

LA DECORACIÓN ESCULTÓRICA DEL EXTERIOR DE LA CAPILLA DE SANTA CATALINA, ANTIGUA SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE BURGOS

THE SCULPTURAL DECORATION OF THE EXTERIOR OF THE CHAPEL OF SANTA CATALINA, FORMER CHAPTER HOUSE OF BURGOS CATHEDRAL

LA DÉCORATION SCULPTURALE DE L'EXTÉRIEUR DE LA CHAPELLE DE SAINTE CATHERINE, ANCIENNE SALLE CAPITULAIRE DE LA CATHÉDRALE DE BURGOS

CARLOS POLANCO MELERO

Universidad de Burgos

Facultad de Humanidades y Comunicación
Paseo de los Comendadores, s/n
09001 Burgos (Burgos)

mcarlos@ubu.es

<https://orcid.org/0000-0003-4577-0554>

RESUMEN

La Capilla de Santa Catalina de la Catedral de Burgos se edificó como sala capitular en el segundo cuarto del siglo XIV. Su ambiciosa arquitectura, sobresaliente en el panorama castellano coetáneo, se completa con un rico programa escultórico, cuyo desarrollo en el exterior del edificio es el objeto de estudio de este artículo. Otro trabajo nuestro está dedicado al estudio de la decoración escultórica interior.

ABSTRACT

The Chapel of Santa Catalina in Burgos Cathedral was built as a chapter house in the second quarter of the 14th century. Its ambitious architecture, outstanding in the contemporary Castilian panorama, is completed with a rich sculptural programme, the development of which on the exterior of the building is the subject of this article. Another of our papers focuses on the study of the interior sculptural decoration.

RÉSUMÉ

La Chapelle de Sainte Catherine de la Cathédrale de Burgos a été bâtie en tant que salle capitulaire au deuxième quart du XIV^e siècle. Son architecture ambitieuse, remarquable dans le panorama castillan de l'époque, est complétée par un riche ensemble sculptural, dont le développement à l'extérieur de l'édifice sera étudié dans cet article. Un autre de nos articles sera consacré à l'étude de la décoration sculpturale intérieure.

PALABRAS CLAVE

Capilla de Santa Catalina; Catedral de Burgos; don Gonzalo de Hinojosa; escultura gótica; siglo XIV.

KEYWORDS

Chapel of Santa Catalina; Burgos Cathedral; don Gonzalo de Hinojosa; Gothic sculpture; 14th century.

MOTS-CLÉS

Chapelle de Sainte Catherine; Cathédrale de Burgos; don Gonzalo de Hinojosa; sculpture gothique; XIV^e siècle.

1. INTRODUCCIÓN

El amplio programa escultórico de la Capilla de Santa Catalina de la Catedral de Burgos está presente tanto en el interior como en el exterior del edificio. El análisis e interpretación de la decoración escultórica interior ha sido objeto de estudio de otro artículo nuestro¹. La decoración exterior, objeto del presente trabajo, comprende la portada, emplazada en la panda oriental del claustro alto, el coronamiento exterior del lado occidental, la cornisa perimetral y las ménsulas ubicadas en el exterior del muro oriental.

2. LA PORTADA

El vano de la puerta se abrió en el cuarto tramo de la panda oriental del claustro alto, aprovechando el arcosolio primitivo, cuyo arco apuntado se decora con una arquivolta exterior de dobles hojas de roble y un arquivolta interior con hojas de vid, todas ellas de notable tamaño (Fig. 1).

La composición y las referencias a la monarquía de los elementos ornamentales de la puerta de la capilla están relacionados con la puerta del claustro labrada décadas antes en el brazo sur del crucero de la catedral, de la que toma el arco escarzano del vano y la ornamentación de castillos y leones que reviste el arco y las jambas, modalidad decorativa de la segunda mitad del siglo XIII que se mantuvo vigente en los primeros años del siglo XIV². La referencia explícita a la monarquía de la portada tiene continuación en el programa escultórico interior y es coherente con la voluntad del obispo don Gonzalo de Hinojosa, promotor de la capilla, de revitalizar las relaciones de su catedral con la monarquía³.



Fig. 1: Planta de la Capilla de Santa Catalina de la Catedral de Burgos. Numeración de las ménsulas principales. Iconografía de las claves de la bóveda: Evangelistas (a: Juan; b: Mateo, c: Lucas; d: Marcos), apostolado (e: Pedro; f: apóstol; g: Bartolomé; h: Pablo; i: Felipe; j: Juan; k: apóstol; l: Santiago)

- 1 POLANCO MELERO, C.: “La decoración escultórica del interior de la Capilla de Santa Catalina, antigua sala capitular de la Catedral de Burgos”, *Ars Bilduma*, n.º 13, 2023, pp. 51-74. <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.24035>.
- 2 DOMÍNGUEZ CASAS, R.: “La heráldica en el arte medieval: Burgos y Aranda de Duero”, *Biblioteca: estudio e investigación*, n.º 16, pp. 227-254.
- 3 POLANCO MELERO, C.: “La Capilla de Santa Catalina, referente de la relación de la Catedral de Burgos y la monarquía en el siglo XIV”, en *El mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro. Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos*, Burgos, 2022, pp. 533-541.

