

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

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

LA DÉCORATION SCULPTURALE DE L'INTÉRIEUR 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 se completa con un rico programa escultórico. El interés historiográfico se ha centrado en las ocho grandes ménsulas que adornan la sala. A este respecto, se aportan algunas claves interpretativas basadas en el análisis visual de lo que se representa y su posible relación con conceptos generales presentes en el momento histórico y cultural en el que se esculpieron los relieves. La decoración escultórica exterior de la capilla será objeto de otro artículo nuestro.

ABSTRACT

The Chapel of Santa Catalina in Burgos Cathedral was built as a chapterhouse in the second quarter of the 14th century. Its ambitious architecture is supplemented by a rich sculptural programme. Historiographical interest has focused on the collection of the eight large corbels that adorn the hall. In this respect, some interpretative clues are provided based on the visual analysis of what is represented and its possible connection to general concepts that were present in the historical and cultural moment in which the reliefs were made.

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 est complétée par un riche ensemble sculptural. L'intérêt historiographique se concentre sur l'ensemble des huit grands corbeaux qui ornent la salle. À cet égard, l'article fournit quelques clés d'interprétation fondées sur l'analyse visuelle de ce qui est représenté et le possible rapport avec des concepts généraux présents au moment historique et culturel où les reliefs ont été sculptés. Un autre de nos articles sera consacré à l'étude de la décoration sculpturale extérieure de la chapelle.

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

La fundación de la Capilla de Santa Catalina como nueva sala capitular de la Catedral de Burgos por el obispo don Gonzalo de Hinojosa en 1316 responde a la confluencia de factores de diversa naturaleza, cada uno de los cuales dejará su impronta en el edificio. En primer lugar, la necesidad de proporcionar al Cabildo un nuevo espacio de reunión autónomo respecto al palacio episcopal que se erigió paralelo a la nave sur de la catedral, en el contexto del proceso de emancipación de la institución, que se inició con su secularización a mediados del siglo XII¹ y continuó con la definitiva separación de las mesas episcopal y capitular en las dos últimas décadas de la misma centuria². En segundo lugar, el propósito del prelado de reafirmar la condición de la Catedral de Burgos como catedral real, o su aspiración a serlo, utilizando para ello una gran empresa artística³, tal y como lo habían hecho sus predecesores con la culminación de las fachadas occidental y norte y la edificación del claustro nuevo en las décadas finales del siglo XIII⁴. La capilla, por la magnificencia de su concepción arquitectónica y su singular programa decorativo, fue pensada por su promotor -a quien atribuimos lo principal de la configuración del edificio aun a pesar del retraso del inicio de su edificación⁵- como un espacio privilegiado donde materializar los vínculos de la Catedral de Burgos y la monarquía. En tercer lugar, el edificio es reflejo de un contexto político crítico y conflictivo, en el que el prelado desarrolla

una notable actividad política y diplomática al servicio de la monarquía en un periodo de debilidad de la institución como consecuencia de las minorías de Fernando IV y Alfonso XI y en el que los concejos desempeñan un papel relevante. Finalmente, en relación con este último aspecto, en una parte sustancial del programa iconográfico subyace la consolidación de la caballería villana como grupo oligárquico urbano que, en el caso de Burgos, controla tanto el gobierno municipal como la próspera actividad mercantil que caracterizará a la ciudad durante los siglos siguientes, así como la expresión del servicio militar que presta a la monarquía en un periodo de reactivación de la guerra con el reino granadino y la amenaza benimerín⁶.

El conjunto escultórico del interior de la sala capitular está formado, por un lado, por un programa principal de carácter profano desarrollado en los relieves de ocho grandes ménsulas donde apoyan los pilares asociados a la estructura de la bóveda estrellada de ocho puntas que cierra la sala, situadas a una distancia del pavimento óptima para su fácil y directa contemplación, y, por otro lado, por la decoración de la bóveda, que consta de cuatro ménsulas en las que descansa el nervio central de las bovedillas angulares y los relieves que ornamentan las trece claves que caracterizan el abovedamiento.

2. LAS MÉNSULAS MAYORES DEL INTERIOR

Las paredes de la capilla presentan ocho pilares adosados que se corresponden con la bóveda de estrella de ocho puntas que cubre el espacio cúbico del edificio. Los pilares están formados por haces de columnillas que comparten un capitel faja decorado con hojas. Los pilares apoyan en ménsulas, disposición relacionada con la arquitectura cisterciense, si bien aquí el elemento sustentante sirve de soporte a un profuso programa figurativo, apartándose de la austeridad iconográfica del Cister. Los relieves están ubicados en una posición óptima para su contemplación, lo que realza su valor y significado. Desde el punto de vista práctico, la interrupción de los soportes permitió que el mobiliario de la sala capitular se anclase sin dificultad en la porción lisa del muro. De este modo, cada vez que se reunió allí el Cabildo, la rica decoración escultórica de las ménsulas lució sobre los asientos de los canónigos.

-
- 1 POLANCO MELERO, C.: “Un destello arquitectónico del siglo XIV: la Capilla de Santa Catalina, antigua sala capitular de la Catedral de Burgos”, *Ars Bilduma*, n.º 11, pp.171-193. UPV/EHU Press <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.22521>
 - 2 GUIJARRO GONZÁLEZ, S.: “Obispos y laicos durante el periodo de génesis y afirmación de la diócesis de Burgos (siglos XI-XII)”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, n.º 97, 2020, pp. 15-43.
 - 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. <https://catedrapatrimoniobu.com/congresos/>
 - 4 ABEGG, R.: *Königs- und Bischof Monumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrales von Burgos*. Zurich InterPublishers, Zurich, 1999, pp. 111-114.
 - 5 Sánchez Ameijeiras data la construcción de la sala capitular entre 1336 y 1354 y se la atribuye al obispo García de Torres; asimismo, establece relaciones entre el programa escultórico de la sala capitular y la contigua Capilla de Juan Estébanez, que considera ligeramente posterior. Nuestra opinión es que la edificación de esta capilla se debe retrasar a 1375. SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “Las ‘estorias’ de Flores y Blancaflor en la Castilla medieval: Amor, política e identidad”, en *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010*, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 2159-2178. POLANCO MELERO, C.: “Un destello arquitectónico...”, *op. cit.*

6 POLANCO MELERO, C.: “La Capilla de Santa Catalina...”, *op. cit.*

El edificio perdió relevancia con el discurrir de los siglos. En 1596 se dejaron de celebrar las reuniones del cabildo, trasladadas a un espacio más reducido y acogedor. A comienzos del siglo XVIII, el arzobispo don Manuel Francisco Navarrete transformó la capilla en sacristía. Las intervenciones instadas por el prelado⁷ afectaron seriamente a su decoración escultórica, principalmente por el repinte de su policromía, pero también porque la nueva cajonería -terminada en 1712- ocultó parcialmente algunas repisas, al tiempo que redujo su impacto visual. Los doce grandes espejos instalados en 1714 relegaron a las ménsulas, definitivamente, a un muy discreto segundo plano. Su anterior protagonismo sucumbió al cambio de función de la capilla.

El programa es de carácter profano, lo cual no es infrecuente en la decoración de dependencias religiosas, pero su finalidad principal no es la moralizante. Aunque la edificación de la sala capitular en su mayor parte se llevase a efecto en el episcopado de García Ruiz de Sotoscueva, atribuimos el programa escultórico al promotor de la obra, don Gonzalo de Hinojosa, su predecesor en la cátedra burgalesa, cuyo episcopado se caracterizó más por su actividad política y diplomática en la corte regia que por su actividad pastoral.

A nuestro juicio, el programa iconográfico de las ménsulas no está todavía bien descifrado. Su interpretación se ha enfocado desde dos puntos de vista antagónicos: uno, considerarlo, como propuso Carmen Bernis, un conjunto de escenas sueltas, sin relación entre sí⁸; otro, buscar un ciclo narrativo que sirva de nexo a todas las escenas. En 1918 Serrano Fatigati publicó una descripción de las repisas en la que aportó algunas claves interpretativas⁹. Casi un siglo después, Sánchez Ameijeiras exploró la vía de la fuente literaria como fundamento del programa, relacionándolo con la historia de Flores y Blancaflor¹⁰. Para el primero, las cuatro primeras ménsulas -comenzando por la situada a la derecha de la entrada- son “episodios de la misma historia o crónica de reinado” y las tres siguientes comparten “elementos que las ponen en la misma época o las caracterizan por verse en ellas habitantes de la misma comarca”, siendo la octava “un simple capricho de ornamentación o leyenda fantástica”. Como fuente para la séptima repisa propuso un episodio del reinado de

Alfonso XI. Por su parte, Sánchez Ameijeiras reconoce la historia de Flores y Blancaflor en seis ménsulas. A pesar de lo sugestivo de su interpretación, hay elementos que no terminan de encajar -si no es de manera un tanto forzada- en la explicación del mensaje visual de la capilla. Sí compartimos la idea de que la influencia de la caballería villana burgalesa contribuye a la configuración del programa -de hecho, la presencia de este grupo social en las ménsulas fue señalada hace tiempo¹¹-, pero no como un elemento complementario de este, sino como su eje central.

El enfoque que aquí proponemos tiene en cuenta el carácter orgánico del abovedamiento y los soportes, considerando que la configuración arquitectónica estuvo perfectamente definida desde el inicio de la edificación de la capilla¹², en la que ahora incluimos, como parte consustancial, la decoración escultórica. Nuestra hipótesis es que el programa escultórico se ordena en correlación con el diseño de la bóveda y que, por consiguiente, para desentrañar su significado se debe considerar este factor, de manera que la lectura de las ménsulas se tiene que hacer atendiendo a los pares que unen los nervios principales que pasan por el polo central. La identificación de las repisas sigue la numeración establecida por Serrano, comenzando por la situada a la derecha del acceso a la capilla (Fig. 1). Los pares resultantes son, pues, 1-5, 2-6, 3-7 y 4-8. Sánchez Ameijeiras ha señalado cómo la bóveda estrellada favoreció la configuración de patrones entrecruzados en el desarrollo del escultórico, pero lo cierto es que el desarrollo cronológico de la historia de Flores y Blancaflor que describe no sigue ningún esquema de entrecruzamiento definido por la arquitectura del edificio, excepto en dos ménsulas (las número 3 y 7) de las seis que la autora incluye en el ciclo narrativo, es por ello por lo que supone que Alfonso XI, en su visita a la catedral de Burgos en la primavera de 1345, tuvo que ser guiado para seguir la narración¹³.

Nuestro método de trabajo es simple y consiste en el detenido análisis visual de los elementos que conforman las composiciones de las repisas, prestando especial atención a los detalles, con el objetivo de que aquello que los relieves ofrecen a la mirada sea nuestra principal guía para intentar reconocer las lecturas más obvias de su mensaje. El resultado interpretativo carece de sofisticación, pero, a nuestro juicio, es respetuoso con la imagen de lo representado.

7 MATESANZ DEL BARRIO, J.: *Actividad artística en la Catedral de Burgos de 1600 a 1765*. Burgos, 2001, pp. 297-314.

8 BERNIS MADRAZO, C.: “Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha”, *Cuadernos de la Alhambra*, 18, 1982, pp. 20-50.

9 SERRANO FATIGATI, E.: “Rápida ojeada á la escultura castellana de diversas épocas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Año XVI (1918), tercer trimestre, pp. 227-230.

10 SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “Las ‘estorias...’”, *op. cit.*

11 DE AYALA, C., VILLABA, F. J.: “Monarquía bajomedieval”, en MONTENEGRO DUQUE, Á. (Dir.): *Historia de Burgos. II. Edad Media (1)*, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1986, pp. 145-194, ilustración de la p. 147.

