedro y Pablo—, en 1863 se colocaron las dos restantes que, a pesar de datar del siglo XIII, hasta entonces coronaban el arco que comunicaba el palacio episcopal con el claustro nuevo. De ello se deduce que no puede asegurarse la existencia de una serie estatuaria original en el Sarmental, aunque el diseño del cuerpo inferior de la portada implique que tal serie estaba prevista en un principio".

[443] Sánchez Ameijeiras, "La portada del Sarmental…", 171; Rocío Sánchez Ameijeiras, "Church Reform and the Poetics of Gothic Sculpture in Burgos and Amiens", en *Spanish Medieval Art. Recent Studies*, ed. Colum Hourihane (New Jersey, Princeton University, 2007), 164.

pues, este discurso con el de exaltación mariana que, como se estudiará con detenimiento en las próximas páginas, inunda el parteluz, las jambas y las enjutas de la portada segisamonense. No tendría sentido, entonces, haber escogido como inspiración para la obra de Sasamón una portada que no muestra rastro alguno de la devoción que pregona la parroquial. En conclusión, no existe ni un solo punto en común entre los registros inferiores de estas empresas que permita seguir sustentando el tan perpetrado argumento de la copia. Huelga decir, pues, que el aparato estilístico bajo el cual se dio forma a las esculturas que decoran esta zona más próxima al espectador en la portada segisamonense en nada puede depender del que hasta ahora era considerado su modelo.

Este hecho implica que, al contrario de lo que siempre se ha venido diciendo, la analogía entre estas dos portadas burgalesas debe restringirse a sus respectivos cuerpos superiores (tímpano, dintel, arquivoltas y mochetas). Sin embargo, aunque ni puede ni debe ponerse en duda esta conexión, tampoco sería acertado certificar la identidad entre ambas obras como plena teniendo en cuenta que la portada de Sasamón encierra una revisión formal del modelo al que evoca. En efecto, el artista que acometió este encargo reformuló los patrones formales seguidos por su modelo adaptándose a los nuevos gustos de su tiempo. Esta capacidad de renovación estilística, que ningún otro investigador había tomado en consideración, habrá de ser uno de los factores que han resultado esenciales para la interpretación de la puerta segisamonense.

Es más, a pesar de que a primera vista pueda parecer que el programa figurativo que se despliega en el tímpano, el dintel y las arquivoltas constituye una copia exacta en ambos conjuntos, una observación minuciosa permite sacar a la luz pequeñas alteraciones que afectan tanto a la disposición de las piezas (lo que se acusa especialmente en las dovelas de las arquivoltas), como a la actitud de algunas de las figuras (que se puede apreciar principalmente en los símbolos del Tetramorfos o en los Apóstoles que habitan el dintel), o a la presencia o ausencia de ciertos objetos y atributos (como sucede con los nimbos de Cristo y los Apóstoles o los tinteros de los Evangelistas escribas)[444] (véase Apéndice II). Si bien estas distorsiones no afectan al significado global de la composición, su existencia permite poner una vez más en entredicho el alcance de la relación entre ambas portadas. Por desgracia, resulta imposible conocer el grado de asimilación por parte de los escultores que labraron la portada de Sasamón del modelo que debían imitar, y por lo tanto discernir si esta obra es el resultado de un acto

[444] Véase Apéndice II. En él se describen en detalle todas las divergencias entre ambas portadas.

involuntario o de una distorsión intencionada. En suma, aunque la portada de Sasamón está indisolublemente unida a la del Sarmental su vínculo no es, ni mucho menos, tan estrecho como se ha querido dibujar.

Teniendo en cuenta que todas estas coyunturas nunca habían sido puestas en evidencia, el cometido principal de las próximas páginas será obsequiar a la portada meridional de Sasamón con una lectura propia, personal, libre de ecos de modelos y agravios comparativos. Para lograrlo, he adoptado la firme postura de dejar de observar a Sasamón a través del cristal del Sarmental. Abordar el estudio de la portada segisamonense apelando a aquello que la distingue de la puerta catedralicia me permitió relegar a un segundo plano lo que tiene de copia para realzar al fin lo que tiene de original. Como se podrá comprobar si se prosigue esta lectura, este ejercicio resultó clave para discernir las diferentes fases constructivas que se distinguen en ella, para vincular el ejercicio de su labra a sus posibles artífices y para proponer unas fechas aproximadas para su ejecución. Con ello se alcanzó, en definitiva, el objetivo último de esta investigación.

### 6.3. UNA OBRA EN DOS TIEMPOS

Entre todas las conclusiones extraídas a partir de este nuevo enfoque, es fundamental subrayar la que hubo de determinar el devenir de este estudio: la segisamonense es, en realidad, una portada labrada en dos tiempos.

Todo parece indicar que la portada meridional de Sasamón fue objeto de una reformulación discursiva de la que, en efecto, habla la llamativa discordancia iconográfica -y como se verá más adelante, también estilística- que se da entre la figuración que se despliega en su sector superior (tímpano, dintel, arquivoltas) y la que exhibe su cuerpo inferior (parteluz, jambas, enjutas y capiteles). Pero las pruebas de esta renovación no se limitan al ámbito escultórico, sino que sus huellas han quedado impregnadas en la propia estructura arquitectónica de la portada. La inserción de la escultura que hoy habita el dintel, el tímpano y las arquivoltas de la portada de Sasamón obligó a rediseñar el marco que le serviría como soporte. Las secuelas de esta reforma se hacen patentes, por ejemplo, en el conjunto de arquillos que sirven de cobijo a las esculturas de las jambas y que actúan a su vez como punto de arranque de las arquivoltas. No hay duda de que esta pieza tuvo que ser mutilada en su parte interna (la más próxima al tímpano) para poder encastrar el dintel actual, que era de un tamaño mayor al espacio para el que fue labrado (figs. 132a y 132b). Lo forzado de este encaje permite suponer que esta portada

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

debió de ser en origen más abocinada -del mismo modo que lo es, de hecho, su pareja en el brazo norte del crucero-, y que el intradós de su arco no estaba diseñado para albergar un dintel de semejante magnitud, de modo que hubo de ser adaptado para tal fin[445]. Estos desajustes ratifican el mensaje que anuncia la escultura: que el registro superior que hoy integra esta portada no obedece al proyecto original. Todo ello demuestra, en conclusión, que la entrada por la que hoy se accede a la iglesia de Sasamón es el resultado de, al menos, dos empujes constructivos diferentes: una primera intervención en la que se dará forma a un discurso de piedad mariana y una segunda acometida, más tardía en el tiempo y ejecutada por nuevos artífices, que vendrá a exaltar un prestigioso modelo episcopal vecino.

En suma, considero que los argumentos aportados a lo largo de las últimas páginas son harto suficientes para enunciar a partir de ellos dos premisas irrefutables: que la portada de Sasamón posee su propia identidad, y que ésta no es el resultado de un proyecto uniforme. Es necesario, pues, erradicar el hábito de concebir esta empresa artística como la mera reproducción de un modelo precedente y desterrar la tendencia a interpretarla como un todo, habida cuenta de que no ha sido engendrada bajo ninguno de esos supuestos. La de Sasamón debe ser entendida como la conjunción de dos portadas en una, de modo que su lectura tiene que ser abordada de forma fragmentaria. Siguiendo este principio, el minucioso análisis que se ha venido anunciado se ejecutará de forma independiente para cada uno de los dos sectores que integran esta portada.

### 6.3.1. Primer tiempo. El cuerpo inferior: del dintel al suelo

Se ha denominado cuerpo inferior a aquel sector de la portada segisamonense que se encuentra por debajo del dintel. En él se condensan todos los vestigios conservados de esa primera campaña decorativa de acento mariano. En términos escultóricos, este cuerpo estaría integrado por las figuras de bulto redondo que habitan las jambas y el parteluz y por los relieves que decoran las enjutas y los capiteles que las soportan.

Abordar el estudio de la decoración escultórica labrada durante este primer tiempo pasa por sortear la dificultad implícita en el mal estado de conservación en el que se encuentra este sector de la portada. Bien sea por su mayor proximidad al radio de acción humano, bien sea por

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[445] Por otra parte, como ya señalaba August L. Mayer, el baldaquino que corona el parteluz no se encuentra integrado en el campo del tímpano, como sucede en casi todas las catedrales góticas de corriente francesa. Véase Mayer, *El estilo gótico en España,* 49. Esta circunstancia podría ser, quizá, un indicativo más de esta concepción separada de ambos registros.

su mayor exposición a los fenómenos meteorológicos que azotan con fuerza en esa vertiente sur, este sector inferior ha sido la parte más damnificada de toda la portada. Dichos estragos han mellado especialmente la superficie de la escultura, cuya imagen se ha visto deteriorada, desvirtuada e incluso mutilada en los casos más severos. Así pues, la erosión se ha presentado como el rival más fuerte a batir en la ya de por sí difícil tarea de la interpretación escultórica. A pesar de que estas adversas circunstancias han condicionado y, lo que es peor, coartado la profundidad de este estudio, el análisis de estas piezas se ha ejecutado con rigor y con el propósito de sacar el máximo partido a aquello que ha sobrevivido. Los resultados de este ejercicio serán presentados a lo largo de los próximos apartados, abordando por separado su análisis estilístico de su estudio iconográfico con el fin de lograr así una mayor claridad expositiva.

#### 6.3.1.1. Análisis estilístico

De entre los elementos mal conservados que integran este registro, son las esculturas de bulto redondo que habitan las jambas y el parteluz las que permiten extraer una mayor información en términos estilísticos. En lo que respecta a las figuras de las jambas, puede establecerse una división en dos grupos diferenciados atendiendo a sus particularidades formales: por un lado, las que ocupan los tres primeros puestos de cada uno de los derrames y, por otro, las que se alojan en la cuarta y última hornacina de los mismos (figs. 133 y 134). Aunque el aparato formal de las dos esculturas que ocupan los huecos más externos -una Virgen Anunciada y un San Juan Bautista (figs. 135 y 136)- no se encuentra del todo alejado de aquel que presentan el resto de las tallas del conjunto escultórico de las jambas, su reducido tamaño sumado al soporte arquitectónico al que se encuentran indisolublemente adosadas y que debe reconocerse como las hornacinas que las alojaban dondequiera que fuese su localización original, lleva a desechar cualquier posible dependencia con respeto el espacio que ocupan en la actualidad. Así pues, todo apunta a que no formaban parte del plan original de esta portada, sino que debieron ser reubicadas durante alguno de los numerosos procesos de destrucción y reconstrucción que ha vivido este templo, como bien se ha constatado en el capítulo dedicado a desentrañar su historia constructiva. Teniendo en cuenta el estado tan desvirtuado en el que se encuentra el templo segisamonense resulta imposible determinar cuál pudo haber sido su función y/o su ubicación original. A la vista de esta vaguedad interpretativa y de su desvinculación con respecto al discurso de esta portada no se profundizará más en esta materia.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Las esculturas restantes, que ocupan los seis primeros nichos, comparten sin duda fecha de nacimiento. Todas las figuras responden a los mismos patrones formales: escasa proyección de bulto, canon alargado, macrocefalia y una desproporcionada magnitud de sus cuellos que enfatiza la estrechez de sus hombros (figs. 137-142). Presentan rostros ovalados de frente ancha, mejillas hinchadas y mentón prominente y redondeado. Entre sus rasgos faciales destacan los arcos ciliares que dibujan un marcado semicírculo y albergan unos ojos prominentes y abultados -en algunos casos de forma desmedida-, cuyas órbitas se hallan delimitadas por unos párpados enfáticamente perfilados. Bajo ellos, una nariz estrecha bajo la que se asoma una tímida boca de labios finos que esboza una inerte sonrisa. Todas las figuras, sin excepción, muestran largas melenas configuradas a partir de dinámicos mechones serpenteantes para cuyo diseño su autor parece haber obedecido una pauta: ondas finas para las cabelleras femeninas y mucho más gruesas y poderosas para las de sus compañeros varones. Resulta especialmente característica la rigidez que coarta su postura y que afecta a toda la familia, materializándose a través de una espalda ligeramente arqueada en su parte superior en beneficio de unos hombros que se adelantan para acompañar el movimiento de sus brazos, dispuestos a ambos lados de sus caderas con el fin de recoger sus mantos de tipo clásico. En lo que respecta a la actitud, una rodilla ligeramente adelantada parece intuirse bajo sus vestiduras, que se descuelgan dejando a la luz únicamente las puntas de unos pies que proyectan un ángulo obtuso. Sus ropas se configuran a partir de fórmulas geométricas simples que dan lugar a monótonos y acartonados pliegues verticales que forman capas asimétricas de ritmo zigzagueante. Sorprende la importancia que se le otorga al fiador, que se dibuja a partir de un grueso arco que sobredimensiona el semicírculo y que destaca sobremanera sobre el resto de la indumentaria. A la misma familia que estas esculturas pertenece la Virgen que ocupa el parteluz, pues en ella se conjugan todos los rasgos formales descritos (fig. 143). Fuera de los límites de esta portada, en una de las hornacinas que recorren el muro de la nave del Evangelio, se encuentra una figura que completa este conjunto escultórico[446]. A pesar de que no forma parte -al menos en la actualidad-, del elenco de esta portada, considero plausible sumarla a este recuento pues su fraternidad con estas figuras resulta innegable (fig. 144). Sus rasgos faciales denuncian identidad de factura con respecto a los de María y su posición es muy similar a la de aquella que adoptan las efigies de las jambas, sujetando con ambas manos un manto que fue también cosido por el mismo sastre.

[446] Se trata de una imagen de Santa Ana a la que se hará referencia en el próximo apartado.

En definitiva, es posible concluir que la totalidad de estas figuras son fruto de una misma campaña y obra de un mismo escultor -o equipo de escultores-. Sin embargo, el mal estado de conservación en el que se encuentran estas tallas, (especialmente las que ocupan las jambas[447]), sumado a su parca calidad artística, dificultan la tarea de la búsqueda de paralelos. Habida cuenta del desamparo documental al que se enfrenta la iglesia de Sasamón, esta es la única herramienta de la que puede echarse mano para intentar obtener algún indicio acerca de quién pudo ser el autor de estas efigies o de cuál pudo haber sido el momento de su labra. Los patrones que conforman la personalidad artística de este escultor invitan a pensar en un individuo de dotes modestas, cuyo radio de acción no debió de ser muy amplio. En efecto, este trabajo no apunta hacia la creatividad y la destreza propias de un gran maestro sino más bien hacia un actor secundario que contaba en su haber con recursos limitados y cuyo trabajo es el resultado de la esclerotización de formas más ricas.

Asentando los cimientos de mi búsqueda sobre esta consideración y, especialmente, sobre el corpus formal que determina el quehacer de este artista, considero oportuno poner en relación las figuras del cuerpo inferior de Sasamón con algunas de las esculturas dispuestas hoy en las jambas de la triple portada occidental de la catedral de León[448]. Se trata, en concreto, de las imágenes de dos reyes que flanquean la puerta izquierda de esta fachada: un rey barbado que tradicionalmente se ha identificado como David y un joven monarca imberbe que blande en su mano derecha una espada cuya identidad todavía espera ser resuelta[449] (figs. 145 y 146). Ambas presentan unos rasgos ciertamente similares a los aquí referidos y su autoría apunta también hacia ese mismo carácter *discipular*. Ángela Franco Mata ha reconocido como artífice de la figura de David a un escultor que ha bautizado como "Maestro de los Apóstoles", pues de su mano no sólo habrían cobrado vida tanto la imagen citada como las de Salomón y Zacarías que lo acompañan, sino también las de los doce Apóstoles que flanquean el tímpano central de la

[447] La Virgen y Santa Ana están mucho mejor conservadas, prueba de que no siempre estuvieron situadas en la portada, como se podrá comprobar cuando se ejecute el análisis independiente de cada una de estas tallas.

[448] Resulta complejo determinar si fueron labradas originalmente para esta u otra de las portadas catedralicias, pues es bien sabido el trasiego de esculturas que tuvo lugar en la sede leonesa. Véase Franco Mata, *Escultura gótica…,* 315-319.

[449] Gregoria Cavero Domínguez, Etelvina Fernández González, y Fernando Galván Freile, "Imágenes reales, imágenes de justicia en la catedral de León", *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* 3 (2007), 17. https://journals.openedition.org/e-spania/204 Estos investigadores lo identifican como un rey terrenal debido a que su indumentaria responde a los preceptos suntuarios del momento a diferencia de la que presentan los reyes veterotestamentarios de la misma portada. Además, porta una espada como símbolo del ejercicio de impartición de la justicia por parte del soberano medieval.

portada leonesa. Por su parte, considera que la escultura del rey imberbe es obra de "un escultor poco dotado" para el que no aporta más datos[450]. A mi juicio, las divergencias formales entre las tallas que integran el colegio apostólico y el resto de las figuras adscritas por ella a este taller "de los Apóstoles" son suficientemente amplias como para considerar que no hayan sido ejecutadas por la misma mano. Esta investigadora justifica dichos desfases estilísticos aludiendo a la heterogeneidad que reina en la producción de la plástica leonesa y argumentando que este Maestro no era sino el jefe de un amplio taller, al que Frederick Deknatel califica de "ecléctico y provinciano", bajo cuyo mando se encontraban diversos colaboradores cualitativamente dispares[451]. De ser así, sería plausible proponer que entre estos artífices secundarios se encontrase ese "escultor poco dotado" que nos ocupa, que habría estado involucrado en la labra de las efigies de los dos monarcas en cuestión. En suma, forme parte de este "taller de los Apóstoles" o no, lo que no parece dejar lugar a dudas es que el escultor (o equipos de escultores) que trabajó en Sasamón vino de acometer algún encargo en la sede leonesa, donde es posible que se hubiese formado y de donde tomó prestados los modelos entre los que más tarde fluctuaría para dar forma a las tallas segisamonenses. Esta conjetura se afianza si se confrontan de forma directa las figuras de ambas sedes.

Basta con poner en paralelo la efigie del monarca leonés más veterano con la del único personaje barbado de las jambas segisamonenses para comprobar que ambos están cortados por los mismos patrones. Su parentesco no sólo resulta evidente en aquellos rasgos que definen la fisionomía general de sus cuerpos, como su canon estrecho y alargado, su macrocefalia o la forma en que ambos sostienen la cartela entre sus manos, sino especialmente en aquellos que conforman sus cabezas. El mismo rostro estrecho y alargado, los mismos ojos abultados y la misma boca entreabierta bajo la que asoman tímidamente los dientes se completan con unas melenas que presentan un diseño semejante (compárense figs. 147 y 148). Este obedece al esquema que este artista había reservado para los cabellos masculinos y que consiste en una batería de gruesos mechones ondulados que se despegan del rostro a la altura de las orejas gracias a su potente volumen. Por último, esta cabellera rima con una barba larga y poblada que se compone de una serie de mechones paralelos que serpentean al unísono.

Sin embargo, a pesar de la clara hermandad existente entre estas dos tallas, es la imagen del joven rey barbilampiño la que parece haber sido empleada como principal referente a la

[450] Franco Mata, *Escultura gótica…,* 351-353.

[451] Deknatel, "The Thirteenth Century Gothic…", 351, n. 110.

hora de dar forma a las figuras segisamonenses. La influencia de esta imagen sobre las tallas que nos ocupan se materializa especialmente a través de la postura que estas adoptan y de cada uno de los rasgos que componen sus rostros. No hay más que comparar la disposición de las manos y la curvatura de la espalda de las figuras de las jambas para advertir que se trata de una reproducción de aquella que proyecta el rey leonés. Todavía más efectivo resultará examinar, por ejemplo, la estructura facial de la Virgen del mainel burgalés (por ser la talla mejor conservada y por lo tanto la que puede arrojar un resultado más fructífero), para percibir en ella este eco leonés. La análoga hechura de sus facciones (rostro ovalado, ojos abultados, párpados excesivamente marcados, boca afilada…), bastaría para establecer este vínculo (compárense figs. 149 y 150). Sin embargo, es un detalle sutil y casi imperceptible el que permite ratificar que esta identidad de manos. Se trata de una suerte de anomalía, tan nimia como reveladora, que atañe a la simetría de sus narices. Aunque resultaría sencillo pasarlo por alto, todas estas tallas presentan el tabique nasal levemente desviado, de modo que sus orificios no se disponen a la misma altura, sino que el izquierdo se encuentra ligeramente elevado con respecto al derecho. Paradójicamente, la trivialidad de este hecho es inversamente proporcional a la trascendencia de su significación. Además de en el rostro del soberano leonés, esta particularidad está presente, sin excepción, en todas las figuras de bulto redondo que habitan el registro inferior de la portada de Sasamón[452]. Se trata, pues, de una firma, una seña de identidad o, dicho en otros términos, de un "indicio morelliano" bajo el que puede reconocerse una misma mano ejecutora.

No obstante, el vínculo entre el conjunto escultórico segisamonense y el leonés no atañe únicamente a las figuras de los dos monarcas analizados. A mi juicio, debe incluirse en este inventario otra talla leonesa que ha querido ser identificada como la Reina de Saba (fig. 151a y 151b). En mi opinión, esta imagen comparte al menos una parte de sus genes con su joven congénere, de modo que no sería descabellado adscribir su labra a la órbita de este grupo de trabajo. Ya Ángela Franco, a pesar de que atribuía la creación de esta estatua a otro de los múltiples talleres que componen la intrincada clasificación que teje en su investigación, no podía evitar reconocer la manifiesta similitud que denuncian los rasgos faciales de ambas imágenes[453]. Lo cierto es que en un plano general esta reina puede presumir de una mayor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[452] Así como en la talla de Santa Ana ubicada hoy en el interior de la nave del Evangelio.

[453] Franco Mata, *Escultura gótica…,* 353-354.

calidad formal y de un diseño más evolucionado que la aleja del rey mozo. Sin embargo, ello no es óbice para admitir el paralelismo que se da entre sus rostros y, en consecuencia, entre su rostro y los de las figuras segisamonenses (compárense figs. 149, 150 y 151a). Como argumento a favor de la propuesta de este vínculo, debo apuntar que la consonancia facial de la reina leonesa con las figuras que nos ocupan puede hacerse extensible a otro importante atributo como es el cabello. Este se configura de forma francamente similar al de la Virgen segisamonense, a partir de finos mechones que caen formando pequeñas e incesantes ondas o, lo que es lo mismo, acatando la fórmula que este autor había reservado para las féminas. La confirmación de que esta talla debe jugar un merecido papel en este estudio comparativo la aporta el trazado de sus vestiduras. Estas, paradójicamente, se asemejan más a las que visten sus vecinos burgaleses que a las que luce el joven rey que la acompaña en su sede. Es este precisamente el aspecto en el que el monarca leonés diverge de forma más notoria de las imágenes segisamonenses. Si bien al igual que ellas presume de un grueso fiador redondo que sujeta el manto que le cubre las espaldas, el modo ciertamente pobre bajo el que se confecciona su indumentaria lo aleja considerablemente de la portada de Sasamón, donde el escultor parece haber seguido unos patrones más afines a los que fueron empleados para la creación de la Reina veterotestamentaria.

El hecho de que las esculturas segisamonenses parezcan estar modeladas a partir de un compendio de patrones seleccionados o, más bien, cribados de entre los que suman estas dos tallas leonesas, que conjugan a un tiempo fórmulas comunes y dispares entre sí, invita a pensar en el sistema de trabajo bajo el cual estas fueron concebidas. Más aún cuando, como se pretende proponer, todas ellas debieron ser ejecutadas por un escultor de, al menos, la misma familia profesional. Amparándose en la casuística de esta tendencia selectiva es posible presumir que todas estas imágenes debieron haber sido creadas a partir de un catálogo de modelos que, más que sobre la piedra, debían estar sobre el papel o, como apuntó Peter Kurmann con respecto a los grandes conjuntos monumentales de las catedrales francesas, al uso de pequeños modelos de escayola de cabezas, cuerpos y manos[454]. Es probable que este método hubiese nacido con una finalidad pragmática, al ofrecer la posibilidad de que los diversos escultores que integraban este surtido taller pudiesen labrar simultáneamente sendas esculturas logrando, a un tiempo,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[454] Es plausible, incluso, que pudieran servirse de modelos o moldes en escayola. Esta práctica podría explicar la reiteración del referido desvío nasal. Véase Peter Kurmann. "Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? A propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIIIe siècle", *Revue de l'Art* 120 (1998), 24.

que todas guardasen una misma línea estética[455]. Por otro lado, estos patrones permitían acogerse a múltiples combinaciones que daban como resultado imágenes compositivamente diferentes, pero, a su vez, suficientemente similares como para lograr una notable homogeneidad[456]. Aceptar que se utilizó ese sistema de trabajo permitiría entender la naturaleza de las esculturas en cuestión. A lo largo de estas páginas se ha comprobado, a modo de síntesis, que las imágenes leonesas del rey terrenal y la reina veterotestamentaria comparten únicamente el diseño de su rostro, difiriendo en otros rasgos determinantes como la posición de su cuerpo o la confección de sus vestiduras**.** Por su parte, para dar forma a las figuras segisamonenses el escultor decidió encajar algunos de esos mismos patrones (el rostro de ambos monarcas, la postura del rey joven, los cabellos y vestiduras de la reina), en distinto orden para crear un nuevo puzle. A la vista de los resultados, es posible que el escultor segisamonense hubiese seleccionado los modelos que requerían una menor destreza manual, o bien aquellos con los que estuviese más familiarizado. Sea como fuere, puede llegarse a la conclusión de que el prototipo dominante entre las figuras que decoran el cuerpo inferior de la portada de Sasamón fue compuesto a partir de la combinación de una serie de moldes extraídos, a grandes rasgos, de la morfología de los dos monarcas leoneses. Caso opuesto se da en el caso de la imagen leonesa del rey barbado, que parece haber sido utilizada como referente directo y exclusivo para dar forma a su congénere segisamonense, sobre el que no se ha proyectado ese juego de modelos.

Todo apunta, pues, a que el artífice de las figuras de la portada de Sasamón trabaja a partir de un repertorio de modelos que conjuga y combina para dar forma al proyecto que le había sido confiado. Este método le habría sido inculcado en el obrador del que fue parte durante el periodo en el que prestó servicio a la catedral de León y en el que es probable que hubiese dado sus primeras cinceladas. Como demuestran las figuras mentadas, en este taller se trabajaba también a partir de la conjugación de diversas fórmulas y prototipos, cuya ejecución debía quedar supeditada a una actuación corporativa. En su viaje a tierras burgalesas este escultor hubo de llevarse con él, bien en su memoria, bien entre sus manos, un compendio de los patrones y plantillas que constituían el corpus de ese taller que le vio nacer. Resulta tentador

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[455] Véase Kurmann. "Mobilité des artistes…", 24. Aunque este autor recrea este escenario para figuras de pequeño tamaño también podría ocurrir con las de bulto redondo.

[456] Frederick Deknatel ya se da cuenta de estas similitudes entre los rostros, las proporciones, las posiciones de las esculturas, que siguen una misma línea estética pero que fueron labradas por distintos escultores. Deknatel, "The Thirteenth Century Gothic…", 379.

aventurar que dentro de la actividad colaborativa que debía llevarse a cabo en ese taller, el cometido adjudicado a este escultor hubiese sido la labra de cabezas. Este supuesto ofrecería una explicación congruente a la estrecha afinidad que se da entre los rostros de las figuras de León y Sasamón (incluso en esa particular disposición de la nariz), frente al escaso partido que supo sacarles a otras competencias que debía haber aprendido. Así lo ponen en evidencia los acartonados y angulosos pliegues de las vestiduras segisamonenses o la escasa habilidad que este autor demostró poseer a la hora de dar forma a esos bastos fiadores. Tampoco puede desecharse la idea de que este encargo no hubiese sido acometido por un artista en solitario. Quizá el viaje de camino a Sasamón no fue emprendido por uno sólo de los escultores que trabajaban en León, más aún cuando estaban hechos a una dinámica de trabajo en equipo. O quizá el que en su día había sido un simple ayudante habría querido ejercer en Sasamón la labor de maestro sirviéndose de la asistencia de un discípulo propio. A falta de pruebas fehacientes que corroboren esta hipótesis, la propia escultura nos ofrece alguna pista. En efecto, pueden apreciarse distintos niveles de ejecución entre las tallas nacidas durante este primer tiempo en Sasamón. Si se comparan, por ejemplo, la imagen de la Virgen del mainel con la figura que la flanquea por su derecha es posible apreciar notables diferencias en la capacidad para dar forma a los plegados de los mantos, exageradamente acartonados en el caso de la figura del derrame, o en el cincelado de los ojos, que rozan la deformidad en lo que respecta a esta último (compárense figs. 140 y 143).

En conclusión, independientemente del número de artífices que hayan participado en su ejecución, parece sensato aducir que el autor de estas esculturas adquirió su experiencia profesional en el magno proyecto que supuso la decoración de las tres portadas que componen la sede leonesa. Aquí es, a fin de cuentas, donde residen los más estrechos paralelos formales que he podido rastrear.

Cierran el inventario de la decoración escultórica que reviste el cuerpo inferior de la portada meridional de Sasamón los relieves que habitan las enjutas y los capiteles sobre los que se apoyan los derrames de la puerta. Desafortunadamente, la erosión se ha ensañado con estas imágenes hasta el punto de desvirtuar el aparato formal bajo el que fueron proyectadas. Semeja incluso que han podido sufrir mutilaciones y/o alteraciones derivadas de la reforma practicada a la altura de los collarinos de los capiteles, durante la cual, con toda probabilidad, fueron amputados los fustes sobre los que estos debían descansar (fig. 152 y 153). En su lugar fue encastrada la moldura occidental que secciona hoy este espacio y cuyo origen, sin duda,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

sobrepasa los límites del ámbito medieval. Así pues, resultaría inútil intentar describir las propiedades estilísticas que definen estos relieves. Con todo, es posible advertir que no fueron esculpidos por la misma mano que dio vida a las estatuas de las jambas, e incluso parece factible precisar que ni siquiera todas ellas comparten cronología, habida cuenta de las notables diferencias cualitativas que las aquejan. Así, por ejemplo, la tercera enjuta de la arcatura derecha, en la que se figuran dos guerreros enfrentados, presenta un aparato formal alejado del resto de relieves.

Con todo, es posible identificar, con mayor o menor claridad, la representación figurativa que se despliega en gran parte de estos relieves. Así pues, aún sin haber podido profundizar en el continente, el estudio del contenido bastará para aprehender la trascendencia de estas imágenes. Enfocaré, por tanto, todos mis esfuerzos en exprimir su estudio iconográfico, focalizando la atención en aquellas en las que es viable rescatar alguna información provechosa para este estudio.

#### 6.3.1.2. Análisis iconográfico

Ya se ha apuntado desde el inicio de este capítulo dedicado a la portada meridional de Sasamón que las imágenes que decoran su cuerpo inferior constituyen un claro exponente del auge que experimentó la devoción a la Virgen durante los siglos del gótico. El ámbito hispano verá triunfar esta devoción que se materializará en numerosas empresas tanto figurativas como literarias llevadas a cabo durante los siglos XIII y XIV especialmente en el ámbito castellano-navarro. María se convertirá en la patrona y protectora por excelencia, ocupando un puesto privilegiado en tímpanos y maineles y desplazando incluso la representación del Juicio Final como centro de los programas que decoran las portadas[457].

Es en este contexto en el que debe entenderse la enunciación del primero de los dos tiempos que conforman la portada meridional de Sasamón. Su programa escultórico se diseñará, en definitiva, para honrar a María, que no por caso era la Santa titular de la sede. Así, esta figuración no sólo encontrará su sentido en el mapa devocional del contexto peninsular en aquellos años, sino también en el marco de la devoción a la propia Virgen de Sasamón, en la que ya se ha profundizado en el apartado dedicado a la reconstrucción arquitectónica de la

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[457] Soledad Silva Verástegui, *Iconografía gótica en Álava: temas iconográficos de la escultura monumental* (Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Servicio de Publicaciones, 1987), 127 y ss.

fábrica, y que va a encontrar su reflejo material en la figuración que ornamenta el registro inferior de esta portada.

*6.3.1.2.1. Escultura monumental*

a) Parteluz: Virgen con el Niño

Ajustándose a la titularidad de este templo, una figura de María portando al Niño en sus brazos preside la entrada desde lo alto del parteluz (véanse figs. 130 y 143). Como ya se ha apuntado, en la espiritualidad medieval peninsular la devoción mariana había calado muy hondo. La Virgen, benevolente y cercana, se había convertido en el complemento perfecto para la severa piedad Cristocéntrica[458]. Aunque probablemente no de forma deliberada, esta dualidad devocional se hace presente en el conjunto de la portada meridional de Sasamón. Cristo, en lo alto del tímpano, corona la portada sentado en su trono, imponente e inalcanzable, con la mirada perdida hacia el horizonte. Mientras, la Virgen, apostada en el mainel, se acerca a los fieles con su Hijo entre sus brazos mientras dirige su mirada hacia la tierra donde habitan sus seguidores. En sentido estrictamente iconográfico, la Virgen del parteluz de Sasamón no sólo tiene la función de recibir a los visitantes que entran al templo sino también de dejar clara la advocación al que este se debe. Al mismo tiempo, se da una perfecta imbricación entre esta imagen y el lugar elegido como su soporte: el parteluz soporta el peso físico de la portada, al tiempo que María concentra toda su carga simbólica como pilar fundamental de la doctrina cristiana[459]. La Virgen es así entendida como Madre de Cristo, como Iglesia y como Reina, como se intenta reflejar a través de su corona que la encumbra como Reina de todo lo creado. Esta imagen que manifiesta, en definitiva, el ideal moral y espiritual de la época y el papel desempeñado por el culto a María en el conjunto de la cristiandad y del territorio de Castilla[460].

A pesar de que en algún momento de los últimos trescientos cincuenta años esta escultura fue alejada de esta posición[461], es factible presuponer que este haya sido su destino original. Es

[458] Léopold Génicot, *La espiritualidad medieval* (Andorra: Editorial Casal i Vall, 1959), 143.

[459] Garzón Fernández, "Santa María la Mayor…", 168.

[460] Lucía Lahoz Gutiérrez, *Santa María de los Reyes de Laguardia. El pórtico en imágenes, el pórtico imaginado* (Victoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2000), 280.

[461] Esta imagen de la Virgen ocupó la hornacina que corona el arco que sirve de entrada al atrio de la iglesia. Este, como ya se ha analizado, fue ejecutado en 1636, de modo que la talla hubo de ser retirada del parteluz en una fecha

bien sabido que este tipo de escultura de la Madre con el Hijo en el parteluz era un lugar común en la plástica gótica, que tuvo su origen en las portadas occidentales de las grandes catedrales francesas del siglo XIII como París o Amiens[462]. De esta tradición beberán los programas figurativos de las más renombradas sedes episcopales castellanas, como las de León, Toledo o Ciudad Rodrigo y, con toda probabilidad, también la de Burgos. Así lo testimonia el Padre Fray Bernardo Palacios en su descripción de la portada occidental de la catedral burgalesa previa a las reformas acaecidas en el siglo XVIII: "Esta puerta divide en dos una grande pilastra en la que se mira una imagen muy preciosa más que del natural de María Santísima"[463]. Pero esta práctica no se limitará al ámbito castellano, sino que gozará de un gran arraigo en todo el contexto peninsular. De hecho, su mayor difusión se dará sobre todo en el territorio vasco-navarro, donde el patronazgo de la Virgen alcanza sus máximas cotas y su protagonismo en las portadas adquiere tal arraigo que la imagen de María va a ostentar en exclusiva la producción del parteluz gótico en Álava[464]. La talla que preside la entrada al templo segisamonense podría entenderse, pues, como un exponente más dentro de esta corriente de exaltación mariana. Sin

posterior a esta, pero quizá no mucho después. Allí debió permanecer apostada hasta hace no muchos años, pues así lo declaran Isaac Rilova y Jesús Simón y así parecen ratificarlo ciertas fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX, como las que incluyen Eloy García de Quevedo y Concellón o Luciano Huidobro en sus respectivos escritos sobre Sasamón de los años 1899 y 1911, en las que puede verse como el parteluz de la portada meridional se encontraba vacío. Del mismo modo, en las diversas imágenes que Vicente Lampérez adjunta a su análisis de este templo en 1911 puede apreciarse como, mientras el parteluz de la portada se encuentra vacío, la hornacina del atrio cuenta con una figura que, aunque no puede distinguirse con claridad debido a la mala calidad de la fotografía, encaja perfectamente con el perfil de la Virgen y el Niño. Es más que probable, pues, que su mejor estado de conservación con respecto a aquellas figuras de las jambas se deba a esta colocación privilegiada. Véanse Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón,* 326; García de Quevedo y Concellón, "Excursiones por la provincia de Burgos…", 207; Huidobro y Serna, "Sasamón: villa de arte", 60; Lampérez y Romea, "La iglesia de Santa María…", 267, 270. La imagen que ocupa actualmente el arco de entrada al atrio fue labrada por el escultor local Salaguti, todavía en activo.

[462] Williamson, *Escultura gótica…,* 87; 101-105.

[463] Fray Bernardo Palacios, "Historia de la Ciudad de Burgos". Manuscrito conservado en el Archivo Municipal de Burgos. No he podido consultar esta fuente directamente, de modo que es citado a partir del artículo de Ana Berta Nieto Plaza, "La obra de la puerta de Santa María en la Catedral de Burgos (1790-1791)", *Boletín del Instituto Fernán González* 219 (1999), 359. En él se recoge este testimonio. Véanse también las páginas 362-363 del citado artículo, en la que se hace referencia a una carta conservada en el Archivo Catedralicio de Burgos (ACB R. 120. ff. 137-147), escrita el 27 de junio de 1789 por el arquitecto de la Real Academia de San Fernando, Don Alonso Regalado Rodríguez, y dirigida al por aquel entonces fabriquero de la catedral, Don Diego Bernardo de Oruña. En ella se mencionan las obras de la portada occidental de la fábrica burgalesa, que ya estaban en marcha, y se hace alusión al "(…) poste que tiene en medio con una imagen de Nuestra Señora".

[464] Lahoz Gutiérrez, *Santa María de los Reyes…,* 164; Lucía Lahoz Gutiérrez, *El Pórtico de San Pedro de Vitoria: de la leyenda a la crónica* (Álava: Diputación Foral de Álava, 2003), 154-155.

embargo, esta imagen entraña ciertas connotaciones que la distancian ligeramente de las demás y la convierten en un *rara avis.*

La primera de ellas tiene que ver con su ubicación dentro del conjunto de la fábrica. En todos los casos enumerados se reserva para María el honor de presidir la portada occidental, la más importante según la concepción arquitectónica de los templos medievales. En la iglesia de Sasamón, en cambio, esta figura se desplaza hasta la puerta meridional. No hay duda de que es el escalonamiento constructivo al que la iglesia de Sasamón debe su apariencia actual, unido a la orientación de su planta dentro del trazado urbanístico de la villa, lo que ha dado lugar a esta deslocalización. La unión de ambas coyunturas suscitó el protagonismo de la puerta meridional desde el momento de su construcción, en detrimento de una obsoleta portada occidental. Así pues, a efectos prácticos, este desplazamiento no comporta la menor trascendencia de cara al significado y las implicaciones de la imagen que nos ocupa. A pesar de ello, es digno de mención debido a su peculiaridad.

La segunda particularidad atañe al rango o estatuto del que gozan aquellos templos del territorio castellano y navarro que cuentan con una imagen de Nuestra Señora en su mainel. Ya han sido enumerados una serie de conjuntos catedralicios que presumen -o presumían-, de ello. Más allá de estas grandes sedes, es posible encontrar la figura de María presidiendo las portadas de aquellas colegiatas consagradas a la Virgen, como lo son las de Santa María la Mayor de Toro[465], o Santa María la Mayor de Caspe[466]. No es tan habitual, en cambio, toparse con este componente entre las portadas de edificios parroquiales. Basta con revisar algunas de las más célebres iglesias góticas dedicadas a María, como pueden ser las de Villasirga, Gamonal u Olite, para comprobar que carecen de esta particularidad. La iglesia de Santa María de Sasamón se presenta, así, como una de las pocas iglesias parroquiales hispanas donde María, como puerta del Cielo, decora el parteluz[467].

[465] Garzón Fernández, "Santa María la Mayor…", 168.

[466] María del Carmen Lacarra Ducay, "Maestros itinerantes en Aragón y Navarra durante el período gótico, en *Las artes en los caminos de Santiago*, coord. Carlos Cid Prego (Oviedo: Universidad, Servicio de Publicaciones, D.L. 1993), 121 y ss.

[467] Junto a ella cabe destacar la mentada iglesia alavesa de Santa María de los Reyes de Laguardia y la zamorana de la Hiniesta, sobre la que ciertas noticias dan cuenta de la supresión de su parteluz en 1751 y en cuyo interior se conserva una imagen de la Virgen con el Niño que todavía presenta una argolla de sujeción en el dorso, un hecho que ha llevado a investigadoras como Julia Ara Gil o Rocío Sánchez Ameijeiras a proponer que esta imagen hubiese presidido tiempo atrás dicha portada. Véase Sánchez Ameijeiras, "Cultura visual en tiempos…", 309.

En lo que concierne al territorio burgalés, la de Sasamón es una de las dos iglesias parroquiales del periodo gótico, junto a la de San Juan Bautista en Oña, que cuentan una imagen de la Virgen como esta[468], un hecho que llama poderosamente la atención teniendo en cuenta la gran devoción que experimentó la figura de María en esta región durante este periodo. Así pues, no hay -o no han quedado- demasiados exponentes de esta tradición escultórica con los que puedan establecerse paralelos. Tampoco en el ámbito de la imaginería se han conservado demasiadas muestras de esta iconografía. El ingente y valioso catálogo que supone la tesis doctoral de la investigadora María Josefa Martínez, da cuenta de que únicamente cuatro tallas de la Virgen erguida con el Niño han llegado a la actualidad[469]. Esta escasez apoya la sospecha de que esta tipología no debió contar con una gran difusión en estas tierras, especialmente si se compara con otras variantes más propias de la imaginería como puede ser la de la Virgen sedente con el Niño sobre su regazo. En lo que a esquema compositivo se refiere, todas estas esculturas burgalesas, tanto la imagen oniense como las tallas exentas, presentan una conexión maternofilial de la que no hay rastro en Sasamón. En algunas de ellas, las dos figuras cruzan sus miradas; en otras, el Niño se recuesta sobre el pecho de su Madre o juguetea con su velo. En Sasamón, en cambio, ambas figuras miran al frente y esa relación de intimidad está ausente. Así pues, la tónica intimista que parece dominar el territorio burgalés no tiene presencia en Sasamón, donde un Jesús hierático parece estar sentado sobre un trono en lugar de arropado por los brazos de su madre. No resulta extraña esta actitud a las figuras del mainel, habida cuenta que todas las imágenes citadas unos párrafos atrás responden a esa misma falta de interacción y frialdad que impera en Sasamón. La imagen segisamonense debe incluirse, pues, en la tradición que reina entre las portadas monumentales. Resta por conocer, además, la apariencia que habría tenido la efigie de María que presidía el pórtico occidental de la catedral burgalesa, cuya influencia sobre la talla segisamonense no puede desestimarse.

En definitiva, la talla de la Virgen segisamonense debe ser puesta en valor no sólo por el papel que juega dentro de la propia plástica burgalesa como uno de los dos únicos exponentes de esta tipología que se han conservado en este ámbito, sino también por su relevancia para con

[468] Ya de un momento más tardío es posible citar también la iglesia de Aranda de Duero, ya de finales del siglo XV o principios del XVI.

[469] Son la Virgen del Manzano de Castrojeriz, la Virgen de la Manzana de Santo Domingo de Silos, la Virgen de la Capilla del Santo Cristo de la catedral de Burgos y la Virgen del claustro de San Salvador de Oña. Todas ellas fechadas por esta investigadora entre la segunda mitad del siglo XIII y la primera mitad del XIV. Véase Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 240-241.

el conjunto del territorio peninsular al encumbrarse como una de las pocas imágenes marianas que habitan el parteluz de una iglesia parroquial.

b) Jambas: reyes y profetas

Dialogan con la imagen de la Virgen las esculturas que la escoltan desde las jambas. Como ya se ha apuntado en el apartado precedente, se trata de un conjunto de ocho esculturas sobre las que el tiempo ha hecho gran mella. Este hecho, que ya dificultaba el estudio de sus particularidades estilísticas, va a entorpecer sobremanera la determinación de su identidad. Lo que ya ocurría en el análisis formal ocurre de nuevo en el análisis iconográfico: resulta evidente que las dos esculturas más alejadas de la puerta no forman parte del proyecto original y por lo tanto no van a tener cabida en el conjunto de este estudio. De este modo, se tendrán en cuenta para la elaboración de este apartado únicamente las tres tallas más próximas al parteluz de cada uno de los derrames.

Era común en las portadas góticas que las esculturas de las jambas viniesen a completar y a reforzar el discurso desplegado sobre el conjunto de su superficie. Así pues, huelga decir que estas figuras hubieron de ser labradas en consonancia con la temática mariana que domina este cuerpo inferior. En los programas que encarnaban esta devoción solían integrar el elenco de las jambas algunos de los más célebres personajes veterotestamentarios, que venían a entroncar con la virginidad de María y la genealogía humana de Cristo[470]. Así sucede en un cuantioso catálogo de portadas góticas como las occidentales de la colegiata de Toro, la catedral de Burgo de Osma y la catedral de Vitoria, o la portada sur o puerta de San Francisco de la catedral de León. La portada meridional de Sasamón parece secundar esta tradición, ya que los atuendos que lucen estas figuras, así como los atributos que portan entre sus manos, parecen concordar con esta presunta identidad. En efecto, de acuerdo con la convencional representación de los personajes veterotestamentarios, todas estas figuras visten túnica y manto, portan un libro o filacteria entre sus manos y, en su mayoría, una corona ciñe su cabeza. Sin embargo, los mentados estragos que la erosión ha ejercido sobre la superficie de la piedra impiden proponer una identificación todo lo apurada que sería de desear. Todas han perdido cualquier referencia explícita a su identidad. El desgaste ha hecho que la ambigüedad se apodere de su imagen, y por supuesto ha eliminado todo rastro de cualquier posible inscripción que pudiese ir grabada

[470] Garzón Fernández, "Santa María la Mayor…", 169.

sobre la cartela que sujetan o la peana que los soporta. Así pues, cualquier intento por asociar su imagen a un nombre concreto no podrá sobrepasar el ámbito de la mera hipótesis. A pesar de ello, esbozaré una breve reseña de cada una de estas figuras.

En el derrame derecho[471], el personaje más próximo a la Virgen es un varón imberbe coronado que sostiene una filacteria entre los dedos de su mano derecha (véase fig. 137). El hecho de que sujete una filacteria, el rollo de la ley que generalmente identifica a los profetas y reyes del Antiguo Testamento, y que ciña una corona induce a estrechar el círculo de su identidad entre alguno de los reyes bíblicos. La siguiente figura es de nuevo un varón, esta vez de edad más avanzada como indica su poblada barba, que sujeta lo que parece ser una cartela o pergamino que desenrolla entre sus manos (véase fig. 138). Genera dudas la identificación de aquello que ciñe sobre su cabeza. Podría tratarse de un bonete, otro de los atributos con los que suele caracterizarse a los personajes del Antiguo Testamento, que permitiría identificarle como unos de los profetas mayores (quizá Isaías o Jeremías), cuyos escritos se han interpretado como destacados vaticinios de carácter mariano[472]. Sin embargo, no puede ignorarse la posibilidad de que lo que parece ser un bonete haya sido en realidad una corona a la que el paso del tiempo ha privado de sus remates. En este caso, habría que retroceder en el camino de su interpretación e identificarlo, como a la imagen anterior, como otro de los reyes veterotestamentarios. De ser así, lo más sensato sería interpretar esta talla en conjunción con la anterior y asociar su identidad con la de los célebres monarcas bíblicos David y Salomón. Que una de estas imágenes encarnase la figura de David encajaría a la perfección con la tendencia a la exaltación de la genealogía humana de Cristo que domina este sector, pues David fue entendido como uno de sus antepasados carnales. Salomón, como hijo de David y heredero de su trono, reforzaría la incidencia del linaje. Siguiendo esta interpretación, David, como padre, habría de ser el personaje barbado y Salomón, como hijo, el sujeto imberbe. Aunque existen numerosas series estatuarias en las que ambos aparecen provistos de una profusa barba y por lo tanto equiparados en edad y rango (como lo hacen, por ejemplo, en la portada occidental de la catedral de León), en Sasamón se incurre en una distinción fisionómica que, dentro del contexto genealógico en el que se integran, podría entenderse como la plasmación del sucederse de distintas

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[471] La descripción de la portada se realizará siempre desde la perspectiva del espectador, es decir, mirando de frente al edificio.

[472] Garzón Fernández, "Santa María la Mayor…", 174.

generaciones[473]. Completa el conjunto de este derrame una figura femenina, coronada y velada, que sostiene con su mano izquierda una suerte de objeto circular (véase fig. 139). Al amparo de su corona y de las efigies que la acompañan sería plausible asociar esta talla con la Reina de Saba, la figura veterotestamentaria femenina por excelencia entre aquellas que solían integrar las series estatuarias de las jambas de las iglesias góticas, cuya presencia estaba indefectiblemente ligada a la del rey Salomón[474]. De tratarse de esta Reina, resultaría atípico que en lugar de la cartela con la que habitualmente solía representarse y con la que se figura aquí a los reyes que la acompañan, porte en su mano el objeto descrito. Es posible rastrear paralelos para esta figuración, como una miniatura de una Biblia historiada del primer cuarto del siglo XIV en el que la Reina de Saba porta en su mano un objeto redondeado que presumiblemente se dispone a entregar a Salomón (fig. 154)[475]. Quizá podría tratarse de una representación del Sacro Catino, un cuenco que según la leyenda la Reina habría entregado a Salomón entre los múltiples objetos preciosos con los que obsequia al monarca durante su visita a Jerusalén, y que posteriormente habría sido empleado por Nicodemo para recoger la sangre de Cristo tras su crucifixión[476]**.** Si bien esta interpretación podría ser una forma viable de encajar

[473] En otras portadas marianas ya referidas como el Pórtico de la Majestad de Santa María la Mayor de Toro se opta por esta misma plasmación de ambos personajes.

[474] Sobre la representación de la Reina de Saba véase Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997), t. 1, vol. 1: 343-344. La Reina representaría a la Iglesia y Salomón a Cristo. Sobre la representación conjunta de las figuras de Salomón y la Reina de Saba véase Serafín Moralejo Álvarez, "La rencontre de Salomón et de la reina de Saba: de la Bible de Roda aux portails gothiques", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 12 (1981): 79-110; Serafín Moralejo Álvarez, *Iconografía gallega de David y Salomón* (Santiago de Compostela, 2004); André Chastel, "La Rencontre de Salomon et de la Reine de Saba dans l'iconographie médiévale", *Gazette des Beaux-Arts* 35 (1949): 99–114. Con todo, si la figura femenina en cuestión representase a la Reina de Saba, la imagen de Salomón debería estar situada a su lado, de modo que la identidad que se le ha otorgado a las dos figuras masculinas coronadas debería ser invertida. No obstante, sus características físicas apuntan a que la interpretación esbozada debe ser la correcta. En vista del trasiego que han sufrido estas esculturas, no habría por qué asumir que la actual haya sido siempre su posición dentro del conjunto de las jambas.

[475] *Biblia Historiada*. Oxford, Bodleian Library. Ms. Douce 211, fol. 188v: Salomón y la Reina de Saba (primer cuarto del s. XIV). Consultado el 14 de septiembre de 2020, https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/Discover/Search/#/?p=c+0,t+,rsrs+0,rsps+10,fa+,so+ox%3Asort%5Easc,scids+,pid+ca766e0e-08d7-4a5d-adae-e9ac14cd6bdc,vi+d18c5475-3615-4ab5-8c25-fcf68468a357

[476] Así lo recoge Fray Cayetano de Santa Teresa en 1725 en un libro dedicado a la República de Génova llamado *El Sacro Catino esmeralda, consagrado por Jesús en la Última Cena*. Véase Catalina Marín Lloríns, "*Las reliquias de la Capilla Real en la Corona de Aragón y el Santo Cáliz de la Catedral de Valencia (1396-1458)* (Valencia: Universidad de Valencia, 2011), 301 y ss. o Luigi Bossi, *Observations sur le vase que l'oint conservait á gènes sous le nom de sacro catino* (Turín: La imprimerie de Jean Giossi, 1807), XVI-XVII; Su lectura mitográfica fue llevada a cabo por Santiago de la Vorágine en su *Chronica civitatis ianuensisi*. Gianluca Ameri, "Naturalia, mirabilia e acheropita. Il Sacro Catino del Duomo di Genova tra humana arte e divina virtute nella Chronica

la presunta personalidad de esta talla con el objeto que porta[477], resultaría curiosa, en tal caso, la elección de este tipo iconográfico por lo infrecuente del mismo.

En el derrame izquierdo, y siguiendo el mismo orden, puede observarse en primer lugar a un personaje masculino que sujeta un libro en su mano izquierda y que, a diferencia de las figuras que lo acompañan, lleva la cabeza descubierta (véase fig. 140). Esta austeridad dificulta en sumo grado su identificación, de modo que la única conjetura mínimamente fundamentada sería que se tratase de un profeta. A su lado se encuentra una escultura que ha perdido su cabeza y sus manos, y por lo tanto todos los posibles distintivos iconográficos que podrían ayudar en esta pesquisa (véase fig. 141). Todo ello impide si quiera barajar alguna identificación. Por último, completa este derrame y, con él, el grupo de estas seis figuras, una imagen coronada que considero plausible reconocer como femenina debido al velo que puede intuirse bajo su corona (véase fig. 142). En la línea de las tallas anteriores, esta ha perdido también todo rastro de aquello que llevaba entre sus manos. Así pues, lo único que puede apuntarse es que se trata de otra reina.

Así bien, huelga decir lo sumamente complejo que resultaría intentar interpretar el papel que cada una de las imágenes que componen esta serie estatuaria habría jugado en el conjunto de la portada y, más aún, encontrar la razón por la que hubo de ser escogida para formar parte de su elenco. Las combinaciones programáticas de las portadas góticas eran muy variadas, por lo que la búsqueda de paralelos resultaría asimismo una tarea infructuosa. A pesar de ello, pueden esbozarse un par de conclusiones que es posible extraer a partir de la escueta información que ofrecen estas imágenes. Por un lado, llama la atención la existencia de una clara incidencia femenina en el conjunto de las figuras que integran las jambas. Este enunciado cobrará sentido conforme avance este estudio. Por otro, resulta evidente la insistencia en la presencia de reyes en el conjunto de la portada. No sería descabellado aventurarse a pensar que este hecho podría estar vinculado con el importante el papel jugado por la monarquía en la construcción de la iglesia de Santa María la Real de Sasamón.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

civitatis Ianuensis di Iacopo da Varazze", *Orizzonti medievali: collana di filología e lingüística romanza* 7 (2014): 11-59.

[477] Otra figura femenina de la tradición cristiana que típicamente porta un objeto de forma circular es Santa Catalina, pero semeja que no encajaría la inclusión de esta Santa entre una serie estatuaria veterotestamentaria.

En definitiva, la identidad concreta de cada una de estas seis figuras es imposible de determinar, pero su vinculación con el fervor mariano que dominaba esta sede en el momento en el que fue ejecutado este registro inferior de la portada resulta fácil de imaginar.

c) Santa Ana

El interés por la genealogía humana de Cristo que se desprende de la portada segisamonense va a entroncar con la devoción por su ascendencia femenina, que tendrá en la figura de Santa Ana el mayor de sus exponentes. El anhelo de los fieles por conocer la estirpe humana de la que provenía su Señor, unido a la necesidad de la Iglesia por luchar contra las herejías dará lugar a que la Madre de la Virgen siga los pasos de su Hija y adquiera un importante papel hacia finales de la Edad Media[478]. Esta Santa va a ser concebida como el germen del que brota la naturaleza incólume de María y, en consecuencia, la Sagrada Familia de Jesús[479]. Será especialmente a partir del siglo XIII, de la mano del asentamiento de la doctrina de la Inmaculada Concepción de María, cuando la figura de Santa Ana adquiera especial relevancia[480]. María pasará el testigo a su Madre sin abandonar nunca, eso sí, su privilegiada posición. El paralelismo que los textos hagiográficos y los apócrifos establecerán entre la vida de estas dos Santas Mujeres va a dotar a la Madre de dones y virtudes similares a los su Hija. De esta forma, Ana seguirá los pasos de María y será venerada por los fieles por su Divinidad, su Maternidad pura y su capacidad para interceder ante Dios.

En lo referente al ámbito iconográfico, en un primer momento la figura de Santa Ana va a coprotagonizar ciclos narrativos vinculados a la Natividad y la Infancia de María, traduciendo a imágenes –en portadas esculpidas, pinturas murales o miniaturas-, los relatos textuales. Sin embargo, desde finales del siglo XIII hubo de crearse a su alrededor toda una escenificación propia de su santidad que acompasase el progreso de su devoción en Occidente[481]. Proliferarán

[478] Para profundizar más en el origen y la construcción de su culto véase Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos. De la A a la F* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), t. 2, vol. 3: 75-78.

[479] Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, trad. Fray José Manuel Macías, vol. 2 (Madrid: Alianza Editorial, 1982), 955-956.

[480] Suzanne Stratton, "La Inmaculada Concepción en el arte español". *Cuadernos de arte e iconografía* 1, nº 2 (1988): 3-128.

[481] Si bien los inicios de su culto pueden situarse en el siglo VIII. José Antonio Peinado Guzmán. "La iconografía de Santa Ana Triple. Su casuística en el arzobispado de Granada". *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* 26 (2014): 202.

así, desde un momento temprano, imágenes devocionales de una Santa Ana independizada como figura cultual. Por consiguiente, cabría entender la construcción visual de su culto como paradigma de un proceso vital en el desarrollo de la historia del arte medieval: el triunfo de la imagen sobre el texto[482]. Así pues, a través del estudio de esta figura es posible palpar ese preciso momento de inflexión en el que la preponderancia del texto sobre la imagen deja paso a la autonomía de esta última, que demuestra que es capaz de funcionar sin soporte literario.

Resulta especialmente interesante calibrar el papel que las imágenes hispanas desempeñaron en este proceso dentro del marco de Occidente[483]. Ciertos datos apuntan a que Santa Ana fue objeto de veneración desde un momento temprano en la Península. No deja de sorprender que una de las representaciones más antiguas de la Santa en Occidente se encuentre en la iglesia de la colegiata de Santillana del Mar. Allí, un relieve que durante mucho tiempo fue interpretado como María en Majestad ha sido identificado recientemente por Beda Kleinschmidtt como una Santa Ana sedente que acoge en su regazo a su Hija que, coronada, lee un libro que apoya sobre sus rodillas[484]. Esta pieza formó parte del conjunto funerario que a finales del siglo XII se levantó para albergar las reliquias de la titular de la iglesia: Santa Juliana[485]. Resulta tentadora la idea de que hubiera podido producirse una posible contaminación de identidades entre Santa Iuliana y Santa Ana debido al parecido fonético de sus nombres. Sea como fuere, este no es el único ejemplo temprano de su culto en territorio hispano. Así, ya en la primera mitad del siglo XIII se documenta la fundación, por parte del Jaime I de Aragón, de una iglesia dedicada a la Santa en Palma de Mallorca. Unos años más tarde, en 1276, su yerno Alfonso X el Sabio habría de fundar otra iglesia con la misma intitulación en la localidad de Triana (Sevilla), para agradecer a la Madre de la Virgen su milagrosa curación de una enfermedad ocular, como así lo indica la inscripción fundacional que

[482] Sólo los Evangelios apócrifos del Protoevangelio de Santiago y el Evangelio o Tradiciones de Matías hacen referencia a Santa Ana, que ni siquiera es mencionada en los Evangelios canónicos. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 3: 75.

[483] Lo cierto es que raramente se ha mirado al territorio español para acometer el estudio de esta figura, cuyo desarrollo se ha adjudicado históricamente a países como Francia o Italia.

[484] Annie Cloulas-Brousseau, "Sainte Anne Trinitaire: Grand-Mère (Mater Matris) ou Grande Mère (Magna Mater)?" Blog. Consultado el 24 de noviembre de 2020. http://ste.anne.trinitaire.online.fr/index.php.

[485] Francesca Español Bertran, "The sepulchre of Saint Juliana in the Collegiate Church of Santillana del Mar", en *Decorations for the holy dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saint*s, ed. por Stephen Lamia y Elisabeth Valdez del Álamo (Turnhout: Brépols, 2002), 191-218.

todavía se conserva[486]. A nivel textual, será precisamente en el entorno de este monarca castellano donde puede encontrarse una figura que desempeñará un papel fundamental en la difusión del culto a Santa Ana: Fray Juan Gil de Zamora, prolífico y longevo escritor a quien también se ha considerado uno de los mentores del marial alfonsí anteriormente citado. Es en sus composiciones dedicadas a la Virgen, el *Cantus in Laudem Virginis* y el *Liber Mariae*[487], expone múltiples argumentos en defensa de la Inmaculada Concepción de María e incluso de la celebración de su Fiesta y, en consecuencia, del culto a Santa Ana[488]. En lo que concierte al territorio burgalés, esta Santa gozó de una asombrosa fortuna. Prueba de ello es el hecho de que Ana sea la Santa a la que más edificios se le han dedicado (tres iglesias y catorce ermitas), y también de la que más tallas se han conservado en esta región (un total de once)[489]. A ello es preciso sumar una ingente cantidad de capillas, capellanías y fiestas dotadas en su honor desde los años iniciales del siglo XIV[490].

Es posible encontrar una muestra de este culto particular que se desarrolló en la Península en torno a la figura de Santa Ana entre los muros de la fábrica segisamonense. Cobijada bajo uno de los nichos que se abren a lo largo del muro de la nave del Evangelio se halla una escultura exenta y policromada que encarna a esta Santa (véase fig. 144). Así la identifica la inscripción grabada sobre su peana. Aunque es evidente que este epígrafe es un repinte, y como tal podría dudarse de su veracidad, su apoyo no resulta necesario para resolver la identidad de esta talla ya que en ella se conjugan todos los distintivos iconográficos con los que típicamente se representa a Ana. Su cabeza se cubre con una toca de barbuquejo o rebozo, que simboliza su condición de mujer casada y manifiesta su avanzada edad en el momento en el que concibió a

[486] La carta fundacional puede ser consultada en la página web de la parroquia de Santa Ana de Triana. Consultado el 10 de noviembre de 2020. http://www.santanatriana.org/curiosidades.htm

[487] James W. Marchand y Spurgeon W. Baldwin, "A maculist at the Court of Alfonso el Sabio: Gil de Zamora's Treatise on the Inmaculate Conception", *Franciscan Studies* 47 (1987): 171-180; Estrella Pérez Rodríguez, "*Cantus in Laudem Virginis*: el oficio poético de Juan Gil de Zamora". *Studia Zamorensia* 13 (2014): 109-123; Cándida Ferrero Hernández, "Nuevas perspectivas sobre Juan Gil de Zamora", *Studia Zamorensia* 9 (2010): 19-33.

[488] Sobre la doctrina de la Inmaculada Concepción de María en la Península veáse Stratton, "La Inmaculada Concepción…", 3-128.

[489] Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 248. Esta investigadora cita diez tallas, a las que yo me permito añadir la de Bivriesca.

[490] Para una mayor profundización en la devoción a Santa Ana en el territorio burgalés véase Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 248-251.

su Hija[491]. Asimismo, los colores de su indumentaria responden a lo establecido: una túnica roja como símbolo del amor se combina con un manto verde que hace referencia a la esperanza del mundo que lleva en su seno[492].

A pesar de que actualmente esta escultura se encuentra en el interior de la iglesia, existe constancia de que no siempre ocupó este lugar. En su estudio iconográfico sobre el crucero monumental custodiado en la ermita llamada del Humilladero, situada a escasos metros de la iglesia segisamonense, Salvador Andrés Ordax da cuenta de que en 1986 la imagen de Santa Ana se encontraba resguardada en este edificio[493]. Se antoja imposible precisar cuándo pudo haber sido trasladada a esta ermita, que fue levantada hacia finales del siglo XV o principios del XVI[494], ni cuáles hubieron de ser los motivos de este traslado. Asimismo, resulta ciertamente complejo determinar la función primigenia para la que fue labrada esta imagen, habida cuenta la ausencia de registros documentales o pruebas gráficas que sirvan de apoyo. El hecho de que su parte trasera esté sin trabajar, unido a la tendencia a hacer hincapié en el linaje humano y, más aún, femenino, de Cristo que domina el cuerpo inferior de esta portada, permite valorar la posibilidad de que originalmente hubiese formado parte de la serie estatuaria que ocupa las jambas. Un referente para apoyar esta conjetura podría ofrecerlo el rosetón que corona la fachada norte de la catedral de Chartres (fig. 155). La totalidad de este ventanal, cuyo centro está presidido por una imagen de la Virgen entronizada sosteniendo a su Hijo, está dedicada a la glorificación de ambas figuras a través de la exaltación de toda su genealogía, que los envuelve en forma de cristal polícromo convertido en reyes y profetas que ocupan el suceder de piezas concéntricas que lo conforman. Bajo el rosetón, cinco vitrales lanceolados completan el conjunto. En la lanceta central, flanqueada por las imágenes de los reyes David y Salomón, se encuentra la figura de Santa Ana acompañada, eso sí, de su Hija, a la que lleva entre sus

[491] Manuel Trens, *María, Iconografía de la Virgen en el arte español* (Madrid: Plus Ultra, 1947), 120. Esta prenda se utilizaba, además, como una forma simbólica de aludir a la Inmaculada concepción de María.

[492] Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 3: 78.

[493] Andrés Ordax, *El crucero de Sasamón*, 34. Este investigador la fecha hacia la segunda mitad del XV. Luciano Huidobro, por su parte, registra ya la presencia de Santa Ana en esta ermita en 1911 y baraja para ella una fecha ligeramente más temprana. Huidobro y Serna, "Sasamón: villa de arte". 119: "(…) estatuas puestas al pie del altar, anteriores a la misma capilla, que representan a Santa Ana, bella imagen del siglo XIV-XV, una de las más importantes que pueden verse de su época (…)".

