

LA CAPILLA DE LA VISITACIÓN DE LA CATEDRAL DE BURGOS:
CONVIVENCIA DE MODELOS ESCRITURARIOS EN EL TRÁNSITO
DE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO. ESTUDIO PALEOGRÁFICO*

*THE CHAPEL OF THE VISITATION OF BURGOS CATHEDRAL:
COEXISTENCE OF SCRIPTURAL MODELS IN THE TRANSITION
FROM THE MIDDLE AGES TO THE RENAISSANCE. A PALAEOGRAPHIC STUDY*

ALEJANDRO GARCÍA MORILLA
Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0002-2717-8285>

Resumen: El presente artículo analiza el conjunto epigráfico de la capilla de la Visitación de la catedral de Burgos con el objeto de ofrecer una panorámica del comportamiento escriturario de finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento. La investigación se adentra, no solo en el estudio paleográfico de sus escrituras, sino que analiza el proceso de génesis, la cronología, la autoría y el fenómeno de multigrafismo que caracterizan a esta etapa.

Palabras clave: epigrafía; paleografía; modelos de producción; gótica; prehumanística; humanística.

Abstract: This article analyses the group of inscriptions of the Chapel in the Visitation of Burgos Cathedral in order to offer an overview of patterns of writing in the late Middle Ages and early Renaissance. The research considers not only the palaeographic study of these inscriptions, but also analyses the process of genesis, chronology, authorship and the phenomenon of multigraphism that characterise this period.

Keywords: epigraphy; palaeography; models of production; Gothic; prehumanistic; humanistic.

SUMARIO

1. Introducción.– 2. Las fuentes.– 3. La capilla de la Visitación: el contexto epigráfico.– 4. Estudio crítico.– 4.1. El mensaje epigráfico.– 4.2. La escritura: paleografía epigráfica.– 5. Sepulcro de Alonso de Cartagena. Problemática. ¿Paleografía como solución?– 6. Lápidas parietales y sepulcrales. El ciclo gótico.– 7. El ciclo humanístico. Escritura del siglo XVI.– 8. A modo de conclusión.– 9. Bibliografía citada.

* Este estudio se enmarca dentro del proyecto de investigación de la Comunidad de Madrid PR27/21-027: “Manifestaciones culturales del proto humanismo. Recuperando la prehumanística. Mapa virtual de una escritura olvidada” y del proyecto “Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium II”, convocatoria del Plan Nacional de Investigación, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Convocatoria Proyectos I+D+i 2019, Retos de la Sociedad (PID2019-104395RB-I00 HIS).

Citation / Cómo citar este artículo: García Morilla, Alejandro (2023), *La capilla de la Visitación de la catedral de Burgos: convivencia de modelos escriturarios en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento. Estudio paleográfico*, “Anuario de Estudios Medievales” 53/2, pp. 685-726. <https://doi.org/10.3989/aem.2023.53.2.08>

Copyright: © 2023 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

1. INTRODUCCIÓN

En fechas recientes a la investigación que aquí presentamos, se ha celebrado en León un congreso internacional sobre el multigrafismo en el tránsito de la Edad Media a la modernidad, en el que la escritura prehumanística tuvo un especial protagonismo. La sugestiva aportación de especialistas en la materia, ha servido de inspiración para que hoy volvamos la mirada hacia la escritura epigráfica conservada en la Capilla de la Visitación de la Catedral de Burgos. Esta elección viene apuntalada por varias razones. En primer lugar, y como es lógico, porque se conservan varios testimonios de la denominada escritura prehumanística, con ciertos problemas cronológicos aún sin resolver. En segundo lugar, porque ésta se encuentra acompañada por otros testimonios publicitarios, en escritura gótica minúscula, llegando incluso a convivir dentro del mismo monumento epigráfico. En tercer y último lugar, porque se trata de una capilla bien documentada, inserta en la actividad arquitectónica y escultórica de los talleres catedralicios del siglo XV, lo que nos permitirá avanzar con pie firme en algunas cuestiones y particularidades de este ciclo escriturario.

2. LAS FUENTES

Vamos a trabajar fundamentalmente con la veintena de monumentos epigráficos objeto de estudio¹. También tendremos en cuenta otras fuentes –epigráficas y documentales– para apoyar nuestros razonamientos. Ya avanzamos que, con ello, nuestro propósito es realizar un estudio paleográfico sistemático que permita ajustar con garantías la cronología de los ciclos escriturarios que allí encontramos. También pretendemos avanzar en el conocimiento de los autores y promotores de estas inscripciones y en el propio proceso de ejecución de las mismas. Nuestra tarea se centrará en observar el funcionamiento de los talleres catedralicios que utilizaron la escritura como medio de comunicación publicitaria, su evolución y la interconexión entre ellos².

Desde el punto de vista tipológico, el conjunto epigráfico, dado el carácter funerario de la capilla, está ligado al ámbito de la muerte con dos clases de textos: *Epitaphia sepulcralia*; esto es, inscripciones que concretan la ubicación del finado³; y *explanationes doctrinales*; es decir, mensajes doctrinales de índole mortuoria que completan el ciclo iconográfico de algunas

¹ Situamos el número de monumentos epigráficos de la capilla en, al menos, 20. El estado de conservación de algunas lápidas no nos permite conocer si tuvieron o no escritura.

² Sobre la comunicación publicitaria *cf.* García Lobo 1991.

³ Clasificación de Martín López, García Lobo 2009.

sepulturas⁴. Éstas, vinculadas todas con los Santa María, pertenecen a: Juan Martínez de Tardajos, Alonso Rodríguez de Maluenda, Alonso de Cartagena, Luis González de Llano, Ruiz de Cantarranas, Juan Díaz de Coca, García Ruiz de la Mota (tesorero), Luis Garcés de Maluenda, García Ruiz de la Mota (capiscol), Diego González de Pedregal, Damián Pérez de San Vicente, Diego Ruiz de Villena, Juan Maldonado, Miguel Martínez García y cierto bachiller.

Desde el punto de vista de la materialidad de las inscripciones, todas están en piedra, ejecutadas con la técnica del surco o el bajorrelieve. Las más de las veces el surco ha sido suplementado con pasta negra, destacando las letras oscuras sobre el fondo blanco. En cuanto a la lengua y el estilo, conviven los textos latinos con los vulgares, tanto en prosa como en verso. Existen algunas fórmulas poéticas, que en su mayoría proceden de pasajes bíblicos o libros litúrgicos. A nivel gráfico, pertenecen a los ciclos escriturarios de la gótica minúscula más solemne o caligráfica y también a la formata, la prehumanística y la humanística.

3. LA CAPILLA DE LA VISITACIÓN: EL CONTEXTO EPIGRÁFICO

También conocida como capilla del obispo Alonso de Cartagena o de los Cartagena, sita en la parte izquierda de la nave central, y próxima al muro del crucero. Fue erigida durante los dos primeros años de la década de los cuarenta del siglo XV. Se construye sobre otra anterior, edificada en honor a santa María, por el obispo García de Torres⁵. Como es bien sabido, su promotor fue Alonso de Santa María, a la sazón obispo de Burgos. El mitrado quiso construir una capilla para descanso de sus restos y los de sus familiares y próximos⁶. Es considerada, junto con la obra de las torres y la renovación general del edificio, una de las principales muestras del protohumanismo castellano, que acabaría arraigando en los años posteriores, bajo el impulso de este obispo⁷.

Parece que la propia iniciativa para la construcción de un recinto funerario familiar, junto con la elección de la ubicación y la apuesta por un monumento sepulcral exento, son elementos sustanciales de su personalidad así como rasgos del vanguardismo artístico que aflorará en Burgos de su mano⁸.

⁴ *Ibidem*, p. 194.

⁵ Orcajo 1856, pp. 90 y ss.

⁶ Sobre este obispo, véase con carácter general Fernández Gallardo 2020. Actualiza lo dicho en: Lampérez 1904.

⁷ Payo 2008, pp. 225 y ss.

⁸ *Ibidem*.

El diseño de la capilla se concreta como un espacio diáfano que gira alrededor de su sepulcro sin que otros monumentos le resten protagonismo. Así se recogió en las normas de la capilla:

et que en la dicha capilla, no se puede de aquí en adelante en algún tiempo sepelir persona alguna, salvo algún beneficiado en la dicha iglesia constituido en orden sacro y pariente del Sr. Obispo, et que los tales puedan sepelir en ella en sepulturas llanas en el pavimento no alzando cosa del suelo⁹.

Tradicionalmente se ha sostenido que la pretensión del prelado fue apostar por un modelo constructivo que rompiese con el esquema tradicional, cincelado bajo la influencia del gótico francés, para apostar ahora por las nuevas formas nórdicas de las que se había impregnado durante sus años en Alemania¹⁰. Este nuevo modelo había de construirse con un arquitecto formado *ad hoc*. Fue Juan de Colonia, amigo y protegido del prelado, que vino desde Germania para hacerse con el encargo¹¹. Ciertamente algunos estudios recientes ponen en entredicho este planteamiento, queriendo ver mayor continuidad arquitectónica entre la nueva capilla y el resto del templo de la que hasta ahora se había dicho y modificando algunas cronologías sobre la presencia de Colonia en Castilla¹². Sea como fuere, lo que está claro es que Alonso de Cartagena y Juan de Colonia suponen un punto de inflexión en el proceder constructivo, cuyo fundamento está en las técnicas y usos flamencos y alemanes¹³. Según los expertos, una prueba clara de esta nueva manera de entender la arquitectura fue la proliferación, a partir de este momento, de este tipo de capillas fune-

⁹ Noticia tomada de García García 2015, p. 76. Gómez Bárcena —citando a Martínez Sanz y López Mata— publica el siguiente texto como el que se debía leer en el acta capitular de 6 de abril de 1442 “que les placía que el dicho señor obispo fuese sepultado en ella, en sepultura alta como a él plogiese e por bien toviere cuando Dios le llevare deste mundo: et los dichos sus parientes beneficiados en la dicha iglesia que sean preste sean sepultados como dicho es en sepulturas llanas”. Gómez Bárcena 1988, p. 51. En la misma publicación, en la n. 9 (p. 53), advierte: “No puede consultar dichos Documentos pues el ex-Archivero señor don Nicolás López Martínez me indicó que habían desaparecido de la Capilla de la Visitación”.

¹⁰ Recuérdese que el prelado participó en el Concilio de Basilea. Destacó su discurso en favor de la supremacía del rey de Castilla sobre el rey de Inglaterra. Se relacionó con importantes humanistas de la talla de Poggio Bracciolini, que por aquellos años ya se había convertido en un verdadero impulsor de la letra humanística en códices y después en documentos. Cf. Fernández Gallardo 2007. Así se dejó constancia en el texto epigráfico en pintura en la Capilla de Santa Catalina: “El Señor D. Alonso asistió al Concilio de Basilea donde defendió, se debía al Rey de Castilla preeminencia respeto al Rey de Inglaterra y lo consiguió. Trajo consigo los maestros que acaban las pirámides de esta iglesia. Fundó la Capilla de la Visitación con siete Capellanías. Enriqueció su Iglesia con ricos ornamentos. Escribió una breve crónica de las cosas de España y de los Prelados sus predecesores”. Cf. Payo, Matesanz 2015, p. 581, n. 10.

¹¹ Martín Martínez de Simón 2013b.

¹² Menéndez 2016.

¹³ Martín Martínez de Simón 2013b, p. 274.

rarias para la vanagloria de sus promotores, canalizada a través de suntuosos sepulcros exentos emplazados en la parte central del recinto y caracterizadas por su monumentalidad¹⁴. Por tanto, el elemento vertebrador de nuestra capilla es el sepulcro central. Pieza de gran riqueza material y escultórica que, a su vez, refleja dos modelos artísticos, fruto de las dos etapas y estilos en que fue realizado por Juan de Colonia y Gil de Siloé¹⁵. Además, a la edificación original hay que sumar la sacristía añadida a comienzos del siglo XVI por Nicolás de Vergara y Juan de Matienzo¹⁶.