12 POLANCO MELERO, C.: “Un destello arquitectónico...”, *op. cit.*

13 SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “Las ‘estorias...’”, *op. cit.*

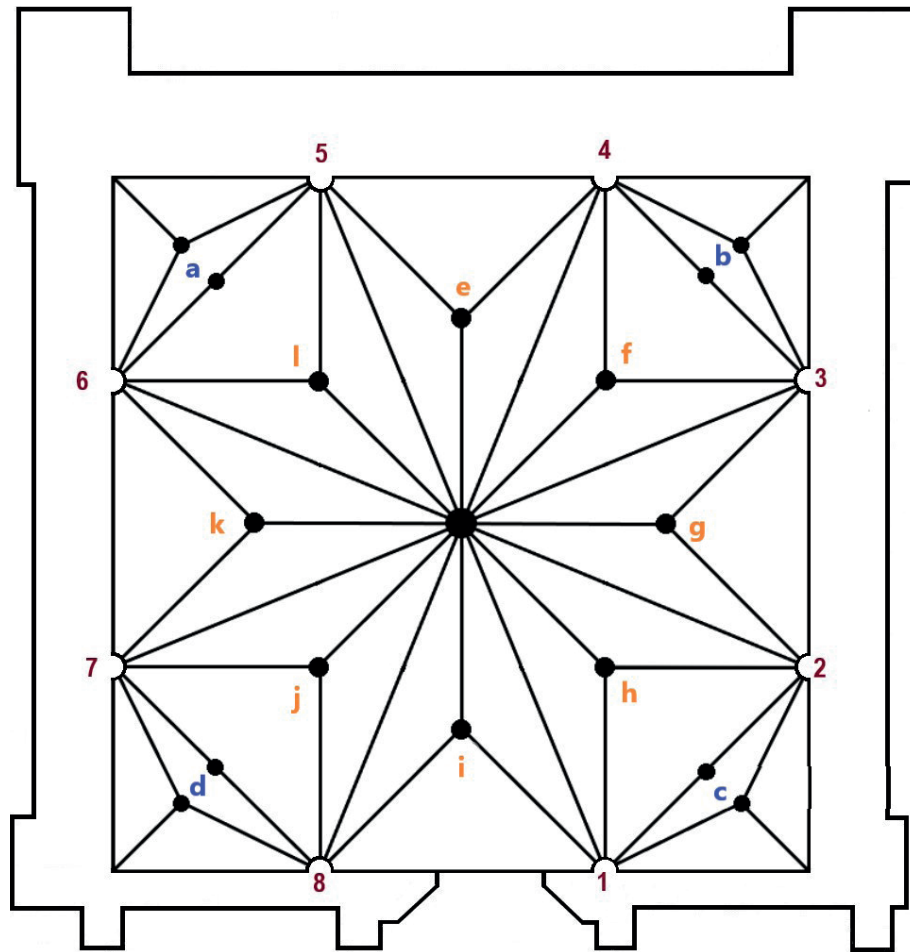


Fig. 1: Planta de la Capilla de Santa Catalina de la Catedral de Burgos. Numeración de las ménsulas principales. Iconografía de las claves de la bóveda: Evangelistas (a: Juan; b: Mateo, c: Lucas; d: Marcos), apóstolado (e: Pedro; f: apóstol; g: Bartolomé; h: Pablo; i: Felipe; j: Juan; k: apóstol; l: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

Proponemos la existencia de dos ejes temáticos complementarios. Uno de ellos es la Monarquía y la relación de servicio de la caballería villana a la institución regia. Su naturaleza política responde al contexto de la conflictiva minoría de Alfonso XI y el surgimiento de un poderoso movimiento hermandino en el que participan tanto los concejos como los prelados, representado por las ménsulas 2 y 6. El segundo eje temático es el Amor, concepto propio de la cultura cortesana pero que se traslada aquí a un ámbito social urbano, añadiéndole una cierta visión moralizante. En torno al Amor se articulan las repisas 1-5 y 4-8. Finalmente, las ménsulas 3 y 7 se relacionan desde el punto de vista formal y compositivo y sirven de nexo entre ambos ejes temáticos. La repisa 7 forma parte del primer eje temático y representa al Rey en su vertiente política e histórica. La ménsula 3 es una referencia simbólica al Amor conyugal, en la que la figura más destacada es una mujer coronada, con la apariencia de una “reina del Amor” en un contexto cortesano.

El programa de las ménsulas en su conjunto responde a la figura del promotor de la obra. Su actividad en la corte regia explica la elección de un programa profano para decorar una sala capitular catedralicia, en la que la monarquía y, ante todo, el concejo y sus ciudadanos -singularmente la oligarquía que lo gobierna- son protagonistas indiscutibles. Hay que tener en cuenta, asimismo, que la composición del Cabildo, destinatario formal del edificio, no permaneció al margen del ascenso social y político de la caballería villana. El prelado reafirma el papel político y militar del concejo al servicio del Rey y encumbra a la caballería villana a una posición asimilable a la de la nobleza.

2.1. La dama y el caballero (ménsulas 1 y 5)

La ménsula 1 está decorada con seis personajes, tres masculinos situados en el lado izquierdo y tres femeninos en el derecho (Fig. 2). Las figuras principales de cada grupo se sitúan afrontadas en el centro de la composición, estableciéndose un diálogo en el que un varón adulto -edad que invariablemente se señala mediante la presencia de barba, en contraposición a la edad juvenil que se representa por medio del rostro imberbe- entrega a una joven un presente con forma de cajita de escasa altura, en cuyo interior iría un obsequio¹⁴. La figura femenina principal está de pie sosteniendo un perrito en su regazo,

14 En el juego del amor cortés, el caballero pretendiente entrega un anillo a la dama cuando presenta su homenaje vasallático de sumisión. VALLEJO NARANJO, Carmen, *La caballería en el arte de la Baja Edad Media*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2013, p. 117.



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

momento que Sánchez Ameijeiras interpreta como un intercambio de regalos entre Flores y Blancaflor¹⁵. La forma en que la dama sujeta al animal -por los cuartos traseros en lugar de apoyar su mano sobre el lomo y cogiendo una de sus patas delanteras- es compatible con un intercambio de obsequios, aunque el perro como atributo de la dama en escenas de amor está presente sin la concurrencia del citado ritual, como se constata en el *Codex Manesse*¹⁶, por ejemplo. Se trata de un perrito doméstico, de lujo, como el que suele acompañar en los sepulcros femeninos desde finales del siglo XIII a las figuras yacentes como símbolo de fidelidad, diferente del perro de caza o lebel que se asocia a los yacentes varones para simbolizar la actividad cinegética como rasgo distintivo del hombre feudal¹⁷.

15 Flores y Blancaflor nacieron el mismo día, pero en la ménsula la diferencia de edad entre los protagonistas de la escena es notoria. SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*

16 *Codex Manesse*. Biblioteca de la Universidad de Heildelberg. Cod. Pal. germ. 848. En la ilustración co-

Por otra parte, la cabeza destocada de la joven, de cabello largo y suelto, es señal de doncelez, idea que se reafirma con la guirnalda de flores que ciñe, así mismo, símbolo de virginidad¹⁸. El uso de la guirnalda o cinta de flores con este significado formaba parte del código visual coetáneo, como muestra una ilustración del *Liber astrologiae* de Georgius Fendulus de un manuscrito francés donde, además, se asocia al tallo florido¹⁹.

Sánchez Ameijeiras identifica al varón principal con el Flores musulmán y justifica su indumentaria cristiana como una prolepsis de su futura conversión. Lo que se ve es un personaje ricamente vestido con cuatro prendas superpuestas, siendo la superior un capirote -o capucha independiente- cerrado por delante, prenda que junto a la profusión de vestidos y el uso de guantes podría estar relacionada con la necesidad de protección frente a las inclemencias del tiempo, de donde se podría inferir la condición de viajero del personaje. Puede tratarse de la representación de quien personalmente pretende el amor de la dama o, quizás, un emisario suyo ya que, por un lado, no adopta la posición genuflexa del caballero -habitual en este tipo de episodios amorosos, en el contexto del amor cortés- y, por otro, no adorna su cabeza con una cinta floral, símbolo del caballero enamorado²⁰. Un arbolito con frutos representa el jardín en el que tiene lugar el episodio, *locus* habitual del encuentro amoroso medieval, cuyo carácter doméstico explica que la doncella vista saya a cuerpo, con el manto envolviéndole únicamente las piernas.

La escena se completa con cuatro figuras más. Una es un varón adulto que acompaña al personaje principal, situado en una posición retrasada respecto a este. En los extremos de la ménsula están esculpidas dos figuras juveniles, una masculina del lado de los varones

respondiente a Bernger von Horheim (fol. 178r) se representa el encuentro con su dama. Ambos están de pie sobre un fondo adornado con un árbol florido, ella porta en su regazo un perro y él sostiene su espada con la punta apoyada en el suelo (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0351> [consultado el 8/08/2021]) En la ilustración de Reinmar der Alte (fol. 98r) la pareja está sentada y ella sostiene igualmente un perro (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0191> [consultado el 8/08/2021]).

17 FRANCO MATA, A.: "Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)", *De Arte*, n.º 2, 2003, pp. 47-86.

18 GARCÍA CUADRADO, A.: *Las Cantigas: El Códice de Florencia*. Universidad de Murcia, Murcia, 1993, p. 152.

19 FENDULUS, G.: *Liber astrologiae*, París, 2.º o 3.º cuarto del siglo XIV. British Library, Sloane MS 3983, fol. 14v. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=sloane_ms_3983_f014v [consultado el 09/08/2022].

20 Así se representa en la citada ilustración del *Codex Manesse* correspondiente a Bernger von Horheim (fol. 178r).

y otra femenina en el lado de la dama. El joven está sentado dando la espalda a la escena central. Se le ha representado en el momento de pasar una hoja del libro que, atravesado en posición apaisada, apoya en su pierna derecha. La joven del lado opuesto, destocada y de aspecto aniñado, está de pie y presta atención a una mujer adulta que, erguida delante de ella, le muestra la palma de su mano izquierda, mientras que se lleva la otra a la toca. Ambas quedan inequívocamente vinculadas con la dama principal mediante la cinta floral que adorna sus cabezas.

Para Sánchez Ameijeiras estos jóvenes son la representación de la pareja de Flores y Blancaflor, en el contexto de sendos episodios correspondientes a la instrucción que ambos reciben en su niñez, dato que considera de singular relevancia porque, precisamente, la precocidad de su amor es un elemento esencial de las diversas versiones del relato²¹. La indumentaria cristiana de aquellos personajes que en el momento concreto de la historia profesan la fe islámica la explica recurriendo a la referida prolepsis. Nosotros solo aventuramos que, desde un punto de vista formal, pudiera existir una vinculación entre ambas imágenes considerando su emplazamiento excéntrico y simétrico, su edad juvenil y sus actitudes más o menos ajenas al episodio principal, aunque la actitud de la mujer situada detrás de la dama principal hacia la joven podría ser de llamada de atención en relación con la ambientación doméstica en la que tiene lugar el encuentro de la dama y el caballero.

La ménsula 5 representa, con gran sencillez compositiva, el combate de un caballero con un león (Fig. 3)²². Los elementos paisajísticos están muy simplificados y se limitan a un suelo rocoso y dos árboles colocados en el lado opuesto al león para equilibrar la composición y adaptarla al soporte. El caballero monta a la jineta y ataca al animal con una lanza, aunque desprovisto de toda indumentaria militar defensiva. Viste una elegante saya o aljuba con bocamanga de amplia caída que deja a la vista la prenda de debajo ajustada al antebrazo. Ciñe su cintura una correa tachonada de la que pende una espada. La montura no está



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

encobertada y su atalaje es muy simple, se limita a los elementos imprescindibles para la monta (cabezada sin muserola, bocado y riendas). El jinete tiene barba y una melena larga hasta media espalda que se ondula y se adapta a las formas anatómicas. Este peinado, en conjunto, se asemeja mucho al de la doncella de la ménsula 1 y en la capilla es exclusivo de ambos. El caballero luce la misma cinta floral que la doncella y sus acompañantes que, en su caso, es señal de su condición de enamorado²³. La vinculación amorosa de la dama y el caballero mediante la entrega a éste de una guirnalda o cinta floral es un acto simbólico

21 Aquí existe la necesaria coincidencia en la edad de los protagonistas, pero en las representaciones visuales de su amor precoz que la profesora trae a colación, los jóvenes amantes siempre están juntos formando una unidad compositiva, temática y de acción, cosa que no ocurre en la capilla burgalesa. SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'..."