La obra del siglo XIV comienza con una sucesión de estrechas molduras lisas que sirven de marco a los elementos añadidos que perforan el paramento. Tres arquivoltas se ornamentan con hojas de vid y racimos, de menor tamaño que el adorno vegetal del siglo XIII. La policromía añade valor ornamental al conjunto y sirve para integrar la obra nueva y la primitiva, alternando hojas en oro y verde sobre fondo rojo. La policromía de las molduras lisas repite los colores oro, verde y rojo⁴.

La portada presenta un único tema figurado, emplazado en el tímpano: el Descendimiento de la Cruz (Fig. 2), escena que empieza a generalizarse en la escultura monumental a finales del siglo XIII y sobre todo en el siglo XIV⁵. Cristo, crucificado en una cruz de gajos, es la única figura nimbada. Tiene desclavada la mano derecha, que la Virgen aproxima delicadamente a su mejilla. José de Arimatea abraza el cuerpo inerte por la cintura. San Juan Evangelista, de pie a la izquierda de la Cruz, completa el grupo central y expresa su dolor llevándose la mano derecha a la mejilla. Acompañan a la Virgen dos santas mujeres. La primera muestra las palmas de las manos y la segunda lleva un libro cerrado. La Virgen María, las Santas Mujeres y San Juan visten con manto, túnica larga y camisa, ellas con la cabeza tocada. Los mantos de San Juan y una de las Santas Mujeres están forrados con pieles de ardilla del norte, en patrón de *menu vair*. Este tipo de forro de piel fue el más extendido en los siglos XIII y XIV como signo de riqueza y distinción nobiliaria⁶. José de Arimatea viste también túnica y manto, pero una tercera prenda interior muestra una apretada botonadura en la manga, referencia a la indumentaria coetánea al momento en que se labró la portada. Su tocado es una boneta sin vuelta, similar a la utilizada en la época por los eclesiásticos⁷. A Nicodemo no se le representa desclavando la mano izquierda como es frecuente en la tradición escultórica castellana⁸, sino en actitud de desclavar los pies de Cristo con unas tenazas. Está representado de menor tamaño que las demás figuras, tocado y vestido a la moda medieval.



Fig. 2: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 1

El aspecto iconográficamente más interesante es la figura situada a continuación de San Juan, en correspondencia con las dos santas mujeres del lado opuesto. Ha sido identificado como el centurión⁹ que se convierte después del oscurecimiento del Sol. No es algo extraño, pues Longinos fue incluido en la *Leyenda Dorada*. Está representado de pie, señalando al cielo con el dedo índice de la mano derecha¹⁰, alzada hasta alcanzar el travesaño de la cruz, o bien indicando a Cristo¹¹. En una ilustración de una traducción francesa del *Speculum*

4 La policromía de todo el edificio fue recuperada en la restauración efectuada en 2016. NUEVE RESTAURA S.L.: “Capilla de Santa Catalina, 2016. Informe”.

5 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J.: “Los Descendimientos en la imaginería medieval. Clasificación tipológica”, *Kobie (Serie Artes)*, n.º XII, 1998/2001, pp. 67-77. FRANCO MATA, A.: *Escultura gótica en Castilla, siglo XIV*, Cuadernos de Arte Español, n.º 94, Historia 16, Madrid, 1993, p. 8.

6 ELSPEETH, M. V.: *The English Fur Trade in the Later Middle Ages*, Londres, 2003, p. 134. *Historia británica en línea*. <http://www.british-history.ac.uk/london-record-soc/vol38/pp133-155> [consultado el 13/07/2022]. En la portada de acceso al claustro desde el crucero, la Virgen de la escena de la Anunciación viste un manto forrado de armiño.

7 GARCÍA CUADRADO, A.: *Las Cantigas: El Códice de Florencia*, Universidad de Murcia, 1993, pp. 142 y 149.

8 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.ª J.: *Imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 2016, p. 180.

9 AZCÁRATE, J. M.ª: *Arte gótico en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990, p. 204. YARZA LUACES, J.: “El arte burgalés en tiempos del código musical de las Huelgas”, *Revista de Musicología*, vol. 13, n.º 2, 1990, pp. 361-392.

10 AZCÁRATE, J. M.ª: *Arte gótico...*, op. cit., p. 204.

11 YARZA LUACES, J.: “El arte burgalés...”, op. cit., p. 370.

historiale de Vicent de Beauvais, datada hacia 1332-1350, se le representa con indumentaria militar y señalando a Cristo crucificado para mostrar a un grupo de judíos a quien él había reconocido como verdadero Hijo de Dios¹². El Longinos de la capilla de Santa Catalina no viste como soldado, sino con indumentaria civil conforme a la moda medieval, con aljuba¹³ abotonada en el pecho. En lugar de casco, el centurión está tocado con un birrete cilíndrico forrado con pieles de ardilla del norte, que es el *capiello* propio de los caballeros¹⁴, si bien aquí su altura parece menor a la del tocado de los caballeros de la nobleza¹⁵. No lleva cota de malla, pero sí elementos que identifican su condición de guerrero. Una correa, con hebilla y ornamentación de tachonado de rosetas, sirve de tahalí a una espada con empuñadura de pomo discoidal y decoración concéntrica, arriaz recto y gavilanes en forma de gancho. Con la mano izquierda sostiene un escudo fajado de ocho piezas que apoya en el suelo. La forma de este, de bordes superior y laterales rectos e inferior semicircular, corresponde a una tipología asociada a la caballería y al uso de la lanza¹⁶. El personaje del relato evangélico adopta la apariencia de un soldado medieval, pero ataviado con una rica vestimenta civil, rasgo que también caracteriza a otras figuras esculpidas en las ménsulas mayores del interior de la capilla.