Toda esta serie de acontecimientos no se entenderían sin tener en cuenta el perfil intelectual del promotor. En efecto, estamos ante uno de los primeros y más influyentes humanistas españoles. Si es bien conocida su faceta diplomática, no lo es menos su producción manuscrita. Sus traducciones, obras jurídicas y didácticas y discursos calaron hondo no solo en Castilla sino en toda Europa. Prueba de la importancia que le dio a los códices como vehículo de transmisión de conocimiento fue que legó a su muerte una serie de volúmenes para que fueran encadenados al altar de su capilla y consultados por los feligreses¹⁷. Su enorme valía, su capacidad, su formación en Leyes, la crisis en la Iglesia Católica –que cristalizó en los concilios de Constanza (1415-1418) y Basilea (1431-1437)– y su proximidad al monarca Juan II fueron el caldo de cultivo en el que se fraguó la personalidad de este erudito llamado a cambiar el curso de la historia a través de las novedades que introdujo en el campo de las artes y las humanidades en la antesala del Renacimiento.

4. ESTUDIO CRÍTICO

Si en la actualidad la comunidad científica acepta con unanimidad que la principal función de los epígrafes es difundir un mensaje de forma pública –publicidad–, llegando al mayor número de espectadores dentro del contexto social en que se produce la inscripción –universalidad–, no puede sorprendernos que en los momentos de crisis y transición, como es el caso del siglo XV, encontremos una concatenación de recursos y estrategias que se mezclan para lograr tal finalidad¹⁸. Como es lógico, los dos principales mecanismos con los que cuenta todo autor de una inscripción para lograr su objetivo son, por un lado, el propio contenido textual a comunicar, con toda

¹⁴ García Cuetos 2010, pp. 79-81.

¹⁵ Martín Martínez de Simón 2013b, p. 279.

¹⁶ Payo 2008, p. 226.

¹⁷ Olivetto 2014, p. 52.

¹⁸ Rodríguez Suárez 2012.

su configuración interna; y, por otro lado, la forma o materialidad con que se ejecuta este mensaje. En este sentido, aspectos tales como el emplazamiento, la técnica de ejecución, la naturaleza del soporte, la impaginación o la decoración determinan el mayor o menor éxito comunicativo de la inscripción¹⁹.

4.1. El mensaje epigráfico

Centrándonos en primer lugar en la codificación textual de las inscripciones, las funerarias mantienen, en general, una estructura muy similar²⁰. Los datos que no suelen faltar son: el nombre del difunto, la fecha y las fórmulas locativas (*hic requiescit, hic iacet* / aquí descansa, aquí yace y otras análogas). A ellas se pueden añadir otras fórmulas encargadas de ensalzar las virtudes del difunto o de invitar a la reflexión ante la muerte o de reivindicar la oración penitente del lector²¹. En la muestra que aquí recogemos, la fórmula notificativa más presente es *aquí yace* que se utiliza hasta en siete ocasiones. En el epitafio de Diego Ruiz de Villena se utiliza *esta sepultura es de...* que además indica pertenencia, por lo que estamos ante un *Titulus proprietatis*. A ellas podríamos sumar otras dos –epitafios de Ruiz de Cantarranas y de cierto bachiller–, mutiladas en la notificación, pero cuyo texto en castellano nos permite presuponer que la formulación no distó mucho de las anteriores. Cuatro son las inscripciones que aún mantienen la fórmula latina. *Requiescit* en el epitafio de Alonso de Cartagena. *Quiescit* para los óbitos de Alonso Rodríguez de Maluenda y Juan Díaz de Coca. Y una fórmula más poética para el ilustre humanista Juan Maldonado: *sub hoc saxo recumbit*.

Del mismo modo, ninguna carece de intitulación. Solo en la del bachiller tenemos dificultades debido al estado de conservación. En la mayoría de las ocasiones nos encontramos con una intitulación extensa; esto es, el nombre del finado suele acompañarse con distintos cargos y dignidades ostentados por el personaje: obispo, tesorero, canónigo, capiscol, protonotario apostólico, arcediano, racionero, etc.

Antes de la data –fórmula con la que terminan todos nuestros epitafios– se incluye una justificación de méritos que los relacionan con la capilla. Destacan dos: el de Alonso de Cartagena que reza: *qui inter alia opera pia capellam hanc fieri iussit*, como el de Juan Díaz de Coca que dice: *qui bonorum suorum capellam hanc heredaem reliquit*.

A continuación, ya se introduce la datación. Excepción es el epitafio de Juan Maldonado, que no recogió ningún dato cronológico. En el caso de Diego

¹⁹ Sobre la *translitteratio* epigráfica remitimos a García Morilla 2013a.

²⁰ Metodología de García Lobo 2002.

²¹ Véase con carácter general García Lobo 2011.

Ruiz de Villena el desgaste ha borrado estos datos. En todas las demás se grabó de forma expresa. En las inscripciones de Alonso de Cartagena, el capiscal García Ruiz de la Mota, Alfonso Rodríguez, Luis Garcés, Juan Martínez, Luis González, Diego González y el bachiller se incluyen tanto el año como el mes y día concreto del óbito. En el de Ruiz de Cantarranas también debió ser así. El espacio que hay entre el verbo notificativo y el año es suficiente para haber grabado tanto el mes como el día. Más llamativo es el caso del tesorero García Ruiz de la Mota:

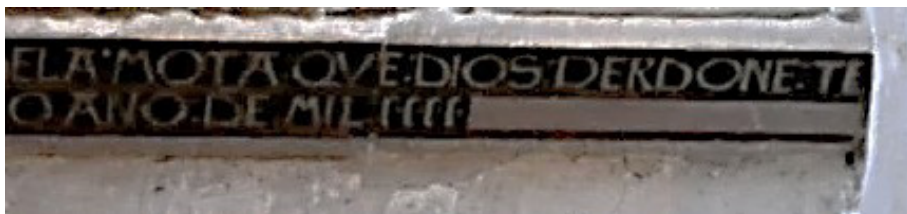


Fig. 1. Detalle data incompleta. García Ruiz de la Mota.

Parece que la inscripción se llevó a cabo en vida de este, aunque ya próximo al final de sus días. Tras su muerte se debían materializar los últimos dígitos del año, el mes y el día, pero esto nunca llegó a ocurrir, si bien, como observamos, sí estaba previsto al contar con espacio suficiente para ello²².

Al contrario, sucede con el epitafio de Damián Pérez de San Vicente. Una mala programación de la *mise en page* del calígrafo hizo que no se pudiese cincelar la data completa:



Fig. 2. Detalle data incompleta. Damián Pérez de San Vicente.

²² Para López Mata la ausencia de la parte final de la inscripción se debe a una mala restauración. El análisis *in situ* invita a pensar que no se materializó nunca. Cf. López Mata 1947, p. 639.

Como se aprecia en el detalle, el lapicida llegó a esculpir *falleció a diez...* y no tuvo espacio para el mes, ni el año.

Otro ejemplo singular es el necrologio de Juan Díaz de Coca. Son dos los datos cronológicos que proporciona. Por un lado, la fecha extensa de la muerte: día, mes, año y lugar. Más tarde, tras listar los méritos que lo motivaron, señala el traslado a la capilla diez años después del óbito:

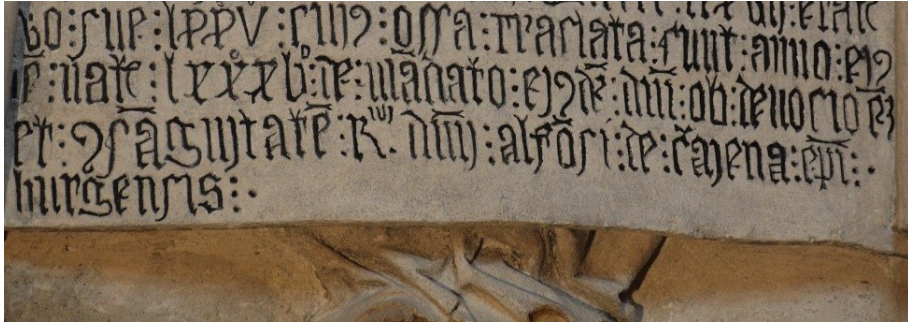


Fig. 3. *Translatio* de Juan de Coca a la Capilla de la Visitación.

4.2. La escritura: paleografía epigráfica

Sin duda, es este el aspecto más significativo de nuestra investigación. Si más arriba decíamos que la configuración y los datos consignados en la mayor parte de los epitafios seguían una estructura muy similar, la escritura, la técnica de fijación del texto y la decoración, por el contrario, muestran fenómenos singulares sobre los que merece la pena detenerse.

De la muestra, lo primero que se observa es que todas han tenido un cuidado proceso de elaboración. Se han escogido los materiales que aseguran la perdurabilidad del texto; se ha pulido y preparado la superficie que ha de recibir escritura —espejo epigráfico—; se ha delimitado el campo de escritura —*impaginatio*—; se ha trasladado y dibujado el texto en escritura epigráfica —*translitteratio*— y, finalmente, se ha grabado el texto mediante el surco o el bajorrelieve —*incisio*²³. Por tanto, la *conscriptio* epigráfica fue llevada a cabo por profesionales²⁴. Pero, ¿qué profesionales? En los casos en que el epígrafe

²³ Las fases necesarias para la producción de inscripciones han sido descritas por analogía del mundo documental y librario. Cf. Mallon 1955, pp. 57-58. García Lobo ha desarrollado esta parte del método epigráfico, pormenorizando cada etapa de la confección de inscripciones. Cf. García Lobo 2002, pp. 92-96.

²⁴ “Denominamos centros profesionales a los talleres de producción epigráfica vinculados a los talleres escultóricos y arquitectónicos [...]. La materialización de la inscripción corre a

forma parte del “todo” dentro del conjunto escultórico no hay duda de que fue ejecutada por sus artistas²⁵. Sabemos que dentro de las “cuadrillas” de trabajadores había expertos calígrafos; muchas veces era el propio maestro que además firma la obra²⁶. Otra cosa es lo que ocurrió tanto con las cartelas que incluyen textos epigráficos, como con las losas sepulcrales del pavimento²⁷. Las “huellas” de su génesis dan algunas pistas que implican a otros profesionales distintos a los del taller escultórico²⁸. Dada su importancia, pormenorizamos nuestras reflexiones.

Para explicar este fenómeno hay que partir del proceso de democratización y popularización que viene experimentando la escritura en general y la epigráfica en particular desde el siglo XIII²⁹. El paulatino, pero continuo, interés de los distintos estamentos de la sociedad por perpetuar y publicitar sus acciones son uno de los pilares sobre los que se asienta el nacimiento de la epigrafía secular. Ello conllevó cambios en los centros de producción, tipo de mensaje, emplazamiento y trazado de la escritura³⁰. Así, en el tránsito entre la Edad Media y la Moderna la escritura está en un proceso de efervescencia: cambio, innovación, avance y retroceso³¹. La escritura había adquirido un enorme valor visual, estético³², donde se llegó a supeditar el valor comunicativo del texto al valor comunicativo del conjunto artístico. Por tanto, la evolución

cargo, en todos los casos, del taller escultórico”. *Cf.* Martín López 2007, p. 221.

²⁵ Sobre el funcionamiento de este tipo de talleres, los artesanos y artistas y su evolución a lo largo del medievo, Yarza 1999.

²⁶ Rodríguez Suárez 2019.

²⁷ Sobre talleres epigráficos *cf.* Martín López 2007, 2020; Rodríguez Suárez 2010, 2020a; García Morilla 2013a, 2020; Menor Natal 2021, entre otros.

²⁸ Nos referimos a contemplar todo el conjunto y/o contexto en que se da una inscripción. Es lo que Susini dio en llamar “paisaje epigráfico” y que, a nuestro modo de ver, resulta esencial para comprender la funcionalidad de la inscripción y la intención comunicativa última del autor. *Cf.* Susini 1982, pp. 17 y ss.