22 Sánchez Ameijeiras reconoce en el caballero de la ménsula 5 a Flores, separado físicamente de su amada que estaría representada en la ménsula contigua del muro oriental, alejándose de ella cabalgando hacia el norte. No explica por qué Flores combate con un león, elemento constitutivo de la escena que consideramos esencial. SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*

23 SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.* Considera la autora que, además, es un trasunto del nombre del caballero que sirve para identificarlo con Flores.

consolidado en la iconografía artística de las primeras décadas del siglo XIV. En las valvas de espejo labradas en marfil²⁴ o en las ilustraciones del *Codex Manesse* las damas coronan con guirnaldas a sus caballeros, si bien en la sala capitular burgalesa este episodio concreto no se explicita visualmente. En la ménsula 5 se representa la hazaña del caballero -siguiendo el modelo de comportamiento caballeresco- para ganarse el favor de su amada, demostrando su valor y destreza al enfrentarse a cuerpo con el león, entroncando con el concepto de las epopeyas antiguas en las que la derrota del león otorga especial honor al héroe²⁵. En este juego amoroso, la mujer desempeña un papel pasivo como premio al sacrificio realizado por el varón²⁶. La lectura conjunta de las ménsulas 1 y 5 narran un episodio amoroso en un contexto cultural caballeresco, en relación con un concepto amplio de *fin'amor* o amor cortés que puede incluir la relación que busca un matrimonio anhelado²⁷, apartándose del tópico más extendido en que el objeto de deseo del caballero es la esposa del señor²⁸, ofreciéndose así una visión moralizada del amor, acorde con la doctrina eclesiástica y el carácter religioso del edificio.

2.2. El servicio militar del concejo (ménsulas 2 y 6)

El segundo par temático tiene en común la representación de escenas de combate con un león. Ninguna de las dos forma parte de la hipótesis interpretativa formulada por Sánchez Ameijeiras. En la ménsula 2 se enfrentan al animal tres peones (Fig. 4). En el centro un hombre blande un gran fémur con el que se dispone a golpear la cabeza del animal mientras



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

sujeta su cuerpo con el brazo. El león y su principal oponente ocupan la mayor parte del soporte. En el lado izquierdo, otro infante clava una espada corta en el cuello del animal. En el lado opuesto, un tercer infante blandía también una espada corta²⁹. El único elemento de paisaje es un arbolito que se alza detrás del personaje central, en este caso como elemento referencial de una ambientación paisajística o campestre. La condición social humilde de los peones se pone de manifiesto mediante el armamento ofensivo rudimentario y su indumentaria sencilla, compuesta de dos prendas, cuando en otras ménsulas los personajes de alcurnia visten tres y hasta cuatro sobrepuestas, o detalles como la ausencia de calzas y calzado en dos de los combatientes.

- 24 CASTAÑO, M.: "El objeto artístico en el sistema de amor medieval. Intercambio de dones en la época gótica", *LOCVS AMOENVS*, n.º 15 (2017), pp. 5-16.
- 25 HARRIS, N.: "The lion in medieval western Europe: toward and interpretative history", *Traditio*, 76, pp. 185-213. Cambridge University Press, 02/11/2021. <https://doi.org/10.1017/tdo.2021.5> [consultado el 8/07/2022]. En una ilustración de un manuscrito de *Somme le Roi* datado en la última década del siglo XIII, la Proeza es representada simbólicamente como una mujer coronada que da muerte a un león con una espada y que sostiene un medallón con un león pasante. British Library. MS 28162, fol. 8v. https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_28162&index=60 [consultado el 22/07/2022].
- 26 VALLEJO NARANJO, C.: *La caballería...*, op. cit., p. 38.
- 27 RÉGNIER-BOHLER, D.: "Amor cortés", en LE GOFF, J. y SCHMITT, J. C. (eds.): *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Ediciones Akal, Madrid, 2003, pp. 23-29.
- 28 DUBY, G.: *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, 2000, pp. 66-73. CHICOTE, G.: "El amor cortés: otro acercamiento posible a la cultura medieval", en GALÁN, L. y CHICOTE, G (eds.): *III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales (12-14 de septiembre de 2007)*. Actas. Universidad Nacional de La Plata, 2009, pp. 345-353. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41439> [consultado el 22/04/ 2021].

- 29 Tiene los antebrazos rotos, pero la posición del brazo derecho y de un punto de anclaje permite suponer que iba armado con una espada corta.

La ménsula 6 está protagonizada por un caballero villano (Fig. 5). Su indumentaria militar y técnica ecuestre dan a conocer su posición social. Viste un lorigón³⁰ de placas rectangulares dispuestas en hileras, elemento que se incorpora a la indumentaria militar a mediados del siglo XIII³¹. El lorigón protege los muslos, pero su manga es corta y solamente cubre medio brazo³². A la altura del codo se distingue la bocamanga de una prenda que cae hasta las rodillas y, debajo de esta, otra que alcanza los pies. La superficie del antebrazo y la mano es lisa y continua, detalle que sustenta la posibilidad de que use un avambrazo, novedosa pieza de arnés que estaría en consonancia con el resto del equipo del caballero³³. No obstante, la lectura de la imagen se complica porque la policromía del siglo XVIII extendió el color del lorigón hasta la mano.

El casco es un capacete, el *capiello de fierro* documentado en las Cantigas, de estructura hemisférica y ala ligeramente caída³⁴. Su forma es de transición entre el de calva hemisférica del último cuarto del siglo XIII y el de calva apuntada de la segunda mitad del siglo XIV. Muestra, además, tachones de cabeza semiesférica, que estarían relacionados con su guarnición interior para asiento de la cabeza³⁵. El capacete no se asocia a la caballería nobiliaria tradicional, que desde mediados del siglo XIII se distinguía por el uso de yelmos cerrados³⁶. Completa la defensa de la cabeza un barbote destinado a la protección de la mandíbula, la barbilla y el cuello, siendo una pieza de arnés única en la iconografía hispana³⁷. Bajo el barbote asoma el almófar. No parece que la coincidencia de elementos novedosos en la indumentaria militar del caballero -lorigón de placas, capacete, barbote y un posible avambrazo- sea casual.



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

El caballero ataca con una lanza que maneja a *sobre mano*, método que se difunde en el siglo XIII. La punta de la lanza y el escudo -con su tiracol en el cuello del caballero- se siguen situando en el lado izquierdo mientras se sujeta la lanza con fuerza con el brazo derecho, no bajo la axila, es decir, *so el sobaco*³⁸, método tradicional que fue adoptado a finales del siglo XI y que se vincula con la monta a la brida. El carácter tradicional de la asociación de ambos elementos fundamenta su natural identificación con la nobleza e incluso la realeza, como muestran las representaciones ecuestres de Fernando II y Alfonso IX de León del Tumbo A de la Catedral de Santiago de Compostela.

30 “Et lorigón es dicho el que llega la manga fastal cobdo et non pasa mas adelante fasta la mano” (Partida II, Ley XXVIII). El lorigón es, pues, una loriga ligera cuya manga no pasa del codo (MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII, leída en imágenes*. Real Academia de la Historia, Madrid, 1986, p. 259).

31 SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y al-Andalus (siglos XII-XIV)*. Servicio de Publicaciones del Estado Mayor del Ejército, Madrid, 1993, pp. 127-128.

32 SOLER DEL CAMPO afirma que las placas cubren el brazo del caballero (*La evolución...*, *op. cit.*, p. 136), pero el lorigón es de manga corta, similar al que viste el centauro de la ménsula número 8. No obstante, se aproxima más al lorigón que a otras variantes descritas en la Ley XXVIII de la Partida II “el lorigon es dicho el que llega la manga fastal cobdo et non pasa mas adelante fasta la mano, et camisote el que llega fasta la mano et guardacós el que non tiene mangas”, de modo que la defensa que viste el caballero de la Capilla de Santa Catalina se aproxima más al lorigón propiamente dicho (*Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio, cotejadas por varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. T. II. Partida Segunda y Tercera*. Madrid, 1807, p. 298).

33 SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución...*, *op. cit.*, p. 137.

34 GARCÍA CUADRADO, A.: *Las Cantigas...*, *op. cit.*, p. 268.

35 SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución...*, *op. cit.*, pp. 101-102.

36 SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución...*, *op. cit.*, p. 111.

37 SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución...*, *op. cit.*, p. 135.

38 SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución...*, *op. cit.*, pp. 49-53 y 109

El caballero monta a la jineta³⁹ con estribos cortos que obligan a flexionar las piernas y silla de arzones bajos. En el reino nazarí esta técnica ecuestre propia de la caballería ligera se había comenzado a revalorizar en el siglo XIII, en parte por la influencia benimerín⁴⁰. La Crónica de Alfonso X dejó constancia de la conmoción que causó en 1263 una incursión de la caballería cenete en auxilio de Muhammad I⁴¹. A principios del siglo XIV la monta a la jineta fue adoptada por la caballería castellana para combatir en la Frontera granadina⁴², conviviendo con la monta a la brida o estradiota, que siguió siendo predominante⁴³. Según la *Crónica de Alfonso Onceno* en la visita que hace el rey a Sevilla en 1324 muchos caballeros “jugaban a la gineta”⁴⁴, pasaje que indica la adopción de esta monta por la caballería ligera concejil.

Por otra parte, existe una clara intención de valorizar al caballero villano. Tanto el tipo de monta como el equipamiento militar muy puesto al día representan su disposición y capacidad de combate. Con la misma finalidad se exagera la peligrosidad del león, que ataca con fiereza la cerviz del caballo. Finalmente, la lucha se encuadra en una escena cinegética ambientada en un medio boscoso, en la que participan un rehalero que hace sonar su bocina y un joven armado con rodela y chuzo⁴⁵, siendo la montería una actividad propia del entrenamiento de la nobleza⁴⁶.

Las ménsulas 2 y 6 representan el servicio militar que los pecheros y la caballería villana de los concejos castellanos prestaban a la monarquía, pero mientras la representación de los pecheros en la capilla se limita a esta única escena, la presencia de los caballeros villanos

se repite en otras repisas. El león, siguiendo la tradición iconográfica románica⁴⁷, podría simbolizar genéricamente al enemigo musulmán, que en las primeras décadas del siglo XIV se identifica con la amenaza benimerín.

2.3. Monarquía y Amor (ménsulas 3 y 7)

Las repisas 3 y 7 reproducen dos escenas de ambientación cortesana, con personajes principales acompañados de séquitos a su servicio. Una muestra una vertiente pública y política de la corte regia, la otra se ubica en el ámbito de lo privado. Desde un punto de vista conceptual, estas repisas articulan los dos ejes temáticos principales del programa: la Monarquía y el Amor.

El centro compositivo de la ménsula 3 lo ocupan una mujer y un hombre sentados con la cabeza vuelta el uno hacia el otro (Fig. 6)⁴⁸. Su indumentaria, abundante y lujosa, pone de manifiesto su elevada condición. La dama viste un brial de amplísimas bocamangas que, desde el codo, penden hasta la rodilla. La camisa o prenda de debajo es ceñida hasta la muñeca. Dispuesta sobre una toca abierta, una corona ciñe su cabeza⁴⁹. El aspecto general de esta figura femenina se repite en la ménsula 4, aunque asistida allí de otros atributos y ocupando en solitario una posición axial.

La aljuba del varón presenta la misma bocamanga de amplia abertura y caída, pero adorna el pecho con una botonadura y un broche discoidal. La prenda de debajo es de mangas ceñidas hasta la muñeca, con abotonadura en el antebrazo y doble bocamanga adornada con una borla esférica. Cubre su cabeza con una toca enrollada con el extremo del almaizar cayendo sobre el hombro derecho, tocado que muestra la influencia islámica en la indumentaria bajomedieval castellana⁵⁰, cuando reyes y caballeros usaron tocas y tocados moriscos como signo de distinción⁵¹.

39 CALZADA, J. J.: *Guía inédita de la Catedral de Burgos. Indumentaria, armas, muebles...* Burgos, 1997, p. 44.

40 SOLER DEL CAMPO, Á.: *La evolución...*, *op. cit.*, p. 163.

41 MAÍLLO SALGADO, E.: “Jinete, jineta y sus derivados. Contribución al estudio del medievo español y al de su léxico”, *Studia Philologica Salmanticensia*, n.º 6 (1984), pp. 105-117.

42 NOGALES RINCÓN, D.: “La monta a la gineta y sus proyecciones caballerescas: De la frontera de los moros a la corte real de Castilla”, *INTUS-LEGERE HISTORIA*, 2019, vol. 13, n.º 1, pp. 37-84.

