

# EL TRIUNFO DEL MANIERISMO

La capilla de la Natividad de la catedral de Burgos

René Jesús Payo Hernanz y Ana Diéguez Rodríguez



RENOVATIO

**René Jesús Payo Hernanz**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Burgos. Ha sido director del Departamento de Ciencias Históricas y Geografía y vicerrector de Cultura de esa universidad. En la actualidad dirige la Cátedra de Estudios del Patrimonio Artístico y la revista *Sarmental* de esta institución académica. Desarrolla su actividad investigadora en el campo de las artes hispánicas de los siglos XVI al XVIII, con más de 20 libros y 150 artículos científicos. Ha comisariado 20 exposiciones sobre arte y patrimonio entre las que destacan: "Mateo Cerezo (1637-1666). Materia y espíritu" o "Lux. El arte en la Edad de Oro de las catedrales" (2021), etc. Es académico-director de la Real Academia Burguense de Historia y Bellas Artes y académico correspondiente de la Real Academia de la Historia, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Academia de Historia y Geografía de México.

**Ana Diéguez Rodríguez**, doctora en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela. Ha sido becaria del departamento de pintura flamenca y holandesa del Museo del Prado y de los de educación y archivo gráfico del Museo Provincial de Pontevedra. Sus líneas de investigación están vinculadas a la Historia del Arte Moderno. En 2014 ha sido premio Europa Nostra en investigación por el libro en el que ha participado *Van Dyck en España* (Madrid, 2012). Desde 2016, es directora del Instituto Moll, centro de investigación en pintura flamenca, y profesora asociada de la Universidad de Burgos. Es autora de *El retablo en el arciprestazgo de Monforte de Lemos en los siglos XVII y XVIII* (Lugo, 2003) y *Santa Rosalía llevada al cielo por ángeles, una obra de Anton van Dyck y su taller* (Madrid, 2020); coeditora del libro *The Pictor Doctus, between Knowledge and Workshop. Artists, Collections and Friendship in Europe, 1500-1900* (Brepols, 2021).

# EL TRIUNFO DEL MANIERISMO

La capilla de la Natividad de la catedral de Burgos



# EL TRIUNFO DEL MANIERISMO

La capilla de la Natividad de la catedral de Burgos

**René Jesús Payo Hernanz y Ana Diéguez Rodríguez**

Alcañiz, 2023



## **EDICIÓN**

**Centro de Estudios de Arte del Renacimiento**

El Centro de Estudios de Arte del Renacimiento es una institución adscrita al Instituto de Estudios Turolenses y patrocinada por la Diputación Provincial de Teruel, el Ayuntamiento de Alcañiz y la Fundación Quílez Llisterrí

## **FOTOGRAFÍAS**

Los autores, Museo del Prado, Biblioteca Nacional

## **DISEÑO DE LA COLECCIÓN, MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN**

**Terès&Antolín**

Avda. Aragón, 89, 6º-7º D - 44600 Alcañiz

[www.teresantolin.com](http://www.teresantolin.com)

## **ISBN**

978-84-17999-26-1

## **DEPÓSITO LEGAL**

TE-4-2023

© René Jesús Payo Hernanz y Ana Diéguez Rodríguez. Burgos, 2023

© de las fotografías, los autores. 2023

© del diseño, Terès&Antolín. Alcañiz, 2023

© de la presente edición, Centro de Estudios de Arte del Renacimiento. Alcañiz, 2023

Queda prohibida cualquier reproducción total o parcial, tanto de los textos como especialmente de las fotografías, sin el permiso por escrito del Centro de Estudios de Arte del Renacimiento o de los otros titulares de los derechos

Hecho e impreso en España / Made and printed in Spain

FOTOS DE CUBIERTA Y CONTRACUBIERTA: Los autores

---

# ÍNDICE

---

<b>La familia de los González de Salamanca y Espinosa entre Burgos, Sevilla y América</b>	<b>9</b>
<b>La capilla de la Natividad. Su fundación y dotación</b>	<b>17</b>
Las primitivas capillas de San Martín y San Gil	17
La cesión de las primitivas capillas a Ana de Espinosa	20
La estructura económica y litúrgica de la nueva capilla de la Natividad	21
La dotación económica y los estatutos	21
El patronato de la capilla hasta el siglo XVIII	23
<b>La capilla de la Natividad. Su proceso constructivo y de amueblamiento</b>	<b>27</b>
La construcción arquitectónica	27
La dotación mobiliaria	31
Las tareas de mantenimiento	33
Descripción de la arquitectura de la capilla	38
El retablo mayor	47
El arco de enmarcamiento	47
Descripción formal e iconográfica del retablo	51
El retablo de la Pasión	66
Otros bienes muebles: la sillería y la rejería	76
<b>Conclusiones</b>	<b>80</b>
<b>Notas</b>	<b>82</b>
<b>Fuentes documentales</b>	<b>96</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>100</b>



## La familia González de Salamanca y Espinosa entre Burgos, Sevilla y América

El matrimonio de Pedro González de Salamanca y Ana de Espinosa formó parte de la oligarquía económica burgalesa del siglo XVI (Fig. 1). Su fortuna se fue forjando merced a su integración en la importante red de familias de comerciantes que, desde finales del siglo XV, hicieron de Burgos uno de los grandes centros mercantiles españoles y que desde esta urbe desarrollaban sus actividades económicas en distintos territorios europeos, en Sevilla y en América.

Pedro González de Salamanca fue hijo de Pedro de Burgos y de Catalina de Salamanca<sup>1</sup>. Curiosamente no utilizaría de manera habitual como primer apellido el de su padre, prefiriendo el de González al que

unió el de su madre. Tuvo, al menos, una hermana llamada Elvira<sup>2</sup>. De la familia de su padre sabemos que alcanzó un destacado papel en la administración local<sup>3</sup> y en el comercio contando con distintos miembros que cursaron sus estudios en la ciudad de Salamanca y que hallaron su enterramiento en una notable capilla en la iglesia de San Gil de la ciudad de Burgos donde dejaron prueba de su generosidad dotándola de importantes bienes artísticos<sup>4</sup> (Fig. 2). Sin duda, este hecho facilitó que don Pedro, que suele aparecer denominado como licenciado, pudiera seguir estos pasos y desarrollar estudios quizá en la universidad salmantina. Por vía materna formaba parte



Fig. 1. Vista de Burgos. *Civitatis Orbis Terrarum*.

de una importante familia de mercaderes, los Salamanca, que desde mediados del siglo XV desarrollaron una notabilísima acti-



**Fig. 2.** Retrato de Juan García de Burgos en su capilla funeraria de la iglesia de San Gil. Maestro de los Burgos. H. 1460.

vidad de tráfico de mercancías entre Castilla y los territorios europeos<sup>5</sup>, llegando a alcanzar un notable protagonismo por su capacidad de crear redes comerciales, de diversificar sus actuaciones económicas, de conseguir magníficos factores que actuaban como sus representantes y de potenciar actividades artísticas<sup>6</sup>. Algunos de los Salamanca alcanzaron un notable protagonismo en el comercio y en la administración de la ciudad en los años centrales del siglo XVI, siendo especialmente significativas sus fundaciones religiosas en la iglesia de San Lesmes (Fig. 3), en el convento de Santa Clara (Fig. 4) y en el monasterio de San Pablo<sup>7</sup>.

Sabemos que don Pedro estaba desposado con Ana de Espinosa y que de este matrimonio nacieron cinco hijos varones: Pedro, Gaspar, Melchor, Baltasar y Martín, a los que va a identificar en su testamento con el apellido compuesto de González de Burgos y Salamanca, recuperando para ellos la memoria de su padre y abuelo respectivamente<sup>8</sup>. Por otra parte, también fue padre de tres hijas llamadas Ana, María y



**Fig. 3.** Retrato de García de Salamanca. Retablo de la Capilla de la Santa Cruz de la iglesia de San Lesmes de Burgos.

Catalina. La primera había muerto ya en 1547 y había profesado como monja. Las dos segundas vivieron hasta 1578 y junto a su madre tuvieron un gran protagonismo en la construcción de la capilla de la Natividad. En el momento de redactar sus últimas voluntades, don Pedro expresó su deseo de fundar un mayorazgo en el que quedaban incluidas sus casas en la calle de Cantarranas la Mayor, que había heredado de sus padres<sup>9</sup>, y sus propiedades agrarias en Riocerezo, Rublacedo de Abajo, Rublacedo de Arriba y Arcos de la Llana, nombrando como titular de este vínculo a su primogénito, Pedro<sup>10</sup>. También tenemos constancia de que fundó una obra pía para casar doncellas huérfanas de la familia y, en su falta, a mujeres de escasos recursos que vivieran en las calles de San Lesmes y San Juan. En la calle de Comparada, tenía don Pedro otra casa heredada de sus padres en la que tuvo que gastar 12.000 maravedís para evitar su ruina<sup>11</sup> (Fig. 5).

Pedro González de Salamanca no se dedicó al mundo del comercio. Así lo declara en su testamento, en el que de manera un tanto amarga señala que siempre había tenido problemas con su mujer, quien de forma habitual le había recordado que la mayor parte de la fortuna era suya, pues ella y su familia se habían dedicado a las actividades mercantiles, mientras que él no había participado nunca en ellas al considerarlas muy arriesgadas<sup>12</sup>. Esto parece indicar que las relaciones en este matrimonio no fueron excesivamente buenas, lo que queda ratificado en el hecho de la frialdad con la que es recordada doña Ana en el testamento del cabeza de familia. Lo que sí sabemos es que algunos de sus hijos desarrollaron una importante labor comercial en Sevilla y en territorios ultramarinos tal y como veremos más adelante. Don Pedro, además de a las actividades de carácter administrativo, se dedicó a adquirir propiedades rústicas en el entorno de Burgos, siendo la villa de



Fig. 4. Escudo de los Salamanca en el Convento de Santa Clara de Burgos.



Fig. 5. Testamento de Pedro González de Salamanca. 1547.

Arcos uno de los lugares en que más tierras logró concentrar<sup>13</sup>.

No sabemos exactamente cuándo murió don Pedro, pero esto debió de ocurrir en torno al 4 de noviembre 1550, momento en que se abrió su testamento redactado en 1547<sup>14</sup>. En este documento, en algunos de sus párrafos, recupera para sí el apellido de su padre y aparece citado como Pedro González de Burgos y Salamanca. En sus últimas voluntades ordenaba ser enterrado en el monasterio de San Pablo de Burgos, en una tumba que tenía concertada con el prior fray Martín de Villoslada. En ese cenobio yacían también sus padres y una parte significativa de la estirpe de su madre<sup>15</sup> (Fig. 6).

Ana de Espinosa debió de nacer en los años finales del siglo XV y era hija de Martín de Lupiana y María González de Cisneros. En 1511, le fueron otorgados como dote

370.000 maravedís de los que su futuro esposo, Pedro González de Salamanca, dio carta de pago<sup>16</sup>. Lupiana fue un importante mercader burgalés en los años finales del siglo XV y en los iniciales del siglo XVI que casó hacia 1489 con María González de Cisneros, natural de Medina de Rioseco<sup>17</sup>. Doña María debió de morir hacia 1502, fecha en la que dictó testamento<sup>18</sup>. Doña Ana fue hermana de Leonor de Espinosa, que casó hacia 1517 con el mercader Diego Martínez de la Torre<sup>19</sup>. Era prima del mercader Diego Ruiz de Miranda, con el que mantuvo una magnífica relación, ya que quiso que fueran sus hijos Pedro y Juan quienes ostentaran el patronato de la capilla de la Natividad. Vemos, por lo tanto, cómo al menos desde el siglo XV la familia de la fundadora de la capilla, en sus distintas ramas, estuvo ligada al mundo del comercio.

Basas Fernández señaló que Ana de Espinosa, esposa de don Pedro, pertenecía a un linaje mercantil y financiero sevillano<sup>20</sup>. Tenemos constancia de que en esa ciudad



Fig. 6. Escudo de Pedro González de Salamanca en el retablo mayor de la capilla.



Fig. 7. Escudo de Ana de Espinosa en el retablo mayor de la capilla.

estaban asentados varios comerciantes con el apellido Espinosa, algunos de los cuales tenían procedencia castellana<sup>21</sup>. Sin embargo, sabemos que doña Ana no era natural de esa urbe pues era hija del citado mercader burgalés<sup>22</sup>. Tuvo una larga vida que superaría los 80 años en la que, al parecer, estuvo impulsando y dirigiendo desde Burgos muchas de las actividades económicas encabezadas por sus hijos en el campo del comercio (Fig. 7).

Los últimos años de la vida de doña Ana los dedicaría a administrar sus posesiones burgalesas, a reclamar los derechos de herencia sobre los bienes de algunos de sus hijos que murieron tempranamente<sup>23</sup>, a defenderse de los pleitos que le interpusieron como heredera de los mismos<sup>24</sup> y a la creación de la capilla de la Natividad en la catedral, que en gran medida pudo llevar a cabo merced a las herencias que fue reuniendo, más que de su marido, de sus descendientes fallecidos y a involucrar en este proyecto a sus dos hijas, que también fueron sumamente generosas con esta fundación. A juicio de su hijo Gaspar, doña Ana era una mujer “muy principal y rica de mas de 50.000 ducados de hacienda, muy buena cristiana, temerosa de Dios y de su conciencia y de buena vida, fama y opinión”<sup>25</sup>. Lo cierto es que, a tenor de la información que sobre ella tenemos, sabemos que fue una magnífica gestora de los bienes familiares<sup>26</sup>. Redactó su testamento el día 4 de junio de 1572 y debió de fallecer hacia 1574<sup>27</sup>. La principal preocupación que aparece en este documento fue dejar perfectamente organizados todos los aspectos que debían regir la vida de la capilla, tanto desde el punto de vista de la dotación económica como de su administración y organización religiosa. En sus últimas voluntades también se acordó de algunos de sus familiares como sus sobrinos, Diego e Isabel de la Torre, a los que legó distintas cantidades de dinero. Igual consideración

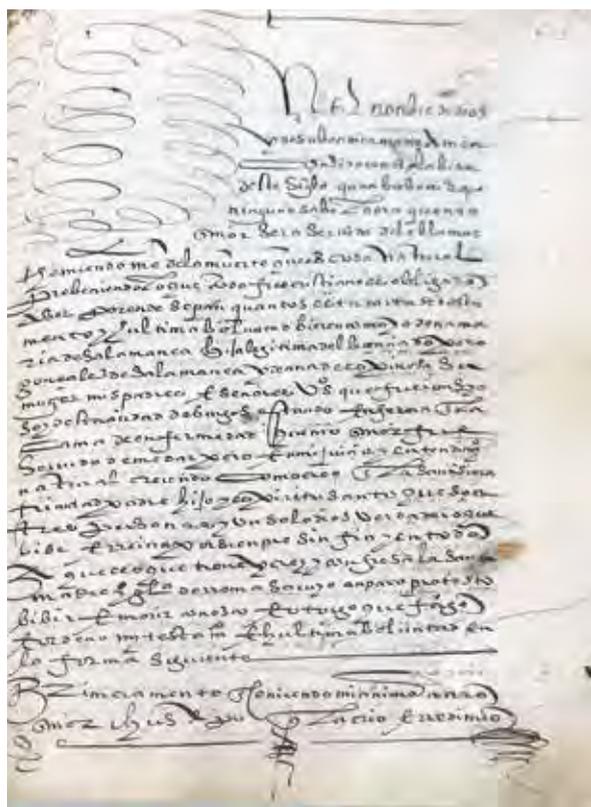


Fig. 8. Testamento de Ana de Espinosa. 1572.

tuvo con otras de sus sobrinas, monjas en el convento de clarisas de Castil de Lences, y con algunos de sus colaboradores y criados. Una vez descontadas estas cantidades de dinero y todo aquello que quedaba por su expreso deseo vinculado a la capilla, el resto de sus bienes serían repartidos entre sus hijas Catalina y María, mejorando en un tercio a esta, ya que todos sus hijos varones habían fallecido<sup>28</sup> (Fig. 8).

El primogénito de este matrimonio y heredero del mayorazgo tenía el mismo nombre que su padre, Pedro González de Salamanca. Debió de pasar un tiempo ocupado en los negocios que la familia Salamanca tenía en Flandes. Más tarde se instalaría en Sevilla donde desarrollaría una destacada actividad comercial. Tenemos constancia de la importancia que adquirió esta ciudad como cabeza de puente no sólo entre la península y América, sino también con otros

territorios mediterráneos. Esto favoreció la llegada de mercaderes de múltiples procedencias nacionales e internacionales a esta ciudad. Muchos comerciantes burgaleses vieron en la instalación en esta urbe<sup>29</sup>, antes incluso del Descubrimiento, una notable posibilidad de negocio<sup>30</sup> conformando un grupo muy homogéneo y perfectamente interrelacionado<sup>31</sup>. Se ha señalado que el cronista Peraza afirmó, en torno a 1535, que existía en la capital hispalense un nutrido grupo de burgaleses que se habían hecho sevillanos gracias a sus matrimonios<sup>32</sup>. Tenemos noticias de que desde comienzos del siglo XVI ya existían varios miembros de la familia Salamanca instalados en Sevilla<sup>33</sup>, siendo esta población el paso previo para que varios personajes con este apellido saltaran a América<sup>34</sup> (Fig. 9).

Don Pedro, desde Sevilla, se trasladó a Perú, donde desarrollaría importantes tratos comerciales con otros castellanos como Alonso Díaz de Carrión y Gómez de Carabantes Mazuela<sup>35</sup>. En Sevilla y Perú se instaló igualmente su hermano Baltasar, que colaboró con él en distintas actividades mercantiles. No tenemos constancia de si estos hermanos llegaron a tener familia. Sabemos que Pedro debió de morir en 1555 como consecuencia del naufragio que sufrió la nave de Cosme de Buitrón que formaba parte de la armada de Cosme Rodríguez Farfán<sup>36</sup> en su tornaviaje en las proximidades de la playa de Zahara<sup>37</sup>. Tras este naufragio se pudo recuperar parte del oro y plata hundidos, dictando la infanta doña Juana, en nombre de su hermano Felipe II, una disposición por la que señalaba que debían realizarse las pertinentes indagaciones para saber quiénes eran los propietarios de los bienes recuperados. Tenemos constancia de que Ana de Espinosa estuvo un largo tiempo embarcada en la reclamación de 4.000 pesos de oro que creía que le correspondían como heredera de su hijo Pedro<sup>38</sup>, sustanciándose su petición en

1559 con el reconocimiento de una deuda de 691.249 maravedís<sup>39</sup>.

Por su parte, Gaspar residía en Sevilla, aunque también había pasado en alguna ocasión a las Indias, y actuaba como intermediario entre Castilla y América<sup>40</sup>, aprovechando la presencia de su hermano en Perú. Murió el 12 de abril de 1556, al poco de volver de una de sus estancias en los territorios ultramarinos, donde sabemos que había formado compañía con su hermano Pedro y con Alonso Díaz de Carrión y Gómez de Carabantes Mazuela<sup>41</sup>. Fruto de sus actividades comerciales trajo a España, en 1555, una notable cantidad de dinero en las naos de Juan Tello de Guzmán, Cosme Rodríguez Farfán y Diego Felipe<sup>42</sup>. Fue, también, prestamista, actividad a la que se dedicó frecuentemente. Así tenemos constancia de que prestó a Alvar Sánchez, mercader residente en Sevilla, 53 ducados para la compra de la tercera parte de un barco<sup>43</sup>. Antes de morir, su madre le había enviado desde Burgos por medio de su criado Martín Rodríguez ocho piezas de cecina, dos pernils, unos ansarones y algunas lenguas de vaca. Tras su fallecimiento se abrió su testamento en Sevilla. En él dejaba como heredera universal de todos sus bienes a su madre, a quien había enviado grandes cantidades de dinero en momentos anteriores, y le comunicaba muchas de las deudas que distintas personas tenían contraídas con él para que, desde Burgos, se encargara de cobrarlas. Se indicaba también que había sacado “de la Casa de Contratación de Sevilla dos partidas, una de Diego de Lepe e otra de Martín García, que balieron ciertos pesos como en el Registro parezera, las quales ynvie a Burgos a Ana de Espinosa, mi madre e alla se hizo moneda, la qual benia, la mejor parte en barras de plata que, como yo no he visto la quenta, no se a como salio lo uno y lo otro”<sup>44</sup>. Señalaba, en este documento, que su hacienda ascendería a unos 15.000 ducados pero que debido a su

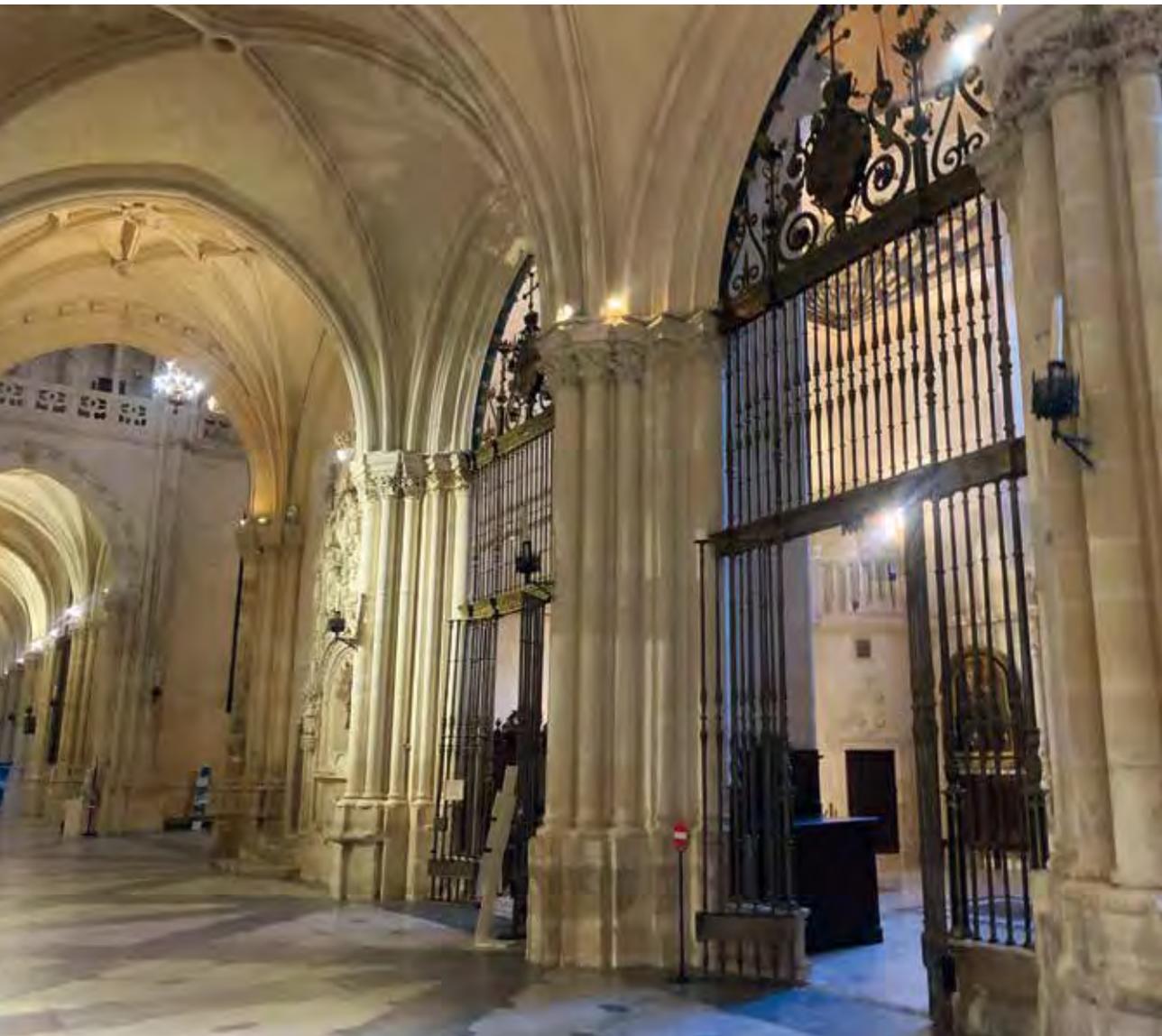


Fig. 9. Vista de Sevilla. *Civitatis Orbis Terrarum*.

enfermedad no tenía fuerzas para hacer un cálculo exacto de la misma. Sí que indicaba que debía a su primo, Gaspar de Quintanadueñas, 114.000 maravedís, que no se los había pagado por estar enemistado con él, deuda que posteriormente daría lugar a un pleito con Ana de Espinosa<sup>45</sup>.

Menos son los datos que poseemos sobre Melchor y Martín González de Salamanca, que vivían en 1547 pues aparecen citados en el testamento de su padre<sup>46</sup> y que ya habían muerto en 1572, año en que su madre redactó sus últimas voluntades. En lo relativo a Catalina y María González

de Salamanca, los últimos años de su vida fueron bastante complicados para ambas hermanas a raíz de la resolución negativa de algunos pleitos en los que se hallaba envuelta su madre como heredera de su hijo Pedro González de Salamanca, lo que incluso tuvo como consecuencia el embargo de parte de sus bienes<sup>47</sup>. Sabemos que testaron y fallecieron en 1578. No tuvieron descendencia y en sus últimas voluntades repartieron buena parte de sus bienes entre familiares y servidores, dejando la mayor parte de sus riquezas ligadas a la capilla fundada por su madre<sup>48</sup>.



**Fig. 10.** Arcos de acceso a las antiguas capillas de San Gil y San Martín, actual capilla de la Natividad.

## La capilla de la Natividad. Su fundación y dotación

### Las primitivas capillas de San Martín y San Gil

La actual capilla de la Natividad se levanta sobre las antiguas capillas catedralicias de San Gil y San Martín. Ambos espacios fueron edificados en la nave del evangelio, justamente antes del arranque de la girola, en los años centrales del siglo XIII (Fig. 10). Ana de Espinosa expresaba en su testamento, de 4 de junio de 1572, que se había concertado con los representantes del cabildo la cesión de ambas capillas para llevar a efecto la empresa de la edificación de un nuevo ámbito funerario<sup>49</sup>.

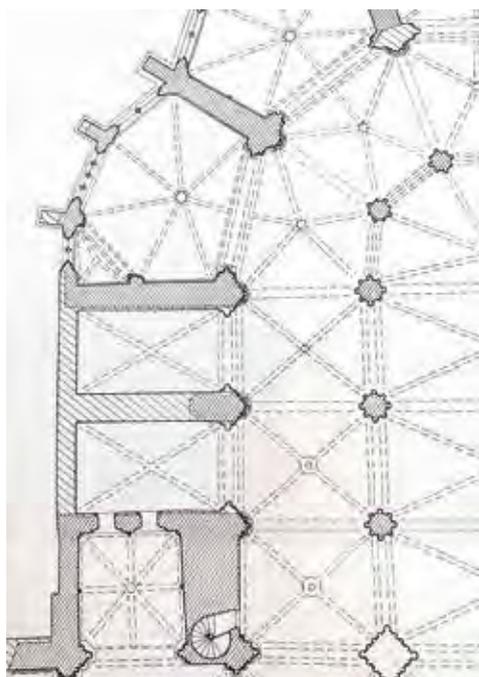
No sabemos exactamente cómo fueron las características de estas capillas. De planta rectangular, y muy probablemente cubiertas con bóveda de crucería cuatri-

partita, sus caracteres formales debían de asemejarse a los de las actuales capillas de la Anunciación y San Gregorio en estilo gótico radiante<sup>50</sup> (Fig. 11). Formaban parte de las actuaciones de transformación de la primitiva cabecera, realizada a partir de 1221, que dieron lugar, desde 1260 aproximadamente, a una nueva solución de capillas a modo de corona radial en la que se unían las que tenían planta rectangular, más próximas al crucero, y las que presentaban planta hexagonal (Fig. 12 y Fig. 13).

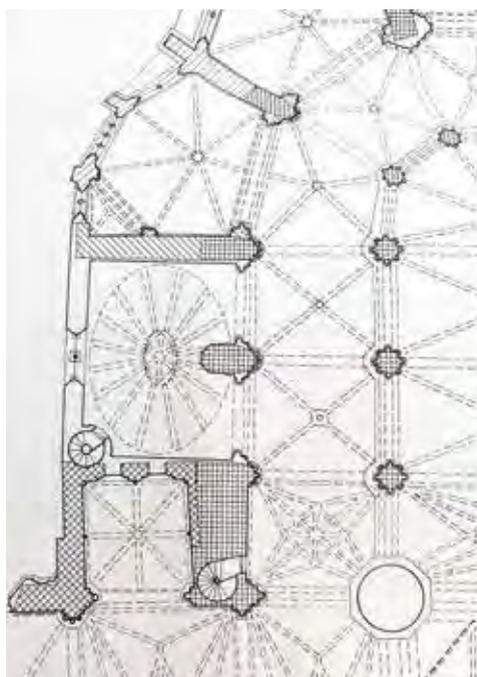
Con respecto a la capilla de San Gil tenemos algunas interesantes noticias de la Baja Edad Media. Así, sabemos que en 1246 fue enterrado en ella el obispo Juan<sup>51</sup>,



Fig. 11. Capillas de la Anunciación y San Gregorio (s. XIII) y capilla de la Natividad de la catedral de Burgos.



**Fig. 12.** Planta del comienzo de la girola de la catedral de Burgos en el siglo XIII con las capillas de San Gil y San Martín según Karge.