²⁹ Recuerda el profesor Ruiz Asencio el conjunto de cambios que se producen en la Europa occidental en este siglo entre los que destaca: “la cultura y la escritura –que– ya no quedan reservadas, como ocurría en el periodo precedente, al estamento eclesiástico, y se produce el avance y la difusión de todos los saberes gracias al impulso de las universidades”. *Cf.* Ruiz Asencio 2016, p. 147.

³⁰ Petrucci hace un recorrido sobre este proceso de cambio y transformación de la escritura y de la lectura. Ambas se prevén para un público más amplio. Llega a más sectores de la sociedad; se democratiza, podríamos decir. Es un nuevo concepto de la producción del libro que también acabará impregnado a la epigrafía. Dice: “De ello resultó una completa renovación del tipo de libro [...] y revolución en el sistema gráfico: la gótica literaria es sustituida por una minúscula imitada de la carolina, mientras que una letra capital de tipo romano reemplaza a las mayúsculas de estilo gótico. Además, prácticamente desaparecen las abreviaturas, tan abundantes en los libros de tradición universitaria”. Petrucci 1999, pp. 192-193.

³¹ Por su carácter de estado de la cuestión remitimos a Rodríguez Suárez 2020a.

³² Martín López 2014, p. 399.

de la escritura en esta centuria es un proceso consciente³³. Paleógrafos y epigrafistas coinciden en que todos estos “ensayos” nacían motivados por la dificultosa lectura que la gótica minúscula, en sus formas más cerradas, estaba imponiendo a los textos epigráficos³⁴. Téngase en cuenta que el proceso de evolución de la escritura epigráfica no es independiente de aquel que se produce en el ámbito librario o documental³⁵. Más bien, su exégesis está en los pasos que van dando estos. En consecuencia, los ensayos –si así podemos considerar a la escritura prehumanística– y la consolidación de nuevos modelos gráficos son fruto del compendio de cambios, gustos y nuevas inquietudes. El foco que irradia estas alteraciones es Italia. Desde allí pasó al resto de Europa adquiriendo distintos matices que particularizaron la nueva escritura en cada región³⁶. Hay que tener en cuenta que, al no tratarse de una evolución natural y ser además una tendencia externa, su arraigo fue muy desigual y desde luego, no desplazó a la gótica preexistente. Es por todo ello que nos encontramos con la convivencia e incluso hibridación de modelos escriturarios. Los talleres y sus calígrafos conocían estos modelos y elegían cuál utilizar en cada momento³⁷. En algunos casos, y como si se tratase de pruebas estéticas, llegan a mezclar distintos alfabetos dentro de un conjunto epigráfico e, incluso, dentro de una misma inscripción³⁸.

Para observar este fenómeno en nuestra muestra, presentamos a continuación la “paleta” de tipos gráficos que se empleó en La Visitación³⁹:

³³ La hibridación que se da en el campo escriturario así lo demuestra. Los calígrafos se mueven entre lo antiguo y lo nuevo, lo clásico y lo diseñado. No estamos, como en etapas anteriores, ante una evolución natural determinada por la materia, el instrumento escriptorio o el ángulo de escritura.

³⁴ Martín López 2010.

³⁵ Es más, según señala W. Koch, con la llegada del siglo XV se empleó de forma habitual la escritura minúscula ordinaria procedente del mundo librario que, en este primer periodo, era la gótica solemne de los códices, tal y como hemos dicho. Koch 1996, pp. 177-178.





























³⁶ Galende 1998, pp. 189-190.

³⁷ Al respecto, W. Koch dice: “Debemos tener en cuenta que los maestros escultóricos y sus talleres usaban muchas veces escrituras con un alto valor decorativo”. Cf. Koch 1996, p. 178.

³⁸ Para observar este fenómeno remitimos al pintor Diego de la Cruz y su trabajo “Cristo de Piedad ante los profetas David y Jeremías (1495-1500)”, conservado en el Museo del Prado, por su directa vinculación con nuestro estudio. Cf. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-de-piedad-entre-los-profetas-david-y-daeddeef-e553-4691-85e8-6ca5585160ae> [consulta: 01/06/2023].

³⁹ No incluimos en el cuadro la inscripción en gótica mayúscula de Juan Martínez –inscripción del siglo XIV– por tratarse de una pieza recuperada de la fábrica primitiva.

	GÓTICA MINÚSCULA	PREHUMANÍSTICA	HUMANÍSTICA
A			
B			
C			
D			
E			
F			
G			
H			
I			

J			
L			
M			
N			
O			
P			
Q			
R			
S			
T			












U			
V		 	
X			
Y			
Z			

Fig. 4. Tabla de escrituras. Gótica, prehumanística y humanística.

5. SEPULCRO DE ALONSO DE CARTAGENA. PROBLEMÁTICA. ¿PALEOGRAFÍA COMO SOLUCIÓN?

En primer lugar, nos detendremos en el monumento epigráfico sepulcral del obispo Alonso de Cartagena como pieza angular de la problemática escrituraria de esta capilla⁴⁰. Este conjunto está formado por tres grupos de inscripciones que no fueron realizadas por la misma mano y probablemente tampoco en el mismo periodo cronológico⁴¹.

A una primera fase pertenecen las inscripciones en bajorrelieve de la peana del sepulcro –*Explanationes intitulative*–. Sabemos que esta parte del monumento sepulcral fue encargado por el propio obispo, a quien, por tanto, debemos considerar autor –comitente– de sus inscripciones: *Volo corpus meus sepeliri in ecclesia burgensem in capella noua Sancte Visitacionis in monumento illo quod sepultura mea fabricata est*⁴².

⁴⁰ Compuesto por tres inscripciones: el preámbulo, las *explanationes* y el epitafio sepulcral de la pilastra.

⁴¹ Para las cuestiones artísticas de este y otros sepulcros de la capilla, véase con carácter general Payo, Matesanz 2015, pp. 425 y ss.

⁴² Así se recoge en el testamento del obispo. “Quiero que mi cuerpo sea enterrado en la Iglesia de Burgos en la nueva Capilla de la Visitación en el monumento que fue fabricado para

Debieron ejecutarse entre 1442 y 1447-1449⁴³. Según los expertos, la técnica utilizada para el conjunto es un aspecto ciertamente significativo⁴⁴. Tal y como señala Gómez Bárcena, esta no es una cuestión baladí:

Los distintos santos allí incorporados van sobre pequeñas basas rotuladas con sus nombres lo cual supone una innovación y excepción pues no encontramos otro ejemplo en la escultura funeraria burgalesa⁴⁵.

La intención fue lograr una secuencia comunicativa a través del binomio: texto+imagen⁴⁶. Sigue el esquema tradicional donde cada una de las figuras se encuadra en un arco y se separa de la siguiente por una columna⁴⁷:



Fig. 5. Detalle escena Visitación. Sepulcro de Alonso de Cartagena.

mi sepultura". López Mata 1947, p. 635. Sobre el testamento de este obispo, véase con carácter general Martínez Burgos 1957.

⁴³ Gómez Bárcena ofrece datos para la datación de la primera fase del sepulcro. Como término *post quem* 1442, fecha en que estaba edificada la capilla y como término *ante quem* baraja dos: 1447 donde, según un documento de la capilla, se dice que el sepulcro está hecho y 1449, donde otro documento señala que el sepulcro estaba esculpido. Cf. Gómez Bárcena 1988, p. 52.

⁴⁴ Como punto de partida al análisis escultura-escritura, cf. Röhl 2001, pp. 387-388.

⁴⁵ Gómez Bárcena 1988, p. 51.

⁴⁶ García Morilla 2022, pp. 307 y ss. Sobre el poder comunicativo del texto y la imagen cf. Miguélez Cavero 2010.

⁴⁷ Proske 1951, p. 11; Gómez Bárcena 1988, p. 51.

Merece la pena detenerse en el detalle de la cabecera del sepulcro donde se esculpió la escena de la Visitación con el pertinente letrero. Se trata de una representación sencilla: el abrazo entre María y su prima Isabel, ambas embarazadas, bajo un arco conopial. A los lados dos ángeles sostienen sendos escudos con la flor de lis. La elección no es insustancial. Nos habla directamente del comitente de la obra. Los escudos se asocian con la familia Santa María, a lo que se suma el arraigo mariano que Alonso de Cartagena siempre mostró. La Visitación debía presidir el ciclo iconográfico de su sepulcro y recordar la advocación de la capilla. Materialmente sabemos que fue obra del taller de Juan de Colonia, pero también que no salió de sus manos, pues administraba las cuestiones arquitectónicas, delegando las escultóricas⁴⁸. Son escultores que, en el ecuador de la decimoquinta centuria, labran aún bajo la influencia franco-alemana pero con marcado carácter de tradición castellana⁴⁹.

La segunda fase es a la que pertenece el epitafio sepulcral de la cartela de la pilastra. Cronológicamente hay que situarlo entre la fecha del óbito y la ejecución de la cama del sepulcro. Pensamos que debió ser próximo a 1456 –fecha del fallecimiento– ya que pertenece aún a la cultura gráfica de la gótica *textualis*. Desde el punto de vista paleográfico se percibe gran similitud entre ésta y la anterior, pero con algunos rasgos personales como el trazado de la A:



Fig. 6. *Ductus* de la A.

Salvo estas notas particulares, no se aprecian grandes diferencias ni en el módulo ni en el *ductus* de las letras. Además, en ambos casos, observamos un gusto por una cuidada distribución del texto y un tamaño regular de las letras, todas bien apoyadas en líneas rectoras superiores e inferiores. Podría parecer que en el caso de las *explanationes* se carece de estas líneas, pero si apreciamos con detenimiento cualquiera de las escenas constatamos

⁴⁸ “Sería precisamente en el entorno de los Colonia donde surgió un importante grupo de escultores en piedra, que se encargaron de satisfacer las necesidades que tenían las grandes obras de arquitectura realizadas sobre todo por el segundo de estos maestros”. Payo, Matesanz 2015, p. 596.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 597.

que se ha remarcado este aspecto de forma muy parecida a la del epitafio de la cartela:



Fig. 7. Detalle *impaginatio*. Sepulcro y cartela de Alonso de Cartagena.

Otro elemento compartido es el manejo de los dos puntos verticales para la separación de palabras. Las dos emplearon el de tipo circular a diferencia de los utilizados, por ejemplo, en el epitafio de Luis de Maluenda que, aun

siendo dos, son de tipo romboidal. En los otros epitafios de las cartelas o bien carecen de puntos de separación o son tres puntos verticales. En el caso de los *funera* góticos del pavimento, emplean dos puntos de separación el de Ruiz de Villena y el de cierto Martín habiendo, de nuevo, un mayor gusto por los tres verticales. Artísticamente, seguiríamos dentro de la influencia del taller de Juan de Colonia, dentro del primer periodo escultórico de la capilla y, por tanto, anterior a 1480.

En una tercera fase, y ya alejada artística y paleográficamente de la cultura anterior, está el preámbulo grabado en el perímetro de la cama del sepulcro. Fijada con la técnica del surco y decorada con pasta negra, encontramos letras prehumanísticas de trazo fino, sin abreviaturas, con alguna letra inscrita o nexada que responde más a un recurso publicitario que a una necesidad gráfica propiamente. Las letras son cuadradas con una relación modular que tiende al 1. Se observa una escritura artificial, diseñada para este espacio y que rompe con la estética anterior de forma intencionada⁵⁰. Además, hay un detalle significativo. Su escritura tiene una llamativa influencia visigótica, focalizada en la M de trazos convergentes hacia arriba, la A con el trazo intermedio quebrado, la E rectangular o la B con el segundo arco muy prominente. Sin embargo, con ello se mezclan otras letras más redondeadas y artificiosas como la R o nexa CT:



Fig. 8. Detalle de artificio en escritura humanística. Alonso de Cartagena.