En el registro superior se disponen simétricamente dos ángeles turiferarios, arrodillados sobre las ondulaciones de una nube que corre paralela al travesaño de la cruz y se arremolina en los extremos. El ángel situado sobre el grupo de la Virgen y las santas mujeres lleva en la mano izquierda una naveta, pieza que el otro ángel ha perdido. El vértice del tímpano lo ocupa el Espíritu Santo en forma de paloma, detalle que Yarza -junto a la presencia del centurión- considera que es un elemento significativo de un programa de redención y mesianismo, más allá del puro episodio de la muerte de Cristo¹⁷. El fondo del tímpano decorado con estrellas de ocho puntas en oro ubica la escena en un ambiente celestial más que en el terrenal del Cristo histórico.

Las esculturas de la portada han sido consideradas anteriores a las ménsulas mayores del interior¹⁸, lo que es coherente con el inicio de la edificación desde el lado occidental perteneciente al claustro. No obstante, la fisonomía del centurión y de José de Arimatea -en cuanto a su melena y la disposición de la barba- son rasgos que comparten los personajes masculinos cristianos de las ménsulas 3, 5 y 7, que corresponderían, como se ha indicado antes, a un momento posterior al de la ejecución de la decoración interior del muro occidental. Los rasgos generales de esta fisonomía están presentes en el grupo de David e Isaías de la portada del claustro alto, de donde se han transferido a la Capilla de Santa Catalina.

Las características formales del tímpano están determinadas por el carácter sagrado de la escena. Se ha destacado la tendencia al canon alargado y el *expresivismo* de las figuras¹⁹. Las proporciones son singularmente esbeltas en el grupo de la Virgen María y las Santas Mujeres. La expresión de aflicción se concentra en los rostros de la Virgen y San Juan Evangelista.

Se evita el efecto de isocefalia mediante la variación de la altura de las figuras y la inclinación de las cabezas de la Virgen y San Juan, una acercando el rostro a la mano desclavada de su hijo, el otro llevando la mano derecha a la mejilla.

El rostro de las Santas Mujeres reproduce un modelo estereotipado, menos naturalista que el de María y los personajes varones. La boca se sitúa distanciada de un mentón redondeado y prominente que, unido a la forma ovalada del rostro, proporciona un efecto de cierta robustez facial. La sucesión de la nariz, la boca estrecha que no excede el ancho de aquella y la barbilla prominente forman un notorio eje de simetría. Comparten asimismo una misma contención expresiva. El rostro de la desconsolada María del Descendimiento responde en líneas generales a la misma tipología, pero la boca desborda la anchura de la nariz y el gesto le dota de viveza expresiva y patetismo, si bien el mayor grado de naturalismo y *expresivismo* se alcanza en la imagen de San Juan Evangelista.

El tratamiento de las telas se caracteriza por el empleo de esquemas curvos extremadamente sinuosos de labra profunda en el borde de las vestiduras, formando en ocasiones caprichosas volutas. Este recurso formal, del que se sirve con profusión el maestro que esculpió el Descendimiento, había sido empleado de forma incipiente en el borde del manto que viste

12 BEAUVAIS, V., VIGNAY, J. (tr.): *Miroir historial*, Leiden University Libraries, Digital Collections, Países Bajos, ca. 1332-1350, Sig. VGG F 3 A, fol. 307v. <http://hdl.handle.net/1887.1/item:1520785> [consultado el 25/06/2022].

13 CALZADA, J. J.: *Guía inédita de la Catedral de Burgos. Indumentaria, armas, muebles...* Burgos, 1997, p. 39.

14 GARCÍA CUADRADO, A.: *Las Cantigas...*, *op. cit.*, p. 145.

15 MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII, leída en imágenes*. Real Academia de la Historia, Madrid, 1986, pp. 82-83.

16 SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución...*, *op. cit.*, p. 86.

17 YARZA LUACES, J.: "El arte burgalés...", *op. cit.*, p. 370.

18 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J.: *Imaginería gótica burgalesa...*, *op. cit.*, p. 119.

19 AZCÁRATE, J. M.: *Arte gótico...*, *op. cit.*, p. 204.

el profeta Isaías en la puerta del claustro y que desde la cadera desciende oblicuamente. La forma de voluta está plenamente formada en el pliegue inferior contiguo al pie izquierdo del profeta.