[494] Al mismo tiempo que la cruz monumental que acoge en su interior, como así lo indica una inscripción sobre un bloque de piedra que reza: "esta capilla y cruz hizo el muy reverendo Diego Garcia […]. Andrés Ordax, *El crucero de Sasamón*, 35.

brazos. Así pues, la catedral de Chartres, uno de los principales lugares de culto a Santa Ana del país vecino, donde su arraigada devoción se manifiesta a través de la piedra y el cristal que engalanan sus muros, ofrece un claro precedente para la presunción aquí propuesta. Salvando las distancias, la serie estatuaria que puebla el registro inferior de la portada meridional de Sasamón semeja encarnar una trasposición a la piedra de esta insigne vidriera. A la vista de las pruebas, no sería tan extraño que esta talla de Santa Ana hubiese ocupado un puesto entre los reyes y profetas que pueblan las jambas segisamonenses y envuelven la figura de su Reina.

Por otro lado, tampoco puede ignorarse el hecho de que sus características formales concuerdan a la perfección, como ya se ha apuntado, con aquellas que presentan las esculturas de las jambas y el parteluz, de modo que inapelablemente todas ellas debieron ser labradas por el mismo escultor y durante el mismo empuje constructivo. Habida cuenta, además, de las numerosas restructuraciones en las que se ha visto envuelta esta portada, esta idea no parece tan descabellada[495]. Desgraciadamente, resulta imposible aportar ninguna prueba fehaciente al respecto más allá de los diversos juicios expuestos. Lo que está claro es que, si en origen formó parte del elenco de la portada, debió de ser trasladada a un lugar menos expuesto desde bien temprano (¿quizá para formar parte una capilla o altar levantado en su honor en el interior? ¿Quizá para la mentada ermita?), pues salta a la vista que no ha sufrido el maltrato que la erosión ha ejercido sobre sus congéneres[496]. Lo cierto es que no es habitual que una imagen exenta de

[495] En efecto, las esculturas de bulto redondo del cuerpo inferior de la portada de Sasamón debieron ser movidas al menos en tres ocasiones ya sólo en la última centuria, como así denuncian múltiples testimonios figurativos. De acuerdo con ciertas fotografías que datan de principios del siglo XX, en aquellos años el parteluz no tendría decoración escultórica alguna y la columnilla que hoy sirve de apoyo para la figura de la Virgen carecía de capitel, lo que indica una intervención. En el derrame izquierdo, un fragmento de figura ocupa el pedestal más cercano al ingreso, que hoy en día se encuentra vacío y, por último, en este mismo lado, la tercera figura aparece descabezada. No sólo por entonces faltaban piezas que hoy están, las que estaban entonces se desplazaron a diversos lugares en la propia portada. En efecto, una fotografía conservada en el Archivo Mas y datada en el año 1957 ofrece una disposición distinta de las esculturas, lo que demuestra que durante ese periodo de cuarenta años tuvo que llevarse a cabo alguna intervención en la portada, por mínima que fuese. En esta ocasión, el parteluz aparece ya habitado (con un dosel y una peana con capitel claramente restaurados) pero no por la Virgen, que por entonces se encontraba coronando el arco de entrada al atrio construido en el siglo XVII, sino por la pieza que ocupaba anteriormente el tercer nicho de la jamba izquierda. Por último, en ese tercer hueco se encontraba la figura románica que hoy en día está emplazada sobre uno de los arcosolios del claustro. Fotografías tomadas hacia el año 2000 demuestran que a comienzo de la presente centuria la portada mantenía esta segunda configuración. Sin embargo, en la actualidad la estatua de la Virgen que se había reutilizado para coronar la puerta del atrio es la que preside la portada desde el parteluz. Por otro lado, la figura que anteriormente ocupaba el parteluz ha vuelto a su emplazamiento original, en el tercer nicho del derrame izquierdo de las jambas.

[496] No obstante, la inscripción moderna de la peana parece indicar que fue repintada, de modo que el buen estado de conservación que presenta puede deberse a dicho repintado. De hecho, en las imágenes que aporta Salvador Andrés Ordax, aunque en blanco y negro, parece apreciarse que en 1984 la talla no se encontraba en tan buenas condiciones como en la actualidad, de modo que es posible que su policromía haya sido retocada de nuevo

Santa Ana integre el repertorio de una portada[497]. El único ejemplo que he podido rastrear vuelve a ser ofrecido por la fachada norte de la catedral de Chartres, esta vez a través de su portada, donde Santa Ana aparece de nuevo para presidir el parteluz. Sin embargo, tampoco lo es que se persone en solitario, sin la compañía de su Hija, su Nieto, su Esposo o incluso toda su Santa Parentela[498]. Ni siquiera lo hace en la portada de la catedral francesa, donde lleva a María en brazos. Como tampoco consigue desligarse de su Hija la estatua exenta de la Santa conservada en la colegiata de Écouis[499]. De este modo, la excepcionalidad de su autonomía sólo encontraría sentido si, como se ha barajado, hubiese sido el icono de un altar consagrado en su honor. Como ya se ha apuntado, su presencia solía estar asociada bien a la Natividad e Infancia de María, bien a la exaltación de la Genealogía humana de Cristo[500]. Si hubiese formado parte del elenco la portada habría acompañado a su Hija desde las jambas y, a su vez, reforzado la importancia que en ella se da a la estirpe femenina de Cristo. De ser así, no hubiera sido esta la única imagen de Santa Ana que decorase esta portada, sino que habría hecho pareja con otra figuración de la que también es protagonista.

Sea cual fuere su destino original, lo que esta imagen atestigua es el hecho de que el culto a Santa Ana ya estaba no sólo presente, sino fuertemente arraigado, en Sasamón en el momento en que tuvo lugar la ejecución de ese primer tiempo que se manifiesta a través de la sección inferior de la portada. Por este y los demás motivos anteriormente expuestos, he considerado pertinente incluir esta talla como parte del presente inventario.

---

recientemente o que, cuando menos, la escultura haya sido limpiada. Con todo, esta no presenta signos de desgaste o erosión en su superficie tan acusados como si lo hacen las demás. Andrés Ordax, *El crucero de Sasamón*, 34.

[497] La portada de Santa Ana de la catedral de Vitoria cuenta con una figura de Santa Ana en el dintel. Sin embargo, las divergencias con la imagen segisamonense son notables, no sólo por el hecho de que no forme parte de la serie estatuaria de las jambas sino también porque no se presenta como una figura independiente sino como integrante de la Parentela de María que se figura en dicho dintel. Además, la portada alavesa es más tardía que la de Santa María de Sasamón. Sobre la portada de Santa Ana de la catedral de Vitoria véase Lucía Lahoz Gutiérrez, "Contribución al estudio de la portada de Santa Ana. Catedral de Vitoria", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 63 (1996): 79-104.

[498] Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 3: 78.

[499] También de un momento temprano, hacia 1310. Asimismo, aparecería como figura individual, aunque formando parte del conjunto de un mosaico, en la iglesia de Santa María dell'Ammiraglio de Palermo. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, t. 2, vol. 3: 79.

[500] Su significación no siempre era inmaculista. Stratton, "La Inmaculada Concepción…", 13.

#### *6.3.1.2.2. El linaje femenino de Cristo en enjutas y capiteles*

Completan el discurso mariano forjado durante este primer tiempo los relieves que pueblan las enjutas y sus respectivos capiteles. Como ya se ha insinuado en el apartado dedicado al análisis estilístico, los tipos iconográficos de alguna de ellas encierran un gran interés para esta investigación.

a) Santa Ana Triple

En efecto, el arraigo de esa devoción a Santa Ana en Sasamón no se materializa sólo a través de esa escultura exenta de bulto redondo y función incierta. En la cuarta enjuta del derrame izquierdo[501], es posible encontrarla de nuevo en la representación del grupo iconográfico conocido como Santa Ana Triple (fig. 156). Se trata de una figuración que fue entendida como la Trinidad Humana, en la que se buscó condensar la Estirpe Sagrada de Cristo de manera que la representación conjunta de Santa Ana, la Virgen y el Niño exaltase el linaje humano y corporal de Jesús en una composición que, evocando las fórmulas utilizadas para representar a la Santa Trinidad tradicional, la humanizaba[502]. Tradicionalmente se ha asociado el surgir de esta iconografía trinitaria a la Alemania del siglo XIV, siendo en los siglos XV y XVI cuando el tema se hace realmente popular y se extiende no sólo por los países germánicos sino también por las actuales Italia y España[503]. Manuel Trens ya había advertido que debió ser una devoción muy arraigada en la Península a raíz de la gran cantidad de imágenes de este tipo conservadas en nuestro territorio. Sin embargo, este autor emitía su juicio desde un punto de vista sesgado, pues había abordado el estudio de este tema únicamente a partir de imágenes tardías y considerando que se trataba de una figuración importada[504]. Nada más lejos de la realidad. No se trata de una figuración foránea introducida en un momento tardío, sino que este

[501] Como ya se ha aclarado anteriormente, la descripción de la portada se acometerá siempre desde el punto de vista del espectador y, en el caso de las jambas y enjutas, la enumeración se realizará desde el centro de la portada y hacia el exterior.

[502] Pamela Sheigorn, "The Wise Mother: The image of St. Anne teaching the Virgin Mary", *Gesta*, 32/1 (1993): 71; Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996), t 1, vol. 2: 153.

[503] Réau, *Iconografía del arte cristiano*…, t.1, vol. 2: 154.

[504] De hecho, asume como el ejemplar más antiguo del arte español una talla del siglo XIV que perteneció a la colección Dalmau de Barcelona. Trens, *María, Iconografía de la Virgen…,* 119-134.

tipo de Sagrada familia que agrupaba a las tres generaciones tenía ya presencia en ámbito hispano en un momento mucho más temprano. Seguramente debió nacer asociado al fervor que despertó Santa Ana en la Península desde finales del siglo XIII al que ya se ha hecho referencia. Los franciscanos castellanos debieron contribuir en buena manera a la difusión de este culto, lo que explicaría por qué es precisamente en territorio navarro-castellano en donde se conservan las imágenes más antiguas relacionadas con esta Trinidad Humana. Ya se ha reconocido el importante papel que jugó Fray Juan Gil de Zamora en la consolidación y difusión del dogma Inmaculista, y no parece mera coincidencia que, si este escritor franciscano, que escribía a finales del siglo XIII propagaba y defendía estos cultos, a esas mismas fechas -finales del siglo XIII- remitan las imágenes más antiguas de Santa Ana Triple conservadas en la Península. De hecho, resulta sorprendente el elevado número de ejemplares que parecen remitir a estas fechas de los que es posible dar cuenta.

Esta composición no tenía base alguna en el corpus textual de la tradición cristiana. Se trata, pues, de un claro ejemplo de ese proceso de independencia de la imagen sobre el texto que funciona como una brillante demostración no sólo del potencial que la imagen tiene para funcionar con autonomía, sino también de su capacidad para triunfar en solitario. Al no contar con una base textual que poder traducir a imágenes, esta iconografía tomó diversas variantes que iban desde el agrupamiento vertical al horizontal[505]. Por ser el que triunfe en la Península desde época temprana, se dedicará atención en este estudio al tipo conformado a partir del agrupamiento vertical de las tres figuras en el que Ana, sentada, porta en su regazo a María mientras que ésta, a su vez, sostiene sobre sus rodillas a su Hijo. Esta representación supone, en definitiva, una evolución de la mentada imagen de Santa Ana como Trono de María presente en la colegiata de Santillana y, presumiblemente, una conjunción entre esta y la característica iconografía de la *Virgen Theotocos*.

Hay que tener en cuenta que la representación visual de la Santa Ana Triple entrañaba un reto difícil para los artistas medievales debido a la ardua tarea que suponía componer de manera equilibrada un grupo jerárquico de tres figuras superpuestas. En esta composición tanto María como Jesús funcionan como atributos de Ana, lo que determina que la Virgen presente un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[505] Para una profundización en las distintas variantes adoptadas por esta iconografía véase Réau, *Iconografía del arte cristiano*…, t.1, vol. 2: 154, y Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 248. Louis Réau establece una clasificación en función de tres variantes mientras que María José Martínez propone cuatro tipologías que no coinciden, a su vez, con las dispuestas por Réau.

tamaño menor con relación al de su Madre cuando, si de una circunstancia real se tratase, ambas mujeres tendrían edad adulta en el momento en el que Cristo era niño. Fue precisamente en esta particularidad en la que residió el mayor problema a la hora de dar forma a esta creación visual: la dificultad, tanto conceptual como formal, que suponía representar de forma natural a dos mujeres adultas yuxtapuestas. Para ello se adoptaron diversas soluciones. En algunas imágenes -generalmente las más tempranas-, María toma la apariencia de una niña, con un tamaño desacorde a su edad, pero acorde al de su carácter de atributo. En otras -ya más tardías-, pasa a dibujarse con la talla propia de una adulta, resultando esta vez disonante la imagen de una mujer sentada sobre el regazo de otra. Sin embargo, esta es una composición que resulta extraña a nuestros ojos, pero no a los de un cristiano de época medieval. Cabe recordar aquí el uso de las imágenes devocionales tardomedievales como vehículos de expresión de complicados dogmas o conceptos disfrazados de ropajes carnales[506]. En la mentalidad medieval, las relativas edades y el orden de autoridad familiar se concebían mediante la jerarquización del tamaño y la posición de las figuras. Debido a ello, independientemente de la disposición escogida Ana será siempre la más alta y la figura dominante del grupo, disminuyendo el tamaño según desciende la secuencia[507]. Este mayor tamaño será utilizado como recurso para enfatizar, por un lado, la jerarquía de la línea familiar y, por otro, la naturaleza de Madre total de Ana[508]. Con estas directrices como telón de fondo, esta variante figurativa va a experimentar una progresiva evolución.

El tipo más antiguo del que es posible dar cuenta, que parece haber surgido en el último tercio del siglo XIII, presenta un esquema compositivo a partir de un bloque piramidal dominado por una marcada rigidez. Ejemplo de este modelo primitivo sería la talla de Santa Ana Triple conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao[509]. La imagen presenta a las tres figuras en una posición completamente frontal e hierática, dominadas por un ritmo vertical y

[506] Sobre estas cuestiones véase Sánchez Ameijeiras, "Cultura visual en tiempos…", 295-328.

[507] Meyer Schapiro, *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte* (Madrid: Tecnos, 1999), 183.

[508] Dolores Barral Rivadulla, "Santa Ana, la Virgen y el Niño", en *Santiago, punto de encuentro: obras maestras de la Catedral y Caixa Galicia [catálogo de exposición, Santiago de Compostela, del 29 de abril al 7 de noviembre de 2010]*, coord. Departamento de Publicaciones y Documentación de la Fundación Caixa Galicia (Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, 2010), 284. No será hasta finales de siglo XV cuando se abandone la rigidez compositiva y Ana y María adquieran el mismo protagonismo.

[509] Información sobre la talla disponible en la página web del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Consultado el 11 de febrero de 2021, https://www.museobilbao.com/catalogo-online/santa-ana-la-virgen-y-el-nino-69393

centralizado en el que Ana porta sobre su regazo a María y ésta, a su vez, a Jesús, que realiza el gesto de la bendición con su mano derecha como Rey Logos mientras que en la izquierda porta un pequeño orbe. Como es propio de este momento temprano, María presenta todavía una apariencia de niña, con un tamaño más próximo al de su hijo que al de su madre. Es posible dar cuenta de otra talla que se ajusta a esta tipología piramidal en la iglesia de Santa Ana de Triana, a la que ya se hecho referencia con anterioridad. Aunque todo parece indicar que la imagen actual del Niño pertenece a época moderna, o que al menos fue objeto de una honda transformación, no sería extraño que la talla original contase también con su presencia. Su composición piramidal, sus particularidades formales (de Santa Ana y María), y la antigüedad de la iglesia que la custodia permiten suponer que su labra tuvo lugar en una fecha temprana, presumiblemente cercana a la del ejemplar anteriormente citado[510]. De ser así, estaríamos ante la confirmación de la gran difusión de la que gozó esta iconografía en el territorio hispano desde un momento muy temprano, como así lo refleja su vasta extensión geográfica (desde el actual País Vasco a Andalucía, pasando por Castilla).

Esta composición dará paso a una segunda variante ligeramente más desarrollada en lo que respecta a la distribución de las figuras. En ella, Santa Ana porta sobre su pierna izquierda a su Hija, coronada y todavía de reducidas dimensiones quien, a su vez, sostiene a Cristo también sobre su rodilla izquierda, generando un ritmo oblicuo, escalonado y descentralizado. He podido rastrear dos ejemplares que responden a este tipo iconográfico, ambos fechados ya en el siglo XIV. Uno de ellos procede de la iglesia de Santa María de la Rúa en Estella y se encuentra actualmente en el Museo de Navarra[511]; el otro se conserva en el Museo Nacional de Escultura y presenta una apariencia realmente arcaica para su fecha[512]. Esta fórmula resulta especialmente llamativa por el esquema que genera la repetición de un mismo patrón –imagen sedente que sostiene otra imagen sedente sobre su pierna izquierda- a diferentes escalas.

Pero será otra disposición más avanzada la que tenga verdadero éxito y desarrollo en el ámbito hispano. Una talla de madera datada a finales del XIII constituye el primer ejemplo que

[510] Por sus particularidades estilísticas y su composición arcaica parece que pueda haber sido labrada en el siglo XIII. No resultaría extraño, además, que este proceso de germinación y consolidación de la imagen de Santa Ana hubiese tenido su correspondencia en el territorio andaluz, habida cuenta la temprana devoción por esta Santa que en él se experimenta.

[511] Fernández-Ladreda Aguadé, "Algunas reflexiones…", 623-636.

[512] Información sobre la talla disponible en la página web del Museo Nacional de Escultura. Consultado el 3 de febrero de 2021, http://ceres.mcu.es/pages/Main

he podido rastrear de esta variante. Se trata de una imagen procedente del monasterio de Santa María de San Salvador de Cañas, en La Rioja[513]. En ella, Santa Ana porta sobre su rodilla izquierda a María -en este ejemplar todavía con apariencia de Niña-, mientras que sostiene a Jesús sobre su pierna derecha, generando así una suerte de equilibrio compositivo. Resulta llamativo que, a diferencia de la que va a ser la tónica habitual, Madre e Hijo no miran al frente, sino que cruzan sus miradas en un tierno gesto que supone un detalle de gran originalidad para un momento tan temprano. Este arquetipo, con pequeñas variaciones que se citarán a continuación, no sólo va a ser que el que logre una mayor difusión en el conjunto de la Península sino también, especialmente, en el contexto burgalés, en el que se han conservado numerosas representaciones de esta iconografía en el ámbito de la imaginería. Este hecho ratifica una vez más la enorme pujanza que debió experimentar el culto a Santa Ana en la región burgalesa. Todas las imágenes conservadas en Burgos se ciñen a esa tercera variante según la cual las tres figuras se superponen siguiendo un ritmo equilibrado. Además, a diferencia de la heterogeneidad anterior, en todas estas tallas María mostrará ya un aspecto de adulta -o al menos de mujer joven, dejando atrás ese aspecto infantil-, con un tamaño intermedio entre el su Madre y el su Hijo. Por último, en la mayoría de estas tallas bien la figura de Santa Ana, bien la de su Hija, portan en sus manos una flor. Todos estos hechos dan cuenta de la "endogamia geográfica" que existió en este contexto en lo que a la aceptación y consolidación de esta tipología se refiere.

María Josefa Martínez en su tesis doctoral en dos categorías ha establecido dos categorías para la clasificación de estas tallas definidas según la pierna de María sobre la que se apoya su Hijo[514]. Así, la primera de ellas sería aquella que engloba el tipo del ejemplar del monasterio de Santo Domingo de Silos, labrado hacia 1330 y caracterizado porque la Virgen reposa sobre la pierna izquierda de Santa Ana y Cristo sobre la derecha de su Madre[515]. El Niño pasa así a convertirse en el eje de la composición logrando equilibrar el conjunto, mientras sostiene con su mano izquierda un libro mientras bendice como Rey Logos con la derecha, de modo que de

[513] José Gabriel Moya Valgañón, "Santa María de Cañas y su Museo", *Berceo* 85 (1973), 178.

[514] Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 248-251. De este trabajo he tomado gran parte del corpus de obras aquí mencionadas.

[515] Sobre esta escultura véase Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 632. Lamentablemente no se han conservado las manos originales de Madre e Hija. La de la derecha de Santa Ana es indudablemente un añadido posterior.

alguna manera su *Sede Sapientae* o Trono de la Sabiduría no será ya sólo María sino una conjunción entre Esta y Ana, como sucedía en Santillana-. Es más que probable que el destino de esta talla fuese la capilla de Santa Ana presente en el Monasterio. En cuanto a su material, esta es la única entre las tallas burgalesas conservadas que fue labrada en piedra, amén de la que presenta una mayor calidad. Este modelo -o un prototipo similar hoy perdido-, hubo de ser emulado por talleres con menos oficio que reducirán progresivamente la fórmula a normas geométricas simples. Así lo demuestra la pieza procedente de Santo Domingo de Castrogeriz y conservada hoy en la iglesia de Nuestra Señora del Manzano de la misma villa[516], la escultura procedente del Monasterio de Vileña custodiada ahora por el Museo del Retablo de Burgos o la talla originaria de Fuencaliente de Puerta que puede admirarse en el Museo de Burgos. La primera de ellas puede fecharse a mediados del siglo XIV, mientras que las dos últimas han sido datadas por María Josefa Martínez hacia el segundo tercio del siglo XIV[517].

El segundo grupo está integrado por un conjunto de piezas que presentan una disposición antitética o, mejor dicho, especular con respecto al conjunto anterior. Ahora María está sentada sobre la pierna derecha de Ana y Jesús sobre la izquierda de la Virgen. En esta categoría destacan dos tallas custodiadas en el Museo del Retablo de Burgos que presentan una composición casi idéntica. Una de ellas fue traída desde de la iglesia parroquial de Barrio de Díaz Ruíz y de la otra se desconoce su origen[518].

Pero la imagen de Santa Ana Triple habría de conocer interpretaciones más creativas. A mi juicio, es posible establecer una tercera categoría diferenciada de las anteriores si se le confiere entidad propia a un conjunto de tallas en las que el Niño, en lugar de sentado sobre una de las rodillas de su Madre, se dispone erguido. Esta composición, que parece haber nacido como una evolución de las imágenes del grupo anterior, pierde ese carácter solemne al presentar a la Abuela y a la Madre acariciando a un Niño que intenta mantenerse en pie en un delicado

[516] Nebreda Pérez, *Historia de Burgos*…, 121. Esta población, de forma paralela a la de Sasamón, ha demostrado también una potente devoción hacia una milagrosa Santa María de Castrojeriz.

[517] Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 413-414; 404-405.

[518] A estas puede sumarse la imagen ubicada en una capilla de la iglesia parroquial de San Pedro de Belorado que procede de la iglesia de San Lorenzo de esta misma localidad. Esta talla presenta una pequeña novedad con respecto a las anteriores pues el Niño ya no mira hacia el espectador, sino que gira su cabeza para dirigir su mirada hacia su Abuela. A pesar de ello, las tres comparten un rasgo que también va a formar parte de las esculturas del tercer grupo: Santa Ana arquea su cuerpo para torcerse ligeramente hacia su izquierda. Las tres han sido fechadas por María Josefa Martínez Martínez hacia el segundo tercio del XIV. Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 251.

equilibrio entre las rodillas de ambas. La aparente inestabilidad que genera la figura del Niño resta estatismo a la imagen y la dota de una atmósfera de humanidad e intimismo[519]. En este grupo pueden incluirse las imágenes conservadas en las localidades de Mazuela, Villovela de Esgueva, Huerta de Arriba y Briviesca, fechadas también por María Josefa Martínez dentro del siglo XIV[520]. Todas ellas siguen la misma distribución que las del segundo grupo salvo la de Huerta de Arriba, en la que María se sitúa sobre la rodilla izquierda de Ana -del mismo modo que las del primer grupo-, y Cristo se yergue sobre la pierna derecha de su Madre. El ingrediente que va a diferenciar en mayor medida a estas es la posición adoptada por el Niño. A pesar de que en todas ellas se dispone de pie, en algunas mira hacia en frente (Briviesca), en otras se coloca de perfil (Mazuela), y en las restantes gira su rostro para mirar a los ojos a su Abuela (Huerta de Arriba, Villovela de Esgueva) (fig. 157). En suma, pequeñas variantes de una misma composición que acentúa los lazos de afecto entre Madre e Hijo y que ha contado con una enorme difusión en el Burgos del siglo XIV[521].

De entre los tres grupos analizadas es este último el que resulta de especial importancia para este estudio, ya que el relieve que decora la portada meridional de Sasamón sigue el mismo esquema compositivo que las imágenes lo integran. La labra segisamonense sigue una composición vertical en la que Santa Ana, sentada y con su cuerpo ligeramente ladeado hacia su izquierda, porta sobre su rodilla derecha a María -que muestra un tamaño intermedio entre su Madre y su Hijo-, y ésta, a su vez, sostiene sobre su pierna izquierda a un Niño que se dispone de pie entre las Mujeres, que le sostienen en actitud maternal. Enmarcan el conjunto dos ángeles que descienden desde ambos vértices. Por desgracia, los acusados estragos sufridos por este

[519] Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 235. Como bien señala esta investigadora, se desarrolla también especialmente en el siglo XIV la imagen de la Virgen sedente con el niño de pie en su regazo, de la que se conservan varios ejemplos en Burgos (como la conocida como Virgen de la Rosa o la Virgen de Celada del Camino, entre otras). Estas imágenes también se caracterizaban por su carácter intimista y la relación entre ambas figuras. Quizá pueda haberse dado una conexión con esta figuración.

[520] Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 513; 546; 701.

[521] Incluso fuera de este ámbito debió estar bastante extendido este prototipo. Así lo demuestra una pieza conservada en el Museo Frederic Marés de Barcelona procedente de Nuestra Señora del Rosario en Olleros de Pisuerga, en la localidad palentina de Aguilar de Campoo, u otra custodiada por el Museo del Prado que, presumiblemente, debió ser labrada en territorio castellano. Ambas vieron la luz durante este mismo siglo. Incluso fuera del contexto peninsular es posible encontrar exponentes de este modelo por estas mismas fechas, como la escultura de la Santa Ana Trinitaria ubicada hoy en el Museo de Bellas Artes de Lyon. Información sobre la talla de Aguilar de Campoo disponible en la página web del Museo Marés de Barcelona. Consultado el 3 de febrero de 2021; Información sobre la talla del Prado disponible en la página web del Museo del Prado. Consultado el 3 de febrero de 2021, https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-ana-la-virgen-y-el-nio/a0eb7ac0-5d3c-412f-ab40-5ba935d543dc?searchid=04d00ff8-06ec-95ad-970e-66d28b3cac30

sector de la portada impiden divisar con claridad la actitud que originalmente habría adoptado el Niño. Parece poder intuirse que dirige el rostro hacia su Madre, a la que toca suavemente la barbilla con su mano derecha, mientras en la izquierda semeja portar un objeto que sostiene con ayuda de María. Es posible entrever también cómo Santa Ana dirige su mirada hacia su Nieto, lo que invita a suponer que él la habría agasajado con un gesto similar.

Como creo ha quedado sobradamente demostrado, la imagen de Santa Ana Triple gozó de un extraordinario éxito en la escultura bajomedieval tanto a lo largo y ancho del territorio peninsular como especialmente en el espacio burgalés[522], siendo aquí la variante iconográfica en la que se figuró en mayor medida a esta Santa. Dicho esto, es importante matizar que fue la imaginería devocional exenta la que encabezó y dio forma a esta esta tradición. Basta releer las páginas precedentes para comprobar que todas y cada una de las obras que se han citado en el transcurso de este análisis pertenecen a esta tipología. No quiere esto decir que no se hayan dado muestras de esta figuración bajo todo tipo de soportes y técnicas, como pinturas, grabados, vidrieras o retablos, si bien en su mayoría se corresponderán con un momento tardío[523]. Resulta llamativo, a este respecto, que el de Sasamón sea el único relieve -y, más aún, relieve pétreo de enjuta- de cuya existencia tengo constancia (al menos en lo que compete al ámbito hispano). La imagen de Santa Ana no va a ser ajena a las portadas monumentales de nuestro territorio, sino que va a hacer presencia especialmente en las del entorno navarro-alavés donde, como ya

[522] Incluso parece que pudo haber muchas más imágenes de las aquí citadas pues el sacerdote diocesano Emiliano Nebreda, a través de un profuso catálogo en el que recoge la historia de todas los pueblos burgaleses y sus respectivas iglesias, refiere la presencia de imágenes de Santa Ana Triple en hasta treinta y tres iglesias parroquiales diferentes a las estudiadas por María Josefa Martínez. Bajo su propio criterio, clasifica y data estas tallas de tal modo que tres pertenecerían al siglo XIII, (Quintanaloma, Riocavado de la Sierra y Villaescobeda de Valdelucio), dieciséis al siglo XIV (Barrio de San Felices, Castrecías, Castrillo de Murcia, Galbarros, Grijalba, Horna, Montejo de San Miguel, Nofuentes, Oña, Peñacoba, Piérnigas, Rezmondo, Ruyales del Páramo, San Pantaleón del Páramo, Santa Olalla de Bureba, Santibáñez Zarzaguda) y catorce a los siglos XV y especialmente XVI (Doroño, Escalada, Neila, Olmos de Atapuerca, Palacios de Riopisuerga, Quintanilla de Rebollar, Quintanilla Rio Pico, Revilla Cabriada, San Martín de Don, Vileña de Bureba -de pie-, Villabasil, Villalacre, Villalbilla de Burgos, Villaquirán de los Infantes). Si bien no he podido ver en primera persona todas estas imágenes para comprobar la veracidad de su existencia y más aún de la datación ofrecida por este párroco, la presencia de esta ingente cantidad de tallas presumiblemente dedicadas a esta tipología iconográfica en el ámbito burgalés, y más aún en iglesias y ermitas parroquiales ciertamente modestas en todos los aspectos, permite ratificar la temprana difusión y el increíble arraigo que esta devoción llegó a cosechar en este territorio. Emiliano Nebreda Perdiguero, *Amo a mi pueblo. La provincia de Burgos: sus pueblos, su historia, sus personajes, sus iglesias* (Burgos: Rico Adrados, 2016).

[523] Un caso llamativo es el de la indulgencia concedida por el Papa Alejandro VI en 1494 que eximía al devoto de diez mil años de castigos y que incluía una oración a la imagen de Santa Ana Triple acompañada de un grabado de esta Trinidad Humana. Esta se imprimió sobre tela o sobre tabla y se repartió para ser colgada sobre puertas y paredes. Schapiro, *Estilo, artista y sociedad*…, 180; Véanse también otros ejemplos en Réau, *Iconografía del arte cristiano*…, t.1, vol. 2: 156.

se ha bosquejado, se proyecta la más profusa devoción hacia la Virgen -y todo lo relacionado con su Vida y su Muerte-, a través de los más completos ciclos iconográficos. De hecho, la portada hispánica más antigua dedicada en exclusiva a la alabanza de Santa Ana es la del crucero sur de la catedral de Santa María de Victoria[524]. Sin embargo, ni siquiera en ellas es posible encontrar una labra de la Santa Ana Triple como aquella que integra la portada meridional de Santa María de Sasamón. Tampoco hay -o han quedado-, referentes de este fenómeno en el territorio castellano, a expensa de saber si en la portada occidental de la catedral burgalesa era posible admirar una escena similar a esta y, por lo tanto, si su destrucción nos ha privado de conocer un hipotético precedente para Sasamón. Independientemente de ello, la presencia de esta imagen en la portada segisamonense y, más aún, en el soporte que se ha elegido para su emplazamiento, supone otro motivo más (sino uno de los más importantes), por los que el cuerpo inferior de la portada de Sasamón debe ser tomado en viva consideración a la hora de modelar el panorama de la devoción mariana y su representación visual en la Península.

b) ¿Epifanía?

En el cuarto capitel de la arcatura izquierda, sirviendo como punto de apoyo a la enjuta que da cobijo a la Santa Ana Triple, parece posible reconocer una representación de la Epifanía, aunque su pésimo estado de conservación impide afirmarlo con rotundidad (véase fig. 161). Asumiendo que se trate de este episodio, los integrantes del séquito -que semeja plausible identificar con los Reyes Magos ya que se atisba sobre sus cabezas la presencia de una corona- emprenderían su marcha desde el extremo derecho del capitel en dirección siniestra, fijando como meta un personaje que los aguarda apostado en un trono y sostenido sobre su regazo una figura de menor tamaño. La acción se desarrollaría así siguiendo un ritmo horizontal que se adapta perfectamente a la tridimensionalidad del soporte. A favor de la identificación de esta escena como la Adoración de los Reyes, resulta particularmente revelador el hecho de que el miembro del cortejo más próximo a la figura sedente le ofrezca el objeto que porta a través de un gesto de genuflexión, ante lo que esta responde ofreciéndole su mano. Todo ello permite suponer que el personaje entronizado no es otro que la Virgen, que recibe los presentes de los Magos mientras sostiene a su Hijo recién nacido.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[524] Labrada hacia el segundo tercio del siglo XIV. Lahoz Gutiérrez, "Contribución al estudio…", 92.

La representación iconográfica del pasaje en cuestión es sin duda una de las más difundidas y reproducidas en la historia del arte cristiano[525]. Debido a ello, y a diferencia de lo ocurrido con la imagen anterior, considero que profundizar en el origen de esta figuración resultaría aquí más tedioso que necesario. Mucho menos justificar su presencia en una portada gótica que además está dedicada a la alabanza de María. Sin embargo, a propósito de esta cuestión me gustaría resaltar un detalle que pasa fácilmente inadvertido pero que podría haber determinado la introducción de este tema en la portada segisamonense y, más aún, la elección de su emplazamiento: la imagen que decora este capitel parece rimar con aquella que orna la enjuta que soporta. En efecto, María ejerce su papel como Trono de Cristo en el capitel en materia, del mismo modo que Santa Ana desempeña idéntico rol para Ambos en la enjuta que lo corona.

c) La Asunción de María y la entrega del Cinturón a Santo Tomás

Es posible reconocer con claridad la representación de la Asunción de la Virgen sobre la superficie de la segunda enjuta de la arcatura izquierda (fig. 158). Del mismo modo que con otros pasajes de la vida de María, el origen de este célebre episodio es apócrifo, aunque a veces determinados pasajes del Cantar de los Cantares como 8:5: "¿Quién es ésta que sube del desierto apoyada en su amado?", han gozado de una interpretación asuncionista[526]. Se trata de una leyenda tardía, vertida por escrito en el siglo VI y basada en la doctrina de la Ascensión de Cristo. Hasta el siglo VII, la Iglesia de Roma todavía consideraba la Asunción corporal de la Virgen como "una opinión piadosa, y no un dogma"[527]. Es a partir de ese momento cuando su fiesta litúrgica cobra importancia y se comienza a desarrollar su iconografía. El proceso de construcción de esta doctrina culmina en el siglo XII, cuando ganan peso las tesis que defendían la Asunción de la Virgen en cuerpo y alma a los cielos, formuladas ahora por teólogos de la Universidad de París[528]. Será por estos años cuando comience a tomar forma la traducción visual de este relato, constatándose las primeras apariciones en el mundo de la miniatura y la

[525] Réau, *Iconografía del arte cristiano*…, t.1, vol. 2: 223 y ss.; Laura Rodríguez Peinado, "La epifanía", *Revista digital de iconografía medieval* 4, nº. 8 (2012): 27-44.

[526] Lahoz Gutiérrez, *Santa María de los Reyes…,* 108.

[527] Réau, *Iconografía del arte cristiano*…, t.1, vol. 2: 638.

[528] Lahoz Gutiérrez, *Santa María de los Reyes…,* 268.

escultura románicas[529]. Sin embargo, va a ser en la plástica gótica en la que este tema triunfe. En el siglo XIII el pasaje fue recogido por Jacopo da Varazze en su *Legenda Aurea*[530]. A partir de este momento, la representación visual de este dogma ascenderá como la propia Virgen, llegando incluso a hacer acopio de tal protagonismo que acabará por eclipsar y sustituir al episodio de la Resurrección de Cristo. Es, pues, en esta corriente en la que debe integrarse el relieve segisamonense, que resulta especialmente interesante ya que en él el *Transitus Mariae* se enriquece con el episodio de la entrega del Cinturón de la Virgen a Santo Tomás.

De este episodio se conocen dos versiones: una, narrada en el *Evangelio Apócrifo de Pseudo-José de Arimatea*, según la cual Tomás vio en el monte de los Olivos la elevación al cielo de María y le pidió a Ésta una señal del milagro para que los demás Apóstoles le creyeran; otra, recogida una vez más por la *Legenda Aurea*, narra cómo Tomás, incrédulo tras abrir el sepulcro de la Virgen y no hallar el cuerpo, recibe de Ella el cinturón desde lo alto del cielo, disipando así todas sus dudas[531]. La fuente sobre la que se asienta esta leyenda es el pasaje bíblico del *Arrebatamiento del profeta Elías* quien, desde lo alto de su carro de fuego, lanzó su manto mágico a su discípulo Eliseo[532]. En ámbito hispano, y como no podía ser de otro modo, es Fray Juan Gil de Zamora en su *Legenda Sanctorum* quien recoge entre sus escritos este episodio: "Y como Tomás estaba ausente en eses momento y, al volver, se negó a creer, de repente recibió intacta desde el cielo la cintura con la que el cuerpo de la Virgen había estado ceñido para que de esa manera comprendiese que había sido elevada toda ella al cielo"[533]. Esta escena viene a confirmar la teoría sobre la recreación de la vida de María como una suerte de *imitatio Cristi*, pues la duda de Tomás ante la Asunción de la Virgen no hace más que evocar

[529] El tímpano de Cabestany es uno de los ejemplos más célebres y uno de los más tempranos, de mediados del siglo XII. Silva Verástegui, *Iconografía gótica en Álava...*, 158.

[530] Vorágine, *La leyenda dorada,* 1: 48.

[531] Lahoz Gutiérrez, *Santa María de los Reyes…,* 112-115.

[532] Réau, *Iconografía del arte cristiano*…, t.1, vol. 2: 640.

[533] Juan Gil de Zamora, *Leyendas de los santos y de otras festividades que celebra la Iglesia,* trad. y ed. José Carlos Martín Iglesias y Eduardo Otero Pereira (Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2014), 256.

la duda del mismo Apóstol ante la Resurrección de Cristo[534]. La entrega del cinturón es, por tanto, una prueba de que la subida de María al Cielo era un hecho constatado: es la confirmación del milagro. Este complemento a la Asunción va a triunfar en el Occidente medieval, donde tendrá especial calado en los países de Mediterráneo debido a que esta reliquia, la *Sacra Cintola*, será venerada desde el siglo XII en la villa de Prato[535].

Al contrario de la *cuasi* exclusividad toscana que defendía Rèau[536], también en el contexto peninsular va a gozar este tema de una enorme difusión desde un momento bien temprano. El siglo XIII ha dejado varias muestras de ello en el territorio castellano en todas aquellas grandes sedes levantadas durante esta centuria en las que se ha figurado la Asunción de María, como en el tímpano de la catedral de Ciudad Rodrigo[537], o en los dinteles de la catedral de Burgo de Osma y la colegiata de Santa María la Mayor de Toro[538] (fig. 159). En todos ellos, el Santo contempla el prodigio desde las proximidades mientras sostiene entre sus manos el cinturón con el que María lo había obsequiado durante su subida a los Cielos. Durante el siglo XIV el foco se desplazará hasta el ámbito territorial del actual País Vasco donde este tipo iconográfico va a tener una especial incidencia, apareciendo insistentemente en todos los ciclos asuncionistas que se desplegarán sobre las portadas occidentales de los principales conjuntos arquitectónicos levantados en estas latitudes, como la catedral de Santa María de Vitoria o las iglesias de Santa María de los Reyes de Laguardia y Santa María de Deva[539]. Será aquí, además, donde la formulación visual de este pasaje alcance su mayor desarrollo.

Como bien apunta Rocío Sánchez Ameijeiras, la fórmula por la que se opta en Sasamón, con María siendo elevada al Cielo por ángeles mientras Tomás, postrado a sus pies, recibe de

---

[534] Ambas biografías muestran numerosos paralelos: tanto Jesús como María están libres del Pecado Original, suben al Cielo después de su muerte (Ascensión-Asunción), fueron puestos en duda por Santo Tomás, etc. Réau, *Iconografía del arte cristiano*…, t.1, vol. 2: 60-61.

[535] Lahoz Gutiérrez, *Santa María de los Reyes…,* 114. A falta de reliquias corporales debido a su subida al Cielo, las iglesias suplieron las exigencias de los fieles a través del "descubrimiento" de reliquias indirectas como cabellos, gotas de leche, trozos de su manto o el Santo Cinturón.

[536] Réau, *Iconografía del arte cristiano*…, t.1, vol. 2: 640.

[537] Silva Verástegui, *Iconografía gótica en Álava...*, 133.

[538] Garzón Fernández, "Santa María la Mayor…", 176.

[539] Lucía Lahoz Gutiérrez, "La Asunción del tímpano de la catedral de Victoria. Algunas consideraciones iconográficas", *Cuadernos de Arte e Iconografía* 3, nº 6 (1990): 5-10; Silva Verástegui, *Iconografía gótica en Álava...*, 157-161.

su mano el sagrado presente, es más cercana a la utilizada en el tímpano de Santa María de Laguardia que a los ejemplos castellanos citados (fig. 160), en los que Tomás no se encuentra apostado a los pies de María sino de pie, como una figura independiente, atesorando ya en su plena posesión el cinturón que le ha entregado su Señora[540]. Es decir, en las imágenes castellanas no se plasma la acción de la entrega en sí misma, que no se concibe como un hecho simultáneo a la elevación de María sino como un acto independiente e inmediatamente previo al inicio de la Asunción. En Sasamón, en cambio, como en el exponente alavés, ambas acciones convergen y se fusionan en un único episodio. Lo cierto es que las composiciones de Sasamón y Laguardia son idénticas a nivel conceptual, pero las separa un detalle formal: la mandorla que acoge a la Virgen en el tímpano alavés se parte y se desprende de su mitad superior en Sasamón, transformándose en un manto. Así pues, en lo que al medio de transporte hacia el Cielo se refiere la imagen segisamonense inclina la balanza hacia sus congéneres castellanos. Con ellos comparte la voluntad por disponer a María sobre un sudario que es elevado por dos ángeles que sostienen sus extremos.

Este tipo iconográfico deriva de la *Elevatio animae,* una fórmula que fue utilizada tradicionalmente para figurar la ascensión de un alma difunta al Cielo y que era muy habitual encontrar, por ejemplo, entre los relieves que decoraban los sepulcros. Pueden servir como muestra los féretros de Doña Urraca, abadesa del Monasterio riojano de Santa María del Salvador de Cañas, en el que se figura el alma de la beata con forma de niña y en posición orante siendo elevada en una sábana sostenida por ángeles, o el sepulcro de Diego Yañez custodiado en el claustro de la catedral de León, con un diseño muy similar al anterior[541]. Por la fácil adaptación que ofrecía este recurso debido a su clara proximidad conceptual, esta fórmula se adoptó desde un momento temprano para la representación visual de la Asunción. Así lo demuestra el frontal de altar de la Mare de Déu de Coll[542], uno de los capiteles de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada[543], y también todas las portadas castellanas que han sido mentadas. En estas, además, María adopta esa misma actitud orante que era propia

[540] Sánchez Ameijeiras, "La portada del Sarmental…", 197.

[541] Ordás Díaz, "El claustro gótico…", 184. Posterior a 1309.

[542] Fechado a finales del siglo XII. Juan Sureda Pons, *La pintura románica en Cataluña* (Madrid: Alianza Editorial, 1981), 122 n. 93. Como demuestra este investigador, esta era una tipología muy frecuente en la pintura románica. Sureda Pons, *La pintura románica…,* 80.

[543] Silva Verástegui, *Iconografía gótica en Álava...*, 132-133.

de las almas elevadas al Cielo. En esta particularidad la imagen segisamonense difiere de nuevo de ellas. Esta divergencia puede encontrar una explicación muy sencilla en el hecho de que, a diferencia de sus vecinas, en la imagen de Sasamón se figura el acto mismo de la cesión del cinturón, de modo que la figura de María sería incapaz de unir sus manos en oración en tanto en cuanto porta el cinturón en su mano derecha. De hecho, además del cinturón la Virgen sostiene también en su otra mano un objeto que resulta irreconocible debido al deterioro de la piedra. Quizá podría tratarse de un libro, atributo que también sostiene María en la portada Laguardia[544].

A pesar de los múltiples paralelos citados, la imagen segisamonense cuenta con un grado de desarrollo muy inferior al que posee el ejemplar alavés, donde la escena ha gozado de un escrupuloso tratamiento. Además de la aparición de una ingente cantidad de personajes complementarios al acto de los que no hay rastro en Sasamón -tampoco existiría espacio material para ellos en la reducida superficie de la enjuta-, el pasaje se enriquece con el desdoblamiento de la *Assumptio animae* y la *Assumptio corporis*[545]. De este modo, el tímpano de Laguardia (como también el de Vitoria) introduce el pasaje de la *Assumptio animae* propio de la tradición oriental, representado al modo tradicional según el cual Cristo recoge entre sus manos el alma de su Madre, simbolizada a través de una figura femenina en miniatura. Esto no sucede en las imágenes de la tradición castellana, en las que la Asunción de María se representa según la tradición occidental, sustituyendo la figura de Cristo por la pareja de ángeles psicopompos[546]. De este modo, la imagen de María elevada al Cielo por ángeles -bien sea dentro de una mandorla (Laguardia), bien sobre un paño (Toro, Sasamón) -, representaría la *Assumptio corporis*, Resulta paradójico que para dar forma a esta figuración se eche mano de un componente figurativo como es el paño, que siempre se había utilizado para representar la *Elevatio* de un alma al Cielo. Quizá esta derivación pueda encontrar su justificación en el hecho de que en todas las portadas castellanas citadas la Asunción de la Virgen aparece ligada a la Dormición de modo que, siguiendo las palabras de Jacopo da Varazze, sería el alma fusionada

[544] Este libro podría ser interpretado como un atributo de la Iglesia, de modo que se añadiría así una segunda lectura a esta imagen de la Virgen. Lahoz Gutiérrez, *Santa María de los Reyes…,* 112.

[545] Réau, *Iconografía del arte cristiano*…, t.1, vol. 2: 638. La *Asumptio animae* encuentra su fuente principal en algunos evangelios apócrifos asuncionistas, especialmente en el Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica. Para la *Asumpio corporis* será Santiago de la Vorágine el que más incida en su justificación. Sureda Pons, *La pintura románica…,* 122.

[546] Silva Verástegui, *Iconografía gótica en Álava...*, 153.

con el cuerpo de María la que emerge sobre el lecho y es elevado a los Cielos. Esta fórmula parece, pues, una traducción a imágenes de las palabras recogidas en la *Legenda Aurea:* "En aquel instante el alma de María se aproximó a su cuerpo y éste vivificado nuevamente, se alzó glorioso, salió de su tumba y entonces mismo la Señora, acompañada y aclamada por infinidad de ángeles, subió a los eternos tálamos"[547]. Es probable, entonces, que en estas imágenes se haya desechado esa división *de iure* entre la las dos Asunciones de María para fundir ambas escenas en una sola y presentar, *de facto*, una única imagen a través de la cual la Santa Madre estaría encarnada en cuerpo y alma.

Por otro lado, el hecho de que en los exponentes castellanos la Asunción de María se conciba como una prolongación de la Dormición ofrece también una explicación a por qué en ellas no se da forma al acto mismo de la entrega del cinturón. Se trata, simplemente, de una cuestión espacial, pues el Santo se habría visto privado del espacio que debería ocupar para tal fin y que queda aquí reservado al lecho de María. En el tímpano de Laguardia, gracias al desdoblamiento del que es objeto este pasaje, es la *Assumptio animae* la que hace pareja con la Dormición, de modo que la *Assumptio corporis* puede alzarse como escena independiente y atesorar así el espacio suficiente para la inclusión del Santo entre sus actores. En Sasamón, por su parte, el espacio viene dado por la completa independencia de la imagen, que no aparece ligada a la Dormición ni a ninguna otra de las escenas de los ciclos de los que la Asunción tradicionalmente formaba parte. Esta emancipación que tiene lugar en la portada segisamonense semeja un suceso verdaderamente insólito. La explicación para esta anomalía podría residir en una simple cuestión material: el reducido espacio que ofrece el soporte de la enjuta, que impediría, aun queriendo, que se figurase el extenso episodio de la Dormición[548]. De hecho, es posible apreciar cómo las contadas figuras que protagonizan la escena se ven obligadas a adaptarse totalmente al marco, de modo que sólo la mitad superior del cuerpo de María asoma por encima del manto que la acoge, mientas que Santo Tomás recuesta su cuerpo sobre la base trilobulada de la enjuta. Quizá, entonces, esta novedosa representación venga impuesta por las circunstancias. O quizá se trate de una formulación iconográfica ejecutada de forma voluntaria, cuya originalidad comportaría un verdadero paradigma sin precedentes -al menos dentro de los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[547] Vorágine, *La leyenda dorada*, 1: 481.

[548] También podría explicarse, como se verá en el apartado final de este capítulo, si el episodio de la Dormición hubiese estado presente en la portada de Sasamón o al menos proyectado para formar parte de ella.

límites de mi conocimiento-. En tal caso, en la portada segisamonense se habría pretendido representar, única y exclusivamente, la prueba material y fehaciente de que la Virgen fue ascendida a los Cielos tras su Muerte como lo había hecho su Hijo, equiparándolo así a su figura.

De ser así, quizá pudo haber existido un modelo perdido que haya servido como fuente inmediata para Sasamón. ¿Puede descartarse que esta figuración hubiese formado parte del programa iconográfico de la portada occidental de la catedral de Burgos que tanto se ha mentado a lo largo de este capítulo? La respuesta es no. Sin embargo, de haber sido el caso, sorprendería el hecho de que no se hubiese emulado esta iconografía en la que ha sido considerada en ocasiones su legítima sucesora: la portada de San Francisco de la catedral de León. Esta, además, se aleja de la tradición castellana representando únicamente la *Assumptio animae* a través de la fórmula oriental[549]. Además, es bien sabida la influencia que la portada burgalesa debió ejercer sobre la de la catedral de Burgo de Osma donde, como se ha visto, también se ha escogido una variante iconográfica que nada tiene que ver con la de Sasamón (ni tampoco con la de León). Así pues, resulta difícil pensar que, de haber lucido la puerta catedralicia una imagen similar a la de la portada segisamonense, sus sucesoras hubiesen optado por no hacerse eco de su modelo. Por supuesto, no deben olvidarse todas aquellas obras muebles, retablísticas, pictóricas e incluso eborarias que pueden haber actuado como eslabones en esta cadena de transmisión visual que hoy nos ha llegado rota[550]. Sea como fuere, el relieve segisamonense merece ser puesto en relevancia por su enorme singularidad y excepcionalidad en el conjunto del territorio peninsular, siendo el único exponente -al menos, el único vivo-, de esta variante figurativa independiente presente en una portada monumental.

d) ¿Una Virgen de la Leche?

En el tercer capitel del derrame derecho, rodeada por decoración vegetal y ocupando el frente del mentado soporte, emerge una figura sedente, presumiblemente femenina,

[549] Franco Mata, *Escultura gótica…,* 182-185.

[550] Ya se ha citado el ejemplo de las pinturas absidales de Tarrasa, lo que hace imaginar todas aquellas que no habrán podido llegar hasta nuestros días. También es meritorio de cita el conocido retablo de San Juan de Quejana, que incluye el episodio de la entrega del cinturón y que sin duda parece haber tenido influencia sobre el tímpano de la portada de Santa María de Vitoria -o viceversa-. Véase Lahoz Gutiérrez, "La Asunción del tímpano…", 4 n. 4. Asimismo, las pequeñas tablas de alabastro de importación inglesa contaban con un repertorio temático que solía incluir este pasaje. Silva Verástegui, *Iconografía gótica en Álava...*, 155-159.

de cuyo regazo sobresale una prominencia que bien podría ser interpretada como una efigie de menor tamaño (fig. 162). Como ocurría en el caso de la Epifanía, resulta imposible enunciar su interpretación con rotundidad debido al pésimo estado en el que se encuentra este relieve. Pese a ello, a través de las heridas de la piedra puede intuirse cómo esa figura de dimensiones más reducidas encarnaría la imagen de un niño que se asienta sobre la pierna derecha de su madre y se apoya sobre el correspondiente brazo de esta mientras gira sobre su propio cuerpo para aproximar lo que semeja ser su cabeza al pecho de la mujer, que lo sostiene y lo aferra hacia ella con la ayuda de su abrazo. Dada la posición que adopta esta presunta figura infantil y habida cuenta de la incidencia en la ascendencia femenina de Cristo que, como se pretende demostrar, domina el registro inferior de la portada segisamonense, parece plausible proponer que esta escena represente la conocida en Bizancio como *Panagia Galaktotrofusa* y en Occidente como *Maria Lactans*[551]. Esta advocación mariana arraigó pronto en el imaginario cristiano, como demuestra la pintura presente en las Catacumbas de Priscila. También abundó en el mundo bizantino durante los primeros siglos de su historia de la mano de sus célebres iconos, para acabar por triunfar en los reinos occidentales durante los siglos de la Baja Edad Media[552].

Con respecto al territorio hispano, esta tipología devocional, que recibió aquí el nombre de Virgen de la Leche, gozó de una implantación considerable, siendo las órdenes religiosas -especialmente la del Císter- las que contribuyeron a su difusión. En el ámbito de la cultura visual, el tema gozó de especial difusión y profusión durante los siglos XIV y XV. Sin embargo, se han conservado exponentes más tempranos que dan cuenta de que este culto pudo ver florecer su iconografía hacia la segunda mitad o último tercio del siglo XIII en la vertiente oriental de la Península[553]. Fue aquí, en efecto, donde tuvo su mayor calado, probablemente por su capacidad para asumir las corrientes llegadas desde el territorio italiano donde este tema triunfó

[551] La imagen segisamonense presentaría una exposición moderada del pecho, como era propio de los inicios de esta iconografía en territorio hispano. Irene González Hernando, *Iconografía de la Virgen y los grandes temas marianos. II. Figuras aisladas.* (Madrid: Liceus, 2008), 16.

[552] Luis Tramoyeres Blanco, "La Virgen de la leche en el arte", *Museum: Revista mensual de arte* 3 (1913): 81-82; Laura Rodríguez Peinado, "La Virgen de la leche", *Revista Digital de Iconografía Medieval* 5, nº9 (2013): 3; Trens, *María, Iconografía de la Virgen…,* 457; 461; 464.

[553] Como la miniatura que ilustra la carta de fundación de la Cofradía de la Virgen María y Santo Domingo en Tárrega (Lérida), datada en 1269 (Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón), o el frontal de Betesa (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña). Trens, *María, Iconografía de la Virgen…,* 461-465. En efecto, en suelo catalán hay interesantes ejemplos pictóricos del siglo XIII. Sureda Pons, *La pintura románica…,* 121 n. 90.

sobremanera debido, a su vez, a su estrecho contacto con el arte bizantino[554]. En cambio, no parece haber sido un culto que haya arraigado especialmente entre la sociedad burgalesa. Como señala María Josefa Martínez, únicamente pueden contarse dos imágenes devocionales de esta iconografía en toda esta región[555]. Así, aun teniendo presente que deben de haberse perdido una importante cantidad de tallas, todo apunta a que la imagen de *María Lactans* no debió cosechar en estas tierras tan alta popularidad como las iconografías anteriormente analizadas[556].

En este sentido, la presencia de esta iconografía en la portada meridional de Sasamón resulta ciertamente singular, más aún cuando, como ya ocurría con la imagen de Santa Ana Triple, la materialización de esta iconografía tuvo lugar esencialmente a través de la imaginería exenta y la pintura sobre tabla (o incluso otras disciplinas menores como la eboraria)[557]. Es altamente inusual encontrar esta representación entre el elenco del programa decorativo de una portada monumental y, todavía más, en un elemento estructural como son los capiteles que sostienen las enjutas[558].

Con todo, la presencia de una Virgen de la Leche en una portada dedicada a exaltar la figura de María en su vertiente maternal y, lo que es más, en una iglesia que con toda probabilidad atesoraba una Imagen de esta Santa Madre con poderes taumatúrgicos sería del todo pertinente, especialmente cuando parece que prestaba sus favores especialmente a los miembros de la monarquía y que precisamente por ello financiaron su construcción. La creencia en el poder

---

[554] Nuria Blaya Estrada, "La Virgen de la Humildad. Origen y significado", *Ars Longa* 6 (1995): 163-171; Trens, *María, Iconografía de la Virgen…,* 461-462.

[555] Pudiendo datarse ambas hacia el primer tercio del siglo XIV. Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 245.

[556] También hay que tener en cuenta las representaciones pictóricas que pudieron haberse perdido y que fueron, de hecho, las que acapararon en mayor medida esta tipología en el que la Virgen es figurada sentada, como en la portada de Sasamón. Trens, *María, Iconografía de la Virgen…,* 468. De hecho, su devoción parece haber penetrado con mayor profundidad en las zonas de Aragón y Levante, donde va a tener especial relevancia entre los siglos XIII y XVI. Para la zona de Levante véase Tramoyeres Blanco, "La Virgen de la leche…", 79; para la de Aragón, Rodríguez Peinado, "La Virgen de la Leche", 3.

[557] Escultura en piedra y madera, miniatura, pintura mural y sobre tabla, son los soportes sobre los que habitualmente se representa este tema iconográfico. Rodríguez Peinado, "La Virgen de la Leche", 4.

[558] Cabe tener en cuenta, una vez más, la desaparición de la triple portada occidental de la catedral burgalesa, cuya incógnita quedará siempre sin despejar. Por otro lado, es posible enumerar varios ejemplos de Vírgenes de la leche presentes en portadas en el territorio gallego, como las de la Colegiata de Iría Flavia o la iglesia de Santa María de Salomé. Sin embargo, estas presiden sus respectivos tímpanos, siendo sus protagonistas absolutas. Lo cierto es que en el campo de la escultura la variante más representada de este tipo iconográfico es el que figuraba a la Virgen de pie. Trens, *María, Iconografía de la Virgen…,* 468.

redentor y salvífico de la Leche de la Virgen estuvo profundamente arraigada entre la sociedad medieval[559], de la que no cabe excluir a la monarquía. Sin ir más lejos, entre las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X es posible dar cuenta de un conjunto de siete composiciones conocidas como *la serie de la Virgen de la Leche* en las que el protagonista es el mentado fluido sagrado[560]. Aunque los beneficiarios de estas curaciones son enfermos anónimos, en su mayor parte religiosos regulares y no el propio monarca[561], sus propiedades prodigiosas son laureadas, en definitiva, por el *Rey Sabio,* de modo que es cabe suponer que su hijo y su nieto, que tan generosamente dotaron la construcción de la fábrica segisamonense, fuesen instruidos en la fe de esta devoción mariana (no hay que olvidar que el propio preceptor del príncipe Sancho fue el franciscano Fray Juan Gil de Zamora).

En definitiva, la imagen de la Virgen de la Leche entroncaría con el discurso devocional que impregna el cuerpo inferior de la portada meridional de Sasamón en tanto en cuanto exaltaría una vez más la Maternidad de María y la genealogía humana de Cristo y explotaría, a la par, la capacidad intercesora de la Virgen de Sasamón.

En vista de estos hechos, da la impresión de que en el trascurso de esta primera campaña en la portada meridional de Sasamón se están traduciendo a lenguaje *relivario* algunas de las imágenes devocionales que estaban triunfando en el contexto burgalés y peninsular del momento. Sea como fuere, tras el análisis acometido en estas páginas es posible emitir el siguiente juicio con total convicción: el conjunto de imágenes que decoran las enjutas y capiteles que soportan las jambas de la portada meridional de Sasamón deben ser entendidas como un muestrario de la iconografía mariana que dominaba la cultura visual del período

[559] Véase Beth Williamson, "The Virgin Lactans as second Eve: Image of the 'Salvatrix'", *Studies in Iconography* 19 (1998): 105-138, esp. 111-113.

[560] La iconografía de la Virgen de la Leche y el valor milagroso de la leche materna de María se exaltan en numerosas Cantigas. Véase Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, 1: cantigas 46, 54, 93; 2: cantigas 138, 196, entre otras; Ana Domínguez Rodríguez, "Imágenes de la mujer en las Cantigas de Santa María", en *La Imagen de la mujer en el arte español: actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria,* ed. Ediciones U.A.M. (Madrid: Universidad Autónoma, D.L. 1984), 35-37; Mercedes Brea López, "Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las Cantigas de Santa María", *Revista de Literatura Medieval* 5 (1993): 47-62; Maribel Morente Parra, "La imagen de la lepra en las Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio", *Anales de Historia del Arte* 17 (2007): 38.

[561] Quizá como reflejo del célebre episodio en el que San Bernardo fue objeto de una curación milagrosa por medio de la leche de la Virgen, un hecho que explica también la arraiga difusión de este culto entre el sector mendicante al que ya se ha hecho alusión. González Hernando, *Iconografía de la Virgen…*, 15-16; Trens, *María, Iconografía de la Virgen…,* 474-475; Rodríguez Peinado, "La Virgen de la Leche", 5.

gótico. Se trata, pues, de un catálogo figurativo que impregna todo este registro inferior a través del cual se pretendía materializar la devoción por la ascendencia femenina de Cristo que debía gozar de un fuerte arraigo en Sasamón y, a su vez, glorificar la figura de María que se alza como la gran protagonista de este primer tiempo.

#### *6.3.1.2.3. Otros motivos de variada naturaleza en enjutas y capiteles*

Completan este escenario iconográfico un conjunto de relieves que exhiben imágenes del más variado tenor y que, al menos en apariencia, se desligan del tono mariano que domina este espacio. Siguiendo la ya habitual dinámica que coarta este análisis, el mal estado de la superficie pétrea sobre la que se asientan estas imágenes impide su correcta identificación en buena parte de los casos. Es más, un total de tres de las diez enjutas que sustentan el rebanco (la tercera de la arcatura izquierda y la cuarta y la quinta de la derecha), han perdido por completo la figuración que las revestía. Los capiteles, por su parte, han tenido mejor fortuna ya que han podido conservar su decoración al completo, aunque no sin algún que otro desperfecto. Estos soportes presentan en su mayoría ornamentación exclusivamente vegetal, si bien alguno de ellos cuenta con decoración figurativa.

A modo de epílogo, considero oportuno elaborar un censo de todos los relieves que integran este sector. Para lograr una mayor claridad expositiva, lo más ilustrativo será recomponer el inventario de estas escenas a partir del enclave que ocupan en el conjunto de la portada.

Así pues, iniciando el recorrido visual desde la puerta de entrada, las enjutas del derrame oeste estarían conformadas por la siguiente secuencia: el rostro de un hombre verde en la primera (fig. 163), la Asunción de María en la segunda, ausencia de relieve en la tercera, la Santa Ana Triple en la cuarta y una imagen de Cristo triunfante rodeado por el Tetramorfos en la quinta (fig. 164). La sexta enjuta se presenta fragmentada y no consta de decoración. En un nivel inmediatamente inferior, decorando los capiteles que sustentan estas enjutas, es posible contar: decoración vegetal en el primero (fig. 165), un hombre enfrentándose a un león en el segundo (fig. 166), otro hombre verde en el tercero (fig. 167), la escena de la Epifanía en el cuarto, los rostros de dos hombres verdes confrontados en el quinto (fig. 168), y de nuevo decoración exclusivamente vegetal en el sexto (fig. 169). En lo que respecta a la arcatura Este, la primera de las enjutas presenta un escudo con el cuartelado de Castilla y León flanqueado por dos figuras aladas (fig. 170), la segunda una decoración geométrica que parece emular el diseño de un rosetón (véase fig. 177) y la tercera las figuras de dos guerreros enfrentados (fig.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

171). Las dos -y media- enjutas restantes han perdido por completo su labra. Por último, los capiteles que sostienen las enjutas de este registro presentan: decoración vegetal el primero y el segundo (figs. 172 y 173), la identificada como Virgen de la leche en el tercero, decoración vegetal en el cuarto (fig. 174), decoración vegetal y zoomórfica en el quinto (fig. 175), y lo que parece un episodio de vendimia llevada a cabo por dos personajes en el sexto (fig. 176).

Obviando aquellos soportes que presentan decoración vegetal y los cuatro que lucen las estampas marianas que acaban de ser analizadas, restan un total de seis relieves que muestran decoración figurativa y que por lo tanto pueden ser objeto de exégesis. No obstante, su integración dentro de la atmósfera temática y devocional que domina este primer tiempo se presenta, cuando menos, compleja. En efecto, no he podido encontrar una interpretación satisfactoria para la mayor parte de estas escenas y, mucho menos, una conexión plausible para con el conjunto del programa. De hecho, es posible que incluso alguna de ellas, como aquella que figura a dos guerreros batallando, haya sido integrada en un momento posterior. Me limitaré a esbozar, pues, unas cuantas sugerencias sobre su iconografía.

La imagen del Tetramorfos podría entenderse como una alusión velada al Juicio Final, que era común que convergiese con la Glorificación de María en la decoración escultórica de algunas portadas monumentales[562].

Por su parte, la escena del hombre combatiendo contra el león podría asociarse con la figura de David, aunque este suele aparecer desquijarando al animal o subido a horcajadas sobre él[563]. De ser cierta esta conjetura, la presencia de David podría interpretarse al amparo de la continua incidencia en la genealogía humana de Cristo que tiene lugar en esta portada y que ya ha sido puesta de relieve en los apartados precedentes. Con todo, este episodio fue interpretado por los padres de la Iglesia como el símbolo de Cristo rechazando las Tentaciones del Demonio, y era este el mensaje que solía querer ser transmitido con su labra[564].

[562] Véanse, por ejemplo, la Puerta de la Majestad de Toro o la portada de los apóstoles en la catedral de Ávila.

[563] Podría tratarse también de Sansón o de Daniel dado que son los dos personajes, junto con David, que suelen figurarse combatiendo con un león. Con todo, a diferencia de David, que se representa como un hombre joven y fuerte, Sansón es retratado como un hombre de avanzada edad. Réau, *Iconografía del arte cristiano*…, t.1, vol. 1: 284; Por otro lado, aunque la de la portada segisamonense no responde a la iconografía arquetípica para la figura Daniel, es posible dar cuenta de otras imágenes en las que también se presenta a este personaje erguido, con el brazo levantado y acompañado de un único león, como la de la pintura mural de Saint-Pierre-ès-Liens de Collonzelle. Véase Francisco de Asís García García, "Daniel en el foso de los leones", *Revista digital de Iconografía Medieval* 1, nº1 (2009): esp. 14; 24.