Esta escritura guarda similitudes con la del sepulcro del tesorero García Ruiz de la Mota, sito a la entrada de la capilla⁵¹. Este segundo conjunto está formado también por tres inscripciones: una *invocatio*, una *explanatio* y un *epitaphium sepulcrale*. Todas ellas en escritura prehumanística. Por contra, se trata de una grafía con sus propias particularidades. Ahora la técnica escogida

⁵⁰ Decía Koch: “Contenía –la prehumanística– elementos de diversas escrituras como la pregótica, la gótica *capitalis* (escritura de mayúsculas) e influencias de la griega bizantina. En la primera mitad del siglo XV, los humanistas italianos crearon esta escritura, como producto artificial de alto valor decorativo”. Koch 1996, pp.178-179.

⁵¹ Sobre este personaje, véase Payo, Matesanz 2015, p. 427.

fue el bajorrelieve –epitafio– y la pintura –*explanatio e invocatio*–. Además, se trata de una grafía más pesada, con trazo más grueso y un módulo cuadrado más acusado. En general, la forma de las letras no difiere de la anterior, aunque hay algunos pormenores que marcan la diferencia. El primero de ellos en la A. Su trazo horizontal superior es mucho más prominente ahora, abarcando prácticamente todo el ancho de la letra:



Fig. 9. Detalle A. Ruiz de la Mota.

La R tampoco tiene nada que ver con el anterior cuyo último trazo se realizaba con doble curva, siendo ahora, siempre, rectilíneo:



Fig. 10. Detalle R. Ruiz de la Mota.

Lo mismo sucede con la B. Ahora tiene un trazado más uniforme con los lóbulos superior e inferior prácticamente del mismo tamaño a diferencia de la B de la cama del prelado que tiene un lóbulo inferior mucho más prominente:



Fig. 11. Detalle B. Ruiz de la Mota y Alonso de Cartagena.

Los historiadores del arte sitúan toda la sepultura de Ruiz de la Mota dentro de la órbita de la escuela burgalesa de los Colonia⁵² y también la relacionan con el sepulcro de Gonzalo Díaz de Covarrubias y su mujer, sito en la colegiata burgalesa. Este de Gonzalo Díaz cuenta con dos inscripciones bien distintas. La primera, asentada en una lápida en la parte izquierda del arranque del arco, escrita

⁵² *Ibidem*, p. 427.

en gótica minúscula y que hace mención al óbito y méritos del matrimonio de finados. La segunda, de carácter roborativo, en capital prehumanística, hace mención al patrocinio de la obra por parte de su hijo Pedro, obispo de Calahorra⁵³. La última se desarrolla alrededor del arco superior y reza: : P : CALAGVRRITAVS : EPS : PIENTISIMVS : PARENTIBVS : SVIS⁵⁴. Curiosamente, lo llamativo es que el análisis paleográfico de ésta nos recuerda a la de la cama del sepulcro de Alonso de Cartagena, especialmente en el *ductus* de la R y la B:



Fig. 12. Detalle R y de la B, inscripción del arco de Gonzalo Díaz de Covarrubias.

En este mismo fragmento de la inscripción podemos observar que la A, si bien no tiene el trazo intermedio quebrado, cuenta con un trazo superior que sí sobresale ligeramente de los dos verticales al modo de la de Cartagena.

En fin, este análisis paleográfico comparativo ya nos permite aseverar que existe un vínculo entre ambas piezas. Los rasgos observados en las letras no son fruto del azar o la casualidad sino elementos característicos y distintivos de una misma mano o, al menos, de una misma escuela. Respondemos ya que la paleografía epigráfica sí es una solución que nos permite relacionar al autor/es de estas dos piezas⁵⁵.

6. LÁPIDAS PARIETALES Y SEPULCRALES. EL CICLO GÓTICO

Como ya anunciábamos más arriba, el ciclo escriturario gótico de nuestra capilla recoge especialmente las formas minúsculas propias de la epigrafía del siglo XV. La mayúscula se encuentra únicamente en la inscripción Juan Martínez de Tardajos; recuperada de la fábrica primitiva. Conservar

⁵³ López de Guereño 2021, pp. 590-592.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 592.

⁵⁵ De momento esta idea la planteamos solo como una hipótesis sobre la que volveremos en el futuro. Sin embargo, no resulta nada descabellada toda vez que se ha demostrado una proximidad del personaje a la familia Santa María. Cf. *ibidem*, p. 590.

este ejemplar fechado es importante en nuestro estudio por varias razones. Antes de todo, por su valor histórico, por la relevancia del mensaje escrito. Se nos da la fecha de la muerte y el emplazamiento del cuerpo del racionero de la catedral, Juan Martínez. También, por la fecha y los caracteres externos de la inscripción, que constatan la actividad epigráfica de la capilla primitiva –de Santa Marina– que ya tenía un carácter funerario⁵⁶. Además, por su valor comunicativo. La función primigenia de la inscripción se mantuvo al ser “rescatada”, más allá del propio sepulcro y de la construcción arquitectónica. En último lugar –el que más nos interesa ahora– por la cronología. La gótica mayúscula empleada en 1371, nos permite constatar la datación de los ciclos escriturarios que hemos estudiado en la península ibérica⁵⁷.

El paso a la escritura minúscula se produjo, además de por cuestiones estéticas o de moda, por la necesidad de plasmar textos más prolijos⁵⁸. Como se puede observar, casi la totalidad de inscripciones computan más datos que la de este racionero. Cuando no es así, se debe a un soporte epigráfico de reducido tamaño y se amplía la información en otras partes del monumento sepulcral como en los arcos, las escenas escultóricas o los dinteles⁵⁹.

Hay que tener en cuenta que, hasta este momento, la mayúscula fue el principal recurso publicitario con el que contaba la epigrafía para lograr sus fines comunicativos⁶⁰ –aunque no el único–. Sin embargo, el empuje del libro, incluido el gusto por su representación artística –pictórica y escultórica– hace de la minúscula un nuevo reclamo estético que, junto con las razones anteriores y una cultura lectora ampliamente extendida, se consolida para la comunicación publicitaria de forma preeminente durante la última centuria del medievo⁶¹. En el ámbito fune-

⁵⁶ Serna 2007, p. 341.

⁵⁷ Hay un gusto temprano por esta grafía que aparece mezclada con la mayúscula ya en el siglo XIII por la influencia de los grandes *scriptoria* libraros. Véase con carácter general García Morilla 2015. Rodríguez Suárez, tras comprobar las fechas de varios *corpora* españoles, concluye que “la escritura gótica minúscula se introduce en la inscripción a través de la imitación de los códices, la representación de libros o filacterias, a mediados del siglo XIV”. Cf. Rodríguez Suárez 2010b, p. 475.

⁵⁸ Cf. Martín López 1999, p. 192.

⁵⁹ García Lobo sobre el valor reivindicativo de los *funera*: “Pero, ¿qué entendemos por reivindicar al difunto? En sustancia significa prolongar su existencia entre nosotros a través de sus mejores cualidades. Mejores cualidades que, lo adelantamos ya, serán unas u otras según los ambientes y las épocas. En la Alta Edad Media esas cualidades a destacar serán las de cuño moral o espiritual, mientras que, en la Baja Edad Media, aun sin despreñar las cualidades morales, las virtudes humanas van a cobrar protagonismo”. Cf. García Lobo 2011, p. 172.

⁶⁰ Situación análoga ocurre también en los códices, que emplean esta escritura de notoriedad para resaltar o publicitar los rútilos más significativos y organizar el contenido textual del *Codex*. Sobre estas cuestiones, véase con carácter general Petrucci 1999, especialmente pp. 57-68.

⁶¹ La Dra. Rodríguez Suárez señala al respecto: “No sería descabellado pensar que la gótica minúscula publicitaria se desarrolló primero en el mundo del códice y que después pasó al resto de soportes, imitando a estos libros (...), para finalmente dar un paso más y alcanzar al resto de las inscripciones”. Cf. Rodríguez Suárez 2010b, p. 472.

rario las inscripciones ya no se limitan a notificar la fecha del óbito o el emplazamiento del finado, sino que recogen otros datos relacionados con la vida del difunto, sus virtudes morales o disposiciones testamentarias⁶². Así operan los *funera* de nuestra capilla. Recordemos que todas incluyen una intitulación relativamente extensa que sirve tanto para la identificación del personaje, como para justificar su presencia en la capilla. La justificación, a su vez, se hace por dos vías: la primera, por el desempeño de una función: capellán, racionero, capiscol, tesorero, etc. La segunda, por su proximidad a la familia Santa María. Dentro de las disposiciones testamentarias que se incluyen en los epitafios destaca la del capiscol García Ruiz de la Mota, que incluye la fundación de dos misas semanales perpetuas:

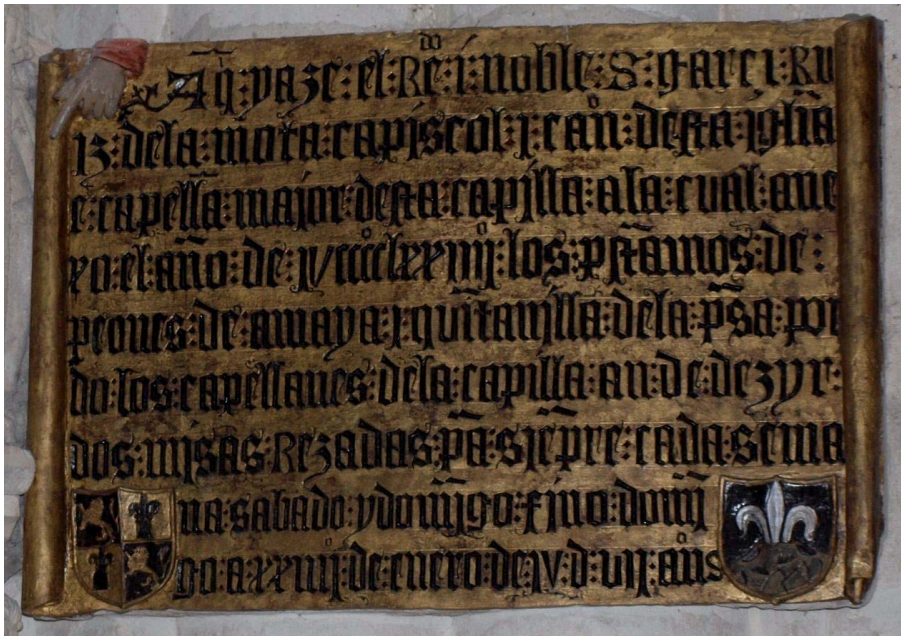


Fig. 13. Disposiciones testamentarias. Capiscol García Ruiz de la Mota.

Martín López nos indica que la inclusión de estas mandas testamentarias en las inscripciones se realizaba con el objeto de garantizar su cumplimiento al ponerlo en público conocimiento⁶³. A ello contribuye su emplazamiento en el

⁶² Sobre el comportamiento del difunto ante la muerte en las inscripciones, remitimos a: Martín López 2011.

⁶³ Martín López 2002, pp. 364-365. Señala, además, que estas disposiciones acaban desplazando la funcionalidad primera de las inscripciones sepulcrales para poner el énfasis en el control público de los ejecutores testamentarios. Cf. Martín López 2012, p. 55.

arranque del arco de entrada a la capilla, que se haya empleado una cartela dorada sobre fondo blanco y que las letras incisas se hayan colmatado con pasta negra. Además, en la parte superior izquierda, al comienzo del texto, hay una mano con el dedo índice apuntando hacia abajo, que invita al espectador a detenerse en la lectura.

Adentrándonos ya en las particularidades gráficas de esta escritura, advertimos ya la participación de distintos profesionales en su elaboración. Será más difícil concretar si estamos ante talleres distintos o simplemente ante varias “manos” con un sello muy personal. Las huellas que deja esta impronta, como veremos enseguida, no se limitan solo al *ductus* o ejecución de la letra, sino también a otros aspectos de la *ordinatio*⁶⁴.