3. EL CORONAMIENTO EXTERIOR

El coronamiento de la capilla aprovecha como soporte escultórico el murete rectangular en el que se abre la puerta de acceso al tejado. Está enmarcado por una banda decorativa que se dispone sin solución de continuidad con la cornisa (Fig. 3). El repertorio ornamental es figurativo y casi exclusivamente humano.

Existe una correlación en la distribución de los temas de las bandas verticales. En el arranque izquierdo está esculpida un águila que domina con sus garras a un animal monstruoso de cola serpentiforme. Le corresponde, en el lado derecho, la figura de un hombre desnudo con un cuadrúpedo agachado ante él. En cada lado, dos figuras de hombres armados se superponen a las anteriores. En el lado izquierdo un hombre sentado está armado con espada y escudo y, sobre él, otro guerrero va armado con una maza. En el lado derecho un soldado se protege con un pequeño escudo rectangular y encima otro blande una espada. Siguiendo el desarrollo de la banda izquierda encontramos un personaje sedente, con barba y tocado, que recuerda la imagen de un profeta o patriarca del Antiguo Testamento. En el lado derecho le corresponde un monje que, sentado, lee con atención un libro. Las últimas figuras son sendos músicos, en el lado izquierdo uno tañe un instrumento de cuerda, quizás una vihuela, y su pareja en el lado derecho toca un tamboril.

El dintel del murete se decora en su parte central con tres escenas de lucha entre combatientes cristianos y moros con turbante. Una representa el enfrentamiento entre dos guerreros a caballo. Siguen dos parejas de infantes, unos combaten con espadas y otros pelean sin armas. El tema del combate entre cristianos y musulmanes presente en la tradición iconográfica medieval se suele interpretar como el triunfo de la Iglesia sobre el Islam, pero también como la *psicomaquia* o batalla interior del alma²⁰. Esta segunda



Fig. 3: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 5

20 OLIVARES MARTÍNEZ, D.: "La lucha de caballeros en el Románico", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 12, 2014, pp. 29-41 <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-12> [consultado el 3/12/2017].

lectura quizás sea más apropiada aquí, a tenor de las figuras esculpidas en los extremos del friso, que destacan por su mayor tamaño. En el lado izquierdo, un hombre de larga barba, recostado y con un bastón en forma de muleta o tau se corresponde en el lado opuesto con dos figuras demoníacas y monstruosas, conjunto que puede identificarse con San Antón y los demonios que, en su visa eremítica, le tentaron y atormentaron. La elección de este santo estaría relacionada con la circunstancia de que don Gonzalo de Hinojosa, monje benedictino²¹, hubiera sido abad del Monasterio de San Pedro de Arlanza, posibilidad que apuntó Martínez de Añíbarro al plantear la identificación del obispo de Burgos con el Gonzalo I que Flórez figuró como abad entre 1292 y 1296²².

Sobre el conjunto descrito se yergue la imagen de bulto redondo de un obispo, con báculo y mitra, que culmina y remata el edificio mismo, alusión genérica al carácter episcopal de la promoción o tal vez, más concreta, al promotor de la capilla. El tímpano del arquillo de la portezuela está decorado con un busto de rey, expresando la idea de estrecha vinculación entre Iglesia y Monarquía.

4. LA CORNISA

Una cornisa con abundante decoración escultórica recorre el perímetro del edificio. La reedificación de la Capilla de San Juan Bautista en el siglo XVI eliminó la ornamentación del lado norte y los añadidos en altura sobre la contigua Capilla del Corpus Christi dificulta la observación del lado meridional. La calidad de la talla es, en general, mediocre, y el estado de conservación de los relieves, deficiente.

La naturaleza de los temas y su disposición sin aparente orden responden a un concepto similar al de los *marginalia* de los libros ilustrados coetáneos²³. Predominan los motivos vegetales, con dos variantes principales. Una adorna la cornisa occidental y otra las cornisas

meridional y oriental. En ambos casos, están notablemente dañadas por el desgaste que impone su exposición a las inclemencias meteorológicas y la frecuente fractura de los elementos salientes.

La decoración figurada se intercala, sin orden aparente, entre los motivos vegetales. Los temas tomados del Bestiario están bien representados. Entre los animales fantásticos, destaca la arpia en forma de ave con cola serpentiforme, que encontramos repetida hasta en cuatro ocasiones. También está representada una sirena-peza de cola bífida. Otros seres monstruosos híbridos son difíciles de identificar. Uno parece estar compuesto de cuerpo y garras de ave y cola serpentiforme -como la arpia - pero con cresta dorsal y fauces abiertas. La morfología de otro, mutilado, es la de un cuadrúpedo con cresta ventral.

También se esculpieron animales reales, tales como una liebre amamantando a sus lebratos, un águila, un león, dos aves zancudas afrontadas con el cuello vuelto hacia atrás y un grupo similar a este pero completado con la cabeza de un león situada entre los cuellos curvados de las aves. La sirena-peza de cola bífida y las aves afrontadas tienen reminiscencias románicas.