**Fig. 13.** Planta del comienzo de la girola de la catedral de Burgos con la capilla de la Natividad según Karge.

canciller de Fernando III, aunque esto debió de ser en un espacio previo al que surgiría a partir de 1260. Este prelado llegó a ser señor de Hinojosa y formó parte del círculo de doña Berenguela, madre de San Fernando, y fue quien impuso el velo monacal en el monasterio de Las Huelgas a la hermana de este monarca también llamada Berenguela. Se conserva su escultura funeraria en la nueva capilla ubicada en un arcosolio por encima de la sillería del siglo XVI y su presencia se debe a la obligación que contrajo doña Ana, en el momento de la cesión de este espacio, de mantener dignamente la memoria de los prelados enterrados previamente. La imagen representa al obispo yacente, recostado sobre almohada lisa con pequeñas borlas en los ángulos. Lleva mitra decorada con piedras preciosas. Viste de pontifical con ropajes de pliegues angulosos. En las manos porta un báculo. Se le representa con rostro joven (Fig. 14). En 1342, gozaba en esta capilla de una cape-

llanía Pedro Bonifaz<sup>52</sup>. En 1369 se custodiaban en ella una serie muy interesante de objetos litúrgicos como ornamentos, piezas de orfebrería y distintos libros<sup>53</sup> y allí se rezaba por Fernando Díaz de Covanera<sup>54</sup>. En el siglo XV fue centro de algunas ceremonias litúrgicas singulares como la procesión en memoria de Lope Hurtado de Mendoza que, en 1446, había solicitado que se celebrara el canónigo Gil Gómez de Yanguas y que partiendo desde el coro tenía su final en este espacio<sup>55</sup>.

En la capilla de San Martín fue enterrado el obispo Martín González de Contreras, que rigió la diócesis entre 1260 y 1267<sup>56</sup>. Durante su episcopado tuvo lugar la dedicación de la catedral. Su imagen yacente se ubica en un arco contiguo en el que se sitúa el obispo Juan, mostrando unos caracteres muy parecidos, lo que puede indicar que pudo ser realizada por un mismo taller. Su rostro se halla en parte mutilado. Aparece dormido con rasgos un tanto idealizados<sup>57</sup>



Fig. 14. Detalle del bulto yacente del obispo don Juan.

(Fig. 15). Aunque los bienes muebles de esta fundación no eran tan importantes como los de la capilla de San Gil, sabemos que también custodiaba una serie importante de objetos ligados al culto<sup>58</sup>. Este espacio fue el lugar donde habitualmente tuvieron sus reuniones los capellanes del número de la catedral<sup>59</sup>.

En el siglo XVI, ambas capillas debían de haber quedado anticuadas y obsoletas, ya que el cabildo, del que dependían, apenas había desarrollado ninguna mejora ni dotación de bienes de carácter significativo. Por ello, en algunas ocasiones, se pensó en ceder ambos espacios a destacados personajes de la oligarquía burgalesa para que en



Fig. 15. Detalle del bulto yacente del obispo Martín González de Contreras.



Fig. 16. Escudo de los González de Salamanca-Espinosa en la capilla.

ellas pudieran edificar su capilla funeraria. Así en 1545, Diego López Gallo, importante prohombre burgalés de los años centrales del siglo XVI, negoció con los capitulares burgaleses la cesión de las dos capillas, aunque no se llegaría a ningún acuerdo<sup>60</sup>. Pocos años más tarde, en 1553, Alonso de Astudillo trató de hacerse con estos dos espacios para intentar ubicar allí el ámbito funerario de su familia, aunque tampoco las conversaciones llegarían a buen término<sup>61</sup>, obteniendo este linaje como lugar de enterramiento una de las paredes de la nueva capilla de Santiago de este templo<sup>62</sup>. El acuerdo llegó finalmente en 1570, cuando doña Ana de Espinosa consiguió que el cabildo le cediera las capillas de San Gil y San Martín a cambio de ciertas contraprestaciones económicas<sup>63</sup>.

## La cesión de las primitivas capillas a Ana de Espinosa

La gran empresa que encabezó Ana de Espinosa en los años finales de su vida fue la fundación de una capilla funeraria en la catedral de Burgos donde pudieran enterrarse ella, su esposo y sus hijas, en la que se aplicaran por su alma los correspondientes sufragios y donde se mantuviera viva la memoria familiar. Doña Ana rechazaría la posibilidad de enterrarse en la sepultura que su esposo tenía asignada en el monasterio de San Pablo de Burgos que, probablemente, consideraba demasiado humilde, y en la que descansaba su marido desde 1550, creyendo más apropiada para su última morada la basílica mayor burgalesa. Para ello tenía que conseguir que el cabildo le cediera un espacio en este templo, lo que no resultaba de fácil resolución ya que, en los años del último tercio del siglo XVI, casi todos los ámbitos catedralicios más signifi-

cativos estaban ya cedidos y ocupados por múltiples enterramientos, por lo que doña Ana mostró su interés por dos pequeñas capillas que se contaban entre las más antiguas del templo: la de San Gil y la de San Martín. Tras los intentos frustrados de las familias Gallo y Astudillo de hacerse con la cesión, el 20 de abril de 1570, doña Ana de Espinosa llegaba a un acuerdo con los capitulares que le permitiría iniciar las obras que darían origen a una nueva capilla bajo el patronato de la Natividad<sup>64</sup>.

Se cedían estas capillas para que en ellas doña Ana hiciera un enterramiento, pudiendo poner en el nuevo espacio las armas familiares, los epitafios y letreros memoriales, así como construir un monumento funerario en el centro, una nueva sacristía, un coro y un órgano<sup>65</sup> (Fig. 16). La cesionaria se comprometía a mantener con dignidad los

enterramientos parietales de los obispos existentes en las viejas capillas medievales, así como los que se disponían en el suelo, reubicándolos en lugares dignos<sup>66</sup>.

A cambio de la cesión, doña Ana debía entregar al cabildo 25.000 maravedís cada año<sup>67</sup>. En principio, la nueva capilla quedaría dotada con cuatro capellanías y dos acólitos que, como veremos, se fueron ampliando con el paso del tiempo. La fundadora se obligaba a que el capellán mayor fuera siempre elegido entre los canónigos u otros clérigos ligados a la catedral. Todas estas personas recibirían pago por sus servicios por parte de los patronos sobre la base de las rentas con las que se dotaría a esta fundación. Asimismo, se obligaba a permitir las visitas anuales a la capilla por parte de los capitulares a fin de comprobar su estado de mantenimiento y si se cumplían decorosamente con las obligaciones litúrgicas establecidas<sup>68</sup>.

Se puso un especial cuidado, por parte de los capitulares, en que se guardaran las precauciones oportunas para que la nueva construcción no fuera en detrimento de la fábrica catedralicia. Así, se señalaba que la capilla que surgiera de la unión de las dos preexistentes no debía quitar luces al presbiterio<sup>69</sup>. Igualmente se obligaba a la promotora a presentar el proyecto a los maestros de la fábrica para que examinaran su viabilidad y corrección, indicándose que si, en el proceso de derribo de las viejas capillas y construcción de la nueva, se producían daños en la estructura catedralicia sería responsabilidad de doña Ana financiar su reparación<sup>70</sup>. Para cumplir con todo ello, doña Ana y sus hijas obligaban todos sus bienes presentes y futuros para la financiación de este proyecto, su mantenimiento en el tiempo y pago de la renta anual al cabildo y a los servidores de la capilla<sup>71</sup>.

---

## La estructura económica y litúrgica de la nueva capilla de la Natividad

### LA DOTACIÓN ECONÓMICA Y LOS ESTATUTOS

La creación de la capilla de la Natividad no solamente fue un proceso de carácter constructivo, sino que este vino acompañado de una estructura económica que permitía su mantenimiento en el tiempo y de la redacción de unos estatutos para regir la vida religiosa y la administración de esta fundación.

Habiendo obtenido la cesión de los espacios de las capillas de San Gil y San Martín en 1570<sup>72</sup>, doña Ana comenzó la edificación de la nueva capilla que en el momento en que dictó su testamento, el día 4 de junio de 1572, ya estaba iniciada<sup>73</sup>. Para el mantenimiento de esta fundación, se donaba

un juro sobre las alcabalas de Burgos que serviría para pagar a los capellanes, acólitos y demás servidores<sup>74</sup>. Para satisfacer las necesidades de mantenimiento se ordenaba que se comprara otro juro sobre impuestos reales con cuyas rentas se pudieran acometer estas labores y previendo que la Corona pudiera redimir en alguna ocasión esta deuda se señalaba que el dinero fruto de esta redención se depositara en el monasterio de San Pablo, siendo sus frailes los encargados de invertir lo obtenido en otras rentas que les parecieran oportunas<sup>75</sup>. Vemos, por lo tanto, como en estos primeros momentos de la fundación la estructura económica para el sostenimiento de la capilla se basó en ingresos procedentes de rentas ligadas a deuda pública<sup>76</sup>.

Doña Ana pensó en esta capilla como su lugar de enterramiento y el de su esposo<sup>77</sup>, cuyos restos debían ser trasladados desde el monasterio de San Pablo donde habían sido depositados tal y como se expresa en el testamento de don Pedro<sup>78</sup>. La fundadora establecía que además de ella y su difunto marido se podrían enterrar sus hijas doña Catalina y doña María, Juan López de Morquecho y su mujer Susana de Valderrama y sus descendientes, servidores de confianza a los que profesaba un enorme cariño. Igualmente permitía que los patronos de la capilla pudieran recibir enterramiento en este espacio siempre y cuando no ocuparan su sepultura o un lugar preeminente en este espacio<sup>79</sup>.

Doña Catalina y doña María, hijas de la fundadora, siempre intentaron aumentar las posesiones y las rentas de la capilla, aunque no lograron hacerlo al ritmo que hubieran deseado, a causa de algunos problemas económicos en los que se vieron envueltas a la muerte de su madre, debidos a la imposibilidad de hacer frente a deudas familiares, lo que incluso les llevaría a que algunos de sus bienes fueran embargados<sup>80</sup>. A pesar de ello, en sus testamentos aumentaron las posesiones y las rentas de la fundación donando 60.000 maravedís<sup>81</sup>, lo que permitió que se integraran entre las propiedades de la fundación diversas tierras en los alrededores de la ciudad de Burgos<sup>82</sup>. En paralelo, se fueron comprando nuevos derechos sobre rentas. Así, en 1588 ya se poseían juros sobre los diezmos del mar, sobre las carnicerías de Burgos y sobre la Merindad de Castrojeriz. Igualmente se fueron incorporando y comprando nuevos censos cargados sobre distintos particulares<sup>83</sup> quienes, a veces, al no poder hacer frente a sus obligaciones se vieron obligados a entregar a la capilla parte de sus bienes<sup>84</sup>. En 1598 se adquirió un privilegio sobre los puertos de Portugal<sup>85</sup>. Los administradores de la capilla no olvidaron la adquisición de

algunos inmuebles en la ciudad de Burgos cuyas rentas también contribuirían a su sostenimiento<sup>86</sup>. Todo ello fue generando una sólida base económica que facilitó el pago de las obras, así como las retribuciones a los distintos servidores y en el futuro las tareas de mantenimiento. Este proceso de acumulación de bienes continuaría en el siglo XVII con algunas generosas donaciones como la que realizó en su testamento el canónigo Pedro de Barrantes y Aldana que fue capellán mayor de esta capilla<sup>87</sup>.

A la par que iba articulándose la estructura económica se iba procediendo a la creación de una estructura litúrgica y organizativa. En 1576 se obtuvo una bula del papa Gregorio XII en que se autorizaba esta fundación<sup>88</sup>. En 1587 se logró la ratificación de esa autorización a través de una bula del papa Sixto V, en la que se aprobaba que pudieran iniciarse las actividades litúrgicas, lo cual suponía un enorme espaldarazo para las aspiraciones de los patronos<sup>89</sup>.

Una vez avanzado el proceso de dotación de rentas se procedió a la redacción de estatutos que fueron aprobados definitivamente el 21 de abril de 1588<sup>90</sup>. Obviamente se redactaron teniendo en cuenta lo dispuesto por Ana de Espinosa en su testamento en el que ya quedaban establecidos los servidores que debía tener la capilla<sup>91</sup> y cómo tenía que procederse para su nombramiento<sup>92</sup>. Estos estatutos, que debieron de ser redactados por el patrono de la capilla<sup>93</sup>, reglamentaban las dos misas diarias que se debían decir por los miembros de la familia, y quiénes de los capellanes se encargarían de cada una de ellas, estableciéndose también los días en los que podían y en los que no podían tomarse “recreación”, es decir descanso. Se hacía especial mención a cómo se desarrollarían las acciones litúrgicas durante las grandes festividades<sup>94</sup> y también se indicaba cómo debían desarrollarse las horas canónicas y la forma en

que se ubicarían los capellanes en el coro durante las mismas<sup>95</sup> (Fig. 17).

María de Salamanca y su hermana Catalina aumentaron el número de capellanes al servicio de esta fundación, pues en su testamento de 1578 dotaron cada una de ellas con un nuevo capellán<sup>96</sup>. En estos estatutos se establecía la existencia de un mayordomo que sería el encargado de gestionar los ingresos y gastos de la capilla<sup>97</sup>.

Aunque nada se señala ni en las mandas testamentarias de doña Ana, ni en el acuerdo de cesión por parte del cabildo, ni en los estatutos parece ser que, desde los orígenes de la capilla, los prebendados del templo tenían derecho a decir misa en los altares de la misma, lo cual generó, pasados los años, algunos problemas con los administradores de esta fundación, ya que en ocasiones se cerraban las rejas muy temprano, lo que impedía que se pudieran celebrar los oficios sagrados por personas no vinculadas al culto ordinario que tenía lugar en este espacio<sup>98</sup>.

## EL PATRONATO DE LA CAPILLA HASTA EL SIGLO XIX

Un aspecto importante, en la historia de la capilla, fue la determinación de los titulares del patronato, pues de quién estuviera al frente del mismo dependería la administración de las rentas, el nombramiento de capellanes y el impulso de nuevas actuaciones de carácter artístico. Por otra parte, los patronos tenían también derecho a percibir parte de las rentas que generaban los bienes de la fundación. Es por ello que la sucesión en la titularidad fue muy reñida. La designación del patronato venía determinada en el testamento de Ana de Espinosa de 1572, estableciéndose en principio como patrona tras su deceso a su hija mayor, María de Salamanca, y, si esta fallecía, a su otra hija, Catalina<sup>99</sup>. Pero esto



Fig. 17. Estatutos de la capilla. 1588.

no queda aquí, pues si ambas fallecían sin descendencia, como así fue, el patronato pasaba a los sobrinos de Ana de Espinosa: Pedro de Miranda y Juan de Miranda, hijos de su primo, Diego Ruiz de Miranda. Si Pedro no tuviera ningún hijo, pasaría a ser el patrono de la capilla el hijo mayor de su hermano, Juan de Miranda. Si aun así no hubiera heredero de este último, sería Alonso de Salamanca Santa Cruz el patrono de la capilla designado por Ana de Espinosa<sup>100</sup>.

Parece que la sucesión de los González de Salamanca y Espinosa fue compleja y que tras fallecer sin herederos sus descendientes fue sobre sus sobrinos Pedro de Miranda y Juan de Miranda sobre quienes recayó el patronato de la capilla. Coincidió su llegada al patronato con la terminación de la fábrica y los comienzos de la decoración interior teniendo la responsabilidad de terminar las obras. En 1583, Pedro de Miranda aparece como ejecutor de las mandas de Ana de Espinosa. En esa fecha el an-

tiguo criado de esta, Martín Rodríguez, le estaba reclamando 15.000 maravedís por cada año que había estado trabajando para su señora y por los gastos de haber ido a Sevilla a servir a su hijo, Gaspar de Salamanca<sup>101</sup>, noticia que también apunta el propio Gaspar en su testamento de 1556<sup>102</sup>.

Pedro de Miranda falleció sin sucesor por lo que el patronato de la capilla recayó en su hermano, Juan de Miranda, que en 1585 era quien estaba pagando a Martín de la Haya sus trabajos en los retablos<sup>103</sup>. Sabemos que en 1587 era patrono Diego de Miranda, hijo de Juan<sup>104</sup>, que ostentó este cargo hasta, al menos, 1615<sup>105</sup>. Diego gestionó con mano férrea las rentas de la capilla, lo que le llevó a tener algunos graves problemas con los capellanes que desembocaron en un pleito en la Real Chancillería de Valladolid<sup>106</sup>. En su figura se truncó la descendencia de esta línea por vía mas-

culina de los Miranda, aunque sí que tuvo una hija, María Antonia de Miranda, que reclamó los derechos de patronato<sup>107</sup>. Sin embargo, fue a la primogénita de Alonso de Salamanca Santa Cruz, patrón designado por Ana de Espinosa en su testamento, a quien pasen los derechos de patronato de la capilla tras su fallecimiento. Francisca Ángela de Santa Cruz casó con Pedro de Sanzoles de Santa Cruz<sup>108</sup>, y fue a ellos a los que correspondió la titularidad de la capilla, como se explica en la gran inscripción que preside este espacio (Fig. 18), que adquiere un gran protagonismo en el conjunto arquitectónico y que dice lo siguiente :

A gloria y honra de Dios, y de su ben / dita madre a cuya advocacion los Ylus / tres señores licenciado Pero Gon / zalez de Salamanca, y donna Ana / de Espinosa su muger, y donna Maria / y donna Cathalina de Salamanca sus / hijas fundaron esta capilla, en me / dio de la qual estan sepultados.//

Donaron renta perpetua para un capellan / mayor seys capellanes y dos aco / litos dieron a la fabrica desta / sancta Yglesia por el sitio 290 Mara[vedies] / de juro perpetuo y 40 a los seño / res dean y cabildo por memoria s[uya] / han de dezir en ella. es patrono don / P[ero] de Sanzoles sacra cruz cavallero de la orden de Santiago como marido de / dona Francisca Angela de Santa Cruz / que es única patrona desta capilla y des / pues sus descendientes.

Este cruce de herencias y cabezaleros explica, finalmente, el pleito habido entre Francisca Ángela de Santa Cruz y su marido con Juan Alonso de Salinas, marido de María Antonia de Miranda en 1626-1627, hija de Diego de Miranda, que pretendía hacerse con el patronato exclusivo<sup>109</sup>. La realización de esta inscripción fue una de las últimas actuaciones significativas que se llevaron a cabo en esta capilla. En ella, doña Francisca y don Pedro se proclaman como patronos



Fig. 18. Cartela con la sucesión del patronato de la capilla.

únicos de la misma campeando su escudo sobre la inscripción<sup>110</sup>, volviendo a aparecer sobre la tribuna del desaparecido órgano y en el exterior de este espacio junto a las armas de los Espinosa-Salamanca con las que comparten protagonismo, indicándose con ello, de manera fehaciente a quién correspondían los derechos de titularidad (Fig. 19). La colocación de esta inscripción memorial generó algunos problemas. Así, sabemos que se trató de impedir su ubicación en ese lugar al canónigo Alonso Rodríguez de Santa Cruz, que quizá era hermano de doña Francisca, y que había participado en la ejecución de esta gran cartela conmemorativa<sup>111</sup>. En 1631, don Pedro y doña Francisca otorgaron permiso a su hijo, Diego de Sanzoles Santa Cruz, caballero de Calatrava, para que pudiera enterrarse en este espacio funerario<sup>112</sup>.

Desde 1666, la patrona de la capilla fue Teresa Baltasara de Sanzoles Santa Cruz que compartía su patronato con su marido José de Miranda<sup>113</sup>. El hijo de ambos, José de Miranda Sanzoles que heredó la titularidad de esta fundación, tuvo algunos desencuentros con los capellanes por motivos económicos que degeneraron en un pleito<sup>114</sup>. Su labor como patrono se extendió durante varias décadas, siendo sustituido a partir de 1735 por María Teresa de Miranda y Carrillo, quien ejerció este cargo junto a su marido Juan de Salamanca<sup>115</sup>. La muerte de doña María Teresa hizo que la titularidad del patronato pasara en 1748 a su hija, Francisca Javiera de Salamanca, y a su marido Cayetano de Arriaga<sup>116</sup> siendo sustituida, tras su muerte por su hijo, Joaquín de Arriaga, que tuvo notables dificultades para gobernar la capilla, pues residía en Madrid, encargándose de los asuntos corrientes de la fundación su cuñado Ma-



Fig. 19. Escudo de los Santa Cruz-Sanzoles.

nuel Francisco Gil Delgado quien recibiría por orden signada por Campomanes en 1785 los poderes necesarios para actuar como patrono y cobrar los derechos que le correspondían<sup>117</sup>. Desde comienzos del siglo XIX la titularidad del patronato pasó a la familia de los Gil Delgado<sup>118</sup> que a lo largo del siglo XIX se enterró en esta capilla<sup>119</sup>. Entre las actuaciones más importantes impulsadas por los nuevos patronos destacó la reducción de los huesos de todas las personas que se hallaban enterradas en este espacio, siendo colocados estos restos en un gran cajón<sup>120</sup>. Cuando en el año 2009 se procedió a la limpieza de la cripta se encontraron los restos de un hombre, una mujer, un bebé y el citado cajón con múltiples huesos humanos<sup>121</sup>.



Fig. 20. Exterior de la capilla.

# La capilla de la Natividad. Su proceso constructivo y de amueblamiento

## La construcción arquitectónica

Como hemos señalado, el 20 de abril de 1570 se realizó la cesión de las capillas de San Gil y San Martín a Ana de Espinosa<sup>122</sup>. Fue a partir de ese momento cuando se produjo el inicio de las obras, previo el derribo de esos dos espacios medievales. Gracias al testamento de doña Ana, redactado en 1572, sabemos que las labores constructivas estaban ya iniciadas en esa fecha. Se indicaba que el carnero estaba acabado y que había sido ejecutado por Martín de Bérriz que era el encargado de toda la obra. Igualmente se mandaba que, si en el momento de su muerte los trabajos no estaban concluidos, se procediera a realizar un enterramiento provisional en la contigua capilla de San Antón<sup>123</sup>.

Las obras avanzaron lentamente, quizá porque en los primeros momentos de la fundación todavía no se había logrado juntar una masa de bienes capaces de generar rentas suficientes para hacer frente a la gran cantidad de pagos de los trabajos de cantería. La capilla aún estaba en obras en 1578, pues en el testamento de María de Salamanca se señalaba que quería ser enterrada en este espacio cuando las obras hubieran acabado<sup>124</sup>. Igualmente expresaba su voluntad de que los restos de su padre fueran trasladados desde su enterramiento en el monasterio de San Pablo a la capilla catedralicia cuando fuera posible para así cumplir con la voluntad de su madre<sup>125</sup>. Fue a partir de la incorporación a los bienes de la fundación de los legados de doña María y doña Catalina cuando se pudieron impulsar de una manera más decidida, por parte de los administradores, las tareas constructivas. El proceso de edificación de la estructura arquitectónica duró más de diez años,

desde el momento de la cesión de las capillas primitivas en 1570 hasta comienzos de la década siguiente. Se conservan las cuentas de la obra, desde 1578 hasta fines del siglo XVI, que nos permiten saber los pagos que se hicieron en estos años tanto en lo relativo a las labores de construcción como a las tareas de amueblamiento (Fig. 20).

No nos cabe ninguna duda de que la maestría de la obra, tal y como se indica en el testamento de doña Ana, corrió a cargo de Martín de Bérriz desde el inicio. Aunque, el 10 de enero de 1578, este maestro ya había fallecido. Sabemos que desde 1575 había compaginado sus tareas burgalesas con su presencia en las obras de El Escorial<sup>126</sup>, colaborando con otro arquitecto de amplia actividad documentada en Burgos, Juan de la Puente, con quien fue destajero de la torre norte de esta real fábrica<sup>127</sup>. Desde la muerte de Bérriz, fue Martín de la Haya quien se encargaría de la dirección de los trabajos, comprometiéndose con Catalina de Salamanca, hija de doña Ana y patrona en aquellos momentos de la capilla, a ser “el maestro de la obra que esta comenzada a hacer de la capilla en la Iglesia Mayor de Burgos que comenzaron a hacer sus padres, hasta la fenecer y acabar, que sera por tres años poco mas o menos y durante dicho tiempo el dicho Martin de la Haya ha de ser obligado a visitar la obra y dar las trazas y orden que sean necesarios y hacer todo lo que sea menester como tal maestro... dandole a 1,5 reales por cada dia de los que se trabajare en la dicha capilla, y no se le dara nada si no se trabajare, a pagar segun corra el tiempo”<sup>128</sup>. Este testimonio es sumamente interesante no sólo por señalar quién fue el sucesor en la maestría de la construcción



Fig. 21. Vista del coro de la capilla.

sino también por indicar que, a la altura de 1578, quedaban tres años para acabar las labores arquitectónicas, aunque, como veremos, las tareas se dilatarían bastante más en el tiempo (Fig. 21).

Los pagos que se le adeudaban a Martín de Bérriz a su muerte le fueron satisfechos a Domingo de Bérriz<sup>129</sup>. Se documentan notables partidas entregadas a los oficiales que intervinieron en los trabajos desde 1578, coincidiendo con los legados de las hijas de doña Ana. En esa fecha los canteros y tallistas recibieron 11.872 maravedís y, en 1579, la cuantía fue de 32.508. A partir de 1580 se aceleró el ritmo de los trabajos, pues se invirtieron 126.992 maravedís y, al año siguiente, 192.000. En 1582 se entregaron a los oficiales 78.505<sup>130</sup>. El coste de la piedra, de su labra y de su transporte desde las canteras superó entre 1578 y 1582 los 180.000 maravedís<sup>131</sup>. En este último año



Fig. 22. Relieve de San Lucas. Bóveda de la capilla. Domingo de Bérriz.

los trabajos arquitectónicos debían de estar casi totalmente acabados<sup>132</sup>. Aunque no están documentadas todas las decoraciones escultóricas en piedra que se ejecutaron en la capilla creemos que debieron de ser realizadas en su conjunto por Domingo de Bérriz<sup>133</sup> (Fig. 22).

Podemos plantearnos qué parte del trabajo constructivo corrió a cargo de Martín de Bérriz y qué parte le cupo a Martín de la Haya. Quizá a la muerte del primero ya estaba casi terminada la estructura de las paredes de la capilla y se estaban iniciando las tareas de la imponente cubierta ovalada. No creemos que De la Haya introdujera modificaciones significativas con respecto al proyecto de Bérriz, manteniendo la idea de la novedosa cúpula. Lo cierto es que la dirección de la obra por este último profesional desde 1575 a 1578 debió de efectuarse de manera intermitente, ya que sus trabajos en El Escorial le ocupaban la casi totalidad de su tiempo. Resultaría fácil de entender la aparición de esta estructura arquitectónica a raíz del contacto del maestro con las vanguardistas obras del



Fig. 23. Bóveda de la capilla.

Real Monasterio. Sin embargo, no tenemos constancia de que su intervención en esos trabajos se produjera antes de 1575, al menos tres años más tarde de cuando se documenta la primera relación de Bérriz con la capilla. Esto nos lleva a plantearnos si se

produjo algún cambio en la idea del sistema de cubierta a raíz de su conocimiento de la fábrica escurialense o si esta se planteó de la forma que se presenta en la actualidad desde el inicio (Fig. 23).



Fig. 24. Retablo mayor de la capilla. Martín de la Haya.

## La dotación mobiliaria

A finales de la década de 1570 debió de iniciarse la construcción del retablo mayor de la capilla<sup>134</sup>. La dirección de estos trabajos correría a cargo de Martín de la Haya<sup>135</sup>. En 1580 las obras estaban bastante avanzadas, pues el pintor Juan de Cea señalaba que tenía a su cargo “de hacer e de acabar la pintura de un retablo principal de la capilla nueva que se haze en la iglesia desta ciudad”. Al no poder cumplir en su totalidad con esta obligación cedió la mitad de estas labores al pintor Constantino de Nápoles<sup>136</sup>. Fue Cea quien aparece documentado en las cuentas de la capilla cobrando por estas tareas, por lo que suponemos que sería este profesional quien pagaría directamente a Nápoles<sup>137</sup>. Los trabajos, en su conjunto, avanzaron lentamente y no estuvieron exentos de problemas de pago. En 1585, las actuaciones del escultor y los pintores debían de estar casi acabadas, pues en esa fecha el patrono de la capilla, Juan de Miranda, obtuvo licencia de los provisosores para poder sacar un censo de 160 ducados con los que acabar de pagar el retablo “el qual se ba acabando y por aver gastado mucha suma de maravedís”, recibiendo el escultor inmediatamente distintas cantidades en pago por las tareas que había realizado<sup>138</sup>. Los problemas económicos para terminar de pagar las actuaciones escultóricas y pictóricas continuaron en los años siguientes y en 1587 se obtuvo otra licencia para “sacar y tomar a censo quatrocientos ducados de alquitar para pagar los oficiales que han favricado el dorado del retablo de la dicha capilla”<sup>139</sup>, aunque con este dinero se pretendía también poder continuar con las gratificaciones a otros maestros que estaban interviniendo en otras obras<sup>140</sup>. Sin duda, con los ingresos de este censo se quería dar respuesta a una petición de ese mismo año en el que Juan de Cea, pintor, y Domingo de Bérriz, escultor, reclamaban

a Juan de Miranda el pago de “los quatrocientos ducados por lo que han hecho en el retablo de dicha capilla de la Natividad”, lo que nos ratifica en la importancia que tuvo este último profesional no sólo en los trabajos de escultura pétrea sino también en las labores lignarias<sup>141</sup> (Fig. 24).

No fue este retablo mayor la única obra mueble que dirigió Martín de la Haya en esta capilla. Sabemos que también fue el encargado de labrar dos asientos junto al altar pequeño y el facistol por 6.984 maravedís<sup>142</sup>. Igualmente llevó a cabo el encargo de convertir el tríptico flamenco propiedad de la familia en un retablo<sup>143</sup>, siendo Juan de Cea quien lo doró<sup>144</sup>, desarrollándose también en estos momentos algunas transformaciones en la iconografía de este conjunto pictórico<sup>145</sup> (Fig. 25). Junto al retablo, la obra más importante que realizaría Mar-



Fig. 25. Retablo de la Pasión de la capilla.



Fig. 26. Detalle de la sillería de la capilla. Relieve de la Anunciación. Martín de la Haya y García de Arredondo.

tín de la Haya fue la sillería, trabajo que ejecutaría a la vez que los balaustres del coro y los cajones de la sacristía, intervenciones que fueron tasadas por Pedro Jacques de Bueras y Agustín Ruiz en la cantidad de 368.930 maravedís<sup>146</sup> (Fig. 26).

Se documenta también, desde comienzos de la década de 1580, la ejecución de las vidrieras que fueron realizadas por Pedro de Arce, ascendiendo su coste a 79.818 maravedís según la tasación de Martín de Arta y Diego de Rosales<sup>147</sup>. Sabemos que tuvieron decoración pintada, y sospechamos que en ellas pudieron quedar reflejadas las armas de los González de Salamanca-Espinosa, como fue habitual en otras capillas catedralicias como la de San Jerónimo. Juan de Cea fue el encargado de dorar algunas partes de la arquitectura una vez acabada, a la vez que trabajaba en el retablo mayor<sup>148</sup>. Tenemos constancia de que

surgieron desencuentros entre este pintor dorador y los representantes de la capilla por la tasación de sus trabajos, lo que desembocaría en un pleito en 1586<sup>149</sup>, que no prosperaría pues se llegaría a un acuerdo entre las partes en 1587<sup>150</sup>. El rejero Leonis León realizó en estos mismos momentos una estructura de hierro para la construcción de la sacristía<sup>151</sup>.

En 1583 Pedro de Miranda, en calidad de patrono de la fundación<sup>152</sup>, ya había concertado con este rejero-cerrajero la hechura de las rejas de acceso a la capilla indicando que sus "balaustres an de estar separados de medio pie y an de llebar quatro candiles en cada reja, con sus frutos, roleos y escudos, que todos los fustes hayan de ser resaltados sobre las columnas"<sup>153</sup>. Debieron de sucederse algunos desencuentros en el proceso de realización de la primera reja que llevaron al patrón de la capilla y

al rejero a un pleito ante el corregidor de Burgos, que acabaría en la Real Chancillería de Valladolid en 1586<sup>154</sup>. Sustanciadas las diferencias se documentan distintos pagos en ese año a Leonis León y al pintor Juan de Cea, encargados de su realización y pintura<sup>155</sup>. Inmediatamente después se daba licencia por los provisos episcopales a Juan de Miranda para que pudiera hacer los gastos pertinentes con dinero procedente de las rentas de la capilla para seguir impulsando las obras de amueblamiento<sup>156</sup>. En 1587 los capellanes emprendieron una serie de obras, obteniendo permiso de los provisos del obispado para su realización, entre las que se hallaba la construcción de la segunda reja de hierro y su dorado<sup>157</sup>, aunque este último trabajo se dilató hasta 1604, fecha que aparece reflejada en uno de sus frisos (Fig. 27).

Igualmente, en estos años, la capilla se fue dotando de otros objetos y ornamentos litúrgicos. Leonis León realizó los candeleros del altar pequeño y Pedro de Coloma ejecutó cuatro de los libros de coro y las tablas de memorias<sup>158</sup>. También se hizo en estos momentos el órgano por el maestro organero Juan Marín y se colocó una lápida de jaspe encima de la tumba de la fundadora<sup>159</sup>. De la misma manera, se dotó a la capilla de algunos objetos para el culto realizados en plata. El platero Juan de Morales labró las vinajeras, unos platillos y un hostiario<sup>160</sup>. Gregorio de Abanza hizo unos candeleros de altar y Andrés Hernández unos viriles y un cáliz<sup>161</sup>. En los años siguientes



Fig. 27. Detalle de la reja de la capilla. Leonis León.

se continuó con la dotación de este tipo de bienes litúrgicos hasta el punto de que, en los inventarios, redactados en 1590<sup>162</sup> y en 1617<sup>163</sup>, se habla de la existencia de varios cálices, atriles de plata, campanillas, varias parejas de candeleros, hostiarios, ternos, capas pluviales, casullas, paños funerarios, frontales de altar, etc. Los años siguientes se continuó con la mejora del ajuar litúrgico y así sabemos que en 1636 el platero Juan del Campo<sup>164</sup> realizó un nuevo cáliz<sup>165</sup>.

## Las tareas de mantenimiento

Fue a comienzos del siglo XVII cuando se terminaron los trabajos constructivos. En esos momentos se colocarían los escudos de los Sanzoles-Santa Cruz, tanto en el exterior de la capilla, junto a la ventana,

como encima del coro y presidiendo la gran cartela que hace memoria del origen de la fundación y que también se labraría en esos momentos (Fig. 28 y Fig. 29). En esos años se vendieron algunos bienes como un “ta-



Fig. 28. Escudo de los Sanzoles en el exterior de la capilla.



Fig. 29. Escudo de los Santa Cruz en el exterior de la capilla.

piz de figuras”, aprovechándose los ingresos para la realización de algunas obras<sup>166</sup>. En 1630 se procedió a embetunar las juntas de la cúpula que se habían separado<sup>167</sup>. Esta estructura sufrió notablemente a raíz del hundimiento de los chapiteles del cimborrio, lo que obligó a que en 1642 se llevaran a cabo grandes labores de restauración en la misma<sup>168</sup>, aunque sus problemas estructurales no debieron de solucionarse a tenor de las obras que se siguen documentando en los años posteriores<sup>169</sup>, siendo los trabajos más notables los que efectuaría en 1744 el maestro Francisco Bazteguieta<sup>170</sup> (Fig. 30).

En relación a los bienes muebles tenemos constancia a lo largo de los siglos XVII y XVIII de una importante serie de labores de mantenimiento. Así, en 1663, fray Martín de Peruga, fraile del convento de la Trinidad de la ciudad burgalesa y maestro organero, reparó la estructura del órgano<sup>171</sup>, labores de mantenimiento que se continuaron en años posteriores<sup>172</sup>. En 1664 se repararon las rejas y vidrieras<sup>173</sup>. En 1717 el pintor Balluerca retocó la imagen pictórica principal del retablo de la Pasión<sup>174</sup>. Durante el siglo XVIII son muchas las noticias sobre pequeñas intervenciones de reparación en los retablos, cajonería, textiles y piezas de orfebrería<sup>175</sup>.

El siglo XIX fue un momento de dificultades económicas para la capilla. A pesar de ello, se siguieron llevando a cabo labores de mantenimiento y dotación de nuevos bienes. A comienzos de esta centuria el maestro arquitecto burgalés León Antón llevaría a cabo una importante serie de reparaciones que solucionaron algunos de sus graves problemas arquitectónicos<sup>176</sup>. Sabemos que la voladura del castillo de Burgos en 1813 dañó su estructura, ya que muchos cascotes cayeron sobre su tejado destruyéndose las vidrieras, que tuvieron que ser rehechas. La mala situación financiera de la fundación hizo que se tuvieran que vender



Fig. 30. Tejado de la capilla.

algunos bienes para conseguir el dinero suficiente que permitiera la realización de las intervenciones de restauración<sup>177</sup>.

En 1869, el escultor Pablo Manero talló una mesa para el altar mayor<sup>178</sup> y, en 1871, este mismo profesional ejecutó la del retablo de la Pasión<sup>179</sup>, encargándose de su policromía Víctor Palomar<sup>180</sup>, siendo estas dos de las últimas actuaciones significativas que se llevaron a cabo en el siglo XIX.

La ubicación de la capilla, en el lado norte del templo y en las inmediaciones del paredón de contención de la calle alta de Coronería, había generado siempre una notable serie de problemas de humedades que tuvieron uno de sus momentos más problemáticos en 1871, en que se inundó este espacio y la pequeña cripta, por lo que hubo que realizar notables actuaciones de reparación<sup>181</sup>.

Durante los años 2008 y 2009 tuvo lugar la restauración integral de la capilla por la empresa Conservación del Patri-

monio Artístico, merced a un convenio de colaboración entre el cabildo catedralicio y Cajacírculo<sup>182</sup>. Tras un análisis de las diferentes patologías que afectaban a este espacio se procedió a la limpieza manual de los depósitos de polvo y de las concreciones salinas acumuladas en las paredes. Se realizaron reintegraciones de zonas de piedra que se habían desgastado. Se recuperó la policromía de las zonas pétreas que, en origen, presentaban color y que, en gran parte, se había perdido por los efectos de las humedades. Igualmente, se procedió a la restauración de los bienes muebles, destacándose la intervención en el retablo principal que se desmontó, consolidándose los relieves y las tallas de bulto, así como las piezas de la estructura arquitectónica. Se mejoraron los anclajes, procediéndose a un proceso de limpieza, consolidación de la policromía y reintegración de aquellas zonas que se hallaban perdidas (Fig. 31). Igualmente se intervino en el retablo de la

Pasión, en el que en 1994 ya se había procedido a restaurar las tablas pintadas. La sillería fue objeto de un profundo proceso de limpieza y consolidación de algunas zonas (Fig. 32). Las rejas se limpiaron y se consolidó su policromía<sup>183</sup>. Durante el proceso de restauración se realizaron algunos interesantes hallazgos, como una lápida sepulcral, aparecida justamente debajo de la sillería, correspondiente a uno de los abades de Foncea, ejecutada en los primeros años del siglo XV, recuperándose algunas de sus partes perdidas<sup>184</sup> (Fig. 33 y Fig. 34).



**Fig. 31.** Detalle del relieve del Nacimiento de la Virgen del retablo mayor de la capilla. Domingo de Bériz.



**Fig. 32.** Detalle de la sillería de la capilla. Relieves de la Fortaleza y la Fe. Martín de la Haya y García de Arredondo.



**Fig. 33.** Lauda sepulcral de un abad de Foncea, antes de la restauración.

**Fig. 34.** Lauda sepulcral de un abad de Foncea, después de la restauración.



## Descripción de la arquitectura de la capilla

La capilla de la Natividad presenta planta rectangular, uniendo en su superficie las antiguas capillas de San Gil y San Martín<sup>185</sup>. Exteriormente, el muro unifica ambos espacios habiéndose podido aprovechar parte de la cantería gótica en la nueva fábrica. El lienzo exterior queda presidido por un notable ventanal, con gran derrame, de medio punto, dividido por un parteluz central, rematado por un capitel clásico, y coronado por una curiosa tracería centrada por un óculo con dos balaustres dispuestos en forma cruciforme. Flanqueando a este vano y rematándole encontramos los escudos con las armas familiares de los González de Salamanca-Espinosa y de los Sanzoles-Santa Cruz fundadores y patronos de la capilla respectivamente (Fig. 35). Culminando el

conjunto aparece una balaustrada, por encima de la que se ve la cúpula y la linterna.

En el interior, la capilla se abre a la nave del evangelio a través de los arcos góticos que servían de acceso a las capillas primitivas en cuyo intradós se ubicaron elementos pinjantes vegetales y por encima de la arquivolta interior se desarrollaron motivos ornamentales rectangulares de filiación clasicista. Se tuvo que mantener el gran contrafuerte gótico de la estructura arquitectónica, existente entre los dos arcos, aunque se transformó con formas ligadas a la estética del último tercio del siglo XVI, retallando las aristas del mismo hasta dotarle de unos caracteres renacentes. Los capiteles góticos de los arcos de acceso fueron sustituidos por otros con formas renacentistas y las columnas fueron dotadas de estrías en sus fustes para generar una mayor sensación clásica.

En el muro oriental se ubica un gran enmarcamiento pétreo, a modo de arco de triunfo, donde se sitúa el retablo mayor al que nos referiremos más adelante. El muro norte queda presidido por el arcosolio en el que se ubica el retablo de la Pasión. El ventanal que ilumina este espacio, ubicado por encima del arcosolio, posee igualmente al interior un potente derrame. La vidriera, actualmente blanca, lleva la siguiente inscripción alusiva a su restauración: *Hoc sacellum restauravit. Cajacirculo AD. 2009*. En la zona del arranque del mismo aparecen sendos zócalos, decorados con motivos ornamentales. En el derecho hallamos la inscripción: *Anno Domini 1571*, que indica que la obra estaba realizándose en esa fecha. Junto al ventanal se encuentra una gran cartela que habla del origen y patronato de la capilla, rematada por el escudo de los Sanzoles-Santa Cruz, a la que ya nos hemos referido.



Fig. 35. Escudo de los González de Salamanca-Espinosa en el exterior de la capilla.

En el muro occidental se sitúa la sillería de coro delante de una estructura arquitectónica en la que en dos arcosolios elevados se ubican las imágenes góticas de los obispos Juan y Martín González de Contreras. A través de un husillo semicircular, al que se accede por una puerta adintelada rematada en frontón curvo partido culminado en nicho rectangular con frontón triangular, se llega al coro alto en el que se disponía originalmente el desaparecido órgano que se situaba en un arcosolio de medio punto (Fig. 36). El remate interno de este husillo es una bóveda de cuarto de esfera que se adapta a los muros septentrional y occidental generando una interesante forma arquitectónica que evidencia la capacidad de trabajo de la piedra de los maestros que intervinieron en la obra. Todo el conjunto está protegido por una balaustrada de madera. Rematando el muro, justo antes del arranque de la bóveda, se ubica el escudo familiar de los Sanzoles-Santa Cruz, patronos de la capilla a comienzos del siglo XVII.

El paso de la planta rectangular a la ovalada se hace a través de cuatro grandes pechinas ornadas con motivos decorativos que se desarrollan a modo de abanico, combinándose las formas rectas con las semicirculares, policromadas en azul y en rojo y en algunas partes doradas. En el centro de cada pechina se ubican cuatro tondos con los relieves pétreos de los bustos de



**Fig. 36.** Puerta de acceso al husillo de subida al coro de la capilla.

los cuatro Padres de la Iglesia, que debieron de ser labrados por Domingo de Bériz. En el ángulo inferior encontramos cuatro cartelas que identifican a cada uno de estos personajes<sup>186</sup> (Fig. 37 y Fig. 38).

La bóveda, de forma oval, presenta un despiece en forma de gajos resaltados que



**Fig. 37.** Pechina con el relieve de San Agustín. Domingo de Bériz.



**Fig. 38.** Pechina con el relieve de San Gregorio. Domingo de Bériz.



Fig. 39. Linterna de la capilla.

confluyen en la zona superior donde se abre un óculo que recibe luz a través de la linterna (Fig. 39). En su arranque, en la zona del altar, aparece la figura de un San Miguel labrado en piedra, muy probablemente por Domingo de Bériz, cuyo modelo deriva de una composición de Rafael<sup>187</sup>, conocida probablemente a través de un grabado de Beatrizet<sup>188</sup> y que tuvo un notable éxito en España<sup>189</sup> (Fig. 40 y Fig. 41). Frente a esta imagen, en el lado opuesto, se ubican las armas de los González de Salamanca-Espi-

nosa fusionadas. En los extremos inferiores de la bóveda encontramos las representaciones sedentes de los evangelistas, ejecu-

Fig. 40. Relieve de San Miguel. Domingo de Bériz.



Fig. 41. Pintura de San Miguel. Rafael. Museo del Louvre.

tados por Domingo de Bériz, incluidas en cartuchos derivados de grabados de orígenes flamencos vinculados a Vredeman de Vries o Frans Huys (Fig. 42).

Resulta interesante realizar algunas consideraciones sobre las características de esta capilla y su tracista en el contexto de la arquitectura burgalesa de los años del último tercio del siglo XVI. Muerto Juan de Vallejo en 1569, su estética fue mantenida por los miembros de la familia Castañeda, encabezados por la figura de Pedro. Estos profesionales, así como la mayoría de los arquitectos y canteros burgaleses del momento, continuaron planteando soluciones constructivas ligadas a los sistemas de cubiertas góticas, que tan buenos resultados daban a la hora de cerrar edificios. Por otro lado, se siguió manteniendo una tradición decorativa basada en modelos vallejanos, con ornamentos fantásticos de caracteres vegetales y zoomorfos, mezclados con telas y elementos geométricos, en los que la tradición de los grutescos, propia de las primeras décadas del siglo XVI, se había ido transformando en soluciones con relieves muy resaltados en los que se podían incorporar también motivos serlianos. Esta estética ha sido definida como “Manierismo de grutescos”. Esta tradición arquitectónico-ornamental no comenzará a mostrar ninguna fisura en la ciudad de Burgos y en su entorno hasta bien entrada la década de 1580, en que comienzan a atisbarse algunos incipientes rasgos clasicistas. En esta capilla, la pervivencia del estilo vallejiano aparece de una forma muy puntual y matizada en el arco pétreo que enmarca el retablo de Cristo camino del Calvario, aunque las formas arquitectónicas se hallan notablemente depuradas y exentas de decoración.

La importancia que presenta la capilla de la Natividad en el contexto arquitectónico burgalés de la década de 1570, que es cuando fue proyectada, deriva precisamen-



Fig. 42. Relieve de San Juan Evangelista. Bóveda de la capilla. Domingo de Bériz.

te de su tendencia temprana a mostrar un clasicismo manierista que, hasta esos momentos, no había irrumpido en este ámbito artístico. El elemento más significativo es la bóveda que cubre el espacio rectangular y que supera los tradicionales sistemas de cerramiento de crucería estrellada y que supone una auténtica revolución tanto técnica como estética. Ya Antonio Ponz alabó el significado y la importancia de esta cubierta<sup>190</sup>. En relación a los avances constructivos que introduce, hemos de señalar que ha merecido en los últimos tiempos algunos interesantes trabajos<sup>191</sup>. Pero, si importantes fueron las innovaciones técnicas, sobre todo en lo tendente al corte y ensamblaje de la piedra<sup>192</sup>, no menos lo fueron las estéticas, pues es en este espacio donde aparece por primera vez una cúpula ovalada en el ámbito castellano y burgalés (Fig. 43).



Fig. 43. Bóveda oval de la capilla.

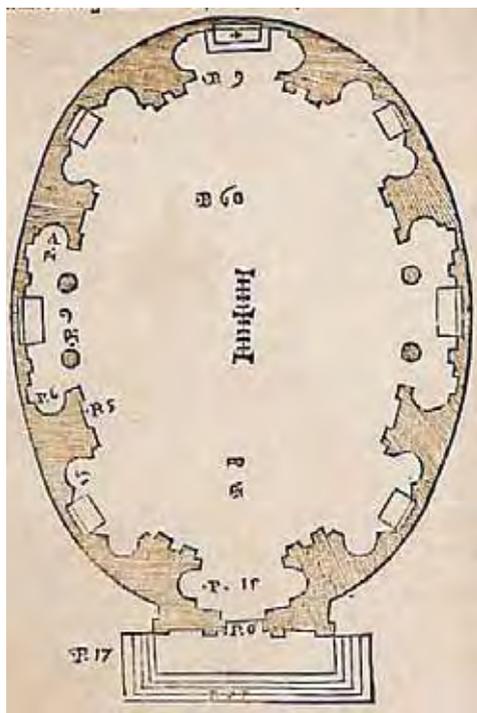


Fig. 44. Planta ovalada. Libro V de Sebastián Serlio.

Para entender el significado y trascendencia de esta construcción será conveniente que hagamos algunas breves reflexiones sobre la arquitectura de planta o de cubiertas ovaladas que tiene su origen en las propuestas de algunos arquitectos italianos del segundo cuarto del siglo XVI<sup>193</sup>, aunque alcanzará su mayor desarrollo en los años de la segunda mitad de esta centuria<sup>194</sup>. Baltasar Peruzzi comenzó ya a plantear, de manera sumamente imaginativa en fechas tan tempranas como 1525, momento en el que se hallaba trabajando en la basílica vaticana, plantas en forma elíptica inspiradas en modelos de la Antigüedad. En sus proyectos no ejecutados, como el realizado para la iglesia romana de San Giovanni dei Fiorentini y para San Pedro del Vaticano ya propone formas ovaladas, aunque todavía no en espacios principales. Interesante es también el diseño del hospital de San Giacomo degli Incurabili, obra

que no sería realizada por este maestro<sup>195</sup>. Sebastián Serlio en su Libro V, editado por primera vez en 1547, aunque con muchas ediciones posteriores como la veneciana de 1551, presentaba una planta ovalada y reflexionaba sobre las formas de trazar un óvalo y una elipse<sup>196</sup> (Fig. 44). Estos juegos de imaginación planteados por Peruzzi y Serlio tendrán su desarrollo efectivo en algunas de las obras de Vignola, realizadas por este arquitecto a partir de 1550 en las iglesias romanas de Sant'Andrea in via Flaminia (hacia 1554) y Sant'Anna dei Palafrenieri (1572)<sup>197</sup>.

Estas realizaciones arquitectónicas de formas ovaladas estuvieron, sin duda, relacionadas con la polémica que surgió a partir de los años centrales del siglo XVI en relación a la mejor forma de articular las plantas de los edificios religiosos. Frente a los planteamientos del Alto Renacimiento que trataban de imponer la perfección de la planta centralizada, el mundo de la Contrarreforma prefirió el modelo del espacio-camino de planta longitudinal, más fácilmente jerarquizable. Cataneo y más tarde San Carlo Borromeo fueron potentes defensores desde un punto de vista práctico y conceptual, respectivamente, de esta solución<sup>198</sup>. No será, por lo tanto, extraño que surjan en estos años modelos de compromiso, como la planta ovalada, que sintetizaba en una misma realidad la longitudinalidad con ciertos aires de centralidad, desarrollándose desde estos momentos dos variantes. La primera es la que se plantea sobre la base de una planta totalmente oval rematada por la correspondiente cúpula, representada por Sant'Anna dei Palafrenieri, y la segunda la que surge a partir de una planta rectangular cuya bóveda ovalada se desarrolla a partir de pechinas y que tiene su modelo en Sant'Andrea in via Flaminia<sup>199</sup> (Fig. 45).

Llegados a este extremo podemos plantearnos cómo se produjo la recepción del

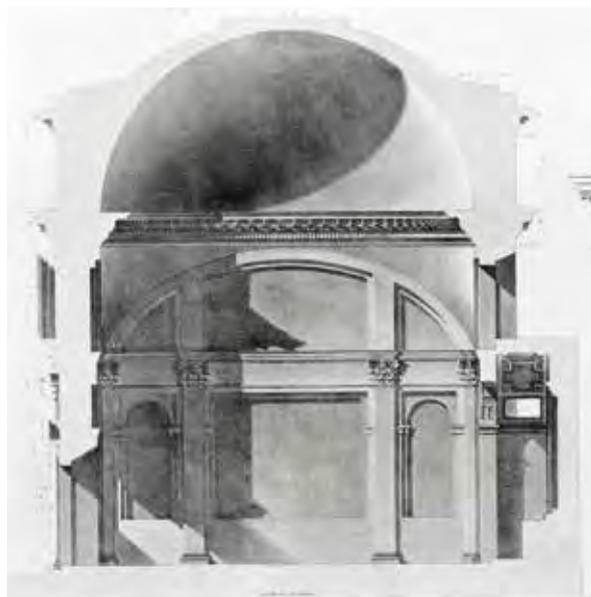


Fig. 45. Grabado de la iglesia de Sant'Andrea in via Flaminia de Roma. Vignola.

modelo de iglesias o capillas de planta o cúpula ovalada en España. Un destacado precedente lo tenemos en la experiencia que Jerónimo Quijano desarrolló en la capilla de los Junterón en la catedral de Murcia, ejecutada a partir de 1525, que presenta una cubierta que tiene un carácter pseudoelíptico. Muy interesantes son las cubiertas de la nave principal, la de la capilla de Juan Gómez de Silva y la de la capilla de la cabecera de la iglesia de Santo Domingo el Real de Toledo, templo que fue construido desde 1566 por el maestro Agustín de Morales. La aparición de tres ejemplos de cubierta ovalada en un mismo edificio evidencia la fascinación que va a empezar a ejercer esta solución que contribuía a la generación de espacios singulares en la arquitectura hispana de comienzos del último tercio del siglo XVI, coincidiendo con el pleno conocimiento de las propuestas serlianas y vignelescas<sup>200</sup> (Fig. 46).

Fue en la sala capitular de la catedral de Sevilla donde se produjo el triunfo de las formas plenamente ovaladas, tanto en los muros como en la cubierta. Este sin-



Fig. 46. Bóveda de la iglesia de Santo Domingo el Real de Toledo. Maestro Agustín de Morales.

gular espacio, de complicada historia, fue iniciado por Hernán Ruiz el Mozo en 1559, aunque sus caracteres fueron replanteados por Francisco del Castillo y Andrés de Vandevira en 1572. Hemos de tener en cuenta que Del Castillo fue un arquitecto que había colaborado con Vignola en la Roma de mediados del siglo XVI, siendo muy probablemente este el maestro que impuso este interesante modelo en el templo mayor hispalense<sup>201</sup>. Desde estos instantes, vemos cómo los espacios ovalados, bien en su totalidad —muros y bóvedas— o bien sólo en sus bóvedas serán sumamente frecuentes en la España del Bajo Renacimiento<sup>202</sup> (Fig. 47).

Es en este contexto de introducción en España de la planta y las cubiertas ovaladas en el que se produce la ejecución de la capilla de la Natividad. Podemos plantearnos si existió, desde el principio de la realización de la obra hasta su finalización, un mismo

proyecto o si, por el contrario, en algún momento se produjo una modificación que conllevaría la introducción de una bóveda de carácter oval. Como hemos señalado, el maestro que dirigió los trabajos en sus inicios fue Martín de Bérriz. Este profesional vascongado ligado al mundo de la cantería, hermano de Domingo de Bérriz<sup>203</sup>, desarrolló a lo largo de su etapa burgalesa una actividad convencional, ligada a la tradición constructiva vinculada a las bóvedas de crucería. Esto se evidencia en sus intervenciones en algunos templos provinciales como el de Páramo de Arroyo<sup>204</sup> o en la iglesia de Hontoria de la Cantera, que también quedaría inconclusa a la muerte del maestro encargándose Domingo de Bérriz de dirigir su finalización<sup>205</sup>. A lo largo de su vida profesional en la diócesis burgalesa mantuvo estrechos contactos con otros profesionales de orígenes vascos como Juan de

Esquivel<sup>206</sup>. Las buenas relaciones con el cabildo que mantenía Domingo facilitaron, sin duda, las intervenciones de Martín en el primer templo burgalés y en otras obras vinculadas a los capitulares<sup>207</sup>.

Resultaría sumamente interesante que el proyecto de cubierta de esta capilla hubiera tenido, desde sus orígenes, los caracteres técnicos y estéticos que actualmente presenta, pues significaría la tempranísima introducción en Burgos de una notable novedad arquitectónica en torno a 1570-1571, momento en que se iniciaron los trabajos. Sin embargo, este hecho plantearía el problema de saber dónde y cómo Bériz llegó a tener conocimiento de tan novedoso sistema de cubierta que, a la altura de 1570, aún no era muy frecuente en los territorios castellanos como hemos señalado con anterioridad. Sabemos que el destino de Martín de Bériz cambiaría a partir de 1575, año en el que, en compañía de Juan de la Puente, maestro cántabro instalado en Burgos, pasó a trabajar al monasterio de San Lorenzo de El Escorial<sup>208</sup>, formando parte del amplísimo grupo de profesionales que intervenían en esta magna empresa<sup>209</sup>. Ambos trabajaron como destajeros en la torre norte y en parte de la fachada, hasta que se produjo la muerte de Bériz en 1578<sup>210</sup>. Su presencia en El Escorial, aun siendo breve, pudo suponer un giro estético en sus ideales arquitectónicos<sup>211</sup>. Recordemos que este edificio se convirtió en un foco de renovación arquitectónica y de aprendizaje para todos aquellos que participaron en esta obra<sup>212</sup>. Bériz y De la Puente, a pesar de su intervención esencialmente mecánica en las tareas constructivas, debieron de impregnarse del notable ambiente de innovación arquitectónica que se estaba desarrollando en este magno edificio. Recordemos que, incluso, se llegó a plantear en algún momento, merced a las consultas de Felipe II a algunos de los grandes arquitectos italianos, la posibilidad

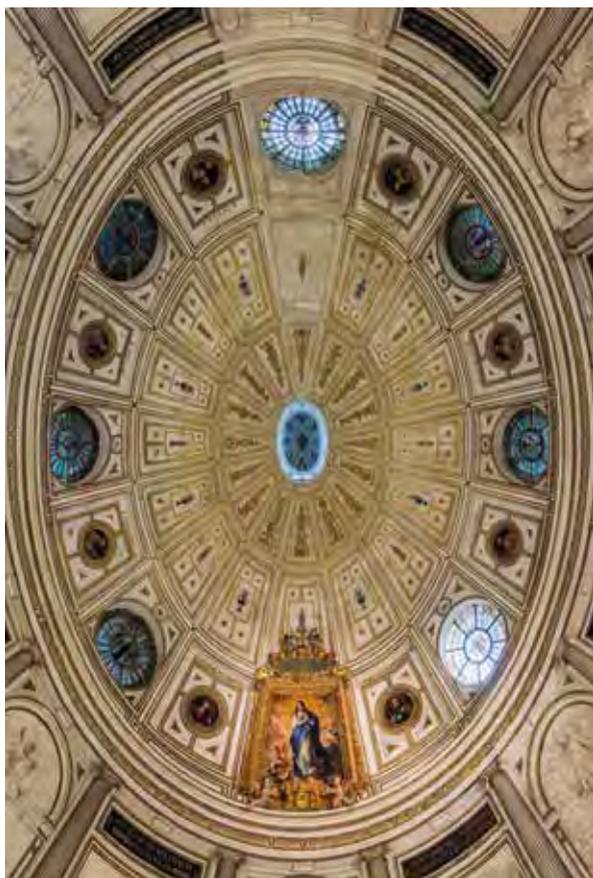


Fig. 47. Bóveda de la sala capitular de la catedral de Sevilla.

de ejecutar la iglesia monasterial en forma elíptica, aunque evidentemente esta idea no prosperaría<sup>213</sup>.

Creemos que Bériz mantuvo de 1575 a 1578 la maestría de la obra de la capilla de la Natividad pudiendo realizar viajes a Burgos para encargarse de los trabajos que tenía encomendados en esta ciudad. Así sucedió con su colega Juan de la Puente, que a lo largo del tiempo en el que estuvo ocupado en las obras de El Escorial también llevó a cabo otras actuaciones en distintos territorios (Fig. 48). Esto se explicaría en el hecho de que ambos profesionales estarían al frente de cuadrillas de operarios que trabajaron a sus órdenes. Estas estarían perfectamente organizadas, por lo que podrían abandonar puntualmente sus responsabili-



**Fig. 48.** Dibujos de las obras de El Escorial en 1576 en las que participó Martín de Berriz. Londres, Hatfield House. Colección del marqués de Salisbury.

dades escorialenses para controlar e impulsar otros de sus compromisos<sup>214</sup>. Por lo tanto, no sería extraño que Berriz introdujera en una de sus visitas a Burgos, entre 1575 y 1578, un nuevo planteamiento para el desarrollo de una cubierta con forma ovalada que se presentaría como una magnífica solución para cubrir un espacio rectangular que de otro modo se hubiera tenido que cerrar con una solución de crucería.

Podemos plantearnos qué grado de responsabilidad tuvo Martín de la Haya tras su acceso a la maestría de la obra desde 1578. Este maestro, del que sí tenemos constancia de su actividad como tracista de obras de arquitectura<sup>215</sup>, parece que nunca llegará a estar al frente de un taller estable de oficiales de cantería, siendo sus trabajos más importantes los ligados a obras vinculadas al mundo de la madera. En este sentido, creemos que solamente mantendría el diseño de Berriz, aprovechándose de la cuadrilla de canteros que trabajaban para ese

maestro vizcaíno. Quizá, la desaparición de Berriz y los escasos conocimientos de De la Haya en lo que se refiere a las técnicas de cantería fueron las causas de algunos de los problemas estructurales que tuvo una obra rematada por una cubierta tan sumamente novedosa como la bóveda oval y que se evidenciaron de manera continua a lo largo de los siglos XVII y XVIII<sup>216</sup>. Aunque en lo relativo a la arquitectura creemos que la intervención de este maestro fue solamente de supervisión y control, sí que sospechamos que en lo tocante al exorno arquitectónico su impronta fue notable. Sabemos que entre las fuentes de inspiración que tuvo este profesional estaban láminas de Vredeman de Vries<sup>217</sup>, cuya huella se halla presente en los cartuchos ornamentales que aparecen en el zócalo de las columnas de la ventana y en el remate interior de la linterna.

## El retablo mayor

### EL ARCO DE ENMARCAMIENTO

El retablo mayor de la capilla de la Natividad se ubica en el muro oriental de este espacio, dentro de un gran arco triunfal de carácter pétreo que se articula a través de dos pares de columnas colocadas delante de retopilastras que sustentan sendas secciones de entablamento por encima de las cuales descansa un gran arco de medio punto decorado en su intradós con una línea de casetones con capullos de rosas. Algunos autores han interpretado este arco pétreo y el retablo en madera como un solo conjunto que formó parte de un único proyecto, hablando de las grandes columnas pareadas del primero como una clara manifestación del orden gigante<sup>218</sup>. Nosotros no tenemos tan clara esta idea, ya que consideramos que el enmarcamiento en piedra forma parte de la estructura arquitectónica de la capilla. Probablemente su diseño sea un trabajo de Martín de Bériz, pudiendo Martín de la Haya y Domingo de Bériz estar al frente de la ejecución práctica con sus respectivos talleres, adaptando más tarde el reta-

blo en madera al arco. En su conjunto, se evidencia una clara inspiración en fuentes grabadas. Así detectamos la influencia de artistas del Manierismo francés como Jacques Androuet Du Cerceau, quien recreó



Fig. 49. Arco triunfal de enmarcamiento del retablo de la capilla.



Fig. 50. Arco de triunfo diseñado por Jacques Androuet Du Cerceau.



Fig. 51. Portada del Perdón de la catedral de Granada. Diego de Siloe.

en varias ocasiones los arcos de triunfo romanos, reflejando imágenes arqueológicas de los mismos, pero también desarrollando variaciones propias<sup>219</sup>, algunas de las cuales se hallan en íntima relación con la solución burgalesa<sup>220</sup> (Fig. 49 y Fig. 50). En este diseño pétreo también pudo intervenir el conocimiento de los Libros III y IV de Serlio, en concreto de los arcos de triunfo que se mostraban en este tratado y de las propuestas de fachadas que aparecen en los grabados de esta obra desarrollando el clásico ritmo serliano<sup>221</sup>, que tanta incidencia tuvo en el Renacimiento<sup>222</sup>. Recordemos la enorme importancia que tuvo este tratado en la arquitectura española a partir de la traducción que de él hizo Francisco de Villalpando, que dio lugar a la edición toledana de 1552<sup>223</sup>. Esta configuración arquitectónica presenta unos notables rasgos clasicistas y contribuye a generar una imagen de notable grandiosidad que ya había sido empleada por algunos arquitectos del pleno Renacimiento hispano, como Diego de Siloe, en la portada del Perdón de la catedral de Granada (Fig. 51).

Aunque esta gran estructura pétreo se halla indudablemente inspirada, de forma genérica, en la obra de Jacques Androuet Du Cerceau y en la tradición serliana, presenta unos rasgos singulares que la alejan un tanto de la tradición clasicista. Así, por ejemplo, las columnas corintias tienen la peculiaridad de presentar fustes con los dos tercios superiores estriados mientras que, en el tercio inferior, aparecen nichos rematados por angelitos desnudos recostados en los derrames de los arcos y en cuyo interior encontramos las imágenes de las virtudes: Templanza, Justicia, Fortaleza y Prudencia, representadas cada una de ellas como matronas con sus símbolos habituales (Fig. 52). Como base de los pares de columnas se disponen dos grandes podios decorados con tarjetas ligadas a formas derivadas de Vredeman de Vries y Frans Huys, y en cuyo interior se disponen sendas figuras recostadas realizadas en piedra que representan a santos penitentes: la Magdalena<sup>224</sup> (Fig. 53 y Fig. 54) y San Onofre (Fig. 55 y Fig. 56).



Fig. 52. Relieves de la Templanza y la Justicia en la base de las columnas del arco triunfal.



**Fig. 53.** Relieve de la Magdalena en la base del arco triunfal.



**Fig. 54.** Magdalena. Marcellus Coffermans. Museo del Prado.



**Fig. 55.** Relieve de San Onofre en la base del arco triunfal.



**Fig. 56.** Tarjeta diseñada por Vredeman de Vries.

Una misma filiación estilística, ligada al manierismo de orígenes flamencos, la tenemos en el conjunto de motivos decorativos que sirven como peanas de las figuras de los apóstoles, esculpidos en piedra, que representan a San Pedro y San Pablo, labrados

con fuertes connotaciones romanistas muy probablemente por Domingo de Bérriz y que guardan ciertos paralelismos con las tallas del retablo mayor catedralicio (Fig. 57, Fig. 58 y Fig. 59). Se ubican en sendas hornacinas situadas en los intercolumnios.



**Fig. 57.** San Pedro, del arco triunfal de la capilla. Domingo de Bériz.



**Fig. 58.** San Pablo, del arco triunfal de la capilla. Domingo de Bériz.



**Fig. 59.** San Pablo. Retablo mayor de la catedral de Burgos. Rodrigo de la Haya.



**Fig. 60.** Ángel del remate del arco triunfal de la capilla.



**Fig. 61.** Victoria del Arco de Triunfo de Tito en Roma.

Por encima de estos nichos se sitúan dos inscripciones: *Principes Apostolorum* sobre San Pedro y *Vas electionis* la colocada sobre la escultura paulina, quedando estas coronadas por los escudos familiares de los Salamanca y los Espinosa dentro de tarjetas de

cueros recortados de filiación serliana. En el friso de los entablamentos encontramos angelitos recostados que sustentan sendas tarjetas con las inscripciones *JHS* y *MA*.

En las enjutas que aparecen en los laterales del arco se sitúan las figuras en re-



**Fig. 62.** Santa Catalina, del arco triunfal de la capilla. Domingo de Bériz.

lieve de dos grandes ángeles pétreos que sustentan una gran tarjeta o *cartouche* con perfiles que nos recuerdan las láminas de Vredeman de Vries o Frans Huys, en cuyo interior aparece una inscripción al modo de las que encontramos en los grandes monumentos conmemorativos romanos y que dice: *Nativitatem B. Mariae Virgionis celebremus*, que resume perfectamente el significado de la capilla que exalta este nacimiento como uno de los acontecimientos más importantes de la historia. Estos grandes ángeles, de alas tendidas y portadores de palmas, recuerdan las Victorias que aparecen en algunos arcos triunfales de época imperial como el de Tito, Septimio Severo o Constantino y que hallamos también en los grabados de Jacques Androuet Du Cerceau (Fig. 60 y Fig. 61). A ambos lados de estos ángeles victoriosos se disponen dos pares de columnas, más bajas, pero que mantienen el mismo ritmo que las que aparecen en la zona inferior, en cuyos intercolumnios



**Fig. 63.** Santa Ana Triple, del arco triunfal de la capilla. Domingo de Bériz.

hallamos sendas hornacinas en las que se disponen las imágenes pétreas de Santa Catalina y Santa Ana Triple, representada de pie, con la figura de la Virgen a sus pies que muestra el Niño Jesús a su abuela (Fig. 62 y Fig. 63).

## DESCRIPCIÓN FORMAL E ICONOGRÁFICA DEL RETABLO

Esta obra se halla ya en un contexto en el que se ha superado la tradición de los años de la primera mitad del siglo XVI en la que los retablos se caracterizaban por la presencia de múltiples enmarcamientos con grupos escultóricos de pequeño tamaño. Con la impronta que dejarán Gaspar Becerra y Juan de Juni en sus grandes creaciones retablísticas se iniciaba una nueva senda para los retablos hispanos, la del Romanismo, en la que esta obra se halla plenamente inserta y en la que se daba prioridad

a los grandes relieves e imágenes de bulto, lo que contribuía a sintetizar los mensajes y a facilitar su entendimiento<sup>225</sup>. Las fuentes de inspiración en las que se enmarca esta producción están ligadas, por un lado, a la tradición manierista italiana derivada de Miguel Ángel, a la que probablemente se llegó a través de grabados y del conocimiento directo de las obras de Becerra, y, también, al Manierismo flamenco y francés.

Como sabemos, el retablo de madera comenzaría a labrarse en el momento en que las obras de la arquitectura de la capilla estaban muy avanzadas, estando estos trabajos lignarios casi finalizados en 1580, momento en que ya se realizaba el policromado de la mazonería y las imágenes. En cualquier caso, el montaje debió de iniciarse cuando la estructura del enmarque pétreo del arco triunfal estaría ya terminada. Debemos analizar, por un lado, las características de la arquitectura del retablo y, por otro, el estilo de las esculturas figurativas y de la policromía.

El conjunto se levanta sobre la mesa de altar neoclásica que ejecutó Pablo Manero en 1871 y que fue policromada por Víctor Palomar, por encima de la que se alza un pequeño banco y se organiza en dos cuerpos y tres calles. El primer cuerpo queda presidido en la calle central, ligeramente avanzada por un gran nicho rematado por un arco que rompe el entablamento, empujando el segundo cuerpo hacia arriba, generando un sentido ascensional semejante al que aparece en el retablo mayor de la catedral. Este nicho central queda flanqueado por columnas jónicas, con los dos tercios superiores de su fuste estriados y el inferior decorado con figuras femeninas, que también encontramos en los nichos de las calles laterales, aunque hemos de señalar que aparece una estructura de enmarque rematada en codillos que se superpone ocultando una composición coronada en unos frontones triangulares que sólo son levemente visi-

bles en las zonas laterales, lo que potencia una notable complejidad arquitectónica de carácter claramente manierista.

El segundo cuerpo, alzado sobre el entablamento del primero, tiene un ritmo inverso, ya que la calle central aparece ligeramente retraída y las laterales avanzadas, quedando flanqueadas por columnas corintias alzadas sobre netos con fustes de estrías en helicoidal<sup>226</sup> en los dos tercios superiores, mientras que el inferior se halla ornado con figuras femeninas. Estas calles laterales se rematan con un entablamento con friso decorado con *putti* y coronado con frontones circulares. Por su parte, la calle central se culmina con un complejo juego en el que un frontón curvo sirve de enmarcamiento a un frontón triangular partido, rematado en forma de voluta y en cuyos derrames aparecen sendos angelitos desnudos recostados.

Una vez hecha la descripción de la arquitectura del retablo podemos analizar las fuentes de inspiración y el significado de su diseño en el contexto burgalés del momento. Desde una perspectiva general, podemos indicar que esta obra se encuadra perfectamente dentro de la estética manierista en la que se emplea un lenguaje clasicista de los elementos arquitectónicos individualmente concebidos pero combinados de una forma caprichosa y escasamente canónica. Martín de la Haya pudo conocer los grabados de obras de algunos de los grandes arquitectos de los años avanzados del *Cinquecento* como las soluciones planteadas para la fachada de la iglesia del II Gesú de Roma diseñadas por Vignola, no realizada, y por Giacomo della Porta, ejecutada finalmente, y que fueron difundidas a través de una temprana lámina impresa en 1573. El concepto de calles que avanzan y retroceden, de elementos y composiciones arquitectónicas que se encastran unas en otras y de juegos de frontones, rectos, curvos y partidos, se halla visible en los di-

seños de la fachada de esta iglesia romana. Pero también, muy probablemente, el tracicista burgalés pudo llegar a tener un cierto conocimiento de la fortísima capacidad renovadora de Miguel Ángel, conocida de manera indirecta a través de láminas. Quizá De la Haya pudo ver algún grabado de la Porta Pía miguelangelesca, ya que plantea algunas soluciones muy próximas a las em-

pleadas en esta obra arquitectónica, sobre todo en los frontones (Fig. 64 y Fig. 65).

Pero, sin duda, fueron algunas grandes obras de la primera retablística romanista hispana las que se hallan presentes en este trabajo. El retablo mayor de la catedral de Astorga, diseñado por Gaspar Becerra en 1558, se convirtió en uno de los hitos primerizos en la introducción de los plan-



Fig. 64. Frontón del retablo mayor de la capilla.



Fig. 65. Frontón de la Porta Pía de Miguel Ángel.

teamientos arquitectónicos y escultóricos de la *maniera* miguelangelesca<sup>227</sup>. Se ha señalado, por parte de algunos eruditos clásicos, que tanto Rodrigo como Martín de la Haya habrían sido discípulos de Becerra<sup>228</sup>. Weise indicó que ambos pudieron trabajar en el retablo astorgano colaborando con este maestro<sup>229</sup>, siendo este aspecto ratificado por otros estudiosos<sup>230</sup>. Algunos investigadores más recientes han puesto en cuestión esta posibilidad<sup>231</sup>. Aunque no hay pruebas que ratifiquen este extremo no sería extraño que ambos hubieran podido conocer o participar de alguna manera en esta obra que necesitó del concurso de un notable conjunto de maestros y oficiales que colaboraron en la ejecución de este trabajo y que, una vez disuelto el taller que se formó para su ejecución, se convirtieron

en difusores de la nueva estética romanista, tanto en escultura como en arquitectura de retablos (Fig. 66). Los hermanos De la Haya fueron los encargados de la realización de la magna obra del retablo mayor de la catedral de Burgos en el que el romanismo triunfa ya totalmente, tanto en su traza arquitectónica como en sus caracteres escultóricos en una fecha tan sumamente temprana como 1562, lo que parece indicar que, en esos momentos, su formación ya estaba perfectamente asentada sobre estos nuevos principios formales (Fig. 67). Los dos ámbitos más probables en los que pudieron formarse estos artífices, capaces de consolidarles en esta estética en aquellos momentos, eran el retablo mayor astorgano, contratado en 1558<sup>232</sup>, y el del convento de Santa Clara de Briviesca, conocido este último perfectamente por estos profesionales, ya que participaron como testigos en el pleito que se desarrolló a raíz de su ejecución y en el que, en alguna ocasión, se ha señalado la posible intervención de Becerra como diseñador de la obra<sup>233</sup>. Sin embargo, tanto el retablo de la catedral burgalesa como el de la capilla de la Natividad se hallan más próximos formalmente al primero que al segundo. El gusto por las combinaciones arquitectónicas complejas, por los avances y retrocesos de las calles, por las figuras recostadas en los frontones de ascendencia miguelangelesca, por las combinaciones de frontones y la utilización de algunos tipos de ménsulas imaginativas y singulares ponen en relación ambas máquinas retablísticas.

Pero no sólo las formas del retablo astorgano se encuentran cercanas a las del retablo de la capilla de la Natividad. Igualmente hallamos interesantes paralelismos con el desaparecido retablo mayor de las Descalzas Reales de Madrid, ejecutado desde 1563, y que conocemos a través de su traza<sup>234</sup>. Obviamente, los hermanos De la Haya no llegarían a conocer esta obra



Fig. 66. Detalle del retablo mayor de la catedral de Astorga. Gaspar Becerra.



Fig. 67. Retablo mayor de la catedral de Burgos. Rodrigo, Martín de la Haya y Domingo de Bérriz.



Fig. 68. Proyecto del retablo del convento de las Descalzas Reales de Madrid. Gaspar Becerra.

madrileña pero, de haber colaborado en el taller de Becerra, sin duda pudieron imbuirse de sus modelos, dibujos y trazas, lo que explicaría los paralelismos estéticos entre ambas producciones (Fig. 68).

También el mundo del manierismo flamenco y francés se halla presente en este retablo. Algunas de las ménsulas están decoradas con motivos vegetales y de cueros recortados y rematadas en mascarones derivados de grabados del entorno de Vredeman de Vries y Frans Huys como ya hemos señalado. Sabemos que Martín de la Haya

conocía al primer tratadista y que, incluso, algunos de sus detractores le criticaron cuando presentó la segunda traza del retablo del canónigo Pesquera para la iglesia del convento de la Merced, señalando que su proyecto estaba mal ligado y ejecutado a “pedazos de Vriese y mal tomada y aflamencada”<sup>235</sup>. Tampoco descartamos que pudiera conocer diseños grabados por Jacques Androuet Du Cerceau, uno de los más importantes arquitectos del Renacimiento francés, en concreto, de algunos de sus diseños de mobiliario cuyas trazas coinciden, de forma genérica, con las del retablo de esta capilla, lo que nos ratificaría en la idea de la notable circulación de láminas grabadas y su incidencia en las producciones retablisticas (Fig. 69 y Fig. 70).

En el banco encontramos tres relieves que representan las escenas del Prendimiento, la Última Cena y el Camino del Calvario (Fig. 71, Fig. 72 y Fig. 73). Se adaptan al marco rectangular y se basan en composiciones de primeros planos con caracteres convencionales. El primer cuerpo se halla presidido por un gran relieve del Nacimiento de la Virgen, en el que en un primer plano una figura femenina, de potentes formas, sustenta la imagen de María. Tres mujeres calientan en un brasero una sábana con la que cubrir a la recién nacida. Otra mujer entrega un recipiente a Santa Ana, que aparece recostada en la cama abrazando a otra mujer, quedando rodeada de figuras femeninas entre las cuales destaca la que porta comida. La cama queda enmarcada por un dosel que recorren unos angelitos. Cierran la escena por encima una serie de arquitecturas clasicistas, entre las que aparece la figura de Dios Padre representado en busto. Flanqueando esta composición están los relieves del Abrazo ante la Puerta Dorada y la Presentación de la Virgen en el templo (Fig. 74 y Fig. 75). El primero muestra a San Joaquín y Santa Ana en el momento de su encuentro, acompañados de una



**Fig. 69.** Retablo mayor de la capilla.

**Fig. 70.** Diseño de mueble de Jacques Androuet Du Cerceau.

figura masculina que porta un cordero, de otra femenina y de un ángel. En la Presentación, la Virgen niña sube unas pronunciadas escaleras mientras un sacerdote la recibe a la entrada del templo representado por una interesante arquitectura en relieve.

El segundo cuerpo está presidido por el relieve de la Epifanía. En primer plano, en altorrelieve, la Virgen sedente con el Niño en su regazo recibe a Melchor, arrodillado, entregando su presente. En un segundo plano aparecen San José, Gaspar y Baltasar (Fig. 76). En el tercer plano, en bajorrelieve, además de la representación de la arquitectura del portal, se sitúan los pajes y palafreneros que sujetan los caballos y camellos





Fig. 71. Relieve del Prendimiento del retablo mayor de la capilla.



Fig. 72. Relieve del Camino del Calvario del retablo mayor de la capilla.



Fig. 73. Relieve de la Última Cena del retablo mayor de la capilla.



Fig. 74. Relieve del Abrazo ante la Puerta Dorada del retablo mayor de la capilla.

del cortejo. Este conjunto está flanqueado por los relieves de la Anunciación y la Visitación (Fig. 77 y Fig. 78). El primero, situado en la calle de la epístola, coloca a la Virgen sedente bajo un dosel, vuelta hacia la derecha tras la aparición de San Gabriel sobre unas nubes. En la zona superior del relieve se desarrolla un imaginativo conjunto arquitectónico. En la calle del evangelio, el relieve de la Visitación muestra en un primer plano las figuras de la Virgen y Santa Isabel abrazadas, quedando la segunda ligeramente agachada. En un segundo plano Zacarías y un imberbe San José, estando el fondo de la escena ocupado por un conjunto de edificios en bajorrelieve.

Por encima de las composiciones laterales del segundo cuerpo y ubicados en el interior de los frontones curvos hallamos los relieves de dos figuras femeninas recostadas desnudas, cubiertas en parte por sus cabellos, que parecen representar a dos



Fig. 75. Relieve de la Presentación de la Virgen en el templo del retablo mayor de la capilla.

santas ermitañas: Santa María Magdalena y Santa María Egipciaca. En el remate del retablo se dispone la Crucifixión con las figuras de Cristo, la Virgen y San Juan, rodeadas de ángeles portadores de los elementos de la pasión. Junto a ellos, encontramos las esculturas de San Gil y San Martín.

Todo el conjunto escultórico presenta evidentes rasgos romanistas. Las figuras aparecen definidas por su gran fuerza y rotundidad, con cuerpos de fuertes anatomías, destacados contraposto, rostros ceñudos, vestimentas de gruesos y rugosos paños y poses solemnes. De acuerdo con los datos, el reparto del trabajo de la piedra y madera del retablo correspondería a Martín de la Haya en su parte arquitectónica y a Domingo de Berriz en lo



**Fig. 76.** Relieve de la Adoración de los Magos del retablo mayor. Domingo de Bériz.



**Fig. 77.** Relieve de la Anunciación del retablo mayor de la capilla.

tocante a las imágenes y relieves en piedra y en madera. Ambos artistas, contarían naturalmente, con la obligada colaboración de los oficiales que formaban parte de su taller, o habían sido contratados para esta obra. Este reparto de tareas tienen su base en la consideración basada no sólo en la distinta especialidad de cada uno de los autores sino, ante todo, en la capacidad artística de los mismos que, en el caso de Martín de la Haya, en cuanto a su especialidad y dedicación, era más de maestro de trazas arquitectónicas que de imaginero o escultor y, por tanto, más relacionado con la construcción que con la talla, según queda reflejado en las noticias documentales relacionadas con sus diversos trabajos, uno de los cuales se realiza, precisamente, por estas mismas fechas en la capilla de la Presentación de la catedral<sup>236</sup>. Lo cual no es obstáculo alguno para aceptar como normal, más aún obligada, la intervención directa de Martín de la Haya en las labores de madera por su cualidad de contratista



**Fig. 78.** Relieve de la Visitación del retablo mayor de la capilla.



**Fig. 79.** Relieve del Nacimiento de la Virgen del retablo mayor de la capilla. Domingo de Bériz.

y ejecutor de la obra. Sabemos que tras la muerte de su hermano Rodrigo de la Haya en 1577<sup>237</sup> se dedicará a terminar muchas de las obras iniciadas por él, aunque para ello tuvo que contar con el concurso de un notable conjunto de escultores, quedando sus actuaciones vinculadas a la realización de trazas y dirección de los trabajos.

A pesar de la unidad estilística del conjunto escultórico, podemos detectar varias manos en el retablo, fruto, sin duda, de la presencia de distintos oficiales o colaboradores en el taller de Martín de la Haya. Los relieves principales del Nacimiento de la Virgen y Epifanía presentan una mejor calidad y, quizá, pudieron ser realizados por el propio Domingo de Bériz, que sabemos que estuvo muy ligado al servicio de los hermanos De la Haya y al que se le adeudaban, en 1587, distintas cantidades por sus labores en el retablo<sup>238</sup>. El resto



**Fig. 80.** Grabado del Nacimiento de la Virgen. Cornelis Cort.



**Fig. 81.** Relieve del Nacimiento de la Virgen del retablo mayor de la catedral de Burgos. Rodrigo de la Haya.

debieron de labrarse por algún profesional formado en el contexto de estos maestros, como García de Arredondo<sup>239</sup>.

En cualquier caso, independientemente de quién fueran los maestros u oficiales que ejecutaron los relieves, siempre bajo el control de Martín de la Haya, hemos de decir que estos se realizaron siguiendo fuentes de inspiración muy difundidas en la época. En relación con el relieve principal del Nacimiento de la Virgen está una lámina de Cornelis Cort de 1568, siguiendo probablemente una composición ideada por Federico Zuccaro. Esta imagen tuvo un enorme éxito, tanto a nivel general en el ámbito hispano<sup>240</sup> como en el territorio burgalés, donde Rodrigo de la Haya y García de Arredondo la emplearon en varias ocasiones entre ellas en el retablo mayor catedralicio<sup>241</sup>. Aunque evidentemente en esta escena del retablo burgalés se tomó como base esta composición, se realizaron algunos cambios en la disposición, en especial en las mujeres del primer plano y en las que se hallan acompañando a Santa Ana (Fig. 79, Fig. 80 y Fig. 81).

En relación al otro de los grandes relieves del conjunto, el de la Adoración de los Magos, vuelve a ser Cort la referencia, a través de unos grabados de hacia 1566, inspirándose en dos creaciones de Giulio Clovio y que ya habían sido empleados, junto a otras estampas de este grabador, en el banco del retablo mayor de la colegiata de Valpueda<sup>242</sup>. También este relieve tiene unos grandes paralelismos con un grabado de Juan Bautista Cavalleris realizado sobre una composición de Federico Zuccaro. Tampoco se ha utilizado aquí de manera literal el grabado, sino que se han introducido algunas novedades compositivas. En cualquier caso, estas láminas se hallan muy próximas a composiciones manieristas muy difundidas en estos momentos como la que realizara Giovanni Battista Moroni o las desarrolladas por grandes grabadores

nórdicos como Jacob Mathan o Hendrick Goltzius, aunque las impresiones de estos maestros son algo posteriores al relieve burgalés por lo que no pudieron ser conocidas por el escultor.

En relación al relieve del Abrazo ante la Puerta Dorada, hemos de señalar que sigue los modelos clásicos que emplearon los escultores del momento, como Becerra en el retablo mayor de la catedral de Astorga, aunque presenta una calidad mucho más matizada, perdiendo parte de la grandeza que muestra esta composición. Las escenas de la Visitación, Presentación y Anunciación también tienen unos rasgos convencionales próximos a los de otras representaciones del momento. Lo mismo ocurre con los relieves pasionales del banco en las que su ejecutor tuvo que adaptarse al marco rectangular de los paneles, encontrando ciertos paralelismos con algunas de las producciones del joven Juan de Anchieta, uno de los mejores difusores de los modelos becerrerescos<sup>243</sup>, que también se hallan presentes en las esculturas pétreas de San Pedro y San Pablo. Esto nos lleva a plantearnos el claro conocimiento que Martín de la Haya y Domingo de Bériz tenían de Anchieta, que había trabajado en el retablo del monasterio de Las Huelgas que financió el obispo Antonio Manrique hacia 1577, y para el retablo mayor del templo catedralicio, donde también labró, en esa misma fecha, la gran escultura de la Asunción y el potente grupo de la Coronación<sup>244</sup>, apareciendo algunas interesantes semejanzas entre los rostros del Dios Padre de esta escena y la figura del Gaspar del retablo de la capilla de la Natividad, no descartándose una posible intervención de este artista en este relieve (Fig. 82).

El retablo de la capilla de la Natividad está ligado a las creencias más acendradas de Ana de Espinosa vinculadas, en gran medida, a los santos patronos de los distintos miembros de su familia. La promotora quiso

manifestar su gran devoción a Santa Ana, haciendo un especial hincapié en el hecho más importante de su vida: el haber sido madre de la Virgen María. En este sentido, además de ordenar su representación en la zona superior del arco pétreo como Santa Ana triple, en el retablo aparecen algunos pasajes en los que se incide en su importancia en la historia de la Salvación. Así aparece en la escena del Abrazo ante la Puerta Dorada, tema apócrifo que logró una gran importancia desde la Baja Edad Media y que se utilizó como forma de representar las ideas inmaculistas<sup>245</sup>. No existen datos que lo ratifiquen pero, muy probablemente, doña Ana estaba en sintonía con este dogma, teniendo en cuenta lo arraigado que se encontraba en la ciudad de Burgos en estos años<sup>246</sup>. Quizá, en sus planteamientos iniciales estuvo la idea de que la capilla fuera dedicada a Santa Ana, pero hemos de tener en cuenta que ya existía un espacio en la catedral bajo esa titularidad<sup>247</sup>.

El protagonismo de Santa Ana destaca, igualmente, en el gran relieve que preside el primer cuerpo del retablo, que representa, tal y como dijimos, el Nacimiento de la Virgen, pasaje que no aparece en los evangelios canónicos sino en textos apócrifos. Sin embargo, esta escena alcanzó un gran protagonismo en la iconografía desde la Edad Media hasta bien entrado el siglo XVI, quedando fundidos en este tema elementos de lo cotidiano con otros de carácter sobrenatural<sup>248</sup>. Santa Ana vuelve a tener un papel relevante en la escena de la Presentación en el Templo, ratificándose la importancia que la fundadora quiso dar a esta santa en el conjunto del retablo. También aparece en la escultura pétrea del arco de enmarque, en la que se la muestra con la Virgen y el Niño, subrayando su papel como madre y abuela. Las imágenes de la Anunciación y la Visitación no hacen más que completar la historia de María antes del Nacimiento de Cristo.

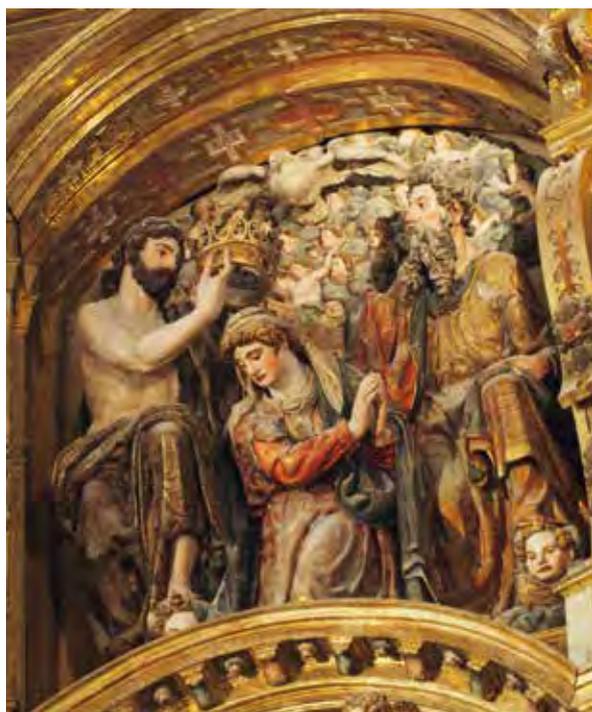


Fig. 82. Relieve de la Coronación de la Virgen del retablo mayor de la catedral de Burgos. Juan de Anchieta.

Curiosamente, la representación de María como madre no queda reflejada en el momento de la Natividad sino en el de la Epifanía. Sin duda, con esta escena se quiso recordar a tres hijos de Pedro González de Salamanca y Ana de Espinosa, llamados Melchor, Gaspar y Baltasar. Sabemos que don Pedro había dejado a estos y a sus dos hijas, Catalina y María, como herederos de una parte de los bienes que no se habían integrado en el mayorazgo que fundaba en su testamento, y que quedaba en posesión de su hijo primogénito<sup>249</sup>. No debe extrañarnos que doña Ana quisiera que también su marido, su primogénito Pedro y sus hijas fueran recordadas en el retablo. Así, la figura de San Pedro recuerda a su esposo e hijo y aparece en el arco pétreo identificada no sólo por sus atributos sino también por la inscripción *Princeps Apostolorum*. San Pedro hace pareja con San Pablo, identificado con la inscripción *Vas electionis*, en alusión a la



Fig. 83. Encarnaciones, policromados y estofados. Juan de Cea.

gran actividad de este apóstol en la consolidación del mensaje cristiano<sup>250</sup>. Además, sabemos que don Pedro tenía una especial querencia por este apóstol, tal y como queda reflejado en su testamento de 1547<sup>251</sup>. La gran figura pétrea de Santa Catalina que se ubica en la zona superior del arco de enmarque quiere recordar a una de las hijas del matrimonio. Doña María, también hija de don Pedro y doña Ana, queda recordada a través de las muchas imágenes marianas que aparecen en el retablo.

El ciclo ligado a la Virgen se completa con las escenas pasionarias que aparecen en el banco y la Crucifixión del remate, donde también hay un recuerdo a las primitivas advocaciones de las capillas sobre las que se edificó la nueva construcción a través de

las imágenes de San Gil y San Martín. Este último santo también puede recordar a un malogrado hijo de don Pedro y doña Ana llamado Martín<sup>252</sup>.

Muy interesante es la exaltación de las virtudes a través del ejemplo de santos y santas ermitaños y penitentes, como San Onofre, Santa María Magdalena y Santa María Egipcíaca, que se constituían en un claro ejemplo del alejamiento del mundo en su búsqueda de la salvación, mensaje que cuadra muy bien con un ámbito funerario como el de esta capilla. Por otro lado, la presencia de las virtudes en el tercio inferior del fuste de las columnas del primer cuerpo, reforzada en los relieves de la sillería a los que nos referiremos más adelante, era una clara admonición a las formas que debían

de presidir la vida de los miembros de la familia en su camino a la salvación.

La exaltación de Santa Ana y la Virgen, de las virtudes, de los santos patronos familiares y la presencia de los más importantes apóstoles, difusores con los evangelistas de la doctrina cristiana glosada por los Padres de la Iglesia presentes en las bóvedas, hablan de las acendradas convicciones de Ana de Espinosa y sus familiares que mostraban su creencia inquebrantable en el triunfo de la fe a través de la figura pétrea de San Miguel que remata el conjunto.

Finalmente, el retablo alcanza su pleno significado visual gracias a la notable actuación que los pintores Juan de Cea y Constantino de Nápoles llevaron a cabo en su policromía. En primer lugar, hemos de señalar la importancia que tiene la pintura en el conjunto del gran arco triunfal dominando los dorados en los florones del intradós, en los capiteles y en las estrías de las columnas, y los azules en las acanaladuras, lo que genera una notable sensación de volumen (Fig. 83). Por su parte, las cartelas de las inscripciones y escudos presentan tonos dorados, azulados y rojizos. Muy interesantes resultan las decoraciones de las hornacinas de San Pedro y San Pablo, donde aparecen motivos rameados. En algunas zonas, como los elementos de enmarque de las Virtudes del tercio inferior

del fuste de las columnas, se intentó imitar la piedra jaspeada. Las imágenes pétreas de este arco también fueron policromadas, manteniéndose algunas zonas de las vestimentas sin pintar, sobre todo en las figuras más grandes, quedando las manos y caras dotadas de encarnaciones y algunas otras partes doradas, destacándose las cenefas de los vestidos y las alas de los grandes ángeles de los remates. El interior del arco, ubicado por debajo del retablo de madera, quedó pintado en azul para que así pudieran destacar las imágenes que configuran la escena del Calvario.

En la arquitectura en madera del retablo destaca el dorado de buena parte de la estructura, aunque algunos paneles quedaron estofados, desarrollando motivos de caracteres vegetales a modo de roleos. También varios de los elementos decorativos en relieve vinculados a la arquitectura, como ménsulas, plaquetas, mascarones, etc., quedaron estofados (Fig. 84).

En relación con los relieves, hemos de destacar los bellos rameados estofados que se desarrollan en buena parte de los vestidos de las distintas imágenes que aparecen en el retablo. Pero no solamente se empleó la técnica del estofado para dotar de policromía a los ropajes. Destacan también, en las vestimentas, los dibujos a modo de decoración a *candelieri* con elementos ve-



Fig. 84. Dorado, estofado y policromado de un motivo ornamental del retablo. Juan de Cea y Constantino de Nápoles.



**Fig. 85.** Rameado de una de las figuras del relieve de la Natividad del retablo mayor. Juan de Cea y Constantino de Nápoles.

getales y antropomorfos, como angelitos o mascarones, pintados sobre una base de oro. Muy interesantes son las actuaciones que los pintores hicieron en los fondos de los relieves, donde fueron capaces de generar una notable sensación de profundidad imitando paisajes o reforzando las estructuras arquitectónicas labradas.

En este conjunto todavía aparecen elementos ornamentales ligados a la tradición decorativa del Manierismo fantástico. Sería esta la segunda fase en la secuencia ornamental de las policromías del siglo XVI ubicada entre la tradición de grutescos protorenacentistas y las decoraciones propias del mundo contrarreformista, siendo su momento de máximo esplendor los años que van de 1550 a 1580, aproximadamente<sup>253</sup>. Se basa este sistema ornamental en el uso de máscaras, seres fantásticos, etc., insertados en formas arquitectónicas y geométricas sumamente imaginativas que parecen inspirarse en grabados de Jacques Androuet Du Cerceau, Cornelis Floris, Vredeman de Vries, etc. A pesar de la aparición de estos imaginativos repertorios, la mayor parte de los motivos ornamentales utilizados en estas escenas, tanto en los elementos arquitectónicos como en los ropajes, responden a las características decoraciones contrarreformistas basadas en los rameados y roleos vegetales en los que pueden aparecer de forma discreta angelitos y pájaros, y que puede estar en relación con el “decoro trentino” impulsado por las Constituciones Sinodales<sup>254</sup>. En lo relativo a las policromías de las partes vistas del cuerpo, se empleó la técnica de la encarnación mate como era habitual en estos momentos (Fig. 85).

## El retablo de la Pasión

Se halla ubicado en el muro septentrional de la capilla, en un arcosolio pétreo de ascendencia vallejiana que se desarrolla a través de un arco escarzano en cuyo intradós aparecen casetones dorados y en el que las jambas se encuentran estriadas. Queda flanqueado por columnas de capiteles clásicos con fustes estriados en sus dos tercios superiores, mientras que el

inferior está decorado con telas colgantes, cabezas de angelitos y motivos vegetales. En las enjutas se ubican dos relieves masculinos desnudos. El conjunto se remata por un frontón partido en cuyo interior se dispone el escudo de Pedro González de Salamanca. Está dividido en dos partes. A la derecha aparecen las figuras de la tau de San Antón y la flor de lis dorada, emblemas



Fig. 86. Tríptico del Camino del Calvario. Jan van Hemessen y taller.

que el propio Pedro González explica en su testamento y dotación de mayorazgo fechado en Burgos el 25 de junio de 1547<sup>255</sup>; y, a la izquierda, la de los Salamanca con dos leones enfrentados y la flor de lis en sable en el cuadro bajo<sup>256</sup>.

Es muy significativo que se planteara un enmarque tan notable para la colocación de un bien mueble, en este caso un tríptico flamenco que se convirtió en el cuerpo principal de un retablo que debía tener un papel muy importante dentro de la consideración devocional de la familia, pasando a ocupar un lugar preeminente en la capilla. Tal es la valoración que se debía tener de este conjunto pictórico, que el arcosolio se construyó con las medidas exactas para que pudiera colocarse con las puertas abiertas dentro del mismo (Fig. 86).

El tríptico se instaló en un retablo que se convirtió en su enmarque y completó su iconografía en relación con la Pasión, muy apropiada para una capilla con un fin funerario. Para ello se contó con el concurso de Martín de la Haya, siendo policromado por Juan de Cea<sup>257</sup>. La colocación de obras flamencas dentro de estructuras retablisticas hispanas fue una costumbre muy extendida

en España durante el Renacimiento y el Barroco<sup>258</sup>. Destaca, en la zona superior, el relieve de la Piedad de fuertes connotaciones romanistas (Fig. 87). La figura de la Virgen, con el cuerpo de Cristo en su regazo, aparece rodeada de las santas mujeres. Este grupo queda enmarcado por una suerte de frontón curvo partido y por dos imaginativas placas laterales que se adaptan al arco con motivos ornamentales de formas curvas, que se rematan con dos figuras desnudas masculinas. Martín de la Haya labró dos pequeñas alas que permitieron adaptar a la perfección los laterales del tríptico al arcosolio. La labor de Juan de Cea dotó al conjunto de un vibrante colorido gracias al empleo de estofados, tanto en la parte del ensamblaje como en la del relieve, destacando los bellos motivos de rameados y la representación de una Última Cena que se dispone justamente en la parte baja de la predela. Tanto el relieve de la Piedad en el remate como la pintura de la Última Cena del banco contribuyen a crear una narración pasional que completa la tabla principal del tríptico. Cea concluiría la iconografía del retablo con dos pequeñas imágenes en busto de dos santas mártires colocadas en



Fig. 87. Relieve de la Piedad del retablo de la Pasión.

la parte superior de las pilastras que enmarcan el relieve de la Piedad y que, muy probablemente, representan a Santa Elena y Santa Centola de gran devoción en el templo catedralicio. En la parte inferior del arcosolio, la mesa de altar original fue sustituida por la actual de corte neoclásico. Debe de ser la que realizó en 1871 Pablo Manero, con policromía a imitación de mármoles de Víctor Palomar<sup>259</sup>.

La atención prestada a este tríptico flamenco del retablo de la Pasión a lo largo de los siglos ha sido mínima. Ponz ni lo menciona después de hablar del retablo principal de la Natividad, del pequeño coro y la cúpula oval<sup>260</sup>. Tampoco Bosarte anota nada en su *Viaje artístico*<sup>261</sup>, ni Amador de los Ríos, más allá de la arquitectura de la capilla y su fundación por Ana de Espinosa<sup>262</sup>. Habrá que esperar a 1994, fecha en que Elisa Bermejo desarrolló un primer estudio del tríptico con motivo de la exposición realizada en la catedral sobre las pinturas sobre tabla<sup>263</sup>.

La escena central la ocupa la imagen de Cristo con la cruz camino del Calvario siguiendo las fórmulas derivadas de Sebastiano del Piombo para esta representación. A ambos lados, Santiago apóstol en el ala del evangelio y San Pedro en la de la epis-

tola se identifican por sus atributos<sup>264</sup>. Las figuras se han colocado en el primer plano y en tres cuartos ocupando prácticamente todo el espacio y muy cercanas al espectador, acentuando así el sentido devocional. El tríptico conserva los marcos originales y, en la parte baja de las alas laterales, aún puede verse parte de la inscripción que tuvo en origen y que daría información sobre su primer comitente<sup>265</sup>. Actualmente, sólo pervive una parte en la tabla de San Pedro: “aetatis suae 24 anno 1538”.

Santiago mira de frente al espectador, ha levantado la mirada del libro abierto que sujeta en su mano izquierda mientras recoge el manto arremolinado en torno a su cadera. Barbado y de mediana edad, lleva el sombrero de ala ancha plegado en la parte central con las insignias del camino a Compostela: la venera y dos bordones cruzados. Porta un bordón para el camino que el santo apoya sobre el hombro izquierdo. Un simple paisaje al fondo completa esta imagen del apóstol peregrino (Fig. 88).

En el ala derecha, San Pedro mira con gesto contrito hacia la escena central con Jesús camino del Calvario. El apóstol lleva sus manos al corazón, y unas lágrimas surcan su rostro por la pena de haber traicionado a su maestro. En el primer plano, en



**Fig. 88.** Santiago del tríptico del Camino del Calvario. Jan van Hemessen.

la esquina inferior derecha, ha posado el atributo que le identifica como el apóstol que guarda las puertas del paraíso y de la Iglesia: sus llaves, que descansan sobre un

libro, en alusión a que es a él a quien se le ha dado potestad para abrir y cerrar las cosas del cielo. Este fondo oscuro contrasta con el paisaje tras Santiago. Esta es una tabla controvertida en cuanto a que fue intervenida por Juan de Cea. Así lo indica una noticia de 1580-1590 que se encuentra dentro de la documentación conservada de la capilla en el archivo de la catedral y que apunta a que: "(...) Mas da por descargo 16.850 maravedis que parece costo la imagen de pincel de el retablo pequeño y el mudar una figura que en el havia en otra de San Pedro que hizo dos veces porque la primera se herro"<sup>266</sup>. Esta noticia, unida a la radiografía que se hizo en el año 1994 con motivo de su restauración<sup>267</sup>, constata varias cosas de este tríptico. La primera es que el reverso aparece repintado de forma jaspeada en una fecha que podría ser cercana a su colocación dentro de este retablo. Es un tipo de jaspeado menos cuidado y de tonos más suaves que los habituales en los trípticos flamencos conservados<sup>268</sup>. La segunda, es el perfil más redondeado y horizontal que se aprecia en la radiografía de la cabeza debajo de San Pedro, un esquema que difiere del sentido ladeado del rostro del santo, evidenciando una intervención que podría encajar con la actuación de Juan de Cea que se cita en la documentación. La radiografía no permite advertir si ha habido más cambios, o de qué tipo fueron o cuándo se realizaron, por lo que sólo podemos aventurar varias hipótesis teniendo en cuenta la pintura y la documentación conservada.

La primera de ellas es que, atendiendo a la fisonomía de los rostros, en especial la de Santiago y San Pedro, aunque parece que se ha seguido un canon similar en ambos en cuanto a tamaño y las carnaciones son tratadas con una morbidez y matización de luces y sombras de forma acusada, difieren en el modo en que han sido concebidos los plegados de los ropajes y la resolución del



**Fig. 89.** San Pedro del tríptico del Camino del Calvario. Juan de Cea sobre trabajo de Jan van Hemessen.

encaje del rostro de San Pedro. Mirando hacia la tabla central con gesto contrito, el escorzo de la nariz y su correspondencia con la boca entreabierta está un poco desviado. La manga de la túnica y manto de

Santiago muestran unas ondulaciones que son menos acentuadas y hasta convencionales en la manga de la túnica de San Pedro, por lo que la intervención de este otro artista del que habla la documentación debió de desarrollarse en estos aspectos, aunque es probable que se sirviera de alguno de los recursos del anterior pintor para “mudar” la figura que había “en otra de San Pedro”, pues la fuerza de las manos y su sentido anatómico parecen estar en consonancia en ambas tablas. A la vista del estilo de las alas laterales, parece que la intervención de Juan de Cea de la que habla la documentación afectó a estos aspectos del apóstol, incluyendo las llaves y libro del primer plano, una zona que fue muy alterada debido a una fuente de calor intensa que perjudicó esta parte<sup>269</sup>. Es difícil advertir más datos sobre la intervención de Juan de Cea, pues no hay nada en la pintura que remita al estilo conocido de este pintor en figuras de gran tamaño<sup>270</sup>. Su labor está más acreditada como policromador, de la que es testimonio el propio retablo donde está inserto el tríptico o el retablo mayor de esta capilla<sup>271</sup>. De hecho, Bosarte al citarlo junto con Juan de Aneda en su actividad para la catedral en figuras de gran tamaño, dice que si “el San Cristóbal es de mano de alguno de los dos Juanes Aneda ó Cea, se deberá hacer un concepto baxo de qualquiera de ellos que sea su autor”<sup>272</sup>, dejando claro que las figuras o composiciones grandes no debían de ser su fuerte.

Esta petición de cambio de advocación en el tríptico está en clara relación con el nuevo espacio que va a ocupar, pues el nombre del marido de Ana de Espinosa y de uno de sus hijos, el primogénito, así como el del primer patrono de la capilla tras el deceso de sus hijas, como se ha explicado páginas atrás, era el de Pedro. Por los años en que se indica la presencia de Juan de Cea interviniendo en el tríptico era Pedro de Miranda el responsable de las cuentas<sup>273</sup>, lo

que justifica la inclusión de esta advocación en este contexto, e incide en el vínculo de este altar y el tríptico directamente con los González de Salamanca. No obstante, esta eventualidad también está abriendo una serie de incógnitas en relación con el tríptico.

Es posible que este tríptico hubiera pertenecido a la familia, y que en el ala derecha estuviera representado el retrato del comitente, quizá un pariente anterior. La inscripción en la parte baja del marco incide en esta idea del retrato, pues está dando algunos datos en relación al promotor, que debía contar con 24 años ("Aetatis suae 24"), y su fecha de realización, 1538. El perfil de la cabeza que se ve en la radiografía responde al tipo de retrato de medio cuerpo en actitud de oración hacia la tabla central, habitual en los trípticos flamencos de devoción del primer tercio del siglo XVI<sup>274</sup>. Este hecho nos pone en la pista de que, quizá, en origen, en el lugar donde se ubica la imagen de San Pedro estaba un retrato, que podría estar tanto vinculado con los González de Salamanca y Espinosa, como no estarlo (Fig. 89).

Entre los miembros de la familia González de Salamanca y Espinosa, sólo el primogénito, Pedro, podría tener 24 años en 1538 y parece que pudo haber estado un tiempo en Flandes, antes de trasladarse a Perú<sup>275</sup>. No obstante, otros miembros de los Espinosa y los Salamanca figuran asentados en Amberes desde fechas tempranas y tampoco pueden descartarse como los promotores primeros del tríptico, en especial aquellos cuyo nombre pueda ser Diego o Santiago<sup>276</sup>, atendiendo a la figura del ala izquierda.

Independientemente de esta relación de los Salamanca con el tríptico, está claro que los vínculos de esta familia con tierras flamencas durante todo el siglo XVI fueron estrechos<sup>277</sup>. Sus tratos comerciales en la exportación de lana castellana<sup>278</sup>, y sus factores y redes comerciales en rela-

ción con otros castellanos asentados en Flandes hacían muy fácil que un tríptico de estas características llegara a sus manos, tanto por compra directa en el taller como usando algún intermediario o, incluso, en el mercado posterior de la segunda mitad del siglo XVI, en un momento de convulsas revueltas sociales donde muchas obras de los siglos XV y XVI salen de los enclaves para las que habían sido hechas y entran dentro de los circuitos comerciales, llegando a manos diferentes a las de sus propietarios previos<sup>279</sup>.

El estilo del tríptico ayuda a fijar su realización en Amberes, pues encaja con los modelos y las fórmulas del taller de Jan van Hemessen (Hemiksen, ca. 1500-Amberes, 1556). Un artista que cuenta con taller en la ciudad del Escalda desde 1524, y que entre 1535 y 1540 se encontraba en la plenitud de su trabajo.

Por los mismos años que se fecha este tríptico de Burgos, uno de los burgomaestres más importantes de Amberes, Adriaen Rockox, le está encargando el Tríptico del Juicio Final para su capilla privada en la iglesia de Santiago de la ciudad. Jan van Hemessen cuenta con la colaboración del Maestro de Pablo y Barnabás para las escenas del fondo<sup>280</sup> (Fig. 90). Es una obra en la que el pintor demuestra su destreza en el dominio anatómico y en el retrato. La comparación entre este tríptico del Juicio Final y el de la capilla de la Natividad de Burgos permite advertir similitudes en las fisonomías de Santiago y San Pedro, pliegues de los paños, e incluso el modo en el que agarra con fuerza el manto, con los personajes de Pedro y Pablo del reverso del tríptico Rockox<sup>281</sup> (Fig. 91).

Jan van Hemessen debió de tener una relación estrecha con la comunidad hispana en Amberes. Las obras con imágenes de Santiago apóstol solían tener una fuerte demanda por parte de la nación castellana asentada en Flandes, y sus capillas y ob-



**Fig. 90.** Tríptico del Juicio Final de Adriaen Rockox en la iglesia de Santiago de Amberes. Jan van Hemessen y Maestro de Pablo y Barnabás.



**Fig. 91.** Exterior de las puertas del tríptico del Juicio Final de Adriaen Rockox en la iglesia de Santiago de Amberes. Jan van Hemessen y Maestro de Pablo y Barnabás.

jetos de devoción acostumbraban a tener alguna alusión al apóstol. Van Hemessen, además de presentarlo de medio cuerpo, lo reproduce de cuerpo entero y haciendo pareja con Santa Engracia de Zaragoza en las alas laterales de un tríptico desmantelado de colección privada<sup>282</sup>.

Van Hemessen hizo también para la iglesia del Salvador de Ayamonte (Huelva), las pinturas de su retablo mayor con diversas escenas de la Pasión y la vida de Cristo<sup>283</sup>. Lamentablemente, el retablo fue desmantelado y, además de las tablas que aún conserva la iglesia, otras se han perdido o han terminado en colecciones privadas<sup>284</sup>. En Burgos, además de este tríptico de la capilla de la Natividad, se encontraba otro de Jan van Hemessen en el convento de la Santa Trinidad. Allí estaba el Tríptico de San Sebastián, con San Roque y San Jerónimo, con San Pedro y San Esteban en el reverso, que el general D'Armagnac había sustraído del depósito de San Jerónimo a donde se había



**Fig. 92.** Tríptico de San Sebastián, con San Roque y San Jerónimo. Musée des Beaux-Arts de la ville de París. Jan van Hemessen.

trasladado tras la supresión del convento y la llegada de las tropas francesas a Burgos en 1808<sup>285</sup> (Fig. 92). La descripción de la obra entre las elegidas por el general D'Armagnac en la ciudad del Arlanzón permite relacionarlo con el tríptico que actualmente se encuentra en la colección del Petit Palais, conocido como Musée des Beaux-Arts de la ville de París (inv. n.º PPP2568-1930)<sup>286</sup>. El rostro del San Roque de esta pintura presenta muchas similitudes con el de Santiago de la capilla de la Natividad de la catedral, incidiendo en la relación estilística entre ambas obras y acercando también la fecha de finales de la década de los años treinta del siglo XVI para el Tríptico de San Sebastián del antiguo convento de la Trinidad de Burgos (Fig. 93 y Fig. 94).

La tabla central del tríptico de la capilla de la Natividad presenta cierta controversia, que la documentación ha despejado. Bermejo la consideraba de una mano diferente a las dos figuras de las alas laterales<sup>287</sup>. Suposición que se puede comprender

al advertir un sentido más duro en la aplicación de las luces y las sombras, y el tipo más idealizado del rostro de Cristo, y es que esta tabla central ha sido muy intervenida. Algo que se intuía lo despeja la noticia de 1717, que explica que el pintor Gabriel Balluerca la retocó<sup>288</sup>. Aunque no está claro el alcance de esta actuación, que debió centrarse en la reparación de algunas zonas que habían perdido parte de su capa pictórica, también pudo haber actuado en el rostro de Cristo. De hecho, en el informe de restauración de 1994 se aprecian muchas pérdidas en la parte derecha e inferior de la tabla, así como repintes de gotas de sangre cayendo sobre la frente, muy del gusto más dramático del siglo XVIII, que fueron retiradas durante la limpieza de la obra. A pesar de esas intervenciones y repintes nos hallamos ante una tabla que acusa los perfiles y las sombras de forma más lineal, frente a la plasticidad y morbidez de las propuestas típicas de Jan van Hemessen en los ejemplos citados y en la figura de Santiago del



**Fig. 93.** San Pedro. Tríptico de San Sebastián, con San Roque y San Jerónimo. Musée des Beaux-Arts de la ville de París. Jan van Hemessen y Maestro Pablo de Barnabás.

mismo tríptico, lo que nos hace sospechar que nos encontraríamos ante el trabajo de uno de los colaboradores más cercanos a Jan van Hemessen entre 1530 y 1540: el Maestro de Pablo y Barnabás. De hecho, su mano se ve de forma clara en las figuras de San Pedro y San Esteban del tríptico del Petit Palais de París citado anteriormente y procedente del convento de la Trinidad de Burgos.

Van Hemessen aborda el tema de Cristo con la cruz a cuestas en varias ocasiones. Lo trata de forma más aislada en el museo de Santa Cruz de Toledo<sup>289</sup>, obra firma-



**Fig. 94.** San Esteban. Tríptico de San Sebastián, con San Roque y San Jerónimo. Musée des Beaux-Arts de la ville de París. Jan van Hemessen y Maestro Pablo de Barnabás.

da y fechada en 1549<sup>290</sup>, y en medio de la multitud que le acompaña en el camino del Calvario en la versión del museo diocesano de Esztergom en Hungría, obra también firmada y fechada en 1553<sup>291</sup>. Respecto a estas versiones, la tabla central de Burgos simplifica la escena destacando a Jesús camino del Calvario, y dejando en la esquina superior izquierda la figura del sayón, cuyo rostro desfigurado y gesticulante contrasta



**Fig. 95.** Detalle de Cristo camino del Calvario de la capilla de la Natividad. Jan van Hemessen y Maestro de Pablo y Barnabás.



**Fig. 96.** Cristo con la Cruz a cuestas. Museo del Prado. Sebastiano del Piombo.

con la contención y finura del rostro del Nazareno. Sólo las pequeñas gotas de sangre sobre la frente y las transparentes lágrimas que surcan su rostro, son reflejo de su dolor interno.

El taller de Jan van Hemessen reinterpreta varias propuestas del tema de Jesús camino del Calvario en la versión que aquí propone. Por un lado, el referente a Sebastiano del Piombo, acentuando los símbolos de la pasión: la corona de espinas y la soga al cuello, además de la propia cruz que porta el reo. Por otro, el de Rafael en el Pasmó de Sicilia del Museo del Prado (inv. nº P000298), tabla fechada hacia 1515-1516. En el caso del tríptico burgalés, Cristo vuelve la cabeza hacia algo fuera de la obra, posiblemente al comitente que en origen debió estar en el ala derecha. El entrecejo fruncido, la mirada atenta y la boca entreabierta responden a la misma idea que plantea Rafael, al igual que el pliegue de la túnica en torno al cuello. Van Hemessen pudo haber tenido conocimiento directo de la obra del italiano, pues además de copiar



**Fig. 97.** Pasmó de Sicilia. Museo del Prado. Rafael.

composiciones de Andrea del Sarto durante su viaje por la península italiana entre 1520 y 1525<sup>292</sup> pudo tener contacto con alguna versión del pintor o a alguno de los grabados de Agostino Veneziano de 1517 siguiendo el modelo de Rafael. En Van Hemessen se acusa la influencia del estilo de Leonardo en algunos modelos y en el uso del *sfumatto*, un aspecto que no se ve en la tabla central, incidiendo en la intervención de este otro colaborador de su taller para la escena de Cristo (Fig. 95, Fig. 96 y Fig. 97).

Jan van Hemessen se asentó en Amberes procedente de Haarlem, según señala Karel van Mander<sup>293</sup>. En 1519 aparece como discípulo del pintor Hendrick van Cleve I (ca. 1464-1519)<sup>294</sup>, y en 1524 ya se le cita como maestro independiente en la ciudad<sup>295</sup>. Su fama fue temprana, pues el mismo año que abre su taller ya registra dos discípulos y, en 1535 y 1537<sup>296</sup>, nuevos aprendices, por lo que se ve que tuvo un taller importante. Su producción se mantiene hasta mediados del siglo XVI, siendo la

Expulsión de los mercaderes del templo de Munich su última obra firmada y fechada en 1556, procedente de la colección de los duques de Babaria<sup>297</sup>. Van Hemessen fue un artista muy versátil. Trabajó tanto grandes composiciones y retratos como formatos de medio cuerpo.

A pesar de haber puesto en contexto este tríptico flamenco de la capilla de la Natividad, aún quedan interesantes incógnitas por resolver. Su presencia tan destacada para la que se hace expresamente un retablo para enmarcarlo está demostrando la especial devoción que se tenía hacia él por parte de los González de Salamanca y Espinosa. Una práctica, por otro lado, extendida en la península, donde no es extraño encontrar obras flamencas de los siglos XV y XVI dentro de estructuras retablisticas renacentistas y barrocas, en las que se combina la escultura y la pintura autóctonas, y en las que se destaca el especial valor que tienen estas obras para su propietario<sup>298</sup>.

## Otros bienes muebles: la sillería y la rejería

La sillería de coro de la capilla, labrada en la década de 1580 por Martín de la Haya, tal y como señalamos, se ubica en el muro occidental de la capilla, justamente en la zona inferior del coro bajo. Junto con el retablo, ya llamó la atención de algunos eruditos del periodo ilustrado como Antonio Ponz<sup>299</sup>. Está realizada en madera de nogal, consta de nueve sillas y de una estructura de ensamblaje sumamente sencilla, en la que los sitios propiamente dichos se caracterizan por simples decoraciones de tipo geométrico. Solamente en la zona lateral, individualizando el conjunto, encontramos un panel con formas ornamentales de caracteres más complejos. Cada uno de los respaldos superiores queda individualizado por pilas-

tras rematadas en ménsulas que sustentan un pequeño dosel del que penden capullos de rosa (Fig. 98).

De todo el conjunto destacan los mediorrelieves que decoran los paneles altos de los respaldos, en los que se representan la escena de la Anunciación y las Virtudes Teologales y Cardinales. Las figuras presentan un fuerte componente romanista (Fig. 99 y Fig. 100). Las imágenes de María y del Arcángel Gabriel aparecen representadas de perfil, la primera sentada, apoyada sobre un reclinatorio, con un potente contraposto y bajo un dosel y el segundo de pie. Ambos evidencian en sus rostros perfiles angulosos y rasgos ceñudos que contribuyen a dar solemnidad a la escena. Las representacio-



**Fig. 98.** Detalle de la sillería de la capilla. Relieve de la Fe. Martín de la Haya y García de Arredondo.

nes de las Virtudes muestran formas y poses al modo de matronas, con vestimentas pesadas de paños rugosos, en las que, a pesar de la solemnidad de las figuras, aparece un cierto movimiento basado en los giros de la cabeza, posiciones de los brazos y las piernas, siendo en este sentido muy interesantes los contrapostos que aparecen en el relieve de la Fe.

La iconografía de las Virtudes sigue los atributos característicos en este tipo de representaciones. La Fe porta la cruz y el cáliz con la Hostia<sup>300</sup>. La Esperanza el áncora. La Caridad queda identificada por los niños y el corazón encendido. La Justicia por la espada y la balanza<sup>301</sup>. La Fortaleza por la columna<sup>302</sup>. La Prudencia por la serpiente<sup>303</sup> y la Templanza por dos recipientes mezclando vino y agua<sup>304</sup>. Las composiciones de estas figuras siguen una tradición iconográfica que hunde sus raíces en la Edad Media y que alcanza su plena definición en el siglo XVI<sup>305</sup>. En este sentido encontramos bastantes paralelismos compositivos con algunos de los grabados de Marcoantonio



**Fig. 99.** Detalle de la sillería de la capilla. Relieve de la Justicia y la Templanza. Martín de la Haya y García de Arredondo.

Raimondi sobre composiciones de Rafael y, sobre todo, de Jan Collaert, algunos de ellos realizados sobre modelos de Martín de Vos con imágenes de la serie de las Virtudes.

Como hemos señalado, está documentada la participación de Martín de la Haya en esta obra, aunque no descartamos que en su ejecución pudiera haber intervenido Domingo de Bériz y García de Arredondo<sup>306</sup>, quien desde estos momentos va a estar muy activo en la catedral realizando algunas interesantes obras en el coro catedralicio que, en parte, presentan algunos rasgos concomitantes con los de esta sillería<sup>307</sup>. Sin duda, con la ejecución de este conjunto de sillas, además de dar una solución práctica a la necesidad de asientos para que los capellanes pudieran desarrollar los oficios de coro, se estaba incidiendo en el hecho de mostrar las Virtudes, que también aparecen presentes, aunque de una manera más discreta en el retablo mayor, como los elementos que habían guiado la vida de doña Ana y su familia y que debían ser tomados como ejemplo.

Las rejas de la capilla fueron realizadas a partir de 1583 (Fig. 101). Su proceso



Fig. 100. Detalle de la sillería de la capilla. Relieve de la Caridad. Martín de la Haya y García de Arredondo.

constructivo no estuvo exento de algunos desencuentros, tal y como señalamos, entre el maestro y los patronos. Estas rejas acusan la influencia de las de la capilla de San Gregorio, obra que en alguna ocasión se ha asignado al entorno de Cristóbal de Andino, y su estilo corresponde a unos esquemas que fueron muy repetidos en los últimos años del siglo XVI en el ámbito castellano, evidenciando la pervivencia de tipos y modelos de comienzos de esa centuria en sus años finales<sup>308</sup> tal y como se evidencia en otras producciones como la desaparecida reja de la capilla del canónigo Pesquera, conocida a través de su traza y ejecutada en estos mismos momentos<sup>309</sup> (Fig. 102).

Cada una de las rejas se levanta sobre dos podios de piedra. Constan de dos cuerpos y un remate que quedan separados por dos entablamentos. Verticalmente, en el primer cuerpo, se articulan en tres calles, de las cuales, las laterales, que coinciden con los podios de piedra, son fijas, mientras que la central es móvil, para permitir el acceso



Fig. 101. Detalle de la reja de la capilla. Leonis León.



**Fig. 102.** Detalle del proyecto de la reja de la capilla del canónigo Pesquera en el convento de la Merced de Burgos. Esteban de Avignon.

a la capilla, constando de dos partes que se abren hacia el exterior. Están constituidas por balaustres de los cuales los cuatro, que coinciden con los que flanquean las calles, son de mayor tamaño.

El remate es la zona en la que se concentra la mayor parte de la decoración. En el centro se ubica el escudo de los González de Salamanca y Espinosa, flanqueado por una decoración de cueros recortados, mostrándose las armas familiares tanto al interior como al exterior de la capilla. Flanqueándolo encontramos decoraciones a modo de “eses” y candeleros o balaustres que nos recuerdan las tradiciones decorativas de comienzos del siglo XVI vinculadas

al tratado de Diego de Sagredo *Medidas del Romano*.

El trabajo de dorado del conjunto fue realizado por Juan de Cea. Los trabajos ornamentales de carácter pictórico se concentran sobre todo en los frisos, en donde encontramos elementos ornamentales en forma de rameados. Aunque los trabajos de policromía se iniciaron a finales del siglo XVI, quedaron paralizados y solo quedaron culminados en 1604, tal y como aparece en una cartela. En otra cartela se puede leer *Año 2009 Restauratum*, haciendo mención a la última intervención de restauración que se desarrolló en estas rejas.

## Conclusiones

La construcción y ornamentación de la capilla de la Natividad de la catedral de Burgos supone, en gran medida, el canto del cisne de la importante actividad promotora artística de los mercaderes burgaleses. Realizada en las décadas de 1570 y 1580, ejemplifica la capacidad de acción de algunos miembros de las antiguas oligarquías burgalesas que, desde ese momento y merced a la situación crítica que vivirá la urbe como consecuencia de las crisis sanitarias y la quiebra del eje mercantil de los Países Bajos, no volverán de manera general a impulsar actuaciones artísticas de gran calado. A pesar de la pésima situación en la que se hallaba la urbe<sup>310</sup> y de la marcha de la misma de decenas de comerciantes que instalaron sus sedes de actuación en ciudades pujantes como Sevilla, algunos mercaderes burgaleses, reorientados en sus actividades económicas hacia América, siguieron manteniendo a la vieja Cabeza de Castilla como centro de sus actividades. Tal es el caso de los González de Salamanca-Espinosa.

La capilla de la Natividad, ejemplo del éxito económico de esta familia en sus relaciones con el Perú, surgió como un espacio devocional y memorial. Devocional pues en ella quedan reflejadas las principales creencias de su fundadora, Ana de Espinosa, y de sus hijas doña María y doña Catalina, en relación con Santa Ana, la Virgen y muy probablemente su Inmaculada Concepción, amén de otras advocaciones muy ligadas a este grupo familiar como los Reyes Magos. Y memorial por el notable despliegue heráldico y epigráfico en el que se narran, a distintos niveles, los orígenes y entronques de las complejas ramas familiares.

La construcción de esta capilla se inicia en unos momentos en que comienza a detectarse la crisis del foco artístico burgalés. La pujante actividad que, en todas las ar-

tes, se había desarrollado en Burgos en los dos primeros tercios del siglo XVI y cuyo fin coincide, en gran medida, con la muerte de Juan de Vallejo en 1569, dio origen a un periodo de cierta atonía en lo que a producción y creatividad se refiere, quedando las formas artísticas fosilizadas. Paradójicamente, esta construcción y su amueblamiento darán pruebas de una enorme vitalidad y de la vinculación con algunos de los planteamientos estéticos más novedosos en la España de la época.

Fueron los años que van de 1570 a 1590 en los que se desarrollan las obras y la dotación mobiliar de la capilla, momentos en los que en España, por un lado, se llega al pleno desarrollo de los planteamientos manieristas de filiación romana y, por otro, se asienta con enorme fuerza la dinámica del Clasicismo de componente herreriana. Podemos hablar de una suerte de síntesis que genera un “Clasicismo Manierista” o, lo que es lo mismo, un lenguaje formal que tomando como base los elementos y formas del arte clásico los mezcla de una manera no canónica, basándose en una notable libertad de actuación. Estos aspectos aparecen presentes en la concepción de la capilla de la Natividad, que nace en una ciudad no especialmente innovadora en el momento de su realización<sup>311</sup>.

La arquitectura de la capilla es un ejemplo primerizo en España de los modelos de plantas cubiertas con bóvedas ovaladas, derivadas de tipos romanos, lo que le dota de una notable impronta manierista. No sabemos hasta qué punto existió una apuesta por parte de la promotora, Ana de Espinosa, por favorecer una obra de estas características o si es fruto de la aceptación de un proyecto que quizá se fue modificando desde sus planteamientos iniciales hasta su finalización. Lo cierto es que el resultado

dio lugar a uno de los espacios religiosos más singulares no sólo del ámbito burgalés sino también castellano.

Pero no sólo es la concepción arquitectónico-volumétrica lo que singulariza a la capilla de la Natividad. También su decoración, desde el arco triunfal que sirve de enmarcamiento al retablo, hasta los motivos ligados a la tradición serliana y a modelos ornamentales vinculados al Manierismo nórdico flamenco generan una suerte de obra ecléctica en que elementos clasicistas aparecen reinterpretados o mezclados con otros que superan esta tradición.

Igualmente, el mobiliario de la capilla, comenzando por la arquitectura de su retablo mayor, ejemplifica usos manieristas de raigambre italiana —Miguel Ángel y Serlio—, flamenca —Vredeman de Vries y Frans Huys—, francesa —Jacques Androuet Du Cerceau— e hispana —Gaspar Becerra—. Y lo mismo podemos señalar en relación con su escultura, en la que se detectan ecos miguelangelescos que sus autores muy bien pudieron conocer a través de la potente acción escultórica de Becerra y de algunos de sus seguidores como Juan de Anchieta.

No podemos, por menos, que hacer una referencia al patrimonio pictórico de la capilla ejemplificado en el tríptico del Camino

del Calvario, pieza de orígenes flamencos que, como fue habitual en España, fue hispanizada al adaptarse a la tipología de un retablo que, en su arquitectura y escultura, muestra evidentes rasgos manierizantes. Aunque no están despejadas todas las dudas sobre su llegada a España y el modo a través del cual pasó a integrarse en el patrimonio de los González de Salamanca-Espinosa —ya fuera a través de encargo o por medio de compra— lo cierto es que nos hallamos ante una obra de uno de los más importantes pintores manieristas de Amberes, Jan van Hemessen, auxiliado por el Maestro de Pablo y Barnabás, que se presenta como un ejemplo claro de la evolución del gusto de los clientes españoles del Quinientos en lo que a la pintura flamenca se refiere.

La capilla de la Natividad de Burgos se constituye en un elocuente testimonio de obra integral, en que las distintas artes se desarrollan sin solución de continuidad, que se define por una notable calidad y por unos rasgos sumamente innovadores, en un contexto como el burgalés de fines del siglo XVI no demasiado permeable a la introducción de novedades. De ahí su importancia.

- 1 ADBU. H6-1.536.
- 2 ADBU. H6-2.090.
- 3 Sabemos que Pedro de Burgos fue escribano de la ciudad en los años finales del siglo XV. AGS. RGS. Leg. 149.906, 31 y Leg. 148.012, 11.
- 4 PAYO / MATESANZ, 2015, p. 214.
- 5 *Ibidem*, pp. 222-223.
- 6 GONZÁLEZ FERRADO, 2010.
- 7 BASAS FERNÁNDEZ, 1960b, pp. 227-241.
- 8 ADBU. H6-1.536.
- 9 Estas casas le fueron traspasadas por su madre Catalina de Salamanca, en 1518. *Ibidem*, 365.
- 10 *Ibidem*, 1.536.
- 11 *Ibidem*.
- 12 "Ytten digo que por quanto en mi vida siempre he tenido grandisimos trauajos con mi mujer sobre que me ha dicho continuamente que todo hera suyo y que en muriendo yo no se auia de quedar esta casa que no se vendiese para hacer trato de mercaderia e como yo no tengo oficio de mercader e soy amigo de tener alguna cosa cierta para mantener la casa que no anduiesse todo en aventura porque no se fundiese en la mar (...)". *Ibidem*.
- 13 ACBU. ACN. 18-4, ff. 1-2; 19-7, ff. 1-3.
- 14 ADBU. H6-1.536.
- 15 *Ibidem*.
- 16 ACBU. ACN. 18-21.
- 17 ADBU. H6-1.447.
- 18 *Ibidem*, 1.522.
- 19 *Ibidem*, 2.088.
- 20 BASAS FERNÁNDEZ, 1954, pp. 155-167.
- 21 OTTE, 1996, pp. 35, 38 y 92.
- 22 ACBU. ACN. 18-21.
- 23 En 1556 tuvo que reclamar judicialmente, como principal heredera de su hijo Gaspar, distintas cantidades que habían sido enviadas desde Indias y habían llegado a la Casa de Contratación de Sevilla (AGI. Justicia, 842 N° 2). También tuvo que reclamar otras partidas de su hijo Pedro que llegaron a Sevilla cuando este ya había muerto (*Ibidem*. Indiferente, 1966, Lib. 15, ff. 273 v°-274). En ese mismo año reclamó diversas partidas que se le adeudaban a Gaspar por parte del mercader Alvar Sánchez (ACBU. ACN. 18-24).
- 24 Sabemos que Juan Ortega de Castro había prestado a Baltasar de Salamanca 1.170 pesos de oro, cuando ambos residieron en Perú, y que la muerte de este impidió su devolución. Los herederos de Ortega de Castro interpusieron la correspondiente demanda para que doña Ana fuera quien saldara esta deuda. ARCHVA. Registro de Ejecutorias, Caja 1.343,33.
- 25 BASAS FERNÁNDEZ, 1965, p. 500.
- 26 Entre sus éxitos en la gestión de los bienes familiares destaca el cobro de una deuda que con sus hijos tenía Juan de la Torre, vecino de Osorno y estante en Sevilla, de 243.722 maravedís. ACBU. ACN. 18-24, ff. 37-38.

- 
- 27 En esa fecha aún vivía pues aparece citada en la resolución del pleito que le habían interpuesto los herederos de Ortega de Castro. *Ibidem*. ff. 55 v<sup>o</sup>-56.
- 28 *Ibidem*. 20-5.
- 29 BASAS FERNÁNDEZ, 1954, p. 495.
- 30 PALENZUELA DOMÍNGUEZ, 2003.
- 31 PÉREZ GARCÍA, 2020, pp. 54-58.
- 32 PÉREZ GARCÍA, 2018, p. 619.
- 33 PALENZUELA DOMÍNGUEZ, 2003, p. 239.
- 34 PEREDA LÓPEZ, 1999, pp. 285-286.
- 35 ACBU. ACN. 18-24.
- 36 *Ibidem*.
- 37 AGI. Contratación, 708.
- 38 *Ibidem*. Indiferente, 1.966, Lib. 15, ff. 273 v<sup>o</sup>-274.
- 39 ACBU. ACN. 18-24.
- 40 BASAS FERNÁNDEZ, 1965, p. 501.
- 41 Ana de Espinosa, como heredera de su hijo Pedro, reclamó la parte que le correspondía del capital de dicha compañía. ACBU. ACN, 18-24.
- 42 *Ibidem*.
- 43 *Ibidem*.
- 44 BASAS FERNÁNDEZ, 1965, pp. 500-501.
- 45 ACBU. ACN. 18-24.
- 46 ADBU. H6-1.536.
- 47 *Ibidem*. ACN. 18-24, ff. 71-72.
- 48 *Ibidem*. Vol. 20, ff. 623-636.
- 49 "Y digo que por quanto me concerte con los y muy reverendos señores dean y cabildo de la Santa Yglesia de esta ciudad de Burgos que dieran como me dieron dos capillas que estan en la dicha iglesia a la parte del evangelio que se nombran San Gil y San Martin para que de ambas a dos yo hiciese una capilla para mi e mis subcesores de la forma y orden que yo quisiere a la vocacion de la Natividad de la Virgen nuestra señora Santa María y que en ella se pudieren enterrar". *Ibidem*. ACN 20-5, f. 1
- 50 KARGE, 1995, pp. 115-116.
- 51 ACBU. Vol. 25, f. 351.
- 52 LÓPEZ MATA, 1950, p. 275.
- 53 "Pedro Ferrandez de Sasamon capellan de la capiella de Sant Gil para la jura que fizo dixo que estos eran los ornamentos que el sabia que pertenesçen a la dicha capiella. Primeramente una vestimenta complida la casulla de seda colorada viexa. Iten un libro de que tiene los oficios en las epistolas de todo el año con unas tablas de nogal el guarnecido de clauos de laton cantado mui bueno. Iten otro libro de las oraçiones e evangelios de todo el año muy bueno e tiene al igual letras de oro e es de la mesma letra del otro e desaguarnecido. Iten un caliz de plata con su patena en que ay marco e medio e tiene un escudete en el pie en que esta figurara la imagen de Santa Maria. Iten un ara con sus corporales. Iten dos sauanas de altar la una buena la otra rota. Iten un par de ampollas de estaño. Iten un acetre de cobre. Iten una esquillilla". ACBU. Lib. 38-1, f. 30 v<sup>o</sup>.

- 54 "Sant Gil. En la XXXIII capellania se ha de cantar en el algar de Sant Gil e tienela Pedro Ferrandez de Sasamon et la ha de cantar por el anima de Fernando Diaz de Couanera e es a colacion de aniversario del sochantre". *Ibidem*. f. 17.
- 55 *Ibidem*. Reg. 3, f. 125 vº.
- 56 LÓPEZ MATA, 1950, p. 275.
- 57 GÓMEZ BÁRCENA, 1988, 71-72.
- 58 "Pedro Perez de Cadiñanos et Johan Martines de Pino et Johan Martinez de Santa Clara capellanes de la capilla de Sant Martin para la jura que fizieron dixieron que estos eran los ornamentos que ellos sabian que pertenesçen a la dicha capilla. Primeramente, un libro misal complido de todo el año et una ara con sus corporales et una escudilla et una arca de nogal. Iten una sauana que esta del altar et una arca herrada muy buena". ACBU. Lib. 38-1, f. 30.
- 59 *Ibidem*. Reg. 6, 26-I-1425, ff. 217-218.
- 60 "A este dia los dichos señores hablaron sobre si las dos capillas de Sant Martin e de Sant Gil que pide Diego López Gallo vecino desta ciudad que son desta iglesia para hacer capilla para el e subcesores y que le dexen entrar en el suelo del taller si se las darán o no". *Ibidem*. Reg. 48, 10-IX-1545, ff. 292 vº-293.
- 61 "Fue leida en cabildo la dotación que Alonso de Astudillo dio por scripto y de lo que mas entendiense hacer dandole las capillas de San Martin y San Gil para hacer una capilla para si e sus herederos y subcesores, los dichos señores hablaron de ello y dieron sus paresceres muy largamente asi tratando dixeron e cometieron a los diputados que fueron para hablarle que se informen quien fundo e doto las dichas capillas o cada una de ellas y si el cabildo sin prejuizio de los que estan sepultados podria dar e hallando que si hablan al dicho Alonso de Astudillo y sepan que dotacion dona a la fabrica por las dichas capillas e que mas quiere instituir e que las personas allí sepultadas se han de pasar en partes preeminetes como ahora estan e que todo lo que platicaren e trataren con el dicho Astudillo lo traigan a Cabildo (...)". *Ibidem*. Reg. 79, 17-VII-1553, f. 472 vº.
- 62 PAYO HERNANZ, 2020, pp. 351-355.
- 63 ACBU. ACN. 18-25.
- 64 "Nos concertamos con Ana de Espinosa viuda mujer que fue del licenciado Pedro Gonzalez difunto y con doña Maria de Salamanca e doña Catalina de Salamanca sus hijas de les dar para sus entierros las dos capillas que tenemos en esta Santa Yglesia que estan juntas que la una es avocación y nombre San Gil y la otra es y se nombra Señor San Martin con sus rejas como estan para que sean para la dicha Ana de Espinosa e sus hijas e de quien su titulo hubiere perpetuamente para siempre jamás". *Ibidem*, f. 9.
- 65 "Primeramente que los dichos señores dean y cabildo les den las dos capillas de San Martin y San Gil sitas dentro de la dicha iglesia libres y desembarazadas para de ambas hacer una capilla y poner en las sepulturas armas y epitafios y letreros que ella quisiere y un carnero y poder levantar una piedra en medio hasta una bara de medir en alto y hacer dentro de ella una sacristia y coro con sus sillas y poner organos...". *Ibidem*, f. 9 vº.
- 66 "Con que las sepulturas que hoy en dia estan en las dichas capillas asi de los obispos como otras llanas en el suelo se puedan mudar a otro lugar decente dentro de la dicha capilla conforme al parecer de los dichos señores del cabildo o sus diputados. Y que los epitafios que estan en dichas capillas se pongan juntos en una parte donde mas decente y combeniente pareciere". *Ibidem*, f. 9 vº.
- 67 "Primeramente que dará a la fabrica de la dicha Santa Yglesia por dotación del dicho sitio de las dichas capillas veinte y cinco mil maravedis de juro perpetuo de renta en cada un año a contento de los dichos señores dean y cabildo y que la fabrica los comience a gozar desde el primer dia de enero del año siguiente de mil quinientos setenta e uno". *Ibidem*, f. 10.

- 68 "Yten se obliga a dejar de renta perpetua para un capellan maior que haia de ser dignidad, canonigo o racionero de la dicha Santa Yglesia y para otros quatro capellanes menores y dos acolitos conforme a la renta que otras capillas de la dicha Yglesia y tienen en juros o censos o renta de pan y que la colacion del capellan maior y de los otros capellanes y acolitos haia de pertenecer y sea hecha por los dichos señores dean y cauildo como se usa en la capilla del obispo don Alonso y en otras de la dicha Santa Yglesia y que los capellanes haian de dar paz segun y de la manera que los capellanes de las otras capillas y que la capilla y capellanes sean visitadas por los señores del cauildo como los de las otras capillas". *Ibidem*, f. 10 vº.
- 69 "Ytem que pueda ella en dicha capilla dar traza, orden, luzes y altura que convenga y pareziere a ella y a los oficiales y diputados del Cauildo con tanto que no se impidan las luzes del altar y capilla maior...". *Ibidem*, f. 10.
- 70 "Ytem que la traza y edificio de la dicha capilla se haia de hacer a vista y a parecer de los fabriqueros y maestros de la iglesia y que si por quitar la pared que ahora esta en medio de las dichas dos capillas o por qualquier otro edificio que en ella hiziere la dicha señora Ana de Espinosa recibiere algun daño los pilares, estribos y paredes de la dicha iglesia la dicha señora Ana de Espinosa y sus dos hijas sean obligados a satisfacer y reparar todo lo que assi se hiziere de daño y han de hacer la dicha obra el oficial de la iglesia y el que la dicha señora Ana de Espinosa quisiere". *Ibidem*, f. 10 vº.
- 71 "Para cumplir todo lo sobredicho se obligan la dicha señora Ana de Espinosa y sus dos hijas con todos sus bienes muebles y raíces presentes y futuros y otorgara todas las escrituras y recados necesarios que convengan para seguridad de todo lo susodicho ansi mismo los dichos señores del Cauildo otorguen lo que fuere necesario de su parte a consejo de letrados. Y que los dichos señores del Cauildo sean obligados a dar las dichas capillas libros y desembarazadas como dicho es y que si fuere necesario para dar dichas capilla licencia del ordinario o de su Santidad que los dichos dean y cauildo la sacaran a su costa". *Ibidem*, f. 11.
- 72 *Ibidem*, f. 9.
- 73 "La qual dicha capilla yo he comenzado ahora a hacer e no se si nuestro señor sera servido de que en mi día se acabe por tanto mando que si al tiempo de mi fin y muerte la dicha capilla fuere acabada que mi cuerpo sea sepultado en ella en el carnero e sepultura que tengo concertado con Martin de Berrezo (sic) maestro de cantería que es el que hace dicha capilla y si caso fuere que la dicha capilla al tiempo de mi muerte no fuere acabada mando que mi cuerpo se ponga en deposito en la capilla del señor San Anton de la dicha Santa Yglesia que es junto a la dicha mi capilla y pido y suplico a los dichos ilustres señores dean y cabildo tengan por bien de me hacer esta merced de caridad que mi cuerpo se deposite en la dicha capilla por servicio de nuestro señor". *Ibidem*. ACN. 20-5, f. 2.
- 74 *Ibidem*, f. 3 vº.
- 75 *Ibidem*, f. 4.
- 76 AGS. CME, 565, 59; CME 17, 20; CME,176,21; CME,1377.
- 77 ACBU. ACN. 20-5, f. 3.
- 78 "Testamento de Pedro González de Salamanca", 28 de junio de 1547. ADBU. H6-1.533, f. 3 vº.
- 79 "Ytem mando que los patronos que fueren de dicha capilla se puedan enterrar en dicha capilla y no otro alguno pero ninguno de los dichos patronos se puedan enterrar en mi sepultura". ACBU. ACN. 20-5, f. 7.
- 80 *Ibidem*. ACN. 18-24, f. 72.
- 81 ADBU. H6-2.085 y H6-2.086.
- 82 Entre los lugares donde se documentan heredades propiedad de la capilla destaca la villa de Arcos de la Llana. ACBU. ACN. 18-6, ff. 1-8.
- 83 *Ibidem*. 20-7.

- 84 *Ibidem.* 18-5, ff. 1-25.
- 85 *Ibidem.* 20-9.
- 86 *Ibidem.* 21-4, ff. 5 vº-6.
- 87 GARCÍA RÁMILA, 1946, p. 446.
- 88 ACBU. Lib. 39-2, 1-I-1576, f. 747.
- 89 *Ibidem.* ACN. 18-25.
- 90 *Ibidem.* 1.
- 91 "Mando que en la dicha capilla haya de haber e haya perpetuamente para siempre jamas un capellan mayor e cuatro o capellanes y dos acolitos que sirvan e asistan al servicio del culto divino". *Ibidem.* 20-5, f. 3.
- 92 "Ytem por la presente nombro por capellan mayor de la dicha al ilustre señor don Andres de Astudillo capiscol e canonigo en la dicha Santa Yglesia y suplico a su merced lo acepte y tenga por bien que yo quisiera que fuera este nombramiento de una dignidad qual su merced merece pero como le tenga por tal señor me atrevido hacer este nombramiento e nombro por capellanes de dicha capilla a Juan de Mena cura y clerigo del Señor Pedro e Alonso de Valderrama cura de iglesia de Señor San Gil y a Pedro Ruiz capellan del Señor San Ildefonso y a Miguel Martinez capellan del señor Juan de Miranda y despues de los dichos del señor capellan mayor por capellan mayor al doctor Fuentes catedrático de la dicha iglesia y después del al señor canonigo Paredes y despues del al hijo de Alonso de Salamanca Santa Cruz siendo canonigo y dignidad de la dicha Santa Yglesia y al tiempo que el dicho capiscol falleciere fuesen fallecidos alguno o algunos de los que yo nombre lo sea el que fuese vivo prefiriendo el primero que nombro y despues de ellos sea capellan mayor el que nombrare el patron o patronos que fueren de la dicha capilla. E despues de fallecidos los dichos capellanes arriba nombrados sucedan en su lugar Francisco Ortiz cura de San Pedro Saelices y el hijo de Esteban de Burgos que se llama Francisco e Gaspar Barahona e Villamor hijo de Pedro de Quintanilla sucediendo como lo voy llamando e despues de ellos los que nombrare el patron o patronos que fueran de la dicha capilla y lo mismo si alguno de ellos fuere fallecido". *Ibidem.* f. 6.
- 93 *Ibidem.* 20-13, ff. 2-3.
- 94 Sabemos que el día de la Natividad se celebraba una función solemne para la que el cabildo prestaba algunos de los más notables ornamentos de la iglesia. *Ibidem.* Reg. 71, f. 221.
- 95 *Ibidem.* ACN. 1.
- 96 ADBU. H6-2.085 y H6-2.086.
- 97 ACBU. ACN. 1.
- 98 *Ibidem.* Reg. 79, f. 236.
- 99 *Ibidem.* Vol. 20, f. 4.
- 100 "Ytem mando que no pueda suceder en el patronazgo hijo bastardo e natural ni hombre que tuviere oficio mecanico y no viviere en esta ciudad lo mismo sea en las mujeres que sucedieren en el patronazgo por sus maridos sino que pase al siguiente en grado como los tres fuesen muertos excepto los del dicho Alonso de Salamanca Santa Cruz que estos quiero que sucedan aunque sean bastardos o naturales". *Ibidem.* ACN, 20, f. 5.
- 101 BASAS FERNÁNDEZ, 1960a, p. 40.
- 102 Ana de Espinosa había enviado a Sevilla a su criado, Martín Rodríguez, con "ocho piezas de cecina, dos perniles, unos ansarones y algunas lenguas de vaca", para su hijo. El criado se quedaría en casa de Gaspar, y por eso en el testamento de este último explica que le debía a su hospedero, Alonso de Medina, nueve meses de comida de él y de su criado, y que a este Martín Rodríguez "le pagará su madre cuando se le deba y además le entregarán una capa, sayo, calzas y toda la ropa" (BASAS FERNÁNDEZ, 1965, pp. 500-501), por lo que es normal que esté reclamando a los testamentarios de Ana de Espinosa lo que se le

- debía en 1583. Existe un pago que ratifica este extremo que queda reflejado en la Real Chancillería de Valladolid el 13 de julio de 1584. "Ejecutoria del pleito litigado por Pedro de Miranda, vecino de Burgos, con Martín Rodríguez, de la misma vecindad, sobre pago de salario por el servicio que Martín Rodríguez prestó a Ana de Espinosa, difunta, viuda que fue de Pedro González de Salamanca, por ocuparse de sus negocios". ARCHVA. Registro de Ejecutorias, Caja 1.511, 12, ff. 1-4.
- 103 Era Juan de Miranda quien tenía permiso de los provisos de la catedral de Burgos para tomar de las cuentas de la capilla de la Natividad el dinero suficiente para pagar a Martín de la Haya. AHPBU. Prot. Not. 5.746, ff. 63-65.
- 104 ACBU. Reg. 64, ff. 447-449.
- 105 *Ibidem*. 76, f. 107.
- 106 ARCHVA. Registro de Ejecutorias, Caja 1708, 6.
- 107 ACBU. Reg. 80, ff. 466-468.
- 108 Se casaron el 8 de febrero de 1610. GARCÍA RÁMILA, 1944, p. 465, nota 3.
- 109 "Pleito de Pedro de Sanzoles Santa Cruz, caballero de la orden de Santiago, como marido de Francisca Ángela de Santa Cruz Salamanca, vecinos de la ciudad de Burgos, con Juan Alonso de Salinas, como marido de Antonia de Miranda, vecinos de dicha ciudad, sobre la sucesión del patronazgo de la capilla de la Natividad de nuestra Señora, en la iglesia catedral de la ciudad de Burgos". ARCHVA. Registro de Ejecutorias, Caja 2.468, 24 y Pleitos Civiles (F), Caja 1.757, 4/ 1.758, 1.
- 110 Sobre la Cruz de la orden de Santiago se ha colocado la unión de las armas de los Sanzoles, siete escaques de plata en campo azul, con los Santa Cruz (GARCÍA RÁMILA, 1957, p. 594). Después de su unión matrimonial con los Santa Cruz, se desarrolla un escudo cuartelado adicionando en él a las armas de los Sanzoles las de los estos últimos, consistentes en una cruz de oro volteada, en campo rojo, y debajo un águila negra en campo de oro, y un castillo de plata en campo de azul (GARCÍA RÁMILA, 1944, p. 394).
- 111 ACBU. Reg. 89, f. 431.
- 112 *Ibidem*. 81, f. 637.
- 113 *Ibidem*. 86, f. 232.
- 114 *Ibidem*. ACN. 2010, ff. 52-53.
- 115 *Ibidem*. Reg. 102, f. 732.
- 116 *Ibidem*. 105, f. 646.
- 117 *Ibidem*. Lib. 134, f. 132.
- 118 *Ibidem*. Reg. 125, f. 515.
- 119 *Ibidem*. ACN. 6, ff. 154, ff. 59-60.
- 120 *Ibidem*, f. 89-90.
- 121 *Ibidem*. Memoria de restauración de la Capilla de la Natividad.
- 122 *Ibidem*. ACN. 18-25, f. 9.
- 123 *Ibidem*. 20-5, f. 2.
- 124 "Que mi cuerpo sea sepultado en la capilla que se açe en la iglesia mayor desta ciudad que dexo dotada y fundada la dicha Ana de Espinosa señora e madre junto a su sepultura para que después de acabada la dicha capilla seamos puestas en el carnero que se ha de açer en ella conforme lo mando e ordeno la dicha Ana de Espinosa mi señora madre". *Ibidem*. Vol. 20, f. 623 vº.
- 125 "Yten digo que por quanto el dicho licenciado Pedro Gonzalez de Salamanca mi padre y señor esta enterrado en el monasterio de San Pablo desta ciudad en una sepultura nuestra

- mando que después de acabada la dicha capilla y hecho el carnero se saquen sus huesos y se pasen al dicho carnero con los de la dicha mi señora y madre y porque los dexen sacar se de al convento de dicho monasterio lo que concerto la dicha Ana de Espinosa mi madre que fue cinquenta ducados e mas dexar la dicha sepultura al dicho convento" (*Ibidem*. f. 624 v°). "Testamento y fundación de una Capellanía de la Sra. D<sup>a</sup> Cathalina de Salamanca, hija lexítima de los sres dn Pedro González de Salamanca y doña Ana de Espinosa", 1578. ADBU. H6-2.086, ff. 16 v° y 17.
- 126 KUBLER, 1985, p.117; BUSTAMANTE GARCÍA, 1998, pp. 468-497.
- 127 IBÁÑEZ PÉREZ, 1989, p. 310.
- 128 AHPBU. Prot. Not. 5.712, ff. 533-534.
- 129 "Maestro Martín de Berriz. Mas da por descargo que pago a Domingo de Berriz ochenta y dos mil y quinientos maravedís en que fue mandado se diesen por la maestría a Domingo de Berriz como heredero de Martin de Berriz maestro de cantería como parecio por una carta de pago en 29 de julio de 1580". ACBU. Vol. 20, f. 751 v°.
- 130 *Ibidem*, ff. 748 v°-749.
- 131 *Ibidem*, f. 749,
- 132 *Ibidem*, f. 751 v°; LÓPEZ MATA, 1950, pp. 275-276; BARRÓN GARCÍA, 2008, p. 117.
- 133 "Resto de las figuras de los quatro evangelistas. Mas da por descargo 5.304 maravedis que pago por carta de pago a Domingo de Verriz por tantos se le debian de resto de los quatro evangelistas que en la capilla hizo". ACBU. ACN. Vol. 20, f. 748 v°.
- 134 BARRÓN GARCÍA, 1996, pp. 39-40.
- 135 "Retablo. Mas da por descargo 404.092 maravedis que por su libro a pagado a Martin de la Aya por hacer el retablo del altar mayor". ACBU. ACN. Vol. 20, f. 748 v°.
- 136 AHPBU. Prot. Not. 5.849, ff. 205-207.
- 137 ACBU. ACN. Vol. 20, f. 747.
- 138 AHPBU. Prot. Not. 5.746, ff. 63-65.
- 139 *Ibidem*. 5.566, f. 67.
- 140 ACBU. ACN. Vol. 20-13, ff. 1-2.
- 141 AHPBU. Prot. Not. 5.566, f. 72.
- 142 "Guarnicion del retablo pequeño. Mas da por descargo 34.034 maravedis que parece pago al dicho Martin de la Aya por la guarnición del retablo pequeño". ACBU. ACN. 20, f. 748.
- 143 ACBU. Vol. 20, f. 748.
- 144 *Ibidem*, f. 747.
- 145 *Ibidem*, f. 749 v°.
- 146 *Ibidem*, f. 748.
- 147 "Vidrieras. Mas da por descargo 24 maravedis que parece costaron ocho cajas de vidrio que compro Francisco de Cuevas para hacer las vidrieras de la capilla que se quitaron todas. Plomo. Mas da por descargo 4.245 mrs que parece pago por trece arrobas y trece libras de plomo para las dichas vidrieras...Echura de las vidrieras. Mas da por descargo 79.818 maravedis que parece pago a Pedro de Arce vidriero por la facción de la vidrieras y redes de la capilla conforme a la tasación que hicieron Martin de Arta y Diego de Rosales tasadores nombrados por el dicho Pedro de Arce y por Pedro de Miranda patron de la dicha capilla los quales se declararon que auia ciento y sesenta y tres palmos de vidrieras pintados y 327 blancos y 573 de red que a nueve reales el palmo de lo pintado y 46 maravedis el de lo blanco y a 26 maravedis el de red es lo dicho". *Ibidem*, f. 746 v°.
- 148 *Ibidem*. f. 747.

- 149 AHPBU. Prot. Not. 5.817, f. 655.
- 150 *Ibidem.* 5.566, f. 67.
- 151 ACBU. Vol. 20, f. 747.
- 152 GALLEGO MIGUEL, 1983, pp. 211-240.
- 153 AHPBU. Prot. Not. 5.717/2, ff. 6-10.
- 154 ARCHVA. Registro de Ejecutorias. Caja 1.603, 62.
- 155 ACBU. Vol. 20, ff. 746 vº y 747.
- 156 AHPBU Prot. Not. 5.564, ff. 6-10.
- 157 *Ibidem.* 5.566, ff. 675-680.
- 158 ACBU. Vol. 20, f. 747.
- 159 *Ibidem.* ff. 749 vº y 756.
- 160 *Ibidem.* f. 749.
- 161 *Ibidem.* f. 750.
- 162 En 1590 la capilla ya tenía una buena parte de los objetos litúrgicos necesarios para su funcionamiento. Gracias al inventario de la sacristía sabemos que había una fuente dorada de plata, un cáliz de plata dorado con su patena, dos cálices de plata dorada con sus patenas, dos platillos de plata dorada, dos pares de vinajeras de plata dorada, una campanilla de plata dorada, un hostiario de plata dorada, dos candeleros de plata dorada, otros candeleros de azófar, una cruz de latón, un portapaz de latón, un *Agnus Dei* guarnecido de alquimia sobredorado, otro *Agnus Dei* pequeño que le faltaba el *Agnus*, una cruz de madera sobredorada, una Verónica guarnecida, una tabla de pincel para sobresacristía, ropas, un tapiz que representaba el Nacimiento de Nuestro Señor, varios atriles, unas colas de raposos, etc. AHPBU. Prot. Not. 5.992, ff. 864-867.
- 163 *Ibidem.* 6.251, ff. 1-4.
- 164 Desarrolló una intensa actividad al servicio del cabildo. MALDONADO NIETO, 1994, p. 116.
- 165 ACBU. ACN. 5, ff. 13 vº-14.
- 166 *Ibidem.* ff. 1-3.
- 167 *Ibidem.* f. 7 vº.
- 168 *Ibidem.* f. 18 vº. En ese año también se restauró la sillería.
- 169 *Ibidem.* ff. 53 y 88.
- 170 *Ibidem.* f. 173.
- 171 *Ibidem.* f. 39.
- 172 MATESANZ DEL BARRIO, 2001, p. 571.
- 173 ACBU. ACN. 5, f. 37.
- 174 *Ibidem.* f. 117.
- 175 MATESANZ DEL BARRIO, 2001, pp. 571-572.
- 176 ACBU. ACN. 6, ff. 25-26.
- 177 *Ibidem.* ff. 36-37.
- 178 *Ibidem.* f. 83.
- 179 *Ibidem.* f. 85.
- 180 *Ibidem.* ff. 84-88.

- 181 *Ibidem*. Reg. 150, ff. 108-109.
- 182 *Ibidem*. Memoria de restauración de la capilla de la Natividad.
- 183 PAYO / RUIZ, 2020, pp. 206-209.
- 184 ACBU. Memoria de restauración de la capilla de la Natividad, pp. 198-199.
- 185 La capilla tiene una pequeña cripta abovedada a la que se accede a través de una pequeña escalera que se desarrolla a partir del centro del espacio. No presenta ningún elemento significativo desde el punto de vista ornamental.
- 186 Sanctha Ambrosi ora pro nobis; S. Gregorio ora pro nobis; S. Agustine ora pro nobis; S. Hieromine ora pro nobis.
- 187 Se halla emparentado con la imagen de San Miguel pintada por Rafael en colaboración con Giulio Romano en 1518, y que actualmente se conserva en el Museo del Louvre y que tuvo una enorme incidencia entre pintores coetáneos. VARIOS AUTORES, 2012, pp. 129-132.
- 188 VARIOS AUTORES, 1985, pp. 219-767.
- 189 RUIZ MANERO, 1996, p. 117.
- 190 PONZ, 1988, p. 566.
- 191 ALONSO RODRÍGUEZ *et alii*, 2009.
- 192 GARCIA JARA, 2010, pp. 767-780.
- 193 FERNÁNDEZ, 1997, pp. 15-21.
- 194 LOTZ, 1955, pp. 9-99.
- 195 CUEVAS DEL BARRIO, 2007, pp. 110-111.
- 196 SERLIO, 1551, p. 4.
- 197 CUEVAS DEL BARRIO, 2007, p. 106.
- 198 *Ibidem*, p. 109.
- 199 HEYDENREICH / LOTZ, 1999, pp. 436-439.
- 200 MARÍAS, 1983-1986, T. I, pp. 386 y ss.; T. III, pp. 173 y ss.
- 201 Recedemos que Vignola había levantado también en el *cortile* del Belvedere del Vaticano una sala elíptica para las reuniones del conclave antes de la marcha de Francisco del Castillo a España. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1990, pp. 161-163.
- 202 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1983, pp. 98-107.
- 203 Barrio Loza y Moya Valgañón señalan que Domingo y Martín de Bérriz eran tío y sobrino. Sin embargo, nosotros creemos que eran hermanos. BARRIO / MOYA, 1981, p. 201.
- 204 AHPBU. Prot. Not. 5.649, f. 41.
- 205 AGDBU. Hontoria de la Cantera. Primer Libro de Fábrica.
- 206 AHPBU. Prot. Not. 6.005, ff. 343-344.
- 207 ACBU. Lib. 17, ff. 630 vº-631.
- 208 ANDRÉS, 1987, p. 95.
- 209 PORTALBES PICHEL, 1945, p. 74.
- 210 BUSTAMANTE GARCÍA, 1998, p. 497.
- 211 GARCÍA OVIEDO, 2002, pp. 623-639.
- 212 ALONSO RODRÍGUEZ, 2002, pp. 490-500.
- 213 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1983, pp. 151-153.

- 
- 214 POLANCO MELERO, 2018, pp. 417-455.
- 215 BARRÓN GARCÍA, 2008, pp. 113-126.
- 216 ACBU. ACN. 5. Libro de Cuentas de Fábrica 1626-1789, f. 7 y f. 173.
- 217 BARRÓN GARCÍA, 1994, p. 214.
- 218 MUÑOZ JIMÉNEZ, 1996, pp. 341-342.
- 219 ANDROUET DU CERCEAU, 1549.
- 220 ANROVETII DE CERCEAV, 1560.
- 221 SERLIO, 1552, Libro III, f. LV y ss y Libro IV, f. XXXIII.
- 222 PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, 2012, pp. 561-582.
- 223 PANIAGUA SOTO, 1990.
- 224 Esta imagen encuentra muchos paralelismos como la representación de la pintura de la Magdalena penitente del Museo del Prado realizada por Marcellus Coffermans hacia 1568. VRIJ, 2003, p. 20.
- 225 CHECA CREMADES, 1988, pp. 255-270.
- 226 Resulta interesante la aparición de las columnas con fuste estriado en helicoidal. Juan de Arfe ya defendía este tipo de columnas (ARFE, 1585). Este texto fue publicado en Sevilla el año 1585, fecha en la que el retablo ya estaba hecho en su parte de arquitectura y escultura.
- 227 FRACHIA, 1997-1998, pp. 133-152.
- 228 LLAGUNO AMIROLA, 1829, p. 32.
- 229 WEISE, 1958, p. 8.
- 230 ANDRÉS / GONZÁLEZ. 1985, p. 924.
- 231 BARRÓN GARCÍA, 1996, p. 6.
- 232 ARIAS MARTÍNEZ, 2020.
- 233 BARRÓN / RUIZ, 1997, pp. 257-259; BARRÓN GARCÍA, 1999, p. 361.
- 234 ARIAS, MARTÍNEZ, 2020, p. 263.
- 235 BARRÓN GARCÍA, 1994, pp. 215-216.
- 236 Concierto de Martín de la Haya con los capellanes de la capilla de la Presentación para hacer en la misma la obra del coronamiento, tejado, remate y antepecho y otras cosas con un costo de 360 ducados. AHPBU. Prot. Not. 5.559, f. 914.
- 237 ACBU. Reg. 58, f. 246.
- 238 AHPBU. Prot. Not. 5.566, f. 72.
- 239 Ya Alberto C. Ibáñez señaló la posibilidad de que Arredondo hubiera podido formarse en el taller de Rodrigo de la Haya, habiendo podido pasar a la muerte de este en 1578 a colaborar con su hermano Martín. IBÁÑEZ PÉREZ, 1990, p. 485.
- 240 El propio Pacheco, en su *Arte de la Pintura*, habló de ella de una manera altamente elogiosa. "Anda una estampa cortada de Cornelio de esta historia, del año 1568, donde se ve a Santa Ana en una bizarra cama, con las cortinas alzadas, con semblante melancólico; parecen dos criadas razonando por detrás de la cama y otras tres mujeres que, puestas de rodillas, en una como tina de madera tienen la Santa Niña desnuda, lavandola, descubierto el medio cuerpo, y otra criada a un lado, calentando un paño; un ángel niño, de rodillas, con otro en las manos; otro en pie con una canastica de ropa y otro, medio de rodillas, desenvolviendo una faja. Es todo de lo mejor que se ha visto en estampa". PACHECO, 1990, p. 578.
- 241 PAYO HERNANZ, 2001, pp. 262-263.

- 242 MORENTE LUQUE, 2000, pp. 63-74.
- 243 VASALLO TORANZO, 2012, pp. 91-99.
- 244 GARCÍA GAINZA, 2008, pp. 213-222.
- 245 FERNÁNDEZ PEÑA, 2005, pp. 892-907.
- 246 ABAD, 1905.
- 247 YARZA LUACES, 2000.
- 248 SALVADOR GONZÁLEZ, 2009.
- 249 ADBU. H6-1.533.
- 250 Esta inscripción hace alusión a las palabras de Dios para definir a San Pablo como *Vas eletionis* o vaso o instrumento elegido para la propagación de la Fe (Hech. 9-15). Esto fue empleado en algunas antifonas latinas dedicadas a este santo y que se cantaban en su festividad como la que dice: *Tu es vas electionis, Sancte Paule apostole, predictor veritatis in universo mundo.*
- 251 ADBU. H6-1.536.
- 252 AGS. CME, 571,33.
- 253 ECHEVERRÍA GOÑI, 1990, pp. 138-143.
- 254 Las Constituciones Sinodales del Arzobispado de Burgos fueron publicadas en 1575, poco tiempo antes de procederse al dorado del retablo, y en ellas se incidía en estos aspectos. PACHECO DE TOLEDO, 1575, pp. 261-262.
- 255 "Testamento de Pedro González de Salamanca", ADBU. H6-1.533, f. 1.
- 256 DÁVILA JALÓN, 1946, p. 243.
- 257 "Guarnicion del retablo pequeño. Mas da por descargo 34.034 maravedis que parece pago al dicho Martin de la Aya por la guarnición del retablo pequeño". ACBU. ACN. 20, ff. 747-748.
- 258 MARTENS, 2010, p. 225.
- 259 ACBU. ACN. 6, ff. 85-88.
- 260 PONZ, 1988, p. 566.
- 261 BOSARTE, 1804.
- 262 DE LOS RÍOS, 1888, p. 571.
- 263 BERMEJO / SILVA, 1994, pp. 84-86.
- 264 El tríptico presenta unas medidas habituales para este tipo de obras y representaciones: abierto: 97 x 116 cm.; tabla central: 91 x 76 cm.; alas laterales: 97 x 35 cm., cada una.
- 265 Era el lugar habitual de colocación de las inscripciones, en los marcos de los trípticos.
- 266 ACBU. Vol. 20, f. 749 vº.
- 267 *Ibidem*. Informe de Restauración del Tríptico de Cristo camino del Calvario, taller IKONOS, Burgos, 1994. s/f.
- 268 SCHMIDT, 2006, p. 17 y nota 22.
- 269 Un craquelado muy abierto en esta zona, junto con un importante repinte, revelan esta situación de la tabla, que también se ve en el lado derecho de la tabla central. Material gráfico del proceso de restauración de esta parte. ACBU. Informe de Restauración del Tríptico de Cristo camino del Calvario, taller IKONOS, Burgos, 1994. s/f.
- 270 Bermejo en 1994, hablando de este San Pedro y la intervención de Juan de Cea que indica la documentación, se plantea si esa reelaboración de la figura fue "eliminada, en buena par-

- te”, por advertir las características similares en “forma, color, dibujo y manera de hacer las manos y los cabellos” de los dos apóstoles en las alas laterales. BERMEJO / SILVA, 1994, p. 84.
- 271 Ceán Bermúdez habla de Juan de Cea y sus labores de policromía para la catedral de Burgos. CÉAN BERMUDEZ, 1800, p. 307; Martínez y Sanz amplía el número de obras en la catedral y su relación con los cuadros que se hicieron en 1592 para decorar el exterior del coro con motivo de la llegada de Felipe II a Burgos. Es uno de los pintores que se encargaron de los cuatro lienzos en relación con los mártires y santos locales de Burgos: Centola, Elena, Julián y Lesmes. MARTÍNEZ Y SANZ, 1866, pp. 210-211.
- 272 BOSARTE, 1804, p. 329.
- 273 En 1583, Pedro de Miranda, figura como responsable de las deudas, pleitos y herencia de Ana de Espinosa. BASAS FERNÁNDEZ, 1960a, p. 40.
- 274 Se conservan ejemplos tanto en trípticos de la escuela de Brujas, como los de Ambrosius Benson y de la escuela de Amberes y Bruselas, con ejemplos de Pieter Coeck, o del Maestro de la leyenda de la Magdalena. Así lo encontramos en el ala derecha del Tríptico de la Magdalena de los museos reales de Bruselas, de Jan van Dornicke; en las dos alas laterales del Tríptico de la Asunción de la Virgen de la antigua iglesia de la Asunción de Navarrete (La Rioja), de Ambrosius Benson; y del mismo autor en el Tríptico de la Lamentación de la iglesia de Santa Cruz de Nájera (La Rioja), obra que fue robada y ahora está en el coleccionismo internacional; de Pieter Coeck, tenemos ejemplos de las alas laterales del Museo del Prado (inv. nº P001609 y P001610); del Maestro de la leyenda de la Magdalena aparece en el tríptico del museo Mayer van der Bergh de Amberes, o en las del Rijksmuseum de Ámsterdam, o en las del Tríptico de la Epifanía del Museo de Bellas Artes de Asturias.
- 275 BASAS FERNÁNDEZ, 1965, pp. 495, 501-502.
- 276 Los Espinosa, mercaderes, vinculados con Medina de Rioseco, fueron una familia con fuertes lazos con Flandes y Sevilla, LOHMANN VILLENA, 1968. Hay que recordar que la madre de la fundadora de la capilla de la Natividad, María González de Cisneros, era natural de Medina de Rioseco, ADBU. H6-1.447.
- Diego de Santa Cruz Salamanca fue cónsul de la nación castellana en Brujas en 1531 y 1536, y en 1540 estaba en Amberes. FAGEL, 2019, pp. 68 y 69.
- 277 BASAS FERNANDEZ, 1960b, pp. 227-241.
- 278 “Real privilegio expedido por Dña Juana Ynfanta de Castilla, Princesa de Portugal, Gobernadora y Lugar Theniente general en estos Reinos de Castilla y Leon, suscrita en la Ciudad de Toledo en 30 de maio del año de 1560”, a favor de Ana de Espinosa, de una renta anual de un juro que “heredó la dicha doña Ana de Espinosa, de su hijo, Pedro González de Salamanca, situados al respecto de 16 maravedies el millar en las renttas del nuevo derecho de las sacas de Lana que se sacaban de estos Reinos”. ACBU. ACN, año de 1603, f. 1.
- 279 Sobre este mercado posterior de obras flamencas de los siglos XV y XVI, es muy elocuente el caso del Tríptico de Pentecostés de Anthonis Blockaland van Monfort, realizado para la capilla privada de Cornelisz Hermansz van Leghendael en la iglesia de Santa Gertrudis de Utrecht en 1575, y su adquisición posterior por parte del embajador Juan de Mancisidor, quien lo envía a principios del siglo XVII al convento franciscano de Zarauz (Guipúzcoa) que había fundado, DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, 2017, pp. 1-14; o la Crucifixión de Michiel Coxcie que llega a la península ibérica a finales del siglo XVI procedente de la iglesia de Aalsemberg. VAN MANDER, 1994, p. 293; DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, 2021, pp. 161-171.
- 280 Sobre la colaboración de estos dos maestros: DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, 2014, pp. 110-112; DÍAZ PADRÓN, 2016, pp. 1-14.
- 281 WALLEM, 1976, pp. 79-88; MULLER, 2016, pp. 311-312.
- 282 (T. 67 x 23 cm cada ala). En el mercado artístico de París en 2008 atribuido al Maestro de Frankfurt. (Wilfrid Cazo, París, 16-XII-2008, lot. nº 15). Sin embargo, la tipología del rostro de Santa Engracia y el de Santiago encajan mejor con las fórmulas de Jan van Hemessen.

- 283 DÍAZ PADRÓN, 1984, 27-32; CARRASCO TERRIZA, 2001.
- 284 DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, 2019, p. 14.
- 285 "En Tabla. Un quadro grande con sus dos puertas en el que se representa San Sebastián, y en las puertas por lo interior a San Roque la una, y la otra Sto. Desnudo; y en el exterior de las puertas hay retratos, executado todo según el estilo de Durero: y se hallaban en la Iglesia de P. P. Trinitarios", AGS. Gracia y Justicia, Leg. 1,247, 25 de enero de 1809. Citado por ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, 1989, p. 332. Ponz ya había visto el tríptico en el convento de la Trinidad y había advertido de la importancia de "que se conserven o por mejor decir que no se maltraten" debido al mérito en su ejecución. PONZ, 1788, p. 83.
- 286 (T. 94 x 137 cm) WALLEN, 1976, pp. 286-287, nº 9.
- 287 BERMEJO / SILVA, 1994, pp. 84-85.
- 288 "Pintor. Iten quarenta reales dados al pintor Balluerca por retocar el quadro del Santo Ecce Homo en tabla que esta en el retablo". ACBU. ACN. 5, Libro de Cuentas de Fábrica 1626-1789, f. 117.
- 289 (T. 110 x 94 cm). Procedente del convento de San Isidro de Toledo. DÍAZ PADRÓN, 1963-1966, pp. 69-71; WALLEN, 1976, pp. 308-309, nº 34.
- 290 En esta versión es más evidente la influencia del grabado de Durero de Jesús en la piedra fría de 1511, donde incluso el resplandor detrás de la cabeza sigue el mismo esquema.
- 291 Adquirido en Viena en 1874, WALLEN, 1976, p. 314, nº 42. Una versión similar del taller de Van Hemessen con posible intervención del artista estuvo en el mercado artístico internacional en 2016. (T. 124, 5 x 96, 5 cm. Sotheby's, New York, 29 January, 2016, nº 424).
- 292 Se piensa que pasó por Florencia, pues hay noticia de la versión que ha hecho de la Caridad de Andrea del Sarto en el Chioistro dello Scalzo, WALLEN, 1976, p. 14. No obstante, la presencia de composiciones italianas en relación con grabados es muy fuerte en la producción de Van Hemessen desde sus primeras obras.
- 293 VAN MANDER, 1994, t. 2, p. 250.
- 294 ROMBOUITS / VAN LERIUS, 1961, vol. 1, p. 93.
- 295 *Ibidem*, p. 104.
- 296 *Ibidem*, p. 162.
- 297 WALLEN, 1976, p. 318.
- 298 La Anunciación del retablo de la capilla de los Loyola en Azpeitia, se vincula con un regalo hecho por Isabel I de Castilla a una de sus damas de la corte, doña Magdalena de Araoz, con motivo de su enlace con Martín García de Loyola, DIÉGUEZ / VÁZQUEZ, 2019, pp. 35-38. El Retablo o altar del Maestro Daza en el convento de San José de carmelitas descalzas de Ávila, también incide en esta misa idea. CAAMAÑO MARTÍNEZ, 2004, pp. 497-498; DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, 2005, pp. 343-346; MARTENS, 2010, pp. 233-234.
- 299 PONZ, 1988, p. 566.
- 300 DIDRON, 1860, pp. 231-250.
- 301 PÉREZ / CRUZ, 2007.
- 302 MONTESINOS CASTAÑEDA, 2020, pp. 151-160.
- 303 LEÓN COLOMA, 1989, pp. 65-78.
- 304 *Ibidem*, pp. 213-228.
- 305 MONTESINOS CASTAÑEDA, 2019.
- 306 IBÁÑEZ PÉREZ, 1990, p. 485.
- 307 MATEO GÓMEZ, 1997, pp. 25-40.