43 MAÍLLO SALGADO, E.: “Jinete...”, *op. cit.*

44 MAÍLLO SALGADO, E.: “Jinete...”, *op. cit.* “Caualleros bofordando, / Todos con grant alegrança, / e a la gineta jugando, / Tomando escudo e lança”, *Poema de Alfonso Onceno, rey de Castilla y de León*, en SÁNCHEZ, T. A., PIDAL, P. J., JANER, F. (ed.): *Poetas castellanos anteriores al siglo XV, Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, 58, Madrid, M. Ribadeneira, 1864, pp. 477-551 (cuarteta 1264, p. 515).

45 DE LEGUINA, E.: *Glosario. Voces de armería*. Madrid, 1912, p. 297.

46 No es algo extraordinario: en la coetánea techumbre de la catedral de Teruel se representa a la caballería villana en escenas de alardes de caza y de lucha con animales BORRÁS GUALIS, G. M.: *La Techumbre Mudéjar de la Catedral de Teruel*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1999.

47 MONTEIRA ARIAS, I.: “Escenas de lucha contra el Islam en la iconografía románica: el centauro arquero. Su estudio a través de los cantares de gesta”, *Codex Aquilarensis*, 22, 2006, pp. 147-171.

48 Sánchez Ameijeiras ve en ellos a Flores y Blancaflor en El Cairo.

49 Para Sánchez Ameijeiras es Blancaflor “propelépticamente coronada como reina” (“Las ‘estorias’...”, *op. cit.*, p. 2168).

50 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.: “Influencias islámicas en la indumentaria medieval española”, *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, n.º 13-14, 2012, 187-222.

51 MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.: “La imagen del rey a través de la indumentaria: el ejemplo de Juan I de



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

Ambos portaban atributos, aunque el del personaje masculino, desgraciadamente, se ha perdido. La dama sostiene en su regazo un león, que viene a sustituir intencionadamente al perro que el arte bajomedieval suele asociar a las representaciones femeninas, tal y como muestran las ménsulas 1 y 4 de la capilla. Es evidente, pues, que se renunció a resaltar simbólicamente la fidelidad como principal virtud de la dama en una representación estereotipada de la vida conyugal.

Serrano Fatigati interpreta el leoncillo como signo de la alta alcurnia⁵². En la misma línea interpretativa, Bernis lo identifica con el tema del león domesticado, cuya fuente literaria desconoce, pero que podría estar relacionado con la “antigua creencia de que el león se

amansa ante el noble, como si tuviera un instinto especial para reconocer la nobleza”, de modo que el león pudiera significar que se trata de una dama noble⁵³. Para Sánchez Ameijeiras el carácter exótico del cachorro de león de ella y el tocado “oriental” de él situarían la escena en un Oriente imaginario alusivo a El Cairo⁵⁴.

La elevada posición social de la dama se evidencia por la riqueza y elegancia de sus vestidos, pero también por el hecho de estar coronada⁵⁵. La imagen del león en el regazo que dirige la mirada hacia el rostro de la dama podría ser una imagen simbólica del Amor. El *Bestiario de Amor*, redactado por Richard de Fournival hacia 1260⁵⁶, vincula al león con el amor en dos pasajes. En el primero refiere que “Amor hace como León cuando come su presa. Si un hombre pasa a su lado y le mira, el León tiene miedo de su rostro y de su mirada, porque un rostro de hombre tiene una señal de majestad, al estar hecho a imagen y semejanza del Señor del mundo. Pero el León posee natural fiereza, y siente vergüenza de tener miedo, y por tanto, ataca al hombre si éste le mira. Cien veces pasaría el hombre junto al León y éste no se movería, en tanto el hombre no le mirase. Por eso digo que Amor se parece al León. Porque tampoco se arroja sobre nadie si no se le mira, pues Amor se introduce desde el primer momento por los ojos y por allí pierde el hombre su cerebro”. El segundo es la exhortación de un caballero a una dama para que quiera llamarle, “remedio apropiado que me resucitaría de la muerte de Amor”, y con ello le haga “volver a vuestro su amor”, como el cachorro de león que nace muerto, pero vuelve a la vida al tercer día cuando su padre ruge sobre él⁵⁷. El león pasa de ser símbolo de la resurrección y de Jesucristo a imagen de la amada “capaz de dar o quitar la vida a su enamorado”⁵⁸. Por otra parte, la vinculación del león con el amor se manifiesta expresamente en *Le dit dou lyon*, de Guillaume de Machaut (1342), donde un león domesticado por la dama es la representación personificada del amante cortés⁵⁹.

53 BERNIS MADRAZO, C.: “Las pinturas...”, *op. cit.*

54 SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “History and Stories of Love and Conversion in Fourteenth-Century Burgos”, *Hispanic research journal*, vol. 13, n.º 5, octubre 2012, pp. 449-467.

55 Según Sánchez Ameijeiras, Blancaflor estaría coronada como reina prolépticamente (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “History and Stories...”, *op. cit.*). La autora acude en varias ocasiones a la prolepsis como recurso argumentativo para que la representación visual de las ménsulas encaje con el relato de la historia de Flores y Blancaflor.

56 MARTÍN PASCUAL, L.: “La tradición de los bestiarios franceses y su influencia en la Península Ibérica”, *Estudios Humanísticos. Filología*, n.º 36 (2014), pp. 115-140.

57 DE FOURNIVAL, R.: *Bestiario de Amor*. Ediciones Miraguano, Madrid, 1990, pp. 31-32 y 59.

58 MARTÍN PASCUAL, L.: “La tradición animalística toscana...”, *op. cit.*

59 Este poema tardío se inspira en los poemas del siglo XIII *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y, sobre todo, en *Dit de la Panthère d'Amours*, de Nicole de Margival. HARRIS, N.: “The lion...”, *op. cit.*

Castilla”, *Bulletin Hispanique*, tomo 96, n.º 2, 1994, pp. 277-287. <https://doi.org/10.3406/hispa.1994.4834> [consultado el 28/12/2021].

52 SERRANO FATIGATI, E.: “Rápida ojeada...”, *op. cit.*

La pérdida del atributo que sostenía el caballero dificulta la lectura del episodio central de la escena. Sólo quedan sus puntos de anclaje, uno principal situado en el pecho, algo desplazado hacia la izquierda⁶⁰, y otro menor que sobresale en el antebrazo izquierdo. Teniendo en cuenta los apoyos y la hipotética posición de las manos, el objeto perdido se disponía oblicuamente desde el pecho hacia el antebrazo izquierdo, siendo sostenido con la mano izquierda. Su forma tenía que ser lo suficientemente ancha o robusta en su parte superior para justificar el sólido anclaje pectoral y más estrecha o liviana en su extremo inferior en correspondencia con su pequeño punto de apoyo.

La decoración de la ménsula se completa con los séquitos de la pareja central. Detrás de la dama se sitúan dos jóvenes que, de pie, conversan entre sí. Visten sayas largas y holgadas que recogen con una mano. Llevan tocás muy cerradas y ceñidas que cubren la cabeza, los hombros, el cuello y una parte del busto dejando solamente a la vista el rostro, adornadas con guirnalda de florales. El lado opuesto lo ocupan dos figuras masculinas, una de edad adulta y otra más juvenil, imberbe. El de mayor edad y más próximo a su señor viste una saya o aljuba de tipología similar a la del personaje principal y completa su atuendo con un manto arrollado en el brazo izquierdo, prenda propia de las clases sociales más poderosas⁶¹. El joven parece vestir una especie de garnacha con capuchón echado a la espalda, prenda de abrigo que podía ir forrada de piel⁶² y que aquí se complementa con los guantes que protegen sus manos. El primero de ellos podría representar a un oficial cortesano equivalente al mayordomo mayor de la corte regia⁶³.

Serrano Fatigati se fijó en la presencia de las mismas guirnalda de flores en las ménsulas 1 y 3, detalle que le sirvió para aventurar que podría haber alguna relación de naturaleza temática entre ambas⁶⁴, existiendo, asimismo, una coincidencia en la tipología del tocado de las mujeres secundarias de ambas repisas. Como vimos más arriba, la cinta de flores

forma parte de manera destacada del mensaje visual de la ménsula⁶⁵. Cabe la posibilidad de que las tres escenas formen parte de una misma narración donde la dama, en un primer episodio, recibe las pretensiones amorosas del caballero, al que sigue la hazaña de este para ganarse su favor para, finalmente, mostrar la victoria del Amor con la pareja definitivamente unida. Lamentablemente, no podemos sino exponer esta idea como mera especulación.

La ménsula 7 muestra una escena que alude directamente a la monarquía cristiana (Fig. 7). Un rey cristiano, sedente, recibe pleitesía de un prócer musulmán que, arrodillado, le besa la mano⁶⁶. La escena, que tiene claros antecedentes y paralelismos en las viñetas que ilustran las *Cantigas*, se completa con los respectivos séquitos. Del lado del rey castellano se presenta a un hombre armado con una maza⁶⁷ con astil de madera rematado en un cilindro de hierro con aletas -tipología de gran difusión documentada en tierras hispanas en los siglos XIII y XIV⁶⁸- que pende hacia el suelo, tal y como aparece en una viñeta de la cantiga n.º 169 del Códice Rico de la Biblioteca de El Escorial que reproduce la audiencia de Alfonso X al rey moro de Murcia y que Bango identifica con un ballestero de maza, soldado que formaba parte de los cuerpos de seguridad del rey de Castilla⁶⁹. Es una tipología que se encuentra también en la miniatura francesa. Un soldado armado con una maza del mismo tipo y en la misma posición forma parte de la guardia del rey en una ilustración

60 En este pequeño muñón Sánchez Ameijeiras ha creído ver dos cosas bien distintas: primero, la cabeza de un perrito que Blancaflor habría entregado a Flores en el contexto del intercambio ritual de regalos entre los enamorados (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*); después, una flor, vestigio de la cesta de flores relacionada con el episodio del engaño urdido por el protagonista para alcanzar a su amada encerrada en una torre (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "History and Stories...", *op. cit.*).

61 GARCÍA CUADRADO, A.: *Las Cantigas...*, *op. cit.*, p. 99.

62 ARAGONÉS ESTELLA, E.: "La moda medieval navarra siglos XII, XIII y XIV", *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, Año n.º 31, n.º 74, 1999, pp. 521-562.

63 LADERO QUESADA, M. A.: "La Casa Real en la Baja Edad Media", *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 25, 1998, pp. 327-350.

64 SERRANO FATIGATI, E.: "Rápida ojeada...", *op. cit.*

65 Asimismo, la pareja formada en la ménsula 3 por un varón adulto y un joven situados detrás del caballero y que se relacionan entre sí, guarda cierto paralelismo con la pareja formada, en la ménsula 1, por la mujer adulta y la joven situadas detrás de la dama principal.

66 Para Sánchez Ameijeiras en la ménsula se representa a Flores, ya convertido al cristianismo, recibiendo el homenaje de los restantes "moros" de Hispania después de haber accedido al trono del reino de Almería tras la muerte de su padre. Para explicar la indumentaria cristiana que el rey Flores y su séquito visten en esta ménsula, así como la que visten todos los personajes de la ménsula 1 - ambientada en el reino musulmán de Almería- y en la ménsula 3 -ubicada en El Cairo- la autora recurre, fundamentalmente, al argumento de la prolepsis y a la representación de un sur proclive a la conversión. Por otra parte, la "nutrición espiritual" que la condesa cristiana habría transferido a Flores cuando le amamantó justificaría también su apariencia cristiana desde edad temprana (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*).

67 Sánchez Ameijeiras reconoce en él a Garsión o a Gandofer, maestro y consejero de Flores, respectivamente, caracterizado como juez por la maza que lleva en su mano (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*).

68 SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución...*, *op. cit.*, pp. 57-58.

69 BANGO TORVISO, I. G.: "La imagen pública de la realeza bajo el reinado de Alfonso X. Breves apostillas sobre *regalia insignia* y actuaciones protocolarias", *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, n.º 7, 2011, pp. 13-42.



Fig. 6: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 7

del manuscrito de *Le chevalier au lion* datado en la primera mitad del siglo XIV⁷⁰. En la ménsula, detrás del guardia se yergue otra figura masculina con manto embrazado, semejante al personaje principal del séquito masculino de la ménsula 3, que en este caso podría representar al camarero mayor, oficial de la Casa Real a quien correspondía, entre otras funciones, la seguridad del rey⁷¹. El séquito del prócer musulmán está formado por dos hombres y una mujer, tocados con turbantes que Sánchez Ameijeiras identifica como propios de la indumentaria benimerín⁷² y, ciertamente, son muy diferentes a los turbantes de forma puntiaguda de las *Cantigas* o el *Libro del ajedrez, dados y tablas*.

70 *L'Atre périlleux et Yvain, le chevalier au lion*, 1301-1350, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, Français 1433, fol. 60r., primera mitad del siglo XIV.

71 LADERO QUESADA, M. A.: "La Casa Real...", *op. cit.*

Serrano Fatigati destacó el protagonismo que en la escena poseen las espadas. Una apoya en la rodilla del rey cristiano. Al ser idéntica a las dos que porta el séquito musulmán se podría interpretar como un presente. Se trata de espadas que se muestran envainadas, con el tahalí enrollado en la funda. Pero su tipología es cristiana, con empuñadura de pomo esférico y arriaz recto de gavilanes en forma de gancho⁷³. Es una espada muy similar a la que reproduce una ilustración del *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla* (Biblioteca de El Escorial), que muestra un episodio de la ceremonia de coronación de Alfonso XI que tuvo lugar en el Monasterio de las Huelgas de Burgos en 1332, en la que un caballero del séquito porta alzada la espada regia, envainada y con el tahalí enrollado en la funda⁷⁴. Se la puede encontrar representada en manuscritos franceses del siglo XIV.

El protagonismo que parecen tener las espadas indujo a Serrano a identificar la escena con la embajada enviada por Abu al Hassan, rey de los benimerines, para renovar una tregua acordada dos años antes, episodio que tuvo lugar en Palenzuela en 1336⁷⁵, nueve años después del fallecimiento de don Gonzalo de Hinojosa, y en el que, según la *Crónica de Alfonso XI*, el rey castellano fue obsequiado con "espadas guarnidas de oro", que serían las espadas "con empuñaduras ricas" que vio en la composición⁷⁶. En realidad, los obsequios fueron bastante más variados: piedras, paños de oro y seda, caballos jinetes, halcones, camellos, avestruces⁷⁷. Nosotros vemos más factible que, de reproducirse un episodio histórico, este hubiese acaecido en vida de don Gonzalo. Nos referimos a la embajada enviada por el rey benimerín Abenjacob ante Sancho IV para solicitar el auxilio de "trescientos caballos", a lo que el monarca castellano accedió, poniendo al frente de la caballería castellana a Diego Froilaz, casado con la única hermana del obispo⁷⁸. Don

72 Asimismo, explica la presencia en el séquito de una mujer como la imagen de la mujer "masculinizada", en posible alusión a las hijas o la esposa del rey benimerín Abd-el-Hassan, que perdieron la vida en la batalla de El Salado (SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*

73 La espada de arriaz con volutas es un tipo occidental que se desarrolló a finales del siglo XII y que no se ha constatado en al-Andalus. SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución...*, *op. cit.*, pp. 57-17.

74 PÉREZ MONZÓN, O.: "Ceremonias regias en la Castilla medieval. A propósito del llamado *Libro de la Coronación de los reyes de Castilla y Aragón*", *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 332, octubre-diciembre 2010, pp. 317-334. CARRERO SANTAMARÍA, E.: "'Por las Huelgas los juglares". Alfonso XI: De Compostela a Burgos siguiendo el Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla", *Medievalia*, 15, 2012, pp. 143-157.

75 RECUERO LISTA, A.: *El reinado de Alfonso XI de Castilla (1312-1350)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, pp.247-248. <http://hdl.handle.net/10486/674742> (consultada el 10/07/2021).

76 SERRANO FATIGATI, E.: "Rápida ojeada...", *op. cit.*

77 CERDÁ Y RICO, F. (ed.): *Crónica de Alfonso el Onceno*. Madrid, 1787, p. 282.

Gonzalo incluyó esta embajada como un hecho relevante del reinado de Sancho IV en la continuación de la *Crónica de España* de don Rodrigo Jiménez de Rada⁷⁹. El episodio se relaciona con la posterior ejecución de don Lope de Haro, pues el rey benimerín habría aconsejado al monarca castellano que hiciera en su reino lo que él hacía en el suyo, es decir, dar muerte a sus vasallos rebeldes⁸⁰. En todo caso, se trate de la representación de un episodio real o no, el valor de la repisa reside en el ensalzamiento de la figura del rey cristiano, ante quien se pliega el enemigo musulmán.

2.4. Vicio y Virtud (ménsulas 4 y 8)

Compositivamente, las ménsulas 4 y 8 comparten la representación de una escena de combate entre dos oponentes afrontados. La ménsula número 4 reproduce un enfrentamiento entre dos caballeros con una dama sentada en el centro (Fig. 8)⁸¹. La indumentaria de los caballeros no es completamente militar, pero sí se protegen con capacetes, barbote y escudo, el cual sostienen con el brazo izquierdo y el tiracol al cuello. Un combatiente lleva el arma ofensiva en ristre y el otro alzada, en posición de lance, adornada con una bandera en su extremo⁸². Los caballos visten largas gualdrapas y la técnica ecuestre de ambos es la monta a la jineta. Para Serrano Fatigati la escena podría representar una justa en fiestas reales o bien un Juicio de Dios en torno a la honestidad de la dama. Contra el primer caso aduce que las armas no son de cortesía y contra el segundo que la actitud de la protagonista no se corresponde con la gravedad de la situación⁸³.



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

Existe un paralelismo representativo entre la imagen de los caballeros de la repisa y las primeras ilustraciones de caballeros bohordando del Códice de la Cofradía del Santísimo y Santiago. Comparten la indumentaria civil, las monturas encobertadas, los escudos, las lanzas adornadas y el manejo de este arma tanto en ristre como alzada. Frente a tal confluencia de semejanzas se alza la ausencia de capacetes y barbotes en el Códice, sustituidos por tocados de tela. La presencia de estos elementos defensivos en la ménsula

78 GAIBROIS DE BALLESTEROS, M.: *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*. Tomo I. Madrid, 1922, p. 179.

79 JIMÉNEZ DE RADA, R.: *Crónica de España por el Arzobispo de Toledo Don Rodrigo Jiménez de Rada, traducida al castellano y continuada por Don Gonzalo de la Hinojosa, Obispo de Burgos, y después por un anónimo hasta 1430* [Manuscrito]. Universidad de Sevilla, signatura 1059, n.º de registro 1060. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=451973> [consultado el 15/04/2020]. MARQUÉS DE FUENSANTA DEL VALLE: *Colección de documentos inéditos para la Historia de España. Tomo CVI. Continuación de la Crónica de España del Arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada y el obispo don Gonzalo de la Hinojosa*. Madrid, 1893.

80 GAIBROIS DE BALLESTEROS, M.: *Historia...*, *op. cit.*, p. 179.

81 Sánchez Ameijeiras reconoce el episodio de la historia de Flores y Blancaflor en la que él defiende y resituye el honor de ella en un combate en el que participa disfrazado (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*

82 Según Las Partidas, la bandera es "quadrada más luenga que ancha" (Partida II, tít. XXII, ley XIX) MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII...*, *op. cit.*, pp. 287-288. La lanza del caballero del lado

opuesto está rota, pero el punto de anclaje situado en el reverso del escudo por encima de la línea del astil de la lanza permite suponer que también estuvo adornada con una bandera.

83 SERRANO FATIGATI, E.: "Rápida ojeada...", *op. cit.*

no es un detalle menor y plantea dudas sobre la naturaleza incruenta del combate, lo cual, sumado al protagonismo femenino, posibilita la lectura de la contienda como una escena de torneo en el que se establece un vínculo emblemático con la dama que presencia el espectáculo⁸⁴. Dado que el torneo era una práctica asociada a la nobleza cortesana, la representación burgalesa se debería entender como una adaptación del torneo al escalafón de la caballería villana, con la misma intención laudatoria que tenía la ambientación cinegética de la ménsula 6.

La dama, sedente y coronada, sostiene un tallo florido en la mano derecha⁸⁵ y con la otra un cachorro de perro con collar de cascabeles sentado en su regazo, parecido en su forma al de la doncella de la ménsula 1. Su imagen evoca a la de la Virgen María. La mirada baja y la cabeza ligeramente ladeada recuerdan la actitud de humilde sumisión a la voluntad divina que es frecuente encontrar en el tema de la Anunciación⁸⁶, con el que, asimismo, está relacionado el tallo florido, que se asemeja al tallo de lirio del jarrón que suele acompañar a las anunciaciones góticas⁸⁷. La evocación mariana alude a la virtud de la castidad⁸⁸. Por otra parte, en manuscritos franceses de principios o mediados del siglo XIV del *Breviari d'Amor*, la dama del signo de Virgo se acompaña de jarrones con tallos de flores⁸⁹. En las ilustraciones de dos manuscritos del *Liber astrologiae* de Georgius Fendulus el tallo florido simboliza la virginidad⁹⁰. El perrito simboliza la fidelidad y las virtudes domésticas femeninas⁹¹. La imagen expresa, en definitiva, la naturaleza virtuosa de la dama.

La ménsula 8 representa el combate entre un centauro y una figura femenina monstruosa. En la concepción de la escena desempeña un papel determinante un juego intelectual e iconográfico de resultado contradictorio y sorprendente (Fig. 9). El centauro viste dos prendas de manga corta sobrepuestas -la exterior plisada verticalmente-, camisa y guantes. La inserción del tronco en la anatomía equina está decorada con una correa tachonada de la que penden guedejas onduladas. Se protege con un capacete y un escudo redondo -casi hemisférico- forrado exteriormente de vellones. Iba armado con una espada que no se ha conservado. Su oponente combina elementos antropomorfos y zoomorfos: cabeza y torso de mujer, grandes alas, zarpas de león y cola serpentiforme con cabeza⁹². Adopta una imagen híbrida de arpía y sirena. En la tradición iconográfica es la sirena quien combate con el centauro⁹³ y la sirena-pájaro posee alas igual que la arpía, pero esta se distingue por su cola de serpiente⁹⁴. Ataca con un arco a su enemigo, arma que tampoco ha resistido el paso del tiempo. Llama la atención que se le haya atribuido el arma que habitualmente caracteriza al centauro. Su rostro y su torso femeninos son humanos, con vestido de saya y toca, lejos del aspecto desagradable que la tradición atribuía a la arpía. En el combate, ésta cuenta como aliado con un león que muerde la grupa del centauro.

La monstruosidad de la imagen femenina de esta repisa se contrapone a la imagen asociada a los conceptos de belleza y virtud de la dama de la ménsula 4, por cuyo favor se baten los caballeros. El aspecto agradable de su torso y su rostro humanos ocultan la verdadera naturaleza de la criatura, contra la que, dentro del marco del bestiario al que se recurre, combate un centauro cuya apariencia antropomorfa evoca la imagen del caballero villano de la ménsula 6. El centauro, cuando combate con personajes o seres de signo negativo, se convierte en un elemento positivo de lucha contra el pecado⁹⁵. La sustitución del arco por

84 ZOTZ, T.: "El mundo caballeresco y las formas de vida cortesanas", en FLECKENSTEIN, J.: *La caballería y el mundo caballeresco*, Madrid, 2006, pp.165-219.

85 Sánchez Ameijeiras supone que en la policromía original las flores eran blancas al entender que son un trasunto del nombre de Blancaflor (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*

86 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, t. 1, vol. 1, Barcelona, 1996, p. 188.

87 RODRÍGUEZ PEINADO, L.: "La Anunciación", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 12, 2014, pp. 1-16. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-03.%20Anunciaci%C3%B3n.pdf> [recuperado el 19/06/2022].

88 VALLEJO NARANJO, C.: *La caballería...*, *op. cit.*, p. 120.

89 ERMENGAUD, M.: *Breviari d'Amor*, British Library, Royal MS 19 CI, fol. 36r, principios del siglo XIV. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_19_c_i_f036r [consultado el 09/08/2022]. *Breviari d'Amor*. British Library MS 4940, fol. 29v, mediados siglo XIV. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_4940_f029v [consultado el 10/08/2022].

90 FENDULUS, G.: *Liber astrologiae*, París, 2.º o 3.º cuarto del siglo XIV. British Library, Sloane MS 3983, fol. 14v. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=sloane_ms_3983_f014v [consultado el 09/08/2022]. FENDULUS, G.: *Liber astrologiae*. Bibliothèque nationale de France. París, 1220-1240.

Département des Manuscrits. Latin 7330, fol. 14r. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc66536h> [consultado el 09/08/2022].