Algunas de las representaciones humanas son difíciles de identificar por su grado de deterioro y porque la calidad de la labra es muy dispar, en general baja si la comparamos con los trabajos de la puerta y el interior de la capilla. Entre las que se pueden aún reconocer, destaca un hombre sentado en actitud reflexiva, apoyando la cabeza en el brazo derecho, imagen que se repite hasta tres veces. Otro varón en cuclillas guarda el equilibrio agarrándose las pantorrillas. En otros lugares se ha efigiado un niño desnudo a la carrera, a modo de *putti*, un monje sedente, un soldado con escudo luchando con un animal fantástico, dos figuras masculinas afrontadas y aparentemente desnudas, tal vez luchando, un portador de animal. En la cornisa occidental una figura bastante erosionada parece representar a un músico tañendo un instrumento de cuerda. Asimismo, se distinguen dos músicos tocando instrumentos de viento -similares al oboe representado en las *Cantigas*- en el contrafuerte suroriental seguidos de la representación de un danzante, en movimiento y con los brazos alzados.

21 ZARAGOZA PASCUAL, E.: "Hinojosa (o Finojosa), Gonzalo", DB-e, *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*. <http://dbe.rah.es/biografias/50606/gonzalo-de-hinojosa> [consultado el 22/03/2019].

22 MARTÍNEZ AÑÍBARRO Y RIVES, M.: *Intento de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico de autores de la provincia de Burgos*. Madrid, imprenta y fundición de Manuel Tello, 1889, p. 196-204.

23 Los *marginalia* se integran en obras y soportes diversos: sillerías de coro, sepulcros, impostas, enjutas y orlas miniadas. TEIJEIRA PABLOS, M.ª D.: "La iconografía marginal en la transición del Gótico al

Renacimiento", *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte: el arte español en la transición*, vol. 1, León, 1992, pp. 376-388.

Uno de los aspectos iconográficos más interesantes de la decoración de la cornisa es la presencia del salvaje. En el lado occidental destaca un grupo formado por un salvaje dominado por un caballero (Fig. 4). Este sujeta al salvaje con una cuerda o cadena atada al cuello. La escena está relacionada con las narraciones caballerescas en las que el caballero libera a una dama y captura al salvaje raptor²⁴. Este es de mayores dimensiones y le distinguen la fealdad de su rostro barbado y el vello que cubre su cuerpo. Asimismo, su posición adaptada al soporte arquitectónico sugiere una locomoción a cuatro patas, aspecto que forma parte de la iconografía del salvaje presente en imágenes anteriores y coetáneas²⁵, o tal vez que es la fuerza del caballero la que le obliga a doblar la espalda. El desgaste del tiempo ha borrado los detalles de este grupo escultórico del que pudo formar parte algún otro elemento zoomorfo. Un animal fantástico, con apariencia de dragón áptero, muerde una de sus piernas por detrás. Sobre la espalda del dragón parece ir otro animal del que solamente se conservan los cuartos traseros y una cola larga y enhiesta. El acompañamiento de animales es un recurso iconográfico que sirve para acentuar el carácter negativo del salvaje como ser animalizado²⁶. En la cornisa oriental una figura masculina está representada intentando desgajar la rama de un árbol. Su fisonomía es humana, está tocado y viste una especie de faldellín, pero sus piernas están cubiertas de vello y terminan en formas drapeadas (Fig. 5).

Un segundo grupo de imágenes de singular interés es de naturaleza procaz y se encuentra emplazado en el centro de la cornisa oriental. Se trata de dos escenas de buena talla, casi contiguas y en buen estado de conservación. En una, un monje itifálico y una monja que se levanta el hábito están afrontados. El fraile -tonsurado- sostiene con una mano su falo erecto y con la otra otro falo con testículos que aprieta contra su rostro. Detrás del religioso una figura femenina -a la que se ha tenido interés en destacar el volumen de los pechos bajo la ropa- porta un libro en una mano y un objeto circular en la otra que, a nuestro juicio, es un espejo en el que parece mirarse (Fig. 6). En la iconografía medieval es habitual que el espejo se asocie a la vanidad y la lujuria, pero también a la belleza femenina. El espejo como emblema de la belleza distingue a la Dama del unicornio en la primera ilustración de un



Fig. 4: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 2

24 AZCÁRATE, J. M.: "El tema iconográfico del salvaje", *Archivo Español de Arte*, T. 21, n.º 82, 1948, pp. 81-99. OLIVARES MARTÍNEZ, D.: "El salvaje en la Baja Edad Media", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, n.º 10, 2013, pp. 41-55. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-10> [consultado el 15/08/2021].

25 MARTÍNEZ DE LAGOS, E.: *Literatura e iconografía en el arte gótico. Los hombres salvajes y el Lai de Aristóteles en el Claustro de la Catedral de Pamplona*, Universidad de Málaga, 2009, p. 22.

26 MARTÍNEZ DE LAGOS, E.: *Literatura e iconografía...*, op. cit. pp. 71-72.



Fig. 5: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 6



Fig. 6: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 3

manuscrito del siglo XIV²⁷. Esta misma asociación se encuentra en el texto del *Roman de la Rosa*²⁸. Un espejo lleva también la Dama Ociosa en ilustraciones de algunos manuscritos franceses del siglo XIV de este *roman*, en el episodio en el que invita al Amante a entrar en el Jardín del Placer²⁹, donde está representada portando un espejo y un peine³⁰, atributos que responden a una larga tradición iconográfica. En otros ejemplares coetáneos se representa la Ociosidad solamente con un espejo en la mano hablando con el amante³¹.