[564] Réau, *Iconografía del arte cristiano*…, t.1, vol. 1: 305-306.

El emblema heráldico de Castilla y León podría asumirse como una prueba material del papel jugado por la monarquía castellana en el patrocinio de este templo o bien como un intento de apelar a su generosidad.

La figura geométrica adyacente a este escudo evoca el aspecto de un rosetón en miniatura, conformado a partir de una corona de trilóbulos que convergen en un punto concéntrico dando forma a una estrella de seis puntas. Este hexagrama podría vincularse con la mentada incidencia en la genealogía de Cristo que se desprende de esta portada si se interpretarse como el signo mesiánico conocido como estrella de David o sello de Salomón. Así lo hace Henrik Karge para el rosetón que corona la fachada occidental de la catedral burgalesa, cuyo diseño radial guarda un estrecho parentesco con el presente en este cuerpo inferior de la puerta segisamonense, aunque el esquema catedralicio presenta un mayor desarrollo al contar con una segunda corona radial habitada por tetralóbulos[565] (fig. 178; compárese con fig. 177). Como bien apunta este investigador, el trazo pronunciadamente ojival de los detalles que integran estos diagramas alejan su diseño de aquellos utilizados anteriormente en la sede catedralicia, como aquel que corona la fachada sur. Este alejamiento podría aducirse como una razón más para rechazar la influencia de la portada del Sarmental sobre el planteamiento de este primer tiempo de la portada de Sasamón o, lo que es lo mismo, de su proyecto original. En todo caso, este vínculo con el rosetón occidental de Burgos podría utilizarse como argumento a favor de una idea ya apuntada con anterioridad, y es que la influencia que la catedral de Burgos ejerció sobre la fábrica segisamonense en este primer momento ha de buscarse, en realidad, en la desmantelada portada occidental, a cuya temática mariana hay que sumar ahora esta nueva analogía. Por otro lado, no hay que desechar la posibilidad de que este relieve de enjuta no emulase sino el esquema radial que hubo de lucir el perdido ventanal que coronaba esta fachada meridional de la iglesia de Sasamón.

Además de la ya citada imagen de los dos guerreros luchando, cuya interpretación he decidido desechar debido a su dudoso origen, resta por analizar un último relieve figurativo, en el que parece rememorarse una jornada de vendimia. La imbricación de este episodio con el discurso de la portada resulta ciertamente difícil de determinar, por lo que no he podido alcanzar ninguna conclusión certera al respecto.

Quizá, de haber podido contar con la presencia de aquel cuerpo superior que debería haber completado el conjunto de la portada, o al menos haber podido conocer cuál era el discurso

[565] Karge, *La catedral de Burgos*…, 233.

proyectado para él, el ejercicio de la interpretación y contextualización de estas imágenes no habría resultado tan intrincado.

#### *6.3.1.2.4. Una hipótesis sobre lo ausente*

Por último, después de analizar todos los vestigios de aquel primer tiempo que todavía están presentes, me atreveré a reflexionar también en torno a aquellos que pudieron haber estado en un tiempo pasado. De este modo, me he propuesto cerrar este repaso intentando dar un paso más allá en la interpretación de este registro inferior de la portada meridional de Sasamón, explorando las posibles representaciones iconográficas que pudieron haber acompañado a las imágenes que lo integran desde ese sector superior de la portada que es hoy el fruto de un segundo tiempo. Para aventurarse a esta empresa es necesario partir de la base de que la portada fue ejecutada en su totalidad, un escenario que quizá nunca tuvo lugar. Resulta imposible saber, ni siquiera sospechar, si el actual registro superior vino a sustituir a uno anterior o, por el contrario, a rellenar un hueco que había quedado sin rematar debido ¿por qué no? a una hipotética interrupción de la obra. Aun en el caso de que ese primer cuerpo superior nunca se hubiese llegado a ejecutar, resulta factible imaginar que el programa figurativo de la portada fuese diseñado en todo su conjunto. Si no sobre la piedra, es probable que este sector hubiese existido sobre el papel. Es, pues, ese boceto el que pretendo reconstruir aquí.

De haber existido este primer registro superior, o al menos su proyecto, es más que probable que estuviese dedicado a la veneración de la Virgen como lo está su equivalente inferior, reafirmando así el culto a su Gloria y su Triunfo como Reina del Cielo. Con el fin de darle forma visual y material a esta doctrina, los episodios elegidos para ocupar los tímpanos, dinteles y arquivoltas en las portadas góticas marianas son, casi sin excepción, los de la Muerte, Dormición y Coronación de la Virgen. Como se ha insistido desde el inicio de este apartado, la exégesis mariológica, especialmente a partir del siglo XII, favoreció la difusión de la imagen de María, que adquirió así un protagonismo sin parangón en las portadas monumentales góticas. En ellas, los privilegios y virtudes de María y, especialmente, su Triunfo, eran exaltados a través de este Ciclo conformado por los episodios de su Muerte, su Asunción y su Coronación. La que acabaría convirtiéndose en una tradición iniciaría sus andanzas en la Francia de mediados del

USC DE COMPOSTELA

XII sobre la portada occidental de la catedral de Senlis[566], que será emulada en otras grandes sedes episcopales como las de Laon, París o Chartres[567]. Este Ciclo de la Glorificación de María no se limitará al territorio francés, sino que su tendrá una enorme incidencia y difusión en la plástica monumental de todo el occidente cristiano. En la Península, su inclusión, con diversas variantes y combinaciones, será constante en las portadas de los templos góticos más señeros, especialmente entre aquellas que se labran durante los siglos XIII y XIV[568]. Así, la representación visual de la Gloria celestial de María puede verse todavía decorando portadas catedralicias como la del Pórtico del Perdón de Ciudad Rodrigo, la de San Francisco en León, o las occidentales de Ávila y Vitoria, puertas colegiales como la occidental de Toro, o puertas parroquiales como la de las iglesias de Gamonal, Villaldemiro o Santa María de los Reyes de Laguardia. Ciertos testimonios, como el de Antonio Ponz que será reproducido tan sólo unas líneas más abajo, dan cuenta de que el desaparecido portal occidental de la catedral de Burgos estaba también dedicado al Triunfo de María[569]. Del mismo modo, es probable que este tema decorase el perdido tímpano de la catedral de Burgo de Osma, para el que se baraja como modelo la portada burgalesa[570].

La mayoría de estas portadas siguen una fórmula compositiva e iconográfica muy similar, a través de la cual condensan todo el Ciclo en tres registros superpuestos que sirven de soporte a los tres episodios principales (Dormición, Asunción, Coronación). Estas tres secciones suelen ocupar la totalidad de la superficie del tímpano y el dintel y siempre siguen el mismo orden, concatenando, de abajo hacia arriba, los episodios de la Dormición, la Asunción y la Coronación, que funciona siempre como remate paradigmático del conjunto. Este despliegue, por normal general, queda reservado a aquellas empresas que pueden permitírselo, es decir, a

[566] Emile Mâle, *L'Art religieux du XIIIe. siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen âge et sur ses sources d'inspiration* (Paris: Librairie Armand Colin, 1931), 256.

[567] Silva Verástegui, *Iconografía gótica en Álava...*, 127.

[568] Silva Verástegui, *Iconografía gótica en Álava...*, 133. Antes, en el XII y durante la transición al XIII se había representado en pequeños formatos, utilizando soportes como capiteles, arquivoltas, miniatura, etc. No será hasta entrado el siglo XIII y durante todo el XIV cuando se convierta en protagonista de las portadas hispanas.

[569] Antonio Ponz Piquer, *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella* (Madrid: Joachin Ibarra Impresor de Cámara, 1783), vol. 12: 23-24; Nieto Plaza, "La obra de la puerta de Santa María…", 359.

[570] José María Martínez Frías, *El Gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980), 99-100.

las a las sedes episcopales o colegiales[571]. Otros templos más modestos, como es el caso de las iglesias parroquiales de Villaldemiro o Gamonal (véase fig. 234), figuran únicamente el episodio de la Coronación como verdadero culmen del Triunfo, ocupando la superficie total del cuerpo superior de la portada. Por su parte, la desaparecida portada occidental de la catedral de Burgos, que protagonizó la excepcional casuística peninsular de contar con una portada triple para desplegar sobre ella todo el ciclo mariano, debió atesorar el más profuso programa dedicado a la alabanza de la Virgen de todo este territorio. Así lo relata Antonio Ponz en su *Viage de España*:

> Hay tres ingresos en esta portada, y en el arco de el del medio se representa la Asunción de la Virgen, y allí mismo, multitud de Angeles, y Santos colocados en hileras que, aunque parece cosa impropia, no dexa de causar cierta armonía. En el arco de mano derecha está figurada la Coronación de nuestra Señora, y en el de la izquierda la Concepción[572].

Por otro lado, como paralelo para la portada de Sasamón cabría señalar la portada meridional de la catedral de Burgo de Osma. Aunque esta también ha perdido su tímpano original, es posible reconstruir cuál habría sido su decoración a través de la escultura que todavía pervive en la superficie restante. Así pues, su dintel conserva todavía el relieve original en el que se figuran los episodios de la Dormición y la Asunción (fig. 179). No cabe duda de que su tímpano habría atesorado la imagen de la Coronación.

Presuponer que estas escenas hubiesen estado pensadas en la primera campaña de la portada sur de Sasamón para el tímpano y el dintel y, más aún, augurar cuál podría haber sido la distribución escogida para ellas, no puede plantearse más que como una mera hipótesis. Parece plausible presumir que este Ciclo habría sido la decoración figurativa que mejor habría encajado en el cuerpo superior de esta puerta, pero resulta imposible probarlo. De haber sido así, la portada segisamonense seguiría la dinámica impuesta por y para el resto de las portadas góticas marianas y la figuración escogida para decorar sus enjutas, su parteluz y sus jambas encontraría su pleno significado. Se ha llegado a la conclusión, en el apartado dedicado al análisis de la Asunción, de que el relieve segisamonense suponía una rareza iconográfica en tanto en cuanto esta imagen aparecía aquí desligada del episodio de la Dormición con el que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[571] En efecto, así se dispone en todas las catedrales y colegiatas referidas.

[572] Ponz Piquer, *Viage de España…,* 23-24.

siempre formaba pareja en los ciclos castellanos. Al amparo de esta hipotética reconstrucción, quizá la existencia de esta escena pueda utilizarse como un argumento a favor para proponer que la imagen de la Dormición estuvo -o al menos estuvo pensada- para ocupar, bien el dintel, como es más común (véanse Ciudad Rodrigo, Burgo de Osma, o Toro), bien una de las franjas del tímpano, como ocurre en los profusos ciclos que lucen las portadas de Álava o León. Este hecho ofrecería, además, una explicación coherente para la presencia de este relieve asuncionista entre las enjutas de Sasamón y para la excepcional independencia que, tal y como ha llegado hasta hoy la portada, parece protagonizar. Por otro lado, todos los ingresos que exhibían este Ciclo Mariano en su registro superior contaban con un parteluz ocupado por la Virgen con el Niño, así como con la presencia en las jambas de reyes bíblicos y antepasado de María. De este modo, la serie estatuaria de la sección inferior de dichas portadas sostendría figurativa y literalmente el discurso desplegado sobre sus tímpanos contribuyendo, en palabras de Marina Garzón, "a dibujar una historia de la Virgen que culmina con su Asunción a los cielos"[573]. Siguiendo esta idea, también las figuras de las jambas segisamonenses que, como ya se ha apuntado, podrían identificarse con algunos de los más célebres reyes veterotestamentarios, cobrarían así su pleno sentido. Resultaría así más sencillo reconocer en alguno de ellas la imagen de Salomón, cuya elección se explicaría no sólo por su valor genealógico y tipológico en la prefiguración de la Coronación de la Virgen, sino también por ser el autor del Cantar de los Cantares, donde se han querido reconocer ciertas alusiones a la Asunción de María[574]. Por su parte, también la presencia de David podría reconocerse con mayor claridad, al entender a este Rey como otra figura tipológica de la Asunción y Coronación de María[575]. Por último, parece apropiado suponer que se hubiera querido incluir el episodio de la Coronación en un templo cuya historia edilicia parece estar bastante ligada a la Corona, que sin duda debió jugar en ella un papel destacado, como ya se ha reiterado. En lo que respecta a las arquivoltas, podría asumirse como posibilidad que en ellas se hubiese representado el Árbol

[573] Garzón Fernández, "Santa María la Mayor…", 175.

[574] Lahoz Gutiérrez, "La Asunción del tímpano…", 4 n. 19; Moralejo Álvarez, *Iconografía gallega*..., 41.

[575] Como señala Louis Réau: "según el Speculum Humanae Salvationis la entrada del Arca de la Alianza en la ciudad de David es una prefigura de la Asunción y Coronación de la Virgen en la Jesusalén Celeste". Réau, *Iconografía del arte cristiano*…, t.1, vol. 1: 315.

de Jesé, entroncando así con la genealogía de Cristo que encarnaban los personajes de las jambas[576].

¿Pudo el tímpano de Sasamón estar pensado para ser ocupado en su totalidad por la Coronación de María, como era propio de los templos parroquiales, habida cuenta de la alusión a su Asunción celebrada en una enjuta? ¿O pudo, en cambio, estar diseñado para recibir el ciclo completo del *Transitus Mariae,* con la Dormición combinada con la Asunción en el dintel y la Coronación en el tímpano al modo toresano, o los tres episodios superpuestos en franjas al modo leonés, de manera que la entrega del cinturón en la enjuta no sería sino una escena complementaria?

Sin poder saber realmente qué pudo o no haber ocupado el cuerpo superior de esta portada durante aquella primera campaña decorativa, tras el estudio acometido puede extraerse que el discurso que se despliega a lo largo y ancho del sector inferior de Sasamón debió ser bastante original en tanto en cuanto integra y, más aún, compendia, representaciones iconográficas (como la Santa Ana Triple, la Virgen de la Leche o la Entrega del Cinturón) que no solían ser comunes a tal soporte. A falta de conocer con detalle cómo fue la portada occidental de Burgos, que como ya se ha apuntado disponía de una portada triple para glorificar a María de modo que pudo haber hecho acopio de todas estas iconografías, la portada de Sasamón debe ser considerada verdaderamente singular, al ser la única -al menos la única conservada-, que las incluye. En el caso de que todos estos temas hubiesen estado presentes en Burgos, quizá lo que se hizo en Sasamón fue compendiar las tres portadas burgalesas en una. De ser así, esa aparente originalidad de la puerta segisamonense hubiese venido impuesta por las circunstancias particulares de la obra y su reducido espacio de maniobra, de modo que los escultores que la labraron se hubiesen visto obligados condensar en enjutas y capiteles la mayor cantidad de temas y escenas posibles ligadas a esta devoción.

En conclusión, a partir de todo lo expuesto es posible inferir que la iglesia parroquial de Santa María de Sasamón debe ser un centro artístico a tener en firme consideración a la hora de intentar reconstruir el culto a la Virgen y a Santa Ana en la Península y, más aún, en Castilla, a pesar de que el cambio de plan que tuvo lugar impida conocer el primer empuje en su planteamiento inicial. Como ya se ha apuntado, la decoración escultórica que hoy se despliega por su tímpano, dintel y arquivoltas encierra una cita a la portada del Sarmental de la catedral

[576] Una combinación similar tiene lugar en la portada occidental izquierda o de San Juan de la catedral de León. Véase Franco Mata, *Escultura gótica…,* 119-126; Cavero Domínguez, Fernández González, y Galván Freile, "Imágenes reales…", 15.

de Burgos, de modo que su contenido dista mucho de entroncar con la alabanza a María y a la estirpe femenina de Cristo que domina este espacio inferior. En un primer momento puede parecer que la gran originalidad que se la ha atribuido al cuerpo inferior contrasta enormemente con la "copia" que se lleva a cabo en la superior. Sin embargo, a pesar de esa voluntad de hacerse eco de un prestigioso programa vecino que subyace tras esta empresa, en Sasamón tendrá lugar una puesta al día de la portada del Sarmental cuyo calado, como se verá a continuación, acabó por mitigar el mensaje de devoción mariana.

### 6.3.2. Segundo tiempo. Cuerpo superior: del dintel al cielo

Se ha denominado cuerpo superior a aquella sección de la portada que se encuentra por encima de la línea que traza la base el dintel. En términos escultóricos, este cuerpo estaría integrado por el tímpano, el dintel y las arquivoltas (fig. 180). A diferencia de lo que sucedía con el cuerpo inferior, la disposición estructural de la portada ha favorecido que la escultura que ocupa esta sección superior haya permanecido casi imperturbable al paso del tiempo. Su excelente estado de conservación ha facilitado enormemente el estudio de sus particularidades estilísticas que han sido claves en el devenir de este estudio.

#### 6.3.2.1. Análisis iconográfico

Como se ha recalcado desde el inicio de esta investigación, el registro superior de la portada meridional de Sasamón es, a grandes rasgos, un reflejo del de la puerta del Sarmental de la catedral de Burgos. Por lo tanto, definir el discurso iconográfico que se despliega en el tímpano, el dintel y las arquivoltas de la portada segisamonense pasa por describir el de la entrada catedralicia.

##### *6.3.2.1.1. Una novedosa formulación visual para un discurso sapiencial*

El programa figurativo escogido para decorar el tímpano, el dintel y las arquivoltas del Sarmental ha recibido hasta la saciedad los calificativos de arcaico y "pasado de moda" debido a su carácter visionario (fig. 181). Tras décadas de transigente estoicismo, Rocío Sánchez Ameijeiras se rebeló frente a ese estrecho horizonte interpretativo. Esta investigadora ha podido ofrecer una explicación plausible para la elección de este programa a través de la puesta en relieve del tono sapiencial que irradia el discurso visual del Sarmental. Con este

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

revelador enfoque como punto de partida resulta sencillo comprender que el Cristo que preside el tímpano encarna, en realidad, la imagen de la Sabiduría. Así lo demuestran los atributos con los que ha sido figurado -cetro, libro, corona y cabeza hundida en las nubes-, que se hacen eco de aquellos que Boecio había otorgado a la Filosofía en su famosa obra[577]. Un Cristo-Logos que ejerce aquí la labor de un Sabio-Maestro que dicta sus enseñanzas a los Evangelistas-Escribas que lo flanquean. Los Evangelistas, auxiliados por los Apóstoles que habitan el dintel, se presentan como los encargados de recoger la sabiduría de Dios y de difundirla. A su imagen y semejanza, aunque a una menor escala, los maestros que imparten sus lecciones en las escenas escolares que decoran seis de las dovelas que conforman las arquivoltas encarnan a los legatarios terrenales de esa labor pedagógica, convirtiéndose en los últimos eslabones de una cadena de transmisión centrífuga que tiene su origen en el centro del tímpano.

Al hilo de esta interpretación, me gustaría detenerme aquí para reflexionar en torno a la posible significación de esas escenas escolares, que tradicionalmente han querido ser interpretadas como alegorías visuales de las Artes Liberales.

#### *6.3.2.1.2. ¿Artes liberales o La transmisión del conocimiento?*

A pesar de haber abordado su estudio desde diversas perspectivas, ninguno de los numerosos investigadores que han trabajado sobre la portada del Sarmental ha logrado esclarecer el sentido último de estas escenas escolares. Frederik Deknatel, en 1935, fue el primero en reconocer en estas dovelas historiadas una serie de figuras que evocaban las Artes Liberales aunque, como ya entonces señalaba, no se ajustaban al sistema canónico del *Trivium* (Gramática, Retórica, Dialéctica) y el *Quadrivium* (Aritmética, Geometría, Astronomía, Música)[578]. Se estableció, así, una orientación interpretativa de la que ningún investigador posterior ha podido o querido desligarse. Antes de continuar con esta reflexión resulta imprescindible describir con detalle estas imágenes. A modo de estado de la cuestión, señalaré la identificación que de forma reiterada se ha otorgado a cada una de ellas[579]. En la cuarta dovela

[577] Sánchez Ameijeiras, "La portada del Sarmental…", 186-187; Sánchez Ameijeiras, "Church Reform…", 168-170.

[578] Deknatel, "The Thirteenth Century Gothic…", 259 n. 48.

[579] Tomaré como referencia para esta interpretación la posición que ocupan estas dovelas en la puerta del Sarmental y que, como se podrá comprobar en el siguiente apartado, va a sufrir variaciones en la portada de Sasamón.

de la arquivolta occidental externa, dos figuras infantiles observan cómo otro personaje de mayor edad traza dibuja sobre una tabla con un compás -hoy perdido- que sostenía en la mano derecha; un instrumento que sujeta también la figura infantil situada a su derecha (figs. 182). Esta escena se ha reconocido como una alegoría de la Geometría. En la octava dovela de esta misma arquivolta, un personaje adulto examina un matraz de orina que sostiene en su mano, mientras un infante le entrega una bolsa llena de estos recipientes (fig. 183). La obviedad de esta representación ha hecho que se interprete de forme unánime como la Medicina. En la sexta dovela de la arquivolta central oriental, un varón adulto golpea el carillón con un martillo auxiliado de nuevo por un niño (fig. 184). Esta iconografía se ajusta al modelo con el que tradicionalmente se ha representado la Música, y es con ella con la que se ha identificado. Sin embargo, en el Sarmental la séptima dovela de la arquivolta occidental externa alberga la figura de un clérigo tocando el órgano portátil que es asistido por un alumno que presiona el fuelle (fig. 185). Siguiendo el canon de las Artes Liberales, se daría entonces una doble representación de una misma disciplina. Esta particularidad se ha querido entender como un desdoblamiento figurativo de la Música en Música Teórica y Música Práctica, respectivamente. Las dos escenas restantes se encuentran en la séptima y octava dovelas de la arquivolta oriental externa. Ambas están protagonizadas de nuevo por el binomio varón adulto-acólito infante (fig. 186). A pesar de su ambigüedad y de la ausencia de atributos reseñables, en estas imágenes se han reconocido las representaciones de la Gramática y la Retórica.

Si se toman como válidas estas interpretaciones, el de la catedral burgalesa resultaría un ciclo de las Artes Liberales muy atípico por dos motivos fundamentales: por el hecho de que sólo se representan cuatro de las disciplinas canónicas, -pues la Música está duplicada y la Medicina no formaba parte del *curriculum* ortodoxo-; y por la particularidad de que hayan sido representadas mediante escenas narrativas protagonizadas por personajes masculinos, y no a través de las clásicas figuras alegóricas femeninas ataviadas con sendos atributos (como en el caso de las grandes catedrales francesas como Chartres, Laon o Sens)[580]. Si bien es cierto que, como ha demostrado Michael Evans[581], es posible encontrar formulaciones masculinas de las

[580] Sobre la representación de las artes liberales véase, entre otros, Adolf Katzenellenbogen, "The Representation of the Seven Liberal Arts" en *Twelfth Century Europe and the Foundations of Modern Society*, editado por Marshall Clagett, Gaines Post y Robert Reynolds (Madison, University of Wisconsin Press, 1966), 39-55; Martha C. Oser, "The seven liberal arts in the Middle Ages. The development of the Liberal Arts curriculum and the theme of the Arts in Medieval religious sculpture" (tesis doctoral, Michigan State University, 1995).

[581] Michael Evans, "Allegorical Women and Practical Men: The Iconography of the Artes Reconsidered", *Studies in Church History, Subsidia I: Medieval Women* (1978): 305-329. Previamente esbozado en su tesis doctoral:

Artes Liberales en una serie de miniaturas vinculadas a la literatura sapiencial medieval, todas ellas son posteriores a la labra del Sarmental, siendo el exponente más temprano de 1277 y proliferando sobre todo en el siglo XIV (fig. 187). Por lo tanto, estas imágenes no pueden haber servido como modelos para esta portada. Por otro lado, a diferencia del Sarmental, todos estos ciclos de miniaturas se ajustan al canon de las siete disciplinas, de modo que tampoco en este sentido parecen haber seguido un patrón común con Burgos. En mi opinión, ha resultado imposible ofrecer una explicación congruente para las peculiaridades que presenta el ciclo burgalés porque no ha sido observado ni analizado a través del marco de interpretación adecuado. Es por ello que, con el fin de abrir un nuevo camino para su comprensión, intentaré demostrar qué es lo que, a mi juicio, pretenden representar realmente estas escenas y señalar, a su vez, los modelos que han podido servir como base para su creación.

La elección del programa figurativo del Sarmental, como también ha propuesto Sánchez Ameijeiras, guarda estrecha relación con la realidad histórica que vivía la Sede burgalesa en los años en los que fue labrada. La portada fue diseñada hacia 1230 por el obispo Mauricio (1212-1238) y su círculo de intelectuales[582]. En ese mismo año, este prelado promulgó una constitución sinodal conocida como Concordia Mauriciana[583]. Con ella pretendía convertir en ejemplar a la comunidad religiosa que tenía a su cargo, y que por aquel entonces se encontraba inmersa en el desorden. Redactada al amparo de la reforma de la Iglesia promovida por el IV Concilio Lateranense (1215), dos de las instrucciones papales que Mauricio impulsó con mayor fuerza en su Diócesis fueron la promoción de escuelas catedralicias y el incremento de la instrucción y la obediencia entre el clero. Como consecuencia, desde principios del siglo XIII se documenta en Burgos la existencia de dos escuelas catedralicias ubicadas en las proximidades de esta portada[584]. Sus docentes no fueron sino los propios eclesiásticos burgaleses, como demuestra el notable aumento que desde finales del siglo XII se registra del

Michale Evans, "Personification of the Artes from Martiano Capella to the end of the fourthteen century" (tesis doctoral, Universidad de Londres, 1970), 160-166.

[582] Sánchez Ameijeiras, "La portada del Sarmental…", 161.

[583] Sobre la figura del obispo Mauricio, la Concordia y su papel en la construcción de la catedral véase Teresa Witcombe, "Building Heaven on Earth: Bishop Maurice and the novam fabricam of Burgos cathedral". *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies* 42/1 (2007): 46-60; Sánchez Ameijeiras, "Church Reform…", 178 y ss.; Karge, *La catedral de Burgos*…, 41-44.

[584] Sánchez Ameijeiras, "La portada del Sarmental…", 172.

número de canónigos con título de *Magister*[585]. Es lógico pensar, pues, que esa tendencia a ensalzar la labor de la enseñanza y a remarcar la transmisión del saber en la figuración de esta portada deba estar relacionada con el ambiente de reforma en el que se encontraba envuelto el cabildo burgalés por estas fechas.

Los historiadores del arte han demostrado con creces que las portadas monumentales góticas son especulares, diseñadas a la medida de su potencial audiencia. Anexos a la portada del Sarmental, y con acceso directo a ella, se encontraban el Palacio episcopal y el *Revestiarium* de los canónigos[586]. Esta portada, por tanto, estaba pensada, como señaló Rocío Sánchez, para ser la entrada "privada" de obispos y canónigos (de hecho, fue conocida durante siglos como "La puerta del obispo")[587]. De este modo, esos canónigos, esos *Magistri*, contemplarían a diario la figuración de esta portada y se verían reflejados en las escenas escolares de las dovelas, sintiéndose identificados con aquellos maestros pétreos, receptores de las enseñanzas de su Creador y encargados de difundir su Sabiduría. ¿Sería este un recurso más del obispo para acercarlos a la figura de Dios, pero sobre todo una forma tangible de hacerles comprender la importancia de su labor dentro de la comunidad cristiana y de encauzar así su mal comportamiento a través de esta vocación educativa? La balanza parece decantarse hacia la respuesta afirmativa[588]. Como ya se ha observado, la portada del Sarmental podría considerarse, pues, una traducción visual de la Reforma Mauriciana[589].

A mi juicio, para dar vida a este particular proyecto figurativo -a la par que instructivo-, los mentores del programa burgalés hubieron de recurrir a un modelo iconográfico coetáneo que se ajustaba a la perfección a aquello que pretendían plasmar. Numerosos testimonios dan

[585] Sánchez Ameijeiras, "La portada del Sarmental…", 177.

[586] Karge, *La catedral de Burgos*…, 24.

[587] Sánchez Ameijeiras, "Church Reform…", 162-164. La propia Concordia hace referencia a procesiones llevadas a cabo desde el *Revestiarium* hasta el altar. Véase Witcombe, "Building Heaven on Earth...", 53.

[588] Por otro lado, existe constancia de que varios miembros del cabildo hicieron donaciones para la construcción de la catedral. Véase Witcombe, "Building Heaven on Earth...", 51. Sin embargo, en el caso del programa figurativo en cuestión semeja más plausible pensar que la representación pétrea de estos eclesiásticos obedezca a la teoría reformadora e instructiva aquí propuesta y no a una hipotética implicación económica por su parte.

[589] Sánchez Ameijeiras, "Church Reform…", 178; Teresa Witcombe plantea incluso que el diseño arquitectónico propuesto por el obispo Mauricio para la construcción de la catedral responde a los mismos preceptos intelectuales y simbólicos que plasma por escrito su Concordia. Witcombe, "Building Heaven on Earth...", 56-60, esp. 58: "Under Maurice, Burgos cathedral was to become a microcosm of a wider, indeed universal, order. The fabric of the building and the practices that took place within in it were mirror images; the re-ordered stones were no more than a reflection of the reordered church more broadly".

cuenta de que en el momento de la elaboración de la portada del Sarmental el mundo islámico contaba ya con un amplio bagaje en el campo de la representación visual de la transmisión del conocimiento. Entre la ingente cantidad de manuscritos científicos que se elaboraban y copiaban en el marco de esta tradición cultural, era común la inclusión de miniaturas que sirviesen de apoyo visual a las enseñanzas plasmadas en el texto. Dentro de su variada naturaleza[590], eran frecuentes aquellas que figuraban escenas de instrucción. Debido a la importancia que el mundo islámico confería al ejercicio de la transmisión del saber[591], el binomio maestro-discípulo se consolidó desde muy temprano como un esquema compositivo recurrente, hasta el punto de que podría ser considerado como un tópico visual del patrimonio de lo árabe[592]. Entre uno de tantos ejemplos que sería posible reseñar resulta especialmente elocuente, gracias a su excelente estado de conservación, una copia iluminada de un tratado didáctico compuesto a mediados del siglo XI (1048-1049) por Al-Mubashshir titulado *Mukhtâr al-Hikam wa-Mahâsin al-Kalim*[593]. Esta reproducción, realizada hacia la primera mitad del siglo XIII en la zona de la actual Siria, contiene una serie de miniaturas que ilustran este tipo de episodios lectivos[594]. Todas ellas siguen un mismo esquema compositivo, en el que un sabio griego (Solón, Aristóteles o Sócrates, entre otros), sentado, instruye a un grupo de dos o más discípulos que se sitúan frente a él (fig. 188). El uso de este tipo de escenas puede rastrearse hasta el año 1199, en una copia del Pseudo-Galeano o *Kitab al-Diryaq*, probablemente

[590] La mayor parte de estas ilustraciones no incluían figuración antropomorfa, sino que reproducían cuidadosamente la fisonomía de aquellos animales, figuras geométricas o plantas con beneficios medicinales que eran descritos en el texto.

[591] Paul L. Heck, "The transmission of knowledge", en *The Islamic World*, ed. Andrew Rippin (New York: Routledge, 2008), 318-330; Jeffrey C. Burke, "Education", en *The Islamic World*, ed. Andrew Rippin (New York: Routledge, 2008), 305-317.

[592] Sobre este tipo icnográfico en diversos ejemplares véase Anna Contadini, *A World of Beasts: A Thirteenth-Century Illustrated Arabic Book on Animals (the Kitāb Na't Al-Ḥayawān) in the Ibn Bakhtīshū' tradition* (Leiden: Brill, 2012), 55-63.

[593] Sobre esta obra, su autor y sus múltiples copias y traducciones véase Franz Rosenthal. "Al-Mubashshir ibn Fâtik. Prolegomena to an Abortive Edition". *Oriens* 13/14 (1960/1961): 132-158.

[594] Acerca de las miniaturas de la copia en cuestión véase Rosenthal. "Al-Mubashshir…", 141-143, Eva R. Hoffman, "The Author Portrait in Thirteenth-Century Arabic Manuscripts: A New Islamic Context for a Late-Antique Tradition", en *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture* 10, ed. Margaret B. Sevcenko (Leiden: E.J. Brill, 1993), 12-16, y especialmente Richard Ettinghausen, *Arab painting: treasures of Asia* (Ginebra: Skira, 1977), 74-80.

elaborada en Mosul[595]. En ella, a lo largo de tres folios secuenciales se representan las figuras de nueve sabios. Distribuidos en grupos de tres, seis de ellos están acompañados por alumnos que sostienen libros entre sus manos.

No pretendo proponer aquí, ni mucho menos, que estas obras concretas hayan servido como modelos directos para la portada burgalesa, habida cuenta las diferencias geográficas e iconográficas que existen entre ellas. Sin embargo, es más que significativo el hecho de que ya desde finales del siglo XII y principios del XIII esta iconografía escolar se hubiese consolidado como una imagen paradigmática en la cultura visual islámica. Es presumible que alguna copia de estas obras -o de otras semejantes a ellas-, hubiesen llegado a la Península a tenor del fervor cultural que tuvo lugar en estos años[596]. Además, dada su amplia divulgación, es incluso factible que los intelectuales que diseñaron la portada del Sarmental estuviesen familiarizados con ellas[597].

Que se conocían y empleaban en la Castilla del siglo XIII patrones iconográficos de procedencia islámica es un hecho demostrado. Imágenes descendientes de modelos árabes eran recurrentes, por ejemplo, en las celebérrimas obras promovidas por el rey Alfonso X[598]. Entre ellas pueden encontrarse incluso escenas parientes de las aquí estudiadas, como es el caso de la miniatura que abre su famoso *Lapidario*, compuesto hacia mediados del siglo XIII[599] (fig. 189). Existe constancia, además, de que una ingente cantidad de manuscritos científicos de origen

[595] Paris, Bibl. Nat., Ms. Arabe 2964, fols. 34, 32-31. Para el estudio de frontispicios figurados con escenas de este tipo en varios ejemplares véase Contadini, *A World of Beasts*…, 55-79. Para este manuscrito en concreto, 60-61.

[596] Cynthia Robinson, *Medieval Andalusian Courtly Culture in the Mediterranean: Hadîth Bayâd wa Riyâd* (London: Taylor & Francis Ldt, 2010), 90-91. En efecto, parece que pudieron haber sido copiados varios tratados de carácter científico en territorio peninsular ya en el siglo XII. Sobre el desarrollo científico en Al-Ándalus y el empleo y la producción de manuscritos, John Freely, *Aladdin's Lamp: How Greek Science came to Europe trough the Islamic World* (New York: Vintage, 2010), 106-136.

[597] La propia Teresa Witcombe en su análisis de la compleja personalidad intelectual de este obispo pone en evidencia tanto su conocimiento como su vinculación con la recepción de los textos árabes en la Península. Incluso parece haber sido miembro de la catedral de Toledo, como archidiácono, entre 1208 y 1213. Witcombe, "Building Heaven on Earth...", 47-53.

[598] Kirstin Kennedy, "Influence and power, Arabic iconography in Alfonso X's 'Book of Chess'", en *Under the influence, The concept of influence and the study of illuminated manuscripts*, ed. John Lowden y Alixe Bovey (Turnhout, Brepols, 2007), 89-96.

[599] *Lapidario del Rey D. Alfonso X*. Digitalización disponible en Bibliotheca Sefarad. Consultado el 24 de noviembre de 2020, https://www.bibliothecasefarad.com/listado-de-libros/lapidario-del-rey-alfonso-x-codice-original/

islámico se conocían y consumían en la Península desde un momento temprano[600]. Prueba de ello es la existencia de una traducción al castellano del *Mukhtâr al-Hikam* titulada *Bocados de oro*, que fue elaborada en una fecha anterior a 1257 -precisamente en el ambiente cortesano del Rey Sabio-. A pesar de que este manuscrito no fue iluminado, su realización evidencia la importancia que esta obra debió adquirir en la Península y permite elucubrar acerca de la existencia de otros ejemplares, hoy perdidos, que sí contasen con miniaturas. Asimismo, existe constancia de dos copias ilustradas del *Kitab al-Diryaq* llevadas a cabo en Al-Andalus[601]. Además, que el tópico visual del maestro-alumno tan extendido en el mundo árabe era conocido y, más aún, utilizado en territorio peninsular lo demuestra el único manuscrito de origen hispanoárabe que ha llegado hasta nuestros días. Elaborado en el siglo XIII (probablemente en una fecha temprana, aunque no existe consenso sobre ello), este códice narra la historia de *Bayad y Riyad*, un relato amoroso que nada tiene que ver con la literatura sapiencial y científica vista hasta momento pero que, aun así, cuenta entre sus ilustraciones con dos escenas de composición similar[602]. En ellas, una sabia anciana aconseja a Bayad sobre las buenas prácticas en el amor (fig. 190). A través de esta imagen es posible constatar que este esquema iconográfico se había consolidado como solución a la que recurrir a la hora de dar forma a ese ejercicio de transmisión del saber entre un maestro y su discípulo, fuese cual fuese la materia que transmitir.

Habida cuenta de lo expuesto en estas líneas, estimo conveniente proponer una nueva interpretación para las escenas escolares que pueblan las arquivoltas burgalesas (y, en consecuencia, las segisamonenses). Confío, pues, en que los argumentos aportados resulten suficientes para atestiguar que lo que en ellas se representa no son las Artes Liberales, sino la Transmisión del Conocimiento. Lo que los ideólogos de esta portada pretendían figurar no eran las alegorías del saber, sino el propio ejercicio del saber. Las clásicas personificaciones femeninas de las Artes Liberales no eran aptas para ilustrar el mensaje que querían transmitir: la importancia de difundir el conocimiento divino hasta los últimos estratos de la sociedad

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[600] Robinson, *Medieval Andalusian Courtly…,* 2-240.

[601] Robinson, *Medieval Andalusian Courtly…,* 91-93.

[602] Robinson, *Medieval Andalusian Courtly*..., 70-112, esp. 80-83 y 95-96 para estas escenas de instrucción y sus procedencias e influencias.

cristiana y el deseo de hacer sentir a esos canónigos agentes esenciales para el triunfo de este cometido.

Para materializar este deseo, los artistas encargados de dar vida a este proyecto hubieron de servirse de los modelos figurativos con los que contaban, combinándolos para concebir esta novedosa formulación[603]. Así, los escultores de esta portada pudieron tomar el modelo islámico del maestro-discípulo como referente, agregándole algunos de los atributos propios de las Artes Liberales tradicionales con el fin de occidentalizar estas imágenes y adaptarlas al contexto burgalés, en cuyas escuelas eran impartidas algunas de las disciplinas propias del *Trivium* y el *Quadrivium*[604]. Para este ejercicio de sustitución de figuras femeninas alegóricas por personajes masculinos temporales contaban también con precedentes en la cultura visual mahometana. Es posible encontrar un ejemplo paradigmático de esta traducción visual en una transcripción islámica del famoso tratado *De Materia Medica,* escrito en el siglo I por el sabio botanista Dioscórides. Esta versión del manuscrito, realizada en 1229[605], tiene como base un ejemplar bizantino de esta misma obra elaborado en una fecha anterior al año 512. En la miniatura bizantina, que deriva claramente de modelos clásicos, Dioscórides se representa sentado en una silla, con los pies sobre un escabel, extendiendo su mano hacia una figura femenina vestida a la manera clásica que sostiene una hierba medicinal identificada como una mandrágora[606]. Esta figura femenina simboliza a *Heuresis*, la personificación clásica de la Invención. En la versión árabe de 1229, esta imagen alegórica es sustituida por la figura de un joven discípulo que también ofrece una rama de mandrágora a su Maestro[607] (compárense figs. 191 y 192), una traslación figurativa que resulta tremendamente significativa al respecto del tema en cuestión.

---

[603] Cynthia Robinson da cuenta del fuerte diálogo que debió de existir entre estas dos culturas en la Península en etapa alfonsina cuando dibuja la relación de algunas de las miniaturas del *Bayad y Riyad* con la tradición figurativa cristiana. De un modo inverso a la par que paralelo a lo que aquí se propone, los artistas andalusíes debieron recurrir a fuentes cristianas para figurar elementos de los que carecían de precedentes en su tradición (especialmente en lo que se refiere a escenas cortesanas de interiores). Es innegable, pues, el intercambio de fórmulas visuales entre ambas culturas. Robinson, *Medieval Andalusian Courtly...*, 94-96; Sobre la influencia cristiana, en esta caso de la tardo-antigüedad helenística y bizantina, sobre el propio desarrollo inicial de la ilustración árabe véase Hugo Buchthal, "'Hellenistic' Miniatures in Early Islamic Manuscripts", *Ars Islamica* 7, nº. 2 (1940): 125-133; Hoffman, "The Author Portrait…", 6-20.

[604] Sánchez Ameijeiras, "La portada del Sarmental…", 177-183.

[605] Ettinghausen, *Arab painting…,* 67-74.

[606] Sobre el uso de la imagen en las traducciones árabes véase Oleg Grabar, *Islamic Visual Culture: 1100-1800. Constructing the Study of Islamic Art*, vol. 2 (Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2005), 207-211.

[607] *De materia medica.* Estambul, Palacio Topkapi, Biblioteca de Ahmet III. 2127, fol. 2v: Dioscórides y un estudiante. Eva R. Hoffman, "Translating Image and Text in the Medieval Mediterranean World between the tenth

En definitiva, artistas y comitentes habrían gestado en el Sarmental una nueva formulación en términos escolares para la difusión del Conocimiento Divino. La interpretación de estas escenas como exponentes de la Transmisión del Saber permitiría resolver las tres grandes incógnitas que hasta el momento no habían encontrado respuesta: por qué son escenas narrativas, por qué sus protagonistas son masculinos y por qué no responden al canon de las siete Artes Liberales.

Esta misma interpretación iconográfica podría extenderse, entonces, a la portada meridional de Sasamón, en cuyas arquivoltas se reproducen estas mismas escenas escolares (figs. 193-198)[608]. Sin embargo, como una somera comparación entre ambos conjuntos permite apreciar, la réplica segisamonense se viste con un traje de nueva confección.

#### 6.3.2.2. Análisis estilístico

##### *6.3.2.2.1. Sobre una reproducción modernizada y un virtuoso talento silenciado: el Maestro de Sasamón*

Como ya se ha apuntado, Sasamón evoca el programa escultórico del Sarmental en su vertiente discursiva, pero no así en la estilística. El escultor o escultores que labraron el registro superior de la portada meridional de Santa María de Sasamón fueron capaces de vestir a su modelo con nuevos ropajes formales, impregnándole un plástico maquillaje con el que lograron adaptarlo de manera brillante a los nuevos gustos de su tiempo. No hay duda, pues, de que el aparato formal empleado por estos artífices debe ser entendido como uno de los mejores recursos que esta portada ofrece para una interpretación propia y desvinculada de su modelo.

La portada del Sarmental destaca, a primera vista, por la rigidez de su composición y la sobriedad de sus formas (véase fig. 181). Así, las figuras del tímpano, el dintel y las arquivoltas se caracterizan por una rigurosa ordenación geométrica y una rígida plasticidad, que se hace especialmente palpable en la configuración de los rostros y cabellos y en el desarrollo y

and the thirteenth century", en *Mechanisms of Exchange. Transmission in Medieval Art and Architecture of the Mediterranean, ca. 1000-1500*, ed. Heather E. Grossman y Alicia Walker (Leiden: Brill, 2013), 622-623; Robinson, *Medieval Andalusian Courtly...*, 91. Parece incluso probable que copias ilustradas de la traducción árabe del tratado de Dioscórides de origen oriental fuesen transmitidas en Al-Ándalus ya desde el siglo XII.

[608] Aunque, como ya se ha referido, su ubicación dentro de las arquivoltas no es idéntica a la del Sarmental. Para una comparación de ambas portadas véase Apéndice II.

disposición de los mantos[609]. Esta solemnidad y severidad que emana del estilo empleado en el templo de la capital burgalesa contrasta enormemente con la exuberancia y el barroquismo que desprende la escultura segisamonense por cada uno de sus poros (compárense figs. 180 y 181). En definitiva, la portada meridional de Sasamón debe ser entendida como una suerte de reproducción modernizada y, como tal, sus formas deben recibir una atención específica.

A grandes rasgos, las figuras que habitan el dintel, tímpano y arquivoltas de Sasamón destacan por la monumentalidad que les confiere el bulto casi redondo con el que fueron concebidas. A simple vista, resalta especialmente el gran tamaño de sus cabezas y sus manos y la excesiva longitud de sus cuellos y sus dedos, en clara desproporción con respecto a la escasa envergadura de sus torsos. No obstante, lo verdaderamente característico del quehacer del artífice que les dio vida es el suntuoso barroquismo con el que diseña los peinados y el virtuosismo preciosista con que el modela los plegados de la indumentaria (figs. 199-203). Los cabellos, inundados por un contraste de claroscuros derivado del uso masivo del trépano, se organizan en poderosos mechones saturados de caracoles que serpentean dibujando un ritmo ondulante y se precipitan desde ambos lados de la frente separándose del rostro gracias a su acentuado volumen. A la altura de las mejillas se funden con una barba configurada a partir de robustos tirabuzones que siguen el mismo patrón decorativo. Ambos elementos enmarcan unos rostros alargados de frente amplia, cejas redondeadas, ojos grandes, almendrados y ligeramente rasgados con los párpados perfectamente dibujados, nariz recta y larga, pómulos acusados, líneas naso-labiales bien marcadas y labios carnosos que en ocasiones se encuentran ligeramente entreabiertos. Un papel protagonista se les otorga a las orejas que, excesivamente desarrolladas y minuciosamente detalladas, se sitúan en una extraña posición con respecto al conjunto del rostro. Su excelente habilidad con el cincel se manifiesta todavía más, si cabe, en su característico modo de trabajar los paños. Las túnicas, modeladas a partir de una suavísima transición de planos que conforman cascadas de blandos y sinuosos plegados, se descuelgan formando capas asimétricas de perfil ensortijado que rematan en voluptuosos bucles enroscados sobre sí mismos.

[609] Estas formas, que han sido calificadas de arcaicas en numerosas ocasiones, responden en realidad a una estrategia visual e intelectual. Los modelos estilísticos procedentes de Amiens y Reims, caracterizados por su "sequedad" y "severidad", se ajustaban especialmente bien a los valores que se pretendían transmitir con este programa figurativo destinado a una audiencia específica y estrechamente dependiente de su entorno urbanístico y del contexto intelectual que suponía la Concordia Mauriciana fundamentada en el precepto del "ordo". Así lo han interpretado tanto Rocío Sánchez Ameijeiras como Teresa Witcombe. Sánchez Ameijeiras, "La portada del Sarmental…", 193; Witcombe, "Building Heaven on Earth...", 56-60.

Dado que nunca se había acometido un análisis tan minucioso de la escultura segisamonense como el presente, no se había llegado a apreciar realmente el abismo existente entre sus formas y aquellas bajo las que fue creado su modelo, ni tampoco atestiguar otra realidad tan evidente como es la calidad sobresaliente de estas tallas. Que el escultor -o escultores- que labraron este sector de la portada de Sasamón dominaban su oficio con creces resulta incuestionable. Tal grado de maestría apunta a que la obra en cuestión debió corresponder a un momento de madurez profesional fruto de una dilatada trayectoria, lo que permite suponer que la actividad de este taller no hubo de limitarse a este encargo. En efecto, como pretendo demostrar a continuación, la portada meridional de Sasamón es el último eslabón de una cadena que fue forjada al fragor de una campaña constructiva acometida en el claustro alto de la catedral burgalesa.

#### *6.3.2.2.2. Crónica de una fusión no anunciada: la capilla de Santa Catalina de la catedral de Burgos*

A pesar de que el entronque formal con la portada del Sarmental haya quedado descartado, existe dentro de la fábrica catedralicia otra empresa artística que guarda una innegable relación estilística con la portada meridional de Sasamón. Se trata de la escultura que decora la conocida como capilla de Santa Catalina (fig. 204), una estancia abierta en la panda oriental del claustro alto con el propósito original de servir como sala capitular y que posteriormente recibió la advocación que hoy ostenta[610]. En concreto, la decoración escultórica de esta capilla ocupa el total de la superficie del tímpano que corona su puerta de ingreso, así como de los ocho mensulones sobre los que se apoya la bóveda que la cubre.

Resulta cuanto menos sorprendente que los investigadores del arte medieval castellano hayan ignorado de forma recurrente estas tallas, que en consecuencia han pasado desapercibidas durante largo tiempo[611]. Sólo Rocío Sánchez Ameijeiras ha posado su atención sobre ellas, deteniéndose a analizar el programa iconográfico que se despliega en los mensulones del

[610] Son verdaderamente escasas las revisiones que se han acometido sobre este espacio catedralicio. El trabajo más reciente, y a su vez más exhaustivo en lo que se refiere a cuestiones estructurales y arquitectónicas es el de Carlos Polanco Melero, "Un destello arquitectónico del siglo XIV: la capilla de Santa Catalina, antigua sala capitular de la catedral de Burgos", *Ars Bilduma* 11 (2021): 171-193.

[611] Únicamente Joaquín Yarza le ha dedicado cierta dosis de atención a la decoración escultórica de esta estancia. Yarza Luaces. "El arte burgalés en tiempos del códice…", 370-371. Del mismo modo, también María Josefa Martínez hace referencia a ella, pero sin profundizar en su análisis. Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 119.

interior de la capilla[612]. Sin embargo, el vacío es absoluto en lo que al análisis de sus rasgos formales se refiere. Esta situación ha dado lugar a una ausencia total de reflexión en torno a la posible filiación estilística de esta escultura con otras obras de su tiempo y, más aún, sobre el propio parentesco de estos dos grupos escultóricos -ménsulas y portada- entre sí. Hasta el momento nunca se había calibrado el grado de afinidad existente entre ambos conjuntos[613], cuya apariencia estrechamente similar invita a pensar que su origen habría tenido lugar en las manos de un único artífice. Son cuantiosos los lazos que la emparentan: a la estética marcadamente barroca que baña todo el conjunto se suman detalles específicos que refuerzan esa apariencia de uniformidad y que atañen tanto a los rasgos fisionómicos como a la confección de las vestiduras. Así, proliferan las melenas onduladas, las barbas largas y pobladas a la par que bifurcadas, los rostros de pómulos realzados, los labios carnosos, las orejas desmedidas o las manos excesivamente alargadas (figs. 205-213). En lo que respecta a la indumentaria, abundan los botones recorriendo el pecho y los puños de las vestiduras, los cinturones cerrados con hebilla ciñendo túnicas talares de cuello redondeado o los zapatos rematados en punta[614]. A ello se suma la policromía que recubre todo el conjunto -sin duda aplicada *a posteriori*-, que contribuye a potenciar ese efecto de homogeneidad.

Sin embargo, a pesar de que al primer golpe de vista pueda parecer que las figuras que decoran las ménsulas y la portada siguen planteamientos idénticos, lo cierto es que una observación más detenida permite apreciar ciertas discrepancias que ponen de manifiesto la participación de diversas manos ejecutoras. A mi juicio, la disparidad de estos elementos revela

[612] Rocío Sánchez Ameijeiras ha acometido el estudio de las ménsulas a nivel iconográfico las ménsulas. Rocío Sánchez Ameijerias, "History and Stories of Love and Conversion in Fourteenth Century Burgos", *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 13, nº 5 (2012): 449-467; Rocío Sánchez Ameijerias, "Las "estorias" de Flores y Blancaflor en la Castilla medieval: Amor, política e identidad", en *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA*, coord. María Dolores Barral Rivadulla, Enrique Fernández Castiñeiras, Begoña Fernández Rodríguez y Juan Manuel Monterroso Montero (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2012), 2159-2178. Mientras tanto, su análisis formal nunca se había llevado a cabo.

[613] Joaquín Yarza intuye que ambos conjuntos escultóricos no debían ser obra de una misma mano, pero no aporta argumentos para apoyar su teoría ni profundiza en el estudio de sus características formales. Con todo, considera que se trata de dos escultores muy dotados. Yarza Luaces, "El arte burgalés en tiempos...", 371; De un modo semejante, María Josefa Martínez encuentra diferencias estilísticas entre ambos conjuntos y considera anteriores las esculturas de la portada. Considera, además, que el taller que esculpió las ménsulas habría labrado también una imagen de la Virgen que hoy se encuentra en la capilla del Santo Cristo. Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 119.

[614] Bernís Madrazo, *Indumentaria medieval española*, 27-29; Aragonés Estella. "La moda medieval navarra…", 531-535; Díaz Goñi, "La moda en los siglos XIII y XIV…", 30.

que detrás de este conjunto aparentemente uniforme se esconde en realidad la presencia de dos personalidades artísticas bien definidas y diferenciadas. Como a continuación intentaré demostrar, atendiendo a las particularidades de cada uno de estos grupos escultóricos y cotejando sus peculiaridades con las de otras obras presentes en algunos de los grandes centros del gótico hispano, es posible rastrear las huellas que conducen a la cuna de ambos artífices. A través de las próximas líneas me esforzaré por desenredar el entramado tejido por estos dos artistas y demostrar, a su vez, cómo el que labra las ménsulas procede de la catedral de León y por qué el que esculpe la portada de ingreso viene de trabajar en la catedral de Pamplona. Me valdré, para ello, de un ejercicio de observación y comparación exclusivamente estilístico, una herramienta que ya se ha convertido en la piedra angular de este trabajo.

a) El Maestro de Pamplona

Las similitudes entre las figuras que decoran el tímpano de la capilla de Santa Catalina y algunas de las presentes en el claustro de la catedral de Pamplona resultan más que evidentes. Me refiero, en concreto, a aquellas esculturas que han sido atribuidas al denominado Maestro del Amparo por algunos de los principales investigadores que han trabajado sobre el claustro pamplonica[615]. Con la mano de este artífice se ha identificado la escultura que decora el tímpano de la Puerta del Amparo -a la que debe su nombre-[616] (fig. 214), la decoración de varias claves de bóveda y las imágenes de San Pedro y San Pablo que custodian la puerta de entrada a la conocida como capilla Barbazana (figs. 215 y 216). La capilla Barbazana y la capilla de Santa Catalina, que habían nacido para la misma función capitular, ya han sido puestas en relación por investigadores precedentes debido a la identidad de las bóvedas estrelladas que las cubren[617]. En efecto, se trata de los dos exponentes más tempranos de este

[615] Fernández-Ladreda, "El claustro y dependencias canonicales…", 195; Santiaga Hidalgo Fernández, "Función, composición, modelo y tema: el tímpano de la dormición en el claustro de Pamplona", *Anales de Historia del Arte* (Extra) (2010): 247-258; Clara Fernández-Ladreda Aguadé, "El maestro del tímpano del Amparo del claustro de la catedral de Pamplona". *Brocar: Cuadernos de investigación histórica 38* (2014): 83-100.

[616] Es la puerta que comunica la iglesia con el claustro pamplonica. Fernández-Ladreda Aguadé, "El claustro y dependencias canonicales…", 170-175.

[617] Aunque posteriormente, durante la segunda etapa constructiva del claustro, la conocida hoy como capilla Barbazana decidió ser empleada como capilla funeraria del obispo Arnatl de Barbazán (1318-1325) -al que debe su nombre-, en origen esta estancia había nacido para servir como sala capitular. Sobre la relación entre ambos espacios véase Fernández-Ladreda Aguadé, "El claustro y dependencias canonicales…", 208, o Polanco Melero, "Un destello arquitectónico del siglo XIV…", 186-189.

tipo de cubierta que se conocen en la Península. Son muchas las líneas que se han escrito para intentar dirimir cuál de las dos habría sido el modelo y cuál la copia, sin haber conseguido llegar a una conclusión certera. Desde mi punto de vista, como se expondrán en breves instantes, hay razones de peso para considerar que la primera en ejecutarse hubo de ser la bóveda navarra. Sea como fuere, este paralelismo no es sino un testimonio de las migraciones artísticas que tuvieron lugar entre la sede pamplonica y su homónima burgalesa durante el proceso de construcción de sus respectivos claustros[618]. Como se podrá apreciar a lo largo de las próximas líneas, esta red de intercambios no fue exclusiva del ámbito arquitectónico, sino que alcanzó también a la escultura.

La prueba de esta conexión se obtiene al realizar un pequeño ejercicio de cotejo entre las figuras atribuidas al Maestro del Amparo en la catedral de Pamplona y aquellas que habitan el tímpano de la capilla burgalesa, a través del cual es posible hallar múltiples concordancias. A nivel formal, ambos grupos de figuras presentan un canon alargado que se hace extensible a los cuellos, manos y dedos, a los que se suma una notoria macrocefalia -que se mitiga en el caso burgalés- (véanse figs. 205 y 214). No obstante, donde el parentesco se hace especialmente patente es en las facciones de los rostros y en los característicos diseños de los peinados. Antes de nada, es necesario diferenciar, a este respecto, la existencia de dos arquetipos de cabezas distintos y dispares[619]: uno para los varones adultos y otro para las de las mujeres y los hombres jóvenes e imberbes. Los integrantes de esta segunda tipología, presente en Pamplona en las figuras de la Virgen y de los ángeles y acólitos del tímpano del Amparo, y en Burgos en las de las tres Marías y los ángeles turiferarios que ocupan el registro superior de la portada, se caracterizan por presentar una belleza sutilmente idealizada con rasgos suaves y delicados compuestos por rostros ovalados, ojos grandes, mejillas carnosas, narices rectas y barbillas abultadas. Sin embargo, lo que verdaderamente confiere una seña de identidad a este artista es su forma de diseñar los rostros, cabellos y barbas de los varones adultos. Tanto en la empresa navarra como en la burgalesa estos sujetos lucen el mismo repertorio de patrones. Las cabelleras se organizan en poderosos mechones engarzados que siguen tal ritmo ondulante que semejan la

[618] A la analogía entre estas bóvedas estrelladas hay que añadir la similitud que presentan las tracerías de los ventanales que miran al patio, como así se ha demostrado en el capítulo dedicado al estudio del claustro segisamonense y, en última instancia, la identidad escultórica que se pretende demostrar a lo largo de estas páginas.

[619] Ya Clara Fernández-Ladreda establece diferenciación semejante para las esculturas navarras. Véase Fernández-Ladreda Aguadé, "El maestro del tímpano del Amparo…", 94.

representación pétrea de los meandros de un río[620] (compárense figs. 217 y 218). Estos caen hacia los lados separándose del rostro gracias a su marcado volumen y fundiéndose con una espesa barba plagada de robustos tirabuzones que presentan un mismo perfil ensortijado. Los rostros poseen unos rasgos muy característicos: entrecejos marcados y ceños fruncidos, arcatura de las cejas prominente, ojos grandes y ligeramente hundidos, almendrados y con los parpados cuidadosamente dibujados, pómulos muy acusados, narices rectas y alargadas, con los orificios perfectamente detallados y en algunos casos ligeramente aguileñas, líneas naso-labiales bien perfiladas, labios carnosos y bocas entreabiertas tras las que algunos casos asoman los dientes. Las orejas son sin duda uno de los atributos más peculiares de estas figuras debido a su enorme tamaño y a la posición tan baja en la que se sitúan con relación al conjunto del rostro. Estas sirven además como punto de apoyo al cabello, que se desliza por detrás de ellas. Como ya apunta Clara Fernández-Ladreda para las imágenes pamplonicas, estas figuras desprenden una apariencia de realismo e individualización en su conjunto, pero lo cierto es que se trata de un realismo genérico, ya que la estructura facial se repite una y otra vez con ligeros matices y lo que en realidad confiere cierta personalidad propia a cada uno de los personajes es la variada notación de sus peinados[621]. Alguna de las identidades más evidentes se encuentra en los rasgos faciales de Cristo en ambas portadas, o entre el de la figura del soldado que alza el puño en el tímpano burgalés y el del San Pablo que custodia la capilla Barbazana (compárense figs. 219 y 220). También se asemeja el modo de trabajar los ropajes. Las túnicas se modelan a partir de una transición de planos que conforman una sucesión de pliegues angulosos y plásticamente marcados que se superponen creando un juego de volúmenes y claroscuros. Esta composición está presente, por ejemplo, en las túnicas de las cuatro figuras (las tres Mujeres y José de Arimatea), que ocupan la mitad izquierda en el tímpano burgalés, o en las cuatro imágenes de San Pedro y San Pablo (doblemente representados en el tímpano y en la capilla), presentes en la sede pamplonica. Además, en ambos casos los remates de los mantos se conforman simulando cascadas de blandos y sinuosos plegados que se descuelgan formando capas asimétricas rematadas por voluptuosos bucles, entre los que destaca ese retal de tela que rebosa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[620] Metáfora utilizada por Clara Fernández-Ladreda que me parece de lo más acertada. Fernández-Ladreda Aguadé, "El maestro del tímpano del Amparo…", 94.

[621] Fernández-Ladreda Aguadé, "El maestro del tímpano del Amparo…", 94.

sobre la base de piedra y rompe sutilmente con el marco en las figuras exentas de San Pedro y San Pablo.

Pero la analogía entre ambos conjuntos escultóricos no se detiene en sus particularidades estilísticas, sino que trasciende lo puramente formal. Si el tímpano de la Puerta del Amparo es considerado una de las creaciones más destacadas de su tiempo es por el potente dramatismo que domina la escena. En ella se figuran los episodios de la Dormición y la Asunción de la Virgen, y el duelo que embarga a los asistentes al trance ha sido recogido magistralmente por este artífice a través de una composición abigarrada y concéntrica y, especialmente, a partir de las posiciones forzadas de sus cuerpos y las expresiones desgarradas de sus rostros. Esta profunda carga emocional está presente también en el tímpano burgalés. Tradicionalmente, y ante la citada ausencia de estudios específicos sobre esta portada, su iconografía ha sido entendida como una representación del Descendimiento de Cristo. Sin embargo, en esta escena no se representa el Descendimiento en sí, sino un conjunto de hechos que rodean al momento de la muerte de Cristo y que se funden aquí con la intención de concentrar la mayor carga dramática posible. Gracias a su capacidad de síntesis visual, este escultor es capaz de fusionar en una única instantánea varios momentos que, atendiendo a lo que narran los Evangelios, suceden en realidad de forma concatenada. Así, en una misma imagen se condensan hasta cuatro sucesos diferentes: el instante en el que Cristo exhala su último aliento de vida (Jn 19, 30), la reacción de las tres Marías como testigos de su muerte -a las que se añade la figura de San Juan- (Mt 27, 55-56), el testimonio del centurión presente ante la cruz (Mc 15, 39), y el descendimiento del cuerpo por parte de Nicodemo y José de Arimatea (Mt 27, 57-59). Como indica Joaquín Yarza, la presencia del Espíritu Santo es otro distintivo de que no sólo se pretende representar la muerte de Cristo, sino incidir "en un hecho significativo del programa de redención y mesianismo"[622].

La perfección con la que se recoge el dolor y el desconsuelo que impera en ambas escenas demuestra el grado de maestría de sus respectivos artífices a la hora de capturar en una imagen estática un momento de alta tensión dramática. En Pamplona, el artista lo hace a través del abigarramiento de la composición y de las miradas de desgarradora tristeza que todos los asistentes al tránsito de la Santa Madre dirigen hacia el lecho en el que Esta reposa. En Burgos,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[622] Joaquín Yarza califica de verdaderamente original el discurso de este tímpano no sólo para el contexto hispano sino también para el europeo. Precisamente por ello denuncia que este no haya llamado la atención de ningún investigador pese a su singularidad. Yarza Luaces, "El arte burgalés en tiempos...", 370.

en cambio, se amplía el abanico de recursos. Si bien el apelotonamiento está presente en menor grado que en Pamplona, son de nuevo las miradas las protagonistas de la escena, que son auxiliadas ahora por los gestos. Junto a los ojos pesarosos de las Tres Mujeres y San Juan resalta especialmente el elocuente cruce de miradas que tiene lugar entre Cristo y el devoto de Arimatea. Esta mirada, que se encuentra a medio camino entre la ternura y la amargura, es un símbolo del adiós definitivo entre los dos hombres que se materializará no sólo en una separación espiritual sino también física, como grita el sufrimiento contenido en ese abrazo que ha quedado suspendido en el espacio y en el tiempo y que nunca llegará a consumarse. Toda esta emotividad que inunda la escena se fusiona con la rabia y la tensión que se desprenden de ese puño que un soldado alza al cielo en señal de juramento[623].

En definitiva, el catálogo de modelos y recursos empleados para dar forma a los rostros, cabellos y plegados y para dotar de vida a los personajes figurados no dejan lugar a dudas de que el artista que labró la portada en cuestión llega a Burgos tras haber trabajado en las filas del claustro pamplonica. Sin embargo, sería demasiado osado afirmar que se trate del propio Maestro del Amparo. La cuestión resulta compleja ya que, a mi juicio, incluso dentro del catálogo de obras que se le han atribuido a este Maestro en el conjunto del claustro navarro es posible notar ciertas diferencias. En mi opinión, las figuras exentas de San Pedro y San Pablo suponen una versión enriquecida y perfeccionada de aquellas que decoran el tímpano del Amparo. Aunque sin duda son primas hermanas, las imágenes de estos dos Apóstoles presentan una factura más depurada. Esta dualidad podría deber su explicación a dos realidades igualmente plausibles: a la presencia de dos artífices -quizá mentor y discípulo- trabajando al unísono, o bien a la evolución de un mismo artista que a través de la labra del Amparo perfecciona su técnica y pule sus conocimientos. Ciertamente es con las imágenes exentas de los dos Apóstoles con las que la escultura burgalesa presenta un vínculo más estrecho. No es necesario más que recordar, por ejemplo, los rostros de San Pablo y del soldado que alza el puño en alto para comprobar que presentan un modelado idéntico. A falta de documentación o de registros que permitan confirmar o desmentir la individualidad del artista que trabaja en

[623] De que en la Baja Edad Media este gesto estaba dotado de ese significado da cuenta Juan Ruiz en su *Libro del Buen Amor*. Este pasaje literario relata una conversación mantenida entre un griego y un romano que, desconocedores ambos del idioma de su interlocutor, debían llegar a entendimiento sirviéndose únicamente de sus gestos. El diálogo concluye cuando el griego interpreta el alzamiento de puño por parte del romano como una declaración de juramento, a pesar de que las intenciones de su contertulio eran bien diferentes. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro del Buen Amor* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1939), 15-18: "aquí fabla de cómo todo ome entre los sus cuidados se debe alegrar é de la disputaçión que los griegos é los romanos en uno ovieron".