---

308 GALLEGO MIGUEL, 1983, p. 230.

309 AHPBU. Prot. Not. 5.692, f. 521.

310 GONZÁLEZ, 1958.

311 Frente al carácter más innovador de otras urbes cercanas en estos años, como Valladolid, BUSTAMANTE GARCÍA, 1983. Burgos no destacó en el último tercio del XVI por su capacidad creativa, de ahí la trascendencia de esta capilla.

## Fuentes documentales

### Archivo Catedral de Burgos. Registros, Libros y Volúmenes (ACBU. Reg. Lib. Vol.)

ACBU. Lib. 17, ff. 630 vº-631.  
 ACBU. Lib. 38-1, f. 30 vº.  
 ACBU. Lib. 38-1, f. 17.  
 ACBU. Lib. 39-2, 1-I-1576, f. 747.  
 ACBU. Lib. 134, f. 132.  
 ACBU. Reg. 3, f. 125 vº.  
 ACBU. Reg. 6, 26-I-1425, ff. 217-218.  
 ACBU. Reg. 48, 10-IX-1545, ff. 292 vº-293.  
 ACBU. Reg. 58, f. 246.  
 ACBU. Reg. 64, ff. 447-449.  
 ACBU. Reg. 71, f. 221.  
 ACBU. Reg. 79, 17-VII-1553, f. 472 vº.  
 ACBU. Reg. 76, f. 107.  
 ACBU. Reg. 79, f. 236.  
 ACBU. Reg. 80, ff. 466-468.  
 ACBU. Reg. 81, f. 637.  
 ACBU. Reg. 86, f. 232.  
 ACBU. Reg. 89, f. 431.  
 ACBU. Reg. 102, f. 732.  
 ACBU. Reg. 105, f. 646.  
 ACBU. Reg. 125, f. 515.  
 ACBU. Reg. 150, ff. 108-109.  
 ACBU. Vol. 20, f. 4.  
 ACBU. Vol. 20, ff. 623-636.  
 ACBU. Vol. 20, f. 748.  
 ACBU. Vol. 20, ff. 746 vº y 747.  
 ACBU. Vol. 20, ff. 748 vº y 749.  
 ACBU. Vol. 20, ff. 749 vº y 756.  
 ACBU. Vol. 20, f. 750.  
 ACBU. Vol. 20, f. 751 vº.  
 ACBU. Vol. 25, f. 351.

### Archivo Catedral de Burgos. Archivo Capilla de la Natividad (ACBU. ACN)

ACBU. ACN, año de 1603, f. 1.  
 ACBU. ACN. 1.  
 ACBU. ACN. 5, ff. 1-3.  
 ACBU. ACN. 5, f. 7 vº.  
 ACBU. ACN. 5, ff. 13 vº-14.  
 ACBU. ACN. 5, f. 18 vº.  
 ACBU. ACN. 5, f. 37.  
 ACBU. ACN. 5, f. 39.

ACBU. ACN. 5, ff. 53 y 88.  
 ACBU. ACN. 5, f. 117.  
 ACBU. ACN. 5, f. 173.  
 ACBU. ACN. 5. Libro de Cuentas de Fábrica 1626-1789, f. 7 y f. 173.  
 ACBU. ACN. 5, Libro de Cuentas de Fábrica 1626-1789, f. 117.  
 ACBU. ACN. 6, ff. 25-26.  
 ACBU. ACN. 6, ff. 36-37.  
 ACBU. ACN. 6, f. 83.  
 ACBU. ACN. 6, ff. 84-88.  
 ACBU. ACN. 6, f. 85.  
 ACBU. ACN. 6, f. 85-88.  
 ACBU. ACN. 6, ff. 89-90.  
 ACBU. ACN. 6, f. 154, ff. 59-60.  
 ACBU. ACN. 18-4, ff. 1-2; 19-7, ff. 1-3.  
 ACBU. ACN. 18-5, ff. 1-25.  
 ACBU. ACN. 18-21.  
 ACBU. ACN. 18-24.  
 ACBU. ACN. 18-24, ff. 37-38.  
 ACBU. ACN. 18-24, ff. 55 vº-56.  
 ACBU. ACN. 18-24, ff. 71-72.  
 ACBU. ACN. 18-25.  
 ACBU. ACN. 18-25, f. 9 vº-11.  
 ACBU. ACN. 20, f. 5.  
 ACBU. ACN. 20, ff. 747-748.  
 ACBU. ACN. 20, f. 749 vº.  
 ACBU. ACN. 20, f. 747.  
 ACBU. ACN. 20, f. 748.  
 ACBU. ACN. 20-5.  
 ACBU. ACN. 20-5, f. 1.  
 ACBU. ACN. 20-5, ff. 2 vº-4.  
 ACBU. ACN. 20-5, f. 6.  
 ACBU. ACN. 20-5, f. 7.  
 ACBU. ACN. 20-7.  
 ACBU. ACN. 20-9.  
 ACBU. ACN. 20-10, ff. 52-53.  
 ACBU. ACN. 20-13, ff. 2-3.  
 ACBU. ACN. 21-4, ff. 5 vº-6.  
 ACBU. ACN. 20, f. 748 vº.  
 ACBU. ACN. 20-13, ff. 1-2.

### **Archivo de la Catedral de Burgos. Otros Fondos (ACBU)**

ACBU. Informe de Restauración del Tríptico de Cristo camino del Calvario, taller IKONOS, Burgos, 1994. s / f.  
 ACBU. Memoria de restauración de la capilla de la Natividad.

**Archivo de la Diputación de Burgos (ADBU)**

ADBU. H6-365.  
 ADBU. H6-1.447.  
 ADBU. H6-1.522.  
 ADBU. H6.1.533.  
 ADBU. H6-1.536.  
 ADBU. H6-2.085.  
 ADBU. H6-2.086.  
 ADBU. H6-2.088.  
 ADBU. H6-2.090.  
 ADBU. H6-1.533, f. 1 y ss.  
 ADBU. H6-2.086, ff. 16 vº-17.

**Archivo General Diocesano de Burgos (AGBU)**

AGDBU. Hontoria de la Cantera. Primer Libro de Fábrica.

**Archivo General de Simancas (AGS)**

AGS. CME, 565, 59; CME 17, 20; CME,176,21; CME,1377.  
 AGS. CME, 571,33.  
 AGS. RGS. Leg.149.706, 31 y Leg. 148.012, 11.  
 AGS, Gracia y Justicia, Leg. 1.247.

**Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHVA)**

ARCHVA. Registro de Ejecutorias, Caja 1.343, 33.  
 ARCHVA, Registro de Ejecutorias, Caja 1.511, 12, ff. 1-4.  
 ARCHVA. Registro de Ejecutorias. Caja 1603, 62.  
 ARCHVA. Registro de Ejecutorias, Caja 1.708, 6.  
 ARCHVA. Registro de Ejecutorias, Caja 2.468, 24.  
 ARCHVA. Pleitos Civiles(F) Caja 1.757, 4 / 1.758, 1.

**Archivo Histórico Provincial de Burgos (AHPBU)**

AHPBU. Prot. Not. 5.649, f. 41.  
 AHPBU. Prot. Not. 6.005, ff. 343-344.  
 AHPBU. Prot. Not. 5.746, ff. 63-65.  
 AHPBU. Prot. Not. 5.559, f. 914.  
 AHPBU. Prot. Not. 5.564, 19-XII-1586, ff. 6-10.  
 AHPBU. Prot. Not. 5.566, 5-I-1587, f. 67.  
 AHPBU. Prot. Not. 5.566, 18-XI-1587, ff. 675-680.  
 AHPBU. Prot. Not. 5.566, f. 67.  
 AHPBU. Prot. Not. 5.566, f. 72.  
 AHPBU. Prot. Not. 5.712, 5.VI-1578, ff. 533-534.  
 AHPBU. Prot. Not. 5.717 / 2,73-XII-1586, ff. 6-10.

---

AHPBU. Prot. Not. 5.746, 12-1585, ff. 63-65.

AHPBU. Prot. Not. 5.817, 15-IV-1586, f. 655.

AHPBU. Prot. Not. 5.849, 6-III-1580, ff. 205-207.

AHPBU. Prot. Not. 5.992, ff. 864-867.

AHPBU. Prot. Not. 6.251, ff. 1-4.

### **Archivo General de Indias (AGI)**

AGI. Contratación, 708.

AGI. Indiferente, 1966, Lib.15, ff. 273 vº-274.

## Bibliografía

- ABAD, Camilo María (1905), *El Culto de la Inmaculada Concepción en la Ciudad de Burgos*, Burgos.
- ALONSO RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (2002), "Sobre la obra de las cúpulas de las torres en la Basílica del Escorial", *El Monasterio del Escorial y la arquitectura. Actas del simposium*, Madrid, pp. 490-500.
- ALONSO RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, LÓPEZ MOZO, Ana, PALACIOS GONZALO, José Carlos, RABASA DÍAZ, Enrique, CALVO-LÓPEZ, José, SANJURJO ÁLVAREZ, Alberto (2009), "Functionalism and Caprice in Stonecutting. The Case of the Nativity Chapel in Burgos Cathedral", *Third International Congress on Construction History*, Cottbus. En red: [https://oa.upm.es/11017/1/Rabasa\\_Nativity\\_Cottbus\\_2009.pdf](https://oa.upm.es/11017/1/Rabasa_Nativity_Cottbus_2009.pdf) (consultada: 17-10-2022)
- ANDRÉS, Gregorio de (1987), *Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del monasterio del Escorial existentes en el Archivo de su Real biblioteca*, Archivo Español de Arte, Anejo.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador y GONZÁLEZ TOJEIRO, Carmen (1985), "Elementos y aportaciones en los orígenes de la escultura romanista en la ciudad de Burgos", *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos*, Junta de Castilla y León, Valladolid, pp. 917-929.
- ANDROUET DU CERCEAU, Iacobi (1549), *Quinque et viginti exempla arcuum*.
- ANROVETII DE CERCEAV, Iacobi (1560), *Liber Novvs Complectens Multas Et Varias Omnis Ordinis Tam Antiquorvm Qvam Modernorvm Fabricas*.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.<sup>a</sup> Dolores (1989), "Arte y coleccionismo en Burgos durante la ocupación francesa", *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, t. 2, pp. 329-342.
- ARFE Y VILLAFANE, Juan (1585), *De varia commensuracion para la Esculptura y Architectura*, Sevilla.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (2020), *Gaspar Becerra en España*, Centro de Estudios Astorganos, Astorga.
- BARRIO LOZA, José Antonio y MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (1981), "Los canteros vizcaínos (1500-1800), diccionario biográfico", *Kobie*, n.º 11, pp. 173-281.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1994), "Fantasía y clasicismo. Debate para un retablo para el monasterio de la Merced de Burgos", *Actas del X Congreso del CEHA*, UNED, Madrid, pp. 211-218.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1996), "Los escultores Rodrigo y Martín de la Haya", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVI, pp. 5-66.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio (1999), "El retablo de Santa Clara de Briviesca en el romanismo norteño", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXVIII-LXXIX, pp. 241-300.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio (2008), "Martín de la Haya, tracista y arquitecto", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Arte, LXXIV, pp. 113-126.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio y RUIZ DE LA CUESTA, Pilar (1997), "Notas sobre el retablo de Santa Clara de Briviesca", *Archivo Español de Arte*, n.º 279, pp. 257-269.
- BASAS FERNÁNDEZ, Manuel (1954), "Mercaderes burgaleses en la Sevilla del siglo XVI", *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 126, pp. 159-167.
- BASAS FERNÁNDEZ, Manuel (1960a), "Los Miranda, mercaderes", *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 150, pp. 30-43.

- BASAS FERNÁNDEZ, Manuel (1960b), "Los libros mercantiles de la Compañía de Miguel y García de Salamanca (Burgos, siglo XVI)", *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 152, pp. 227-241.
- BASAS FERNÁNDEZ, Manuel (1965), "Mercaderes burgaleses en la Sevilla del siglo XVI", *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 164, pp. 483-502.
- BERMEJO, Elisa y SILVA, Pilar (1994), *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*, ed. Amabar, Burgos.
- BOSARTE, Isidoro (1804), *Viaje artístico a varios pueblos de España. Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos*, I, imprenta Real, Madrid.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín (1983), *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*, Institución Cultural Simancas, Valladolid.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín (1998), *La Octava maravilla del mundo: estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*, Editorial Alberto, Madrid.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M.ª (2004), "Altar o Retablo del Maestro Daza", en *Testigos. Las Edades del Hombre*, catedral de Ávila, pp. 497-498.
- CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús (2001), *Jan van Hemessen y el retablo del Salvador de Ayamonte*, Academia de Ciencias Artes y Letras de Huelva.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800), *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. I, vda. de Ibarra, Madrid.
- CHECA CREMADES, Fernando (1988), *Pintura y escultura del Renacimiento en España*, Cátedra, Madrid.
- CUEVAS DEL BARRIO, Javier (2007), "La evolución de las iglesias de planta ovalada. Hipótesis para la planta de San Carlo alle Quattro Fontane", *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, n.º 28, pp. 105-126.
- DÁVILA JALÓN, Valentín (1946), "Extractos de varios expedientes de nobleza y limpieza de sangre, incoados por caballeros burgaleses en solicitud de ingreso en las Órdenes Militares españolas", *Boletín de la Institución Fernán González y de la Comisión Provincia de Monumentos Histórico artísticos de Burgos*, 25, n.º 97, pp. 241-254.
- DE LOS RÍOS, Amador (1888), *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Burgos, ed. Daniel Cortezo y cía, Barcelona.
- DÍAZ PADRÓN, Matías (1963-1966), "Una tabla de Jan de Hemessen en el Museo Provincial de Toledo", *Arte Español*, XXV, pp. 69-71.
- DÍAZ PADRÓN, Matías (1984), "Una Deposición inédita de Jan van Hemessen en el Museo de Bellas Artes de Sevilla", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 16, pp. 27-32.
- DÍAZ PADRÓN, Matías (2016), "Autoría y reflexión sobre tres pinturas del siglo XVI en el patrimonio de las islas: el tríptico de Nava-Grimón, la Piedad de los Llanos de Aridane y Las Palmas de Gran Canaria", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 62, pp. 1-14.
- DIDRON, Aine (1860), "Iconographie de la Foi", *Annales Archéologiques*, vol. XX, pp. 231-250.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (2005), "Una pequeña Virgen de la leche del Maestro de las medias figuras en el convento de carmelitas descalzas de San José de Ávila", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXXI, pp. 343-346.

- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A. (2014), "La extracción de la piedra de la locura de Jan van Hemessen y el Maestro de Pablo y Barnabás del Museo del Prado: Hans Sachs, Erasmo y la guerra", *Boletín del Museo del Prado*, 32, pp. 110-121.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (2017), "Anthonis Blockalndt van Monfoort at Zarautz (Guipúzcoa). The Pentecost triptych of the Church of Saint Gertrude in Utrecht", *Oud Holland*, 130, pp. 1-14.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (2019), "The artistic relations between Flanders and Spain in the 16th Century: an approach to the Flemish painting trade", *Journal for Art Market Studies*, vol. 3, n.º 2, pp. 1-14: <https://doi.org/10.23690/jams.v3i2.90> En red: <https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/90> (consultada:17-10-2022).
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (2021), "It copies the Crucifixion from Alseberg: On the influence of Coxcie on the Calvary of Hendrick de Clerck for the Church of Saint-Josse-Ten-Noode in Brussels", en *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700), Flandes by Substitution*, ed. Eduardo Lamas y David García Cueto, Brepols, Turnhout, pp. 161-171.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana y VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena (2019), "El Coleccionismo del linaje de los Guevara. Estudio de dos Anunciaciones", *Ars Bilduma*, pp. 35-48. DOI: <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.20267> (consultado: 17-10-2022).
- ECHVERRÍA GOÑI, Pedro Luis (1990), *Policromía del renacimiento en Navarra*, Gobierno de Navarra.
- FAGEL, Raymond (2019), "Entre Dios y don dinero: los mercaderes burgaleses en Flandes", en *La memoria de un hombre. El burgalés Francisco de Enzinas en el V centenario de la reforma protestante*, ed. C. Borreguero Beltrán y A. Retortillo Atienza, Universidad de Burgos, pp. 65-88.
- FERNÁNDEZ, Margarita (1997), "La planta oval. Traza y símbolo", *Logia*, n.º 3, 1997, pp. 15-21.
- FERNÁNDEZ PEÑA, María Rosa (2005), "La Concepción Inmaculada en el arte: El abrazo ante la Puerta Dorada", *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium*, vol. 2, Ediciones Escorialenses, El Escorial, pp. 892-907.
- FRACHIA, Carmen (1997-1998), "La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la catedral de Astorga", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 9-10, pp. 133-152.
- GALLEGO MIGUEL, Amelia (1983), "El arte del hierro en la catedral de Burgos", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 57, pp. 211-240.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción (2008), *Juan de Anchieta. Escultor del Renacimiento*, Fundación Arte Hispánico-Gobierno de Navarra, Madrid.
- GARCÍA JARA, FRANCISCO (2010), "La estereotomía de las cúpulas sobre base oval", *X Congreso Internacional Expresión Gráfica aplicada a la Edificación*, Alicante, pp. 767-780.
- GARCÍA OVIEDO, Cristina (2002), "Unas notas referentes al origen segoviano del Escorial", *El Monasterio del Escorial y la arquitectura. Actas del simposium*, Madrid, pp. 623-639.
- GARCÍA RÁMILA, Ismael (1944), "Del Burgos de antaño. Claros linajes burgaleses. Los Sanzoles (1)", *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 88-89, pp. 391-405.
- GARCÍA RÁMILA, Ismael (1945), "Del Burgos de Antaño. Claros linajes burgaleses. Los Sanzoles (2)", *Boletín de la Institución Fernán González*, 24, 90, pp. 464-478.
- GARCÍA RÁMILA, Ismael (1947), "Del Burgos de antaño. Testamento autógrafo y codicilo otorgados por don Pedro Barrantes", *Boletín de la Institución Fernán González*, 26, 100, pp. 430-448.

- GARCÍA RÁMILA, Ismael (1957), "Ermitas burgalesas en los tiempos que fueron", *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 139, pp. 590-594.
- GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús (1988), *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Diputación Provincial de Burgos, Burgos.
- GONZÁLEZ, Nazario (1958), *Burgos la ciudad marginal de Castilla*, Ayuntamiento de Burgos, Burgos.
- GONZÁLEZ FERRADO, José María (2010), *Los libros de cuentas (1545.1574) de la familia Salamanca, mercaderes e hidalgos burgaleses*, Diputación Provincial de Burgos, Burgos.
- HEYDENREICH, Ludwig y LOTZ, Wolfgang (1999), *Arquitectura en Italia, 1400-1600*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid.
- IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1989), "El maestro de cantería Juan de la Puente. Obras burgalesas", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LV, pp. 307-322.
- IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. (1990), "El escultor García de Arredondo en Burgos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVI, pp. 479-498.
- KARGE, Henrik (1995), *La catedral de Burgos*, Junta de Castilla y León, Valladolid.
- KUBLER, George (1985), *La obra de El Escorial*, Alianza Editorial, Madrid.
- LEÓN COLOMA, Miguel Ángel (1989), "Iconografía de la Prudencia en España durante los siglos XV y XVI", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 20, pp. 65-78.
- LEÓN COLOMA, Miguel Ángel (1998), "Sobre la iconografía de la Templanza", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 29, pp. 213-228.
- LLAGUNO AMIROLA, Eugenio (1829), *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, t. III, Madrid.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo (1968), *Les Espinosa, une famille d'hommes d'affaires en Espagne et aux Indes à l'époque de la colonisation*, Paris.
- LÓPEZ MATA, Teófilo (1950), *La catedral de Burgos*, Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos.
- LOTZ, Wolfgang (1955), "Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento", *Römisches Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, pp. 9-99.
- MALDONADO NIETO, María Teresa (1994), *La platería burgalesa. Plata y plateros en la catedral de Burgos*, Fundación Universitaria Española, Madrid, p. 116.
- MARÍAS, Fernando (1983-1986), *Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1521)*, Toledo.
- MARTENS, Didier (2010), *Peinture flamande et goût ibérique aux XV et XVIème siècles. Le Livre Timperman*, Bruxelles.
- MARTÍNEZ Y SANZ, Manuel (1866), *Historia del templo catedral de Burgos*, impr. Anselmo Revilla, Burgos.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1997), *La sillería del coro de la catedral de Burgos*, Asociación de Amigos de la Catedral, Burgos.
- MATESANZ DEL BARRIO, José (2001), *Actividad artística en la catedral de Burgos. 1600-1765*, Caja de Burgos, Burgos.

- MONTESINOS CASTAÑEDA, María (2019), *La visualidad de las virtudes cardinales*, Tesis Doctoral Inédita, Universidad de Valencia.
- MONTESINOS CASTAÑEDA, María (2020), "El tipo iconográfico de la Fortaleza en la nueva visualidad", *Boletín de Arte*, n.º 41, pp. 151-160.
- MORENTE LUQUE, Fernando (2000), "El Manierismo italiano en los relieves del banco del retablo mayor de la Colegiata de Valpuesta: la Estampa como fuente gráfica y documental", *López de Gámiz. Boletín del Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro*, 34, pp. 63-74.
- MULLER, Jeffrey (2016), *St. Jacob's Antwerp Art and Counter Reformation in Rubens's Parish Church*, Brill, Leiden-Boston.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (1996), "El orden colosal en el retablo español del Renacimiento", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXI, pp. 341-342.
- OTTE, Enrique (1996), *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- PACHECO, Francisco (1990), *El Arte de la Pintura*, ed. Cátedra, Madrid.
- PACHECO DE TOLEDO, FRANCISCO (1575), *Constituciones Sinodales del Arzobispado de Burgos*, Burgos.
- PALENZUELA DOMÍNGUEZ, Natalia (2003), *Los mercaderes burgaleses en Sevilla a finales de la Edad Media*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- PANIAGUA SOTO, José Ramón (1990), *Serlio y su influencia en la arquitectura española (la traducción de Francisco de Villalpando)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense.
- PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (2012), "La arquitectura de poder y su recepción: la «serliana». ¿Viaje de formas, viaje de contenidos?", en *Ver, viajar y hospedarse en el mundo romano*, Signifer Libros, Madrid / Salamanca, pp. 561-582.
- PAYO HERNANZ, René Jesús (2001), "La huella de los grabados de Cornelis Cort en el arte burgalés de los siglos XVI y XVII", *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 222, pp. 255-284.
- PAYO HERNANZ, René Jesús (2020), *Arquitectura en Castilla en los años centrales del siglo XVI. Juan de Vallejo entre el Gótico y el Renacimiento*, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos.
- PAYO HERNANZ, René Jesús y MATESANZ DEL BARRIO, José (2015), *La Edad de Oro de la Caput Castellae. Arte y sociedad en Burgos, 1450-1600*, Editorial Dosssoles.
- PAYO HERNANZ, René Jesús y RUIZ CARCEDO, Juan (2020), *Catedral de Burgos. La belleza recobrada. 25 años de restauraciones. 1994-2019*, Cabildo Metropolitano, Cajacírculo, ed. Javier Herrán, Burgos.
- PEREDA LÓPEZ, Ángela (1999), *La emigración burgalesa a América durante el siglo XVI*, Caja de Burgos, Burgos.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Rogelio y CRUZ YÁBAR, María Teresa (2007), *Iustitia: la justicia en las artes*, Comunidad de Madrid, Madrid.
- PÉREZ GARCÍA, Rafael M. (2018), "Mercaderes burgaleses en la Andalucía de los siglos XVI y XVII: procesos de enriquecimiento, ascenso social y ennoblecimiento", en *Monarquías en conflicto. Linajes y noblezas en la articulación de la Monarquía Hispánica*, Fundación Española de Historia Moderna-Universidad de Cantabria, pp. 617-627.

- PÉREZ GARCÍA, Rafael M. (2020), "A uso y estilo de mercaderes. Prácticas comunitarias de la nación burgalesa de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI", *Magallánica: revista de Historia Moderna*, n.º 7 13, pp. 54-84. En red: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/magallanica/article/view/4832/5100> (consultada: 22-10-2022).
- POLANCO MELERO, Carlos (2018), "Notas sobre la actividad profesional del maestro de cantería Juan de la Puente (1553-1594)", *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 257, pp. 417-455.
- PONZ, Antonio (1988), *Viaje de España*, t. XII, Madrid 1788, ed. Aguilar, Madrid.
- PORTALBES PICHEL, Amancio (1945), *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado herreriano*, Madrid.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1983), "Entre el Manierismo y el Barroco. Iglesias españolas de planta ovalada", *Goya. Revista de Arte*, n.º 77, pp. 98-107.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1990), "La Planta Elíptica: de El Escorial al Clasicismo español", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 11, pp. 151-172.
- ROMBOUTS, Philip y VAN LERUIS, Theodor (1961), *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, 2 vols., Amsterdam.
- RUIZ MANERO, José María (1996), *Pintura italiana del siglo XVI en España. T. II Rafael y su escuela*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2009), "Lo sobrenatural y lo cotidiano en la iconografía medieval de la Natividad de María: Breve aproximación a una leyenda popular", *Especulo. Revista de estudios literarios*, n.º 43. En red: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/nativi.html> (consultado: 17-10-2022).
- SCHMIDT, Víctor M. (2006), "Diptychs and Supplicants: Precedents and Contexts of Fifteenth-Century Devotional Diptychs", en *Essays in Context Unfolding the Nethelandish Diptych*, ed. J. O. Hand y R. Spronk, Harvard University, Cambridge-Yale University Press, New Haven-London, pp. 14-31.
- SERLIO, Sebastián (1547), *Il Quinto libro d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese...* París, Michel de Vascosan.
- SERLIO, Sebastián (1552), *Tercero y Quarto Libro de Arquitectura de Sebastián Serlio boloñés...* Toledo.
- SERLIO, Sebastiano: *Quinto libro d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese...*Venezia, 1551.
- VAN MANDER, Karel (1994), *Het Schilderboek*, Alkmaar, 1604, fol. 258v., ed. MIEDEMA, Hessel: *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, I, Doornspijk.
- VARIOS AUTORES (1985), *Raphael invenit: stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica*, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.
- VARIOS AUTORES (2012), *El último Rafael*, Museo del Prado, Madrid.
- VASALLO TORANZO, Luis (2012), *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla*, Universidad de Valladolid, Valladolid.

- VRIJ, Marc R. de (2003), *Marcellus Coffermans*, Amsterdam.
- WALLEM, Burr (1976), *Jan van Hemessen. An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor, Michigan.
- WEISE, Georg (1958), *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien*, Band II, Tübingen.
- YARZA LUACES, Joaquín (2000), *Gil Siloe. El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Asociación de Amigos de la Catedral de Burgos, Burgos.



Este libro  
se terminó de imprimir  
el 25 de marzo de 2023,  
festividad de  
la Anunciación



## RENOVATIO

La colección **Renovatio**, del Centro de Estudios de Arte del Renacimiento, pretende dar a conocer trabajos de amplia cronología desde diferentes corrientes teóricas y metodológicas de la investigación cultural.

1. CARMEN MORTE GARCÍA  
*Al modo romano. El monumento funerario de Damián Forment para el virrey Juan de Lanuza en el castillo de Alcañiz.*
2. ESTER CASORRÁN BERGES, CARMEN MORTE GARCÍA, CAROLINA NAYA FRANCO  
*Santa Ana en el Pilar. El busto relicario del platero Castelnou: del gótico tardío a las gradas del Corpus.*
3. René Jesús Payo Hernanz y Ana Diéguez Rodríguez  
*El triunfo del manierismo. La capilla de la Natividad de la catedral de Burgos.*



La capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos es uno de los espacios más significativos del arte burgalés del otoño del Renacimiento. Se trata de una singular construcción, impulsada por Ana de Espinosa, perteneciente a una de las más destacadas familias de mercaderes burgaleses que, desde mediados del siglo XVI, había orientado sus intereses al mundo americano. Se nos presenta como un ejemplo de vanguardia dentro de unos parámetros estéticos ligados al Manierismo. Destaca, en esta capilla, el selecto arte mueble que la ornamenta y que contribuye a desarrollar un complejo programa iconográfico en el que, además de los retablos y la sillería, juega un papel singular el tríptico flamenco, propiedad de esta familia, pintado por Jan van Hemessen y su entorno.