27 *Roman de la Dame à la licorne, suivi de Floir et Blanchefleur*. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français, 12562, fol. 1r, siglo XIV. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc43747p> [consultado el 11/08/2022].

28 Versos 548-559. VILA-BELDA MARTÍ, F.: *Imagen y palabra. Los pecados más frecuentes en la iconografía de Castilla medieval (siglos XI-XV)*, Tesis doctoral dirigida por Isidro G. Bango Torviso, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia del Arte, Madrid, enero 2016, p. 388.

29 WALKER VADILLO, M. A.: "Le Roman de la Rose", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 5, n.º 10, 2013, pp. 27-30. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-12-14-05.%20Roman%20de%20la%20rose.pdf> [consultado el 18/07/2022].

30 LORRIS, G.: *Roman de la Rose*, fol VIr. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits.

El formato del libro que se contraponen al espejo -voluminoso, con cierre y marcadores de página colgantes- es compatible con un texto sagrado o de uso litúrgico, cuyo significado sería antagónico al espejo, que inevitablemente nos conduce a la vida en el siglo y sus tentaciones, a las que el fraile de la escena contigua ha sucumbido. En un *marginalia* del *Breviario de Saint-Louis de Poissy*, datado en el primer cuarto del siglo XIV, la figura de un obispo que invita a la lectura del libro sagrado se opone a la imagen de la lujuria mirándose en un espejo³².

La otra escena está integrada por una mujer y un gran falo con pezuñas y cola de equino cabalgado por un segundo falo alado. La mujer está de espaldas a la imagen itifálica, pero vuelve la cabeza hacia ella al tiempo que se remanga el vestido (Fig. 7). Se trata de una representación del pecado de la lujuria, que en la Edad Media la Iglesia vinculaba preferentemente a la mujer; además, la posición sexual que adopta esta es opuesta a la defendida como canónica por los eclesiásticos³³. Por su parte, la presencia del falo erecto entronca formalmente con el *fascinum*, amuleto muy extendido entre los romanos y que se usaba como protección contra el mal de ojo³⁴. Desde un punto de vista formal, el motivo esculpido en la cornisa de la Capilla de Santa Catalina es similar a algunos *tintinnabula* romanos de bronce, en los que el falo erecto está dotado de alas y elementos zoomorfos³⁵.



Fig. 7: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 7

En la cornisa occidental encontramos otras dos imágenes itifálicas como representación del pecado de la lujuria. En este mismo campo conceptual estas figuras se interpretan en la iconografía románica como representaciones simbólicas del onanismo³⁶. Una, con pies zoomorfos (quizás de ave por tener tres dedos) y desnuda, exhibe unos genitales abultados; en la otra, bajo la saya que viste se trasluce un descomunal falo. Las imágenes grotescas y de contenido sexual ocupan siempre espacios secundarios³⁷, como es el caso de la cornisa

Français 25526. Siglo XIV. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000369q> [consultado el 18/07/2022]. Biblioteca Nacional de España, signatura VITR/23/11, París, entre 1335 y 1360, s.f. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012648&page=1> [consultado el 03/04/2022]. El espejo es más fácilmente identificable en ilustraciones posteriores al reflejarse en él el rostro de la dama (Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 24392, siglo XV, fol. 6v. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc53213b> [consultado el 21/07/2022]).

31 LORRIS, G.: *Le Roman de la Rose*. Oxford, Bodleian Library MS. Selden Supra 57. París, 1348, fol. 5v, 10r. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/2cc90d04-1e18-40d3-a8b2-5fb077172ee9/> [consultado el 9/08/2022].

32 HUMBERT, J.: [*Bréviaire dominicain à destination royale (Louis X le Hutin), dit de Saint-Louis de Poissy*], Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAL 3255, fol. 322r. 1300-1325. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc1031017> [consultado el 12/08/2022].

33 VILA-BELDA MARTÍ, F.: *Imagen y palabra...*, op. cit. p. 164.

34 DEL HOYO CALLEJA, J. y VÁZQUEZ HOYS, A. M.: "Clasificación funcional y formal de amuletos fálicos en Hispania", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 9, 1996, pp. 441-466. <https://doi.org/10.5944/etfii.9.1996.4295> [consultado el 13/07/2022].

35 El Museo Británico conserva un *tintinnabulum* de bronce, datado en el siglo I, decorado con "un falo de león alado" (n.º de registro 1856, 1226.1086). https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1856-1226-1086 [consultado el 7/06/2021], <https://artsandculture.google.com/asset/bronze-phallic-wind-chime-tintinnabulum/MQFGDyby5tPN5Q> [consultado el 7/06/2021]. El excepcional *tintinnabulum* de Sasamón tiene elementos zoomorfos (cuartos traseros de un perro y rabo en forma de falo) y está cabalgado por una figura femenina desnuda que lo corona, tipología que tiene paralelos itálicos

(BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.: "Tintinnabula de Mérida y Sasamón (Burgos)", *Zephyrus*, n.º 37-38, 1984-1985, pp. 331-336).

36 VILA-BELDA MARTÍ, F.: *Imagen y palabra...*, op. cit., pp. 252-254.

37 GALVÁN FREILE, F.: "Entre la diversión y la transgresión: a propósito del humor en las artes plásticas medievales", *Cuadernos del CEMYR*, 12, 2004, pp. 37-68.

de la Capilla de Santa Catalina. No obstante, el volumen y la calidad de la labra permiten al observador atento, a pesar del emplazamiento a notable altura de los relieves, ver y distinguir con claridad lo representado.

5. LAS MÉNSULAS EXTERIORES

En el testero de la capilla, los dos arcos ojivales que articulan el paramento apoyan en una pilastra central y en sendas ménsulas emplazadas en los ángulos que forman los contrafuertes. Una tercera ménsula se encuentra en la cara exterior del contrafuerte septentrional. Todas están decoradas con una figura masculina en posición sedente. Dos son jóvenes que portan animales sobre los hombros, uno un perro y el otro un pez, animales con significados diversos. Estas figuras se corresponden con las ménsulas de las bovedillas interiores situadas en los ángulos noreste y sureste, decoradas también con portadores de animales. Si en el interior se contraponen el significado positivo del león con el negativo del cerdo, se podría trasladar a las ménsulas exteriores el mismo simbolismo dialéctico entre el significado positivo del pez asociado al hombre siguiendo el pasaje evangélico³⁸, y el negativo del perro que cuando se le representa en la escultura monumental -al margen del ámbito funerario- suele tener un significado negativo, singularmente como símbolo de la envidia³⁹.

En la tercera repisa está labrada la imagen de un hombre adulto, barbado, en actitud reflexiva, que apoya el mentón en el brazo derecho, imagen que se repite varias veces en la cornisa. Lleva la cabeza descubierta y viste una saya con botones en el pecho.

6. CONCLUSIONES

En la decoración escultórica del exterior de la Capilla de Santa Catalina, la iconografía religiosa ocupa un lugar preeminente en el tímpano de la portada con el tema del Descendimiento de la Cruz, aunque conviviendo con elementos profanos -que después se desarrollan ampliamente en el programa interior- como son la heráldica real y un centurión reconvertido en caballero villano. Los elementos iconográficos de la portada son coherentes con su ubicación en el claustro de la catedral, la función religiosa de la dependencia y el papel reservado a ella por el obispo Hinojosa como medio de promover de la vinculación de la catedral y la ciudad de Burgos con la institución monárquica.

El coronamiento occidental del edificio, orientado hacia el claustro, insiste en esa misma idea al tiempo que expresa plásticamente el carácter episcopal de la promoción del edificio, cuyo principal beneficiario era el cabildo catedralicio.

La decoración escultórica de la cornisa cumple, en cierto modo, una función similar a la de las *drôleries* de la decoración marginal de los manuscritos góticos. Su abigarrada decoración presenta un repertorio iconográfico diverso, distribuido sin orden aparente, en el que se mezclan elementos de procedencia dispar, como son las lejanas reminiscencias de la antigüedad, la tradición románica y fórmulas iconográficas utilizadas en la literatura caballeresca, pero al mismo tiempo participa de la elaboración de temas que adquirieron un notable desarrollo en el arte bajomedieval, como son el salvaje y las escenas procaces asociadas al clero.

38 "Caminando por la ribera del mar de Galilea vio a dos hermanos, Simón, llamado Pedro, y su hermano Andrés, echando la red en el mar, pues eran pescadores, y les dice: 'Venid conmigo, y os haré pescadores de hombres'. Y ellos al instante, dejando las redes, le siguieron". Mt. IV, 18-20.

39 CALZADA TOLEDANO, J. J.: *Escultura gótica monumental en la provincia de Burgos. Iconografía. 1400-1530*. Excma. Diputación Provincial de Burgos, 2006, p. 293.

BIBLIOGRAFÍA

AZCÁRATE, J. M.ª: “El tema iconográfico del salvaje”, *Archivo Español de Arte*, T. 21, n.º 82, 1948, pp. 81-99.

AZCÁRATE, J. M.ª: *Arte gótico en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990.

BEAUVAIS, V., VIGNAY, J. (tr.): *Miroir historial*, Leiden University Libraries, Digital Collections, Países Bajos, ca. 1332-1350, Sig. VGG F 3 A, <http://hdl.handle.net/1887.1/item:1520785> [consultado el 25/06/2022].

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.: “Tinnabula de Mérida y Sasamón (Burgos)”, *Zephyrus*, n.º 37-38, 1984-1985, pp. 331-336.

CALZADA, J. J.: *Guía inédita de la Catedral de Burgos. Indumentaria, armas, muebles...* Burgos, 1997.

CALZADA TOLEDANO, J. J.: *Escultura gótica monumental en la provincia de Burgos. Iconografía. 1400-1530*. Excm. Diputación Provincial de Burgos, 2006.