Pamplona y aceptando la propuesta del conjunto de investigadores que ven en él a un único artífice, propongo trazar una hipotética línea evolutiva para esta personalidad artística que comience en el Amparo, discurra por la labra de las dos imágenes exentas y llegue hasta el claustro de Burgos. A pesar de ello, sería inadecuado denominar Maestro del Amparo al artista que crea la portada burgalesa sin tener una certera convicción de su autoría. Con la voluntad de no tratar como certezas lo que sólo son conjeturas, en lo que resta a esta investigación el escultor encargado del tímpano de la sala capitular burgalesa recibirá el nombre de Maestro de Pamplona.

Dejando atrás apelativos e identidades, lo que realmente merece ser promulgado es el talento y la habilidad que posee este artista para elevar las capacidades estéticas de la piedra hasta sus últimas cotas, de deleitarse en la sinuosidad de la curva y de explorar y explotar los sentimientos y emociones. Es, sin lugar a duda, un auténtico dramaturgo de la imagen. En mi opinión, sobran las razones para otorgarle a este escultor y a su olvidada obra un puesto destacado en la Historia del arte castellano.

b) El Maestro de León

En lo que respecta a los mensulones que sustentan la bóveda, un análisis pormenorizado de su decoración escultórica pone en evidencia el importante salto cualitativo que existe entre las figuras que los habitan y aquellas que ornan la portada de ingreso a la capilla. Para argumentar esta afirmación considero oportuno detallar las particularidades estilísticas que presentan estos relieves y, al tiempo, confrontarlas con aquellas que se han reseñado para sus congéneres del tímpano. A través de esta puesta en común resultará sencillo apreciar la dualidad de manos que, como pretendo demostrar, se encuentra detrás de la decoración escultórica de esta capilla.

A simple vista es posible detectar un gusto menos barroquizante que aquel que se desprendía de las figuras del tímpano. A diferencia de los fastuosos peinados presentes en la portada, las cabelleras de las figuras de las ménsulas están regidas por una configuración menos ostentosa. Lejos de aquellos voluptuosos tirabuzones engarzados, estos personajes exhiben peinados mucho más sencillos, con melenas lisas, divididas por raya al medio y compuestas por un conjunto de mechones rigurosamente ordenados que caen hacia ambos lados del rostro sin alcanzar ese marcado volumen que lucían los varones procedentes del ámbito navarro (véanse figs. 206-212). Estos mechones, a los que el Maestro de Pamplona conseguía dotar de verdadera

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

autonomía, cobran forma en las ménsulas a partir del desbaste de la propia piedra, rebajando de forma alterna la superficie como si de surcos arados en la tierra se tratase. La única ondulación que presentan estas melenas se encuentra a la altura de las orejas, que actúan de nuevo como punto de apoyo para ellas. A partir de ahí, los insulsos mechones caen rectos por la espalda y terminan en un corte tajantemente recto que contrasta a todas luces con ese desorden ordenado con el que tan bien sabía jugar el Maestro navarro. Especialmente característico del escultor de las ménsulas es su modo de peinar los flequillos que, tras nacer en la parte alta de la cabeza, caen lisos hasta la mitad de la frente donde rematan en un corte recto (véase fig. 206). A diferencia de la dualidad que tenía lugar en la portada y que ya ha sido debidamente analizada, en las ménsulas este mismo tipo de peinado se hace extensible a ambos géneros. Resulta llamativo que incluso los caballos que integran estos relieves hayan sido dotados también de este característico flequillo, un hecho que sin duda atestigua el profundo arraigo de este ingrediente en el recetario de este artista y que permite subrayarlo como una de sus señas de identidad (véanse figs. 209 y 210). Las barbas, de nuevo muy pobladas, se configuran a partir de mechones rígidamente ordenados que no logran presumir de la naturalidad de las de sus vecinos. Existen también desavenencias en lo que compete a la estructura y los rasgos faciales. Mientras que los rostros presentes en la portada tendían a ser cuadrados y angulosos, las figuras de las ménsulas cuentan con una faz mucho más redondeada, con mejillas turgentes, papada muy acusada -especialmente en los rostros femeninos al carecer de barba-, frentes estrechas, ojos almendrados, grandes y abultados, narices rectas, surco subnasal reducido, bocas pequeñas de labios carnosos y redondeados y orejas excesivamente prominentes que llegan incluso a rozar la deformidad en algunos casos. Por último, resulta complejo describir el sistema utilizado para modelar los plegados ya que la parte inferior de los mensulones -y por lo tanto los remates de las túnicas-, han quedado ocultos a la vista tras la colocación de un coro en época moderna. A causa de ello es difícil esgrimir el grado de afinidad que a este respecto podrían haber compartido los dos Maestros.

Este mismo repertorio de rostros, barbas y peinados está presente en algunas de las ménsulas que sustentan la bóveda que cubre el claustro de la catedral de León. Basta con comparar ambas fábricas para descubrir que las imágenes leonesas presentan idénticas características a las enumeradas en el párrafo anterior: melenas de corte liso coronadas por ese peculiar flequillo recto, barbas pobladas pero comedidamente onduladas, labios carnosos, ojos abultados o esa misma desproporción en el tamaño de sus orejas, por citar algunos de los rasgos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

más representativos del trabajo de este escultor (compárense fig. 222 con figs. 223 y 224: compárense figs. 226 y 227). Esta clara semejanza entre ambos grupos escultóricos permite proponer la identidad de su autor al que, siguiendo la línea del apartado anterior, he decidido bautizar como Maestro de León. A diferencia de lo que sucedía con el Maestro de Pamplona, el catálogo de las obras que este artista haya podido llegar a realizar en la sede leonesa todavía no ha sido elaborado. Sin embargo, siguiendo la estela que marcan esa serie de rasgos que le pueden ser atribuidos como propios, considero posible identificar con seguridad, cuando menos, tres mensulones salidos de sus manos.

En su tesis doctoral sobre el claustro de la catedral de León, Pablo Ordás apunta ya la relación de este Maestro con la decoración de las ménsulas de la sala capitular burgalesa. Sin embargo, no lo hace atendiendo a las particularidades estilísticas de estos relieves, sino a la estructura compositiva de los mismos[624]. En efecto, examinando las pautas utilizadas para configurar las escenas que decoran las ménsulas es posible encontrar en el claustro de León los modelos inmediatos de, al menos, dos de los mensulones presentes en la capilla burgalesa. Uno de ellos, como decía, ya ha sido identificado por el doctor Ordás. Se trata de un relieve que en el claustro de León está protagonizado por una reina que recibe la visita de un séquito de musulmanes que se dispone a rendirle homenaje[625] (fig. 221). La acción más destacada tiene lugar en el centro del mensulón donde uno de los integrantes del cortejo, el más próximo a la reina, se arrodilla ante ella mientras le besa la mano en señal de pleitesía. Es posible encontrar una composición prácticamente exacta en uno de los mensulones de la capilla burgalesa en el que, a pesar de que la reina ha sido sustituida por un rey y las figuras del cortejo se disponen de forma ligeramente diferente, el esquema general deriva innegablemente del presente en el claustro leonés (compárense figs. 208 y 221). Es curioso, a este respecto, el hecho de que la escena se haya copiado de forma especular, de manera que toda la acción se desarrolla a la inversa: mientras que en León el visitante musulmán se arrodilla desde el lado derecho de la reina, en Burgos lo hace por el costado izquierdo del rey. Del mismo modo, los personajes que completan el séquito musulmán se han desplazado al registro izquierdo en el mensulón burgalés, mientras que los dos caballeros cristianos que custodian en León el flanco izquierdo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[624] Ordás Díaz, "El claustro gótico…", 252-254.

[625] Estos personajes aparecen perfectamente caracterizados: tocados con turbantes, vestidos con largas túnicas y ataviados con profusas barbas.

de la reina dialogan en Burgos en el lado derecho del -ahora- rey. Resulta complejo determinar cuál puede ser la razón que subyace bajo esta transformación, que no parece responder a ningún tipo de necesidad impuesta por las condiciones del espacio o del soporte. Todo lleva a pensar que detrás de este cambio se esconde una motivación puramente estética; al fin y al cabo, la *variatio* era un recurso muy utilizado en la cultura visual de la Edad Media. Quizá la única intención del artista al darle un aire nuevo a esta escena era demostrar su capacidad de reinvención[626].

Hay, además, otra escena en la capilla burgalesa cuyo esquema compositivo debió tener su origen en el claustro leonés. Se trata de aquella que representa a una dama flanqueada por dos caballeros que parecen estar justando (véanse figs. 211 y 228). En este caso Pablo Ordás no traza una conexión entre ambos claustros como lo había hecho en el caso anterior, pero sí adscribe el relieve leonés a la mano del artífice en cuestión[627]. Lo cierto es que la analogía entre estas dos imágenes resulta todavía más notoria que la anterior ya que en este caso no se ha llevado a cabo ninguna alteración de la composición: en ambos casos, una figura femenina sedente que sostiene una flor ocupa el centro de la composición sirviendo de punto de convergencia a dos caballeros que, lanza en mano, cabalgan en dirección a ella. A ellos hay que añadir un tercer mensulón en el que se figura al obispo Juan del Campo junto a un presunto Alfonso XI y que, aunque no guarda correspondencia con ninguna de las escenas burgalesas en lo que a su esquema compositivo se refiere, responde a las características formales que identifican a este escultor (fig. 225)[628].

En definitiva, considero que los argumentos aportados resultan suficientes para afirmar que las ménsulas de la sala capitular de la catedral de Burgos fueron diseñadas y labradas por este Maestro de León.

No obstante, como espero haya quedado patente en el apartado anterior, este trabajo no pretende limitarse a la estricta identificación de los artífices que labran la decoración escultórica de esta capilla sino a aventurarse a navegar por el océano de sus personalidades. Si bien es cierto que a nivel formal el trabajo de este Maestro queda eclipsado por el dominio que su

USC

[626] ¿O podría tener, en cambio, una explicación de origen funcional? ¿Se habrán servido de un espejo para llevar a cabo el proceso de la copia?

[627] Ordás Díaz, "El claustro gótico…", 255.

[628] Ordás Díaz, "El claustro gótico…", 203 y ss.

compañero navarro tiene del cincel, el de León posee otra serie de cualidades que lo hacen igual de excepcional. Sobre todas ellas destaca su habilidad a la hora de componer un relato visual para el que, como ha demostrado Rocío Sánchez Ameijeiras, no contaba con precedentes figurativos. Esta investigadora ha identificado el conjunto de las escenas que se despliegan en las ménsulas con una *estoria* de amor y conversión con la que se aspiraba a redibujar la identidad política y social de la Península: el romance de Flores y Blancaflor[629]. A grandes rasgos, este relato narra la historia de amor entre el rey moro de Almería -Flores- y la hija de una condesa cristiana apresada cuando iba en peregrinación -Blancaflor-. Ambos crecen juntos y el amor que se forja entre ellos desemboca en la conversión al cristianismo de Flores que puede así desposarse con su amada y reinar sobre el conjunto de España[630]. Como esta autora expone, no parecen haber existido precedentes para la versión figurativa de este relato en el momento en el que aquí es labrado y de la manera en la que aquí es contado[631]. La narración que este artista es capaz de trazar sobre los mensulones de la sala capitular burgalesa da cuenta de su soberbia capacidad creativa en lo que a imaginación visual se refiere y de su destreza a la hora de visionar y versionar figurativamente una historia literaria, experimentando con distintas estrategias visuales y combinando diferentes fórmulas y tópicos para conformar el relato que es posible leer a través de estos soportes. Resulta brillante su modo de optimizar los recursos a los que tenía acceso para ser capaz de resolver el reto que se le había propuesto convirtiendo, por ejemplo, a la reina que en León era homenajeada por un séquito de musulmanes en el rey Flores, o asimilar la imagen de la dama entre dos caballeros que sostiene en su mano una flor con la de la bella Blancaflor[632]. Por si fuera poco, es capaz de adaptar a la perfección la composición del relato al formato de la ménsula, creando siempre una secuencia narrativa que parte doblemente de los extremos del mensulón y remata en el centro, siguiendo así el ritmo que impone el soporte tridimensional.

[629] Sánchez Ameijerias, "History and Stories…" 449-467; Sánchez Ameijerias, "Las "estorias" de Flores y Blancaflor…", 2159-2178.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[630] Para una descripción más detallada véase Sánchez Ameijerias, "Las "estorias" de Flores y Blancaflor…", 2162-2164.

[631] Sánchez Ameijerias, "Las "estorias" de Flores y Blancaflor…", 2165-2166.

[632] En el caso leonés todavía no ha sido posible esclarecer el significado de estas escenas debido a que su temática no parece ajustarse a aquella que presentan los capiteles restantes. Ordás Díaz, "El claustro gótico…", 252-255.

Sin lugar a duda, el Maestro de León merece ser alabado del mismo modo que su compañero navarro a pesar de que sus talentos dibujen trayectorias divergentes. Y es que de la exploración de sus personalidades es posible inferir que sus formas de trabajar no sólo son formalmente distantes, sino también conceptualmente opuestas. Distinto es el formato que dominan: mientras que el artista procedente de Pamplona controla la talla de gran tamaño y la composición en un plano bidimensional que proporciona la superficie de la portada, el maestro procedente de León se siente cómodo en el pequeño formato y es capaz de adecuar la narración al espacio de la ménsula y a su peculiar estructura como soporte figurativo. Diferente es también el modo de trabajar la temporalidad: mientras que el artista que labró el tímpano posee la destreza necesaria para condensar toda una serie de sucesos en una única instantánea, el maestro encargado de esculpir las ménsulas está dotado de una brillante imaginación figurativa que le confiere la capacidad de recrearse en la propia caligrafía del relato. Por último, divergente es también el protagonismo que cada uno de ellos le confiere a la emotividad: mientras que el artífice de las ménsulas es capaz de figurar toda una historia de amor sin apenas imprimir carga emotiva alguna en sus protagonistas, el maestro del tímpano consigue capturar un abanico de emociones sin la necesidad de escudarse en la narración de una historia. No resulta sorprendente, entonces, que a pesar de que ambos desplieguen un discurso de conversión espiritual en sus respetivas obras, su manera de cincelarlo sea totalmente opuesto, en consonancia con su discordante modo de abordar la narración: un trance gradual para Flores, pero súbito para el soldado que clama al cielo la muerte de Cristo.

Esta serie de diferencias conceptuales no permiten sino ratificar que detrás de la decoración escultórica de esta capilla burgalesa se encuentra el trabajo de dos manos o, más aún, de dos mentes. Dos mentes que, a pesar de pensar en direcciones opuestas, imaginan una meta común. Este objetivo común se materializa a través de un trabajo cooperativo que se refleja en la apariencia similar del conjunto a la que se ha hecho referencia en numerosas ocasiones.

Esta voluntad uniformadora se hace especialmente patente en las ménsulas donde, a pesar de su aparente homogeneidad, todo parece indicar que el denominado Maestro de Pamplona debió de intervenir en la labra de al menos uno de estos soportes. Se trata, en concreto, de un mensulón ubicado en el muro meridional de la capilla en cuya decoración resulta palpable la mayor destreza formal de su artífice (véase fig. 213). En él se figura la caza de un león por parte de tres personajes que pueden ser identificados como “moros” por sus rasgos fisionómicos. Los tres presentan todas aquellas características con las que suelen ser figurados en lo que se refiere

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

a la morfología de sus rostros y a la notación de sus cabellos, que adoptan aquí una fórmula novedosa. El artista que labra las ménsulas restantes, en las que la presencia de personajes de origen musulmán es recurrente debido a su papel protagonista dentro del relato figurado, debía estar familiarizado con la plasmación de este tipo de personajes. En efecto, ya en el claustro de León había puesto en marcha su habilidad para dibujar a este grupo poblacional[633]. Sin embargo, el escultor procedente de Navarra no debía contar con demasiada experiencia a este respecto de modo que, como ya había hecho su colega, hubo de servirse de los recursos de los que disponía para idear una nueva receta. Debió ser así como el artista pamplonica decidió llevar a las máximas cotas el tirabuzón con el que estaba sobradamente familiarizado, logrando crear una suerte de caracolillos engarzados con los que dio forma a esas características barbas y cabellos rizados (véase de nuevo fig. 213). Debió sentirse orgulloso del resultado pues, como se verá, lo convertirá en un recurso estético que va a reutilizar en numerosas ocasiones. Incluso la melena del león al que dan caza estos personajes sigue esta configuración, con esos potentes mechones que forman los meandros tan característicos de este escultor y que lo diferencian de los numerosos leones que habitan las ménsulas restantes, labradas por el Maestro de León. En definitiva, la mayor calidad técnica y la configuración de las barbas y peinados permiten adscribir la labra de esta ménsula al Maestro de Pamplona.

La intervención de este artífice en la creación de este soporte potencia el aspecto homogéneo de todo el conjunto escultórico e incrementa la complejidad que presenta esta obra en lo que compete a su autoría. En aras de intentar poner en orden esta doble actuación, me permito esbozar una reconstrucción hipotética del proceso de ejecución de la capilla. Considero que lo más probable es que la composición narrativa de los mensulones haya estado bajo las órdenes del maestro proveniente del claustro de León, de donde habría traído los modelos que aquí conjuga para crear su relato. Sin embargo, la superior calidad formal del artista navarro, que se habría incorporado a la labra de las ménsulas tras haber esculpido la portada, acabaría por eclipsar de algún modo al Maestro de León, que se habría mirado en el espejo de su compañero en lo que a las directrices estéticas se refiere. Esta imbricación podría explicar la estrecha analogía que impera, en un plano general, en el conjunto de la escultura que decora esta capilla. Estos dos Maestros (y sus respectivos colaboradores) no sólo debieron trabajar a un mismo tiempo, sino que hubieron de llevar a cabo sus tareas de un modo conjunto,

[633] Ordás Díaz, "El claustro gótico…", 252-254.

compartiendo modelos e intercambiando recetas motivados, por la voluntad consciente de conferirle a toda la escultura un carácter uniforme. En efecto, el hecho de que el Maestro pamplonica no se haya limitado a la ejecución del tímpano, sino que haya intervenido también en la labra de estos relieves da cuenta del grado de conjunción que se dio entre los dos artífices. Como bien ha propuesto Serafín Moralejo, la constitución de talleres en torno a grandes personalidades y la versatilidad de los artesanos hubo de ser más acusada de lo que se ha venido creyendo[634]. Con todo, a pesar de que intentasen imprimir una apariencia homogénea a todo el conjunto, el desfase existente entre la destreza formal que muestran cada uno de estos artífices permite vislumbrar su doble naturaleza.

Así pues, durante el proceso de ejecución de la sala capitular burgalesa tendrá lugar la convergencia de estas brillantes personalidades artísticas. Será de la sociedad forjada entre estos dos escultores de la que nazca la portada meridional de Santa María de Sasamón.

#### *6.3.2.2.3. Desde Pamplona y León hasta Sasamón*

En efecto, las imágenes que ocupan el registro superior de la portada meridional de Sasamón guardan un innegable parecido con aquellas que decoran la antigua sala capitular del claustro burgalés. Sin embargo, resulta llamativo que, mientras que algunas de ellas se asemejan más a las de la portada, otras siguen los patrones presentes en las ménsulas. El hecho de que esa misma dualidad de manos esté presente aquí de nuevo invita a reflexionar en torno a cuál pudo haber sido el modo de trabajar de estos artistas. Considero plausible valorar la idea de que el trabajo colaborativo entre ambos no se hubiese limitado a la decoración de la capilla burgalesa, sino que hubiese tenido continuación en el tiempo. No sería extraño pensar que el éxito de su sociedad les hubiese motivado a repetir la experiencia y a plantearse su fusión definitiva en un único grupo de trabajo formado por integrantes de ambos equipos. Podría ser, incluso, que nunca hubiesen llegado a clausurar el taller que habrían establecido en Burgos para labrar las piezas de la sala capitular, que continuaría actuando como base y epicentro de su negocio. De hecho, como bien apunta Joaquín Yarza, en el periodo gótico la ciudad va a ser el lugar de asentamiento por antonomasia de los artistas, antes itinerantes, y será común que su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[634] Moralejo Álvarez, "Modelo, copia y originalidad…", 120.

radio de acción abarque también las poblaciones circundantes de menor entidad[635]. A decir verdad, que hubiesen dado forma a las distintas piezas que componen la portada segisamonense en la ciudad burgalesa ofrecería una explicación a los mentados desajustes estructurales que tuvieron lugar a la hora de encastrar el nuevo cuerpo superior en la estructura arquitectónica precedente[636]. Trabajar en el mismo espacio físico, compartiendo herramientas y materiales, favorecería su capacidad para mantener ese estrecho diálogo del que hicieron gala en la capilla burgalesa. Este continuo contacto les habría permitido incluso compartir e intercambiar los modelos con los que cada uno contaba en su repertorio en aras de consolidar ese estilo armónico. Esta práctica no era para nada ajena al mundo medieval. Como bien ha demostrado Peter Kurmann en su célebre artículo sobre la decoración de las portadas de la catedral de Reims, en el que reflexiona sobre la cuestión de la movilidad de artistas y modelos, existe constancia desde bien temprano de ese intercambio de modelos entre talleres que trabajan simultáneamente[637]. Tal y como evidencia este investigador, la escultura de Reims fue iniciada por un taller al que años más tarde se unió un segundo equipo. Lejos de efectuarse un relevo, el encuentro de ambos grupos de escultores dio paso a un trabajo en conjunto. Debido a ello es posible observar interferencias entre las expresiones artísticas de ambos talleres, pero al mismo tiempo también discernir su factura a través de los estereotipos propios del modo de hacer cada uno. Si bien es cierto que el volumen de trabajo exigido para decorar los tres portales de la catedral champañesa no puede compararse al de la capilla burgalesa, considero plausible que el proceso de ósmosis entre sus artífices haya sido similar. No importa tanto cómo haya tenido lugar este fenómeno (una cuestión casi imposible de determinar más allá de las meras hipótesis expuestas), sino la confirmación de su existencia. No cabe duda de que en la portada meridional de Sasamón estos dos Maestros trabajaron en equipo con la voluntad de convertir sus expresiones artísticas en dos dialectos de un lenguaje común. Sin embargo, como ya sucedía en la sede francesa, a pesar de su intención armonizadora ninguno de ellos llegará a deshacerse del todo de su particular factura, lo que hace posible advertir también aquí la presencia de ambas manos y discernir la labor ejecutada por cada una de ellas.

USC

[635] Joaquín Yarza Luaces, "El artista gótico hispano" en *I Curso de cultura medieval: Actas. Aguilar de Campoo*, coord. Francesc Xavier Mingorance i Ricart (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 1989), 32-34.

[636] Este hipotético escenario incluso podría explicar el hecho de que las imágenes de las arquivoltas no están colocadas del mismo modo en Sasamón que en Burgos.

[637] Kurmann. "Mobilité des artistes…", 23-34.

En efecto, gran parte de las fórmulas que se han reconocido como rasgos distintivos del maestro procedente de Pamplona están presentes en la portada segisamonense. Pueden rastrearse las huellas de su cincel en la configuración de las barbas y peinados de buena parte de las figuras del conjunto, que presumen de esos potentes mechones ondulados a los que este artífice nos tiene acostumbrados. Como sucedía en la portada de la capilla claustral burgalesa, estos cabellos están organizados a partir de robustos mechones que se apoyan en unas prominentes orejas y caen por la espalda al tiempo que se funden con una barba igualmente moldeada. Especial semejanza se da entre el peinado del soldado que habita el tímpano burgalés y los de los Apóstoles que ocupan el primer y el tercer asiento por la derecha del dintel (compárense figs. 202 y 218). Incluso otro de sus adláteres, -el situado en la quinta posición por la izquierda-, luce esos singulares caracolillos engarzados que el maestro pamplonica había diseñado para retratar a los "moros" que protagonizaban una escena de caza en uno de los mensulones de la capilla de Santa Catalina (compárense figs. 229 y 230). La portada de Sasamón es así testigo de cómo una receta que nace con un sentido definido acaba perdiendo su carga semántica para conservar únicamente su valor estético. Ciertamente, esta notación del cabello es el mejor reflejo del gusto por el barroquismo y la exuberancia que caracteriza a este taller escultórico. Esta misma tendencia está presente también, aunque de forma más comedida, en el ángel turiferario situado a la izquierda del evangelista escriba que ocupa el registro superior izquierdo del tímpano (fig. 231). Por su parte, el ángel que corona el tímpano presenta un único bucle a modo de tupé, un recurso que ya había sido empleado en el soldado que emite el juramento en la portada claustral o en uno de los "moros" a los que se ha hecho referencia unas líneas atrás (véanse figs. 229 y 231). Esta *identidad capilar* se da también entre la figura de Nicodemo y las de los evangelistas escribas de la portada segisamonense (figs. 231 y 232), o entre el cabello y la barba de este o de José de Arimatea y los de un gran porcentaje de los reyes que ocupan en Sasamón la arquivolta externa (compárense figs. 218 y 232 con fig. 233). Pero más allá del uso reiterado de estas fórmulas, es posible atisbar la autoría del artista pamplonica en el deseo de dotar de individualidad a cada uno de los personajes y en su habilidad para transformarlo en realidad a través de la confección de distintos diseños para las barbas y peinados, una estrategia que ya se había puesto en práctica en el tímpano del Amparo. Esta solución alcanza sus máximas cotas en las figuras de los doce Apóstoles del dintel de Sasamón. Por otro lado, resulta curioso que el Cristo que preside la portada segisamonense presente la misma notación del cabello que el Cristo que domina la escena burgalesa, como si a ojos de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

este artista la melena rizada con raya al medio y la barba bifurcada en retorcidos tirabuzones fuesen rasgos inherentes de la identidad del Señor (compárense figs. 203 y 218).

Pero, como decía, en la portada meridional de Sasamón, igual que en las ménsulas de la capilla burgalesa, es posible advertir diferencias cualitativas que permiten apreciar una dualidad de manos y, más aún, atisbar qué partes fueron labradas por el Maestro pamplonica y cuáles fueron ejecutadas por el Maestro de León. Esta dicotomía se hace especialmente palpable en las arquivoltas, donde conviven figuras afines a los patrones propios de cada uno de los talleres estudiados. De forma prácticamente unánime, los rasgos de los reyes que ocupan la arquivolta externa responden a los diseños del maestro navarro. En cambio, los reyes que habitan la arquivolta intermedia y los ángeles turiferarios e incensarios que pueblan la arquivolta interna presentan los rasgos propios de las creaciones del maestro leonés. Basta con cotejar la traza de sus rostros, barbas y peinados para comprobar que responden a las formas que se han analizado en el transcurso de este apartado (véase de nuevo fig. 233).

En lo que compete a los plegados, es notoria su uniformidad en todo el conjunto de la portada. Como ya se ha apuntado al inicio de este apartado, las túnicas segisamonenses se componen a partir de sinuosos retazos que se pliegan sobre si mismos y se descuelgan formando una suerte de cascadas de perfil serpenteante. Aunque su configuración sigue la línea iniciada en el claustro navarro, el grado de voluptuosidad alcanzando aquí es mayor que el de los trabajos precedentes, lo que supone el clímax del barroquismo y la riqueza plástica perseguidas por estos artistas en el transcurso de su carrera. Así, ese retal de tela que se descolgaba de las túnicas que vestían aquellas figuras de San Pedro y San Pablo que custodian la sala capitular del claustro navarro vuelve a hacerse presente en el Cristo que preside el tímpano segisamonense, donde su desarrollo se eleva hasta las máximas cotas (compárense figs. 203, 215 y 216). Lo que en Pamplona era un sencillo retal que se descolgaba del manto rompiendo con el marco, se convierte en Sasamón en una verdadera cascada de tela que fluye, caracolea y desborda la base de piedra como si de agua se tratase. Por todo ello, la obra segisamonense parece pertenecer a un momento de plena madurez artística de estos artífices. Hablo en plural cuando me refiero a ellos ya que, a pesar de que el diseño de estos plegados debió de ser ideado por el maestro pamplonica, considero que en Sasamón su aplicación fue puesta en práctica por ambos escultores pues, como decía, estas fórmulas están presente incluso en las figuras que han sido atribuidas al maestro de León. Este hecho certifica el nivel de imbricación al que habrían

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

llegado estos dos artistas e impulsa la idea de que, en efecto, debieron de haber compartido todo un catálogo de recetas y modelos.

En definitiva, son numerosas las razones que permiten proponer que la portada meridional de Sasamón es el resultado de la conjunción lograda mediante el trabajo en común de estos dos artistas, cuyos caminos se cruzaron durante la construcción de la capilla de Santa Catalina. Existe, sin embargo, una diferencia seminal entre los dos discursos presentes en esta capilla claustral y aquel que se figura en la portada de Sasamón: la expresividad que se desprende -o no- de sus figuras. Además de su habilidad formal, se ha tratado en el apartado anterior la destreza que cada uno de estos maestros poseía a nivel conceptual. Ha quedado demostrado que ambos supieron demostrar su gran maestría a la hora de dar solución a las necesidades expresivas y compositivas impuestas por los temas que les había tocado figurar. Sin embargo, en Sasamón no hay rastro de esa faceta. La distancia expresiva, emocional y narrativa es abismal entre ambos conjuntos. Sin embargo, la explicación de esta distancia puede ser de lo más sencilla. Como ya se analizado en relación con la portada del Sarmental, en Sasamón se despliega un discurso visionario e intemporal en el que no hay cabida para las emociones. De la gran carga dramática que comportaba el tema de la Muerte y el Descendimiento de Cristo, y que le permitía al artista pamplonica jugar con los gestos y las emociones no hay ni rastro en la portada segisamonense. Tampoco hay lugar en Sasamón para que el artista procedente de León haga uso de su imaginación visual y su destreza narrativa. La única expresión presente en esta portada es el esbozo de una leve sonrisa en los rostros de sus protagonistas, que tienen su máximo desarrollo en la figura de Cristo: un rasgo que era entendido en el medievo como propio de los "cuerpos espiritualizados". El cometido de ambos artistas en Sasamón fue, simplemente, reproducir un discurso ya escrito y figurado en el que no había cabida para su propia creatividad. Es curioso cómo la proximidad formal que se da entre los dos conjuntos escultóricos tiene su contrapunto en este alejamiento expresivo y emocional.

En conclusión, no podría haber sido capaz de entender ni de explicar la escultura que decora el registro superior de la portada meridional de Sasamón sin haber comprendido la sociedad que se fragua durante la labra de la sala capitular de Burgos entre aquellos artífices provenientes de los claustros de Pamplona y León. Encontrar la fuente de la que brota esta escultura ha servido para liberar a sus artífices de esa posición de meros copistas a la que se les había relegado de forma totalmente injusta e injustificada y, en consecuencia, para querer explorar los alcances de su actividad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

#### *6.3.2.2.4. Otros miembros de esta familia escultórica: las iglesias burgalesas de San Esteban de Burgos y de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal*

Además de sus trabajos en la catedral de Burgos y en la iglesia de Sasamón, he podido rastrear otras dos empresas artísticas cuya ejecución debió ser confiada a estos artífices. No creo que sea casual que ambas se encuentren situadas dentro del ámbito burgalés, lo que permite catalogar este espacio geográfico como el radio de acción predilecto de estos artistas. Se trata, en concreto, de las iglesias parroquiales de San Esteban de Burgos y Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal.

a) San Esteban de Burgos

Ya se ha advertido desde el inicio de esta investigación de los múltiples paralelismos que podían señalarse entre las iglesias de San Esteban y Sasamón. Así, a las semejanzas en el plano institucional y en la morfología y funcionalidad de sus respectivos claustros, se une ahora la clara identidad entre los artífices encargados de parte de su decoración escultórica.

No parece casual que estos escultores fuesen llamados a trabajar en una iglesia ubicada a tan solo unos pocos metros de la catedral. Con todo, ya se ha apuntado en anteriores referencias a este templo que, como ya ocurría con Sasamón, no hay demasiados estudiosos que hayan analizado de forma crítica este complejo arquitectónico[638]. No obstante, la observación minuciosa de la propia obra bastará para establecer la conexión existente entre ellos.

En general, la escultura que decora el tímpano y el dintel de la portada occidental de San Esteban guarda un estrecho parecido con la de Sasamón en el modo de trabajar los paños, de modelar las facciones de los rostros o de diseñar ese conjunto de líneas serpenteantes que, a modo de nubecillas, son utilizadas en ambos casos para separar los diferentes registros (fig. 234). A pesar de ello, de todo el catálogo de obras vinculadas a este equipo de artistas que componen este apartado, San Esteban es quizá la que más alejada parece estar de Sasamón estilísticamente hablando. Creo que esto puede deberse a que el escultor que llevó las riendas de esta obra debió de ser el Maestro de León, mientras que en Sasamón lo fue el de Pamplona. Es por ello por lo que las fórmulas predominantes en cada uno de los conjuntos no son

[638] Véanse nota 101 y nota 403 de este trabajo.

coincidentes. No obstante, es posible apreciar en la portada de San Esteban ciertos signos que son propios del maestro pamplonica, como ese retal que se descuelga del manto de Cristo rebasando la base del dintel -que se encuentra aquí menos desarrollado que en Sasamón y por lo tanto más próximo a los de las figuras navarras de San Pedro y San Pablo- (fig. 235; compárense con figs. 203 y 215), la boca entreabierta dejando ver los dientes en esta misma figura, los cabellos marcadamente ondulados de algunos de los varones adultos, o los rostros con ceños fruncidos como el del rey sedente que ocupa el extremo derecho del dintel. Sin embargo, todas estas recetas son figuradas en San Esteban de un modo más esquemático. Esta esclerotización de las formas podría achacarse, como decía, al hecho de que el encargo parece haber sido supervisado por el escultor leonés que, como en varias ocasiones ha quedado evidenciado, contaba con un repertorio menos elaborado y más simple que su colega navarro. En efecto, las figuras del tímpano presentan en su mayoría las características propias de León: cabellos comedidamente ondulados, ojos grandes y abultados, pómulos marcados, rostros ovalados de mejillas hinchadas en el caso de las figuras femeninas y de los varones imberbes, bocas gruesas y pequeñas y orejas mayúsculas. En el dintel, destaca especialmente la figura del rey que preside el registro izquierdo, cuyos rasgos faciales son muy similares a los de los "moros" que decoran una de las ménsulas del claustro leonés (fig. 236; compárense con figs. 208 y 212).

Ahora bien, si la mera observación del tímpano permite acreditar la intervención de estos artífices, un recorrido por el interior del edificio no hace más que reafirmar su participación en esta obra. Como ya se ha relatado, esta iglesia parroquial cuenta con un claustro adosado a su flanco sur que, al igual que el de Sasamón, nació con toda probabilidad con una finalidad eminentemente funeraria. Esta conjetura queda demostrada por la configuración de sus muros perimetrales, recorridos por una sucesión de arcosolios de modo semejante al claustro de Sasamón. Hago de nuevo alusión a este recinto por una razón: en su interior se hallan una serie de figuras que resultan de gran interés para lo que aquí nos compete. Se trata de un conjunto de pequeñas cabezas que custodian los extremos de los arcos que coronan cinco de los arcosolios de la panda sur (fig. 237). Es fácil que puedan pasar desapercibidas al ojo del espectador debido a su pequeño tamaño y a su posición elevada, pero si se les dedica atención resulta sencillo notar el gran parecido que guardan con los rostros de las esculturas segisamonenses y, más aún, con las figuras que decoran las ménsulas de la sala capitular catedralicia y sus congéneres del claustro leonés. Su vínculo con la escultura de Sasamón es incluso más fuerte que el que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

guardaba la portada anteriormente citada. Así, los catorce rostros que componen esta serie presentan un idéntico semblante al de algunos de los rostros analizados a lo largo de este capítulo (figs. 238, 239 y 241). Melenas largas escrupulosamente alisadas, partidas por raya al medio e integradas por ordenados mechones que caen sin volumen hacia ambos lados del rostro, peinadas con una única onda a la altura de las orejas que actúan como soporte y especialmente, con ese característico flequillo que nace en lo alto de la cabeza y cae recto hasta la frente. Las barbas, muy pobladas, se funden con el cabello y se configuran a partir de mechones tímidamente ondulados. Semejantes son también sus rostros, con frentes estrechas, ojos almendrados, grandes y abultados, narices rectas, bocas pequeñas de labios gruesos marcadamente prominentes y orejas excesivamente prominentes y situadas en una posición muy baja. Sin duda, el modelo empleado aquí es el mismo que se ha utilizado para dar forma a los rostros que pueblan los mensulones de la capilla claustral burgalesa o a algunas de las figuras que habitan la portada segisamonense (compárense figs. 227 y 238; compárense figs. 238 y 239 con 240; compárese fig. 241 con figs. 242 y 245). También aquí es posible advertir cómo dos de estas cabezas, aun siguiendo un esquema facial semejante, denotan una mayor calidad en la labra de sus rostros (figs. 239 y 241). Sería fácil explicar esta dicotomía si el escultor navarro hubiese sido el artífice de estas piezas. No era la primera vez que uno de estos maestros se adaptaba a las recetas de su compañero y sacrificaba su marca en aras de conferir una apariencia común a toda la obra, y tampoco sería la última.

Sea como fuere, las esculturas presentes en el claustro y la portada occidental de San Esteban demuestran una vez más el grado de imbricación que llegaron a alcanzar estos artistas y, en definitiva, permiten emparentar a este templo con esta familia escultórica.

b) Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal

Como no podía ser de otro modo, es otro barrio burgalés el que atesora el templo que cierra este catálogo. Si, como se ha hecho hasta ahora, consideramos la catedral como epicentro del trabajo de este equipo de artistas, son poco más de tres los kilómetros que separan ambos encargos. Como sucedía en los ejemplos anteriores, no se conoce documentación relativa a la fábrica de este templo. De nuevo, será el análisis de su decoración escultórica el que sustente esta propuesta sobre su filiación.

El parecido entre las figuras que decoran el tímpano de la portada occidental, la única con la que cuenta la iglesia de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal (fig. 243), y las de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

todas aquellas atribuidas a estos maestros salta a la vista. Quizá la imagen que mejor defina esta relación sea la de Cristo. A pesar del triste estado de conservación en el que se encuentra la portada de Gamonal, pueden distinguirse en su rostro las mismas facciones que han permitido etiquetar las obras anteriores: ojos almendrados, nariz larga, pómulos acusados, líneas nasolabiales bien marcadas, y labios carnosos entreabiertos, acompañados de esas prominentes orejas de particular disposición (fig. 245). También aquí este semblante viene enmarcado por sendos mechones ondulados que caen hacia ambos lados y se funden con una barba bifurcada en estéticos tirabuzones. Otro aspecto semejante está en la forma de trabajar las túnicas, especialmente en la configuración de su mitad inferior, así como en la característica holgura que presenta en sus mangas, configuradas a partir de blandos pliegues que le confieren una apariencia verdaderamente realista (compárense figs. 245 y 246). En efecto, esta particularidad puede extenderse a las túnicas de todas las figuras. Por otro lado, al igual que en el apostolado de Sasamón y las ménsulas de la capilla burgalesa, también aquí el cabello de uno de los personajes que habitan el tímpano se organiza a partir de saturados caracolillos engarzados (fig. 244. Compárense con figs. 229 y 230), una notación del cabello que, como ha quedado demostrado, puede ser considerada como una de las fórmulas distintivas del quehacer de este equipo de escultores. Por último, las nubes sobre las que se apoyan los ángeles de la zona superior tienen la misma apariencia que las que sustentan a los dos escribas que se sitúan en la parte superior del tímpano de Sasamón o las que separan los dos registros en los que se divide el tímpano de San Esteban.

En definitiva, el objetivo de este apartado era profundizar en el conocimiento de la escultura que decora el tímpano, el dintel y las arquivoltas de la portada meridional de Santa María de Sasamón. Encontrar el origen del equipo de escultores que labraron esta portada y reconstruir el camino que habían trazado ha sido fundamental para alcanzar esta meta. Por último, rastrear las huellas que han dejado en su trayecto ha permitido reunir a esta gran familia escultórica a la que juntos han dado vida y cuya memoria había permanecido hasta hoy desvinculada.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

### 6.4. UNA PROPUESTA DE DATACIÓN (A MODO DE CONCLUSIÓN)

En definitiva, y como ha quedado demostrado a través del recorrido acometido a lo largo las páginas precedentes, la portada meridional de Sasamón es el resultado de dos empujes constructivos o, más bien, decorativos, que no sólo difieren en discurso y en estilo, sino también

en cronología. Así pues, considero oportuno intentar definir un marco temporal para la ejecución de cada uno de estos dos momentos, partiendo de los juicios emitidos durante el transcurso de todo este trabajo analítico e interpretativo. El presente epígrafe está concebido, en definitiva, como un epílogo con vocación de colofón que tiene como objetivo principal la puesta en orden de todas las piezas de ese intrincado puzle que es la portada meridional de Santa María de Sasamón y, como fin último, el encaje de cada una de ellas dentro del panorama artístico de sus respectivos tiempos.

La mayoría de los escasos autores que le han dedicado atención a Santa María de Sasamón han insistido en adscribir la labra de su portada meridional al último tercio del siglo XIII, limitándose a suscribir una opinión forjada por la tradición, pero enunciada sin ningún fundamento crítico[639]. De hecho, el único baremo utilizado para emitir este juicio parece haber sido el de la fecha de ejecución de su modelo catedralicio. Así pues, la explicación para esta temprana datación radica en el hecho, para nada sorprendente, de la copia del Sarmental, cuyo alcance en el devenir de este proceso creativo espero se hay visto mermado tras la revisión acometida en el presente trabajo. Fue Julia Ara Gil la primera en proponer, a finales del pasado siglo, que el conjunto segisamonense debía ser retrasado hasta la primera mitad del siglo XIV debido a su estilo "rico en ritmos lineales" y a la notación del cabello y la barba de Cristo, para las que encontraba una filiación con el Cristo de las Batallas de la catedral de Palencia[640]. El mismo argumento esgrimió pocos años más tarde Rocío Sánchez Ameijeiras tras encontrar un parecido formal entre esta obra y la estatua de Alfonso XI presente en la catedral de Oviedo, a la que tradicionalmente se le ha dado una fecha en torno a 1345[641]. Sin embargo, a pesar de que estas investigadoras no se conformaron con asumir lo establecido, tampoco se detuvieron a mirar tan de cerca la portada segisamonense como para vislumbrar la trascendente pero encubierta circunstancia de su doble naturaleza. Así pues, se barajarán aquí, por vez primera,

[639] Azcárate Ristori, *Arte Gótico…*, 172-173; Andrés Ordax, "Arquitectura y escultura monumental gótica…", 129; Abegg, "La escultura gótica…", 372; Franco Mata, *Escultura gótica…,* 74; Williamson, *Escultura gótica*…, 348. Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 329-330; Ruíz Carcedo, *Sasamón*, 32.

[640] En efecto, el parecido entre ambas obras es notable. Ara Gil, "Escultura", 240. Su planteamiento será rechazado años más tarde por Ángela Franco quien considerará "inadmisible" la adscripción de esta portada al siglo XIV. Franco Mata, *Escultura gótica…,* 74.

[641] Sánchez Ameijeiras, "La portada del Sarmental…", 196-198. Para la estatua de Alfonso XI de la catedral de Oviedo véase, entre otros, Agustín Durán Sanpere y Juan Ainaud de Lasarte, *Escultura gótica*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1956), 80; Azcárate Ristori, *Arte gótico en España*, 203.

dos horquillas cronológicas para la portada de Sasamón en consonancia con cada uno de los dos tiempos que hoy cohabitan en ella.

### 6.4.1. Primer tiempo: el fervor mariano hecho piedra

Estimo que ha quedado demostrado cómo el cuerpo superior que hoy luce esta portada fue encastrado en un momento posterior a la ejecución primitiva de la misma. A sus pies, los vestigios de aquel primer tiempo prestan resistencia desde el cuerpo inferior, más temprano que aquel que lo corona. En consecuencia, la cronología de este estrato inferior debe ponerse en relación con el momento en el que fue erigida esta fachada. Como se ha expuesto en el apartado dedicado a la reconstrucción edilicia de este templo, la fase constructiva a la que corresponde el levantamiento del crucero puede encuadrarse en las postrimerías del siglo XIII[642], por lo que la ejecución y decoración de esta puerta meridional debe encajarse, presumiblemente, en un momento cercano a la consecución de esta campaña. La traza de los elementos inherentes a la estructura de la puerta que se balancean entre lo compositivo y lo decorativo, como pueden ser los arquillos trilobulados o las columnas de triple fuste que conforman el rebanco, no desentona con el quehacer propio de aquellas fechas. Otros componentes puramente ornamentales, como la decoración vegetal que inunda la superficie de este cuerpo inferior (fig. 247), reciben un tratamiento naturalista que recuerda al de otras empresas artísticas de inicios de 1300 entre las que destacan el ya mentado claustro de la catedral de León (fig. 248; compárese con fig. 247)[643], o la portada occidental de la iglesia de Santa María de Olite (fig. 249; compárese con fig. 247), donde también es posible admirar arquillos trilobulados sobre columnas de triple fuste como los aquí descritos. La estética, pues, que emana del propio esqueleto de la puerta invita a adscribir su ejecución a los primeros años del siglo XIV. Así lo ratifica la piel que la cubre, a saber, la decoración escultórica de sus distintos soportes. Siguiendo la línea de los apartados precedentes, la interpretación cronológica de las esculturas de bulto redondo que se alojan en las jambas pasa a través de las particularidades de su aparato formal, mientras que la de los relieves que decoran las enjutas y capiteles lo hace a través de su contenido iconográfico.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[642] Véase apartado 4.1.2.1.3.

[643] La ornamentación vegetal del claustro leonés que guarda un mayor parecido con la figuración segisamonense es la de la panda sur, que Pablo Ordás sitúa como la segunda en ser construida, probablemente antes de 1333. Ordás Díaz, "El claustro gótico…", 201-202.

Un criterio del que se podría echar mano para intentar estrechar el arco de creación de las esculturas de las jambas y el parteluz es el de la moda a la que se adscribe su indumentaria. Si bien cualquier conclusión que pudiesen derivarse del diseño de sus túnicas resultaría poco fiable ya que, como era común para las figuras de las jambas que encarnaban personajes veterotestamentarios, las tallas segisamonenses visten ropajes holgados de corte atemporal[644], es posible emitir un juicio cronológico a partir de un elemento que caracteriza la factura de sus mantos como es el cordón o fiador que los ciñe a sus espaldas. Esta tendencia de la moda medieval, que vivió su máximo esplendor a lo largo del siglo XIII e inicios del XIV[645], se tradujo a la piedra en numerosas esculturas que pueden servir como paralelos para las figuras segisamonenses. Este accesorio no sólo sujeta los mantos de las tallas leonesas con las que se ha establecido un parentesco estilístico para con Sasamón, sino también los de innumerables exponentes nacidos en estas fechas como son las figuras que habitan la mentada portada de Santa María de Olite (ca. 1300), entre las que cabe destacar a la Virgen que preside su tímpano[646], la Virgen con el niño que preside la fachada occidental de la catedral Tarragona (ca. 1300)[647], o, por citar algún ejemplar geográficamente próximo, las tallas burgalesas de la Virgen sedente con el Niño de Peñacoba (finales XIII - principios XIV)[648], o la de la Virgen sedente con el Niño de Santa María del Mercadillo (primer tercio del siglo XIV)[649].

[644] Lo mismo ocurre con los Apóstoles o los Ancianos músicos del registro superior.

[645] Díaz Goñi, "La moda en los siglos XIII y XIV…", 24-25; Bernís Madrazo, *Indumentaria medieval española*, 22.

[646] Díaz Goñi, "La moda en los siglos XIII y XIV…", 24.

[647] El cordón presenta además unas exageradas dimensiones similares a las de Sasamón. Williamson, *Escultura gótica*…, 355.

[648] Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 570.

[649] Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 627; Con respecto a la figura de la Virgen que preside el parteluz de la portada de Sasamón, resulta verdaderamente desconcertante la altura que alcanza el cuello en el que remata su túnica, que presenta un corte ajeno a la moda medieval en general (al menos tal y como se le da forma en este caso), y especialmente al XIV. Es posible encontrar algún cuello subido o con el borde vuelto, aunque no es propio de la figura de la Virgen en el contexto hispano antes de la llegada de la influencia borgoñona en el siglo XV. Véase Carmen Bernís Madrazo, "La moda y las imágenes góticas de la Virgen: Claves para su fechación", *Archivo español de arte 43*, nº 170 (1970): 202-203; La primera impresión que cualquiera estimaría barajar al observar la figura segisamonense es que se tratase de un añadido motivado por alguna restauración o retoque posterior. Con todo, no parece haber huellas o rastros que indiquen actuación alguna sobre esta talla. Puede existir, sin embargo, una explicación mucho más sencilla y coherente para este anacrónico elemento y es que se trate, en realidad, de una hipertrofia del cuello de la túnica, que en ocasiones quedaba divido al medio por una abertura rematada en pico que daba lugar a dos pequeñas solapas, que este escultor ha debido sobredimensionar del mismo modo que hizo con los fiadores de los mantos de las esculturas de las jambas. Es posible admirar este cuello rematado en pico en algunas de las figuras que habitan las portadas de Olite o Toro, por citar paralelos cercanos,

Sin embargo, el baremo que permite certificar y, más aún, acotar de forma más precisa esta horquilla cronológica es el del parentesco establecido con algunas de las tallas de la triple puerta occidental de la catedral de León. Ángela Franco Mata, la investigadora que más ha profundizado en el análisis y consecuente datación de estas esculturas, ha situado el momento de su creación entre 1280 y 1295[650]. Estimando esta propuesta como acertada, las fechas se ajustarían adecuadamente a la línea temporal que debió trazar este escultor, que podría haber ejecutado las efigies de la portada de Sasamón hacia la primera década del siglo XIV, tras haber concluido su cometido en la sede leonesa.

Por último, los relieves que decoran las enjutas y capiteles del rebanco también pueden actuar como guías para la datación de este primer empuje decorativo. Como se ha reiterado, es, en este caso, el discurso figurativo que albergan el que permite dibujar para ellos un marco cronológico que, ciertamente, semeja estrechamente similar al propuesto para las esculturas de las jambas. Las escenas marianas que dominan este registro concuerdan con el auge de la devoción por la figura de la Virgen, así como por la de su Madre Santa Ana, que se fraguó durante el siglo XIII y alcanzó su eclosión hacia el cambio de siglo. Así pues, estos relieves pueden ser entendidos como un muestrario de aquellas devociones marianas que vivieron su máximo apogeo durante la primera mitad del siglo XIV, no sólo en el ámbito burgalés sino en el conjunto del territorio peninsular[651]. Por su parte, las imágenes no figurativas también reman en esta misma dirección. El escudo de Castilla y León que orna una de las enjutas presenta características formales que apuntan hacia las fechas sugeridas[652]. Asimismo, el diagrama que dibuja el rosetón que ocupa otro de estos soportes resulta francamente similar al de aquellos que coronan las portadas de la catedral de Huesca, la citada de Olite y, sobre todo, al que todavía

e incluso rastrear otras tallas en las que sucede algo semejante, si bien en una época anterior, como puede ser la Virgen románica de Ger, hoy conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. En ángulo contrapicado que se genera al observar desde el suelo a la imagen de la Virgen apostada en el parteluz acentúa esta percepción.

[650] Franco Mata, *Escultura gótica…,* 351.

[651] Incluso es posible hacer alusión de nuevo al ámbito de la moda, ya que en la escena de la Asunción María presenta su túnica orlada con una suerte de broches cuadrangulares dispuestos verticalmente a lo largo de la pechera, un complemento típico de la moda del siglo XIV. Aragonés Estella. "La moda medieval navarra…", 558.

[652] Como apunta Rocío Sánchez Ameijeias, el escudo de la casa real de Castilla y León presente en la portada de Sasamón se asemeja a los representados en el Libro de la Cofradía de Santiago de Burgos, del año 1338. En Sánchez Ameijeiras, "La portada del Sarmental…", 103; Véase, asimismo, Faustino Menéndez Pidal y Navascúes, *Heráldica Medieval Española. I La Casa Real de León y Castilla* (Madrid: Instituto Salazar y Castro (C.S.I.C.), 1982), 140.

pervive en la portada occidental de la catedral de Burgos, cuya inserción Henrik Karge sitúa en un momento posterior a la ejecución de la fachada, entorno a los años 1320 o 1330[653]. Parece claro, pues, que se trata de un diseño propio de las primeras décadas del siglo XIV. Este relieve resultaría todavía más determinante para este ejercicio de interpretación cronológica si su esquema radial hubiese emulado el de las tracerías del rosetón que coronaba esta fachada meridional de Santa María de Sasamón. Por desgracia, el paso del tiempo nos ha privado de conocer este escenario. Todos estos argumentos invitan a formular una datación para estas enjutas y capiteles en las primeras décadas del siglo XIV.

En conclusión, estimo que podría fijarse para el levantamiento de esta portada y su consecuente decoración escultórica una fecha en torno a los primeros años, o incluso primeras décadas, del siglo XIV. La propuesta de un marco tan laxo para esta primera campaña encuentra su razón de ser en lo complejo que resulta ponderar si ambos conjuntos escultóricos (jambas y parteluz, enjutas y capiteles), fueron ejecutados a la par. Habida cuenta de las diferencias formales que es posible apreciar entre ellos a pesar del mal estado que presentan los relieves, y de los argumentos aquí propuestos, el estilo de las esculturas de bulto redondo lleva a pensar en una fecha levemente por encima de 1300, mientras que el contenido iconográfico de las enjutas invita a barajar un momento ligeramente posterior para su labra, quizá en el primer cuarto de siglo. Puede ser probable, pues, que estos relieves hubiesen sido labrados en una acometida inmediatamente posterior al levantamiento de la portada y la colocación de sus inquilinos de las jambas. Tampoco sería descabellado pensar que estas últimas hubiesen sido encargadas con antelación, quizá en algún momento entre la obtención del visto bueno para la ejecución de la portada y el inicio o término de las obras, de modo que incluso pudieron ser labradas en la propia sede leonesa y trasladadas a Sasamón mientras la portada estaba en construcción[654]. Del mismo modo, no puede desdeñarse la posibilidad de que la fecha en la que tradicionalmente se han encuadrado las tallas leonesas pueda ser un tanto temprana, de modo que, si en realidad este escultor hubiese trabajado en León tan sólo una década más tarde, como

[653] Henrik Karge propone un marco cronológico de entre 1250 y 1270 para la construcción de la fachada oeste de la catedral burgalesa, pero considera que la inserción del rosetón debe haber sido posterior ya que el diseño de sus tracerías no responde a los preceptos propios del siglo XIII como lo son los de la corona de radios que se utilizó, por ejemplo, en el rosetón del hastial sur de este mismo complejo catedralicio. A su juicio, este diseño geométrico puede ponerse en paralelo, en cambio, con el de un conjunto de rosetones ejecutados en la región de Toulouse entorno a los años 1320. Karge, *La catedral de Burgos*…, 182; 233-234.

[654] Una posibilidad similar baraja Henrik Karge para las esculturas de la portada del Sarmental. Karge, *La catedral de Burgos*…, 118.

parece intuirse en las poco claras palabras de Frederik Deknatel[655], todo el conjunto escultórico segisamonense podría converger en un empuje cronológico único. Ante la imposibilidad de corroborar alguna de estas hipótesis, quizá lo más adecuado sea fijar, a la espera de nuevos aportes que permitan ajustar esta cronología, dos momentos dispares pero asimismo próximos para ambos empujes: en torno a los primeros años del siglo XIV para el levantamiento de la portada y la labra de las esculturas de las jambas y el parteluz -así como la escultura de Santa Ana[656]-, y quizá primeras décadas, en una horquilla que podría englobar el primer cuarto de siglo, para la decoración de las enjutas y capiteles.

Este escenario cronológico vendría a encajar a la perfección con la bonanza económica de la que debió de gozar esta fábrica durante el cambio de siglo, como así lo acredita el paquete de privilegios y concesiones que el rey Sancho IV y su hijo Fernando IV otorgan a Santa María de Sasamón entre los años 1284 y 1304. Como ya se ha apuntado en el apartado destinado a la reconstrucción edilicia del conjunto arquitectónico, es más que probable que de este acopio de fondos hubiese nacido la gran ampliación del crucero y la cabecera del templo segisamonense, entre cuyo proyecto se encuentra, lógicamente, la erección -y decoración-, de esta puerta sur levantada en honor a la Santa Patrona del templo. A tal efecto, tampoco la elección de este programa figurativo dentro del marco histórico-temporal en cuestión parece un hecho circunstancial. Se ha hecho asimismo referencia en el mentado apartado a cómo el monarca Sancho IV expone en su concesión de privilegios a Sasamón de 1294 que tiene "por bien, e porque nos [Sancho IV] vemos que Dios muestra muchos miraglos e tienen muy buena obra començada porque se acabe mas ayna" [657], permitir que recauden dinero por todo su reino con el fin de sufragar la construcción de la iglesia[658]. También se ha planteado que, si bien no hay

[655] Frederik Deknatel considera que algunas de las esculturas de las jambas de la portada occidental no debían haber estado terminadas para el momento de la fundación de la catedral, y estima una fecha para las más tempranas en torno a principios del siglo XIV, y en el XV para las más tardías. Aunque no especifica a cuáles se refiere, parece muy probable que sea a esas tallas de corte "menor" y de origen incierto ya que no ofrece ninguna otra datación para ellas ni las encuadra en las etapas que propone para el trabajo de los distintos "grandes maestros". Deknatel, "The Thirteenth Century Gothic…", 386.

[656] Isaac Rilova y Jesús Simón, a pesar de encuadrar la portada meridional en el XIII, fechan esta imagen de Santa Ana, para la que nadie había ofrecido una datación, en el siglo XIV. Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón,* 363.

[657] LPR. ADB, armario 2/A-10, sig. 25, s.p. Dado en Alcalá de Henares el 20 de diciembre de 1294.

[658] Una situación similar supone Rocío Sánchez Ameijeiras para los privilegios y donaciones que esta pareja de monarcas concede a la iglesia de Santa María de La Hiniesta, en cuyo encabezado se hace uso, además, una fórmula muy similar a la empleada en el privilegio en cuestión. Sánchez Ameijeiras, "Cultura visual en tiempos…", 307. Ambas parecen ser, sin duda, dos parroquias marianas protegidas por la realeza.

constancia de que la Virgen de Sasamón obrase directamente en favor de este monarca, a la vista de sus declaraciones y de las importantes concesiones que otorga a esta iglesia, no sería insensato contemplar la posibilidad de que este monarca hubiese buscado ganarse su intercesión a través de su patrocinio. Más aun teniendo en cuenta el fervor devocional que este demostró a lo largo de toda su vida por las Vírgenes milagrosas, como así lo hace notar su compromiso con otras iglesias como las de Santa María de Villasirga o de la Hiniesta, que también atesoraban imágenes taumatúrgicas[659].

Esta férrea creencia, que no fue propugnada únicamente por Sancho sino también por su consorte, la reina María de Molina[660], puede encontrar su razón de ser en la falta de salud que aquejaba no sólo al joven monarca sino, como bien apunta Rocío Sánchez Ameijeiras, también a sus hijos varones. Es presumible, pues, que ese "fervor mariano que demuestran los monarcas a partir de 1290, centrado en santuarios con fama de milagreros"[661], respondiese a la necesidad de velar por el bienestar de sus herederos.

A la fragilidad física de estos infantes se sumaba la vulnerabilidad dinástica que los amenazaba, pues es bien sabida la problemática que latió tras la unión de estos dos soberanos que contrajeron matrimonio a pesar de las objeciones de una Iglesia que no veía con buenos ojos la existencia de lazos de sangre entre ambos[662], amén del conflictivo ascenso de Sancho al trono y las disputas que por ello mantuvo con algunos de sus parientes a lo largo de toda su vida[663].

Este apelar a la piedad mariana debe ser entendida, pues, en el contexto en el que se desarrolla el reinado de unos monarcas que se vieron avocados a enfrentarse a su propia historia

[659] Gutiérrez Baños, *Las empresas artísticas...*, 107 y ss.

[660] Sobre la figura de esta reina véase Mercedes Gaibrois de Ballesteros, *María de Molina, tres veces reina* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967).

[661] Sánchez Ameijeiras, "Cultura visual en tiempos…", 304.

[662] María era tía de Sancho. Sánchez Ameijeiras, "Cultura visual en tiempos…", 297. Mercedes Gaibrois de Ballesteros, *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, (Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926), 1: 28; 1301 fue el año de la legitimación papal de la dinastía de Sancho IV y María de Molina. Véase Gaibrois de Ballesteros, *María de Molina…,* 61.

[663] Sobre el reinado de Sancho IV véase Gaibrois de Ballesteros, *Historia del reinado de Sancho IV*…, 3 vols.; José Manuel Nieto Soria, *Sancho IV de Castilla (1284-1295)* (Gijón: Trea, 2014).

y a definir y consolidar su identidad y legitimidad dinástica[664]. Para lograrlo, construirán un nuevo programa ideológico, cultural y cultual que se asentará, a grandes rasgos, sobre unos firmes principios de religiosidad capitaneados por las órdenes mendicantes. Esta nueva forma de pensamiento fue bautizada por Fernando Gómez Redondo, no en vano, como Molinismo[665]. Amén de los obstáculos enunciados, es de sobra conocido el difícil papel que le toco interpretar a esta reina, que hubo de serlo hasta tres veces como proclama su principal biógrafa Mercedes Gaibrois de Ballesteros. Si en las tres ocasiones logró hacerlo con gran maestría no fue sino tomando como bandera los valores de aquella ideología que se fraguó durante su reinado y que lleva hoy merecidamente su nombre[666].

A este respecto, a la par que a la capacidad intercesora de la Virgen es posible rastrear una intensificación del culto a la Virginidad y a la Maternidad de Santa de María a la luz de la triple regencia de doña María. Este hecho no responde sino a un perceptible recurso a la *imitatio Mariae* por parte de una reina que necesitó encarnar un ideal de virtud para lograr hacer frente a la adversidad que supuso la temprana muerte de su esposo y su hijo. En definitiva, María de Molina buscará construir su retrato inspirado y modelado a partir de las representaciones contemporáneas de la Virgen[667]. Al fin y al cabo, ella era también una reina y una madre[668], e incluso una madre que llegó a experimentar en sus propias carnes el poder intercesor de su maternidad cuando, visiblemente embarazada, se interpuso entre su iracundo esposo y su cuñado el infante don Juan salvando así la vida de este último[669].

---

[664] Fernando Gómez Redondo, "El molinismo, un sistema de pensamiento letrado (1284-1350)", en *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, coord. Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012), 67-68.

[665] Sobre el marco histórico y literario en vida de Doña María de Molina véase Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano* (Madrid: Cátedra, 1998), 856-958; Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso* (Madrid: Cátedra, 1999), 1225-1770.

[666] Gómez Redondo, "El molinismo...", 49-50.

[667] Como también ha puesto en evidencia Rocío Sánchez Ameijeiras, el de la Virgen no será el único espejo en el que busque reflejarse María de Molina, sino que esta reina encontrará también modelos de conducta en las figuras de varias santas como Santa Catalina, Santa Marta o Santa María Egipcíaca. Sánchez Ameijeiras, "Cultura visual en tiempos…", 315-317.

[668] A lo largo de la Edad Media tuvo lugar una continua trasferencia simbólica entre la monarquía y la figura de la Virgen María. González Hernando, *Iconografía de la Virgen…*, 4.

[669] Gaibrois de Ballesteros, *María de Molina…,* 45-50. Los hechos tuvieron lugar en Alfaro en 1288.

Como no podía ser de otro modo, ese horizonte ideológico va a definir, asimismo, las empresas artísticas llevadas a cabo en el entorno de estos monarcas y, más aún, de esta reina que manejó el escenario político de Castilla desde fines del siglo XIII hasta comienzos del XIV y que, como tal, debe ser considerada como su principal embajadora. En el programa escultórico de la portada occidental de Santa María de La Hiniesta, una de las más favorecidas por esa voluntad penitencial de este matrimonio hacia las Vírgenes milagrosas, son reconocibles los rasgos de este sistema moral, cultual y político[670], y me inclino a pensar que en Sasamón también es posible apreciar un eco de este ideario. Como ya se ha apuntado, la portada segisamonense debió nacer a caballo entre los reinados de Sancho IV y Fernando IV o, lo que es lo mismo, durante el reinado y/o regencia de doña María[671]. Así pues, la exaltación de la genealogía femenina de Cristo y de la Maternidad más pura y sagrada que encarnarían las figuras de Santa Ana y María y, a la par, la alabanza de la naturaleza asunta y salvífica de la Virgen a través de imágenes como la Virgen de la Leche o la entrega del Cinturón en el momento de su Asunción, encajarían a la perfección en una portada labrada en tiempos de María de Molina. Como también lo haría, sin lugar a duda, la promoción de un santuario dedicado a una Virgen con fama de milagrosa como debió haber sido la Virgen de Sasamón.

### 6.4.2. Segundo tiempo: tejido social y gusto barroco en el contexto burgalés

Una segunda estimación debe emitirse ahora para ese segundo tiempo que, como ya se ha dicho, ha quedado materializado en el actual cuerpo superior. Si bien el discurso figurativo no sirve, en esta ocasión, como herramienta para apuntalar una propuesta cronológica en tanto en cuanto este evoca al de la portada del Sarmental, el aparato formal de esta escultura permite dibujar unos márgenes bastante precisos para la acometida de esta segunda campaña decorativa.

Serán, especialmente, los paralelos estilísticos propuestos en este estudio los que permitan encuadrar esta escultura dentro de su contexto. Como ya se ha señalado, al igual que ocurre con Sasamón, el estudio de las iglesias de San Esteban de Burgos y de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal no ha sido abordado todavía con el rigor y la profundidad que exigen dos obras de tal importancia y magnitud. En lo que respecta a sus portadas, aunque se han barajado

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[670] Sánchez Ameijeiras, "Cultura visual en tiempos…", 308 y ss.