91 FRANCO MATA, A.: "Iconografía funeraria gótica...", *op. cit.*

92 Este ser es identificado con Cupido por Sánchez Ameijeiras, "a pesar de que extrañamente presenta cuartos traseros animales". Este inverosímil Cupido dispararía su saeta hacia los amantes de la ménsula 1 (SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: "Las 'estorias'...", *op. cit.*

93 IBÁÑEZ CHACÓN, Álvaro: "Sirenas vs. Centauros: pervivencia medieval de un mito perdido", *Florentia iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, n.º 28, 2017, pp. 105-121. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/6706> [consultado el 28/12/2020].

94 OLIVARES MARTÍNEZ, D.: "Las arpías", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 11, 2014, p. 1-12. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Arpi%CC%81as.pdf> [consultado el 20/12/2020].

95 OLIVARES MARTÍNEZ, D.: "Centauro", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad



Fig. 9: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, ménsula 8

la espada y el escudo aleja su imagen del centauro arquero que, en la tradición iconográfica medieval hispana, representa al enemigo islámico⁹⁶. Podría tratarse de una batalla alegórica o psicomaquia en la que el centauro, identificado con el caballero, encarnaría la Virtud, y la arpía o sirena, el Vicio, cuyo significado podemos encuadrar en el contexto general del tema del Amor presente en las ménsulas de las paredes oriental y occidental de la capilla, articulado a través de los pares formados por las repisas 1-5 y 4-8.

2.5. Exaltación de la caballería villana

El discurso de la decoración de las ménsulas va dirigido a la monarquía⁹⁷, aunque opinamos que no de manera específica al rey Alfonso XI como señala Sánchez Ameijeiras, quien identifica también como destinataria a la caballería villana. Compartimos plenamente esta última idea, aunque no por el papel concedido a la caballería villana en los personajes secundarios del discurso visual⁹⁸, sino porque el concepto que subyace y unifica el programa en su conjunto es la exaltación de esta oligarquía urbana, en un ejercicio de emulación de los comportamientos y actitudes de la nobleza con el fin de erigirse en protagonista de las escenas relacionadas con la monarquía y el amor. Este hecho representa la expresión plástica de la consolidación de la privilegiada posición social y política de los caballeros villanos en el concejo castellano, pero también el crecimiento de su papel político más allá del marco municipal, como mostró la constitución de la hermandad general que, unidos a los hidalgos por primera vez, presentaron en las Cortes de Burgos de 1315 ante el rey y sus tutores, un año antes de que don Gonzalo de Hinojosa decidiese fundar la nueva sala capitular. La hermandad general, con independencia de su interpretación historiográfica, formalmente siempre manifestó su voluntad de servicio a la institución monárquica, repitiendo en la minoría de Alfonso XI un concepto político que se mantuvo invariable desde 1282, cuando surgió la primera hermandad general impulsada por el infante Sancho contra su padre, el rey Alfonso X⁹⁹. La hermandad concejil declara su voluntad de “guardar señorío y servicio del Rey” y presenta sus peticiones, dirigidas a protegerse de los hombres poderosos, como beneficiosas para el monarca por cuanto permitirían que este, en su mayoría, hallase “la tierra mejor parada é mas rrica para su seruiçio”¹⁰⁰. La carta tenía la particularidad de estar integrada por hidalgos, además de caballeros villanos y hombres buenos. Su inédita cohesión política y social facilitó que una comisión suya acompañase al rey y a doña María y a los infantes don Juan y don Pedro, participando, en cierto modo, en el ejercicio del poder central. Que Ruy Díaz de Hinojosa encabezase la lista de los ciento tres hijosdalgo que firmaron la carta de hermandad de los concejos¹⁰¹ indica el grado de implicación del prelado y su familia en el movimiento hermandino.

97 POLANCO MELERO, C. “La Capilla de Santa Catalina...”, *op. cit.*

98 SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “History and Stories...”, *op. cit.*

99 GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.: “Aproximación al estudio del ‘movimiento hermandino’ en Castilla y León (conclusión)”, *Medievalismo*, n.º 2, 1992, pp. 29-60.

100 *Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla*, Tomo I, Real Academia de la Historia, Madrid, 1861, p. 249. *Cortes de los antiguos reinos...*, *op. cit.*, p. 261. *Cortes de Burgos celebradas en la era 1353 (año 1315) por*

101 *Alfonso XI durante su menor de edad*. [Madrid, Calero, 1836?], p. 21.

96 MONTEIRA ARIAS, I.: “Escenas de lucha...”, *op. cit.*

Por otra parte, don Gonzalo de Hinojosa había participado activamente en la formación de una hermandad de preladados, primero como obispo de León en 1310¹⁰² y después como obispo de Burgos en 1314, cuya carta de hermandad, como la concejil, fue presentada y aprobada en las Cortes de Burgos de 1315. Solamente en las ménsulas 3 y 7 la caballería villana ha sido desplazada por la nobleza, en sendas escenas de ambiente cortesano regio o nobiliario.

Lo esencial del programa decorativo pudo formar parte del proyecto inicial del obispo don Gonzalo de Hinojosa, pero, aunque el inicio de las obras de edificación de la sala capitular se retrasase hasta 1325, año en el que Alfonso XI -una vez declarado mayor de edad con catorce años- suprimió las hermandades¹⁰³, el papel de la caballería villana burgalesa en el discurso decorativo de la sala capitular tendría igualmente sentido como expresión de su servicio a la corona y reafirmación de su identidad como grupo social oligárquico, a pesar de la desaparición de la hermandad general en tanto que el poder local que ejercía no había sufrido merma alguna, extendiendo su influencia al propio cabildo catedralicio, y habida cuenta de que la amenaza benimerín seguía activa.

La consolidación de la oligarquía urbana burgalesa como grupo privilegiado era un hecho. Alfonso X eximió a los caballeros villanos de Burgos del pago de todo pecho en 1255 y amplió sus privilegios al año siguiente. A diferencia de lo sucedido en otras ciudades castellanas, en Burgos compaginarán la actividad militar y política con la dedicación mercantil, borrándose con el paso de los años las diferencias entre caballeros villanos e hidalgos, que acaban confundándose en las filas de la pequeña nobleza local¹⁰⁴.

Manifestación del auge que experimenta la caballería villana burgalesa es la institución de cofradías elitistas y cerradas. Se inicia el proceso con la fundación de la Cofradía de Nuestra Señora de Gamonal en 1285 y se consolida con la creación, en 1338, de la Cofradía

del Santísimo y de Santiago¹⁰⁵, pero hubo otras hermandades que compartieron el carácter endogámico de la caballería, como la Cofradía de Nuestra Señora de Gracia y la Cofradía de los Caballeros de San Miguel Arcángel y San Bartolomé¹⁰⁶.

Los caballeros villanos de Burgos emulan a la caballería noble y refuerzan su vinculación con la monarquía. Es notable que la Cofradía de Santiago se fundase poco después de la constitución de la Orden de la Banda de Castilla (1332), pudiéndose “considerar a ésta como una versión no noble de la orden alfonsina, y cuya inspiración también es monárquica (recordemos que Santiago es un icono de la figura regia castellana)¹⁰⁷”. Los caballeros cofrades estaban obligados “a mantener caualllo et armas et coberturas et deuen traerlos por la villa bofordando, en la fiesta del apóstol”, así como en las bodas y entierros de los cofrades¹⁰⁸. El bohardar era un alarde de caballería que practicaban tanto caballeros como hidalgos, como constata el *Poema de Alfonso Onceno* con ocasión de la llegada del rey de Portugal a Sevilla, aunque asociando solamente a los primeros con la monta a la jineta¹⁰⁹.

La representación de la caballería villana en la Capilla de Santa Catalina y la fundación de la Cofradía de Santiago de Burgos son dos manifestaciones de un mismo contexto ideológico, cultural, social y político.

2.6. Análisis formal de las ménsulas

La morfología de las ménsulas no es uniforme, sino que presenta dos variantes diferenciadas por las características de su cornisa moldurada y su cesta. La cornisa de las ménsulas del muro occidental (1 y 8) es poligonal y se adorna, de arriba hacia abajo, con un cuarto bocel

102 Don Gonzalo de Hinojosa ocupó la sede leonesa de 1301 a 1313. ORDÁS DÍAZ, P.: “¿Don Gonzalo Osorio de Villalobos o don Gonzalo de Hinojosa? Un episcopado olvidado en León, 1301-1313”, *e-Spania* 1/02/2017, <https://doi.org/10.4000/e-spania.26454> [consultado 1/05/2020].

103 La supresión fue aprobada en las Cortes de Valladolid de 1325 y ratificado en las Cortes de Madrid de 1329. GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.: “Aproximación al estudio del ‘movimiento hermandino’ en Castilla y León”, *Medievalismo*, n.º 1, 1991, pp. 35-55. GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.: “Aproximación... (conclusión)”, *op. cit.*

104 BONACHÍA HERNANDO, J.: “Algunas consideraciones en torno al estudio de la sociedad bajomedieval burgalesa”, en *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos. MC Aniversario de la fundación de la ciudad. 884-1984*, Junta de Castilla y León, 1985, pp. 59-82.

105 RUIZ T. F.: “Prosopografía burgalesa: Sarracín y Bonifaz”, *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 184 (1975), pp. 467-499. RUIZ T. F.: “El siglo XIII y primera mitad del siglo XIV”, en *Burgos en la Edad Media*, Junta de Castilla y León, 1984, pp. 101-212.

106 YARZA LUACES, J.: “La ilustración en el códice de la Cofradía del Santísimo y de Santiago, en Burgos”, *LOCVS AMOENVVS*, n.º 1 (1995), pp. 7-32.

107 RODRÍGUEZ-VELASCO, J.: “Invención y consecuencias de la caballería”, en FLECKENSTEIN, J.: *La caballería y el mundo caballeresco*, Siglo XXI de España Editores S.A., Madrid, 2006, pp. XI-LXIV.

108 GARCÍA RÁMILA, I.: “Estampas de la vida medieval castellana, espigadas en textos literarios”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomo LXI, 2, julio-diciembre 1955, pp. 377-406.

109 “Fijos dalgo bofordaban / E pensaban yr su via, / El rey de Portugal fallauan / Que de Gillena salia”. *Poema de Alfonso Onceno...*, *op. cit.*, cuarteta 1262, p. 515.

entre listeles, una media caña y dos junquillos separados por un surco o hendidura. Una sucesión de entrantes y salientes denota la inserción de los seis baquetones que conforman los pilares adosados, configuración de la cornisa que se repite en la cesta y que es visible en el fondo de las escenas esculpidas. En cambio, la forma de las demás ménsulas es independiente de la estructura del pilar. La cornisa es un polígono de siete lados que no atiende a la inserción de los baquetones. Está formada por un listel, un cuarto de bocel y, debajo, una media caña entre junquillos. La cesta presenta caras ligeramente cóncavas separadas por aristas.

Probablemente la capilla se comenzó a edificar desde el lado occidental donde se pudo aprovechar el muro perimetral del claustro. A ese primer momento respondería la singularidad morfológica de las ménsulas 1 y 8. Después, cuando finalmente el sitio destinado al edificio quedó despejado del todo, se habrían erigido sin solución de continuidad los muros restantes y sus correspondientes repisas.

Esta dicotomía se aprecia asimismo en algunos rasgos de la representación figurativa. En general, el cuello y las proporciones generales de la figura son menos esbeltas en las repisas del muro occidental que en las demás.

El peinado de la figura masculina principal de la ménsula 1 nace de un flequillo recto y se dispone hacia atrás en forma globular hasta la nuca. Esta misma forma tiene el peinado del joven que lee en un lateral y del hombre en pie que sigue al principal, aunque el largo de su cabello es algo mayor. En cambio, el peinado de los varones del otro grupo de repisas se distingue por tener raya en medio -que se manifiesta en un entrante del flequillo- y larga melena hasta los omóplatos. El peinado femenino también se distingue por el uso de raya central, que se manifiesta en el cabello que asoma bajo la toca de las damas en las ménsulas 3 y 4, detalle que no encontramos en la ménsula 1.

El rostro masculino tiene en común la presencia de bigote y barba, pero en las ménsulas occidentales su forma es compacta en comparación con el resto, en las que la barba es menos poblada, más larga y rizada y terminada en dos mechones simétricos. El rostro femenino es más bien redondeado, de mofletes carnosos y barbilla definida. Los labios son finos y pequeños, pero la boca de la doncella de la ménsula 1 y sus acompañantes, así como la del fantástico ser de la ménsula 8, se dispone a más distancia del mentón que en las mujeres representadas en otras ménsulas. Tanto en los varones como en las mujeres la nariz es recta y fina, pero en las ménsulas 1 y 8 la inclinación respecto a la frente es menor.

Aunque los varones que combaten contra un león de la ménsula 2 tienen el cabello hasta la nuca y su barba es más corta, la labra de los rizos y mechones es diferente al estilo de la ménsula 1 y semejante a la de las figuras masculinas del grupo formal al que pensamos pertenecen. Estos rasgos pueden haberse usado como elementos de diferenciación social asociados a la gente del común respecto a los caballeros asociados a un peinado de larga melena.

La expresividad de los rostros es más intensa y variada en las ménsulas de los lados sur, este y norte. En ménsula 2 sobresale la expresión del personaje que está siendo mordido en la pierna por el león, más de angustia que de dolor. En la ménsula 3 el amable rostro de la figura masculina principal se corresponde con la leve sonrisa de la dama del león. De la repisa 4 ya hemos destacado la expresión melancólica de la dama. En la ménsula 7 la expresividad facial se concentra en el grupo de musulmanes. El jefe de la comitiva frunce el ceño mientras besa la mano del rey cristiano¹¹⁰. Detrás de él una joven y un caballero de más edad están vueltos el uno hacia el otro. Para denotar que el caballero está hablando el escultor ha representado la boca entreabierta y arrugas en las mejillas producidas por el movimiento de la comisura de los labios. Su ceño en tensión expresa, junto al mismo gesto de su superior, la gravedad del momento. Por el contrario, la expresión facial del monarca castellano y de sus auxiliares es relajada y serena.

Como se habrá podido inferir, el interés por el detalle es un rasgo común al conjunto de las repisas. En la ménsula 1 podemos ejemplificar esta característica en el gesto del caballero de estirar con la mano izquierda el guante que viste la derecha y sobre el que descansa el obsequio que ofrece a la dama, la delicadeza con que la dama sostiene una de las patas delanteras del perrito o el gesto del joven que está de espaldas al episodio principal de pasar una página del libro que está leyendo. En las demás ménsulas podemos encontrar el mismo gusto por el detalle. Así, el collar adornado con cascabeles del perrito de la ménsula 4, la borla que pende de la bocamanga del caballero principal de la repisa 3, la precisa representación de la indumentaria militar del caballero villano de la ménsula 6 o la cuidada descripción de los turbantes y las armas de la embajada benimerín de la ménsula 7.

110 En este punto he de aclarar que la fisonomía de los integrantes de la embajada musulmana es tratada con absoluto respeto y carecen de los rasgos que Sánchez Ameijeiras, citando Jeffrey Cohen, trae a colación en relación con la intención de dejar patente su desviación espiritual a través de su deformidad física (SÁNCHEZ AMEIJERAS, *Las 'estorias'...*, *op. cit.* p. 2170). Aunque los labios de los varones son ligeramente más carnosos, el turbante cubre por completo su cabello y, sobre todo, es preciso aclarar que la nariz chata de quien besa la mano del rey cristiano no es intencionada, sino resultado de una rotura. La

En cuanto al tratamiento del drapeado no existen notables diferencias, ni tampoco en la indumentaria, asunto que merece un estudio aparte. El esfuerzo por representar verazmente los valores táctiles de las telas es evidente tanto en prendas ajustadas como holgadas. El borde de los mantos recogidos con la mano está trazado siguiendo elegantes y zigzagueantes esquemas curvos, que no alcanzan el refinamiento presente en la portada de la capilla.

3. LAS MÉNSULAS MENORES Y LAS CLAVES DE LA BÓVEDA

La decoración escultórica de la sala capitular incluye alusiones alegóricas y simbólicas al clero de la catedral relacionadas con la estructura arquitectónica de la bóveda. Hay cuatro pequeñas ménsulas emplazadas en los ángulos del edificio en las que apoya el nervio central de la Y del *trirradial* de la bovedilla angular. Las cuatro repisas están decoradas con una figura masculina. En el ángulo noreste está representado un joven vestido con saya abotonada en el pecho que porta un león sobre los hombros. En el ángulo sureste, un varón con barba, tocado con un gorro y vestido únicamente con calzón sostiene en sus hombros un cerdo. La simbología de estos animales es opuesta, pues el primero puede adoptar significados excelsos y el segundo es símbolo de vicios como la gula, la lujuria o la ignorancia¹¹¹ y de los deseos impuros¹¹². En consonancia con la naturaleza inferior del cerdo su portador muestra una extrema pobreza material.

En la ménsula del ángulo noroeste está esculpido un joven imberbe vestido con aljuba, una prenda de debajo y capirote con capucha. La ménsula del ángulo sureste está decorada con la figura de un adulto de indumentaria más sencilla y sin tocado. La idea de opuestos se repite aquí, contraponiendo juventud y madurez como estadios del devenir temporal del hombre. Quien cuenta con más edad está representado en actitud de hablar -tiene la boca abierta y el antebrazo derecho levantado mostrando el dorso de la mano-, mientras que el joven mira con atención y en silencio, evocando quizás una escena de enseñanza, o de aprendizaje.

nariz del personaje que se yergue detrás presenta rasgos similares a los del rey y los caballeros cristianos.
111 CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder, S.A., Barcelona, 1995.

112 CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela, Barcelona, 1997.

Si asociamos las dos parejas descritas, existe un paralelismo entre, de un lado, el portador del león y el maestro que trasmite su sabiduría, de connotación positiva, y de otro, el portador del cerdo como símbolo de bajeza moral y el discípulo ignorante o inculto, de significación negativa.

Las cuatro ménsulas estarían relacionadas con la función pedagógica del clero catedralicio desde un punto de vista religioso y doctrinal, en relación con la función pastoral consustancial al estado eclesiástico, pero también desde una perspectiva cultural a través de la escuela catedralicia, cuya existencia y emplazamiento se manifiesta en la portada del Sarmental mediante la representación de las diferentes artes liberales a través de la imagen del *magister* masculino acompañado de figuras infantiles, sustituyendo a las habituales alegorías femeninas¹¹³.

Por otra parte, está la decoración de las claves de la bóveda central de ocho puntas, que se completa con bovedillas de *trirradiales* en los ángulos del cuadrado. Este abovedamiento tiene la particularidad de presentar diecisiete claves, detalle que se encontrará solo raramente en bóvedas posteriores que siguen el mismo esquema, como la de la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña, cuyos soportes están también emparentados con la antigua sala capitular de la Catedral de Burgos. Todas las claves están decoradas con motivos figurados.

Las bovedillas angulares sirven de soporte a los cuatro evangelistas. En el polo de la plementería triangular se sitúa la imagen del evangelista, sedente, y en el arco de embocadura su símbolo correspondiente sosteniendo la cartela identificativa. En el ángulo noreste está representado San Juan, en el sureste San Mateo, en el suroeste San Lucas y en el noroeste San Marcos (Fig. 1).

El polo central de la bóveda, de mayor tamaño, está decorado con el tema de la Déesis (Fig. 10). Cristo resucitado, desde un sencillo asiento sin brazos ni respaldo que una plataforma moldurada eleva ligeramente, muestra las llagas. En el lado derecho, su manto trasluce el borde del mueble. Le flanquean la Virgen y San Juan Evangelista en posición genuflexa y actitud orante. El tema se difundió en Burgos a partir de su representación en la puerta de la Coronería de la Catedral. En la Capilla de Santa Catalina, por lo exiguo de la superficie disponible, se eligió la versión simplificada, reducida a sus personajes esenciales, que

113 SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R.: "La portada del Sarmental de la catedral de Burgos. Fuentes y fortuna", *Materia*, n.º 1, 2001, pp. 161-198.



Fig. 10: Capilla de Santa Catalina, Catedral de Burgos, polo central de la bóveda

también se usó en el arte funerario burgalés¹¹⁴. Es el mismo asunto que en 1338 eligió la Cofradía del Santísimo y Santiago para iniciar el código de su regla¹¹⁵. Sin embargo, no parece que el tema tuviera demasiado éxito en la escultura gótica monumental burgalesa, a juzgar por la escasez de representaciones posteriores existentes¹¹⁶.

En las otras ocho claves secundarias ordenadas en torno al polo central se distribuye un apostolado incompleto efigiado, como los evangelistas, sedentes en un asiento paralelepípedo. Todos los apóstoles portan libros, pero solo seis están identificados con sus atributos. En el polo oriental está representado San Pedro (llave), presidiendo el colegio apostólico. En la clave noreste está Santiago peregrino (bordón), en la noroeste San Juan (reconocible por su característica fisonomía juvenil), en la occidental San Felipe (cruz), en la suroeste San Pablo (espada) y en la meridional San Bartolomé (cuchillo y demonio). En las claves sureste y norte dos imágenes en actitud de bendecir representan de forma genérica al resto de los apóstoles.

La iconografía de la bóveda se muestra con la claridad de la que carece la decoración profana -al menos para el observador actual- que sin embargo se expone a la mirada directa y próxima del visitante. Las claves no solamente están emplazadas a una notable altura, sino que su tamaño no compensa el efecto de la distancia para su fácil contemplación, de modo que la señalada claridad iconográfica es un recurso que actúa en sentido opuesto, facilitando su lectura.

La jerarquía de las imágenes es, asimismo, nítida y acorde a la geometría del diseño arquitectónico. En torno al tema cristológico central se ordenan los evangelistas y los apóstoles. La relevancia de los evangelistas está en relación con su ubicación en los espacios singulares de la plementería que conforman las bovedillas angulares, pero sobre todo con el hecho de que ocupen ocho claves. La disposición de los apóstoles en las ocho claves restantes que rodean el polo central parece aleatoria, salvo la de San Pedro en el lado oriental que corresponde a su preeminencia en colegio apostólico (Fig. 1).

114 GÓMEZ BÁRCENA, M.ª J.: *Escultura funeraria gótica en Burgos*. Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1988, p. 33.

115 YARZA LUACES, J.: “La ilustración...”, *op. cit.*

116 Calzada registró un único ejemplar de Deesis en la provincia de Burgos, emplazado en la clave de una bóveda de la iglesia de San Millán de los Balbases (CALZADA TOLEDANO, J. J.: *Escultura gótica monumental en la provincia de Burgos. Iconografía. 1400-1530*. Excma. Diputación Provincial de Burgos, 2006, pp. 185-186).

Existe una relación simbólica entre los apóstoles de la bóveda y el clero catedralicio, éste legítimo sucesor de aquéllos en la misión de predicar la palabra de Dios y su trascendental papel como intermediarios entre Dios y los hombres, destacándose en el polo central ciertos artículos esenciales del Símbolo o Credo de los Apóstoles, como son la parusía y el Juicio Final, la resurrección de la carne y la vida eterna.

Es significativo que las imágenes sagradas se sitúen en la bóveda, remedo arquitectónico del mundo celestial bajo cuyo amparo transcurre la fugaz vida terrenal, tanto de la sociedad civil, representada en las grandes ménsulas, como del estado eclesiástico, presente de manera simbólica en la iconografía de las repisas menores y las claves de la bóveda.

CONCLUSIONES: PROGRAMA ICONOGRÁFICO

La decoración escultórica de la Capilla de Santa Catalina de la Catedral de Burgos ofrece un amplio repertorio temático de carácter profano, centrado principalmente en las ocho grandes ménsulas del interior. Hemos planteado la posibilidad de que su programa visual se articule en torno a dos ámbitos temáticos y una idea transversal que unifica el conjunto. Los temas son, por un lado, la Monarquía y la relación del Concejo con esta, resumida, principalmente, en la representación del servicio militar de la caballería villana, y, por otro, el Amor, en el marco de una versión de la cultura caballeresca adaptada a la naturaleza eclesiástica de la sala y al contexto social y político de la ciudad.

La idea subyacente que cohesiona el programa sería el papel que se otorga a la caballería villana en un ejercicio de emulación de la caballería noble, expresión plástica de su condición de oligarquía urbana, cuya identidad colectiva y poder se encuentran en plena progresión, culminando con la creación del regimiento en 1345 por Alfonso XI, institución que significó la definitiva desaparición del concejo abierto y el inicio de un proceso de patrimonialización de las regidurías.

La importancia que se concede al mensaje simbólico de las grandes ménsulas está en relación con su tamaño y posición, pero se integra en un programa iconográfico más amplio que se completa en la bóveda, ámbito espacial superior no solamente desde el punto de vista físico, sino también simbólico. Las imágenes sagradas se han emplazado en la plementería y su particular elección sirve de símbolo del estado eclesiástico en general y del colegio capitular en particular. Asimismo, la decoración alegórica de las ménsulas menores alude a su función doctrinal y pedagógica y a su condición moral superior.

En consecuencia, la decoración escultórica de la antigua sala capitular de la Catedral de Burgos es un compendio de la sociedad urbana burgalesa de las primeras décadas del siglo XIV, que se representa conformada por dos ámbitos o medios bien diferenciados pero complementarios: por un lado, el civil y concejil y, por otro, el eclesiástico. El primero adquiere un extenso y novedoso desarrollo visual que pone de manifiesto el dinamismo, la complejidad y las convulsiones políticas y sociales del momento. El segundo se ubica simbólicamente en un estadio superior, estático e inmutable, y se representa mediante fórmulas iconográficas y simbólicas más tradicionales.

BIBLIOGRAFÍA

ABEGG, R.: *Königs- und Bischof Monumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrales von Burgos*. Zurich InterPublishers, Zurich, 1999.

ARAGONÉS ESTELLA, E.: “La moda medieval navarra siglos XII, XIII y XIV”, *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, Año n.º 31, n.º 74, 1999, pp. 521-562.

BANGO TORVISO, I. G.: “La imagen pública de la realeza bajo el reinado de Alfonso X. Breves apostillas sobre regalia insignia y actuaciones protocolarias”, *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, n.º 7, 2011, pp. 13-42.

BERNIS MADRAZO, C.: “Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha”, *Cuadernos de la Alhambra*, 18, 1982, pp. 20-50.

BONACHÍA HERNANDO, J.: “Algunas consideraciones en torno al estudio de la sociedad bajomedieval burgalesa”, en *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos. MC Aniversario de la fundación de la ciudad. 884-1984*, Junta de Castilla y León, 1985, pp. 59-82.

BORRÁS GUALIS, G. M.: *La Techumbre Mudéjar de la Catedral de Teruel*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1999.

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*. Excma. Diputación Provincial de Burgos, 2006.

CASTAÑO, M.: “El objeto artístico en el sistema de amor medieval. Intercambio de dones en la época gótica”, *LOCVS AMOENVVS*, n.º 15 (2017), pp. 5-16.

CERDÁ Y RICO, F. (ed.): *Crónica de Alfonso el Onceno*. Madrid, 1787.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder, S.A., Barcelona, 1995.

CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela, Barcelona, 1997.

Codex Manesse. Biblioteca de la Universidad de Heidelberg. Cod. Pal. germ. 848. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0001/thumbs> [consultado el 8/08/2021].

Cortes de Burgos celebradas en la era 1353 (año 1315) por Alfonso XI durante su menor edad. [Madrid, Calero, 1836?].

Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla, Tomo I, Real Academia de la Historia, Madrid, 1861.

DE AYALA, C., VILLABA, F. J.: “Monarquía bajomedieval”, en MONTENEGRO DUQUE, Á. (Dir.): *Historia de Burgos. II. Edad Media (1)*, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1986, pp. 145-194.

DE FOURNIVAL, R.: *Bestiario de Amor*. Ediciones Miraguano, Madrid, 1990.

DE LEGUINA, E.: *Glosario. Voces de armería*. Madrid, 1912.

DUBY, G.: *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, 2000.

ERMENGAUD, M.: *Breviari d'Amor*, British Library, Royal MS 19 CI, principios del siglo XIV. http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_19_C_I [consultado el 09/08/2022].

FENDULUS, G.: *Liber astrologiae*, París, 2.º o 3.º cuarto del siglo XIV. British Library, Sloane MS 3983. http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_3983 [consultado el 09/08/2022].

FENDULUS, G.: *Liber astrologiae*. París, 1220-1240. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 7330. <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc66536h> [consultado el 09/08/2022].

FRANCO MATA, A.: “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)”, *De Arte*, n.º 2, 2003, pp. 47-86.

GAIBROIS DE BALLESTEROS, M.: *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*. Tomo I. Madrid, 1922.

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

GARCÍA RÁMILA, I.: “Estampas de la vida medieval castellana, espigadas en textos literarios”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomo LXI, 2, julio-diciembre 1955, pp. 377-406.

GÓMEZ BÁRCENA, M.^a J.: *Escultura funeraria gótica en Burgos*. Excm. Diputación Provincial de Burgos, 1988.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.: “Aproximación al estudio del ‘movimiento hermandino’ en Castilla y León”, *Medievalismo*, n.º 1, 1991, pp. 35-55. <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/50001>. Recuperado el 9/10/2021.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.: “Aproximación al estudio del ‘movimiento hermandino’ en Castilla y León (conclusión)”, *Medievalismo*, n.º 2, 1992, pp. 29-60. <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/50221>. Recuperado en 10/10/2021.

GUIJARRO GONZÁLEZ, S.: “Obispos y laicos durante el periodo de génesis y afirmación de la diócesis de Burgos (siglos XI-XII)”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, n.º 97, 2020, pp. 15-43.

HARRIS, N.: “The lion in medieval western Europe: toward and interpretative history”, *Traditio*, 76, pp. 185-213. Cambridge University Press, 02/11/2021. <https://doi.org/10.1017/tdo.2021.5> [consultado el 8/07/2022].

IBÁÑEZ CHACÓN, Álvaro: “Sirenas vs. Centauros: pervivencia medieval de un mito perdido”, *Florentia iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, n.º 28, 2017, pp. 105-121. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/6706> [consultado el 28/12/2020].

JIMÉNEZ DE RADA, R.: *Crónica de España por el Arzobispo de Toledo Don Rodrigo Jiménez de Rada, traducida al castellano y continuada por Don Gonzalo de la Hinojosa, Obispo de Burgos, y después por un anónimo hasta 1430* [Manuscrito]. Universidad de Sevilla, signatura 1059, n.º de registro 1060. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=451973> [consultado el 15/04/2020].

LADERO QUESADA, M. A.: “La Casa Real en la Baja Edad Media”, *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 25, 1998, pp. 327-350.

Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio, cotejadas por varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. T. II. Partida Segunda y Tercera, Madrid, 1807.

L'Atre périlleux et Yvain, le chevalier au lion, 1301-1350, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 1433, fol. 60r., primera mitad del siglo XIV. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105096493> [consultado 3/04/2022].

MAÍLLO SALGADO, F.: “Jinete, jineta y sus derivados. Contribución al estudio del medio español y al de su léxico”, *Studia Philologica Salmanticensia*, n.º 6 (1984), pp. 105-117.

MARTÍN PASCUAL, L.: “La tradición animalística toscana: el Bestiario toscano”, *Cultura Neolatina*, Año LXXII, fasc. 1-2 (2012), pp. 145-179.

MARTÍN PASCUAL, L.: “La tradición de los bestiarios franceses y su influencia en la Península Ibérica”, *Estudios Humanísticos. Filología*, n.º 36 (2014), pp. 115-140.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.: “La imagen del rey a través de la indumentaria: el ejemplo de Juan I de Castilla”, *Bulletin Hispanique*, tomo 96, n.º 2, 1994, pp. 277-287. <https://doi.org/10.3406/hispa.1994.4834> [consultado el 28/12/2021].

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.: “Influencias islámicas en la indumentaria medieval española”, *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, n.º 13-14, 2012, 187-222.

MATESANZ DEL BARRIO, J.: *Actividad artística en la Catedral de Burgos de 1600 a 1765*. Burgos, 2001.

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

MONTEIRA ARIAS, I.: “Escenas de lucha contra el Islam en la iconografía románica: el centauro arquero. Su estudio a través de los cantares de gesta”, *Codex Aquilarensis*, 22, 2006, pp. 147-171.

NOGALES RINCÓN, D.: “La monta a la *gineta* y sus proyecciones caballerescas: De la frontera de los moros a la corte real de Castilla”, *INTUS-LEGERE HISTORIA*, 2019, vol. 13, n.º 1, pp. 37-84.

OLIVARES MARTÍNEZ, D.: “Las arpías”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 11, 2014, p. 1-12. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Arpi%C3%81as.pdf> [consultado el 20/12/2020].

OLIVARES MARTÍNEZ, D.: “Centauro”, *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid, 2014, <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/centauro> [consultado el 24/08/2021].

ORDÁS DÍAZ, P.: “¿Don Gonzalo Osorio de Villalobos o don Gonzalo de Hinojosa? Un episcopado olvidado en León, 1301-1313”, *e-Spania*, 2017 <https://doi.org/10.4000/e-spania.26454> [consultado el 1/05/2020].

PÉREZ MONZÓN, O.: “Ceremonias regias en la Castilla medieval. A propósito del llamado *Libro de la Coronación de los reyes de Castilla y Aragón*”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 332, octubre-diciembre 2010, pp. 317-334.

Poema de Alfonso Onceno, rey de Castilla y de León, en SÁNCHEZ, T. A., PIDAL, P. J., JANER, F. (ed.): *Poetas castellanos anteriores al siglo XV, Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, 58, Madrid, M. Ribadeneyra, 1864, pp. 477-551. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-de-alfonso-enceno-rey-de-castilla-y-de-leon--0/html/01974246-82b2-11df-acc7-002185ce6064.htm> [consultado el 13/10/2022].

POLANCO MELERO, C.: “Un destello arquitectónico del siglo XIV: la Capilla de Santa Catalina, antigua sala capitular de la Catedral de Burgos”, *Ars Bilduma*, n.º 11 (2021), pp. 171-193 UPV/EHU Press <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.22521>.

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. <https://catedrapatrimonioubu.com/congresos/>

RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, t. 1, vol. 1, Barcelona, 1996.

RECUERO LISTA, A.: *El reinado de Alfonso XI de Castilla (1312-1350)*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, <http://hdl.handle.net/10486/674742> (consultada el 10/07/2021).

RÉGNIER-BOHLER, D.: “Amor cortés”, en LE GOFF, J. y SCHMITT, J. C. (eds.): *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Ediciones Akal, Madrid, 2003, pp. 23-29.

RODRÍGUEZ PEINADO, L.: “La Anunciación”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 12, 2014, pp. 1-16. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-03.%20Anunciaci%C3%B3n.pdf> (recuperado el 19/06/2022).

RODRÍGUEZ-VELASCO, J.: “Invención y consecuencias de la caballería”, en FLECKENSTEIN, J.: *La caballería y el mundo caballeresco*, Siglo XXI de España Editores S.A., Madrid, 2006, pp. XI-LXIV.

RUIZ T. F.: “Prosopografía burgalesa: Sarracín y Bonifaz”, *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 184 (1975), pp. 467-499.

RUIZ T. F.: “El siglo XIII y primera mitad del siglo XIV”, en *Burgos en la Edad Media*, Junta de Castilla y León, 1984, pp. 101-212.

SÁNCHEZ, T. A., PIDAL, P. J., JANER, F.: *Poetas Castellanos anteriores al siglo XV*, Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, M. Ribadeneyra, Madrid, 1864.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “La portada del Sarmental de la catedral de Burgos. Fuentes y fortuna”, *Materia*, n.º 1, 2001, pp. 161-198.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “History and Stories of Love and Conversion in Fourteenth-Century Burgos”, *Hispanic research journal*, vol. 13, n.º 5, octubre 2012, pp. 449-467.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “Las ‘estorias’ de Flores y Blancaflor en la Castilla medieval: Amor, política e identidad”, en *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010*, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 2159-2178.

SERRANO FATIGATI, E.: “Rápida ojeada á la escultura castellana de diversas épocas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Año XVI (1918), tercer trimestre, pp. 227-230.

SOLER DEL CAMPO, A.: *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y al-Andalus (siglos XII-XIV)*. Servicio de Publicaciones del Estado Mayor del Ejército, Madrid, 1993.

VALLEJO NARANJO, C.: *La caballería en el arte de la Baja Edad Media*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2013.

YARZA LUACES, J.: “La ilustración en el códice de la Cofradía del Santísimo y de Santiago, en Burgos”, *LOCVS AMOENVVS*, n.º 1 (1995), pp. 7-32.

ZOTZ, T.: “El mundo caballeresco y las formas de vida cortesanas”, en FLECKENSTEIN, J.: *La caballería y el mundo caballeresco*, Madrid, 2006, pp.165-219.