DEL HOYO CALLEJA, J. y VÁZQUEZ HOYS, A. M.: “Clasificación funcional y formal de amuletos fálicos en Hispania”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 9, 1996, pp. 441-466. <https://doi.org/10.5944/etfi.9.1996.4295> [consultado el 13/07/2022].

DOMÍNGUEZ CASAS, R.: “La heráldica en el arte medieval: Burgos y Aranda de Duero”, *Biblioteca: estudio e investigación*, n.º 16, 2001, pp. 227-254.

ELSPETH, M. V.: *The English Fur Trade in the Later Middle Ages*, Londres, 2003, p. 134. *Historia británica en línea*. <http://www.british-history.ac.uk/london-record-soc/vol38/pp133-155> [consultado el 13/07/2022].

GALVÁN FREILE, F.: “Entre la diversión y la transgresión: a propósito del humor en las artes plásticas medievales”, *Cuadernos del CEMYR*, 12, 2004, pp. 37-68.

GARCÍA CUADRADO, A.: *Las Cantigas: El Códice de Florencia*. Universidad de Murcia, Murcia, 1993.

HUMBERT, J.: [*Bréviaire dominicain à destination royale (Louis X le Hutin), dit de Saint-Louis de Poissy*], Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAL 3255, 1300-1325. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc1031017> [consultado el 12/08/2022].

LORRIS, G.: *Roman de la Rose*, Biblioteca Nacional de España, signatura VITR/23/11, París, entre 1335 y 1360. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012648&page=1> [consultado el 03/04/2022].

LORRIS, G.: *Roman de la Rose*, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 25526, siglo XIV. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000369q> [consultado el 19/07/2022].

LORRIS, G.: *Roman de la Rose*, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 24392, siglo XV. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc53213b> [consultado el 21/07/2022].

MARTÍNEZ AÑÍBARRO Y RIVES, M.: *Intento de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico de autores de la provincia de Burgos*. Madrid, imprenta y fundición de Manuel Tello, 1889.

MARTÍNEZ DE LAGOS, E.: *Literatura e iconografía en el arte gótico. Los hombres salvajes y el Lai de Aristóteles en el Claustro de la Catedral de Pamplona*, Universidad de Málaga, 2009.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J.: “Los Descendimientos en la imaginería medieval. Clasificación tipológica”, *Kobie (Serie Bellas Artes)*, n.º XII, 1998/2001, pp. 67-77.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J.: *Imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 2016.

MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII, leída en imágenes*. Real Academia de la Historia, Madrid, 1986.

MUSEO BRITÁNICO. “Tinnabulum”, n.º reg. 1856, 1226.1086. https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1856-1226-1086 [consultado el 7/06/2021] y <https://artsandculture.google.com/asset/bronze-phallic-wind-chime-tinnabulum/MQFGDyby5tP-N5Q> [consultado el 7/06/2021].

NUEVE RESTAURA S.L.: “Capilla de Santa Catalina, 2016. Informe”.

OLIVARES MARTÍNEZ, D.: “El salvaje en la Baja Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, n.º 10, 2013, pp. 41-55. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-10> [consultado el 15/08/2021].

OLIVARES MARTÍNEZ, D.: “La lucha de caballeros en el Románico”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 12, 2014, pp. 29-41. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-12> [consultado el 3/12/2017].

POLANCO MELERO, C.: “La Capilla de Santa Catalina, referente de la relación de la Catedral de Burgos y la monarquía en el siglo XIV”, en *El mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro. Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos*, Burgos, 2022, pp. 533-541.

POLANCO MELERO, C.: “La decoración escultórica del interior de la Capilla de Santa Catalina, antigua sala capitular de la Catedral de Burgos”, *Ars Bilduma*, n.º 13, 2023, pp. 51-74.

Roman de la Dame à la licorne, suivi de Floir et Blanchefleur. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français, 12562, fol. 1r, 2r, siglo XIV. <http://archive-setmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc43747p> [consultado el 11/08/2022].

TEIJEIRA PABLOS, M.^a D.: “La iconografía marginal en la transición del Gótico al Renacimiento”, *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte: el arte español en la transición*, vol. 1, León, 1992, pp. 376-388.

VILA-BELDA MARTÍ, F.: *Imagen y palabra. Los pecados más frecuentes en la iconografía de Castilla medieval (siglos XI-XV)*, Tesis doctoral dirigida por Isidro G. Bango Torviso, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia del Arte, Madrid, enero 2016.

WALKER VADILLO, M. A.: “Le Roman de la Rose”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 5, n.º 10, 2013, pp. 27-30. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-12-14-05.%20Roman%20de%20la%20rose.pdf> [consultado el 18/07/2022].

YARZA LUACES, J.: “El arte burgalés en tiempos del código musical de las Huelgas”, *Revista de Musicología*, vol. 13, n.º 2, 1990, pp. 361-392.

ZARAGOZA PASCUAL, E.: “Hinojosa (o Finojosa), Gonzalo”, DB-e, Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es/biografias/50606/gonzalo-de-hinojosa> [consultado el 22/03/2019].