[671] En efecto, el marco cronológico que se ha propuesto para el levantamiento de la portada (ca. 1290-1325), ve el suceder de tres monarcas (Sancho IV fallece en 1294 y Alfonso XI asume la mayoría de edad en 1325) con un lugar común: María de Molina.

distintas dataciones para ellas, los manuales de arte gótico insisten en adscribir la labra de su escultura, como también ocurre con la de Sasamón, a las últimas décadas del siglo XIII. Sin duda, ello no es sino una muestra palpable del desinterés que ha sufrido la producción artística del siglo XIV en Castilla, a la que la historia del arte medieval le ha negado la atención que se merece de forma recurrente. Joaquín Yarza ha sido prácticamente el único que se ha aventurado a posar la mirada sobre el panorama artístico del Burgos de finales del XIII y primera mitad del XIV, abriendo las puertas a la necesidad de abandonar la tan manida cuestión de la recesión económica y política que tuvo lugar desde finales de la decimotercera centuria, para mostrar que sus consecuencias para la producción artística no fueron tan letales como siempre se ha querido creer. Lo que aquí se pretende es, pues, continuar la empresa iniciada por este investigador.

Ya se ha referido cómo los escasos estudiosos que han analizado la iglesia de San Esteban han encuadrado su construcción entre finales del siglo XIII y principios del XIV[672]. No obstante, si bien pudieron haber arrancado por aquellas fechas, las obras de esta fábrica debieron prolongarse durante décadas pues entre los muros del claustro -que, como ya se ha expuesto, parece haber sido levantado en la primera mitad del siglo XIV[673]-, fue encontrada una inscripción, hoy sumamente deteriorada, que el historiador local Leocadio Cantón Salazar pudo leer en 1878: «Aquí yace Pablos García Cantero maestro que fué desta obra desta iglesia de San Esteban e fizo en ella mucho bien. Finó 3 de abril Era de 1423» (que correspondería al año 1385)[674]. En lo que respecta a la portada, ningún investigador ha aportado más que el esbozo de su datación. Así, mientras que Joaquín Yarza la sitúa hacia 1280-1300, dentro del empuje constructivo en el que se levanta la estructura que la acoge[675], María Josefa Martínez ha querido verla ya como una obra del XIV[676].

---

[672] López Mata, *El barrio e iglesia de San Esteban*, 59 y ss; El propio Joaquín Yarza propone para los inicios de esta obra una fecha en torno a 1280. Considera que debía de haber una pequeña iglesia románica anterior y que esta reforma se promueve debido a la condición de este barrio como uno de los más ricos de Burgos. También propone un proceso de construcción lento para el templo. Yarza Luaces, "El arte burgalés en tiempos...", 377.

[673] Yarza Luaces, "El arte burgalés en tiempos...", 378. López Mata, *El barrio e iglesia de San Esteban,* 66. En 1328 se registraba ya en él un enterramiento, como se ha adelantado en el capítulo precedente.

[674] López Mata, *El barrio e iglesia de San Esteban,* 72.

[675] Yarza Luaces, "El arte burgalés en tiempos...", 378.

[676] Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 119. Sin embargo, José María Azcárate la sitúa a finales del siglo XIII. Azcárate Ristori, *Arte gótico*, 41; 173. Paul Williamson, por su parte, la fecha en torno a 1270-1280. Williamson, *Escultura gótica*…, 348. Agustín Durán Sanpere y Juan Ainaud de Lasarte la integran en un apartado

La cuestión se complica todavía más en el caso de la iglesia de Nuestra Señora de Gamonal al carecer de un corpus documental relativo a su fábrica que facilite la tarea de su datación. Tradicionalmente se ha querido encuadrar en el cambio de siglo para hacer coincidir su construcción con la fundación de la conocida Cofradía de Nuestra Señora de Gamonal llamada de los Caballeros, cuyas constituciones fueron redactadas en 1285[677]. Los primeros dotadores de esta cofradía fueron Miguel Esteban del Huerto del Rey y su esposa Doña Ucenda, que fallecieron en 1283 y 1296 respectivamente, y cuyos sepulcros se conservan hoy en la fábrica catedralicia[678]. En efecto, los escudos presentes en el dintel de esta portada corresponden a este matrimonio. Como fundadores y principales benefactores de la cofradía que fueron, se les ha querido otorgar también la promoción de la nueva iglesia -apoyándose además en la seña heráldica citada-, de modo que se ha asumido que la obra se habría iniciado, bien en los años anteriores a su muerte, bien inmediatamente después de esta. Con todo, no se ha acometido un estudio realmente crítico del edificio que confirme esta teoría con pruebas fehacientes, ni muchos menos un análisis específico de la escultura de su portada occidental[679]. No soy quién para rechazar esta propuesta teniendo en cuenta que no he profundizado en la historia edilicia de este templo. Sin embargo, si he observado lo suficientemente de cerca el aparato formal bajo el cual se dio forma a la decoración de su portada occidental como para afirmar que al menos la labra de esta escultura, como se podrá comprobar en las próximas líneas, debe retrasarse hasta mediados del siglo XIV.

al que titulan "Evolución trecentista" pero no ofrecen una fecha concreta para ella. Durán Sanpere y Ainaud de Lasarte, *Escultura gótica* 76-78: "El modo de estas obras revela la influencia de los grandes maestros del siglo XIII en la catedral burgalesa, aunque interpretados con libertad en lo que concierne al tímpano".

677 Luciano Huidobro y Serna, *El Santuario de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal (Burgos)* (Lérida: Tipografía mariana, 1926), 41-43; Salvador Andrés Ordax, Salvador. "La iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal: consideraciones sobre su iconografía y morfología arquitectónica". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 54 (1988): 344; Azcárate Ristori, *Arte gótico*, 41; 174; Vicente Lampérez y Romea, "La iglesia de Nuestra Señora la Antigua en Gamonal". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 12 (1904): 215-219; Elié Lambert, *El arte gótico en España* (Madrid: Cátedra, 1977), 258, 260, 267; Yarza Luaces, "El arte burgalés en tiempos...", 379; Únicamente Vicente Lampérez tuvo a bien retrasar la construcción de esta iglesia hasta el siglo XIV. Lampérez y Romea, *Historia de la arquitectura…,* 140-142.

678 Huidobro y Serna, *El Santuario de Nuestra Señora…,* 16-18; Gómez Bárcena, Escultura gótica funeraria..., 84-86. Esta investigadora fecha los sepulcros hacia finales del XII o principios del XIV.

679 Los manuales del arte gótico citados a lo largo de estas páginas como el de Paul Williamson o el de Agustín Durán Sanpere y Juan Ainaud de Lasarte no hacen alusión a esta portada. Ni siquiera Joaquín Yarza la nombra en su revisión del arte gótico burgalés de la primera mitad del XIV.

La empresa que permitirá asentar y, más aún, estrechar de forma fidedigna el marco cronológico en el que se dio forma a esta familia escultórica ha de ser aquella que resta por analizar: la capilla de Santa Catalina de la sede catedralicia. A pesar de que, como ya se ha referido, el estilo de la escultura que decora esta capilla no ha recibido la atención que cabría esperar, lo privilegiado de su ubicación juega a su favor. Así pues, en algunos documentos conservados en el archivo catedralicio se hace referencia al proceso de construcción de la estancia que la acoge que, como es preciso recordar, nació con la vocación de servir como sala capitular. Estas pruebas documentales permiten afirmar que esta edificación, a pesar de ser promovida por Gonzalo de Hinojosa ya en 1316, no pudo ser comenzada al menos hasta pasado el año 1325, en el que el obispo todavía se encontraba litigando a razón del derribo de unas casas que impedían el desarrollo constructivo de este nuevo espacio[680]. Con todo, su ejecución y, por tanto, su decoración, no debieron ser terminadas hasta algún momento entre los años 1333 y 1354[681], ya que los registros recogen que las reuniones del cabildo se celebraron entre 1328 y 1333 en la capilla de San Pablo porque el nuevo espacio todavía no estaba terminado[682], mientras que la primera referencia (conservada) que se hace al uso capitular de este espacio data de 1354[683]. A mi juicio, dentro de este marco delimitado por la documentación, parece presumible que su ejecución hubiese tenido lugar más cerca de 1333 que de 1354 ya que, como apunta Henrik Karge, a este espacio fue anexada por el flanco sur la capilla del Corpus Christi, y lo más probable es que esta fuese realizada antes de 1352, fecha en la que fallece su presunto promotor, Juan Estébanez de Castellanos[684]. Además, la escultura que decora la puerta de

[680] Manuel Martínez y Sanz, *Historia del templo catedral de Burgos con arreglo a documentos de su archivo* (Burgos: Imprenta de don Anselmo Revilla, 1866), 298.

[681] Sánchez Ameijerias, "Las "estorias" de Flores y Blancaflor…", 2160 n. 2; Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa…", 119.

[682] Karge, *La catedral de Burgos*…, 59. Este investigador incluso apunta que desde 1291 a 1333 la capilla de San Pablo sirvió como sala capitular.

[683] Esperanza Simón apunta en su tesis doctoral que en 1324 ya se celebraban reuniones en esta capilla. Sin embargo, en los documentos a los que hace referencia se hace alusión a que las reuniones tenían lugar en la "la claustra nueua do andan la proçession", es decir, en algún punto del claustro alto, pero no en esta capilla. Simón Valencia, "El cabildo de la iglesia catedral…", 170 n. 359. Creo que lo más probable es que se haya dado una confusión de términos dado que resulta imposible que en 1324 la capilla estuviese lo suficientemente avanzada como para celebrar en ella reuniones del cabildo ya que, como se acaba de referir, en 1325 el obispo Gonzalo de Hinojosa todavía estaba litigando para demoler unas casas que ocupaban el espacio en el que debía disponerse esta sala.

[684] Karge, *La catedral de Burgos*…, 60. Aunque existe confusión y diversidad de opiniones en torno a la construcción y financiación de esta capilla debido a la existencia de dos personajes homónimos y seguramente parientes. Véase también Polanco Melero, "Un destello arquitectónico del siglo XIV…", 175.

ingreso de esta última debió ser ejecutada, sin lugar a duda, por una mano diferente a la que aquí nos ocupa, y su estética denota un aire posterior que incluso invita a pensar en una posible esclerotización de las ricas formas de la capilla de Santa Catalina[685].

Por su parte, la cronología de las empresas artísticas que aquí se han propuesto como fábricas de procedencia de los dos maestros que actúan como cabecillas de la sociedad escultórica de la que han nacido estas cuatro encajan a la perfección dentro de esa línea temporal a la que aquí se está intentando dar forma. Clara Fernández Ladreda, una de las investigadoras que más ha profundizado en el estudio del claustro pamplonica, sitúa la labra de las citadas esculturas de San Pedro y San Pablo que custodian la sala capitular de esta sede entre los años 1310 y 1320, década en la que fija la actuación del célebre Maestro del Amparo al que atribuye su ejecución[686]. Sin embargo, al mismo tiempo ofrece un marco temporal para el impulso constructivo en el que se ejecutaron la bóveda y el coronamiento exterior de esta sala capitular, durante el cual, según sus propio análisis, se habrían adosado las dos estatuas en cuestión[687], entre 1320 y 1325[688]. Por su parte, Santiaga Hidalgo se desliga de su predecesora y retrasa levemente la ejecución de estas dos esculturas hasta 1330[689]. Teniendo en cuenta que el episcopado del obispo Barbazán (supuesto promotor de este cuerpo superior de la sala capitular en calidad de lugar de inhumación particular), transcurre entre 1318 y 1355, y que su colocación como centinelas de esta estancia debe estar indisolublemente asociada a su coronamiento exterior[690], considero plausible inclinar la balanza hacia esas fechas más tardías y retrasar la ejecución de estas tallas al menos hasta entrada la década de 1320. A la vista de que los marcos temporales propuestos para la actividad del Maestro del Amparo en la catedral de Pamplona (1310-1320) y para el remate de este recinto capitular (1320-1325) no casan del todo, y de que incluso estas dos efigies hayan llegado a ser encuadradas hacia 1330, no estaría demás sopesar

[685] De hecho, basándose en este argumento la investigadora Rocío Sánchez Ameijeiras adelanta el término de la sala capitular a la década de 1340. Sánchez Ameijerias, "History and Stories…", 464 n. 3. Por otro lado, como es obvio, que la primera reunión de la que se conserva constancia documental date de 1354 no quiere decir que no se hubiesen celebrado otras con anterioridad.

[686] Fernández-Ladreda Aguadé, "El maestro del tímpano del Amparo…", 97.

[687] Fernández-Ladreda Aguadé, "El claustro y dependencias canonicales…", 208 n. 240.

[688] Fernández-Ladreda Aguadé, "El claustro y dependencias canonicales…", 231.

[689] Hidalgo Fernández, "Función, composición…", 80 n. 73.

[690] Fernández-Ladreda Aguadé, "El claustro y dependencias canonicales…", 208 y ss.

la posibilidad de que estas tallas y el conjunto del tímpano no hubiesen sido ejecutadas por un único escultor a pesar de que todas ellas fuesen labradas en favor de una consonancia estética[691]. Sea como fuere, esta datación casaría con aquella propuesta para la ejecución de la sala capitular burgalesa, decorada por un escultor de este círculo profesional en un momento próximo a 1333. Tampoco puede descartarse, además, que estos dos importantes cometidos no se hubiesen encadenado en el tiempo, sino que entre ellos este artífice hubiese consumado otros encargos de menor calado. En efecto, ya han sido propuestos también por la mentada investigadora algunos paralelos estilísticos para esta escultura pamplonica, como las imágenes procedentes de las iglesias de Santiago de Puente la Reina o Viana[692], sin olvidar aquellos que se pueden haber perdido en cualquiera de las dos sedes o sus respectivos entornos.

Como ya se ha esbozado, además de la decoración escultórica existe otro rasgo identitario entre los espacios capitulares de estos dos conjuntos canonicales: las bóvedas de terceletes de ocho puntas que cubren ambas estancias. El hecho de que se trate de los dos exponentes más tempranos de esta tipología en la Península conduce a pensar en la analogía de sus ejecutores o, cuanto menos, en un parentesco directo entre ambos proyectos. Así pues, no sería descabellado atribuir la confección arquitectónica de estas dos estancias catedralicias a un mismo artífice o, al menos, a un mismo círculo profesional. Partiendo de la tradición que atribuye la ejecución de la sala capitular pamplonica al maestro conocido como Guillermo Inglés -cuya filiación insular concordaría con la elección del diseño de la bóveda, engendrada en este territorio-, si ambas empresas hubiesen dependido de este mismo jefe de obra quizá el cerramiento de la sala capitular burgalesa debería encuadrarse bien entre los años 1330 y 1338, ya que hay constancia de que en 1338 este mismo constructor estaba al frente de las obras de la catedral de Huesca[693]. Si bien, por supuesto, no puede obviarse el hecho de que podría haber compaginado la dirección de ambas empresas, un ejercicio que era habitual en época medieval

[691] De hecho, aunque el análisis estilístico del tímpano del Amparo no se encuentra entre las tareas que competen a esta investigación, a mi juicio es posible apreciar diferentes estadios en lo que se refiere a la calidad formal de las figuras que lo componen, siendo ligeramente inferior en el caso de los ángeles que habitan la placa encastrada en la vertiente izquierda del tímpano o de alguno de los Apóstoles que ocupan el registro de la derecha.

[692] Clara Fernández-Ladreda Aguadé, "El maestro del tímpano del Amparo de la catedral de Pamplona. Nuevas obras", en *Pvlchrvm: Scripta varia in honorem Mª Concepción García Gainza*, coord. Ricardo Fernández Gracia y María Concepción García Gaínza (Navarra: Universidad de Navarra, 2011), 311-317.

[693] Fernández-Ladreda Aguadé, "El claustro y dependencias canonicales…", 199-202, n. 196.

como demuestra el célebre caso del Maestro Enrique, que fue quién de dirigir a un mismo tiempo sendos proyectos en las catedrales de Burgos y León[694].

En definitiva, a la luz de la documentación conservada y de la tradición de estudios precedente, de la que es posible deducir que la sala capitular burgalesa no estuvo rematada como mínimo hasta 1333, mientras que el claustro navarro estaba concluido hacia 1330[695], por lógica la cubierta pamplonica hubo de ser la primera y, como tal, el referente para la burgalesa[696]. A este respecto, Carlos Polanco Melero ofrece en su reciente artículo múltiples razones de cariz estructural que le llevan a sostener la anterioridad de la bóveda castellana[697]. Dentro de la imposibilidad de aseverar ninguna de las dos alternativas dada la ausencia de documentación y la estrecha contemporaneidad de ambas construcciones, creo que la escultura puede jugar a favor de la antigüedad de la empresa pamplonica: en efecto, el flujo en este sentido lleva a dibujar el camino de Navarra hacia Burgos y no al revés, dada la sociedad escultórica que se forja al calor de la empresa burgalesa y que tiene continuidad en este territorio y de la que no hay rastro en la sede navarra.

Sea como fuere, considero que los datos aportados resultan harto suficientes para concluir que la construcción de la sala capitular burgalesa debió tocar fin durante las décadas de 1330 o 1340. Estas mismas fechas podrían barajarse, pues, para la confección de su decoración escultórica, que es lo que en realidad compete a este discurso. A la luz de la cadencia natural del proceso constructivo y de las huellas dejadas por los cinceles de cada uno de estos dos artistas en el conjunto de la obra, es factible presumir que las primeras tallas en ser ejecutadas hayan sido las de la puerta de entrada, cuya labor acometió en solitario el escultor de origen pamplonica, al que más tarde se unió el nominado Maestro de León como encargado de la concepción del relato pétreo que se despliega por la serie relivaria de los mensulones que sustentan la bóveda, en cuya materialización hubieron de converger ambos escultores. Por su parte, todos los datos apuntan a que este escultor debió trabajar en el claustro leonés durante el episcopado de Juan del Campo, que se desarrolla entre los años 1332 y 1344, ya que en uno de

[694] Karge, *La catedral de Burgos*…, 51; 193-195.

[695] Fernández-Ladreda Aguadé, "El claustro y dependencias canonicales…", 231.

[696] Clara Fernández-Ladreda estima como más temprana y por lo tanto referente a la bóveda burgalesa dado que maneja un marco cronológico para el levantamiento de la sala capitular de Burgos entre 1325 y 1354. Fernández-Ladreda Aguadé, "El claustro y dependencias canonicales…", 208.

[697] Polanco Melero, "Un destello arquitectónico del siglo XIV…", 186-189.

los capiteles salidos de sus manos se figura al propio obispo junto al rey Alfonso XI[698]. La panda que acoge esta escena estaba en ejecución en 1336[699], de modo que lo más prudente es considerar que este artífice hubo de trasladarse a la sede burgalesa, donde entrará en diálogo con el maestro navarro que ya debía estar trabajando allí por aquellas fechas, en torno al cambio de los años 30 a los 40 de esta centuria. Así pues, la línea temporal dibujada por el maestro leonés no viene sino a confirmar que la decoración escultórica de esta capilla o, al menos, de los mensulones sobre los que se apoya la bóveda, debe fijarse hacia la década de 1340. En definitiva, la puesta en común de todos estos apuntes cronológicos me permite proponer una datación en torno a las décadas de 1330 a 1340 para la actuación de esta sociedad profesional en la sala capitular burgalesa[700].

Esta propuesta no sólo resulta fundamental para profundizar en el conocimiento de la propia capilla claustral sino, sobre todo, para acotar el marco cronológico bajo el que se desarrolla la actividad artística de estos artífices. Con ello, es posible fijar un momento para la creación de las restantes obras que conforman esta familia escultórica salida de sus manos y que, hasta la fecha, como se ha visto, habían permanecido suspendidas en un limbo entre los siglos XIII y XIV[701]. Establecer un orden para el itinerario seguido por este taller resulta una tarea verdaderamente compleja, habida cuenta de la escasez de datos que los tres templos parroquiales (Gamonal, San Esteban y Sasamón), ofrecen como apoyo. Teniendo en cuenta el

[698] Ordás Díaz, "El claustro gótico…", 203 y ss.

[699] Ordás Díaz, "El claustro gótico…", 206.

[700] Rocío Sanchez Ameijeiras había dibujado una horquilla similar, entre los años 1336 y 1345, atendiendo a otras razones de carácter histórico como la visita de Alfonso XI a Burgos en 1345, cuando las obras ya debían estar terminadas. Sánchez Ameijerias, "Las "estorias" de Flores y Blancaflor…", 2160; Sánchez Ameijerias, "History and Stories…", 450. El análisis de su indumentaria, en la que prolifera el uso de botones en las mangas y pecheras de las vestiduras apunta también hacia esas décadas dado que, como ya se ha expuesto en el capítulo dedicado al estudio del claustro, estos elementos fueron especialmente característicos a partir del segundo cuarto del siglo XIV. Véase nota 430 de este trabajo.

[701] Por otro lado, aunque aquí han sido cuatro las empresas artísticas puestas en relación, todas ellas radicadas en el entorno burgalés, no cabe descartar que en el futuro lleguen a ser rescatados nuevos miembros de esta familia escultórica. No obstante, es preciso tener en cuenta que parte de los encargos ejecutados por estos artífices pudieron haber desaparecido con el paso de los años, a la vista de las numerosas intervenciones y ampliaciones que tuvieron lugar dentro de la propia catedral burgalesa desde aquel siglo XIV. Una empresa que habría sido interesante conocer a este respecto es la capilla de Santa Marina, fundada y escogida como lugar de inhumación por el obispo García de Torres Sotoscueva, durante cuyo episcopado fueron ejecutadas las obras de la sala capitular. Desgraciadamente no ha quedado ningún vestigio de esta construcción. Véase Karge, *La catedral de Burgos*…, 59-61. En este sentido, resulta interesante recordar que un gran porcentaje de los edificios religiosos construidos en Burgos a lo largo del siglo XIV, entre los que destacan todos aquellos relativos a las órdenes mendicantes, también se han perdido por completo. Yarza Luaces, "El arte burgalés en tiempos...", 382 y ss.

vínculo existente entre la sala capitular navarra y la burgalesa, y que todo parece indicar que fue en esta última donde ambos maestros entablan el diálogo que mantendrán a lo largo de su carrera en la región burgalesa, resulta lógico inferir que la primera empresa ejecutada por estos artífices en el ámbito burgalés hubieran de ser la capilla catedralicia, que debió de servirles como gran escaparate para su desarrollo profesional posterior. Así pues, encuentro sensato asumir que las obras de las iglesias de San Esteban, Gamonal y Sasamón se encuadren en un momento posterior al del proyecto catedralicio. Los datos expuestos en relación con el templo de San Esteban, el único que conserva ciertos vestigios documentales, encajan con la cronografía en cuestión.

No me gustaría terminar sin antes apuntar, a este respecto, una última circunstancia que atañe al parentesco de estas obras. Más allá de lo puramente formal, es posible notar otro parentesco entre todos los miembros de esta familia, y es que los discursos proyectados en las portadas de las tres iglesias parroquiales labradas por estos artistas guardan relación con los decoran (o decoraban) el conjunto de las tres puertas de la catedral burgalesa: la portada de Sasamón y su más que citada deuda con el Sarmental, el tímpano de San Esteban y la majestad de Cristo que luce la puerta norte de la catedral, mejor conocida como de la Coronería, y el episodio de la coronación de la Virgen de Gamonal, que debió ser posible admirar sobre uno de los tres tímpanos del desmantelado pórtico occidental[702]. Aunque reflexionar sobre esta cuestión no es el cometido de estas líneas, no puede menos que considerarse paradójico que los artífices encargados de dar forma a estas tres portadas parroquiales hubiesen iniciado su camino juntos al abrigo de una empresa artística radicada en la propia sede episcopal[703]. En relación con lo aquí propuesto, esta particularidad invita a insistir en la ejecución posterior de las portadas de San Esteban, Gamonal y Sasamón.

En definitiva, la puesta en común de todos estos datos me permite proponer para la vida activa de esta sociedad escultórica un escenario en torno a las décadas de 1330 a 1350, ambas inclusive. De este modo, para la labra del segundo tiempo de la portada de Santa María de Sasamón, cuyas formas proclaman ser el resultado de un proceso de crecimiento y madurez

[702] Sobre la primitiva fachada occidental de la catedral de Burgos véase nota 463 de este trabajo y en especial Nieto Plaza, "La obra de la puerta de Santa María…", 339-376.

[703] Si bien, claro está, esa voluntad de emular la catedral burgalesa no habría emanado de estos artífices sino de los comitentes de sendas empresas. En efecto, ya se ha podido comprobar en el capítulo precedente como tanto en la iglesia de San Esteban como en la de Sasamón sus respectivos claustros, levantados también por aquellos años, pretendieron ser un reflejo del claustro catedralicio. Sobre esta cuestión se volverá en las próximas páginas.

profesional que alcanza aquí sus máximas cotas, podría acotarse una horquilla cronológica entre los años 1340 y 1360.

A diferencia de lo relativo al registro inferior de esta portada, no es tarea fácil recrear el panorama histórico-artístico en el cabría integrar la ejecución de este segundo tiempo. Ya se ha puesto de manifiesto páginas atrás cómo la tradición de estudios ha desatendido de forma recurrente la producción artística de la primera mitad del siglo XIV en Castilla amparándose en la presunta crisis económica y social que azotó a este territorio durante aquellos años y asumiendo que toda capacidad creativa se había agotado con la construcción de las catedrales de Burgos y León. A este ya de por sí adverso escenario hay que sumar el lastre que supone la carencia de un detonante manifiesto para la proyección de esta segunda actuación sobre la portada meridional de Sasamón como lo había sido aquel corpus de privilegios reales para el empuje precedente. Con todo, a lo largo de las próximas líneas se intentarán trazar algunas hipótesis acerca de los posibles agentes que pudieron haber movido los hilos de esta intervención. Para ello, será necesario indagar en la naturaleza de los distintos trabajos que le han sido atribuidos en las páginas precedentes a los escultores que dieron vida a este sector de la puerta segisamonense y, en consecuencia, penetrar en los entresijos del tejido social del Burgos de aquel tiempo. Conocer en qué círculos se movían los comitentes de dichas obras y, por lo tanto, en los que triunfó la estética que estos artífices ofrecían con su modo de hacer puede resultar clave para entender cómo y por qué la fábrica segisamonense acabó por ser una de las paradas en su carrera profesional. Cabe examinar, pues, qué sector de la población burgalesa pudo estar detrás de esta promoción para figurarse quien pudo emular esta acción en Sasamón.

De acuerdo con el hipotético escenario que aquí se ha proyectado, según el cual la convergencia y posterior sociedad de estos artífices habría tenido lugar durante las obras de la capilla de Santa Catalina de la catedral de Burgos, no cabe duda de que su llegada a este territorio se habría efectuado a través de cauces eclesiásticos, máxime si se tiene en cuenta que ambos escultores vendrían de trabajar en dos de las más pujantes sedes episcopales -Pamplona y León- del primer tercio del siglo XIV. Es evidente, por tanto, que su trabajo es apreciado entre los miembros de este estamento. Con todo, atendiendo a la condición particular de los templos para los que serán llamados a trabajar en esta misma ciudad tras la conclusión de la capilla catedralicia -me refiero, en concreto, a las citadas iglesias de Gamonal y San Esteban-, creo que este gusto pudo ser compartido por otro estrato de la sociedad burgalesa que llegará a medirse

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

en poder con el propio cabildo y cuyos miembros acabarán por integrar sus filas en aquellos años: la Caballería Villana.

Son numerosos los autores que han profundizado en el estudio de este colectivo que se ve catapultado social y económicamente desde la segunda mitad del siglo XIII[704], de modo que me limitaré a ofrecer aquí algunas pinceladas con el fin de apuntalar el planteamiento que acaba de ser enunciado. El poder de este patriciado urbano a inicios del siglo XIV será tal que llegarán a sustituir al cabildo como primera fuerza económica de la población burgalesa, a habitar los barrios más ricos de la ciudad y a acaparar sus cargos municipales más destacados especialmente a partir de 1320[705]. Asimismo, como ya se ha adelantado, numerosos miembros de estas familias oligarcas acabarán por formar parte del cabildo burgalés e incluso por ocupar su deanato durante buena parte del periodo en cuestión[706]. Así pues, su capacidad para promover y financiar empresas artísticas de cualquier índole y magnitud no admite lugar a discusión, como tampoco lo hace su afán por exhibir públicamente su poder y por construir una identidad que los definiese como colectivo y una imagen que se adecuase a su relevante posición en la sociedad de la que formaban parte[707]. Esta conciencia de grupo suscitó la creación de dos cofradías o hermandades cuyas recias normas de admisión no hacían más que servir a dicho propósito. Serán precisamente estas asociaciones, que encarnan la representación pública y corporativa de este colectivo, las que permitan bosquejar la existencia de un vínculo entre esta élite patricia y las empresas en cuestión.

La primera de ellas, fundada en 1285 y bautizada como la cofradía de Nuestra Señora de Gamonal, ya ha sido traída a colación a la hora de analizar el templo homónimo. Dado que este sirvió, precisamente, como sede material y punto de reunión de los cofrades, que al menos en

[704] Véase especialmente Ruíz, *Sociedad y poder real…,* 152-180; Faustino Menéndez Pidal de Navascués, *Caballería medieval burgalesa: el libro de la cofradía de Santiago* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 1996), 11-16. Desde la segunda mitad del siglo XIII este colectivo comenzó a ascender social y económicamente gracias a un conjunto de exenciones y privilegios que le fueron concedidos por la monarquía -siendo el primero otorgado Alfonso X en 1255-, para recompensar y a su vez incentivar sus servicios militares en las sucesivas campañas de reconquista.

[705] Ruíz, *Sociedad y poder real…,* 177 y ss.

[706] Ruíz, *Sociedad y poder real…,* 161. Yarza Luaces, "El arte burgalés en tiempos...", 365.

[707] Sobre las leyes suntuarias impuestas a este colectivo y la ceremonia anual del *Alarde*: Ruíz, *Sociedad y poder real…,* 174-175.

1305 ascendían hasta un total de noventa y nueve[708], no resulta difícil asumir para ellos un papel activo en la proyección de su portada occidental en la que, no en vano, se hace honor tanto a la titular de la cofradía como a sus propios fundadores.

La segunda de estas asociaciones, la Real Hermandad del Santísimo y Santiago, fue fundada en 1338 por instancia del rey Alfonso XI y supone la cristalización definitiva de la Caballería Villana como grupo social distinguido. Si bien, a diferencia del caso anterior, este organismo no puede asociarse de forma tan directa con el mecenazgo de alguna de las empresas aquí propuestas, ofrece una evidencia tanto o más determinante como es la constancia de que este patriciado urbano no sólo gustaba de la estética promulgada por los artífices aquí referidos, sino que incluso se identificaba con ella[709]. La fortuna ha querido que se conserve el libro fundacional de esta Hermandad, un ejemplar codicológico excepcional dado que el texto en el que se recogen las reglas de la cofradía se ve acompañado por los retratos ecuestres de los caballeros adscritos a ella[710]. En el folio inicial -que en el manuscrito que hoy poseemos se corresponde con el folio 14-, la apertura del texto se ve acompañada, como era común a este tipo de cuadernos, de una miniatura de carácter religioso que en este caso representa la segunda venida de Cristo (fig. 250). La transcripción de los primitivos estatutos alcanza hasta el folio 21, a partir del cual se abren paso las representaciones pictóricas de los caballeros de la Hermandad. A juicio de Joaquín Yarza, a las manos del miniaturista encargado de la iluminación del manuscrito en el momento de su creación, que este investigador bautiza como "miniaturista de 1338"[711], pueden adscribirse los folios 14 al 35 de la numeración actual. Son, precisamente, las imágenes que ocupan dichas páginas las que, en mi opinión, guardan relación

[708] Sobre el papel de la Caballería villana en las cofradías véase Ruíz, *Sociedad y poder real…,* 171 y ss; Menéndez Pidal de Navascués, *Caballería medieval burgalesa…,* 14-16.

[709] De hecho, el gusto por las melenas y barbas largas y onduladas fue una moda muy difundida en el territorio peninsular durante el siglo XIV, especialmente en los años del reinado de Alfonso XI. De ello dan cuenta no sólo estas tallas sino muchas otras obras ejecutadas por aquellas fechas como pueden ser las miniaturas del Libro de la coronación de los Reyes de Castilla o del Libro de la Cofradía de los Caballeros de Santiago o las citadas estatuas de Alfonso XI de la catedral de Oviedo y el Cristo de las batallas de la catedral de Palencia. Como bien apunta Rocío Sánchez Ameijeiras, la notación del cabello y la barba del Cristo que preside el tímpano de Sasamón o del Cristo de las Batallas de la catedral de Palencia respondía a "una moda en el acicalamiento personal que invade a la imaginería religiosa en tiempos del reinado de Alfonso XI". Sánchez Ameijeiras, "La portada del Sarmental…", 196.

[710] Sobre este códice véase Menéndez Pidal de Navascués, *Caballería medieval burgalesa…,* 19-222; Joaquín Yarza Luaces, "La ilustración en el códice de la Cofradía del Santísimo y de Santiago en Burgos", *Locus Amoenus* 1 (1995): 7-32.

[711] Yarza Luaces, "La ilustración en el códice..." 11.

con los conjuntos escultóricos que aquí se han sometido a revisión (fig. 251). Así, si ya la notación de las barbas y cabellos que lucen los protagonistas de los mentados retratos muestra un estrecho parentesco con aquellas de los personajes que pueblan las ménsulas de la capilla de Santa Catalina o la portada de Nuestra Señora de Gamonal, la imagen de Cristo que preside la miniatura inaugural supone prácticamente una trasposición bidimensional de aquel que habita la portada occidental de la iglesia de San Esteban y, especialmente, de aquel que lo hace en la portada meridional de Sasamón (compárense figs. 203 y 250). De un modo paralelo a la escultura labrada por los artífices de Sasamón (y del resto de empresas burgalesas en cuestión), esta miniatura, en palabras de Fernando Gutiérrez Baños, potencia el papel expresivo de una línea que recibe, también aquí, un tratamiento fluido y cursivo[712]. En efecto, aquellos trazos casi pictóricos con los que se podía describir la escultura segisamonense se materializan en esta ilustración.

No pretendo afirmar que detrás de este trabajo de iluminación se encuentre la mano de aquel binomio de escultores cuyo trabajo ha sido desgranado páginas atrás, ni tampoco adentrarme aquí en la ardua tarea que supone esclarecer si los artistas de aquella época podían o solían dominar más de una especialidad[713]. Con todo, resulta evidente que existe un fructífero diálogo entre los creadores de sendas empresas artísticas o, en su defecto, entre sus respectivos comitentes. Que esta élite patricia gustaba de esta estética de la curva queda demostrado en el momento en el que se convierte en el lenguaje escogido para dar forma a estos retratos que, aunque no suponían una representación individualizada, ilustraban a este colectivo durante el desfile o alarde que debían realizar ante los funcionarios del concejo al menos una vez al año y que suponía, en definitiva, el culmen de la elitista imagen que pretendían ofrecer ante el conjunto de la sociedad burgalesa.

En suma, el claro parentesco entre el repertorio formal empleado en este conjunto de ilustraciones y en los programas escultóricos ejecutados por el obrador dirigido por los

[712] Fernando Gutiérrez Baños, "La pintura en el territorio burgalés en los siglos XIII y XIV: el desarrollo del estilo gótico lineal", en *El arte gótico en el territorio burgalés*, dir. E. J. Rodríguez Pajares (Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2006), 284-285. Característica propia del período que este investigador denomina "de plenitud de la pintura de estilo gótico lineal" en Burgos y para el que baraja unas fechas en torno a 1310-1320 y 1360-1380.

[713] Con todo, no sería tan extraordinaria la conjunción de ambas disciplinas en un mismo artífice, pues ya Paul Binski apreciaba una notable imbricación entre pintura y escultura en algunos creadores del ámbito anglosajón caracterizados por esta misma estética de la curva. Paul Binski, "La línea de la belleza en el gótico: motivos y estética medieval", *Quintana* 16 (2017): 56.

Maestros de Pamplona y León permite argüir que estos últimos fuesen conocidos e incluso reconocidos entre el círculo de caballeros en cuestión.

No parece fortuito, es este sentido, que cincuenta y siete de los miembros que formaban esta Hermandad habitasen en el barrio de San Esteban, en el que se encuentra la tercera de las encomiendas llevadas a cabo por estos escultores entre los muros de la población burgalesa[714]. Ya se ha referido en las múltiples alusiones que se han hecho a este templo a lo largo de la presente investigación que entre sus filas de parroquianos no faltaban los personajes ilustres. Como ya se ha apuntado, ya Joaquín Yarza había supuesto que la renovación de la iglesia románica que trajo consigo la construcción de la fábrica actual debió correr a cargo de los burgueses ricos del barrio. Que las obras arrancasen precisamente alrededor de 1300, coincidiendo con el apogeo de esta oligarquía, invita a sopesar esta cuestión.

Sea como fuere, no hay duda de que ese "gótico barroco"[715] propio de estos artífices triunfó entre las altas esferas de la sociedad burgalesa de la primera mitad del siglo XIV[716], encarnadas en los colectivos del cabildo y la caballería villana que, como ya se ha dicho, compartían cuna en aquellos años. Es, entonces, entre dichos sectores entre los que cabe buscar el origen de la conexión entre estos escultores y la iglesia de Sasamón. No en balde, es posible señalar a un conjunto de personajes que guardaban un íntimo vínculo con la villa segisamonense y que, al tiempo, debían conocer de primera mano las creaciones de estos escultores dado que no sólo residían y desarrollaban su actividad en sus proximidades, sino que debieron formar parte del entorno de sus promotores.

---

[714] En la regla de 1338 se identificaba a los miembros por su lugar de residencia. La calle de San Esteban se encontraba sólo por detrás de la calle de Sanct Llorente, por la que discurría el Camino de Santiago a través de la ciudad y donde residían 88 de los cofrades. Ruíz, *Sociedad y poder real…,* 175.

[715] Término acuñado por Herni Focillon para las manifestaciones góticas de finales siglo XIV y principios del XV. Herni Focillon, *Arte de occidente: la Edad Media románica y gótica* (Madrid: Alianza, 1988), 239-254.

[716] De hecho, esta tendencia estética triunfará a lo largo de la primera mitad del siglo XIV en otros territorios occidentales como Portugal, Francia o Inglaterra. Sobre la renovación de la escultura portuguesa de la mano del Maestro Pêro de Coimbra véase Carla Varela Fernandes "Maestro Pêro y su conexión con el arte de la Corona de Aragón. (La renovación de la escultura portuguesa en el siglo XIV)", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* 81 (2000): 243-272; Carla Varela Fernandes, *Pero, O Mestre das Imagens (c. 1300-1350)* (Lisboa: Imprimatur, 2018). Sobre la consolidación y significación de este estilo en la Inglaterra de la primera mitad del XIV véase Paul Binski, *Gothic wonder: art, artifice and the decorated style 1290-1350* (New Haven: Yale University Press, 2014); Paul Binski, *Gothic Sculpture* (New Haven: Yale University Press, 2019); Sobre el Maestro de Rieux y su revolución formal de la escultura del sur de Francia véase Michèle Pradalier-Schlumberger, *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique (XIIIe-XIVe siècles)* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, D.L. 1998).

Creo firmemente que lo que aquí se ha podido recuperar representa tan sólo una simple muestra de la memoria de la familia Sasamón, especialmente en lo que se refiere a su vertiente laica. Desde luego, los notables cargos eclesiásticos que algunos de sus miembros llegaron a desempeñar, unidos a los pocos datos que han quedado salpicados en diversos documentos, invitan a pensar que su condición debió de ser equivalente en el plano civil y, en definitiva, que buena parte de sus miembros se movieron entre las altas esferas de la sociedad burgalesa, particularmente en el momento histórico en revisión[717].

Los altos vuelos de este linaje ya habían quedado demostrados a través de su relación con la Corte. Se ha relatado páginas atrás cómo Ruy Pérez había alojado a Fernando IV en una de sus casas -aunque, en este caso, estas viviendas estaban ubicada en Palencia-, cómo tanto este como su presunto hijo Juan Rodríguez fueron despenseros de Fernando IV y Alfonso XI respectivamente, y cómo también Juan Rodríguez, posiblemente un pariente homónimo del anterior, llegó a ser designado como "clérigo regio" durante el reinado de este mismo monarca. Esta cercanía con la Corona y, más aún, con Alfonso XI, juega a favor de su posible vínculo con esa élite patricia que se vio constantemente respaldada por este rey hasta el punto de promover la fundación de la mentada Hermandad del Santísimo y Santiago.

Sobre esta posible relación de la familia Sasamón con la Caballería Villana cabe recordar que, en su testamento de 1333, Martín Ibáñez de Sasamón se refiere a uno de sus hermanos como Pedro "el alcalde" (hermano que, a su vez, tuvo al menos tres hijos). Aunque no se conocen más datos sobre este individuo cabe suponer que, dado que Martín Ibáñez profesaba en la catedral burgalesa y que es allí donde se redacta su testamento, su hermano fuese alcalde de esta misma población. Sobre este particular, Teófilo Ruiz ha demostrado que la inmensa mayoría de los alcaldes y representantes de los cargos municipales formaban parte de este colectivo de caballeros villanos o, cuando menos, de la oligarquía urbana burgalesa y, al tiempo, que todos ellos eran miembros de las dos cofradías citadas. Teniendo en cuenta que estas fueron fundadas entre 1295 y 1338, la fecha en la que Pedro "el alcalde" es referido como tal le haría encajar dentro de todos los parámetros[718]. Por otro lado, cabe recordar cómo el *Poema de*

[717] Teófilo F. Ruíz. *From heaven to earth: the recordering of Castilian society, 1150-1350* (Oxford: Princeton University Press, 2004), 94-99. Especialmente porque para acceder al cabildo hacía falta una buena posición de partida y, al mismo tiempo, toda familia solía ascender en el poder a través del estamento religioso. En efecto, era común entre estas familias burguesas detentar altos cargos seculares y eclesiásticos.

[718] Sobre la figura del alcalde en el siglo XIV en Burgos véase Valdeón Baruque, dir., *Burgos en la Edad Media*, 144-145; 147; 159-160. En 1338 había ocho alcaldes en esta población, pero su número variaba cada año.

*Alfonso XI* relata la participación de un miembro de la familia Sasamón, de nombre Juan Ruiz, en la batalla de la Vega de Granada[719], un hecho que permite deducir -aunque su rango en la contienda no se especifique-, que ya en 1319 había como mínimo un caballero entre las filas de este linaje[720]. Por último, se ha podido conocer cómo María Fernández, hermana de Juan Fernández que fue canónigo de Burgos al menos en 1369, estaba casada con un mercader, una profesión prácticamente monopolizada por este sector de la población. Si bien la fecha de 1369 quedaría ya fuera del marco temporal en revisión, nada indica que este matrimonio no pudiese haberse consumado años o incluso décadas atrás. Son numerosos, pues, los indicios que permiten conjeturar que el linaje de los Sasamón debía moverse en el entorno de aquellos que, a mi juicio, promovieron las empresas artísticas llevadas a cabo por los escultores en cuestión y que, por lo tanto, buena parte de sus miembros habrían llegado a conocer de primera mano su trabajo.

Que esta familia podría incluso haber llegado a conocer personalmente a estos artistas no es una idea descabellada teniendo en cuenta que sus dos integrantes más relevantes en el panorama eclesiástico burgalés de la primera mitad del siglo XIV, Martín Ibáñez y Juan Rodríguez, tío y sobrino, fueron canónigos en esta sede al menos desde 1333 -año en el que el primero fallece y deja constancia en su testamento de sus respectivos oficios-, y hasta 1362, fecha de la muerte del segundo. Es decir, ambos o, cuando menos, Juan Rodríguez, desempeñaron su cargo en paralelo a la construcción y decoración de la capilla de Santa Catalina. Este último, incluso, habría llegado a reunirse en capítulo en su interior[721], del mismo modo que habría hecho un uso recurrente de la puerta catedralicia de cariz canonical cuyo discurso precisamente se emula en la portada meridional segisamonense.

En definitiva, fuese o no financiada por este o por alguno de sus parientes, estimo plausible admitir que los miembros de esta familia pudiesen haber sido, al menos, los autores intelectuales de la portada segisamonense. Ciertamente, son múltiples los indicios que los señalan como el

[719] Véase Apéndice I.

[720] Es probable, incluso, que se trate del mismo Juan Ruíz de Sasamón que figura como dueño del Palacio del Pardo en el Real de Manzanares junto a su mujer Elvira Fernández. Timoteo Domingo Palacio, *Documentos del Archivo General de la Villa de Madrid,* vol. 1 (Madrid: Imprenta y litografía municipal, 1888), 217; José María Sanz García, "Manzanares, el real. Un río cargado de palacios". *Anales de Geografía de la Universidad Complutense* 12 (1992): 372.

[721] Dado que, como ya se ha referido, el primer capítulo celebrado en este espacio del que existen registros documentales tuvo lugar en 1354.

más nítido enlace entre esta empresa y sus artífices materiales, amén de que su perfil se ajusta a aquel con el que se ha definido al comitente prototipo de esta estética "gótica barroca". No parece casual, a este respecto, que el registro superior de la portada de Sasamón se ejecute en el momento más álgido de este grupo familiar, más aún cuando su papel en la historia edilicia de este templo ha quedado grabado en los blasones que decoran algunos de los sepulcros del recinto claustral que fue levantado, quizá no por casualidad, durante esta misma centuria, y en cuyo diseño se refleja una vez más ese afán por evocar la catedral burgalesa.

Conjeturas al margen, lo que sí puede apostillarse tras este recorrido es la importancia que debía tener el templo segisamonense a mediados del siglo XIV si para dar forma a este sector de su portada fue llamado a trabajar uno de los talleres escultóricos más señeros del momento, acostumbrado a trabajar a las órdenes de la oligarquía urbana y el clero catedralicio burgalés.

Llegados a este punto, estimo que los argumentos aportados resultan suficientes para constatar que la portada de Sasamón es el resultado de un primer tiempo nacido con el siglo XIV en el que se da vida a una portada que materializa el auge de la devoción mariana que por aquel entonces se experimentó en Castilla, y un segundo tiempo que llega en los años centrales de esa misma centuria para modificar su planteamiento original e introducir un nuevo cuerpo superior que, lejos de exaltar la Estirpe Humana y Femenina de Cristo, evoca el programa figurativo canonical, cristológico y sapiencial presente en la portada del Sarmental de la catedral de Burgos.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# 7. EPÍLOGO: ECOS Y ESPACIOS DE LA CATEDRAL DE BURGOS EN LA IGLESIA DE SASAMÓN

No puedo dar por terminado este estudio sin antes haber dedicado atención a una cuestión que resulta fundamental para interpretar el conjunto parroquial de Santa María de Sasamón: ese eco de la catedral burgalesa que reverbera sobre alguno de los espacios que lo componen.

Como ha quedado patente a lo largo de esta investigación, este fenómeno, focalizado a través de la portada meridional, fue precisamente el que acaparó el grueso de las miradas de los investigadores precedentes. Con todo, paradójicamente, ninguno de ellos se detuvo a cuestionar las motivaciones e implicaciones que podrían subyacer tras él[722]. A mi juicio, y a pesar de los esfuerzos que en estas páginas se han dedicado a conferirle a esta portada una identidad propia y desligada de la de su modelo, descifrar el mensaje que se pretendió transmitir a través de esta reproducción resulta crucial para llegar a conocer y comprender de un modo total la historia constructiva de Santa María de Sasamón. Sobre todo cuando, a pesar de que este hecho tampoco había sido advertido por la historiografía anterior, este patrón de comportamiento no es exclusivo en Sasamón a la portada en cuestión.

En efecto, en el transcurso de este estudio se ha podido comprobar cómo el complejo catedralicio ha estado continuamente presente en buena parte del trazado edilicio de la iglesia segisamonense. Con todo, a mi parecer, no todas las evocaciones que se proyectan sobre la fábrica parroquial comportan el mismo trasfondo significativo. Mientras que algunas, como el nervio longitudinal que recorre las bóvedas del transepto o la torre de sección circular adosada al remate externo de la cabecera responden, a mi juicio, a un acto de inspiración propio del ejercicio constructivo que pasa por mirar hacia aquellos grandes referentes que dictan las tendencias dominantes del panorama artístico de cada momento, otras comportan una serie de connotaciones más profundas y específicas. Me refiero, en concreto, a la mentada reproducción de la portada del Sarmental y, asimismo, a aquella que del claustro alto de la catedral burgalesa se llevó a cabo en su homólogo segisamonense y cuya ejecución tuvo lugar en un mismo lapso temporal que la primera, en las décadas centrales del siglo XIV[723].

[722] Como se expondrá en las próximas líneas, únicamente Rocío Sánchez Ameijeiras intentó esbozar una interpretación para este fenómeno.

[723] Pudo haber existido, incluso, una tercera evocación a la catedral burgalesa si se toman como certeras las declaraciones de Henrique Flórez, quien tras su visita a la iglesia segisamonense en 1771 documenta que: "en los grandes postes del arco principal del Altar mayor hay dos figuras de cuerpo entero, de un Rey al lado derecho, al otro un Obispo. El Rey dicen ser D. Alfonso XI que dotó la iglesia: pero consta que favorecieron la fábrica D.

En mi opinión, tras ese afán por hacerse eco de la catedral burgalesa en ese preciso momento y, sobre todo, por evocar específicamente esos espacios y programas figurativos del conjunto canonical late un propósito que va más allá de la tradicional emulación de los referentes más notorios. Por ende, en las próximas líneas se intentará reflexionar sobre los porqués y los *paraqués* de esta conducta y, a la par, sobre las razones de la elección de un modelo que, a mi juicio, no fue escogido al azar.

Como bien dijo Serafín Moralejo, en el medievo, en el que no tenía cabida el concepto de "copia" tal y como lo entendemos hoy, era común entre los patronos y artistas trabajar "(…) *ad similitudem* o *ad instar* de modelos prestigiosos"[724]. De hecho, la propia catedral burgalesa y, consecuentemente, aquellos sectores que fueron recreados en Santa María de Sasamón se instituyeron como claros referentes para el arte gótico castellano posterior. Ya se ha podido comprobar en el capítulo dedicado al estudio del claustro segisamonense que no fueron pocos los templos que miraron hacia la articulación mural del recinto claustral burgalés a la hora de constituir sus propios cementerios privilegiados e, incluso, cómo algunos llegaron a emular también el diseño de sus tracerías, como parece haber sido el caso de la iglesia de San Esteban

Henrique II, D. Juan I y II y D. Henrique III. Del obispo no hay cosa cierta, aunque es muy creíble que sea Don Nuño". Flórez, *El estado antiguo de las iglesias…,* 28. Hoy no queda rastro de estas tallas. Sin embargo, dada la destrucción sufrida por la capilla mayor en 1812 sería factible que hubiesen sido víctimas del fuego y, en consecuencia, que la descripción de este historiador haya sido verídica. La fuente de inspiración para este binomio figurativo podría haber sido una vez más la catedral burgalesa, habida cuenta de que su claustro alto se encuentra habitado por un conjunto de esculturas que representan mayoritariamente monarcas y obispos. Como bien ha demostrado Henrik Karge, esta serie estatuaria encuentra su inspiración en tierras alemanas, donde parece engendrarse esta tipología a través de catedrales como las de Meissen o Namburgo en las que las imágenes de los fundadores presidían el espacio del coro. Henrik Karge, "From Naumburg to Burgos. European Sculpture and Dynastic Politics in the Thirteenth Century", *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 13 nº 5 (2012): 434-448; Sobre esta cuestión véase también Francisco J. Hernández, "Two Weddings and a Funeral: Alfonso X's Monuments in Burgos", *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 13, nº 5 (2012): 407-433. Es cierto que en este caso la divergencia en el emplazamiento de estas figuras con respecto a la catedral burgalesa restaría afinidad a la hipotética "copia" segisamonense. No obstante, el hecho de que el primitivo crucero burgalés haya quedado sepultado bajo el coro levantado en el siglo XVI impide descifrar si este espacio pudo contar en un primer momento con una decoración escultórica de este tipo. De hecho, este escenario no resulta tan descabellado si se tiene en cuenta la disposición de estas estatuas con vocación conmemorativa en aquellos templos germanos a los que mira este sede la hora de diseñar la decoración estatuaria de su claustro y en vista, a su vez, de que numerosas fábricas del territorio peninsular subordinadas al influjo burgalés, como las catedrales de León o Toledo, presentan una figuración semejante precisamente en el espacio del presbiterio (Véase Tom Nickson, *Toledo Cathedral: building histories in medieval Castile* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2015), 171-176). En cualquier caso, aun asumiendo esta coyuntura la desaparición de las tallas segisamonenses impide conocer en qué época podrían haber sido labradas. Con todo, que Flórez se decante por identificar la imagen del monarca con Alfonso XI afianza la idea de que esta evocación, de haber sido real, pudo haber tenido lugar dentro de ese contexto en el que la iglesia de Sasamón buscó reflejarse obstinadamente en la catedral burgalesa.

[724] Moralejo Álvarez, "Modelo, copia y originalidad…", 111.

de Burgos. Del mismo modo, tampoco la de Sasamón fue ni la única ni la primera fábrica que evocó la portada del Sarmental.

En efecto, pocos años después de su consecución, ya la catedral de León buscó inspiración en ella. En ese caso, las motivaciones de esta iniciativa parecen claras. La reproducción de la puerta del Sarmental en la portada central del hastial meridional de la fábrica leonesa respondía a razones topográficas[725]: al igual que en Burgos, en León el palacio episcopal se encontraba en sus proximidades, de modo que el modelo de acceso privado de la comunidad clerical que encarnaba la puerta burgalesa por aquellos años se adecuaba al discurso que pretendía transmitirse en la *pulchra leonina*. Con todo, a pesar de la evidente evocación, en León el programa se adapta y se modifica, eliminando ese tono sapiencial que ya ha sido referido en estas páginas y enfatizando, en cambio, sus acentos episcopales. Así, junto a esta entrada, aquella que se abre sobre su flanco sur se encuentra dedicada al supuesto fundador de esta sede, San Froilán, cuya figura preside el parteluz de la puerta central en la que se evoca la del Sarmental. Esta transformación, acompañada por otras como la supresión de las escenas escolares que salpicaban las arquivoltas burgalesas o la modificación de las imágenes de los apóstoles que habitan el dintel responde, a juicio de Rocío Sánchez Ameijeiras, al hecho de que en León esta puerta estaría destinada a prestar servicio únicamente al obispo y no así al cabildo de canónigos, que utilizarían otra entrada ubicada en el lado opuesto[726].

En el caso segisamonense, en cambio, las razones que justifican la elección de esta portada no se presentan, ni de lejos, tan manifiestas. Rocío Sánchez Ameijeiras ha sido la única que ha intentado ofrecer una interpretación para esta "cita" de un prestigioso modelo vecino -como Serafín Moralejo la ha denominado al hilo de su reflexión sobre lo que conceptos como "modernidad", "copia" u "originalidad" significaban en el marco conceptual de la Edad Media-[727]. Para esta investigadora, dadas las connotaciones que encerraba la portada del Sarmental, en Sasamón con esta reproducción se pretendía reivindicar un pasado episcopal perdido o, lo que es lo mismo, su carácter precursor de la sede burgalesa. Pero ¿estaría todavía tan viva la

[725] Sobre esta reproducción de la portada del Sarmental en la catedral leonesa véase Rocío Sánchez Ameijeiras, "Discursos y poéticas en la escultura gótica leonesa del siglo XIII", en *Actas de Congreso internacional "La Catedral de León en la Edad Media",* ed. Gerardo Boto Varela, Mª Victoria Herráez Ortega y Joaquín Yarza Luaces (León: Universidad de León, 2004), esp. 210-211.

[726] Sánchez Ameijeiras, "Discursos y poéticas…", 210.

[727] Sánchez Ameijeiras, "La portada del Sarmental…", 163; 198. Para el concepto de "cita" propuesto por Serafín Moralejo véase Moralejo Álvarez, "Modelo, copia y originalidad…", 129 n. 50.

memoria de ese breve episcopado casi 300 años después de su desaparición? Amén de que no parecen haber existido paralelos para tal práctica en las restantes iglesias que acogieron los efímeros obispados que precedieron a la *caput castellae*[728], a mi parecer, de haber sido este el objetivo resultaría extraño que precisamente la imagen del obispo, que tanto en Burgos como después en León ocuparía el parteluz, no se hubiese trasladado a la portada segisamonense.

Tal y como se ha demostrado a lo largo de las páginas dedicadas a su análisis, en la puerta meridional de Sasamón se emula únicamente el cuerpo superior de su modelo. Si bien es cierto que, según lo aquí argumentado, el registro inferior de la entrada parroquial ya contaba con decoración escultórica en el momento en que se decidió encastrar esta reproducción creo que, en realidad, la decisión de suprimir la referencia episcopal no estuvo tan supeditada a este condicionante como pudiese parecer. A mi juicio, es probable que la portada del Sarmental fuese diseccionada con conocimiento de causa.

No sería este el primer ejemplo en el que se hubiese replicado un modelo -un modelo, además, cercano y prestigioso- de forma parcial. Basta recordar la "copia" que del Pórtico de la Gloria se lleva a cabo en el llamado Pórtico del Paraíso de la catedral de Orense cuarenta años después de que la primera estuviese en avanzado estado de construcción[729]. En la sede auriense, de los tres pisos que componen la portada compostelana se emulará únicamente el central, suprimiendo así los espacios de la cripta y la tribuna y desvirtuando, con ello, el valor significativo de su referente. El mensaje esencial del programa diseñado por Mateo para el Pórtico de la Gloria, trasmitido a través de esa distribución alegórica en tres niveles superpuestos en los que se figura la revolución cósmica del final de los tiempos está ausente en la reproducción fragmentada de Orense[730]. Sin embargo, este hecho no tiene relevancia en la empresa orensana, en la que no se buscaba apropiarse del mensaje de su referente sino hacerse partícipe de su imagen paradigmática, en un intento de reflejarse en el modelo vecino más prestigioso del momento y de crear un nexo que equiparase este templo a la ilustre sede de

[728] Sobre esta cuestión revísese el capítulo 2 de este trabajo.

[729] Moralejo Álvarez, "Modelo, copia y originalidad…", 129 n. 50; Carrero Santamaría, "Compostela, pauta y evocación…", 91.

[730] Sobre la imbricación de los tres cuerpos en Compostela véase Rocío Sánchez Ameijeiras, "Dreams of Kings and Buildings: Visual and Literary Culture in Galicia (1157-1230)", en *Culture and Society in Medieval Galicia. A Cultural Crossroads at the Edge of Europe*, ed. James D'Emilio (Leyden: Brill, 2015), 695-764 y Rocío Sánchez Ameijeiras, "Rebellious architecture: Movement, subversion and transubstantiation in the visionary mode", *Codex Aqvilarensis* 35 (2019): 85-114; Sobre los alcances e implicaciones de esta "copia" orensana véase también Carrero Santamaría, "Compostela, pauta y evocación…", 107-10.

Santiago. Para ello, bastaba con reproducir la triple portada del piso central, símbolo compostelano por antonomasia.

A mi parecer, aunque supeditado a unos motivos y objetivos diferentes, puede dibujarse un escenario similar para la iglesia de Sasamón donde, como en Orense, también se decide prescindir de un sector de su modelo que no hacía falta incluir para plasmar aquello que se quería transmitir. Del mismo modo, parece evidente que también en Sasamón prima la imagen sobre el mensaje, dado que ciertos detalles del trasfondo sapiencial que comportaba el programa figurativo del registro superior del Sarmental, fuese o no voluntariamente, se perdieron en el ejercicio de la "copia". Me refiero, en concreto, al hecho de que en la portada de Sasamón la figura de Cristo, aquel Cristo ataviado con los atributos de la *Philosophia*, ya no hunde su cabeza en las nubes[731]. Cabe recordar que la ejecución del registro superior de la portada de Sasamón tuvo lugar cien años después de la de su modelo -la portada del Sarmental se labra entre 1235-1240 y la de Sasamón, como aquí se ha concluido, hacia 1340-1360-. Es factible, pues, que la trascendencia de tan preciso matiz se hubiese diluido con el paso de los años.

Sea como fuere, dado que todo apunta a que con esta cita no se pretendió evocar el cariz episcopal de la portada burgalesa como se hizo en León, ni hay señales de un interés especial por su connotación sapiencial, cabe preguntarse ¿por qué se eligió replicar precisamente la portada del Sarmental y, sobre todo, por qué se miró concretamente hacia su registro superior? ¿Quién o, mejor dicho, para quién se pretendió imprimir su imagen en Sasamón? A mi juicio, atendiendo a los espacios concretos de la catedral burgalesa que son evocados en la iglesia segisamonense y, sobre todo, intentando mirar esos espacios a través de los ojos de aquellos que estimo sus posibles promotores puede ser factible encontrar una explicación para este singular modo de actuar.

Se ha propuesto tan sólo unas páginas atrás que la familia de los Sasamón pudo haber conocido de primera mano a los artífices del registro superior de esta portada y que, en consecuencia, es factible pensar que pudiesen haber estado detrás de su promoción. Con todo, de un modo semejante a lo que sucede con la memoria de su rama laica, poco o nada ha quedado escrito sobre su papel o presencia en Sasamón ni sobre aquellos de sus miembros que pudieron haber profesado en dicho templo. Aunque resulta muy difícil recrear el Sasamón del siglo XIV habida cuenta de lo coja que se encuentra la historia no sólo de esta iglesia sino también de la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

[731] Del mismo modo, ciertos detalles ornamentales como el monograma de Jesús y María que el escultor del Sarmental dibujó a través del cruce de los pupitres de los escribas de la parte superior del tímpano no están presentes en Sasamón.

propia villa, todo invita a pensar que este linaje debió integrar e, incluso, dominar durante algún tiempo el cabildo parroquial segisamonense. Basta recordar la figura de Fernando Alfonso de Sasamón o el hecho de que algunos de los miembros de este linaje que más alto llegaron en el estamento eclesiástico, como Martín Ibáñez y especialmente Juan Rodríguez de Sasamón, integraban la cofradía de clérigos de esta iglesia al tiempo que ocupaban su silla capitular en la sede burgalesa.

Ya se ha señalado, asimismo, cómo la circunstancia de que estos dos *Sasamones* vivieran y, sobre todo, hicieran uso recurrente de la portada del Sarmental precisamente en el momento en el que se labró su reproducción en Sasamón no puede ser casual. A favor de este argumento, estimo que tampoco parece serlo el hecho de que prácticamente a la par se tomase como referente para el claustro segisamonense el claustro alto de la catedral burgalesa en el que pidieron ser -y acabaron por ser- enterrados estos mismos personajes. Francamente, creo que resulta más que plausible plantear que detrás de esta evocación pueda latir la voluntad, bien de estos propios personajes, bien del conjunto de sus parientes, de forjar un espacio propio en el que descansar eternamente que llegase a ser equiparable a aquel de en el que tuvieron la honra de ser enterrados los más destacados miembros de este linaje. Las más que mentadas señas heráldicas que todavía lucen varios de los sepulcros que componen este recinto ratifican que sus muros estuvieron destinados a acoger los restos de esta estirpe.

En este sentido, quizá la cruz floreada que fue grabada sobre el flanco septentrional de la portada meridional tuviese también el cometido de identificar a unos benefactores que, como en el caso del claustro, hubieron de actuar a su vez como destinatarios (véanse en figs. 134 o 153). A este respecto, consta que Juan Rodríguez, además de lo legado en su testamento de 1354, hizo en vida donaciones a la iglesia de Sasamón[732]. Aunque no queda testimonio de su finalidad, la idea de que alguna de sus concesiones tuviera como propósito financiar la ejecución del registro superior de la portada de Sasamón resulta demasiado tentadora como para ignorarla.

Sea o no acertada esta lectura, a la luz del escenario que acaba de ser recreado estimo factible esgrimir que, lejos de intentar evocar un remoto pasado prestigioso, la cita de la portada del Sarmental en la iglesia segisamonense pretendía hacer alusión al propio presente, el presente de un linaje próspero y pujante que dedicó sus esfuerzos a dignificar el templo de aquella

[732] ACB, vol. 18, fol. 507: "De lo que yo doné a la iglesia de Sasamón den a la casa de Sasamón anualmente diez cargas de pan de medio trigo e medio cebada"

población en la que se encontraban sus raíces y al que estarán ligados tanto en vida como en muerte. Resultaría así sencillo comprender por qué el acento episcopal de la portada del Sarmental fue suprimido en esta reproducción: la elección de este modelo estaría supeditada, en realidad, a su carácter canonical. Más allá de razones de prestigio, a mi juicio, si los actores y directores del templo segisamonense buscaron hacerse partícipes de la imagen de la puerta catedralicia es porque en el fondo aspiraban a verse reflejados en aquellas figuras que aparecían en ella.

A la hora de analizar la portada catedralicia se ha podido comprobar cómo la audiencia principal de su programa figurativo hubo de ser el propio cabildo canonical y, asimismo, cómo entre los objetivos de sus creadores estaba el conseguir que esos canónigos se sintiesen identificados con los apóstoles que ocupaban el dintel y con aquellos maestros que protagonizaban las escenas escolares de las arquivoltas con el fin de reconducir sus malos hábitos. Para reforzar tal asociación, incluso la apariencia física y, en consecuencia, la configuración formal de estas esculturas se supeditó a las necesidades del referido mensaje, dando lugar a esa sobriedad que caracteriza a la entrada catedralicia. A mi parecer, de un modo semejante, también el aparato estilístico empleado en la portada de Sasamón podría haber sido escogido en función de aquella imagen que debían acostumbrar a lucir sus destinatarios y a la vez protagonistas. Así, en lugar de aquellas barbas rasuradas, aquellas melenas recortadas y aquellas túnicas escrupulosamente planchadas, las figuras de la portada parroquial exhiben ese barroquismo en la configuración de sus cabellos y plegados que, como se ha demostrado, debía de estar de moda por aquellos años. Sin duda, tanto los integrantes del linaje Sasamón como los clérigos de la iglesia del mismo nombre habrían sucumbido a esta estética en boga entre las altas esferas hacia mediados del siglo XIV, como así ha quedado demostrado a través de las miniaturas del *Libro de los caballeros de la Cofradía de Santiago*. Acaso hubo de ser esta, pues, la razón de que en Sasamón se hubiese decidido imitar el contenido pero no el continente y de esta portada suponga, en definitiva, una versión actualizada de su referente. Así, como lo habían hecho en su momento los canónigos de la catedral burgalesa, los clérigos de la iglesia segisamonense -y, tal vez, el conjunto de miembros de la familia Sasamón-, verían en los apóstoles y los *magistri* de la portada una versión pétrea de sí mismos. Salvo que, si en Burgos aquellos canónigos respondían ante el obispo que los dirigía desde el parteluz, en Sasamón los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

clérigos lo harían ante la imagen de una Virgen que los protegía desde la misma posición. Eran, a fin de cuentas, los clérigos de Santa María de Sasamón[733].