Empezando por los aspectos comunes: inscripciones pétreas, con espejo epigráfico bien definido y con una impaginación de tipo técnico o estético⁶⁵. En la *translitteratio* es donde observamos los rasgos individualizadores. Los tipos gráficos, tamaños, abreviaturas, separación de palabras y la decoración muestran una variada casuística. No estamos ante una producción en serie. Vayamos a lo concreto:

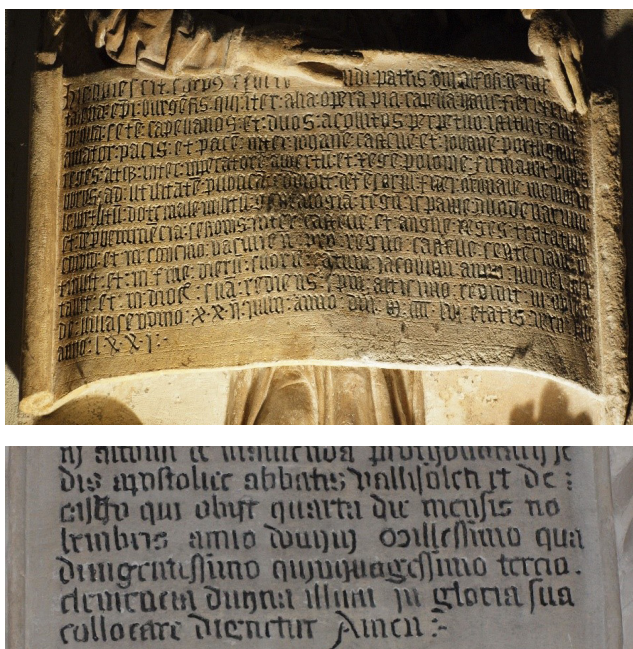


Fig. 14. Comparación epitafios Cartagena y Rodríguez de Maluenda.

⁶⁴ Mallon 1955; García Lobo 2002, pp. 92-96.

⁶⁵ Sobre los tipos de impaginación epigráfica *cf.* García Morilla 2011.

Arriba presentamos los epitafios de Alonso de Cartagena y Alonso Rodríguez de Maluenda. El primero, fechado en 1456 y el segundo 1453. Artísticamente la ejecución del monumento de Maluenda no dista de la fecha del óbito y, por tanto, próxima al necrologio del obispo Alonso⁶⁶. Además, comparten naturaleza y diseño del soporte: cartelas pétreas en forma de pergamino. Ambas se han ejecutado con la técnica de la incisión y la habitual pasta negra para resaltar el texto. Sin embargo, todo lo concerniente a la disposición del texto epigráfico –al diseño– es distinto: uno conserva líneas de pautado y el otro no. La distribución del texto en cada línea es desigual en el Maluenda mientras que es perfecta en el Cartagena. El de Maluenda tiende a prescindir de los puntos entre palabra –solo los usa en dos ocasiones–, resultando una separación bastante irregular. El Cartagena tiene todas sus palabras separadas por dos puntos verticales. El uno carece de abreviaturas y el otro es muy rico en ellas. Otra diferencia es el modo en que se ha redactado la data. Uno lo ha hecho en letra mientras que el otro lo hizo mediante numerales romanos. En cuanto a las letras también observamos diferencias. El calígrafo de Alfonso de Maluenda elaboró grafías poco uniformes con tendencia a la verticalidad, especialmente con una S protuberante que llega a duplicar la altura de la letra que precede. Además, incluye algunas mayúsculas como la R de reverendo y la A de Amén. Por el contrario, el calígrafo de Cartagena elaboró letras con un módulo más cuadrado, letras muy uniformes que rara vez traspasan la línea de escritura ni por el margen superior ni por el inferior. Además, carece de mayúsculas, salvo en el caso de las S finales que siempre se utiliza en forma de 5.

Algo muy similar ocurre con los *funera* de Juan de Coca y Luis Garcés de Maluenda. Cronológicamente muy próximos, el primero de 1485 y el segundo de 1488:

⁶⁶ Payo, Matesanz 2015, p. 426.

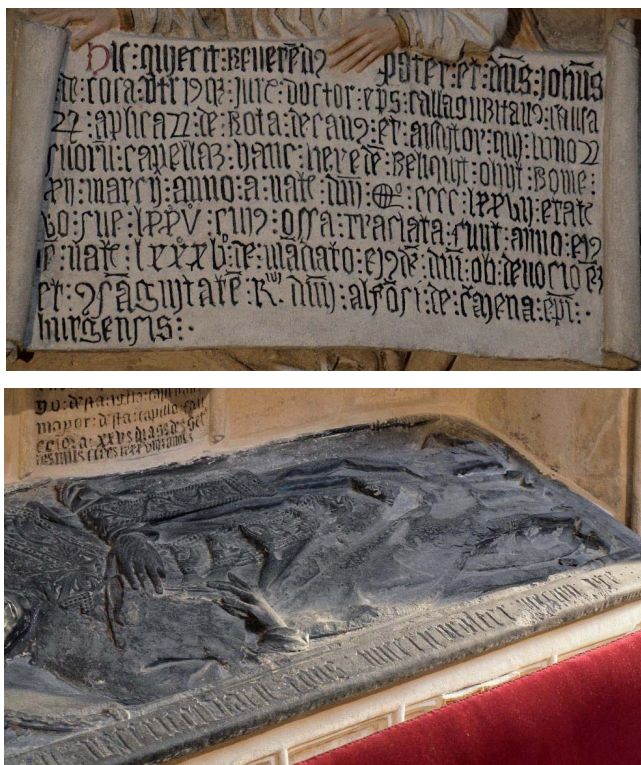


Fig. 15. Comparación epitafios Juan de Coca y Luis Garcés.

Las diferencias son más acusadas que en el caso anterior. Incluso, dentro del monumento sepulcral de Luis Garcés encontramos dos manos distintas. En la cama, se utilizó para la escritura una franja en el lado largo más próximo al espectador y se previó que las letras ocupasen uniformemente todo el renglón. La escritura de la cama es más esbelta y alargada. La de la cartela es más cuadrada. Además, aquí la distribución no fue bien pensada y la última línea casi ha sido embutida en el margen inferior, otorgando un aspecto más descuidado al conjunto. La primera utiliza tres puntos verticales de separación de palabra y la segunda solo dos.

Pero, sin duda, lo verdaderamente peculiar es la escritura que encontramos en la *translatio* de Juan de Coca. Se trata de una gótica muy alejada de la del resto de epitafios. Tampoco guarda relación con la que encontramos en el códice 28 del obituario de la catedral donde se recoge el asiento de este personaje⁶⁷. A simple vista, observamos una primera línea con una escritura

⁶⁷ Cf. Serna 2008, p. 230.

redonda más ancha y pesada y el resto con una más cursiva, ligera y cargada de abreviaturas. Destacan especialmente los astiles y remates germinados de algunas letras, detalle que, aunque tenga su origen en los últimos años del siglo XV, es propio de las inscripciones góticas del siglo XVI⁶⁸. Mención destacada merece la cuestión de las abreviaturas. Si antes decíamos que son abundantes, cabe ahora señalar que también son protuberantes, llamativas. Ocupan un espacio superior al módulo normal de una letra, incluso, puede ser mayor al espacio que ocuparían el conjunto de letras a las que sustituye. Tal es el caso de las abreviaturas de CON- y -RUM:

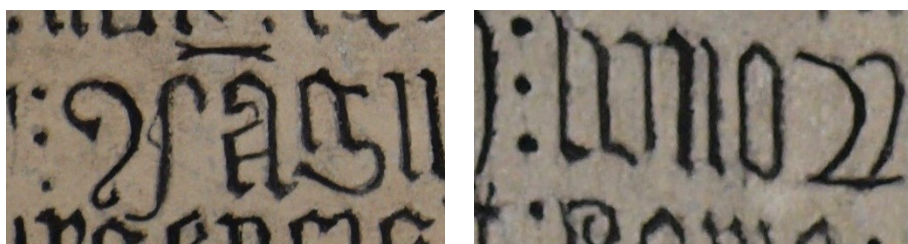


Fig. 16. Detalle abreviaturas. Epitafio de Juan de Coca.

Este detalle se une a que el calígrafo no utilizó por completo la última línea de escritura, que únicamente tiene grabada la palabra *burgensis*. Todo ello nos lleva a pensar que las abreviaturas se utilizaron como un recurso estético, publicitario diríamos, y que de nuevo no implica una necesidad técnica. Un *unicum* dentro de nuestro *corpus* es la inclusión de una inicial diferenciada con fondo rojo sobre el resto de letras con fondo negro. Este sí es un detalle frecuente en los códices de la época y que hemos constado en el f. 47v del obituario; folio anterior al asiento de nuestro obispo⁶⁹.

El mensaje también es excepcional. Recuérdese, el obispo, muerto en Roma⁷⁰, había sido trasladado a la capilla a los diez años, por disposición de Alonso de Cartagena⁷¹. La decisión del prelado tuvo que ver con vínculos de sangre —eran primos— y con la brillante carrera eclesiástica desarrollada en Roma por el finado. Además, había ocupado las mitras de Oviedo y Calahorra⁷².

El resto de escritura gótica minúscula con que contamos es la referida a los epitafios sitos en las losas sepulcrales del pavimento. Aunque el grado

⁶⁸ Martín López 2012, p. 57.

⁶⁹ Serna 2008, p. 69.

⁷⁰ En Santa María sopra Minerva de Roma está el sepulcro de Coca, realizado por Andrea Bregno entre 1465 y 1477, cuyas inscripciones están redactadas en caracteres humanísticos.

⁷¹ Sobre este personaje cf. Risco 1795, pp. 68-69; Blanco Díez 1945, pp. 541-542.

⁷² Payo, Matesanz 2015, p. 428.

de conservación general de las mismas es deficiente, sí podemos concluir que se trata de una caligrafía más regular, más estereotipada y típica que los especialistas han dado en llamar gótica minúscula solemne⁷³. Aquí sí podemos pensar en una producción de tipo “industrial”, seriada, podríamos decir.

En fin, observamos en las cartelas, distintas manos trabajando. En el sepulcro de Cartagena hay una mano A que utiliza una gótica textualis. En Rodríguez de Maluenda una mano B, también del XV, pero no es una textualis sino una rotunda. Una mano C la vemos en Juan de Coca de finales del XV y principios del XVI por estar muy geminada la escritura. En Luis Garcés hay dos manos distintas: su epitafio es ejecutado por una mano D del XV, y la lápida parietal es muy similar a la de Maluenda, probablemente la misma⁷⁴.

7. EL CICLO HUMANÍSTICO. ESCRITURA DEL SIGLO XVI

Tres fueron los monumentos epigráficos realizados en humanística. Se trata de los epitafios sepulcrales de Diego González, Damián Pérez y el humanista Juan Maldonado. Cronológicamente nos movemos en los años centrales del siglo XVI, concretamente en la década de los Cincuenta. Gráficamente es una escritura mayúscula que tiene su origen en la capital cuadrada romana. Sabido es que fue introducida desde Italia, apareciendo en el mundo epigráfico hispano en el ocaso del siglo XV⁷⁵. Se trata de un proceso de cambio paulatino encaminado a facilitar la lectura y conferir a las inscripciones un aspecto más sobrio y claro⁷⁶. Las formas que encontramos en estos tres epígrafes son puras, sin hibridación o reminiscencias. Sin embargo, la vuelta a las capitales, con su mayor tamaño, provocó la necesidad de reincorporar recursos, como las inserciones, para ganar espacio:

⁷³ Martín López 2012, p. 56.

⁷⁴ Agradecemos en este punto la sugerencia y punto de vista ofrecida por uno de los evaluadores de este artículo con quien compartimos criterio sobre las manos que intervienen en las cartelas.

⁷⁵ Sobre el origen de la escritura humanística, especialmente en la Península Ibérica, véase con carácter general Gimeno Blay 2005; Ramírez Sánchez 2012.

⁷⁶ Tradicionalmente se ha puesto el foco en Petrarca como el primer humanista que manifestó la necesidad de cambiar el modo de escribir medieval, y fijó la mirada en los códices carolinos que recogían obras de autores clásicos –a la que el foco italiano denominó *antiqua*–. Petrarca y su escuela pronto empezaron a imitar esta escritura dando origen a la conocida como *littera all'antica*. Uno de los grandes difusores de esta escritura fue Niccolò Niccoli que fundó una escuela en Florencia que irradió su influencia por a toda Europa a lo largo del siglo XV. Otro italiano, Poggio Bracciolini sería el encargado de consolidar las formas carolinas eliminando los vestigios góticos con que se encontraba mezclada la nueva escritura –llamada gótico-humanística–, empleando la forma elegante para las minúsculas y la capital cuadrada para las mayúsculas. Cf. Marín Martínez, Ruiz Ascencio 1997, pp. 67-68.



Fig. 17. Epitafio Damián Pérez de San Vicente.

Hay un rechazo casi absoluto a las abreviaturas. La separación de palabras no es buena. En general, no se utilizan los puntos de separación de palabra. Solo en esta del canónigo de Daroca observamos puntos centrales entre palabras, aunque su empleo fue caprichoso. Como nota curiosa, vemos que estos tienen forma triangular, particularidad que no se repite en ninguna otra inscripción de la capilla.

La disposición del texto se mantiene igual en todas las losas sepulcrales del pavimento. Se desarrolla a lo largo del perímetro, enmarcado por dos franjas incisas que delimitan el campo epigráfico a modo de renglón. Una curiosidad sucede en el epitafio del capellán Diego González:



Fig. 18. Epitafio Diego González del Pedregal.

Como se puede comprobar, el lapicida contaba aún con espacio para haber completado la data dentro de la caja de escritura. Por el contrario, prefirió concluirla fuera, en la parte central de la lápida, rompiendo el sentido lógico de lectura. Desconocemos si lo hizo porque estimó que el espacio era insuficiente para el texto que restaba o si se debió a otras razones. Del proceso de ejecución, llama la atención que tanto el escudo de la parte central como la rueda externa en la que se inscribe fueron realizados con anterioridad a la *translitteratio* del texto, que se adapta a sus formas disminuyendo el tamaño de algunas letras.

En cuanto a la técnica se mantiene el surco inciso en todas. Hay restos de pátina negra en el texto y en las líneas de la caja de escritura en este de Diego González. No tenemos claro si se utilizó también en los otros dos ejemplos ya que actualmente no lo conservan, aunque probablemente así fuera.

8. A MODO DE CONCLUSIÓN

La Capilla es un claro ejemplo del comportamiento gráfico publicitario de la postrimería del medievo. Comportamiento gráfico caracterizado por un abanico amplio de formas y combinaciones. Las inscripciones beben de las influencias, cambios y tradiciones de los talleres, artistas y *scriptoria* que la ven nacer. Es más, la actividad epigráfica es indisoluble de la escultórica y de la librería y documental. Por tanto, es resultado de una actividad heterogénea de diversos centros de producción. Atada a necesidades, gustos y caprichos de comitentes, artistas y calígrafos. De ahí que el análisis epigráfico y paleográfico de los monumentos nos permita arrojar luz sobre su proceso de génesis y presentar las siguientes conclusiones:

a) Por lo que se refiere a las inscripciones funerarias de las cartelas, todas fueron ejecutadas en letra minúscula caligráfica de inspiración librería. Son inscripciones de alto desarrollo técnico que se observa tanto en la impaginación como en la transliteración del texto. Las similitudes con la apariencia gráfica y dispositiva de la página del códice son altas, primando las líneas rectas, la horizontalidad y los restos más o menos evidentes de la caja de escritura, así como las líneas rectoras del texto. Sin embargo, ya advertíamos en su momento que son inscripciones realizadas por manos distintas. Así pues, misma tradición epigráfica, distintos especialistas, distintos modelos y/o distinta *ordinatio*. Sabemos que son inscripciones realizadas con posterioridad al monumento; esto es, culminada la sepultura o la escultura en la que se encuentra inserta. En el momento del óbito o cierto tiempo después, se encargaría a un calígrafo del *scriptorium* catedralicio la *ordinatio* del texto que finalmente sería grabada por los canteros:

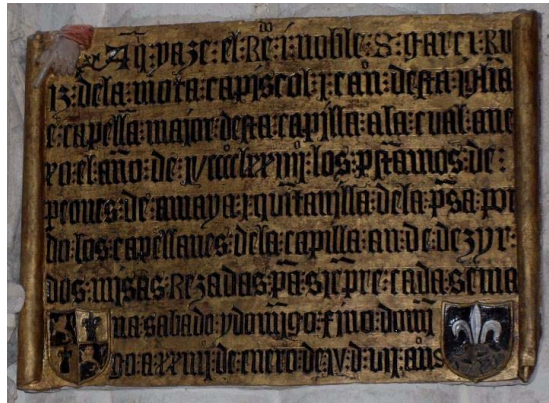


Fig. 19. Detalle epigrafía procedente del *scriptorium* catedralicio.

Si nos fijamos con detenimiento en estas dos cartelas, observamos cómo tanto las manos que sujetan el letrero –Cartagena–, como el dedo indicador y los escudos –Mota– son elementos escultóricos realizados con anterioridad al texto que se adapta a ellos. Esto resulta importante por el valor comunicativo del conjunto artístico: el texto sometido a la imagen; sometido al sentido estético para, paradójicamente, fortalecer su valor publicitario⁷⁷. De ahí, que no sea infrecuente encontrar cartelas de este tipo que no llegaron a recibir escritura. La misión primera del artista había sido cumplida. La epigrafía, ejecutivamente secundaria, tenía también una misión complementaria. Cabría preguntarse también si la misión de estas fue la identificación o selección del espacio funerario de cada finado previa a la recepción de sepultura, quizá respondiendo a una jerarquización espacial estipulada por el propietario de la capilla⁷⁸.

⁷⁷ Sobre el valor de la escritura en los contextos iconográficos ha trabajado en varias ocasiones V. Debiais ofreciendo un punto de vista interesante y sugestivo. En este caso remitimos a Debiais 2015.

⁷⁸ Agradecemos a uno de los evaluadores de este trabajo la sugerencia ofrecida a este respecto.

b) En cuanto a las inscripciones de la escultura del sarcófago del obispo Alonso encontramos la cultura gráfica gótica, con no pocas similitudes paleográficas con el epitafio de la cartela. Aquí caben varias hipótesis sobre su proceso de ejecución. La primera es pensar en una colaboración entre talleres. ¿Podría un *ordinator* de cultura libraria “dibujar” las letras para que fueran finalmente grabadas en relieve por el *sculptor*? La segunda, que hubiera una actividad única del taller escultórico. ¿Copiaba directamente este *sculptor* las cartelas de los santos, del libro de modelos, en gótica minúscula? ¿Elegió el comitente –Alonso de Cartagena– el tipo de letra además de las escenas representadas en su sepulcro? ¿Es iniciativa del maestro escultor y se repite este esquema en otras obras?

Para tratar de responder a estas preguntas, mantendremos la argumentación de Andrés Ordax y de Payo y Matesanz, quienes sitúan a Pedro Fernández de Ampuero como escultor del arca⁷⁹. Éste trabajaría a las órdenes del arquitecto Juan de Colonia y del propio Alonso de Cartagena. Martín Martínez de Simón nos ofrece algunos datos biográficos de ambos personajes que son relevantes en nuestro planteamiento. Señala:

Juan de Colonia se casó con María Fernández, hija del maestro cantero Juan Fernández y nieta de Martín Fernández, maestro mayor de la catedral, entroncando de esta manera con una de las familias más importantes de canteros burgaleses, aunando la novedad germana con la tradición burgalesa⁸⁰.

El cantero Pedro era hermano de María Fernández y, por tanto, cuñado del propio Juan de Colonia. La misma investigadora advierte de la escasez de datos que tenemos de este escultor; todo lo más, las referencias que hace el propio testamento del obispo Alonso de Cartagena⁸¹. Así pues, en esta primera etapa de la Escuela burgalesa –de la mano de Juan de Colonia–, el foco renovador parece puesto especialmente en la arquitectura, en las agujas de la catedral, las grandes capillas funerarias y espacios centrales, todo bajo el claro influjo alemán⁸². De igual modo, parece que el gran desarrollo de esta escuela se sucedió con su hijo Simón de Colonia, quien trabajó con su padre en las obras de esta capilla y, muy probablemente, fue el encargado de finalizarlas. En 1479, a la muerte de su padre, se convirtió en Maestro Mayor de la Catedral. Una de sus primeras obras documentadas es la Capilla de Santa Ana en la que colabora de forma estrecha con

⁷⁹ Andrés Ordax 2002, p. 329; Payo, Matesanz 2015, p. 425.

⁸⁰ Martín Martínez de Simón 2013a, p. 421.

⁸¹ *Ibidem*, p. 438.

⁸² *Ibidem*, p. 420.

Gil de Siloé, autor del retablo, aspecto clave sobre el que volveremos más adelante⁸³.

En consecuencia, y dando por acertada toda esta cronología, a la fecha de ejecución del sepulcro –al menos del arca y la cama– la tradición escultórica castellana que trabajaba en la catedral mantenía la gótica minúscula como su escritura de cabecera y los códices litúrgicos como modelo de inspiración, alejados de las nuevas tendencias gráficas que irrumpirían unos años más tarde.

c) En cuanto a la irrupción de la prehumanística en la capilla, recordamos que ésta se circunscribe a la cama del sepulcro de Alonso de Cartagena y al monumento sepulcral del tesorero Garcí Ruiz de la Mota. Las incógnitas aquí son fundamentalmente tres: ¿Cuándo aparece y desaparece cronológicamente esta escritura? ¿De la mano de quién? ¿Por qué ligada a estos dos monumentos? Para que nuestra hipótesis camine sobre seguro, lo primero es presentar los datos que tenemos claros. Cronológicamente encontramos algunos problemas. En principio, la fecha del óbito de Garcí Ruiz de la Mota debería ser utilizada como término *post quem*, para situar su presencia en la capilla, habida cuenta de los problemas que presenta el sepulcro del prelado. Sin embargo, aunque por la documentación sabemos cuándo se produjo, lo cierto es que en el epitafio no se completó la data, por lo que cabría pensar que fue realizada antes de la muerte del tesorero en 1486⁸⁴. No olvidemos tampoco las proximidades artísticas y epigráficas con el sepulcro de Gonzalo Díaz de Covarrubias y de su mujer, Isabel Cisneros, realizado bajo el patrocinio de su hijo Pedro. Un reciente estudio de López de Guereño, sitúa la muerte del comitente en 1453⁸⁵. Dado el carácter reivindicativo de la inscripción roborativa que aparece en el arco, cabría pensar que se realizó en vida del prelado calagurritano, por lo que 1453 sería término *ante quem* para datar la presencia de escritura prehumanística en Burgos. Ésta, además, tiene similitudes con la del sepulcro de Alonso de Cartagena. Pero de nuevo, hay que matizar. Desde el punto de vista artístico, Payo y Matesanz ponen en relación el relieve de la Epifanía de este sepulcro –incluida la *roboratio*– con el taller de Gil de Siloé al que, recordemos, también le presuponen la autoría de la cama del sepulcro de Cartagena⁸⁶. De ser así, la fecha de 1453 sería inviable por temprana para la actividad del taller de Gil de

⁸³ *Ibidem*, pp. 424-425.

⁸⁴ Gómez Bárcena, siguiendo a Serrano, ofrece 1486 como esta fecha *post quem* para el óbito, cuando aún era Tesorero del Cabildo. Cf. Gómez Barcena 1988, p. 54.

⁸⁵ López de Guereño 2021, p. 592.

⁸⁶ Payo, Matesanz 2015, pp. 447-448.

Siloé, siendo necesario retrasarla hasta la década de los años 80 de este siglo. Esto no debe resultarnos extraño, muchos epitafios de este periodo se realizan con cierta posterioridad al óbito. Ahondando en más ejemplos de prehumanística que se puedan relacionar con la Visitación, descubrimos en otra capilla del templo burgalés, en la del obispo Acuña, grafía de estas características en el retablo de la Concepción⁸⁷. Sabemos que la capilla arquitectónicamente también fue obra de Juan y Simón de Colonia entre 1477 y 1483. Fue instituida tres años después, en 1488, fecha para que la también estaba terminado el retablo⁸⁸. Este, realizado en madera, debió ser obra pionera de Gil de Siloé, ayudado en las pinturas por Diego de la Cruz⁸⁹. La escritura presente en él se circunscribe a dos ciclos escriturarios: el gótico –minúscula solemne– en las *explanationes* identificativas de los libros y la prehumanística en las *explanationes intitulative* y doctrinales de las filacterias y adornos de los ropajes de los personajes de la escena⁹⁰. Sin entrar en valoraciones artísticas, sí queremos hacer nuestras dos reflexiones de Yarza sobre el conjunto. En su monografía sobre este retablo dice:

Es como si su sentido de la realidad no se encontrara cómodo con los convencionalismos necesarios propios del sistema representativo tardogótico e intentara convertir el relieve en un escenario real de tres dimensiones”, y más adelante apostilla: “Creo que nos encontramos ante una actitud experimental⁹¹.”

⁸⁷ Esta capilla fue mandada edificar por el obispo Acuña, predecesor de Alonso de Cartagena, para su sepultura. Cf. Yarza 2000, pp. 40 y ss.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 46. Hemos comprobado que este pintor utilizó también prehumanística de forma muy temprana. De forma habitual en sus pinturas se encuentran mezclada con gótica en las filacterias y con el desarrollo de sus trabajos recupera casi de forma exclusiva esta última. Así pues, en este autor, podemos datar la prehumanística en los años centrales de la década de 1470. Sobre este pintor, véase con carácter general Gudíol 1966; Silva Maroto 1988; Martens 2001.

⁹⁰ En el encaje inferior de la capa de Santa Ana, se incluye texto –*mater Maria*–. En el caso de algunos profetas, este encaje contiene letras sin que le hayamos podido dar sentido de lectura.

⁹¹ Yarza 2000, p. 52.



Fig. 20. Detalle escritura prehumanística Diego de la Cruz-Gil de Siloé. Retablo Concepción.

En efecto, tan experimental como novedosa y realista que no descuida el diseño de la parte gráfica. El conjunto escultórico está cargado de filacterias y representaciones de libros que cuidan con mimo cada detalle de sus páginas. Existe una clara dicotomía entre la cultura de tradición gótica empleada para los libros⁹² y una nueva mayúscula de diseño con gran peso estético para los rótulos publicitarios de filacterias y bordados⁹³. Ésta última,

⁹² En muchos casos se trata de una escritura imitativa sin que se recoja un texto real.

⁹³ Cabe advertir que también hemos encontrado escritura gótica en algunas filacterias de las ménsulas en las que se apoyan los profetas. Parece querer enfatizar esa idea de dos niveles

al igual que sucediera en la Visitación, presenta tipos gráficos muy diversos para la ejecución de una misma letra, como si se quisiera probar el distinto efecto estético que produce o simplemente como reclamo publicitario.

En fin, de todo esto parece deducirse que en el entorno del taller escultórico de Gil de Siloé, durante el decenio de 1480, se empleó una escritura mayúscula sintética, artificial, compuesta al arbitrio del pincel, a partir de otros alfabetos anteriores, pero forzando y exagerando sus rasgos más característicos; esto es, se empleó prehumanística⁹⁴. Tampoco parece aventurado concretar que el autor de esta escritura fue el propio Diego de la Cruz, a tenor de su gusto por estas formas, como se constata en varias de sus obras y especialmente en la más primitiva, su *Cristo entre la Virgen y san Juan*, donde la utilizó para firmar su autoría⁹⁵.



Fig. 21. Firma de Diego de la Cruz. Prehumanística.
Cristo entre la Virgen y san Juan (1475-1480).

publicitarios de esta escritura expuesta.

⁹⁴ Martín López advierte de la mezcla de alfabetos en la prehumanística con elementos visigóticos en la Castellana. Cf. Martín López 2014, p. 398. En la muestra analizada, el peso de la visigótica es alto. Se recuperan formas exagerando los trazos. El arraigo de la visigótica en Burgos fue muy alto, especialmente en la escritura publicitaria. Cf. García Morilla 2018.

⁹⁵ Algunas de las principales obras de este autor con escritura prehumanística son: “Cristo entre la Virgen y san Juan”, “Cristo de piedad entre los profetas David y Jeremías” y “San Juan y un donante”. Cf. <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/cruz-diego-de-la/c9f26ed1-2452-4e97-ad07-aed383450a5f> [consulta: 01/06/2023].

Qué si, en efecto, su autor es Diego de la Cruz, una de las vías de introducción de esta escritura en Burgos fue la flamenca; cultura en la que se formó⁹⁶. De igual modo se deduce que en este ambiente se movió el autor del texto de las pinturas y relieve del sepulcro del tesorero Garcí Ruiz de la Mota, muerto también durante este decenio. Y también cobra más fuerza la hipótesis de Röhl –y tantos otros– sobre la adscripción de la efigie del sepulcro del obispo Alonso y el texto del perímetro de la cama a este taller y a estas fechas y que incide en las dos etapas de elaboración del monumento sepulcral. Paleográficamente ofrecemos algunos avances. Además de utilizar formas similares, fue gusto del quien caligrafió el sepulcro y algunos de los letreros de los profetas del retablo, decorar la parte intermedia de las letras con nudos⁹⁷.



Fig. 22. Detalles nudos en letra. Diego de la Cruz-Gil de Siloé. Retablo de la Concepción.

Decía la profesora Martín López que esta escritura llegó a los escultores y los talleres a través de colecciones de muestras⁹⁸. ¿Llegó primero a la pintura y de ahí fue utilizada por los escultores del taller de Siloé?⁹⁹

⁹⁶ Rodríguez Suárez 2020b, pp. 67-68. Sobre la influencia de Flandes en Diego de la Cruz ha escrito en numerosas ocasiones Pilar Silva. Remitimos. Cf. Silva Maroto 1988.

⁹⁷ Koch señala, precisamente, como rasgos identificativos las letras “caracterizadas por líneas decorativas y nudos”. Cf. Koch 1996, p. 178.

⁹⁸ Martín López 2014, p. 398, n. 5.

⁹⁹ Cabe añadir a esta cuestión las inscripciones pintadas alrededor del artesonado gótico-mudéjar de la Sala Capitular donde de nuevo se combinan el ciclo gótico y el prehumanístico con la misma funcionalidad y criterio que hemos defendido en estas líneas. Actualmente estamos

d) Finalmente, en las lápidas sepulcrales del pavimento encontramos los ciclos gráficos de la gótica minúscula y la humanística. Aunque el estado de conservación de algunas de ellas nos obliga a ser prudentes, sí hay algunas cuestiones que podemos plantear. En cuanto a la cronología. A pesar de que sabemos que la escritura gótica trascendió holgadamente al ocaso medieval, lo cierto es que en nuestra capilla a mediados del siglo XVI la humanística, no solo había arraigado sino que se empleaba de forma exclusiva¹⁰⁰. En cuanto a la morfología. En ambos ciclos escriturarios se observa gran regularidad en sus formas, escritura de gran tamaño y uso limitado de abreviaturas. La escritura no presenta ornamentación en el ciclo gótico y en el humanístico se utilizan las inserciones con claro sentido estético y publicitario. Las escrituras no se mezclan y no hay ni indicios ni restos de prehumanística. En buena parte de las lápidas, la parte central de las mismas ha sido decorada con la silueta del finado, escudos o motivos florales. Siempre la técnica utilizada ha sido el grabado. Todo ello invita a pensar que es una epigrafía más estandarizada y de producción regular. Una epigrafía con formulación más o menos estereotipada que debía correr a cargo de unos profesionales específicos formados a tal efecto¹⁰¹. Fuera de esta reflexión quedaría el epigrama de Juan Maldonado, cuyo estilo poético nos invita a pensar en una redacción más personalizada, quizá obra del propio finado.

En resumen, en la Capilla de la Visitación se observa la actividad de tres tipos de talleres. El taller caligráfico sería el responsable de las inscripciones de las cartelas de los sepulcros. Como hemos visto, dentro de ellos se observan distintas “manos” pero una misma técnica epigráfica. El segundo taller, el escultórico, actúa en las inscripciones ligadas a las escenas iconográficas de los sepulcros. Dentro de este tipo de taller observamos también dos épocas ligadas a la personalidad del maestro del taller: la gótica del maestro Ampuero y la prehumanística del maestro Siloé (Diego de la Cruz). El taller lapidario –o de epigrafía industrial– sería el que actúa en las lápidas del pavimento. Es una epigrafía más arquetípica con los modelos propios del momento gráfico al que pertenecen sus letreros.

trabajando sobre ellas, pero ya adelantamos que apuntalan la idea de que Diego de la Cruz introdujo esta escritura en el templo burgalés.

¹⁰⁰ Entre 1554 y 1557 tenemos fechados los epitafios de Diego González del Pedregal y Juan Maldonado. Sobre el canónigo Damián Pérez no hemos encontrado mucha información, pero debemos trasladar su óbito a los primeros años del siglo XVII, si tenemos en cuenta que durante todo el siglo XVI Daroca fue priorato convirtiéndose a canónigos capitulares con Juan de Ulcinelles que regentó el poder entre 1602 y 1609, por lo que nuestro canónigo no lo pudo ser antes de estas fechas. De ser así, se convertiría pues en el enterramiento más moderno de nuestra colección.

¹⁰¹ Martín López 2012, p. 23.

De forma provisional diremos que la prehumanística está en la catedral de Burgos desde los primeros años de la década de 1480 y que se mantiene hasta los primeros años del siglo XVI. Convive con la minúscula gótica que sigue siendo la preferida. Desaparece antes la prehumanística que la gótica que cohabitó con la humanística durante el siglo XVI. La nueva escritura fue introducida a través de talleres escultóricos –muy ligado a la pintura– en el entorno de Gil de Siloé con mayor influencia flamenca que alemana¹⁰². Se empleó como un elemento más del lenguaje del artista. La escritura, por tanto, tiene que adaptarse a la imagen. De ahí que adquiera más importancia el diseño que el rigor textual; esto es, la decoración que la palabra, la floritura que el trazo completo. El texto será “completado” por el espectador que lo reconoce, pero no debe restar protagonismo a la imagen. Se reserva para ámbitos de gran notoriedad, como filacterias o cartelas¹⁰³. El artista busca con ella su propio estilo, pero no termina de sentirse a gusto y no se consolida nunca. Quizá por eso fue una escritura efímera. Al final de la centuria, el maestro Gil, realizó grandes obras, como el sepulcro de Juan II en la Cartuja de Miraflores con una escritura evolucionada ya hacia la humanística. Lo mismo sucedió con la obra pictórica de Diego de la Cruz¹⁰⁴.

9. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Andrés Ordax, Salvador (2002), *Escultura monumental castellana en el tránsito del siglo XV al XVI: la portada de Santa María de Aranda de Duero*, “Biblioteca: estudio e investigación” 17, pp. 315-346.
- Blanco Díez, Amancio (1945), *Los deanes de la catedral de Burgos: dignidades eclesiásticas burgalesas (2) Continuación*, “Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos” 2/91, pp. 540-548, pp. 540-548.
- Debiais, Vincent (2015), *Le chant des formes: l'écriture épigraphique, entre matérialité du trame et transcendance des contenues*, “Revista de poética medieval” 27, pp. 101-129.
- Fernández Gallardo, Luis (2007), *Alonso de Cartagena y la escritura humanística: epístola y diálogo*, “Revista de poética medieval” 19, pp. 49-92.

¹⁰² Es la conocida como escuela hispano flamenca. Véase con carácter general Silva Maroto 1990.

¹⁰³ Es significativo este punto. Ya hemos visto, en el Retablo de la Concepción, como la reproducción de códices siempre se hace bajo los auspicios de la gótica minúscula aun cuando no se reproduce texto real.

¹⁰⁴ Sobre la cronología de la escritura prehumanística en este pintor y su relación con otros de la época. Rodríguez Suárez 2021.

- Fernández Gallardo, Luis (2020), *Alfonso de Cartagena (1385-1456). Aproximación biográfica*, “Boletín de la Real Academia de la Historia” 217, pp. 95-126.
- Galende Díaz, Juan Carlos (1998), *La escritura humanística en la Europa del Renacimiento*, “Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia medieval” 11, pp. 187-190.
- García Cueto, María Pilar (2010), *En los límites de la sombra como arquetipo historiográfico. La llegada de Juan de Colonia y su aportación a la arquitectura tardogótica en Castilla*, en *Los últimos arquitectos del gótico*, Santander, Universidad de Cantabria, pp. 71-148.
- García García, Heliodoro (2015), *El pensamiento comunero, eramista, moral y humanístico de Juan de Maldonado*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- García Lobo, Vicente (1991), *Los medios de comunicación social en la Edad Media: la comunicación publicitaria*, León, Universidad de León.
- García Lobo, Vicente (2002), *La Epigrafía medieval. Cuestiones de método*, en *Centenario de la cátedra de “Epigrafía y Numismática” Universidad Complutense de Madrid 1900/01-2000/02*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 77-119.
- García Lobo, Vicente (2010), *La escritura publicitaria*, en *Las inscripciones góticas. II. Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval. León del 11 al 15 de septiembre de 2006*, León, CIHM, pp. 29-44.
- García Lobo, Vicente (2011), *El difunto reivindicado a través de las inscripciones*, en *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 171-198.
- García Morilla, Alejandro (2011), *La impaginato en las inscripciones del románico burgalés*, en *Impaginato en las inscripciones medievales*, León, CIHM, pp. 213-229.
- García Morilla, Alejandro (2013a), *Sobre la habilidad de un rogatario: desajustes y correcciones en la pila bautismal de Villusto (Burgos)*, “Documenta et Instrumenta” 11, pp. 129-139.
- García Morilla, Alejandro (2013b), *Talleres, scriptoria y pequeños centros: la producción epigráfica en la provincia de Burgos*, “Documental et Instrumenta” 11, pp. 145-194.
- García Morilla, Alejandro (2015), *Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium. Burgos. Siglos VIII-XIII*, vol. I, León, CIHM.
- García Morilla, Alejandro (2018), *Escritura publicitaria de transición: entre la visigótica y la carolina. El paradigma burgalés*, “Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia medieval” 31, pp. 271-302.
- García Morilla, Alejandro (2020), *Poder, manufacturar y comprar a pequeña*

escalada: la producción epigráfica ligada a los centros artesanales locales, en *De scriptura et scriptis: producir*, León, Universidad de León, pp. 77-87.

- García Morilla, Alejandro (2022), *El papel de la funcionalidad en la clasificación tipológica de las inscripciones: la concepción integral del monumento epigráfico. Un primer acercamiento*, “Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval” 35, pp. 299-324.
- Gimeno Blay, Francisco (2005), “*De la luxurians litera a la castigata et clara: del orden gráfico medieval al humanístico (ss. XV-XVI)*”, en *La Mediterrània de la Corona d’Aragó, segles XIII-XVI & VII Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004: XVIII Congrés d’Història de la Corona d’Aragó, València 2004, 9-14 setembre*, València, Universidad de Valencia, pp. 1519-1564.
- Gimeno Blay, Gimeno (2005), *Admiradas mayúsculas. La recuperación de modelos gráficos romanos*, Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Gómez Bárcena, M.^a Jesús (1988), *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos.
- Gudiol Ricarte, José (1966), *El pintor Diego de la Cruz*, “Goya. Revista de Arte” 70, pp. 208-217.
- Koch, Walter (1996), *Inscripciones y estudios epigráficos de los países de lengua alemana*, “Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte” 18, pp. 161-182.
- Lampérez y Romea, Vicente (1904), *Juan de Colonia. Estudio biográfico-crítico*, Valladolid, Imp. La Nueva Pincia.
- López de Guereño, M.^a Teresa (2021), *Exaltación del linaje, relaciones artísticas y modelos de comparación a fines de la Edad Media: los sepulcros de los Cuevas/Covarrubias en el presbiterio de la ex Colegiata de Covarrubias*, en *Migravit a seculo. Muerte y poder de príncipes en la Europa Medieval. Perspectivas comparadas*, Madrid, Sílex, pp. 569-607.
- López Mata, Teófilo (1947), *La capilla de la Visitación y el obispo D. Alonso Cartagena*, “Boletín de la Institución Fernán González” 26, pp. 632-643.
- Mallon, Jean (1952), *Paléographie romaine*, Madrid, CSIC.
- Mallon, Jean (1955), *L’ordinatio des inscriptions*, “Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres” 99/1, pp. 126-137.
- Marín Martínez, Tomás; Ruiz Asencio, José Manuel (1997), *Paleografía y Diplomática*, vol. II, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

- Martens, Didier (2001), *Diego de la Cruz, cuarenta años después de su redescubrimiento: balance de las investigaciones y nuevas propuestas*, “Goya. Revista de Arte” 283-284, pp. 208-222.
- Martín López, M.^a Encarnación (1999), *La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglo XV*, en *Inscript und material Inscript und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche epigraphik. Ingolstadt 1997*, Múnich, Taschenbuch, pp. 191-206.
- Martín López, M.^a Encarnación (2002), *El documento como fuente para la epigrafía*, en *La documentación para la investigación: homenaje a José Antonio Martín Fuertes*, vol. II, León, Universidad de León, pp. 363-383.
- Martín López, M.^a Encarnación (2007), *Centros escriptorios epigráficos en la provincia de Palencia*, en *De Litteris, manuscriptis, inscriptionibus. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Koch*, Viena, Böhlau, pp. 203-227.
- Martín López, M.^a Encarnación (2010), *La escritura gótica de las inscripciones*, en *Paleografía II. Las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 155-182.
- Martín López, M.^a Encarnación (2011), *La salvación del alma a través de las inscripciones medievales*, en *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 255-279.
- Martín López, M.^a Encarnación (2012), *Las inscripciones de la catedral de León (ss. IX-XX)*, León, CIHM.
- Martín López, M.^a Encarnación (2014), *La escritura prehumanística en las inscripciones castellanas. Aproximación a su estudio*, en *Alma Littera. Estudios dedicados al profesor José Manuel Ruiz Asencio*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 397-407.
- Martín López, M.^a Encarnación (2020), *Los centros escriptorios en el reino de León y Castilla: la transición de la visigótica a la carolina a través de la escritura epigráfica*, “Anuario de Estudios Medievales” 50/2, pp. 665-695.
- Martín López, M.^a Encarnación; García Lobo, Vicente (2009), *La epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones*, en *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 185-214.
- Martín Martínez de Simón, Elena (2013a), *Arquitectura religiosa tardogótica en la provincia de Burgos (1440-1511)*, vol. I, Burgos, Universidad de Burgos (tesis doctoral).
- Martín Martínez de Simón, Elena (2013b), *Un modelo funerario de la escuela*

- burgalesa: las capillas centrales de la segunda mitad del siglo XV en Burgos*, “Anales de Historia del Arte” 23, pp. 273-287.
- Martínez Burgos, Matías (1957), *Don Alonso de Cartagena, Obispo de Burgos. Su testamento*, “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos” 63, pp. 81-110.
- Menéndez González, Nicolás (2016), *Sunder von vil andern grossen berumpten maisteren. Las obras de la capilla de la Visitación y la fachada de la Catedral de Burgos, marco de la aparición de Juan de Colonia en la ciudad. Reestructuración del taller catedralicio (h. 1444-1447), en 1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 91-106.
- Menor Natal, Elisabeth (2021), *Talleres epigráficos y talleres escultóricos. El taller epigráfico del maestro Sebastián de Toledo*, León, Universidad de León.
- Miguélez Cavero, Alicia (2010), *Texto, imagen y música: el dolor ante la muerte del infante don Sancho en el Panteón Real de las Huelgas*, en *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval. León del 11 al 15 de septiembre de 2006*, León, CIHM, pp. 455-467.
- Olivetto, Georgina (2014), *Alonso de Cartagena: ante el manuscrito de autor*, “Romance Philology” 68, pp. 45-64.
- Orcajo, Pedro (1856), *Historia de la Catedral de Burgos*, Burgos, Imp. Carriño y Jiménez.
- Payo Hernanz, René (coord.) (2008), *La catedral de Burgos. Ocho siglos de historia y arte*, Burgos, Promeca.
- Payo Hernanz, René; Matesanz del Barrio, José (2015), *La edad de oro de la Caput Castellae. Arte y sociedad en Burgos, 1460-1600*, Burgos, Dosseles.
- Petrucci, Armando (1999), *Alfabetismo, escritura y sociedad*, Barcelona, Gedisa.
- Proske, Beatrice Gilman (1951), *Castilian Sculpture, Gothic to Renaissance*, Nueva York, Hispanic Society of America.
- Ramírez Sánchez, Manuel (2012), *La tradición de la epigrafía antigua en las inscripciones hispanas de los siglos XV y XVI*, “Veleia” 29, pp. 255-277.
- Risco, Manuel (1795), *España Sagrada. T. XXXIX. De la iglesia exenta de Oviedo desde el medio del siglo XIV hasta finales del siglo XVIII*, Madrid, Oficina de la viuda e hijo de Marín.
- Rodríguez Suárez, Natalia (2010a), *Características gráficas de los talleres rurales ligados a la pintura*, en *Paleografía II. Las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 263-275.

- Rodríguez Suárez, Natalia (2010b), *Paleografía epigráfica: la transición hacia la letra gótica minúscula en las inscripciones españolas*, en *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval. León del 11 al 15 de septiembre de 2006*, León, CIHM, pp. 469-477.
- Rodríguez Suárez, Natalia (2012), *Un repaso a través de los conceptos de Epigrafía e inscripción*, “Documenta et Instrumenta” 10, pp. 147-156.
- Rodríguez Suárez, Natalia (2019), *Del artesano al artista medieval: la funcionalidad de la inscripción como medio de identificación del proceso*, en *Escritura y sociedad: burgueses, artesanos y campesinos*, Madrid, Dykinson, pp. 171-182.
- Rodríguez Suárez, Natalia (2020a), *El proceso para realizar una inscripción en la Edad Media y sus evidencias hoy: los talleres epigráficos medievales*, “Anuario de Estudios Medievales” 50/1, pp. 383-414.
- Rodríguez Suárez, Natalia (2020b), *La escritura prehumanística en España: novedades sobre su cronología*, en *De scriptura et scriptis: producir*, León, Universidad de León, pp. 61-76.
- Rodríguez Suárez, Natalia (2021), *Los mensajes epigráficos en la pintura del siglo XV en España: un análisis de su diversidad gráfica*, en *La comunicación social en la Europa medieval*, Madrid, Dykinson, pp. 163-196.
- Röll, Johannes (2001), *Dialectus deo et hominibus the tomb of bishop Don Alonso de Cartagena*, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González, pp. 381-388.
- Ruiz Asencio, José Manuel (2016), *La escritura hispano-gótica*, en *Paleografía y escritura hispánica*, Madrid, Síntesis, pp. 147-163.
- Serna Serna, Sonia (2007), *Los obituarios del Archivo de la Catedral de Burgos*, Burgos, Universidad de Burgos (tesis doctoral).
- Silva Maroto, Pilar (1988), *Diego de la Cruz en el Museo del Prado*, “Boletín del Museo del Prado” 9/25-27, pp. 44-60.
- Silva Maroto (1990), *La pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia: obras en tabla y sarga*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Susini, Giancarlo (1982), *Epigrafía romana*, Roma, Jouvence.
- Yarza Luaces, Joaquín (1999), *Artista-artesano en la Edad Media hispana*, en *L'Artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó. Actas, Lérida 14-15 de enero de 1980*, Lérida, Universitat de Lleida, pp. 7-58.
- Yarza Luaces, Joaquín (2000), *Gil de Siloé. El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Burgos, Catedral de Burgos.

Fecha de recepción del artículo: diciembre 2022

Fecha de aceptación y versión final: junio 2023