**********

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[733] En esta particular lectura de la portada segisamonense, el término con el que tuvo a bien etiquetarla Serafín Moralejo cobraría más sentido que nunca. La portada meridional de Santa María de Sasamón, en tanto que una reproducción exacta insertada dentro de un discurso propio, constituiría una cita de la puerta de la Sarmental.

# 8. CONCLUSIONES

A lo largo de la presente investigación se ha abordado el estudio de la iglesia de Santa María de Sasamón del modo más completo y exhaustivo posible considerando la dificultad que entraña la carencia de documentación de origen medieval y la casi ausencia de investigaciones precedentes que pudiesen haber servido como punto de apoyo. Para lograr profundizar en el conocimiento de este templo se ha analizado el conjunto del edificio desde diversas y dispares perspectivas que van desde la contextualización histórica, social y económica de sus distintas etapas constructivas y decorativas hasta el análisis pormenorizado de cada uno de los espacios que lo componen. De este ejercicio se han podido extraer las conclusiones que se recogen a continuación:

1.- Tal y como han referido un buen número de investigadores precedentes, la iglesia de Santa María de Sasamón gozó de condición episcopal entre -al menos- 1059 y 1085, año en el que debió de fallecer el obispo que detentaba tal dignidad. Las pruebas apuntan a que este, de nombre Munio, fue el único prelado que ocupó esta efímera sede, a pesar de que la tradición local ha insistido en enumerar hasta cuatro obispos sucesivos. Sin embargo, todo parece indicar que con la muerte de Munio el episcopado tocó su fin, con motivo del nombramiento de la ciudad de Burgos como c*aput Castellae* por orden de Alfonso VI y la reagrupación en ella de un grupo de modestas sillas (Oca, Valpuesta, Amaya-Muñó o Gamonal, entre otras) que habían sido instauradas durante los tumultuosos años que siguieron a la conquista musulmana.

2.- La realidad de este episcopado segisamonense lleva implícita la existencia de un edificio primitivo y previo al hoy existente. Ciertamente, aunque la práctica totalidad ha desaparecido, de este primer templo parecen haber sobrevivido ciertos restos materiales que llegarán a jugar un papel determinante en el proceso constructivo de la iglesia actual.

3.- En lo que se refiere a su categoría institucional, tras la desaparición del episcopado de Sasamón y su circunscripción definitiva a la sede burgalesa, la iglesia segisamonense debió de recuperar la condición parroquial de la que presumiblemente debió de haber gozado hasta el año 1059. A pesar de que desde tiempos no muy pretéritos se ha venido insistiendo, especialmente entre la voz popular, en conceder a esta iglesia el estatus de iglesia colegial, nada invita a pensar que haya sido nunca tal. A pesar de que en Santa María de Sasamón llegase a celebrarse un oficio litúrgico similar al de las colegiatas derivado, probablemente, de la gran

pujanza económica e institucional que logró alcanzar y de la populosa comunidad religiosa que debió acoger, no habrá rastro entre ella de la existencia de dignidades, canónigos o figuras con un rango superior que asumiesen el cargo de abad o prior, como bien puede deducirse tras examinar la parca pero aclaratoria documentación conservada.

4.- Diversos linajes de importancia formaron parte de la historia bajomedieval de la villa de Sasamón y, con su paso, dejaron su huella tanto en el desarrollo de esta población como del templo que lleva su nombre. Además de los Lara, los Sarmiento y probablemente los Cartagena, merece especial mención la familia de los Sasamón, de cuya existencia no había noticia hasta el momento. Este grupo familiar irrumpió con cierta notoriedad en la vida política y religiosa del panorama castellano desde finales del siglo XIII y especialmente de los tres primeros cuartos del XIV, llegando a moverse entre las altas capas de la sociedad e incluso en la Corte. Su vínculo con la población en cuestión ha quedado atestiguado no sólo por la elección de su renombre sino a través de documentos en los que se hace específica alusión a ello como es el testamento del que llegó a ser prior de la catedral de Burgos, Martín Ibáñez de Sasamón (1333). A su vez, la presencia de sus señas heráldicas entre los muros del templo segisamonense da fe de su papel en la historia edilicia de esta fábrica.

5.- Si ha habido una familia que haya condicionado el devenir de la historia política y social de la villa de Sasamón y, más aún, el desarrollo constructivo de la iglesia de Santa María, esa ha sido la Familia Real. Durante casi setecientos años, y en especial durante los siglos del medievo en revisión, el favor de la Corona para con Sasamón fue ininterrumpido y verdaderamente significativo. Además de los vestigios en forma de blasones reales que salpican el conjunto del templo, este vínculo ha quedado recogido en el denominado "Libro de Privilegios Reales concedidos a Sasamón". Estos privilegios han llegado a la actualidad a través de un único compendio que se ha conservado en el Archivo Diocesano de Burgos. Este, redactado durante el reinado de Felipe V y fechado en Madrid a 21 de abril de 1718, da comienzo con un privilegio expedido por Sancho IV el 4 de diciembre de 1284 en el que confirma las exenciones concedidas al pueblo de Sasamón por su padre, su abuelo y su "trasabuelo", a quien considero factible identificar como el rey Alfonso VIII, que habría inaugurado, de este modo, este trato de favor con la iglesia de Sasamón. Cabe mencionar que las extensas exenciones de las que fue objeto esta población no eran comunes entre el conjunto de las villas de behetría, como lo era la de Sasamón.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.- La iglesia de Sasamón es fruto de una construcción episódica que comporta un consecuente desfase cronológico y arquitectónico entre sus sectores occidental y oriental. El estudio estructural y estilístico y la comparación con otros grandes referentes del territorio hispano en general y castellano en particular permite adscribir el levantamiento del sector oeste del edificio, compuesto por la fachada occidental y el cuerpo de naves longitudinales, a los primeros años del siglo XIII, y el de la zona este, conformada por la cabecera, el transepto y sus respectivos hastiales, a las últimas décadas de este mismo siglo. Esta segunda campaña trajo consigo, además, ciertas modificaciones sobre el trazado resultante de la primera regidas por la voluntad de homogeneizar la imagen de todo el edificio. En suma, el conjunto de la iglesia segisamonense debió ejecutarse, a grandes rasgos, dentro de los márgenes de la decimotercera centuria.

7.- Numerosos desajustes en la zona intermedia de la fábrica indican que debieron de darse fuertes titubeos a la hora de engarzar ambos empujes constructivos. Además de ese parón temporal de las obras que hubo de traer consigo la consecuente necesidad de adaptar el edifico a las secuelas de un cambio de plan, el mal encaje resultante entre ambos sectores debió ser ocasionado por la intromisión que ejerció sobre el desarrollo arquitectónico del templo actual el que hoy es el cuerpo más bajo de la torre campanario, vestigio de aquel edificio primitivo que habría acogido la sede episcopal.

8.- Toda la historia constructiva de esta iglesia podría estar asociada a la devoción, especialmente por parte de la monarquía, a una milagrosa Virgen de Sasamón. El levantamiento de la fábrica actual arrancó durante el reinado de Alfonso VIII -y no de Alfonso VII, como muchos autores habían apuntado al asumir la errónea interpretación que Luciano Huidobro hizo de la adscripción de la iglesia de Sasamón al obispado de Burgos en 1128 por mandato de este monarca-, quien parece ser el soberano que concedió por vez primera los privilegios y exenciones que innegablemente subyacen detrás del esplendor del que llegó a gozar esta iglesia. Este afán por favorecer y engrandecer este templo parece tener su origen en una curación milagrosa que la Virgen de Sasamón realizó en favor del *rey de Las Navas*. De un modo similar, la gran ampliación del transepto y la cabecera tuvo lugar a la par que la gran ampliación del paquete de privilegios reales que llegó de la mano de Sancho IV y su hijo Fernando IV quienes, junto con la reina y después regente María de Molina, demostraron una clara inclinación por las Vírgenes milagrosas. Parece factible, pues, que tanto la financiación como la voluntad de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

renovación emanasen de este culto y que, incluso, la primera remodelación del cuerpo de naves y la proyección, décadas más tarde, de la espaciosa y diáfana cabecera actual hubiesen estado supeditadas a la necesidad específica de acoger a un importante número de fieles que acudían a rendir homenaje a esta imagen de la Virgen.

9.- A la iglesia levantada durante del siglo XIII fueron anexadas a lo largo de las centurias posteriores una serie de estructuras que vinieron a modificar su perfil original. En orden cronológico, estos añadidos fueron un claustro apoyado sobre la nave del Evangelio, un cuerpo longitudinal compuesto por una batería de capillas anexado a la nave de Epístola y una sacristía con dependencias capitulares adosada a la cabecera. Probablemente, a estos espacios habría que añadir una cuarta estructura de función desconocida que debió de levantarse entre el hastial norte y la panda oriental del recinto claustral, de la que no han quedado restos materiales.

10.- Este conjunto eclesiástico debió permanecer sin grandes modificaciones hasta el año 1812. En ese año fue víctima de un incendio auspiciado por la Guerra de la Independencia que provocó la destrucción de la práctica totalidad de la documentación que se custodiaba en el interior del templo y la severa desvirtuación de su estructura arquitectónica que tanto obstaculiza la reconstrucción de la imagen original del templo. Una serie de intervenciones realizadas durante el siglo XX sobre los espacios que habían quedado arruinados no hicieron sino agudizar, en la mayor parte de los casos, esta distorsión.

11.- El recinto claustral ha sido víctima de severos errores interpretativos que se tradujeron en su adscripción recurrente, y sin base alguna, a la autoría de Juan de Colonia y, por lo tanto, a la segunda mitad del siglo XV. Estos han sido inducidos, en parte, por la incorrecta consideración cronológica de la conocida como capilla de las Ánimas, sobre la que se apoya la crujía oriental del claustro y, asimismo, por un análisis sesgado de los diversos elementos que lo componen.

12.- Pese a que, dados los diferentes episodios de destrucción y reconstrucción que lo asolaron durante los últimos doscientos años, la imagen actual de este recinto no debe semejarse en casi nada a aquella que habría lucido en sus orígenes, es posible rastrear un conjunto de pruebas que apuntan a que en realidad este claustro es el resultado de una secuencia constructiva emprendida mucho antes de lo que había querido defender la tradición e integrada por dos campañas diferentes en estilo y distantes en el tiempo. El análisis pormenorizado de su

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

estructura arquitectónica y su vocabulario formal ha permitido hacer palpable la realidad de estos diversos estadios y reformular su errada datación:

a.- La primera campaña, a la que debe atribuirse el verdadero nacimiento de este espacio, se ajusta a la estética del más puro gótico radiante siguiendo la estela del claustro alto de la catedral de Burgos y puede enmarcarse, en función de lo que dictan las diferentes pruebas tanto heráldicas como figurativas, entre el primer y el tercer cuarto del siglo XIV.

b.- La segunda campaña, responsable de la confusión cronológica acaecida hasta la fecha, vino a modificar el conjunto claustral con el levantamiento de unas nuevas bóvedas que tenían como objetivo, con toda probabilidad, el servir como sustento a un piso alto que fue ejecutado al mismo tiempo. Esta reestructuración, que implicará también la apertura de nuevos puntos de acceso, hubo de tener lugar entre finales del siglo XV y principios del XVI de la mano de artistas formados en una corriente de marcado gusto alemán que debieron llevar a cabo más encargos en la fábrica segisamonense por aquellos años.

13.- La función de este claustro, lejos de esa dignidad colegial que le quiso ser otorgada, fue sin duda la de servir como cementerio privilegiado. De ello dan cuenta los blasones y laudas funerarias que todavía adornan alguno de los sepulcros que horadan sus muros de cierre y que es posible identificar con el linaje de los Sasamón.

14.- La portada meridional, la más importante del conjunto, es el resultado de dos empujes constructivos o, más bien, decorativos, que difieren tanto en discurso como en estilo. A un primer tiempo nacido con el siglo XIV (ca. 1300-1320) en el que se da vida a una portada que materializa la devoción mariana que por aquel entonces reinaba tanto sobre la comunidad cristiana en general como sobre la segisamonense en particular, le seguirá un segundo tiempo que llegará en los años centrales de esa misma centuria (ca. 1340-1360) para modificar su planteamiento original e introducir un nuevo cuerpo superior que, lejos de exaltar la estirpe humana y femenina de Cristo, evoca el programa figurativo canonical presente en la portada del Sarmental de la catedral de Burgos (ca. 1235-1240).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

15.- El programa escultórico que decora el registro inferior de la portada meridional puede encuadrarse dentro de la campaña de la cabecera y el transepto y, por tanto, en el marco de la devoción a la propia Virgen de Sasamón y de la bonanza económica de la que debió gozar esta fábrica durante el cambio de siglo gracias a los numerosos privilegios que le fueron concedidos.

En este sector de la portada se exalta la genealogía humana de Cristo y por, tanto, su ascendencia femenina, que tendrá en las figuras de María y Santa Ana sus mayores exponentes.

16.- Tanto la figura de María que preside el parteluz como las imágenes de reyes, reinas y profetas veterotestamentarios que ocupan las jambas son obra de un mismo escultor -o, en su defecto, equipo de escultores-. Aunque el mal estado de conservación en el que se encuentran estas tallas, sumado a su parca calidad artística, dificultan la ya de por sí compleja tarea de la datación y búsqueda de paralelos, los patrones formales que conforman la personalidad artística de este escultor invitan a poner en relación las figuras del cuerpo inferior de Sasamón con algunas de las esculturas que habitan hoy las jambas de la triple portada occidental de la catedral de León.

17.- En los relieves que decoran las enjutas y los capiteles sobre los que se apoyan los derrames de la puerta se plasman algunas de las imágenes devocionales -como la Santa Ana Triple, la Virgen de la Leche o la Asunción de la Virgen-, que estaban triunfando en el contexto burgalés y peninsular del momento. En este caso, es el contenido y no el continente el que permite ofrecer un marco cronológico para estas imágenes ya que, desafortunadamente, la erosión se ha ensañado con ellas hasta el punto de desvirtuar el aparato formal con el que fueron proyectadas. Semeja, incluso, que han podido sufrir mutilaciones y/o alteraciones. Con todo, es posible advertir que no fueron esculpidos por la misma mano que dio vida a las estatuas de las jambas e incluso parece factible precisar que ni siquiera todas ellas comparten artífice, habida cuenta de sus notables diferencias cualitativas.

18.- El programa escultórico del cuerpo superior de la portada sur de Sasamón supone, a grandes rasgos, un reflejo del de la puerta del Sarmental de la catedral Burgos. Con todo, los escultores que labraron el tímpano, dintel y arquivoltas de la iglesia segisamonense fueron capaces de vestir a su modelo con nuevos ropajes formales adaptados a los gustos de su tiempo, dado que esta reproducción se llevará a cabo cien años después de la consecución de su modelo.

19.- Estos escultores pueden ser calificados como dos de las más brillantes personalidades artísticas de mediados del siglo XIV en el contexto peninsular. Provenientes de los claustros de las catedrales de Pamplona y León, ambos artífices van a converger en la construcción de la sala capitular -posteriormente capilla de Santa Catalina- de la catedral de Burgos, donde fraguarán un estilo que triunfará entre la sociedad burgalesa del momento y para cuya vida

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

activa puede dibujarse, aproximadamente, un escenario en torno a las décadas de 1330 a 1350. El análisis estilístico permite proponer que, tras la ejecución de la empresa catedralicia, estos escultores fueron llamados a trabajar, al menos, en las iglesias de San Esteban de Burgos y Nuestra Señora de Gamonal. La portada meridional de Sasamón formará parte de esta gran familia escultórica a la que juntos han dado vida y cuya memoria había permanecido hasta hoy olvidada.

20.- El "gótico barroco" que caracteriza el modo de hacer de estos artífices gustará especialmente a las altas esferas de la sociedad burgalesa de la primera mitad del siglo XIV encarnadas en los colectivos del cabildo y la caballería villana cuyos miembros pertenecían, en realidad, a las más destacadas familias del momento y, por lo tanto, estaban estrechamente emparentados entre sí. Entre estos grupos se moverá el linaje de los Sasamón quienes, por lo tanto, conocerán de primero mano el trabajo de estos escultores -quizá, incluso, a ellos mismos personalmente-, y gustarán de su estética. Es por ello por lo que estimo plausible admitir que alguno de los miembros de esta familia pudo haber estado detrás de la financiación o, al menos, de la proyección del registro superior de la portada meridional de Santa María de Sasamón.

21.- Cabe subrayar el hecho de que dos de los integrantes de la familia Sasamón, Martín Ibáñez (fallecido en 1333) y Juan Rodríguez (fallecido en 1362), prior y canónigo de la catedral burgalesa respectivamente, vivieran y sobre todo hicieran uso recurrente de la portada del Sarmental precisamente en el momento en el que se labró su reproducción en Sasamón. Del mismo modo, tampoco parece ser casual que prácticamente de forma coetánea se tomase como referente para la construcción del claustro segisamonense el claustro alto de la catedral burgalesa en el que fueron enterrados estos mismos personajes.

22.- Resulta más que plausible suponer que detrás de esta reiterada evocación de la catedral burgalesa en Sasamón lata la voluntad, tanto de estos personajes como del conjunto de su familia, de engrandecer el templo de aquella iglesia en la que se hunden sus raíces y con la que, sin lugar a duda, mantuvieron un estrecho vínculo tanto en la vida como en la muerte. Las numerosas señas heráldicas de este linaje presentes en el claustro segisamonense demuestran que sus muros estuvieron destinados a acoger los restos de esta estirpe y apoyan, pues, la idea de que esta familia hubiese decido forjar un espacio propio en el que descansar eternamente que llegase a ser equiparable a aquel en el que tuvieron la honra de ser enterrados sus más destacados parientes eclesiásticos.

23.- En lo que se refiere a la "cita" de la portada del Sarmental en Sasamón, además de la evidente etiqueta del prestigio que le confería el notable modelo, es probable que los actores y directores del templo segisamonense buscaran hacerse partícipes del discurso visual de la puerta catedralicia porque en el fondo aspiraban a verse reflejados en aquellas figuras que aparecían en ella. Así, como lo habían hecho en su momento los canónigos de la catedral burgalesa, los clérigos de la iglesia segisamonense -y, tal vez, el conjunto de miembros de la familia Sasamón-, verían en los apóstoles y los *magistri* de la portada una versión pétrea de sí mismos. Esta cuestión podría incluso justificar la elección del aparato estilístico empleado en la portada de Sasamón y su completa divergencia del catedralicio. Igual que los canónigos burgaleses verían en los sobrios apóstoles pétreos el modelo ideal de aquella imagen que ellos debían encarnar en la vida real, es probable que los destinatarios y a la vez protagonistas de la puerta segisamonense proyectasen en las esculturas de la portada la apariencia que ellos mismos acostumbraban a lucir en tanto que integrantes de las altas capas de la sociedad burgalesa de mediados del siglo XIV y con la que, como tal, debían sentirse identificados -como así ha quedado reflejado en el *Libro de los caballeros de la cofradía del Santísimo y Santiago*-.

En definitiva, un compendio de revisiones históricas, lecturas e interpretaciones arquitectónicas, análisis iconográficos y estilísticos, estudios genealógicos, heráldicos y sociopolíticos y reflexiones de sesgo teórico han sido las herramientas utilizadas para dar forma a las distintas piezas que, encajadas y puestas en orden, me han permitido construir o, mejor dicho, reconstruir por vez primera una historia para la iglesia burgalesa de Santa María de Sasamón.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

## 8. CONCLUSIONS (ENGLISH VERSION)

Throughout this research, the study of the church of Santa María de Sasamón has been approached in the most complete and thorough way possible, considering the difficulty of the dearth of documentation of mediaeval origin and the almost total absence of previous research that could have served as support. In order to gain a deeper understanding of this temple, the building as a whole has been analysed from diverse and disparate perspectives that range from the historical, social and economic contextualization of its different constructive and decorative stages to the detailed analysis of each of the spaces that compose it. The following conclusions have been drawn from this paper:

1.- As many previous researchers have reported, the church of Santa María de Sasamón enjoyed episcopal status between -at least- 1059 and 1085, the year in which the bishop who held such dignity is believed to have died. The evidence further points out that this bishop - named Munio - was the only prelate who occupied this ephemeral holy see, even though local tradition has insisted on listing up to four successive bishops. However, everything seems to indicate that with the death of Munio the episcopate came to an end, at the time of the appointment of the city of Burgos as c*aput Castellae* by order of Alfonso VI and the regrouping in it of a group of modest chairs (Oca, Valpuesta, Amaya-Muñó or Gamonal, among others) that had been established during the tumultuous years that followed the Muslim conquest.

2.- The reality of this *segisamonense* episcopate hints the existence of a primitive building prior to the one existing today. Indeed, although practically all of it has disappeared, certain material remains of this first temple seem to have survived that will come to play a determining role in the construction process of the current church.

3.- Concerning its institutional category, after the disappearance of the episcopate of Sasamón and its final circumscription to the Burgos holy see, the church of Sasamón had to reclaim the parochial status that it presumably should have enjoyed until the year 1059. Despite what has been insisted upon from not so distant times, especially among the popular voice, on granting this church the status of collegiate church, nothing invites us to think that it has ever been such. Even though a liturgical office similar to that of the collegiate churches was held in Santa María de Sasamón, probably derived from the great economic and institutional strength

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

that it managed to attain and from the populous religious community that it should have welcomed, there will be no trace among it of the existence of dignities, canons or figures with a higher rank who assumed the office of abbot or prior, as can well be deduced after examining the scant but clarifying documentation preserved.

4.- Several important lineages were part of the late mediaeval history of the town of Sasamón and, with their passing, they left their mark on both the development of this town and the temple that bears its name. In addition to the Lara, the Sarmiento and probably the Cartagena family, the Sasamón family deserves special mention, whose existence had hitherto been undocumented. This family group gain a certain notoriety in the political and religious life of the Castilian scene from the end of the 13th century and especially in the first three quarters of the 14th century, reaching the highest levels of society and even the Court. Their link with this town has been attested not only by the choice of their renown, but also through documents in which a specific allusion to their status is made, such as the will of Martín Ibáñez of Sasamón (1333), who became prior of the cathedral of Burgos. In turn, the presence of their heraldic signs within the walls of the temple of Sasamón lends credence to their role in the construction history of this building.

5.- If there has ever been a family that has conditioned the evolution of the political and social history of the town of Sasamón and, in particular, the constructive development of the church of Santa María, that has been the Royal Family. For nearly seven hundred years, and especially during the mediaeval centuries under review, the Crown's favour with Sasamon was uninterrupted and truly significant. In addition to the vestiges in the form of royal coats of arms that dot the whole of the temple, this link has been collected in the book entitled “Libro de Privilegios Reales concedidos a Sasamón” (Book of Royal Privileges granted to Sasamón). These privileges have reached the present time through a single compendium that has been preserved in the Diocesan Archive of Burgos. The book, drawn up during the reign of Felipe V and dated from April 21, 1718 in Madrid begins with a privilege issued by Sancho IV on December 4, 1284 in which he confirms the exemptions granted to the town of Sasamón by his father, his grandfather and his great-grandfather, whom I consider feasible to identify as King Alfonso VIII, who would thus have established this favourable deal with the church of Sasamón. It is worth noting that the extensive exemptions to which this population was

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

subjected were not common among the group of Behetria villages, as was the case with Sasamón.

6.- The church of Sasamón is the result of an episodic construction that involves a consequent chronological and architectural gap between its western and eastern sectors. The structural and stylistic study and the comparison with other great references of the Hispanic territory in general and Castilian in particular allows to ascribe the rise of its western sector, composed of the western façade and the body of longitudinal naves, to the first years of the 13th century. In turn, the eastern area, made up of the head, the transept and their respective gables, could be attributed to the last decades of this same century. This second campaign also brought about certain modifications to the first layout, governed by the desire to homogenize the image of the entire building. On the whole, the *segisamonense* church had to be executed, broadly speaking, within the margins of the thirteenth century.

7.- Various mismatches in the intermediate zone of the temple hint that there must have been strong hesitations when connecting both constructive trends. In addition to the temporary cessation of the works that brought about the subsequent need to adapt the building to the consequences of a change of plan, the resulting bad fit between both sectors must have been caused by the interference that the bell tower exerted on the architectural development of the temple, a vestige of that primitive building that would have housed the episcopal holy see. Indeed, the body of tower is currently the lowest part of the temple.

8.- The complete construction history of this church could be associated with the devotion, especially on the part of the monarchy, to a miraculous Virgin of Sasamón. The lifting of the current building started during the reign of Alfonso VIII -and not Alfonso VII, as many authors had pointed out when assuming the erroneous interpretation made by Luciano Huidobro of the assignment of the church of Sasamón to the bishopric of Burgos in 1128 by mandate of this monarch - who seems to be the sovereign who first granted the privileges and exemptions that undeniably underlie the splendour that this church came to enjoy. The desire to favour and boast this temple seems to have its origin in a miraculous cure that the Virgin of Sasamón carried out in favour of the king of Las Navas. Similarly, the great expansion of the transept and the sanctuary took place at the same time as the great expansion of the package of royal privileges that came from the hand of Sancho IV and his son Fernando IV who, together with the queen and later regent María de Molina, showed a clear inclination for Miraculous Virgins. It appears

feasible, therefore, that both the financing and the desire for renovation emanated from this cult and that, even, the first remodelling of the body of its naves and the projection, decades later, of the current spacious and diaphanous head would have been subject to the specific need to welcome a large number of faithful who came to pay homage to the image of this Virgin.

9.- A number of structures were annexed to the church built during the 13th century over the following centuries, which came to modify its original profile. In chronological order, these additions were a cloister resting on the Gospel nave, a longitudinal body composed of a battery of chapels attached to the Epistle nave and a sacristy with chapter rooms attached to its head. Probably, we would have to add a fourth structure of unknown function to these spaces that must have risen between the north gable and the eastern side of the cloistered enclosure, a structure of which no material remains have been left.

10.- This ecclesiastical complex had to remain without major modifications until 1812. In that year, it fell victim of a fire brought about by the War of Independence that caused the destruction of practically all of the documentation that was kept inside the temple and the grave distortion of its architectural structure that severely hinders the reconstruction of the original image of the temple. A series of interventions carried out during the 20th century on the spaces that had been damaged only exacerbated, in most cases, this distortion.

11.- The cloistered enclosure has been the victim of major interpretive errors that resulted in its recurrent attribution to Juan de Colonia without any basis and, therefore, to the second half of the 15th century. These have been induced, in part, by the incorrect chronological consideration of what is known as the Chapel of the Souls, on which the eastern gallery of the cloister rests, along with a biased analysis of the various items that compose it.

12.- Given the different episodes of destruction and reconstruction that plagued it during the last two hundred years, the current image of this enclosure must hardly resemble the one it had in its origins. However, it is still possible to trace a set of evidence that hint that this cloister is in reality the result of a constructive sequence undertaken much earlier than the tradition had wanted to defend and made up of two different campaigns in style which are distant in time. The detailed analysis of its architectural structure and its formal vocabulary has made it possible to clarify these various stages and to reformulate their erroneous dating:

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a.- The first campaign, to which the true birth of this space must be attributed, conforms to the aesthetics of the purest radiant Gothic following the stela of the upper cloister of Burgos Cathedral and can be framed between the first and third quarters of the fourteenth century according to what the different tests dictate both heraldic and figurative.

b.- The second campaign, which is responsible for the chronological confusion that has occurred to date, came to modify the cloister complex with the erection of new vaults that were intended, in all probability, to serve as support for a high floor that was executed at the same time. This restructuring, which will also involve the opening of new access points, had to take place between the end of the 15th century and the beginning of the 16th century at the hands of artists trained in a trend of marked German style who had to carry out more orders in this *segisamonense* building at that time.

13.- The function of this cloister, far from that collegiate dignity that it wanted to be granted, served undoubtedly as a privileged cemetery. The blazons and funeral lauds that still adorn some of the tombs that pierce its closing walls attest this fact and can be traced to the lineage of the Sasamón.

14.- The southern front, the most important of the set, is the result of two constructive or, rather, decorative trends, which differ both in discourse and in style. One front style born in the fourteenth century (ca. 1300-1320) that materializes the Marian devotion that reigned at that time both over the Christian community in general and over the *segisamonense* in particular. Another period of time will follow that will arrive in the central years of that same century (ca. 1340-1360) to modify its original approach and introduce a new superior body that, far from exalting the human and feminine lineage of Christ, evokes the canonical figurative program present on the Sarmental front of Burgos Cathedral (ca. 1235-1240).

15.- The sculptural program that decorates the lower part of the southern front can be framed within the campaign of the head and the transept and, therefore, within the framework of the devotion to the Virgin of Sasamón herself and the economic prosperity it had during the turn of the century thanks to the many privileges it was granted. In this sector of the front, the human genealogy of Christ is exalted and, therefore, his female ancestry, which will have the greatest exponents of him in the figures of Mary and Saint Anne.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

16.- Both the figure of Mary that presides over the mullion and the images of kings, queens and Old Testament prophets that occupy the jambs are the work of the same sculptor -or, rather, a team of sculptors-. Although the poor state of conservation of these carvings, added to their limited artistic quality, hinder the already complex task of dating and finding parallels. The formal patterns that make up the artistic personality of this sculptor invite to relate the figures of the lower body of Sasamón with some of the sculptures that are found today in the jambs of the triple western front of the Cathedral of León.

17.- Some the devotional images are reflected in the reliefs that decorate the spandrels and the capitals on which the supports of the door rest - such as the Santa Ana Triple, the Virgin of the Milk or the Assumption of the Virgin - which were paramount in Burgos and peninsular context at the time. In this case, it is the content and not the container that allows us to offer a chronological framework for these images since, unfortunately, erosion has been cruel to them to the point of distorting the formal framework with which they were projected. They may even have been subject to mutilations and/or alterations. However, it is possible to note that they were not sculpted by the same hand that gave life to the jambs statues and it even seems feasible to specify that not even all of them share the same architect, taking into account their notable qualitative differences.

18.- The sculptural program of the upper body of the southern portal of Sasamón is, broadly speaking, a reflection of that of the Sarmental door of Burgos Cathedral. However, the sculptors who carved the tympanum, lintel and archivolts of the church of Sasamón were able to dress their model with new formal clothes adapted to the tastes of their time, since this reproduction will take place one hundred years after the completion of their model.

19.- These sculptors can be described as two of the most brilliant artistic personalities of the mid-fourteenth century in the peninsular context. Coming from the cloisters of the cathedrals of Pamplona and León, both architects will converge in the construction of the chapter house - later the Chapel of Santa Catalina - of the cathedral of Burgos, where they will forge a style that will triumph among the Burgos society of the moment and for whose active life a scenario can be drawn, approximately, around the decades from 1330 to 1350. The stylistic analysis allows us to contend that, after the execution of the cathedral enterprise, these sculptors were called to work, at least, in the churches of San Esteban de Burgos and Our Lady

of Gamonal. The southern portal of Sasamón will be part of this great sculptural family to which collectively they have given life and whose memory has remained forgotten until today.

20.- The "baroque gothic" that characterizes the style of these craftsmen will especially appeal to the upper echelons of Burgos society in the first half of the fourteenth century. This fact is embodied in the collectives of the cabildo and the villainous cavalry whose members belonged to the most prominent families of the time and, therefore, were closely related to each other. Among these groups, the lineage of the Sasamón will stand out who, therefore, would know first-hand the work of these sculptors - perhaps even the authors personally - and would relish in its aesthetics. That is why I consider it plausible to admit that some of the members of this family could have been behind the financing or, at least, the projection of the upper part of the southern portal of Santa María de Sasamón.

21.- It is worth noting the fact that two members of the Sasamón family, Martín Ibáñez (died in 1333) and Juan Rodríguez (died in 1362), prior and canon of the Burgos cathedral respectively, lived and above all made recurrent use of the portal of Sarmental precisely at the moment in which its reproduction was carved in Sasamón. Similarly, it does not seem to be a coincidence that practically at the same time the upper cloister of the Burgos cathedral in which these same characters were buried was taken as a reference for the construction of *segisamonense* cloister.

22.- It is more than plausible to suppose that behind this repeated evocation of the Burgos cathedral in Sasamón is the desire, both of these characters and of their family as a whole, to magnify the temple of that church in which their roots lie and with which they undoubtedly maintained a close bond both in life and in death. The numerous heraldic signs of this lineage present in the cloister of Sasamón show that its walls were destined to house the remains of this lineage and support the idea, therefore, that this family had decided to forge its own space in which to rest eternally that would come to be comparable to the one in which his most prominent ecclesiastical relatives had the honour of being buried.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

23.- Regarding their "inscription" on the portal of the Sarmental in Sasamón, in addition to the obvious prestige conferred by the remarkable model, it is probable that the actors and directors of the temple from Sasamón sought to become participants in the visual discourse of the cathedral door because deep down they aspired to see themselves reflected in the figures

that appeared on it. Thus, as the canons of the Burgos cathedral had done at the time, the clerics of the church of Sasamón -and, perhaps, the group of members of the Sasamón family-, would see in the apostles and *magistri* on the portal a stony version of themselves. This aspect could even justify the choice of the stylistic apparatus used in Sasamón's portal and its complete divergence from the cathedral. Just as the canons of Burgos would see in the sober stony apostles the model they should embody in real life, it is probable that the recipients and at the same time protagonists of the *segisamonense* door projected their appearance on the sculptures on the portal. The appearance they had as members of the upper layers of Burgos society in the mid-fourteenth century and with which, as such, they should feel identified - as was reflected in the *Libro de los Caballeros de la Cofradía del Santísimo y Santiago.*

In conclusion, it has been a compendium of historical reviews, architectural readings and interpretations, iconographic and stylistic analyses, genealogical, heraldic and socio-political studies and reflections of theoretical bias which - used as tools to shape and sort the different pieces - have allowed me to build or, rather, rebuild for the first time a history for church of Santa María de Sasamón.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

# APÉNDICES

## APÉNDICE I: RELACIÓN DE LOS MIEMBROS DEL LINAJE DE LOS SASAMÓN.

A- Miembros extraídos de fuentes documentales

| Fecha | Fuente | Nombre del sujeto |
|---|---|---|
| 1302 | Libro Privilegios reales concedidos a Sasamón. | **Alfonso Pérez de Sasamón**<br>Titular de uno de "los padrones de cabezas de la merindad de Castrojeriz". |
| 1308 | C*rónica de D. Alfonso el onceno de este nombre, de los reyes que reinaron en Castilla y en León.* | **Roy Pérez de Sasamón**<br>(Referido en el texto principal. Apartado 3.4). |
| 1319 | *Poema de Alfonso XI* (estrofa 48) | **Johán Ruiz de Sasamón**<br>Contendiente en la batalla de la Vega de Granada, recoge el cadáver del infante don Pedro. |
| 1333 | Testamento de Martín Ibáñez (ACB, vol. 48, fol. 319). | **1. Martín Ibáñez.** (Referido en el texto principal. Apartado 3.4).<br>**2.Pedro "el alcalde"**. Hermano de Martin Ibáñez.<br>**2.A. Pero Royz.** Hijo de Pedro "alcalde", sobrino de Martín Ibáñez. (También primo de Juan Rodríguez de Sasamón, testamento 1354).<br>**2.A.a. Pedro.** Hijo de Pedro Royz.<br>**2.A.b. Fernando.** Hijo de Pedro Royz<br>(También lo cita Juan Rodríguez en su testamento-1354)<br>**2.B. Marta Royz.** Hija de Pedro "alcalde", sobrina de Martín Ibáñez.<br>**2.C. María Royz.** Hija de Pedro "alcalde", sobrina de Martín Ibáñez.<br>**2.C.a. Juan Muriel.** Hijo de María Royz.<br>**3. Ihoana.** Hermana de Martin Ibáñez.<br>**3.A. Estevania Pérez.** Hija de Ihoana, sobrina de Martín Ibáñez. (También nombrada prima de Juan Rodríguez en su testamento de 1354). Monja del convento San Salvador del Moral.<br>**3.B. Enderquina Pérez.** Hija de Ihoana, sobrina de Martín Ibáñez<br>**3.C. Roy Pérez.** Hermano de Enderquina y Estevania.<br>(Por lo tanto, sobrino de Martín Ibáñez, aunque no lo nombre como tal. Con toda probabilidad, por la forma en que se refiere a él, debe tratarse del Roy Pérez citado).<br>**4. Juan Pérez.** Sobrino de Martín Ibáñez.<br>**5. Domingo González.** Sobrino de Martín Ibáñez. |

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

| | | |
|---|---|---|
| | | **5. A. "Juanete".** Hijo de Domingo González.<br>**5. Martín González**. Sobrino de Martín Ibáñez.<br>**6. Rodrigo y Juan.** Sobrinos de su sobrino Juan Rodríguez, según el testador. |
| 1351 | *Libro Becerro de las Behetrías* | **Juan Rodríguez de Sasamón**<br>(Referido en el texto principal. Apartado 3.4). |
| 1354 | Testamento de Juan Rodríguez (ACB, vol. 18, fol. 507) | **1. Juan Rodríguez.** (Referido en el texto principal. Apartado 3.4).<br>**2. María Rodríguez**. Sobrina de Juan Rodríguez. Monja en el convento de San Andrés de Arroyo.<br>**3. Gonzalo González**. Primo de Juan Rodríguez. Arcipreste de Talavera.<br>**4. Juan González.** Sobrino y criado de Juan Rodríguez, vive con él.<br>**5. Juan Pérez.** Padre de Juan González. Como tal, se sobreentiende que hermano de Juan Rodríguez, aunque no se especifica.<br>**6. Fernando Alfonso**. Sobrino de Juan Rodríguez (referido en el texto principal. Apartados 3.3, 3.4, 5.2.3).<br>**7. Gonzalo Fernández.** Sobrino Juan Rodríguez.<br>**8. Estevano.** Primo de Juan Rodríguez.<br>**9. Juan Martínez.** Clérigo de Sasamón. No indica el parentesco.<br>**10. Frey Juan Rodríguez.** Sobrino de Juan Rodríguez. Fraile del convento de San Pablo. |
| 1414-1456 | ACB, Reg. 9, 262v-263<br>ACB, Reg. 9, 317v<br>ACB, Reg. 12, 56v | **Alvar Pérez de Sasamón**<br>(Referido en el texto principal. Apartado 3.4). |
| 1425 | ACB, ACA-65b, nº 19, U.D. 1-49, Fols. 9-49. | **1. Ruy Fernando de Sasamón.** Fraile del monasterio de Rojas. Declarante.<br>**2. Martín García de Sasamón.** Padre de Ruy Fernando.<br>**3. Juan García de Sasamón.** Testigo. |

B – Miembros extraídos de fuentes bibliográficas

| Fecha | Nombre del sujeto | Fuentes |
|---|---|---|
| 1269 | **Juan *Doming(¿ez?)* de Sasamón** | Actúa como testigo de una demanda.<br>Fuente:<br>-Francisco Berganza, *Antigüedades de España, propugnadas en las noticias de sus reyes, en la Coronica del Real Monasterio de San Pedro de Cardeña, en Historias, cronicones, y otros instrumentos manuscritos, que hasta aora no han visto la luz pública. Parte segunda* (Madrid: Francisco del Hierro, 1721), 487. |

| | | |
|---|---|---|
| 1312 | **Juan Ruíz de Sasamón**<br>*Podría tratarse del mismo Johán Ruiz de Sasamón que figura en el *Poema de Alfonso XI.* | Casado con Elvira Fernández. Tienen el palacio del Pardo en el Real de Manzanares.<br>Fuentes:<br>-Timoteo Domingo Palacio, *Documentos del Archivo General de la Villa de Madrid,* vol. 1 (Madrid: Imprenta y litografía municipal, 1888), 217.<br>-José María Sanz García, "Manzanares, el real. Un río cargado de palacios". *Anales de Geografía de la Universidad Complutense* 12 (1992): 372. |
| 1316 | **Diego Pérez de Sasamón** | Vecino de Burgos, paga cincuenta cargas de trigo al cabildo de Covarrubias.<br>Fuente:<br>-Luciano Serrano Fatigati, *Fuentes para la Historia de Castilla* vol. 2, *Cartulario del Infantado de Covarrubias* (Valladolid: Cuesta, 1907), 160. |
| 1324-1358 | **Rodrigo Rodríguez de Sasamón** | Hijo de Ruy Pérez de Sasamón.<br>Canónigo de la colegiata de Covarrubias, canónigo de la catedral de Palencia y abad de Valladolid entre 1324 y 1358.<br>Fuentes:<br>Numerosas fuentes referidas en el texto principal (apartado 3.4) |
| 1328 | **Alfonso Rodríguez De Sasamón** | ¿Canónigo de Burgos?<br>Fuente:<br>-Josep Trenchs Odena, "La iglesia palentina en la primera mitad del siglo XIV a través de los registros pontificios: pontificado de Juan XXII (1316-1334)", en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia. Vol. 2: Fuentes documentales y Edad Media*, coord. Mª Valentina Calleja González (Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1990), 130. |
| 1328 | **Francisco** | Hijo de Juan Rodríguez de Sasamón.<br>Recibe una canonjía en la catedral de Burgos por intercesión del rey Alfonso XI.<br>Fuente:<br>-Henry Kelly, *Canon Law and the arciprest of Hita* (New York: Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1984), 118-120. |
| 1333 | **Gonzalo Ruíz de Sasamón** | Miembro del cabildo de la catedral de Burgos.<br>Fallece en 1333.<br>Fuente:<br>-Sonia Serna Serna, *Los obituarios de la catedral de Burgos* (León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 2008), 646. |
| 1335-1336 | **Ruy Martínez de Sasamón** | Cura y capellán de San Lorenzo de Burgos.<br>Fuentes:<br>-Serrano Fatigati, *Fuentes para la Historia…,* 183.<br>-Norah B. Ramos, "La iglesia a través de las Cortes castellanas. Uso y abuso de la excomunión (ss. XIII-XIV)", *Cuadernos de historia de España* 69 (1987): 106.<br><br>Clérigo y miembro de la cofradía de Santa Marina de la catedral de Burgos.<br>Fuente:<br>-Jesús Ángel Solórzano Telechea, "Documentación Medieval en la Biblioteca Municipal de Santander. Manuscritos originales (945-1519)", *Anejos de AMEA. Anales de Historia Medieval de la Europa Atlántica,* Extra-1 (2007): 88. |

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

| | | |
|---|---|---|
| 1340 | **Pedro Fernández de Sasamón** | Clérigo y miembro de la cofradía de Santa Marina de la catedral de Burgos.<br>Fuente:<br>-Solórzano Telechea, "Documentación Medieval…" 88.<br><br>Habitante de Salamanca.<br>Fuente:<br>-Marius Férotin, *Recueil des chartes de l'abbaye de Silos* (París: Imprimerie Nationale, 1897), 408.<br><br>Capellán en la capilla de San Gil de la catedral de Burgos. Escribano del Comunal.<br>Fuente:<br>-María Esperanza Simón Valencia, "El cabildo de la iglesia catedral de Burgos en la Baja Edad Media" (tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2016), 232, 239, 645. |
| 1341-1346 | **Rodrigo Pérez de Sasamón*** | Sacristán de la catedral de Palencia.<br>Fuente:<br>-Carlos Reglero de la Fuente, "La iglesia catedral de Palencia en el siglo XIV (1313-1397): crisis y reformas", *Edad Media, Revista de Historia* 7 (2005-2006): 157.<br>*Es probable que se trate del propio Ruy Pérez, aunque no existe confirmación directa. |
| 1352 | **Juan Sánchez de Sasamón** | Racionero de la catedral de Burgos.<br>Fuente:<br>-Simón Valencia, "El cabildo…", 223. |
| 1354-1410 | **Juan Martínez de Sasamón** | Canónigo de la catedral de Sigüenza desde 1354 y arcediano desde 1384.<br>Fuente:<br>-Aída Portilla González, "Cultura, poder y redes sociales en la Castilla medieval: el clero del cabildo de la catedral de Sigüenza durante la Baja Edad Media (ss. XIV-XV)" (tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2019), 86-87, 625.<br><br>Clérigo y miembro de la cofradía de Santa Marina de la catedral de Burgos.<br>Fuente:<br>-Solórzano Telechea, "Documentación Medieval…" 88.<br><br>En 1410, propietario de la casa de la capellanía en Covarrubias junto a Fernán Martínez (¿su hermano?)<br>Fuente:<br>-Serrano Fatigati, *Fuentes para la Historia…,* 288. |
| 1363 | **Mari Alvares** | Hija de *Iohan* Alvares de Sasamón.<br>Vecina de Palencia, otorga en 1363 una venta o donación a Santa María la Mayor de Valladolid.<br>Fuente:<br>-Adeline Rucquoi, "La enajenación de las rentas reales. El caso de Valladolid en los siglos XIII a XV" en Isabel Alfonso Antón, et al., *Historia de la hacienda española (época antigua y medieval)* (Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1982), 805. |

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

| | | |
|---|---|---|
| 1363 | ***Iohan* Alvares de Sasamón** | Padre de Mari Alvares.<br>Fuente:<br>-Adeline Rucquoi, "La enajenación…", 805. |
| 1369-1378 | **Juan Fernández de Sasamón** | Canónigo de la catedral de Burgos en 1369.<br>Fuente:<br>-Simón Valencia, "El cabildo…", 99, 139, 302, 405, 506, 690, n. 1028.<br><br>Canónigo de la colegiata de Covarrubias en 1378.<br>Fuente:<br>-Serrano Fatigati, *Fuentes para la Historia…,* 244. |
| 1396 | **Diego Gutiérrez de Sasamón** | Medio racionero y arcipreste en la catedral de Burgos.<br>Fuente:<br>-Simón Valencia, "El cabildo…", 268 y n. 1036. |
| 1410 | **María Fernández** | Casera y encomendada de los bienes de su hermano Juan Fernández de Sasamón tras su muerte.<br>Fuente:<br>-Serrano Fatigati, *Fuentes para la Historia…,* 279.<br><br>Casada con Juan Díaz, mercader.<br>Posible fecha de fallecimiento: 1410.<br>Fuentes:<br>-Pedro Orcajo, *Historia de la catedral de Burgos* (Burgos: Imprenta de Cariñena y Jiménez. 1856), 151-152.<br>-Serna Serna, *Los obituarios…,* 646. |
| | **Francisco Alonso de Sasamón *el Mayor*.** | Padre de María Fernández.<br>Fuente:<br>-Orcajo, *Historia de la catedral…,* 151-152. |
| 1423 | **Alfonso López de Sasamón** | Procurador fiscal del obispo de Burgos.<br>Fuente:<br>-Isaac Rilova Pérez y Jesús Simón Rey, *Sasamón: Historia y guía artística* (Burgos: Editorial Dossoles, 2005), 120. |
| 1485-1520 | **Fernando González de Sasamón** | En 1485, clérigo en Santa María de Sasamón.<br>Estudió en Salamanca.<br>Fuente:<br>-Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón,* 120.<br><br>Canónigo y bachiller en la catedral de Burgos.<br>Fue enterrado en la capilla de la concepción de esta catedral, hacia 1520.<br>Fuente:<br>-Serna Serna, *Los obituarios…,* 257, 711. |

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

## APÉNDICE II: DIFERENCIAS COMPOSITIVAS ENTRE LOS PROGRAMAS FIGURATIVOS QUE DECORAN EL TÍMPANO, DINTEL Y ARQUIVOLTAS DE LA PUERTA DEL SARMENTAL Y DE LA PORTADA MERIDIONAL DE SASAMÓN.

**Compárense figs. 180 y 181.**

1. Tímpano.

La figura de Cristo hunde su cabeza en las nubes que la rodean en la portada burgalesa, mientras que en Sasamón no se reproduce esta particularidad, quedando las nubes situadas sobre la cabeza de Cristo, pero sin tocarla. Resulta asimismo significativo el hecho de que el libro que sostiene en su mano izquierda se encuentre abierto en la portada del Sarmental, pero cerrado en la de Sasamón. Varía también la expresión de sus rostros, mucho más adusta en el caso catedralicio. Por último, Jesús posee en el Sarmental un nimbo crucífero del que se le ha privado en la puerta parroquial.

En lo que respecta a los símbolos de los cuatro Evangelistas, el águila presenta sus alas desplegadas en Sasamón y no así en Burgos. El León mira al frente en la portada segisamonense, mientras que dirige su mirada hacia Cristo en la burgalesa. Por su parte, el Ángel que representa a Mateo inclina su cuerpo hacia su Señor de una manera mucho más acusada en la portada catedralicia, aunque la pérdida de su cabeza en el ejemplar segisamonense impide profundizar en esta cuestión. En Sasamón, además, los tres símbolos zoomorfos sostienen entre sus patas una suerte de pergaminos desenrollados emulando un gesto eminentemente humano, mientras que las figuras del Sarmental emplean estos elementos únicamente como base sobre la que apoyarse.

En lo relativo a sus personificaciones a través de las figuras de cuatro escribas, en Burgos solo los copistas cuya mano derecha mira hacia el exterior (es decir, los dos de la mitad izquierda de la portada), tienen el tintero a la vista sobre su pupitre, mientras que los del registro opuesto quedan ocultos, presumiblemente, tras el propio escritorio. En la portada de Sasamón, en cambio, los tinteros de los cuatro amanuenses lucen visibles, de modo que los dos de la fracción siniestra lo tendrían situado de forma incorrecta, en tanto en cuanto los cuatro evangelistas se encuentran escribiendo con la mano derecha (de modo semejante a la portada catedralicia).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Por último, en la puerta del Sarmental, los ángeles turiferarios que flanquean los pupitres de los dos escribas que ocupan el registro superior se encuentran mirando hacia abajo, mientras

que el que corona el conjunto del tímpano dirige su mirada hacia el frente. En la entrada segisamonense, curiosamente, sus posiciones son exactamente contrarias.

Todo ello subraya una mayor tendencia o incidencia en el teocentrismo en la portada parroquial, cuyo programa escultórico dibuja un ritmo marcadamente centrípeto.

2. Dintel.

Sobre la estructura arquitectónica que corona el dintel y que sirve, a su vez, de cobijo a las figuras de los doce Apóstoles, se dispone en la portada de Sasamón otro conjunto líneas serpenteantes a modo de nubecillas similares a las que coronaban la imagen de Cristo y de las que no hay en el Sarmental.

Por su parte, los apóstoles que se asientan sobre el dintel segisamonense se encuentran interactuando entre ellos de tal modo que forma un conjunto de seis parejas. Mientras tanto, en la portada del Sarmental estos personajes están agrupados de un modo diferente y ajena a la harmonía que rige la portada parroquial. Así, los tres primeros Apóstoles por la izquierda forman un único grupo, de modo que uno de sus congéneres (el tercero empezando por la derecha), mira al frente al no encontrar mirada cómplice alguna. Son, además, cuatro los Apóstoles imberbes presentes en la catedral, cuando sólo tres de sus equivalentes segisamonenses se presentan rasurados. Tampoco la posición de sus manos y el modo en el que sostienen sus respectivos libros es equivalente en ninguna de las doce figuras que integran ambas portadas. En último término, en la puerta episcopal todos los apóstoles lucen su cabeza enmarcada por un nimbo, como ya lo hacía Cristo. Este elemento, una vez más, está ausente en la estatuaria segisamonense.

Restan por analizar las cuatro mochetas sobre las que se apoya el dintel. En la entrada parroquial, los dos personajes que ocupan las mochetas de la vertiente izquierda en cada uno de los vanos elevan sus brazos sobre sus cabezas poniendo de manifiesto su labor en el sustento de esta estructura. Esta acción, en cambio, no tiene correspondencia en la puerta de la metropolitana.

3. Arquivoltas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La divergencia más notable entre sendas portadas se encuentra en la forma en la que se han dispuesto las dovelas que componen las arquivoltas. Si bien en ambos casos la arquivolta interior está habitada por ángeles incensarios y turiferarios acompañados de dos serafines, y las dos arquivoltas más externas por reyes músicos entre los que se intercalan seis escenas de cariz

escolar, su distribución dentro del conjunto segisamonense diverge de la de su modelo. Los serafines que integran la primera arquivolta se sitúan en la sexta dovela de la arquivolta izquierda y en la segunda dovela de la derecha de la portada catedralicia, mientras que en Sasamón se han colocado en la cuarta dovela de la arquivolta izquierda y la sexta de la derecha. Por otro lado, los ángeles que alaban la gloria del Señor en del Sarmental portan incensarios en la arquivolta derecha y velas en la arquivolta izquierda, mientras que en Sasamón están situados de forma antitética. Es más, en la portada parroquial esta primera arquivolta cuenta, además, con una dovela más en cada una de sus vertientes: siete en lugar de las seis que posee su homóloga burgalesa. La segunda arquivolta, en cambio, sí presenta el mismo número de dovelas y, más aún, el mismo orden en ambas portadas, con un serafín que ocupa la séptima dovela de la arquivolta izquierda -aunque el del Sarmental parece haber sido añadido posteriormente-, y una única escena escolar que ocupa la sexta dovela de la arquivolta derecha. Por último, la arquivolta más externa vuelvo a acusar diferencias de composición. Así, las escenas escolares están situadas en la cuarta, séptima y octava dovela de la arquivolta occidental y la séptima y octava de la oriental en la puerta del Sarmental, mientras que en la de Sasamón estas ocupan la segunda, sexta y séptima de la de occidente, y la quinta y séptima de la arquivolta Este. Por otro lado, aunque todos los Músicos se encuentran tocando o afinando instrumentos, su posición tampoco parece corresponderse lo más mínimo entre ambos conjuntos, aunque lo cierto es que resulta difícil realizar una comparativa ante la pérdida de gran parte de sus instrumentos.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

## ABREVIATURAS EMPLEADAS

| | |
|---|---|
| ACB | Archivo Histórico de la Catedral de Burgos |
| ADB | Archivo Diocesano de Burgos |
| AGA | Archivo General de la Administración |
| LPR | Libro de Privilegios Reales concedidos a Sasamón |
| LF | Libro de Fábrica y cuentas de la iglesia de Sasamón: 1789-1850 |
| LD | Libro de Difuntos |
| LB | Libro de Bautizados |

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# BIBLIOGRAFÍA


ABEGG, Regine, "La escultura gótica en España y Portugal". En *El gótico. Arquitectura. Escultura. Pintura*, coordinado por Rolf Toman, 372-385. Colonia: Köneman, 1999.

ABELLA VILLAR, Pablo. "Opus francigenum en el iter francorum. El fecundo siglo XIII y la nueva arquitectura de Castilla (comarca Odra-Pisuerga, Burgos)". *Porticvm, Revista d´Estudis Medievals* 1 (2011): 69-104.

ALFONSO X, EL SABIO. *Cantigas de Santa María*. Editado por Walter Mettman. Madrid: Castalia, 1989.

ALONSO ABAD, María Pilar. El Real Monasterio de las Huelgas. Historia y arte. Burgos: Cajacírculo, 2007.

ALONSO FERNÁNDEZ, Carmen. *Catálogo municipal de bienes integrantes del Patrimonio Arqueológico y normas para su protección. Normas urbanísticas municipales de Sasamón (Burgos).* Burgos: Cronos S.C. Arqueología y Patrimonio, 2013.

AMERI, Gianluca. "Naturalia, mirabilia e acheropita. Il Sacro Catino del Duomo di Genova tra humana arte e divina virtute nella Chronica civitatis Ianuensis di Iacopo da Varazze". *Orizzonti medievali: collana di filología e lingüística romanza* 7 (2014): 11-59.

ANDRÉS, Gregorio de. "Las cacerías en la provincia de Madrid en el siglo XIV según el Libro de la Montaña de Alfonso XI". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 15 (1978): 27-58.

ANDRÉS ORDAX, Salvador. *El crucero de Sasamón*: *iconografía cristológica a fines de la Edad Media.* Cáceres: Universidad de Extremadura, 1986.

ANDRÉS ORDAX, Salvador. "La iglesia de Santa María la Real y Antigua de Gamonal: consideraciones sobre su iconografía y morfología arquitectónica". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 54 (1988): 339-345.

ANDRÉS ORDAX, Salvador, coord. *Castilla y León/1: Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila.* Vol. 9 de *La España Gótica*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1989.

ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Villalcázar de Sirga. Iglesia de Santa María*. Palencia: Diputación, 1993.


USC BIBLIOTECA

ANDRÉS ORDAX, Salvador. "Arquitectura y escultura monumental gótica en el territorio burgalés". En *El arte gótico en el territorio burgalés,* dirigido por E. J. Rodríguez Pajares, 125-144. Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2006.

ARA GIL, Clementina Julia. "Escultura". En *Arte Gótico*, coordinado por Javier Rivera Blanco, 219-328. Vol. 3 de *Historia del arte de Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994.

ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza. "La moda medieval navarra: siglos XII, XIII y XIV". *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 31, nº 74 (1999): 521-562.

ARRAZOLA, LORENZO. *Enciclopedia española de derecho y administración o Nuevo teatro Universal de la legislación de España e Indias*. Madrid: Imprenta de la revista de legislación y jurisprudencia, 1856.

AYLLÓN GUTIÉRREZ, Carlos. Estructura parroquial en el sureste de Castilla a fines de la Edad Media. *Medievalismo* 20 (2010): 173-202.

AZCÁRATE RISTORI, José María. *Arte gótico en España*. Madrid: Cátedra, 1990.

BARRAL RIVADULLA, Dolores. "Santa Ana, la Virgen y el Niño". En *Santiago, punto de encuentro: obras maestras de la Catedral y Caixa Galicia* [catálogo de exposición, Santiago de Compostela, del 29 de abril al 7 de noviembre de 2010], coordinado por el Departamento de Publicaciones y Documentación de la Fundación Caixa Galicia, 284-287. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, 2010.

BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé, coord. *Iglesias de Burgos, Osma-Soria y Santander*. Vol. 20 de *Historia de las diócesis españolas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

BELTRÁN HEREDIA, Vicente. *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549).* 3 vols. Salamanca: Universidad, 1966.

BENAVIDES, Antonio. *Memorias de don Fernando IV de Castilla.* Madrid: Real Academia de la Historia, 1860.

BERGANZA, Francisco. *Antigüedades de España, propugnadas en las noticias de sus reyes, en la Coronica del Real Monasterio de San Pedro de Cardeña, en Historias, cronicones, y otros instrumentos manuscritos, que hasta aora no han visto la luz pública*. Madrid: Francisco del Hierro, 1721.

BERNÍS Madrazo, Carmen. *Indumentaria medieval española*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.

BERNÍS MADRAZO, Carmen. “La moda y las imágenes góticas de la Virgen: Claves para su fechación”. *Archivo español de arte* 43, nº 170 (1970): 193-218.

BERTOCCI, Stefano, Giovanni Minutoli, Susana Mora Alonso-Muñoyerro y Giovanni Pancani. *Complessi Religiosi e sistema difensivi sul camino di Santiago de Compostela: rilievi e análisis per la valorizzazione e il restauro della cattedrale di Santa Maria la Real a Sasamón.* Firenze: Centro Stampa del Consiglio Regionale della Toscana. 2015.

BINSKI, Paul. *Gothic wonder: art, artifice and the decorated style 1290-1350*. New Haven: Yale University Press, 2014.

BINSKI, Paul. “La línea de la belleza en el gótico: motivos y estética medieval”. *Quintana* 16 (2017): 51-78.

BINSKI, Paul. *Gothic Sculpture*. New Haven: Yale University Press, 2019.

BLAYA ESTRADA, Nuria. “La Virgen de la Humildad. Origen y significado”. *Ars Longa* 6 (1995): 163-171.

BOSSI, Luigi. *Observations sur le vase que l’oint conservait á gènes sous le nom de sacro catino*. Turín: La imprimerie de Jean Giossi, 1807.

BREA LÓPEZ, Mercedes. “Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las Cantigas de Santa María". *Revista de Literatura Medieval* 5 (1993): 47-62.

BUCHTHAL, Hugo. “‘Hellenistic’ Miniatures in Early Islamic Manuscripts". *Ars Islamica* 7, nº. 2 (1940): 125-133.

BURKE, Jeffrey C. “Education”. En *The Islamic World,* editado por Andrew Rippin, 305-317. New York: Routledge, 2008.

C., S. DE LA. “Segisamún ayer: Sasamón hoy”. *Revista Contemporánea* 10, t. 49 (enero-febrero de 1884): 385-404.

CANAL SÁNCHEZ-PAGÍN, José María. “La casa de Haro en León y Castilla durante el siglo XIII. Nuevas conclusiones”. *Anuario de Estudios Medievales* 25, 1 (1995): 3-38.

CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula. *Itinerario de AXI de Castilla: espacio, poder y corte (1325-1350).* Madrid: La ergástula, 2014.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. "Restauración monumental y opinión pública: Vicente Lampérez en los claustros de la catedral de Burgos". *Locus amoenus* 3 (1997): 161-176.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. "La canónica de la catedral de León: respuestas góticas a una estructura eclesiástica secular". En *Actas de Congreso internacional "La Catedral de León en la Edad Media",* editado por Gerardo Boto Varela, Mª Victoria Herráez Ortega y Joaquín Yarza Luaces, 241-262. León: Universidad de León, 2004.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. "El claustro funerario en el medievo o los requisitos de una arquitectura de uso cementerial". *Liño: Revista anual de historia del arte* 12 (2006): 31-43.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. "Cathédrale et topographie funéraire dans l'architecture médiévale de la Péninsule Ibérique". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 42 (2011): 115-129.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. "Compostela, pauta y evocación en el Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense". En *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, coordinado por Pedro Huerta Huerta, 81-109. Palencia: Fundación Santa María la Real del Patrimonio histórico, 2016.

CASTRO ALONSO, Manuel de. *Episcopologio vallisoletano*. Valladolid: Tipografía y casa editorial Cuesta, 1904.

CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria, Etelvina Fernández González, y Fernando Galván Freile. "Imágenes reales, imágenes de justicia en la catedral de León". *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* 3 (2007), http://journals.openedition.org/espania/. (Consultado el 20 de agosto de 2020).

CHASTEL, André. "La Rencontre de Salomon et de la Reine de Saba dans l'iconographie médiévale". *Gazette des Beaux-Arts* 35 (1949): 99–114.

CERDÁ Y RICO, Francisco. *Crónica de Don Alfonso el Onceno de este nombre, de los Reyes que reinaron en Castilla y en León. Segunda edición conforme a un antiguo Ms. de la Real Biblioteca del Escorial, y otro de la Mayansiana: E ilustrada con apéndices y varios documentos.* Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1787.

CLOULAS-BROUSSEAU, Annie. "Sainte Anne Trinitaire: Grand-Mère (Mater Matris) ou Grande Mère (Magna Mater)?" Blog. Consultado el 24 de noviembre de 2020. http://ste.anne.trinitaire.online.fr/index.php.

CONTADINI, Anna. *A World of Beasts: A Thirteenth-Century Illustrated Arabic Book on Animals (the Kitāb Na't Al-Ḥayawān) in the Ibn Bakhtīshū' tradition.* Leiden: Brill, 2012.

CRISTÓBAL VILLANUEVA, Eduardo. "Informe arqueológico preliminar sobre los arcosolios y sepulcros del claustro de la iglesia de Santa María la Real, en Sasamón (Burgos)". Informe inédito, 1996.

CRISTÓBAL VILLANUEVA, Eduardo. "Informe técnico sobre la intervención arqueológica de urgencia realizada en el claustro de Santa María la Real de Sasamón (Burgos)". Informe inédito, 1997.

DEKNATEL, Frederick B., "The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León". *The Art Bulletin* 17 (1935): 234-389.

D'EMILIO, James. "The Royal Convent of Las Huelgas: Dynastic Politics, Religious Reform and Artistic Change in Medieval Castile". En *Studies in Cistercian Art and Architecture 6*, editado por Meredith Parsons Lillich, 191-282. Kalamazoo, MI: Cistercian Publications, 2005.

DE LOS RÍOS, Amador. *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia: Burgos.* Barcelona: Editorial de Daniel Cortejo, 1888.

DÍAZ HERRERA, Carmen. "El señorío del obispado de Burgos en Cantabria en la Edad Media". *Hispania Sacra* 69, nº140 (julio-diciembre 2017): 439-454.

DÍAZ IBÁÑEZ, Jorge. *La organización institucional de la iglesia en la Edad Media*. Madrid: Arco Libros D.L, 1998.

DÍAZ IBÁÑEZ, Jorge. "La Iglesia de Castilla y León y el papado de Aviñon. Súplicas beneficiales, prosopografía y clientelismo eclesiástico en época de Urbano V". En *El Reino de León en la Alta Edad Media* 10, editado por Manuel Lucas Álvarez, 469-720. León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

DÍEZ GOÑI, Purificación. "La moda en los siglos XIII y XIV vista a través de la portada de Santa María de Olite". *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 28, nº 67 (1996): 19-32.

DOMINGO PALACIO, Timoteo. *Documentos del Archivo General de la Villa de Madrid.* Tomo I. Madrid: Imprenta y litografía municipal, 1888.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. "Imágenes de la mujer en las Cantigas de Santa María". En *La Imagen de la mujer en el arte español: actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, editado por Ediciones U.A.M., 29-42. Madrid: Universidad Autónoma, D.L. 1984.

DURÁN SANPERE, Agustín y Juan Ainaud de Lasarte. *Escultura gótica*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1956.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. "The sepulchre of Saint Juliana in the Collegiate Church of Santillana del Mar". En *Decorations for the holy dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saint*s, editado por Stephen Lamia y Elisabeth Valdez del Álamo, 191-218. Turnhout: Brépols, 2002.

ESTEPA DÍEZ, Carlos. *Las behetrías castellanas*. 2 vols. Madrid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003.

ETTINGHAUSEN, Richard. *Arab painting: treasures of Asia*. Ginebra: Skira, 1977.

EVANS, Michael. "Personification of the Artes from Martiano Capella to the end of the fourthteen century". Tesis doctoral, Universidad de Londres, 1970.

EVANS, Michael, "Allegorical Women and Practical Men: The Iconography of the Artes Reconsidered". *Studies in Church History, Subsidia I: Medieval Women* (1978): 305-329.

FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro. *Historia secular, y eclesiástica de la Ciudad de Palencia: contiene la última renovación del templo, y todos los obispos, desde entonces, y los sucesos memorables, así eclesiásticos como seculares, hasta el año 1679. Libro tercero de Teatro clerical, apostólico y secular de las iglesias catedrales de España desde la fundación primitiva y predicación del Evangelio por el apóstol Santiago y sus discípulos y preheminencia de el estado eclesiástico secular al regular.* Madrid: Viuda de Francisco Nieto, 1680.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina. "Los sepulcros de la sala capitular del Monasterio de San Andrés del Arroyo (Palencia)". *Estudios Humanísticos* 1 (1979): 83-96.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. *Imaginería medieval mariana en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, D.L., 1989.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. "Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano". En *Actas de Congreso internacional "La Catedral de León en la Edad Media",* editado por Gerardo Boto Varela, Mª Victoria Herráez Ortega y Joaquín Yarza Luaces, 623-636. León: Universidad de León, 2004.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. "El claustro y dependencias canonicales de la catedral de Pamplona: arquitectura y escultura". En *Arte Gótico en Navarra,* dirigido por Clara Fernández-Ladreda, 157-249. Navarra: Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 2015.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. "El maestro del tímpano del Amparo de la catedral de Pamplona. Nuevas obras". *En Pvlchrvm: Scripta varia in honorem Mª Concepción García Gainza*, coordinado por Ricardo Fernández Gracia y María Concepción García Gaínza, 311-317. Navarra: Universidad de Navarra, 2011.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. "El maestro del tímpano del Amparo del claustro de la catedral de Pamplona". *Brocar: Cuadernos de investigación histórica* 38 (2014): 83-100.

FERNÁNDEZ SUÁREZ, Gonzalo Francisco. "Las Concesiones de Enrique II y Juan I a Don Pedro Ruíz Sarmiento". *Revista Portuguesa de História* 40 (2008/2009): 401-425.

FÉROTIN, Marius. *Recueil des chartes de l'abbaye de Silos*. París: Imprimerie Nationale, 1897.

FERRERO HERNÁNDEZ, Cándida. "Nuevas perspectivas sobre Juan Gil de Zamora". *Studia Zamorensia* 9 (2010): 19-33.

FLÓREZ, Henrique. *El estado antiguo de las iglesias de Auca, de Valpuesta y de Burgos. Justificado con instrumentos legítimos y Memorias inéditas,* vol. 26 de *España Sagrada*. Madrid: Oficina de Pedro Marín, 1771.

FLÓREZ, Henrique. *Iglesias colegiales, monasterios y santos de la diócesis de Burgos. Conventos, parroquias y hospitales de la ciudad,* vol. 27 de *España Sagrada.* Madrid: Antonio de Sancha, 1772.

FOCILLON, Henri. *Arte de occidente: la Edad Media románica y gótica*. Madrid: Alianza: 1988.

FOURNIER, Marcel. *Les statuts et privileges des univesites francoises depuis leur fundation jusqu'au 1789*. París: L. Larose et Forcel, 1890.

FRANCO MATA, Angela. *Escultura gótica en León y provincia: 1230-1530*. León: Diputación Provincial de León, 1998.

FRANCO SILVA, Alfonso. *En la Baja Edad Media: estudios sobre señoríos y otros aspectos de la sociedad castellana entre los siglos XIV al XVI*. Jaén: Universidad de Jaén 2000.

FREELY, John. *Aladdin's Lamp: How Greek Science came to Europe through the Islamic World.* New York: Vintage, 2010.

GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes. *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*. 3 vols. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926.

GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes. *María de Molina, tres veces reina*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

GARCÍA DE QUEVEDO Y CONCELLÓN, Eloy. "Excursiones por la provincia de Burgos: conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 17 de marzo de 1899". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*v 7, nº 82 (diciembre de 1899): 205-206.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. "Daniel en el foso de los leones". *Revista digital de Iconografía Medieval* 1, nº1 (2009): 11-24.

GARZÓN FERNÁNDEZ, Marina Aurora. "Santa María la Mayor de Toro (Zamora) Iglesia y ciudad (1157-1312)". Tesis doctoral inédita, Universidade de Santiago de Compostela, 2019.

GARRIDO GARRIDO, José Manuel. *Documentación de la Catedral de Burgos (804-1183)*. Burgos: Ediciones J.M. Garrido, 1983.

GÉNICOT, Léopold. *La espiritualidad medieval*. Andorra: Editorial Casal i Vall, 1959.

GIL DE ZAMORA, Juan, *Leyendas de los santos y de otras festividades que celebra la Iglesia.* Traducido y editado por José Carlos Martín Iglesias y Eduardo Otero Pereira. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2014.

GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 1988.

GÓMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de León (1906-1908).* 2 vols. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1926.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. *Historia de la prosa medieval castellana. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*. Madrid: Cátedra, 1998.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GÓMEZ REDONDO, Fernando. *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid: Cátedra, 1999.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. "El molinismo, un sistema de pensamiento letrado (1284-1350)". En *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, coordinado por Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero, 45-81. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012

GONZÁLEZ CRESPO, Esther. "Un documento para el estudio de la Audiencia Real en el reinado de Alfonso XI". *En la España medieval* 4 (1984): 391-412.

GONZÁLEZ CRESPO, Esther. *Colección documental de Alfonso XI: diplomas reales conservados en el Archivo Histórico Nacional*. Madrid: Universidad Complutense, 1985.

GONZÁLEZ DE RIANCHO COLONGUES, Aurelio. *El linaje de los Ceballos. Orígenes norteños y memoria medieval.* Santander: Grupo publicitario Cruzial. S.L., 2010.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Julio. *Reinado y diplomas de Fernando III.* 3 vols. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1980-1986.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene. *Iconografía de la Virgen y los grandes temas marianos. II. Figuras aisladas*. Madrid: Liceus, 2008.

GRABAR, Oleg. *Islamic Visual Culture: 1100-1800. Constructing the Study of Islamic Art,* vol. 2. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2005.

GUIJARRO GONZÁLEZ, Susana. *Maestros, Escuelas y Libros: El Universo Cultural de las Catedrales en la Castilla Medieva*l. Madrid: Universidad Carlos III: Dykinson, 2004.

GUIJARRO GONZÁLEZ, Susana. "Religiosidad y muerte en el Burgos medieval (siglos XIII-XIV)". *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real* 22 (2006): 42-73.

GUIJARRO GONZÁLEZ, Susana. *El bien façer, el buen morir y la remembranza en la sociedad medieval burgalesa (siglos XIII-XV).* Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2016.

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1997.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. “La pintura en el territorio burgalés en los siglos XIII y XIV: el desarrollo del estilo gótico lineal”. En *El arte gótico en el territorio burgalés,* dirigido por E. J. Rodríguez Pajares, 273-300. Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2006.

HECK, Paul L. “The transmission of knowledge”. En *The Islamic World,* editado por Andrew Rippin, 318-330. New York: Routledge, 2008.

HEDIGER, Christine. *Die Puerta del Sarmental der Kathedrale von Burgos uns ihre ikonographische und stilische Nachfolge auf der iberischen Halbinsel*. Tesis doctoral, Université de Genève, 2005.

HERNÁNDEZ, Francisco J. “Two Weddings and a Funeral: Alfonso X's Monuments in Burgos”. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 13, nº 5 (2012): 407-433.

HIDALGO FERNÁNDEZ, Santiaga, “Función, composición, modelo y tema: el tímpano de la dormición en el claustro de Pamplona”, *Anales de Historia del Arte* (Extra) (2010): 247-258.

HIDALGO SÁNCHEZ, Santiaga. “El claustro, un espacio polifuncional. El caso de la Catedral de Pamplona (Navarra)”. *Intus-legere: historia* 4, nº. 1 (2010): 63-91.

HOFFMAN, Eva R. “The Author Portrait in Thirteenth-Century Arabic Manuscripts: A New Islamic Context for a Late-Antique Tradition”. En *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture* 10, editado por Margaret B. Sevcenko, 6-20. Leiden: E.J. Brill, 1993.

HOFFMAN, Eva R. “Translating Image and Text in the Medieval Mediterranean World between the tenth and the thirteenth century”. En *Mechanisms of Exchange. Transmission in Medieval Art and Architecture of the Mediterranean, ca. 1000-1500,* editado por Heather E. Grossman y Alicia Walker, 585-623. Leiden: Brill, 2013.

HUIDOBRO SERNA, Luciano. “Sasamón: villa de arte”. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* 5 (1911-1912): 17-18; 38-40; 59-64; 113-120.

HUIDOBRO SERNA, Luciano. “Fundadores del Santuario de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal [1]”. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 4, nº 13 (4º trim. 1925): 405-409.

HUIDOBRO SERNA, Luciano. “Fundadores del Santuario de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal [2]”. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 5, nº 14 (1er trim. 1926): 13-14.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

HUIDOBRO SERNA, Luciano. *El Santuario de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal (Burgos).* Lérida: Tipografía mariana, 1926.

HUIDOBRO SERNA, Luciano. "Señoríos de los Prelados burgenses: fortalezas y palacios anejos a ellos [03]". *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 13, nº 46 (1er trim. 1934): 12-20.

HUIDOBRO SERNA, Luciano. "La sede transitoria de Sasamón y su obispo Don Pedro Paramón (siglo XI)". *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos* 28, nº 109 (4º trim. 1949): 265-273.

HUIDOBRO SERNA, Luciano. "Privilegios reales concedidos a Sasamón", *Boletín de la Institución Fernán González* 35, nº 135 (2º trim. 1956): 101-112.

JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo. *Historia de los hechos de España.* Editado por Juan Fernández Valverde. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

KARGE, Henrik. *La catedral de Burgos y la arquitectura gótica del siglo XIII en Francia y España.* Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995.

KARGE, Henrik. "La arquitectura de la catedral de León en el contexto del gótico europeo". En *Actas de Congreso internacional "La Catedral de León en la Edad Media",* editado por Gerardo Boto Varela, Mª Victoria Herráez Ortega y Joaquín Yarza Luaces, 113-144. León: Universidad de León, 2004.

KARGE, Henrik. "From Naumburg to Burgos. European Sculpture and Dynastic Politics in the Thirteenth Century". *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 13 nº 5 (2012): 434-448.

KATZENELLENBOGEN, Adolf. "The Representation of the Seven Liberal Arts". En *Twelfth Century Europe and the Foundations of Modern Society*, editado por Marshall Clagett, Gaines Post y Robert Reynolds, 39-55. Madison, University of Wisconsin Press, 1966.

KELLY, Henry. *Canon Law and the arciprest of Hita*. New York: Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1984.

KELLY, Henry. "A Juan Ruiz Directory for 1380-1382". *Mester* 27, nº2 (1988): 69-94.

KENNEDY, Kirstin. "Influence and power, Arabic iconography in Alfonso X's 'Book of Chess'". En *Under the influence, The concept of influence and the study of illuminated manuscripts,* editado por John Lowden y Alixe Bovey, 89-96. Turnhout, Brepols, 2007.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

KURMANN, Peter. “Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? A propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIIIe siècle”. *Revue de l'Art* 120 (1998): 23-34.

LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Maestros itinerantes en Aragón y Navarra durante el período gótico. En *Las artes en los caminos de* Santiago, coordinado por Carlos Cid Prego, 109-128. Oviedo: Universidad, Servicio de Publicaciones, D.L. 1993.

LAHOZ GUTIÉRREZ, Lucía. “La Asunción del tímpano de la catedral de Victoria. Algunas consideraciones iconográficas”. *Cuadernos de Arte e Iconografía* 3, nº 6 (1990): 5-10.

LAHOZ GUTIÉRREZ, Lucía. “Contribución al estudio de la portada de Santa Ana. Catedral de Vitoria”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 63 (1996): 79-104.

LAHOZ GUTIÉRREZ, Lucía. *Santa María de los Reyes de Laguardia. El pórtico en imágenes, el pórtico imaginado.* Victoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2000.

LAHOZ GUTIÉRREZ, Lucía. *El Pórtico de San Pedro de Vitoria: de la leyenda a la crónica.* Álava: Diputación Foral de Álava, 2003.

LAMBERT, Elié. *El arte gótico en España.* Madrid: Cátedra, 1977.

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente. “La iglesia de Nuestra Señora la Antigua en Gamonal”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 12 (1904): 215-219.

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, “La iglesia de Santa María en Sasamón (Burgos)”. *La ilustración española y americana* 48, nº 41 (1904): 267-270.

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente. *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los monumentos.* 3 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1930.

LLACAYO SANTAMARÍA, Augusto. *Burgos. Catedral. Cartuja. Huelgas. Monumentos religiosos, artísticos e históricos. Curiosidades. Cosas notables de Burgos y sus cercanías.* Burgos: Imprenta de Timoteo Arnaiz, 1886.

LÓPEZ DE AYALA, Pedro. *Crónicas de los Reyes de Castilla Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III.* Editado por Gerónimo Zurita y Eugenio de Llaguno Amirola. Madrid: imprenta de Don Antonio de Sancha, 1779.

LÓPEZ MATA, Teófilo. *El barrio e iglesia de San Esteban*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos. 1946.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

LÓPEZ MATA, Teófilo. "Santa María de Sasamón. San Pedro Tejada: el Valle de Valdivielso". *Boletín de la Institución Fernán González* 32, nº123 (2º trim. 1953): 551-556.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. vol. 13. Madrid: Imprenta del Diccionario geográfico estadístico-histórico de Pascual Madoz, 1849.

MÂLE, Emile. *L'Art religieux du XIIIe. siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen âge et sur ses sources d'inspiration.* Paris: Librairie Armand Colin, 1931.

MANSILLA REOYO, Demetrio. *Catálogo documental del Archivo Catedral de Burgos: (804-1416).* Madrid: Instituto Enrique Flórez, 1971.

MARCHAND, James W. y Spurgeon W. Baldwin. "A maculist at the Court of Alfonso el Sabio: Gil de Zamora's Treatise on the Inmaculate Conception". *Franciscan Studies* 47 (1987): 171-180.

MARTÍN ANSÓN, Mª Luisa. "Algunos prototipos iconográficos de la Virgen María en la escultura en metal del siglo XIV". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 14 (2002): 43-58.

MARTÍN LLORIS, Catalina. *Las reliquias de la Capilla Real en la Corona de Aragón y el Santo Cáliz de la Catedral de Valencia (1396-1458).* Valencia: Universidad de Valencia, 2011.

MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos. "Arquitectura: parroquias, santuarios y monasterios". En *Arte Gótico en Navarra*, dirigido por Clara Fernández-Ladreda, 251-305. Navarra: Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 2015.

MARTÍNEZ BURGOS, Matías. "En torno a la catedral de Burgos". *Boletín de la Institución Fernán González* 131 (1955): 433-459.

MARTÍNEZ DIEZ, Gonzalo, ed. *Libro Becerro de las Behetrías*. 3 vols. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 1981.

MARTÍNEZ DIEZ, Gonzalo. "Los obispados de Castilla condal hasta la consolidación del obispado de Oca en Burgos en el Concilio de Husillos (1088)". *Burgense Collectanea Scientifica* 25(2) (1984): 437-514.

MARTÍNEZ DIEZ, Gonzalo. *Los templarios en la Corona de Castilla.* Burgos: Editorial la Olmeda, 1993.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MARTÍNEZ FRÍAS, José María. *El Gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental.* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.

MARTÍNEZ FRÍAS, José María. "Arquitectura gótica". En *Arte Gótico*, coordinado por Javier Rivera Blanco, 85-218. Vol. 3 de *Historia del arte de Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994.

MARTÍNEZ GARCÍA, Luis. *El Hospital del rey de Burgos. Un señorío medieval en la expansión y en la crisis (siglos XIII Y XIV).* Valladolid: Universidad de Valladolid, 1986.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María Josefa. "Las anunciaciones góticas burgalesas y los ritos hispánico y romano". *Codex Aquilarensis* 28 (2012): 203-217.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María Josefa. "Imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago". Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2016.

MARTÍNEZ Y SANZ, Manuel. *Historia del templo catedral de Burgos con arreglo a documentos de su archivo.* Burgos: Imprenta de don Anselmo Revilla, 1866.

MAYER, August L. *El estilo góticbuo en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1929.

MÉNDEZ GONZÁLEZ, Nicolás. "Juan de Colonia en los inicios del tardogótico burgalés". En *Actas del IV Simposio Internacional de jóvenes medievalistas*, coordinado por J. F. Jiménez Alcázar, J. Maíz Chacón, C. Villanueva Morte y I. Calderón Medina, 145-160. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.

MENÉNDEZ PIDAL Y NAVASCUÉS, Faustino. *Heráldica Medieval Española. I La Casa Real de León y Castilla.* Madrid: Instituto Salazar y Castro (C.S.I.C.), 1982.

MENÉNDEZ PIDAL Y NAVASCUÉS, Faustino. *Caballería medieval burgalesa: el libro de la cofradía de Santiago*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1996.

MIÑANO, Sebastián de. *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal dedicado al Rey nuestro Señor*. Tomo VIII. Madrid: Imprenta de Pierart-Pieralta, 1827.

MOLLAT, G. *Jean XXII (1316-1334). Lettres comunes analysées d'aprés les registres dits d'Avignon et du Vatican*, vol. 7 (París: E. D. Bocccard Éditeur, 1919.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. "Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)". En *V Congrés Espanyol d'Història de l'Art.* Vol I*: Originalidad, modelo y copia en el arte medieval español,* coordinado por Francesca Español Beltrán y Joaquín Yarza Luaces, 111-139. Barcelona: Ediciones Marzo 80: Comité Español de Historia del Arte, 1986.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. "La rencontre de Salomón et de la reina de Saba: de la Bible de Roda aux portails gothiques". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 12 (1981): 79-110.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. *Iconografía gallega de David y Salomón*. Santiago de Compostela, 2004.

MORENTE PARRA, Maribel. "La imagen de la lepra en las Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio". *Anales de Historia del Arte* 17 (2007): 25-45.

MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel. "Santa María de Cañas y su Museo". *Berceo* 85 (1973): 171-186.

NEBREDA PERDIGUERO, Emiliano. *Amo a mi pueblo. La provincia de Burgos: sus pueblos, su historia, sus personajes, sus iglesias*. Burgos: Rico Adrados, 2016.

NEBREDA PÉREZ, Sabino, coord. *Historia de Burgos II. Edad Media*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1987.

NEUBECKER, Ottfried. *Le grand livre de l'héraldique*. París: Elsevier Séquoia, 1977.

NICKSON, Tom. *Toledo Cathedral: building histories in medieval Castile.* Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2015.

NIETO PLAZA, Ana Berta. "La obra de la puerta de Santa María en la Catedral de Burgos (1790-1791)". *Boletín del Instituto Fernán González* 219 (1999): 339-376.

NIETO SORIA, José Manuel. *Sancho IV de Castilla (1284-1295).* Gijón: Trea, 2014.

NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso. *Coronica de los Señores Reyes de Castilla Don Sancho el Deseado, Don Alonso el Octauo, y Don Enrique el Primero: en que se refiere todo lo sucedido en los Reynos de España, desde el año mil ciento y treinta y seis, hasta el de mil y docientos y diez y siete.* Madrid: Pablo de Val, 1665.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

OÑATE GÓMEZ, Francisco. *Blasones y linajes de la provincia de Burgos. VI: Partido Judicial de Castrojeriz*. Burgos: Rico Adrados, 2017.

ORCAJO, Pedro. *Historia de la catedral de Burgos*. Burgos: Imprenta de Cariñena y Jiménez. 1856.

ORDÁS DÍAZ, Pablo. "El claustro gótico en el reino de León: espacios, destinos e imágenes". Tesis doctoral inédita, Universidade de Santiago de Compostela, 2017.

ORIVE SALAZAR, Alejandro, *Sasamón: ciudad milenaria y artística*. Burgos: Diputación Provincial, 1969.

ORROÑO DÍAZ, Andrés y Miguel Ángel López Miguel. "Santa María la Real de Sasamón (Burgos): estudio técnico". Estudio inédito, 1992.

ORROÑO DÍAZ, Andrés y Miguel Ángel López Miguel. "Memoria final de la restauración del claustro de la colegiata de Santa María de Sasamón (Burgos)". Memoria inédita, 1998.

ORTEGO RICO, Pablo. "Documentos de Enrique III. Fondo Mercedes Gaibrois de Ballesteros". En *Documentos de Enrique III de Castilla y su tiempo*. Índice M. Gaibrois-P. Ortego. Biblioteca digital de la Real Academia de la Historia, 2015. https://www.rah.es/documentos-enrique-iii-castilla-tiempo-indice-m-gaibrois-p-ortego/

OSER, Martha C. "The seven liberal arts in the Middle Ages. The development of the Liberal Arts curriculum and the theme of the Arts in Medieval religious sculpture". Tesis doctoral, Michigan State University, 1995.

PALOMO FERNÁNDEZ, Gema. *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*. 2 vols. Cuenca: Diputación de Cuenca, Sección de Publicaciones, 2002.

PEINADO GUZMÁN, José Antonio. "La iconografía de Santa Ana Triple. Su casuística en el arzobispado de Granada". *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* 26 (2014): 201-222.

PELLICER DE OSSAU SALAS Y TOVAR, José. *Informe del origen, antigüedad, calidad, i sucession de la Excelentissima Casa de Sarmiento de Villamayor y de las unidas a ella por casamiento.* Madrid, 1663.

PERALTA ALMEIDA, Santiago. "Proyecto de consolidación y restauración de la iglesia mayor de Santa María en Sasamón (Burgos)". Memoria inédita, 1984.

PÉREZ MONZÓN, Olga. "Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia". *Anales de Historia del Arte* 22 (2012): 85-121.

USC

PÉREZ RODRÍGUEZ, Estrella, "*Cantus in Laudem Virginis*: el oficio poético de Juan Gil de Zamora". *Studia Zamorensia* 13 (2014): 109-123.

POLANCO MELERO, Carlos. "Un destello arquitectónico del siglo XIV: la capilla de Santa Catalina, antigua sala capitular de la catedral de Burgos". *Ars Bilduma* 11 (2021): 171-193.

PONZ PIQUER, Antonio. *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella.* Vol. 12. Madrid: Joachin Ibarra Impresor de Cámara, 1783.

PORTILLA GONZÁLEZ, Aída. "Cultura, poder y redes sociales en la Castilla medieval: el clero del cabildo de la catedral de Sigüenza durante la Baja Edad Media (ss. XIV-XV)". Tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2019.

PRADALIER-SCHLUMBERGER, Michèle. *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique (XIIIe-XIVe siècles).* Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, D.L. 1998.

RAMOS, Norah B. "La iglesia a través de las Cortes castellanas. Uso y abuso de la excomunión (ss. XIII-XIV)". *Cuadernos de historia de España* 69 (1987): 97-108.

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano.* T. 1, vol. 2, *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano.* T 1, vol. 1, *Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano.* T. 2, vol. 3, *Iconografía de los santos. De la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

RECHT, Roland. *Le croir et le voir. L'art des cathédrales XII-XV siècle.* París: Éditions Gallimard, 1999.

RECUERO LISTA, Alejandra. "El reinado de Alfonso XI de Castilla (1312-1350)". Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2016.

REGLERO DE LA FUENTE, Carlos. "La iglesia catedral de Palencia en el siglo XIV (1313-1397): Crisis y reformas". *Edad Media. Revista de Historia* 7 (2005-2006): 121-158.

RILOVA PÉREZ, Isaac y Jesús Simón Rey. *Sasamón: Historia y guía artística*. Burgos: Editorial Dossoles, 2005.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RILOVA PÉREZ, Isaac. *Autobiografía del castillo de Olmillos*. Burgos: Turconsa, 2006.

ROBINSON, Cynthia. *Medieval Andalusian Courtly Culture in the Mediterranean: Hadîth Bayâd wa Riyâd*. London: Taylor & Francis Ldt, 2010.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Agustín. *Los Carabeos. Historia, economía y sociedad en un concejo rural de la merindad de Campoo*. Santander: Centro de estudios montañeses, 1979.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Amancio. *El real monasterio de las Huelgas y el Hospital del Rey*. 2 vols. Burgos: Imprenta y lotería del centro católico, 1907.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. "La epifanía". *Revista digital de iconografía medieval* 4, nº. 8 (2012): 27-44.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. "La Virgen de la Leche". *Revista Digital de Iconografía Medieval* 5, nº 9 (2013): 1-11.

RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique. *Los guerrilleros de 1808: Historia popular de la Guerra de la Independencia*. Madrid: Imprenta de Fernando Cao y Domingo del Val, 1887-1888.

ROSENTHAL, Franz. "Al-Mubashshir ibn Fâtik. Prolegomena to an Abortive Edition". *Oriens* 13/14 (1960/1961): 132-158.

RUCQUOI, Adeline. "La enajenación de las rentas reales. El caso de Valladolid en los siglos XIII a XV". En *Historia de la hacienda española (época antigua y medieval),* Isabel Alfonso Antón et al., 799-822. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1982.

RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita. *Libro del Buen Amor*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1939.

RUÍZ, Teófilo F. *Sociedad y poder real en Castilla*. Barcelona: Editorial Ariel, 1981.

RUÍZ, Teófilo F. *From heaven to earth: the recordering of Castilian society, 1150-1350*. Oxford: Princeton University Press, 2004.

RUIZ CARCEDO, Juan. *Sasamón.* Barcelona: Editur, 1997.

RUIZ CARCEDO, Juan. *Sasamón*. Burgos: Fundación Amaya, 2006.

SALAZAR Y CASTRO, Luis de. *Pruebas de la historia de la casa de Lara*. Vol. 4. Madrid: Imprenta Real de Mateo de Llanos y Guzmán, 1694.

SAN MARTÍN PAYO, Jesús. "Catálogo del Archivo de la Catedral de Palencia". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 50 (1983): 1-419.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío. "El *çementerio real* de Alfonso VIII en las Huelgas de Burgos". *Sémata* 10 (1998): 77-109.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío. "La portada del Sarmental de la Catedral de Burgos. Fuentes y Fortuna". *Materia: Revista internacional d'Art* 1 (2001): 161-198.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío. "*Mui de coraçon rogava a Santa María*: culpas irredentas y reivindicación política en Villasirga". En *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios*. *Homenaje Al Prof. Serafín Moralejo* 3, dirigido por Ángela Franco Mata, 241-252. Santiago de Compostela, Dirección xeral de patrimonio cultural, D. L., 2004.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío. "Discursos y poéticas en la escultura gótica leonesa del siglo XIII". En *Actas de Congreso internacional "La Catedral de León en la Edad Media",* editado por Gerardo Boto Varela, Mª Victoria Herráez Ortega y Joaquín Yarza Luaces, 203-239. León: Universidad de León, 2004.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío. "Cultura visual en tiempos de María de Molina: poder, devoción y doctrina". En *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad*, coordinado por María Carmen Sevillano San José, Juana Rodríguez Cortés, Matilde Olarte Martínez y Lucía Lahoz, 295-328. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío. "Church Reform and the Poetics of Gothic Sculpture in Burgos and Amiens". En *Spanish Medieval Art. Recent Studies*, editado por Colum Hourihane, 155-186. New Jersey, Princeton University, 2007.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío. "Crisis, ¿Qué crisis? Sobre la escultura castellana del siglo XIV". En *El Trecento en Obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV,* editado por Rosa Alcoy Pedrós, 243-272. Barcelona: Universitat de Barcelona, Publicacions i Edicions, 2009.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío. "History and Stories of Love and Conversion in Fourteenth Century Burgos". *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 13, nº 5 (2012): 449-467.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío. “Las "estorias" de Flores y Blancaflor en la Castilla medieval: Amor, política e identidad”. En *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA*, coordinado por María Dolores Barral Rivadulla, Enrique Fernández Castiñeiras, Begoña Fernández Rodríguez y Juan Manuel Monterroso Montero, 2159-2178. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2012.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío. “Dreams of Kings and Buildings: Visual and Literary Culture in Galicia (1157-1230)”. En *Culture and Society in Medieval Galicia. A Cultural Crossroads at the Edge of Europe*, editado por James D’Emilio, 695-764. Leyden: Brill, 2015.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío. “Rebellious architecture: Movement, subversion and transubstantiation in the visionary mode”. *Codex Aqvilarensis* 35 (2019): 85-114.

SANGRADOR VÍTORES, Matías. *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII (1851-1854)*. Valladolid: Imprenta de D. M. Aparicio, 1854.

SANZ GARCÍA, José María. “Manzanares, el real. Un río cargado de palacios”. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense* 12 (1992): 367-375.

SANZ SALIDO, Jesús Ángel. “Los señoríos eclesiásticos en el norte de Palencia (mediados del siglo XIV)”. En *Actas del II Congreso de Historia de Palencia. Vol. 2: Fuentes documentales y Edad Media*, coordinado por Mª Valentina Calleja González, 499-507. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1990.

SCHAPIRO, Meyer. *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte.* Madrid: Tecnos, 1999.

SENTENACH, Narciso. “Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos. Vol. 5: Partido de Castrojeriz”. Manuscrito inédito. 1924.

SERNA SERNA, Sonia. *Los obituarios de la catedral de Burgos*. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 2008.

SERRANO FATIGATI, Luciano. *Cartulario del Infantado de Covarrubias*. Vol. 1 de *Fuentes para la Historia de Castilla.* Valladolid: Cuesta, 1906.

SERRANO FATIGATI, Luciano. *Cartulario del Infantado de Covarrubias*. Vol. 2 de *Fuentes para la Historia de Castilla*. Valladolid: Cuesta, 1907.

SERRANO FATIGATI, Luciano. *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo V al XIII.* 3 vols. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1935.

SERRANO FATIGATI, Luciano. *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alfonso de Cartagena. Obispos de Burgos, gobernantes, diplomáticos y escritores.* Madrid: C. Bermejo Impresor, 1942.

SHEIGORN, Pamela. "The Wise Mother: The image of St. Anne teaching the Virgin Mary". *Gesta*, 32/1 (1993): 69-80.

SILVA VERÁSTEGUI, Soledad. *Iconografía gótica en Álava: temas iconográficos de la escultura monumental*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Servicio de Publicaciones, 1987.

SIMÓN VALENCIA, Mª Esperanza. "El cabildo de la iglesia catedral de Burgos en la Baja Edad Media". Tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2016.

SOLÓRZANO TELECHEA, Jesús Ángel. "Documentación Medieval en la Biblioteca Municipal de Santander. Manuscritos originales (945-1519)". *Anejos de AMEA. Anales de Historia Medieval de la Europa Atlántica*, Extra-1 (2007): 11-436.

STRATTON, Suzanne. "La Inmaculada Concepción en el arte español". *Cuadernos de arte e iconografía* 1, nº 2 (1988): 3-128.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Historia del reinado de Juan I de Castilla*. Vol. 2. Madrid: Universidad Autónoma, 1982.

SUREDA PONS, Juan. *La pintura románica en Cataluña.* Madrid: Alianza Editorial, 1981.

TARAYRE, Michel. *La Vierge et le miracle: le Speculum historiale de Vincent de Beauvais*. Paris: Champion, 1999.

TRAMOYERES BLANCO, Luis: "La Virgen de la leche en el arte". *Museum: Revista mensual de arte* 3 (1913): 79-118.

TRENCHS ODENA, Josep. "La iglesia palentina en la primera mitad del siglo XIV a través de los registros pontificios: pontificado de Juan XXII (1316-1334)". Ena *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*. Vol. 2*: Fuentes documentales y Edad Media*, coordinado por Mª Valentina Calleja González, 125-148. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1990.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

TRENS, Manuel. *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1947.

TORRES BALBÁS, Leopoldo. "El Hospital del Rey en Burgos". *Al-andalus* 11 (1944): 190-198.

TUIMIL FERNÁNDEZ, Cristina. "Armas elocuentes: la recuperación de un linaje olvidado a través de su representación heráldica". En *A investigação sobre heráldica e sigilografia na Península Ibérica entre a tradiçãoe a inovação,* diririgido por Maria do Rosário Barbosa Morujão, Manuel Salamanca López, 59-78. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2018.

ROMERO, Félix. *Manual de heráldica española*. Madrid: Trigo D.L., 2000.

VALDEÓN BARUQUE, Julio, dir. *Burgos en la Edad Media*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1984.

VARELA FERNANDES, Carla. "Maestro Pêro y su conexión con el arte de la Corona de Aragón. (La renovación de la escultura portuguesa en el siglo XIV)". En *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar" 81* (2000): 243-272.

VARELA FERNANDES, Carla. *Pero, O Mestre das Imagens (c. 1300-1350).* Lisboa: Imprimatur, 2018.

VICTORIO, Juan, ed., *Poema de Alfonso Onceno.* Madrid: Cátedra, 1991.

VIDAL, J. M. *Benoit XII (1334-1342). Lettres comunes analysées d'aprés les registres dits d'Avignon et du Vatican.* Vol. 2. París: Fontemoing Éditeurs, 1910.

VILLACORTA RODRÍGUEZ, Tomás. *El Cabildo de la Catedral de León: estudio histórico-jurídico: siglo XII-XIX*. León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 1974.

VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*, 2 vols. Traducido por Fray José Manuel Macías. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

WELANDER, Christopher. "The Architecture of the Cloister of Burgos Cathedral". En *Medieval Architecture and Its Intellectual Context. Studies in Honour of Peter Kidson*, editado por Eric Fernie y Paul Crossley, 159-168. Londres: The Hambledon Press, 1990.

WILLIAMSON, Beth. "The Virgin Lactans as second Eve: Image of the 'Salvatrix'". *Studies in Iconography* 19 (1998): 105-138.

WILLIAMSON, Paul. *Escultura gótica: 1140-1300*. Madrid: Ediciones catedral, 1997.

WITCOMBE, Teresa. "Building Heaven on Earth: Bishop Maurice and the novam fabricam of Burgos cathedral". *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies* 42/1 (2007): 46-60.

USC

YARZA LUACES, Joaquín. “El artista gótico hispano”. En *I Curso de cultura medieval: Actas. Aguilar de Campoo*, coordinado por Francesc Xavier Mingorance i Ricart, 29-44. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 1989.

YARZA LUACES, Joaquín. “El arte burgalés en tiempos del códice musical de Las Huelgas”. *Revista de musicología* 13, nº 2 (1990): 361-392.

YARZA LUACES, Joaquín. “La ilustración en el códice de la Cofradía del Santísimo y de Santiago en Burgos”. *Locus Amoenus* 1 (1995): 7-32.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

# ANEXO FOTOGRÁFICO



Fig. 1. Sasamón (Burgos). Vista general.



Fig. 2. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Vista general del exterior.

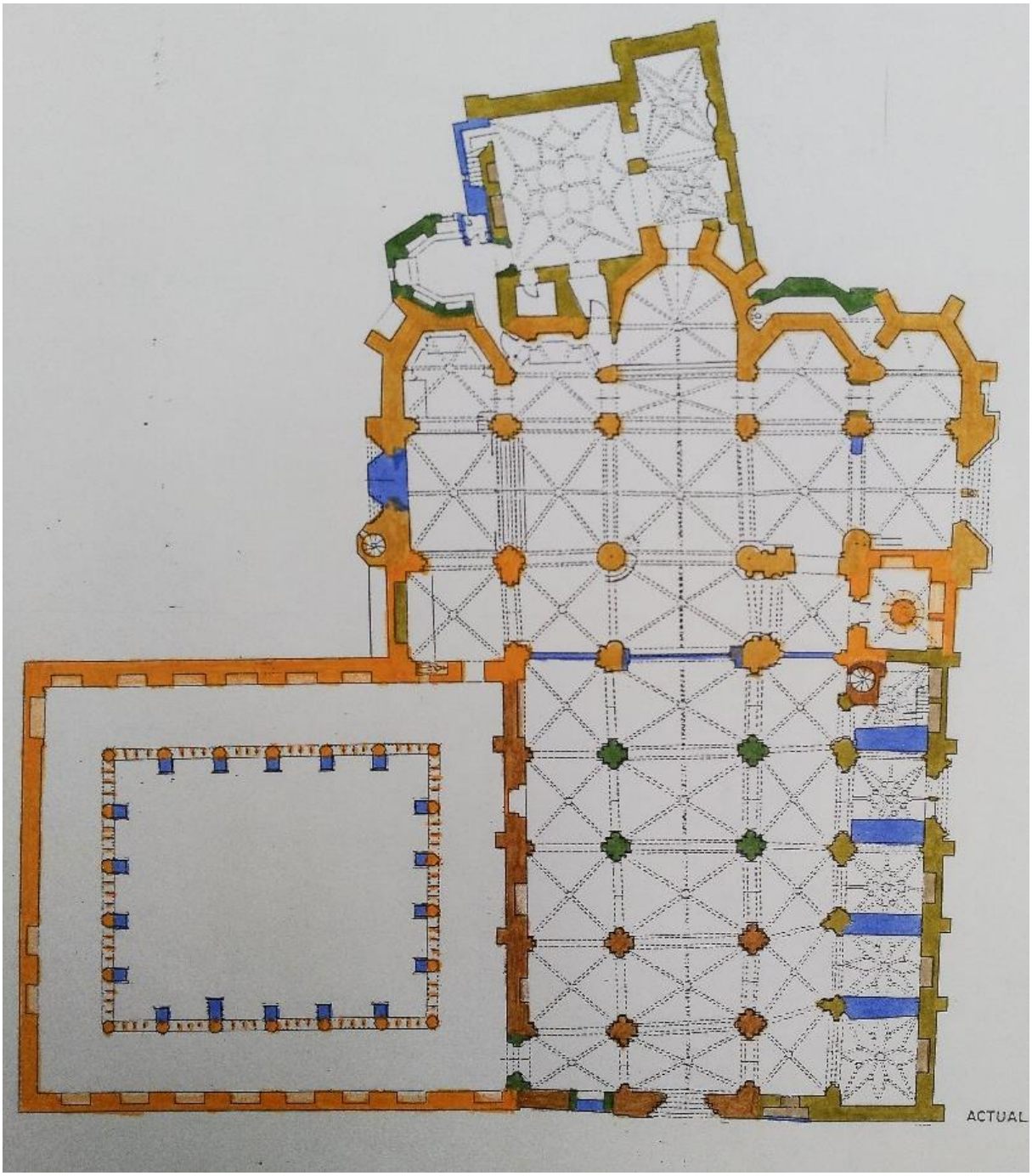



Fig. 3a. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Planta. Tomada de Andrés Oroño Díaz y Miguel Ángel López Miguel, "Santa María la Real de Sasamón (Burgos): estudio técnico" (estudio inédito, 1992).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

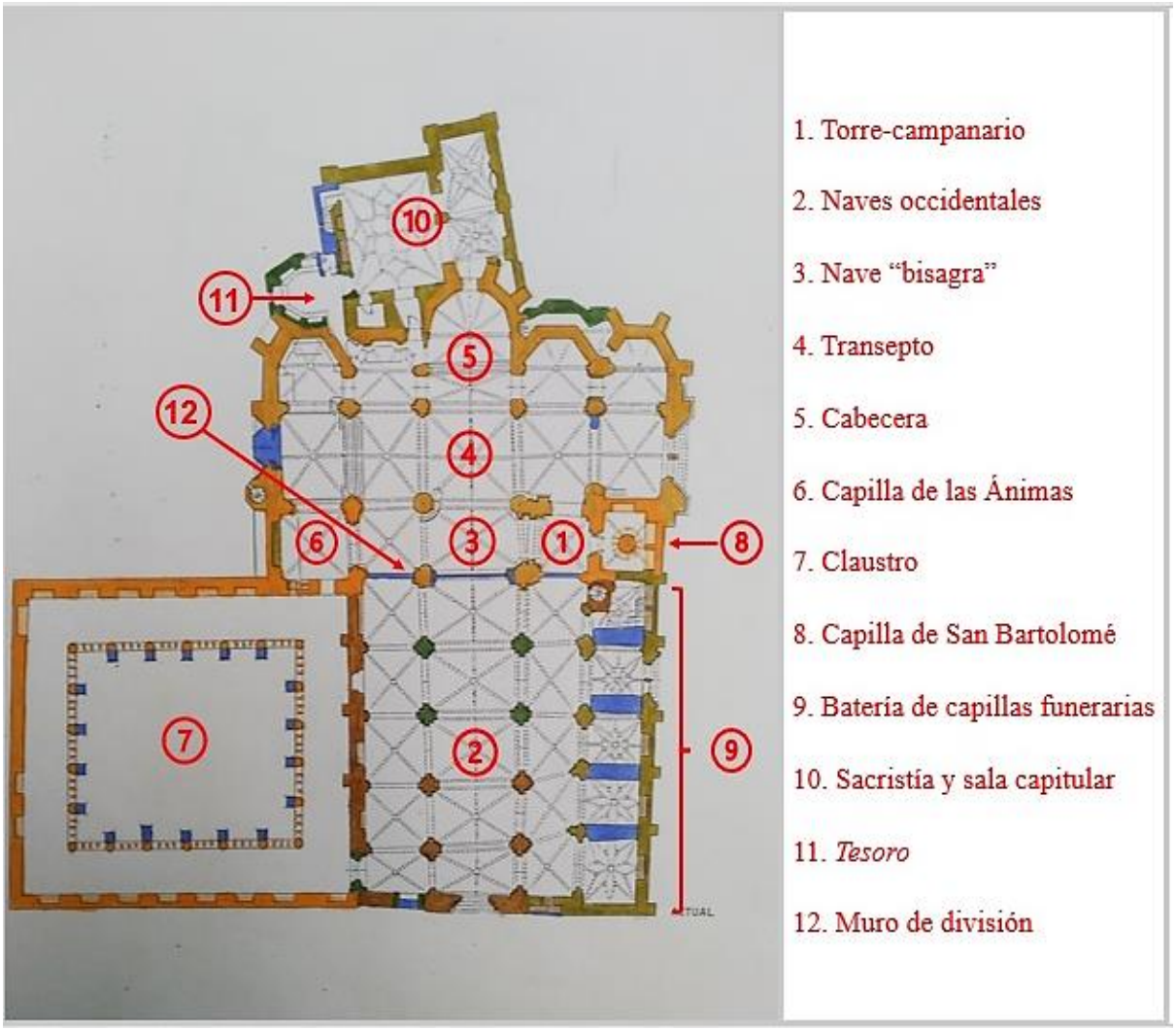



Fig. 3b. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Esquema de la planta.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA




Fig. 4. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Estado de las naves longitudinales en 1898. (Foto: Colección Gráfica del Archivo Municipal de Burgos).




Fig. 5. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Estado actual del cuerpo longitudinal, reacondicionado como Museo Provincial.



Fig. 6. Sasamón (Burgos). Vista general del sector occidental.



Fig. 7. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Fachada occidental.



Fig. 8. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Fachada sur.



Fig. 9. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Fachada norte.



Fig. 10. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Fachada oeste: detalle de su sector septentrional.



Fig. 11. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Cara interna del lienzo mural adosado a la fachada oeste por su vertiente norte. Vista desde el claustro.

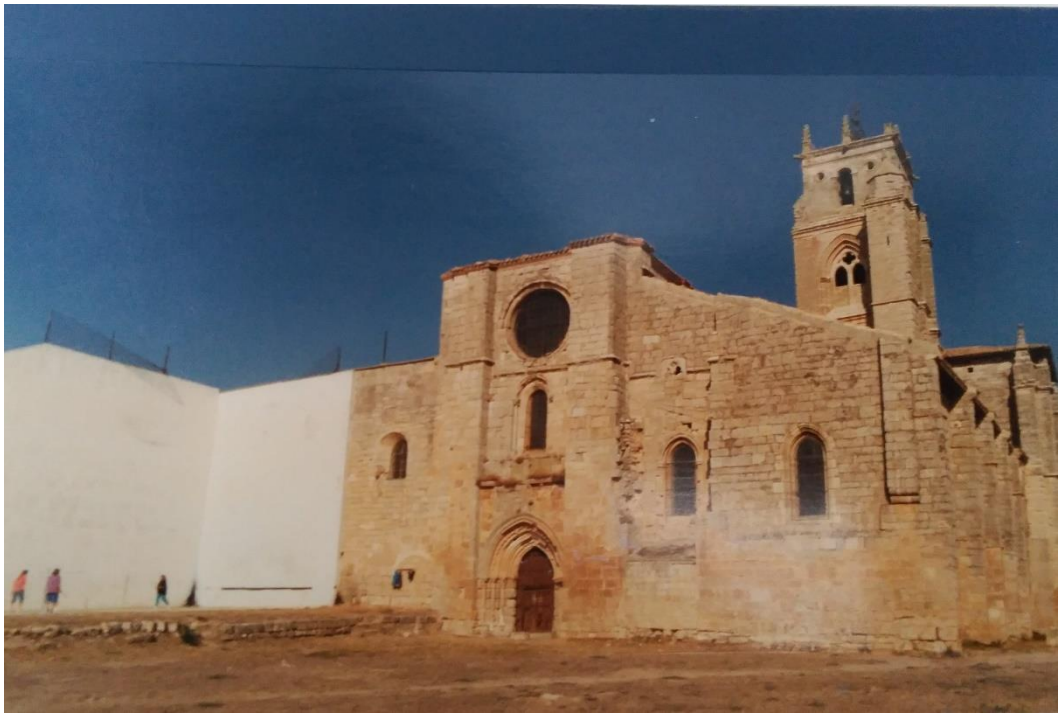


Fig. 12. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Vista exterior del muro que debió cerrar una estancia anexa al claustro. (Tomada de Eduardo Cristóbal Villanueva, "Informe arqueológico preliminar sobre los arcosolios y sepulcros del claustro de la iglesia de Santa María la Real, en Sasamón (Burgos)" (informe inédito, 1996).



Fig. 13. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Vista interior del muro que debió cerrar una estancia anexa al claustro. (Foto: Diario de Burgos. Martes, 2 de septiembre de 2014).

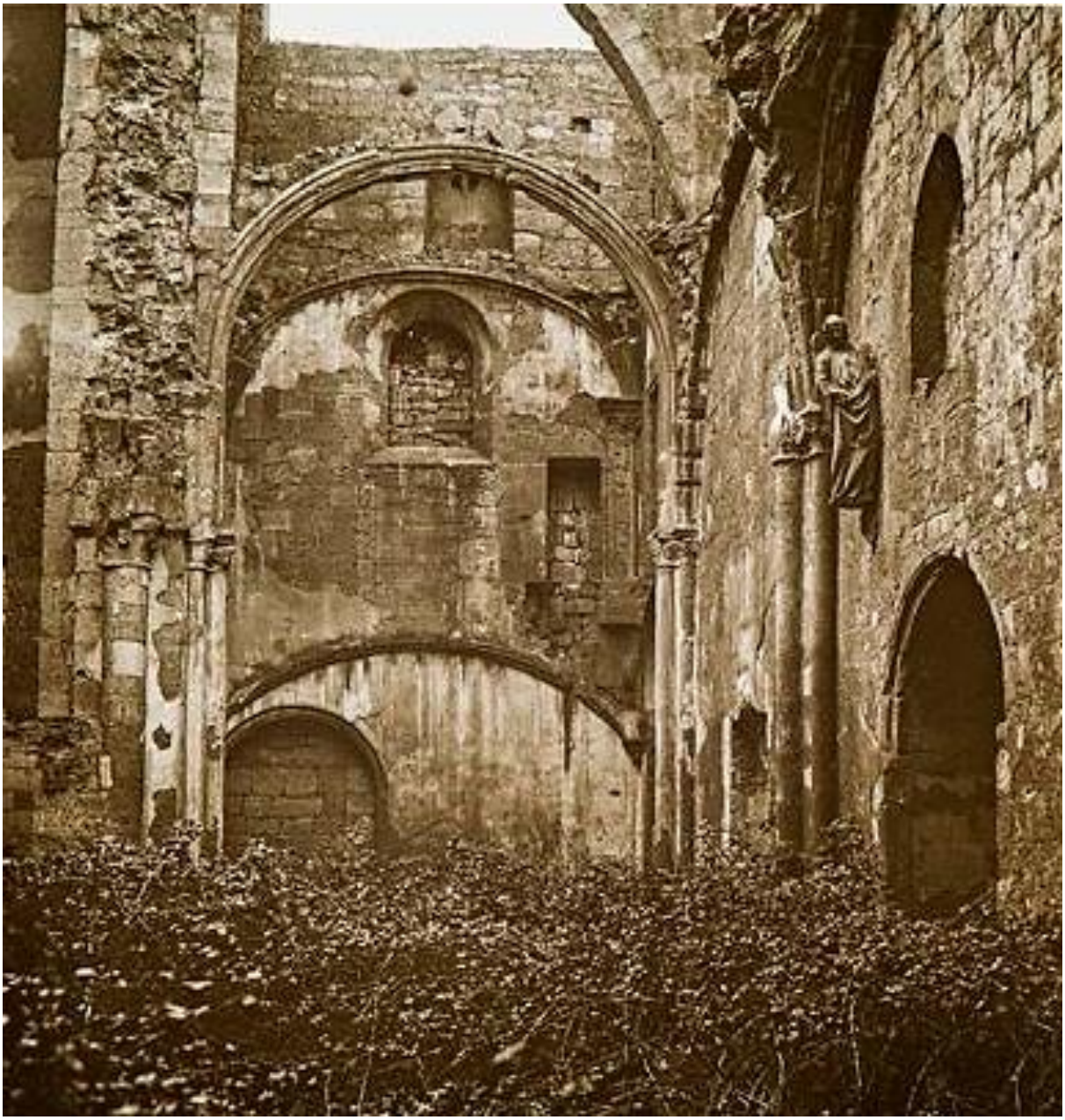


Fig. 14. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Fachada occidental. Vista de la cara interna de la calle lateral norte antes de su rehabilitación. (Foto: Fototeca del Patrimonio Histórico).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 15. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Fachada oeste: detalle de su sector meridional.



Fig. 16. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Pies de la nave longitudinal sur: vista interior.



Fig. 17. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Cuerpo longitudinal: desnivel entre la altura de la nave central y las colaterales.



Fig. 18. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Bajocubierta de la nave lateral sur: arbotantes ocultos. (Tomada de Stefano Bertocci et. al., *Complessi Religiosi e sistema difensivi sul camino di Santiago de Compostela: rilievi e análisis per la valorizzazione e il restauro della cattedrale di Santa Maria la Real a Sasamón* (Firenze: Centro Stampa del Consiglio Regionale della Toscana. 2015), 36).



Fig. 19. Burgos. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Fachada occidental.



USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Fig.20. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada oeste.



Fig. 21a. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada oeste: capiteles del flanco norte.



Fig. 21b. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada oeste: capiteles del flanco sur.

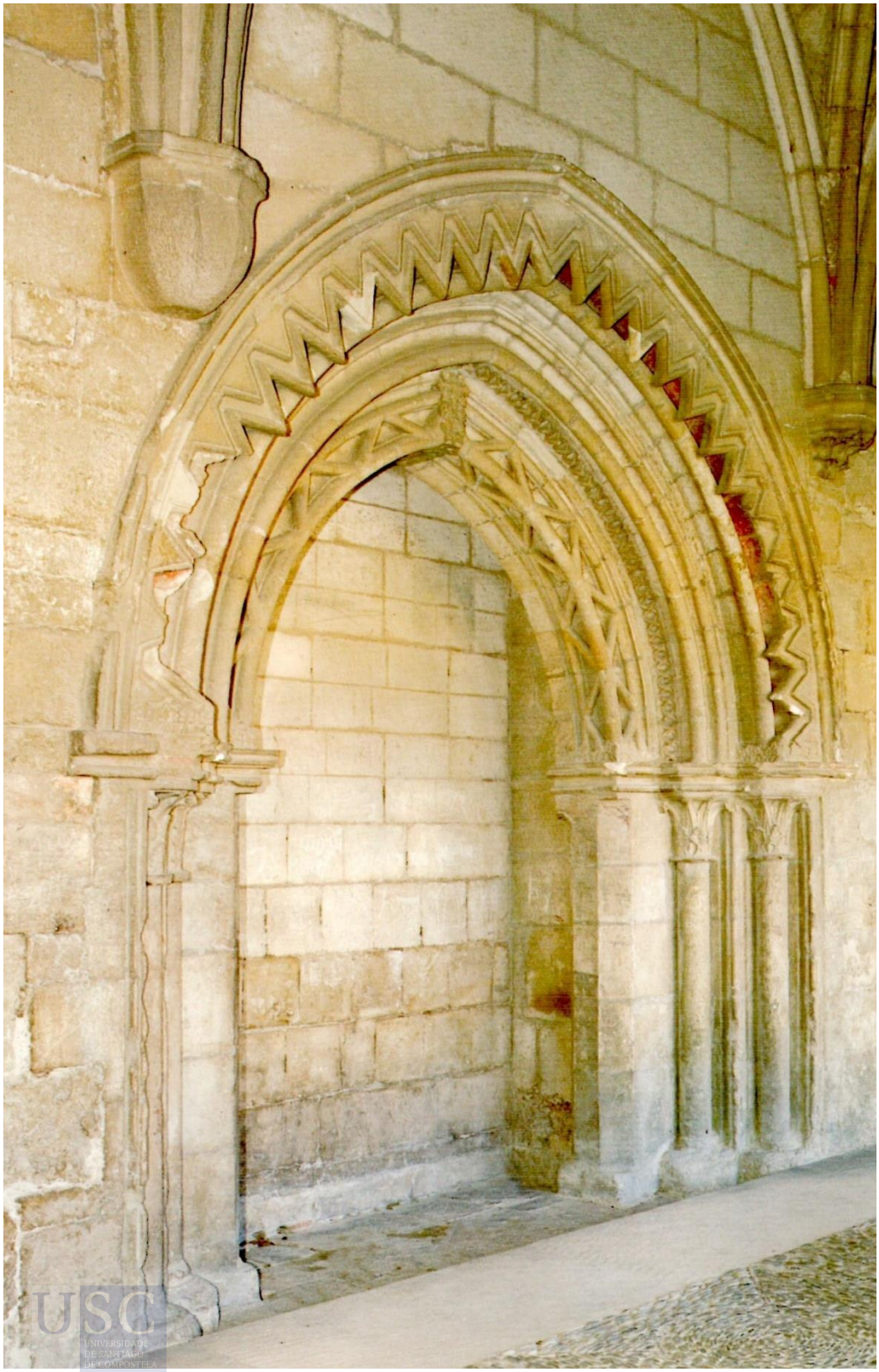


Fig. 22. Burgos. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas: Puerta de acceso a la iglesia desde la nave de los caballeros. (Tomada de María Pilar Alonso Abad, *El Real Monasterio de las Huelgas. Historia y arte* (Burgos: Cajacírculo, 2007), 228)



Fig. 23. Soria. Monasterio de Santa María de Huerta. Puerta de entrada a la iglesia. (Foto: Pablo Ordás Díaz).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 24. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Muro de la nave central desde la bajocubierta de la nave lateral sur: detalle de uno de los óculos. (Tomada de Bertocci et. al., *Complessi Religiosi...*, 37).



Fig. 25. Burgos. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas: nave norte de la iglesia. (Tomada de Alonso Abad, *El Real Monasterio de las Huelgas…,* 171).



Fig. 26a. Villamorón (Burgos). Iglesia de Santiago Apóstol. Vista lateral.



Fig. 26b. Villamorón (Burgos). Iglesia de Santiago Apóstol. Vista lateral (detalle de los óculos)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA




Fig. 27. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Nave colateral sur: vista interior hacia el este.



Fig. 28. Burgos. Catedral de Santa María. Deambulatorio: pilar del lado norte. (Tomada de Henrik Karge, *La catedral de Burgos y la arquitectura gótica del siglo XIII en Francia y España* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995), lám. 14).



Fig. 29. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Capitel de la nave longitudinal sur.



Fig. 30. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Capitel de la nave longitudinal sur.



Fig. 31. Burgos. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Nave de los caballeros: ménsula. (Tomada de Alonso Abad, *El Real Monasterio de las Huelgas…,* 227).



Fig. 32. Burgos. Catedral de Santa María. Portada del Sarmental: capitel de la arcatura inferior este (Tomada de Karge, *La catedral de Burgos…,* lám. 49).



Fig. 33. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Flanco occidental de la torre campanario: detalle de la adecuación de la plementería de la bóveda a la estructura existente.



Fig. 34. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Torre campanario. Vista desde el interior: detalle de la ventana sobre su muro meridional.



Fig. 35. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Torre campanario. Vista desde el interior: detalle del pilar noroeste.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 36. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Torre campanario. Vista desde el interior: detalle del pilar sureste.



Fig. 37. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Interior del cuerpo inferior de la torre campanario: vista hacia el sur.



Fig. 38. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Cuerpo inferior de la torre campanario: restos de una ventana románica y juego de volúmenes en su cara este.



Fig. 39. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Cuerpo inferior de la torre campanario completamente abierto a la circulación.



Fig. 40. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Vista desde el interior de la torre campanario.



Fig. 41. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Alteración en el desarrollo de la bóveda del transepto en el tramo que linda con la torre campanario.



Fig. 42. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Torre campanario: vista exterior desde el sur.



Fig. 43. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Torre campanario. Vista exterior desde el noroeste: detalle del tercer cuerpo en altura.



Fig. 44. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Muro que divide en dos el edificio.



Fig. 45. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Nave transversal que discurre por la vertiente oriental del muro de división y que precede al transepto, bautizada como “nave bisagra”.



Fig. 46. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Pilares de las naves longitudinales.



Fig. 47. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Soportes de la cabecera.



Fig. 48. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Vista de la “nave bisagra hacia el Sur. Al fondo, capilla de San Bartolomé.



Fig. 49. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Vista de la “nave bisagra” hacia el Norte. Al fondo: capilla de las Ánimas.



Fig. 50. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Altura de las bóvedas del crucero y de la denominada como “nave bisagra”.



Fig. 51. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Ubicación de los pilares cilíndricos en el conjunto del sector oriental. Vista desde la primera capilla lateral septentrional.



Fig. 52. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Vista del muro de división desde el tramo norte de la nave “bisagra”: detalle del anclaje deficiente entre ambas fases constructivas.



Fig. 53. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Cabecera. Tramo presbiterial de la capilla absidal más meridional: detalle de uno de los capiteles.



USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Fig. 54. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Cabecera. Tramo presbiterial de la capilla absidal más septentrional: detalle de uno de los capiteles.



Fig. 55. Toro (Zamora). Colegiata de Santa María la Mayor. Portada de la Majestad. Capitel: detalle) (ca. 1280) (Foto: Marina Garzón Fernández).



Fig. 56. León. Catedral de Santa María. Claustro: capitel (primera mitad del siglo XIV) (Foto: Pablo Ordás Díaz).



Fig. 57. León. Catedral de Santa María. Claustro: capitel (primera mitad del siglo XIV) (Foto: Pablo Ordás Díaz).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 58. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Vista exterior de la cabecera: torre de corte cilíndrico.



Fig. 59. Burgos. Catedral de Santa María. Vista exterior desde el sur. (Foto: Ignacio Mascuñán Freijanes).



Fig. 60. Burgos. Catedral de Santa María. Fachada sur del transepto: detalle de los pináculos de remate. (post. 1260) (Foto: Ignacio Mascuñán Freijanes).



Fig. 61. Burgos. Catedral de Santa María. Claustro: detalle de los pináculos de remate. (ca. 1270).



Fig. 62. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Ábside central: vista desde el exterior.

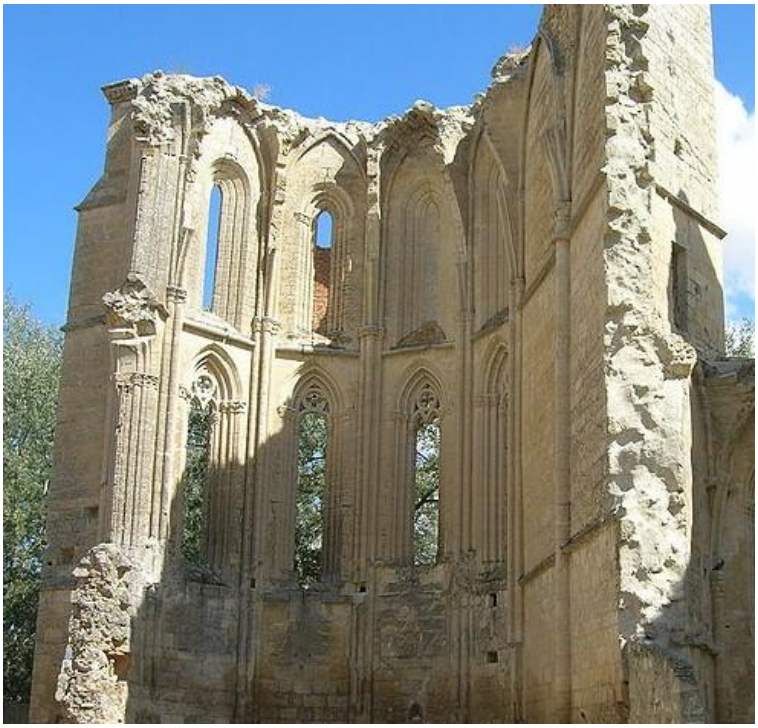


Fig. 63. Castrojeriz (Burgos). Convento de San Antón. Restos del ábside principal.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 64. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Vista general del transepto y la cabecera hacia el Norte.



Fig. 65. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Arcos de comunicación entre las capillas absidales. Vista hacia el Norte.

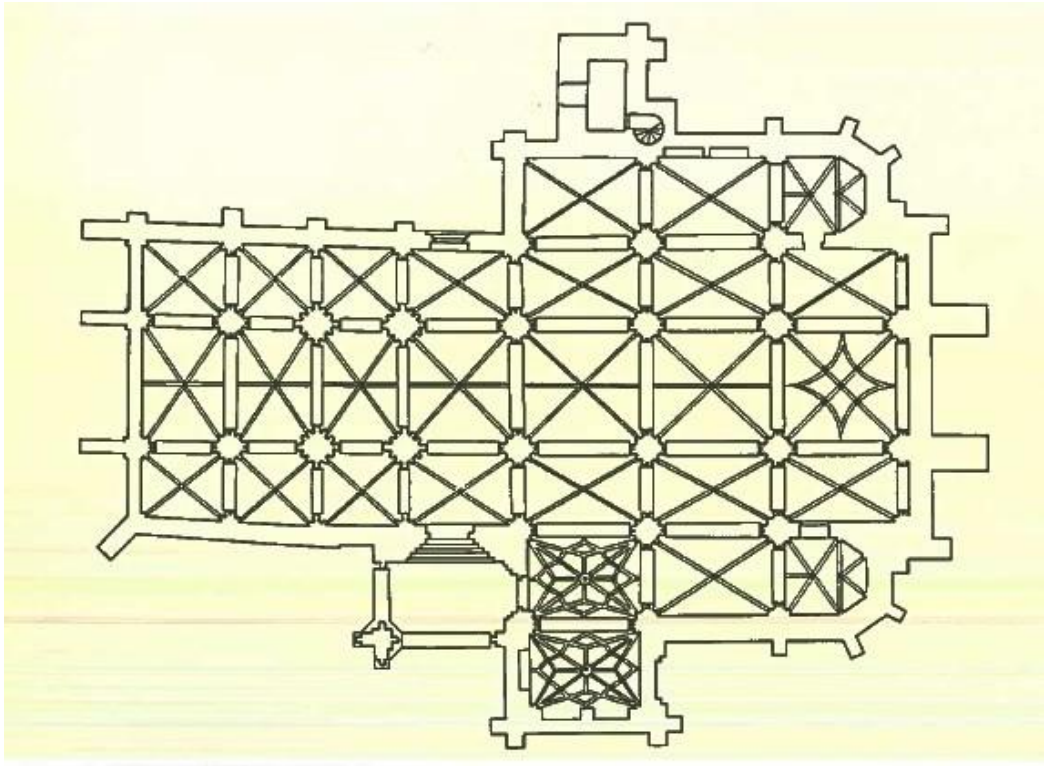


Fig. 66. Villalcázar de Sirga (Palencia). Iglesia de Santa María la Blanca. Planta (Tomada de Martínez Frías, "Arquitectura gótica", 150).



Fig. 67. Villalcázar de Sirga (Palencia). Iglesia de Santa María la Blanca. Vista del interior hacia el este. (Foto: Marina Garzón Fernández).



Fig. 68. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: Virgen sedente con el Niño.



Fig. 69. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Altar mayor: Virgen con el Niño.



Fig. 70. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Capilla de San Bartolomé: arcosolios funerarios.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 71. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Capilla de San Bartolomé: lauda sepulcral de Ruy González (1446).




Fig. 72. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Capilla de las Ánimas: monumento funerario de Álvar Pérez (1444).



Fig. 73. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Capilla de las Ánimas: acceso al claustro en la actualidad.



Fig. 74. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Capilla de las Ánimas: memorias funerarias sobre el sepulcro de Álvar Pérez.



Fig. 75. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Juego de capiteles en la nave longitudinal sur.



Fig. 76. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Cubierta de la nave longitudinal del siglo XVI. bóvedas de terceletes.



Fig. 77. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Nave longitudinal del siglo XVI: vestigios de una capilla funeraria desaparecida.



Fig. 78. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Nave longitudinal del siglo XVI: restos de un arcosolio.



Fig. 79. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Nave longitudinal del siglo XVI: vestigios de una capilla funeraria convertida hoy en almacén.



Fig. 80. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Nave longitudinal del siglo XVI. Capilla funeraria convertida hoy en almacén: detalle de la bóveda.



Fig. 81. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada de San Miguel (ca. 1504).



Fig. 82. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada de San Miguel: detalle del escudo de los Reyes Católicos sobre el dintel (ca. 1504).

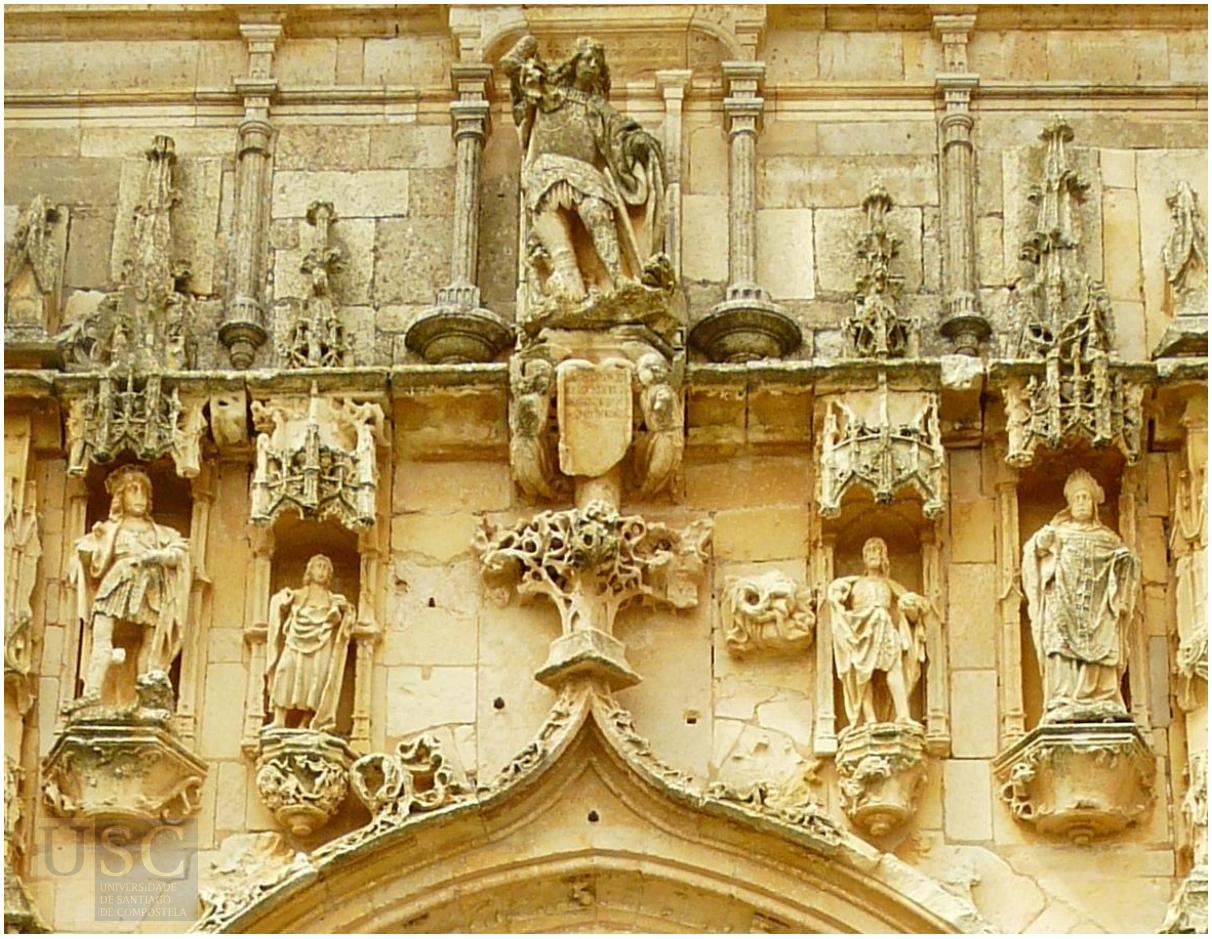


Fig. 83. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada de San Miguel: decoración escultórica (ca. 1504).




Fig. 84. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Puerta de acceso al claustro desde los pies de la nave del Evangelio.



Fig. 85. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Vista exterior de la sala capitular adosada a la cabecera.



Fig. 86. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Sacristía y sala capitular: muro de cierre norte y puerta de acceso al “tesoro”.



Fig. 87. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Sacristía y sala capitular: vista general hacia el sur y arco de comunicación entre ambas estancias.



Fig. 88. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Hornacina abierta al altar mayor desde la sala capitular. (Tomada de Cristóbal Villanueva, "Informe arqueológico preliminar…", documentación fotográfica.).



Fig. 89. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Ábside central.



Fig. 90. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Arco de comunicación entre los tramos presbiteriales de los dos ábsides más meridionales.



Fig. 91. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Arco conopial abierto en el ábside central.




Fig. 92. Imagen actual de las naves longitudinales tras las reformas acometidas a finales del siglo XX.



Fig. 93a.Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: Vista general de las pandas sur y este.



Fig. 93b.Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: Vista general de las pandas norte y oeste.

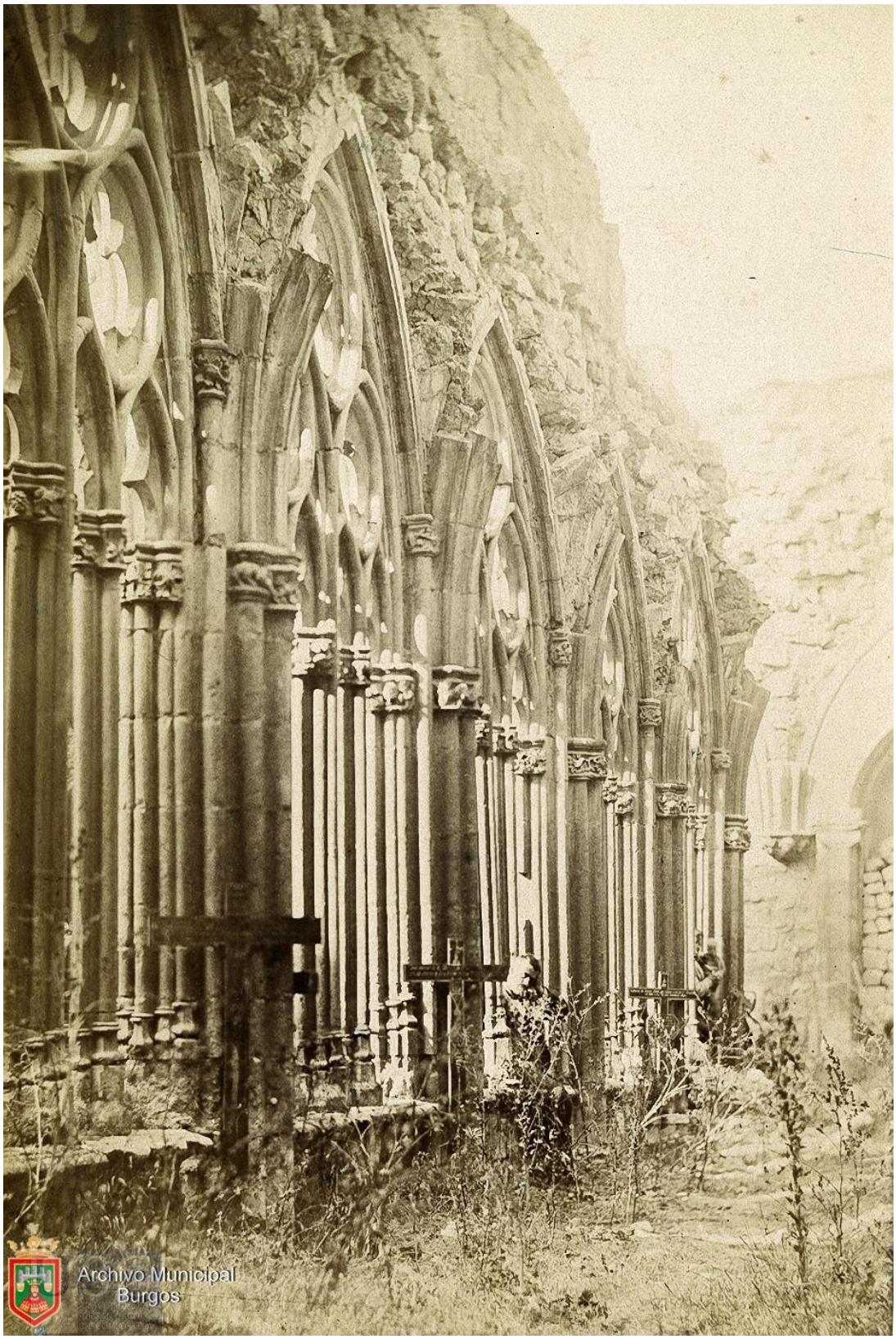



Fig. 94. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: estado de ruina tras el incendio de 1812. (Foto: Colección Gráfica del Archivo Municipal de Burgos).



Fig. 95. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: detalle de los ventanales que miran al patio.



Fig. 96. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: armazón de madera que pretende emular las bóvedas destruidas por el incendio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 97. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro. Panda norte: acceso al jardín abierto durante las obras de restauración.



Fig. 98. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: cicatrices de los arcos formeros de las bóvedas.



Fig. 99. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro. Panda sur: puerta de acceso al interior de la iglesia inutilizada por una ménsula.



Fig. 100. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Puerta de San Miguel: San Juan bautista y obispo.



Fig. 101. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro. Ménsula de la panda oeste: patriarca con inscripción.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 102. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro. Tramo más oriental de la panda sur: antigua puerta de comunicación entre el claustro y la iglesia.

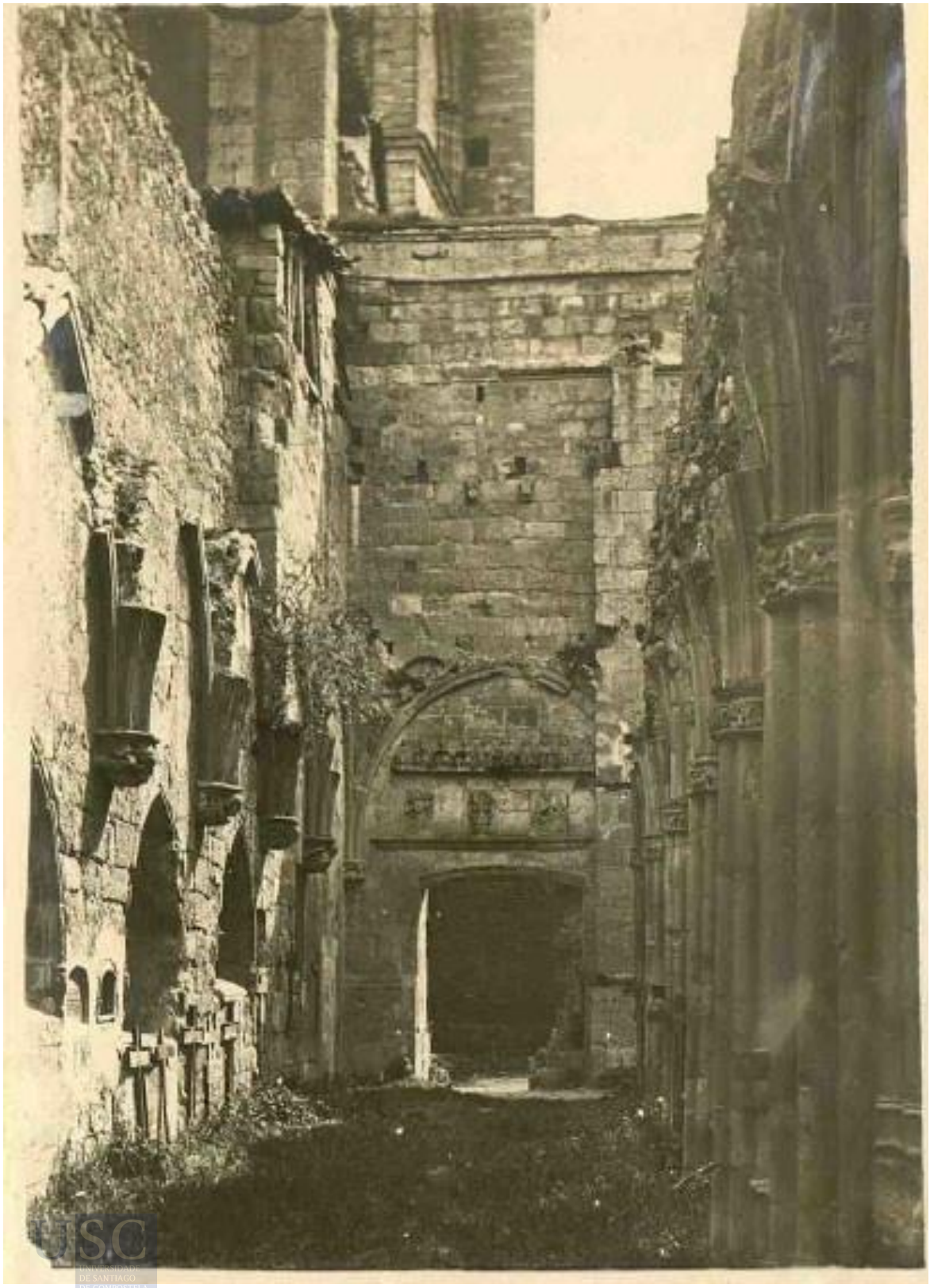


Fig. 103. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: vano de comunicación antes de su cegamiento (ca. 1924). (Tomado de Narciso Sentenach, "Catálogo monumental y artístico de la provincia de Burgos. Vol. 5: Partido de Castrojeriz". Manuscrito inédito. 1924, s.p.).




Fig. 104. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Imagen del claustro antes de su rehabilitación: señales de la existencia de un piso superior (ca. 1898) (Foto: Colección Gráfica del Archivo Municipal de Burgos).




Fig. 105. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Imagen del claustro antes de su rehabilitación: señales de la existencia de un piso superior (ca. 1898) (Foto: Colección Gráfica del Archivo Municipal de Burgos).



Fig. 106. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: vista general de las tracerías desde el patio.



Fig. 107. Burgos. Catedral de Santa María. Claustro alto: vista general de las tracerías desde el patio.



Fig. 108. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: vista general de las tracerías desde el interior.



Fig. 109. Burgos. Catedral de Santa María. Claustro alto: vista general de las tracerías desde el interior.



Fig. 110. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: detalle de las basas.



Fig. 111. Pamplona. Catedral de Santa María. Claustro: detalle de las tracerías de la panda Este. (Foto: Marina Garzón Fernández).



Fig. 112. Burgos. Catedral de Santa María. Claustro alto: vista interior de la panda este.



Fig. 113. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: vista hacia el Norte de la panda oeste



Fig. 114. Burgos. Iglesia de San Esteban. Claustro: vista interior de la panda oeste.

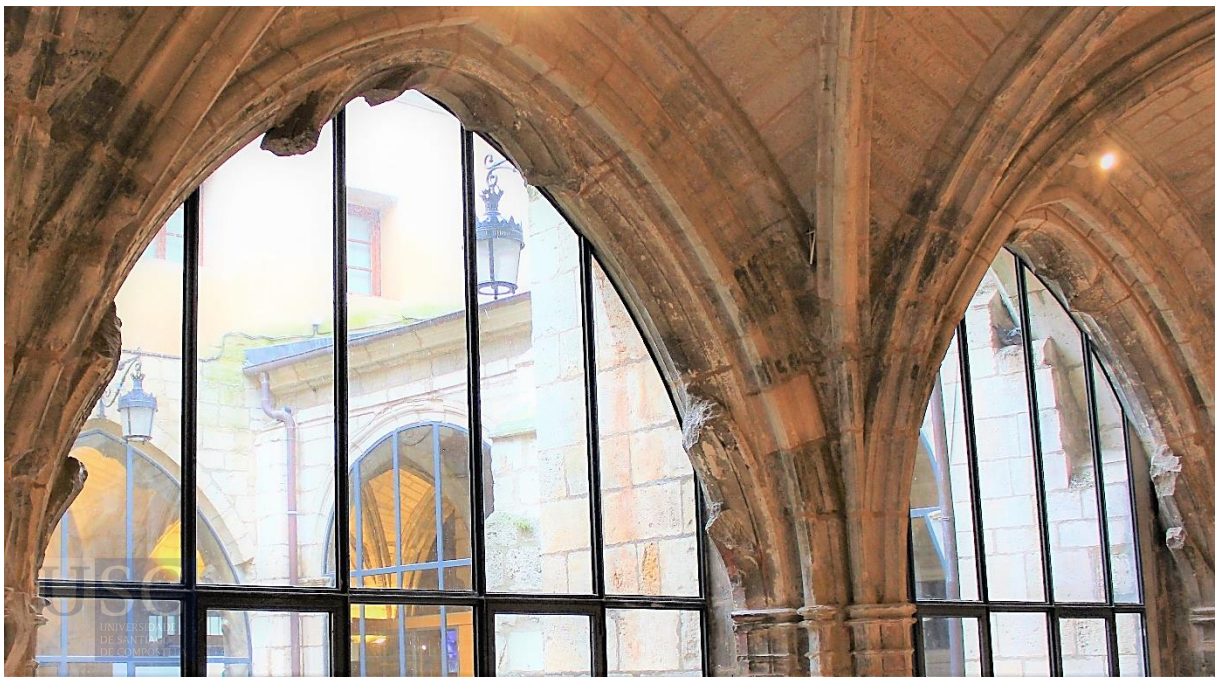


Fig. 115. Burgos. Iglesia de San Esteban. Claustro: detalle de los arranques de las tracerías desmontadas.



Fig. 116. Burgos. Iglesia de San Esteban. Ventanal del triforio.



Fig. 117. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: detalle del ángulo noreste.



Fig. 118. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: detalle de uno de los arcosolios de la panda oeste.



Fig. 119. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Capilla de las Ánimas: lauda sepulcral de Fernando Alonso de Sasamón.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Fig. 120. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Lauda sepulcral de Fernando Alonso de Sasamón: detalle de los escudos que la orlan.



Fig. 121. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro. Panda oeste: tercer arcosolio por el Sur.



Fig. 122. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro. Panda oeste. Detalle del segundo arcosolio por el Sur: posible blasón de la familia Sasamón.



Fig. 123. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro. Crujía oeste. Quinto arcosolio por el Sur: lauda sepulcral (ca. 1333).



Fig. 124. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro. Crujía oeste. Primer arcosolio por el Sur: Lauda sepulcral (ca. 1385).



Fig. 125. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro. Panda oeste. Primer arcosolio por el lado Norte: posible brisura de las armas de los Sasamón.



Fig. 126. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro. Ménsula de la panda norte: ángel con escudo.



Fig. 127. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro. Panda norte: capitel (detalle).



Fig. 128. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: vista exterior del muro de cierre este.



Fig. 129. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Claustro: vista exterior del muro de cierre norte.



Fig. 130. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



Fig. 131. Burgos. Catedral de Santa María. Portada meridional o Puerta del Sarmental (ca. 1235-1240).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



Fig. 132a. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional: desajustes estructurales.



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 132b. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional: desajustes estructurales.



Fig. 133. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Jambas: derrame oeste.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



Fig. 134. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Jambas: derrame este.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



Fig. 135. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional: escultura que ocupa la primera hornacina por el Oeste.



Fig. 136. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional: escultura que ocupa la primera hornacina por el Este.



Fig. 137. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Jambas. Derrame Este: ¿Rey veterotestamentario?



Fig. 138. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Jambas. Derrame Este: ¿Rey veterotestamentario?



Fig. 139. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Jambas. Derrame Este: ¿Reina veterotestamentaria?



Fig. 140. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Jambas. Derrame oeste: ¿Profeta?



Fig. 141. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Jambas. Derrame oeste: ¿Rey? ¿Profeta?



Fig. 142. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Jambas. Derrame oeste: ¿Reina?



Fig. 143. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Parteluz: Virgen con el Niño.




Fig. 144. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Nave longitudinal norte: Santa Ana.



Fig. 145. León. Catedral de Santa María. Puerta norte de la triple fachada Occidental: Rey David (ca. 1280-1290). (Foto: Pablo Ordás Díaz, durante su restauración en 2017).



Fig. 146. León. Catedral de Santa María. Puerta norte de la triple fachada Occidental: joven monarca (ca. 1280-1290). (Foto: Pablo Ordás Díaz, durante su restauración en 2017).



Fig. 147. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional: rey (detalle).



Fig. 148. León. Catedral de Santa María. Puerta norte de la triple fachada occidental: Rey David (detalle). (Foto: Pablo Ordás Díaz, tras su restauración en 2017).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 149. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Parteluz: Virgen con el Niño (detalle).



Fig. 150. León. Catedral de Santa María. Puerta norte de la triple fachada occidental: joven monarca (detalle). (Foto: Pablo Ordás Díaz, tras su restauración en 2017).



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 151a. León. Catedral de Santa María. Puerta sur de la triple fachada occidental. Reina de Saba: detalle (ca. 1290-1295). (Foto: Pablo Ordás Díaz, tras su restauración en 2017).



Fig. 151b. León. Catedral de Santa María. Puerta sur de la triple fachada occidental: Reina de Saba (ca. 1290-1295). (Foto: Pablo Ordás Díaz, tras su restauración en 2017).



Fig. 152. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Enjutas: derrame oeste.



Fig. 153. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Enjutas: derrame oeste.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 154. *Biblia Historiada*. Oxford, Bodleian Library. Ms. Douce 211, fol. 188v: Salomón y la Reina de Saba (primer cuarto del s. XIV).

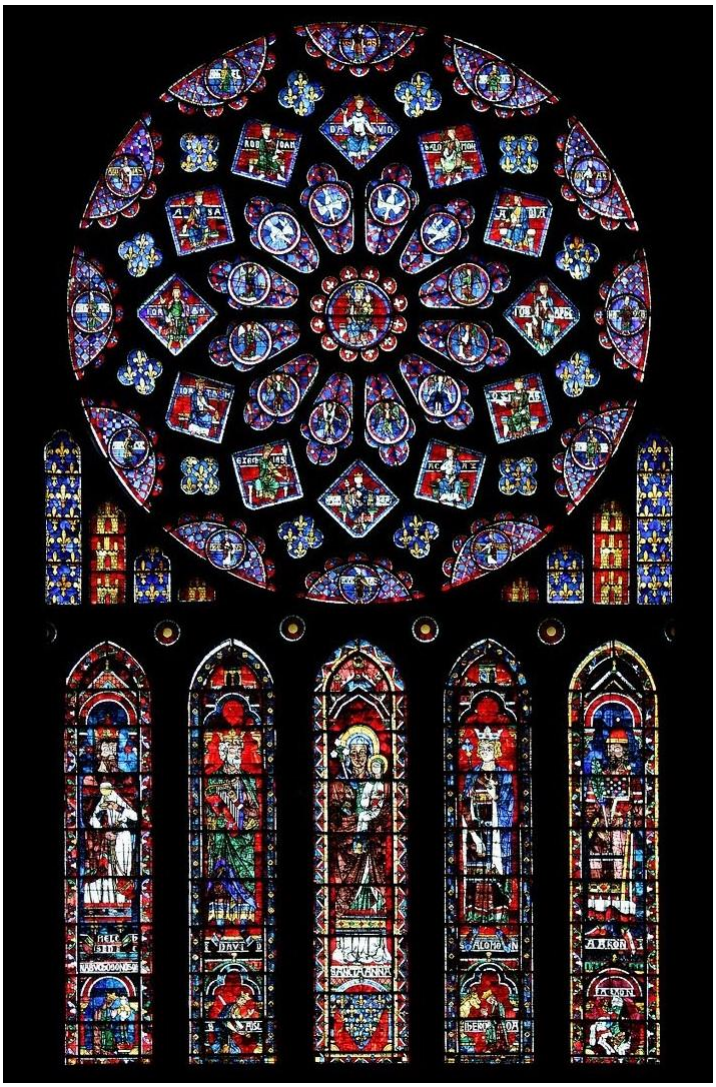


Fig. 155. Chartres. Catedral de Notre-Dame. Fachada norte: rosetón (ca. 1230).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 156. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame oeste: Santa Ana Triple.



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 157. Burgos. Villovela de Esgueva. Iglesia de San Miguel Arcángel: Santa Ana Triple. (segundo tercio del siglo XIV). (Tomado de María Josefa Martínez Martínez, "Imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del camino de Santiago" (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2016), 701).



Fig. 158. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame oeste: Asunción de María y entrega del Cinturón a Santo Tomás.

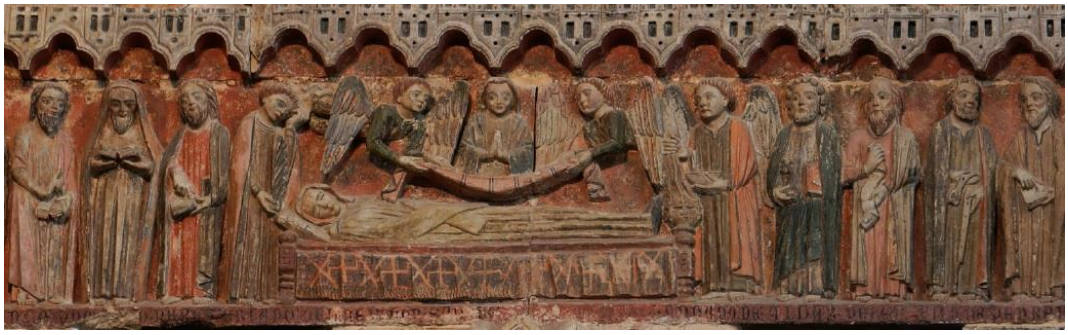


Fig. 159. Toro (Zamora). Colegiata de Santa María la Mayor. Portada de la Majestad: dormición de la Virgen (ca. 1265). (Foto: Marina Garzón Fernández).



Fig. 160. Laguardia (Álava). Iglesia de Santa María. Portada meridional: Asunción de la Virgen. (Tomado de Lucía Lahoz Gutiérrez, *Santa María de los Reyes de Laguardia. El pórtico en imágenes, el pórtico imaginado* (Victoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2000), 106-107).



Fig. 161. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame oeste: ¿Epifanía?



Fig. 162. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame este: ¿Virgen de la leche?



Fig. 163. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame oeste: Hombre verde.



Fig. 164. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame oeste: Cristo en Majestad.



Fig. 165. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame oeste: capitel vegetal.



Fig. 166. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame oeste: Hombre contra león.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

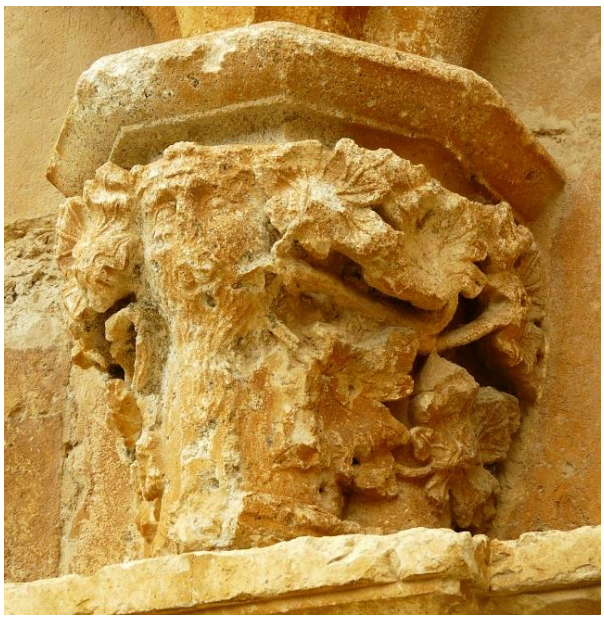


Fig. 167. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame oeste: Hombre verde.



Fig. 168. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame oeste: Hombre verde.



Fig. 169. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame oeste: capitel vegetal.



Fig. 170. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame este: escudo de Castilla y León.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 171. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame este: guerreros enfrentados.



Fig. 172. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame este: capitel vegetal.

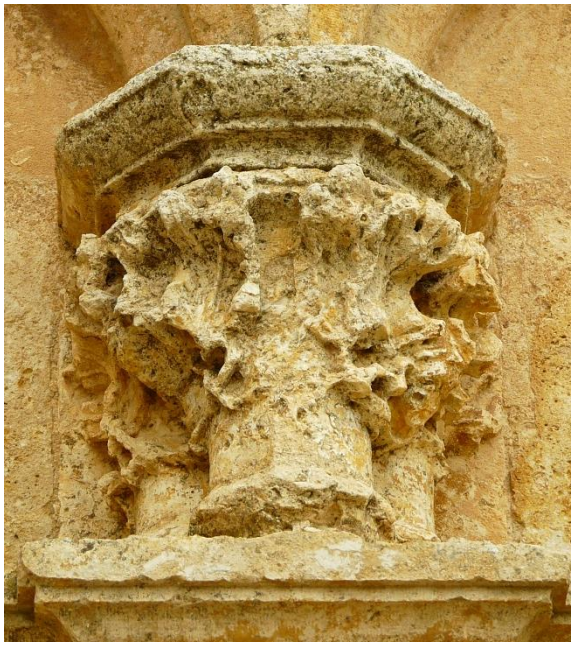


Fig. 173. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame este: capitel vegetal.



Fig. 174. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame este: capitel vegetal.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 175. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame este: capitel vegetal.



Fig. 176. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame este: escena de vendimia.



Fig. 177. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Derrame este: rosetón.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

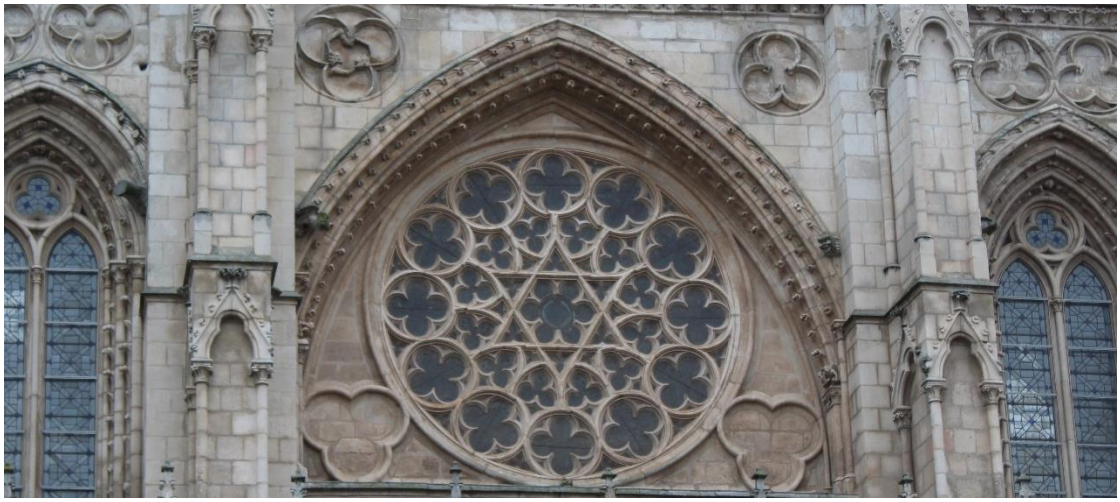


Fig. 178. Burgos. Catedral de Santa María. Fachada occidental: rosetón.

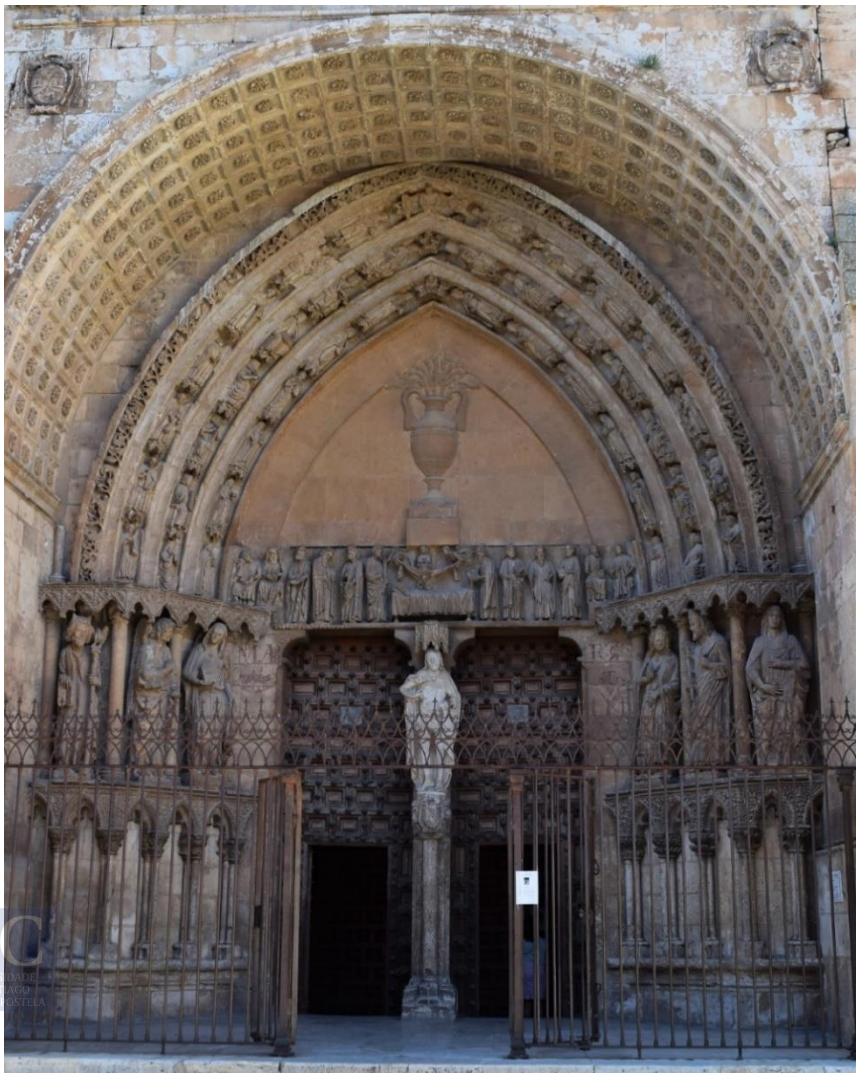


Fig. 179. El Burgo de Osma (Soria). Catedral de la Asunción de la Virgen. Portada sur (ca. 1270) (Foto: Pablo Ordás Díaz).

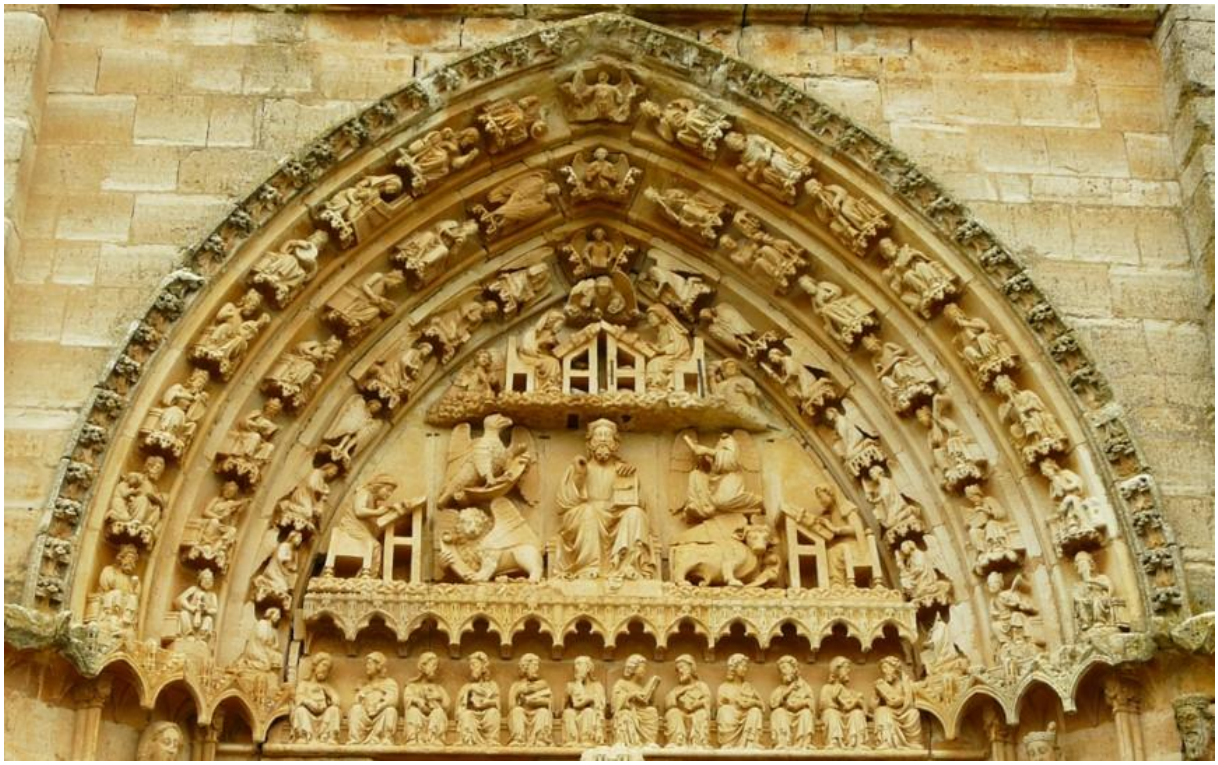


Fig. 180. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional: cuerpo superior.

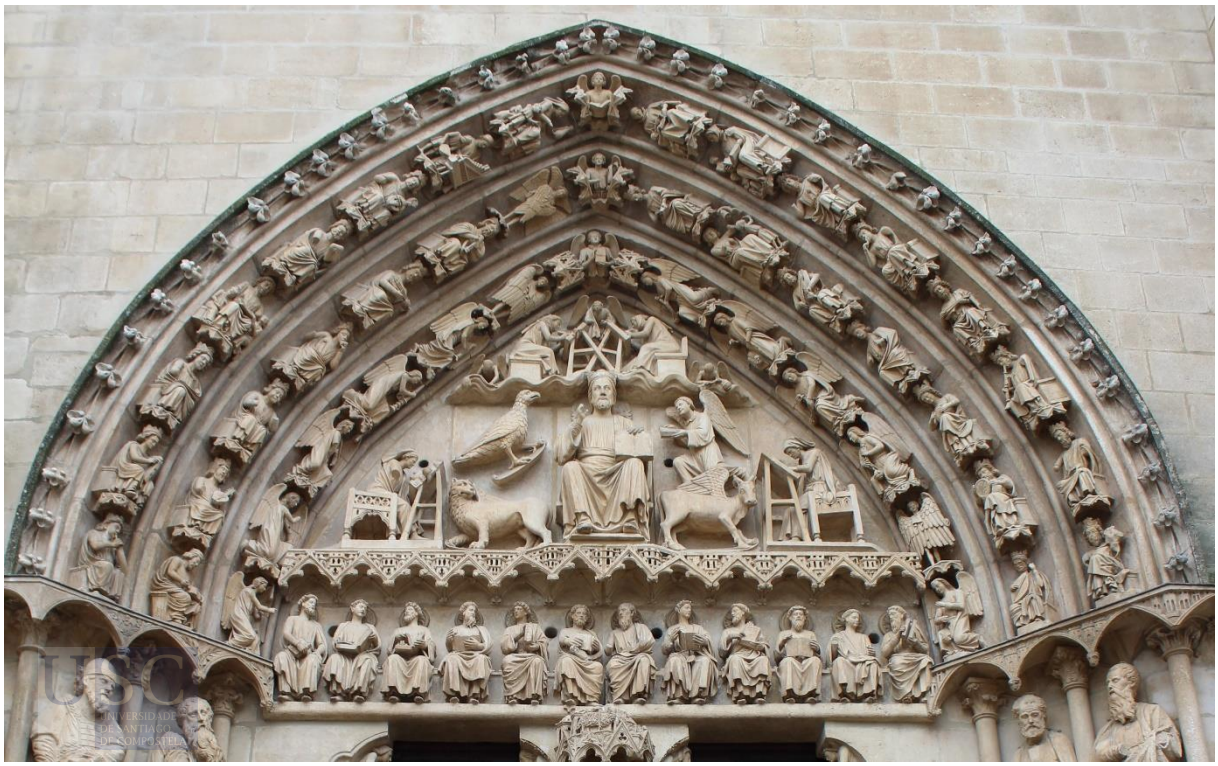


Fig. 181. Burgos. Catedral de Santa María. Portada sur o Puerta del Sarmental: cuerpo superior.



Fig. 182. Burgos. Catedral de Santa María. Puerta del Sarmental. Cuarta dovela de la arquivolta occidental externa: escena escolar.



Fig. 183. Burgos. Catedral de Santa María. Puerta del Sarmental. Octava dovela de la arquivolta occidental externa: escena escolar.



Fig. 184. Burgos. Catedral de Santa María. Puerta del Sarmental. Sexta dovela de la arquivolta central oriental: escena escolar.



Fig. 185. Burgos. Catedral de Santa María. Puerta del Sarmental. Séptima dovela de la arquivolta occidental externa: escena escolar.

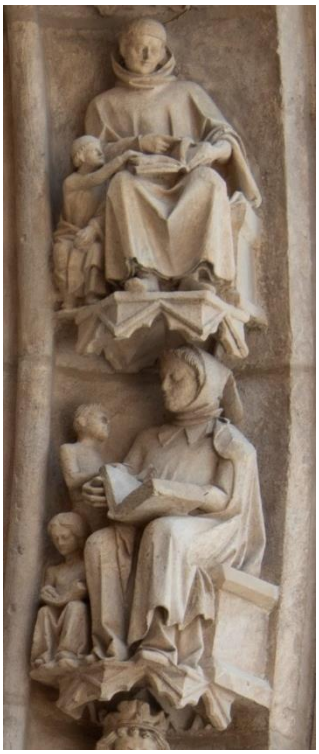


Fig. 186. Burgos. Catedral de Santa María. Puerta del Sarmental. Séptima y octava dovelas de la arquivolta oriental externa: escenas escolares.



Fig. 187. *Image du monde* de Gossouin de Metz. Paris, Biblioteca Ste-Geneviève. Ms. 2200, fol. 57v: gramática (copia ilustrada de 1277).



Fig. 188. *Mukhtâr al-Hikam*. Estambul, Palacio Topkapi Sarayi, Biblioteca de Ahmet III. 3206, fol. 90r: Aristóteles y sus estudiantes (copia iluminada, ca. 1229).




Fig. 189. *Lapidario de Alfonso X*. Madrid, Biblioteca del Monasterio del Escorial. Ms. Esc. H I 15, fol. 1r (mediados del siglo XIII).



Fig. 190. *Bayad y Riyad*. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana. Vat.ar. 368, fols. 15r-14v: Bayad y su sabia consejera (siglo XIII).



Fig. 191. *De materia medica*. Viena, Nationalbibliotek. Cod. Med. gr. 1, fol. 4v: Dioscórides y Heréusis (manuscrito bizantino, anterior a 512).



Fig. 192. *De materia medica*. Estambul, Palacio Topkapi, Biblioteca de Ahmet III. 2127, fol. 2v: Dioscórides y un estudiante (traducción árabe, ca. 1229).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

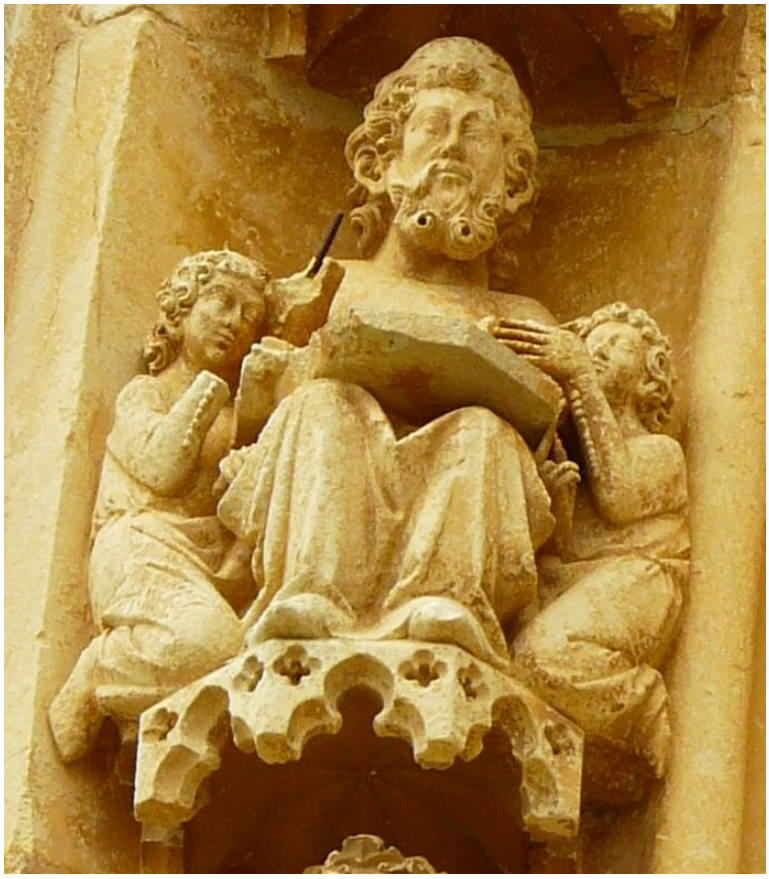


Fig. 193. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Segunda dovela de la arquivolta occidental externa: escena escolar.



Fig. 194. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Sexta dovela de la arquivolta occidental externa: escena escolar.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 195. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Séptima dovela de la arquivolta occidental externa: escena escolar.



Fig. 196. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Sexta dovela de la arquivolta central oriental: escena escolar.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 197. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Quinta dovela de la arquivolta oriental externa: escena escolar.

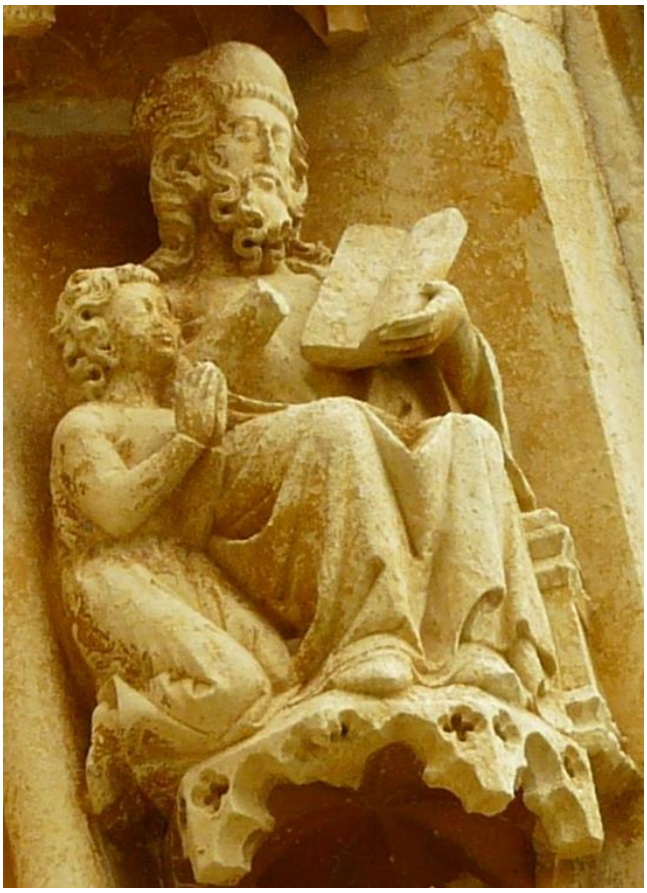


Fig. 198. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Séptima dovela de la arquivolta oriental externa: escena escolar.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 199. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Dintel: Apostolado. (Foto: Ignacio Mascuñán Freijanes).



Fig. 200. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Dintel: Apostolado. (Foto: Ignacio Mascuñán Freijanes).



Fig. 201. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Dintel: Apostolado. (Foto: Ignacio Mascuñán Freijanes).



Fig. 202. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Dintel: Apostolado. (Foto: Ignacio Mascuñán Freijanes).



Fig. 203. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Tímpano: Cristo. (Foto: Ignacio Mascuñán Freijanes).



Fig. 204. Burgos. Catedral de Santa María. Crujía oriental del claustro alto: puerta de ingreso a la capilla de Santa Catalina.



Fig. 205a. Burgos. Catedral de Santa María. Crujía oriental del claustro alto. Puerta de ingreso a la capilla de Santa Catalina: tímpano.



Fig. 205b. Burgos. Catedral de Santa María. Crujía oriental del claustro alto. Puerta de ingreso a la capilla de Santa Catalina: tímpano.



Fig. 206. Burgos. Catedral de Santa María. Crujía oriental del claustro alto. Capilla de Santa Catalina: mensulón sobre el muro oeste.



Fig. 207. Burgos. Catedral de Santa María. Crujía oriental del claustro alto. Capilla de Santa Catalina: mensulón sobre el muro oeste.



Fig. 208. Burgos. Catedral de Santa María. Crujía oriental del claustro alto. Capilla de Santa Catalina: mensulón sobre el muro norte.



Fig. 209. Burgos. Catedral de Santa María. Crujía oriental del claustro alto. Capilla de Santa Catalina: mensulón sobre el muro norte.



Fig. 210. Burgos. Catedral de Santa María. Crujía oriental del claustro alto. Capilla de Santa Catalina: mensulón sobre el muro este.



Fig. 211. Burgos. Catedral de Santa María. Crujía oriental del claustro alto. Capilla de Santa Catalina: mensulón sobre el muro este.



Fig. 212. Burgos. Catedral de Santa María. Crujía oriental del claustro alto. Capilla de Santa Catalina: mensulón sobre el muro sur.



Fig. 213. Burgos. Catedral de Santa María. Crujía oriental del claustro alto. Capilla de Santa Catalina: mensulón sobre el muro sur.



Fig. 214a. Pamplona. Catedral de Santa María. Claustro. Crujía norte: tímpano de la Puerta del Amparo. (Foto: Clara Fernández-Ladreda Aguadé).



Fig. 214b. Pamplona. Catedral de Santa María. Claustro. Crujía norte: tímpano de la Puerta del Amparo. (Foto: Clara Fernández-Ladreda Aguadé).



Fig. 215. Pamplona. Catedral de Santa María. Claustro. Crujía este. Puerta de acceso a la Capilla Barbazana: San Pedro. (Foto: Marina Garzón Fernández).



Fig. 216. Pamplona. Catedral de Santa María. Claustro. Crujía este. Puerta de acceso a la Capilla Barbazana: San Pablo. (Foto: Marina Garzón Fernández).



Fig. 217. Pamplona. Catedral de Santa María. Claustro. Crujía norte: tímpano de la Puerta del Amparo (detalle). (Foto: Clara Fernández-Ladreda Aguadé).



Fig. 218. Burgos. Catedral de Santa María. Crujía oriental del claustro alto: tímpano de la puerta de ingreso a la capilla de Santa Catalina (detalle).



Fig. 219. Burgos. Catedral de Santa María. Crujía oriental del claustro alto: tímpano de la puerta de ingreso a la capilla de Santa Catalina (detalle).



Fig. 220. Pamplona. Catedral de Santa María. Claustro. Crujía este. Puerta de acceso a la Capilla Barbazana: San Pedro (detalle). (Foto: Marina Garzón Fernández).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 221. León. Catedral de Santa María. Claustro: mensulón y capitel de la panda este. (Foto: Pablo Ordás Díaz).

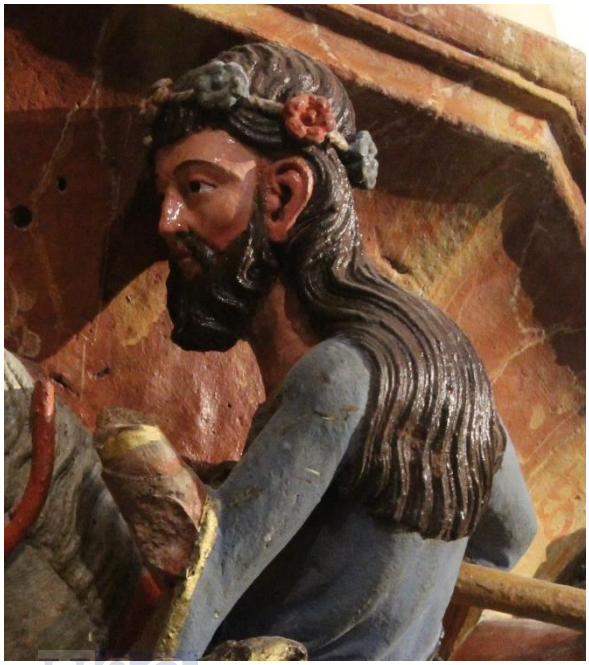


Fig. 222. Burgos. Catedral de Santa María. Claustro alto. Capilla de Santa Catalina: mensulón sobre el muro este (detalle).



Fig. 223. León. Catedral de Santa María. Claustro: mensulón y capitel de la panda este (detalle). (Foto: Pablo Ordás Díaz).



Fig. 224. León. Catedral de Santa María. Claustro: mensulón de la panda oeste (detalle). (Foto: Pablo Ordás Díaz).



Fig. 225. León. Catedral de Santa María. Claustro: mensulón y capitel de la panda oeste. (Foto: Pablo Ordás Díaz).



Fig. 226. León. Catedral de Santa María. Claustro: capitel de la panda oeste (detalle). (Foto: Pablo Ordás Díaz).



Fig. 227. Burgos. Catedral de Santa María. Claustro alto. Capilla de Santa Catalina: mensulón sobre el muro oeste (detalle).



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 228. León. Catedral de Santa María. Claustro: mensulón y capitel de la panda este. (Foto: Pablo Ordás Díaz).

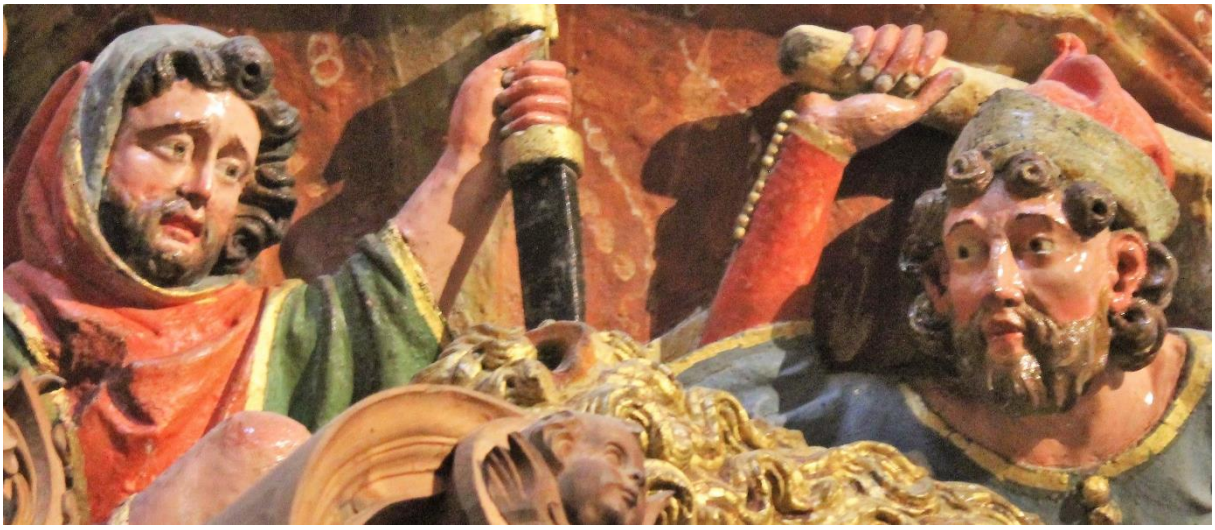
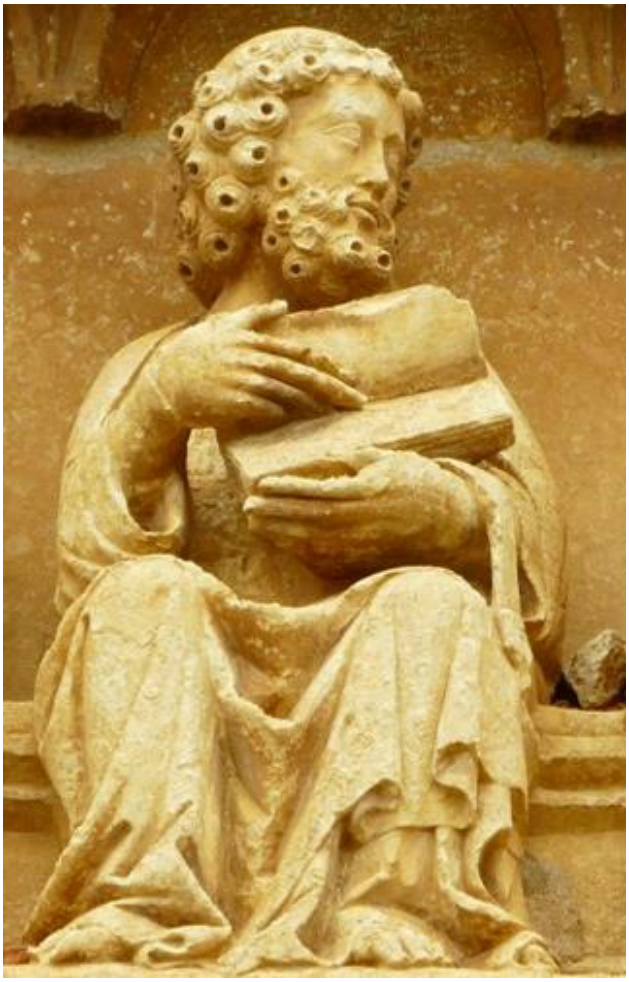


Fig. 229. Burgos. Catedral de Santa María. Claustro alto. Capilla de Santa Catalina: mensulón sobre el muro sur (detalle).



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 230.  Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Dintel: Apóstol.



Fig. 231. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Tímpano: Evangelistas escribas.

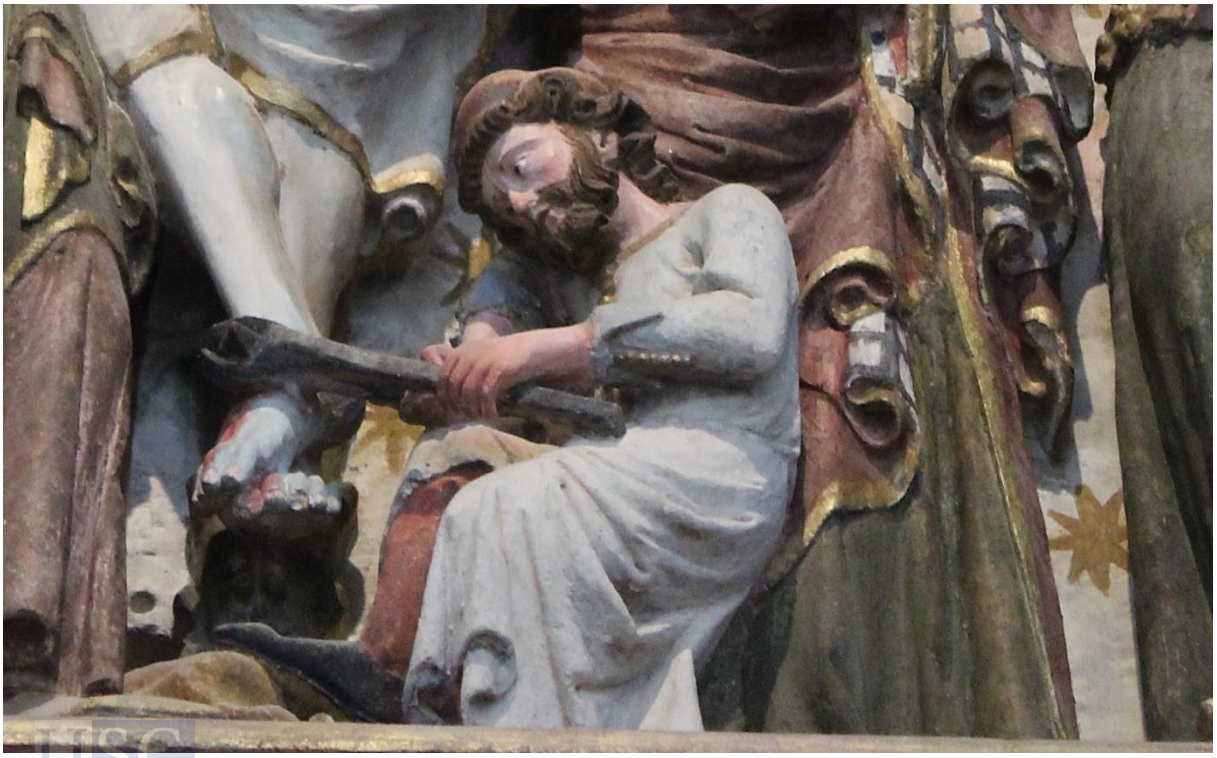


Fig. 232. Burgos. Catedral de Santa María. Crujía oriental del claustro alto: tímpano de la puerta de ingreso a la capilla de Santa Catalina (detalle).



Fig. 233. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional: arquivoltas (detalle).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



Fig. 234. Burgos. Iglesia de San Esteban. Portada occidental: tímpano.



Fig. 235. Burgos. Iglesia de San Esteban. Portada occidental: tímpano (detalle).



Fig. 236. Burgos. Iglesia de San Esteban. Portada occidental: dintel (detalle).



Fig. 237. Burgos. Iglesia de San Esteban. Claustro: panda sur.



Fig. 238. Burgos. Iglesia de San Esteban. Claustro. Panda sur: detalle de una de las cabezas que coronan el tercer arcosolio por el Oeste.



Fig. 239. Burgos. Iglesia de San Esteban. Claustro. Panda sur: detalle de una de las cabezas que coronan el cuarto arcosolio por el Oeste.



Fig. 240. Burgos. Catedral de Santa María. Claustro alto. Capilla de Santa Catalina: mensulón sobre el muro norte (detalle).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 241. Burgos. Iglesia de San Esteban. Claustro. Panda sur: detalle de una de las cabezas que coronan el primer arcosolio por el Oeste.



Fig. 242. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Dintel: Apóstol.



Fig. 243. Burgos. Iglesia de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal. Portada occidental: tímpano.



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 244. Burgos. Iglesia de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal. Portada occidental: tímpano (detalle).



Fig. 245. Burgos. Iglesia de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal. Portada occidental: tímpano (detalle).

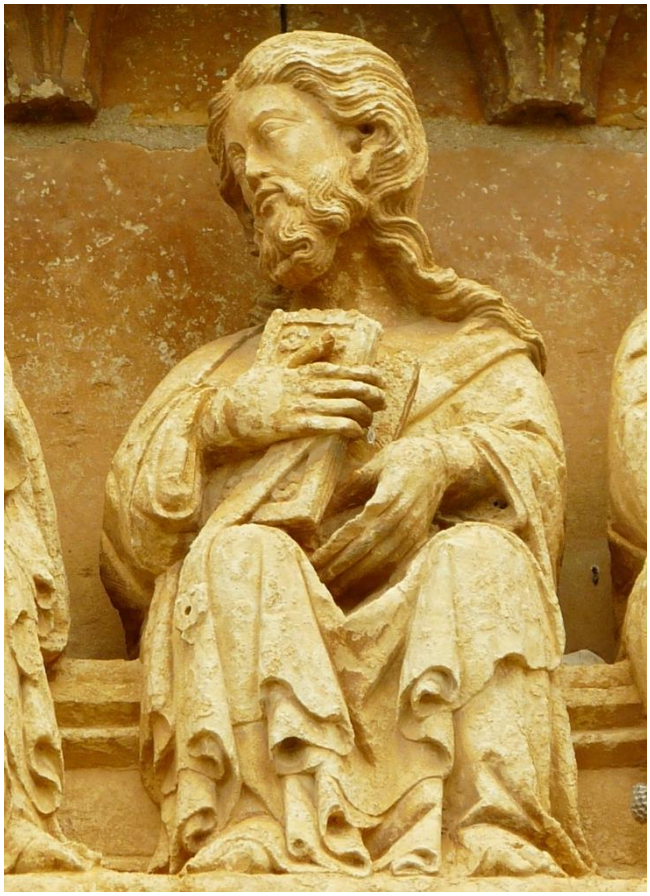


Fig. 246. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional. Dintel: Apóstol.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 247. Sasamón (Burgos). Iglesia de Santa María. Portada meridional: friso con decoración vegetal.



Fig. 248. León. Catedral de Santa María. Claustro. Crujía sur: decoración vegetal de los arcos formeros (detalle). (Foto: Pablo Ordás Díaz).



Fig. 249. Olite (Navarra). Iglesia de Santa María. Portada oeste. (Foto: Pablo Ordás Díaz).

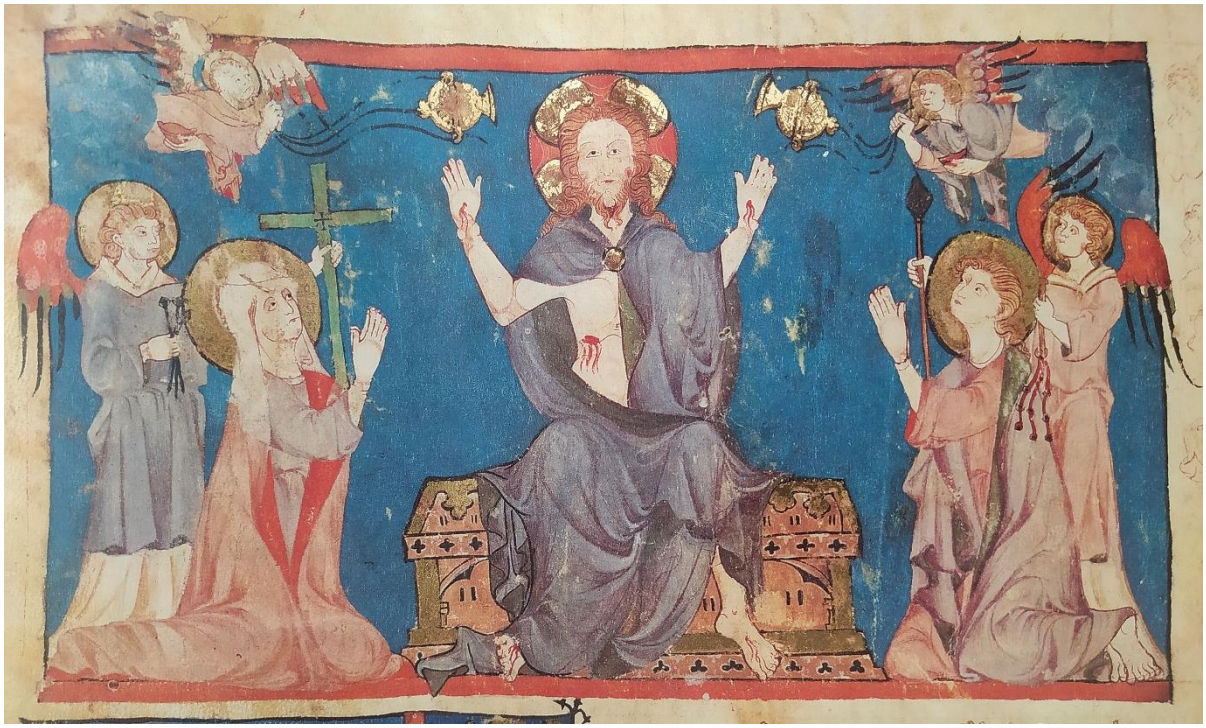


Fig. 250. *Libro de los caballeros de la Cofradía del Santísimo y Santiago*. Rep. Facs. Fol. 14r.: miniatura inicial, segunda venida de Cristo.



Fig. 251. *Libro de los caballeros de la Cofradía del Santísimo y Santiago.* Rep. Facs. Fol. 22r.: caballeros villanos.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA