

DOS ARQUETAS RELICARIO DE SAN VITORES (CEREZO DEL RÍO TIRÓN) HECHAS EN FLANDES (1466) Y BURGOS (1525)

TWO RELIQUARY URNS OF SAINT VITORES (CEREZO DE RÍO TIRÓN) MADE IN FLANDERS (1466) AND BURGOS (1525)

DEUX COFFRETS-RELIQUAIRE DE SAN VITORES (CEREZO DEL RÍO TIRÓN) FAITES À FLANDRE (1466) ET À BURGOS (1525)

RESUMEN: Estudiamos las arquetas con las reliquias de San Vitores. La urna interior es gótica, fue realizada, en torno a 1465, probablemente en Brujas (Flandes), y está adornada con hierro forjado y cuero trabajado con la técnica del *cuir-ciselé*. El arca exterior se hizo en Burgos en 1525. Presenta escudos de la familia Velasco y ornato de lazos, cruces y anagramas de Cristo y María.

PALABRAS CLAVE: Cerezo de Río Tirón; Belorado; Burgos; Flandes; urna-relicario; *cuir-ciselé*; lazos; artes decorativas; Gótico; Renacimiento.

ABSTRACT: : In this paper we study the chests with the relics of San Vitores. The inner urn is Gothic, was made, around 1465, probably in Bruges (Flanders), and is adorned with wrought iron and leather worked with the *cuir-ciselé* technique. The exterior ark was made in Burgos in 1525. It presents Velasco family coats of arms and ornaments of knots, crosses and anagrams of Christ and Mary.

KEYWORDS: Cerezo de Río Tirón; Belorado; Burgos; Flanders; reliquary urn; *cuir-ciselé*; knots; strapwork; decorative arts; Gothic; Renaissance.

RÉSUMÉ: Dans cet article nous étudions les coffrets-reliquaire de San Vitores. La châsse intérieure est de style gothique, réalisée vers 1465, probablement à Bruges (Flandre); elle est ornée de fer forgé et de cuir travaillé à la technique du cuir-ciselé. L'arche-reliquaire extérieure a été faite à Burgos en 1525. Elle présente des armoiries de la famille Velasco et des ornements d'entrelacs, de croix et d'anagrammes du Christ et de Marie.

MOTS-CLÉS: Cerezo de Río Tirón; Belorado; Burgos; Flandre; coffret-reliquaire; cuir-ciselé; noeuds; entrelacs; arts décoratifs; Gothique; Renaissance.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.

Universidad de Cantabria (UC)

Facultad de Filosofía y Letras
Edificio Interfacultativo
Avda. de los Castros, 52
39005 Santander

barrona@unican.es

ORCID ID: 0000-0002-7608-5923

Este estudio se ha llevado a cabo en el marco del proyecto I+D del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad HAR2016-77254-P.

bilduma
ARS

Ars Bilduma
ISSN 1989-9262
UPV/EHU Press
(CC BY-NC-ND 4.0)

<https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.18965>
BIBLID [(2018), 8; 17-40]

Recep.: 02/01/2018 Acept.: 29/01/2018

El día 2 de septiembre de este año 2017 se abrió la urna-relicario que se guarda en el antiguo convento de San Vitores ubicado entre Cerezo de Río Tirón y Fresno de Río Tirón. Con este acto se daba continuidad a una práctica realizada en siglos anteriores en fechas próximas a la fiesta del santo que se celebra el 26 de agosto. Aunque la apertura y comprobación de las reliquias se venía efectuando cada cien años y se sabía que el 11 de septiembre de 1916 se había abierto, no se pudo practicar en 2016, cuando correspondía, por las obras de rehabilitación que se acometieron en el convento durante ese año.

La apertura ha permitido conocer la primitiva arqueta gótica que se guarda en el interior del arca mayor hecha en 1525. Además, se ha revelado la decoración interior del arca renacentista que ofrece distintos motivos pintados en rojo y negro sobre blanco. Con ello se han podido confirmar o aquilatar algunas noticias presentadas en uno de los estudios escritos en homenaje a la profesora Micaela Portilla¹. Cerrada la urna renacentista e introducido de nuevo el relicario gótico, presentamos ambos objetos para conocimiento de la comunidad científica. (Fig. 1)

Dentro de la urna gótica, aparte de las reliquias corporales del santo, se encontraron, en un recipiente que contiene la arqueta interior, otras reliquias y algunos restos de papel identificatorios² entre los que

- 1 BARRÓN GARCÍA, A. A.: "Una imagen de Felipe Bigarny sobre la primitiva tumba de San Vitores, patronazgo de la casa Velasco", en VÉLEZ CHAURRI, J. J., ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (ed.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria, 2008, pp. 181-190.
- 2 Algunos de los papeles encontrados –todos en mal estado de conservación y fragmentarios– parecen etiquetas identificatorias de las reliquias, guardadas en envoltorios de diferentes telas. Así: "de lac [o lat] Beate Marye", "del abito de San Pedro Martir". Otros fragmentos de papel son restos de diversos relatos. Uno de ellos ha de referirse a los actos habidos durante la traslación de 1525 y concluye: "...curie romane. Facta prima die mensis/ ...gentesimo vicesimo quinto".



Fig. 1: El trono y el arca de San Vitores actualmente.
 Convento de San Vitores, Fresno de Río Tirón (Burgos). 1710-1715

destacamos uno que hace mención a una reliquia de Santa María, otro referido a un resto del hábito de san Pedro Mártir –san Pedro de Verona, mártir dominico–, y un documento fechado el primer día de un mes de 1525, posiblemente en alusión al mes de mayo, unos días antes de la traslación³ de la arqueta gótica –con las reliquias del santo– a la nueva arca renacentista regalada por el Condestable de Castilla. Por entonces se hicieron algunas obras de reforma en el convento pues se conserva en el edificio actual –de comienzos del siglo XVIII⁴– un singular escudo ducal de

Velasco entre las columnas del Plus Ultra que corresponden al Condestable Íñigo Fernández de Velasco, fallecido en 1528 y vinculado al emperador Carlos V desde que llegara a Castilla y lo hiciera miembro de la Orden del toisón⁵. El relato que escribió fray Manuel Garay –que demuestra estar bien informado y que visitó el convento– sobre la fundación del convento dominico de San Vitores sugiere que en 1525 se abrió o renovó y que en ese año, siendo prior fray Andrés de Ávila, se giró visita al convento y se hizo registro de las reliquias del santo⁶. La crónica de la provincia franciscana de Burgos, escrita por Hernáez de la Torre y Sáenz de Arquíñigo, también puede interpretarse en la misma dirección, como veremos. (Fig. 2)

- 3 La traslación se efectuó el día 10 de mayo de 1525; ÁLVAREZ, A.: *Triunpho de la virtud dibuxado en la admirable vida y peregrina muerte de el Íncrito Martyr de España, San Vitores*. Valladolid, por Antonio Figueroa, 1694, p. 144.
- 4 Fray Domingo Hernáez de la Torre y fray Joseph Sáenz de Arquíñigo se refirieron al desprendimiento de una roca que había provocado cierta ruina en el monasterio, aunque en 1722, cuando ellos escribían, había sido renovado: “así la Casa, como el Convento se ha fabricado de nuevo” y “ya oy sus riesgos se han evitado en su última fábrica, que está muy hermosa”; HERNÁEZ DE LA TORRE, Fr. D. y SÁENZ DE ARQUÍÑIGO, Fr. J.: *Primera parte de la Chronica de la provincia de Burgos de la Regular Observancia de Nuestro Padre San Francisco*. Madrid, por Gerónimo Roxo, 1722, p. 380. Además, señalaron que la reedificación la comenzó el provincial fray José de Sagredo y la concluyó fray Francisco Fernández de Valderrama, sucesor como ministro provincial de Burgos. Sagredo fue provincial de 1710 a 1713 y Valderrama de 1713 a 1716. Precisó las fechas de la reedificación fray Manuel Garay: “Por ser el sitio de este Convento tan ocasionado a ruinas, no teniendo mas fundamentos que peñas de yeso, las ha padecido tan grandes, que en el año de mil setecientos y diez estaba lo mas de él, assi en Iglesia, como en otras oficinas, sin poderse habitar sin mucho peligro; pero desde el año dicho de diez, hasta el de mil setecientos y diez y seis, en que gobernaron esta santa Provincia como Ministros Provinciales, los muy Reverendos Padres, Fr. Joseph Sagredo, y Fr. Francisco Fernandez de Valderrama, se ha hecho todo casi de nuevo; pues se ha desmontado gran parte de la cuesta, dexando sitio capaz, en el qual se ha fabricado la Iglesia con mucha perfeccion, y hermosura, y singular adorno en todos sus Retablos, especialmente el Retablo Mayor, en cuyo centro está la urna de las Reliquias del Santo, y su primorosa, y milagrosísima Imagen de Alabastro, con la qual, sacandola en rogativa los Pueblos, logran el alivio, y socorro en todas sus necesidades. Al Sepulcro del Santo, que está al lado de la Epistola, en una de las mangas del crucero de dicha Iglesia, se le ha puesto una reja sobredorada, con su paño bordado, en atencion a

tan sagrado Lugar, cuya tierra sacan los devotos para alivio de muchas enfermedades. Todo lo demás que se ha fabricado para la vivienda de los Religiosos [que eran veinte], es muy conforme a nuestro estado, y con bastante conveniencia”; GARAY, Fr. M.: *Compendio chronologico con nuevas addiciones, a la primera parte de la chronica de la Santa Provincia de Burgos*. Pamplona, en la Oficina de Pedro Joseph Ezquerro, 1742, p. 154. Güemes aportó, a partir de un documento que consultó en el convento, que la reforma se concluyó en 1715 y que el provincial de entonces, fray Francisco Fernández de Valderrama, “colocó el arca de las reliquias en el último banco del precioso altar de su iglesia, en donde se hallan al presente”; GÜEMES, L. A.: *Historia de la vida, sepulcro, reliquias y Congregación del ínclito mártir San Vitores*. Burgos, Imprenta de Pascual Polo, 1849, p. 168.

- 5 Nombrado caballero del toisón de oro en 1518 asistió a la reunión de la Orden celebrada en Barcelona en marzo de 1519. En el coro de esta catedral están representadas las armas del Condestable Íñigo. Las de su hijo Pedro Fernández de Velasco, como miembro de esta Orden, se conservan en la catedral de San Bavón de Gante.
- 6 GARAY, Fr. M.: *Op. cit.*, p. 154.



Fig. 2: Escudo de Íñigo Fernández de Velasco.
 Convento de San Vitores, Fresno de Río Tirón (Burgos). 1525-1540

1. LA TRASLACIÓN DE LAS RELIQUIAS DE SAN VITORES

La urna de madera dorada que se muestra en la actual ermita de San Vitores se realizó mientras los dominicos administraban un pequeño cenobio, pues por dentro está adornada con el blasón de la orden de santo Domingo de Guzmán: una cruz flordelisada dispuesta sobre un campo cuartelado tanto en cruz como en aspa o sotuer con alternancia de los colores plata –blanco– y sable –negro–, que son los del hábito dominico. Los dominicos gobernaron el monasterio desde una fecha incierta que se suele situar en 1466 hasta diciembre de 1551. En septiembre de 1556 llegaron los franciscanos por mediación del IV Condestable de Castilla Pedro Fernández de Velasco y permanecieron hasta la exclaustación del siglo XIX.

Las primeras noticias sobre el primitivo eremitorio de San Vitores, situado junto a la tumba del santo, datan de comienzos del siglo XV⁷. El eremitorio no disponía de rentas propias ni contaba con clérigo ni eremita que lo atendiera de forma continuada cuando, en enero de 1427, un fraile dominico del convento de San Pablo de Burgos consiguió licencia papal para salir del monasterio e instalarse allí⁸. Comenzó por entonces la construcción de una iglesia para la que, en 1439, los habitantes de Fresno de Río Tirón, en cuyo término se ubicaba, y los de Belorado solicitaron al Papa, con mediación real, la concesión de indulgencias para la reparación, dotación y conservación de la iglesia del eremitorio⁹. Además, según los habitantes de Belorado se esperaba que, con brevedad, el eremitorio se

-
- 7 PÉREZ AVELLANEDA, M.: *San Vitores. Iconografía y culto*. Vitoria, 2009, T. II, p. 529.
- 8 RUIZ DE LOIZAGA, S.: *Documentación medieval de la Diócesis de Burgos en el Archivo Vaticano (siglos XIV-XV)*. Roma, 2003, pp. 128-129. García Rojo, dominico de San Pablo de Burgos, solicitó al Papa permiso de exclaustación para llevar una vida más perfecta y residir en un despoblado “in heremitorio Sancti Victoris prope Bilforato Burgensis diocesis, in quo non habitat aliqui heremite religiosi nec seculares”.

transformara en monasterio de benedictinos. La *Vida de San Vitores* que escribió Andrés Gutiérrez de Cerezo, hacia 1487, y que utilizó el impresor Juan de Burgos en 1499 señaló que se edificó “la casa e monasterio con las limosnas de las buenas gentes” y que, a continuación, Luis de Velasco protegió el santuario con diligencia y devoción y promovió el traslado del cuerpo santo a la capilla mayor de la iglesia que se efectuó el 20 de mayo de 1478¹⁰. Luis de Velasco era señor del territorio desde que en 1458

recibiera, en mayorazgo agnático, el señorío de Belorado¹¹ –junto con Cerezo de Río Tirón, San Vicente del Valle, Ojacastró, La Puebla de Arganzón y otras poblaciones– de su padre Pedro Fernández de Velasco, primer conde de Haro y señor de Medina de Pomar. Varios autores situaron la traslación del santo el 20 de mayo de 1466 y es probable que entonces se realizara un primer traslado o tal vez se festejó la finalización de las obras del santuario –iniciadas en torno a 1439– o una ampliación promovida por Luis de Velasco como señala un códice manuscrito que publicó Tamayo Salazar¹². Dos noticias de la documentación de la catedral de Burgos confirman que hubo actos en 1466, probablemente el 26 de agosto en lugar del 20 de mayo. Los documentos son del 22 de septiembre

- 9 RUIZ DE LOIZAGA, S.: *Op. cit.*, pp. 172-173 y 175-176. El edificio contenía el cuerpo de San Vitores: dijeron los habitantes de Fresno “qui ecclesiam prefati heremitorii, in qua Sancti Victoris corpus”; y concretaron los vecinos de Belorado “ecclesie heremitorii sancti Victoris, prope locum Fresno, eiusdem diocesis [Burgensis] situati, in qua ipsius sancti corpus requiescit”.
- 10 Citamos por la edición de Fernando Baños; BAÑOS VALLEJO, F.: “San Vitores en otro incunable (II): edición de Juan de Burgos (1499)”, *Archivum*, 2004-2005, LIV-LV, p. 418. La primera edición de la vida del santo, escrita por Andrés Gutiérrez de Cerezo, la publicó Fadrique de Basilea hacia 1487 y la edición latina la transcribió Enrique Flórez, aunque no contiene el relato de la traslación que para los relicarios que estudiamos es fundamental; FLÓREZ, H.: *España sagrada. Tomo XXVII. Contiene las iglesias colegiales, monasterios y santos de la diócesis de Burgos*. Madrid, por d. Antonio de Sancha, 1772, cc. 823-831. Según los investigadores Víctor Infantes de Miguel y Fernando Baños Vallejo el texto castellano de Gutiérrez de Cerezo se incorporó a una *Leyenda de los santos* publicada por Fadrique de Basilea hacia 1493 de la que únicamente se han encontrado páginas sueltas sin el texto de San Vitores. Esta leyenda áurea desaparecida la utilizó en 1499 el impresor Juan de Burgos para publicar la *Leyenda de los santos* que se conserva en la Biblioteca del Museo Británico y que también contiene la vida de San Vitores. La bibliografía sobre las ediciones de la vida del santo es muy extensa: HUIDOBRO SERNA, L.: “Vida de San Vitores de Cerezo”, *Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos* (BCMB), 1945, pp. 506-513. IDEM: “Vida de San Vitores por Gutiérrez de Cerezo. (Primer libro incunable de la imprenta de Burgos)”, *BCMB*, 1946-1947, pp. 449-452, 644-649; 1948, pp. 45-46. IZARRA, T.: “El notabilísimo incunable de San Vitores”, *BCMB*, 1948, pp. 47-50. PÉREZ AVELLANEDA, M.: *Vida de San Vitores, de Andrés Cerezo (1487). 500 años de la imprenta en Burgos, 1485-1985*. Burgos, 1985 que reproduce el original publicado por Fadrique de Basilea y lo transcribe. GÓMEZ MORENO, Á.: “Leyenda y hagiografía: el caso de San Vitores”, en ÉTIENVRE, J.-P. (ed):

Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, 10/11-XI-1986. Madrid, 1989, pp. 173-191. INFANTES, V.: “Los ejemplares incunables de la *Historia del glorioso mártir Sant Vitores* (I)”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 16, 1998, pp. 113-124. BAÑOS VALLEJO, F.: “Vida de san Vitores (Las versiones anónimas y las de Andrés Gutiérrez de Cerezo)”, en ALVAR, C. y LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*. Madrid, 2002, pp. 1007-1009. IDEM: “San Vitores en otro incunable: texto e imágenes”, en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Ed. de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro. Alacant, 2005, vol. I, pp. 341-353. GUTIÉRREZ GALINDO, M. A.: *Pasión, historia y vida de San Víctor[es]. Estudio filológico*. Cerezo de Río Tirón, 2004. PÉREZ AVELLANEDA, M.: *San Vitores. Iconografía...*, 2 t. IDEM: “San Vitores, la leyenda: fuentes, época y vida”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 246, 2013/1, pp. 191-225.

- 11 BARRÓN GARCÍA, A. A.: “Bóvedas con figuras de estrellas y combados del Tardogótico en La Rioja”, *Turiaso*, XXI, 2012-2013, p. 241.
- 12 TAMAYO SALAZAR, J.: *Anamnesis, sive Commerationis Sanctorum Hispanorum, ad ordinem, et methodum Martyrologii Romani. Tomus Tertius*. Lugduni, Sumptib. Phil. Borde, Laur. Arnaud, & Cl. Ragaud, 1655, pp. 259-260. Tamayo Salazar tradujo al latín un códice manuscrito antiguo sobre la traslación de San Vitores que después de relatar la primera sepultura seguía: “attamen, postquam domus et coenobium, eleemosynis piorum virorum, amplitudinem recepere, devotus et multum Magnificus Dominus D. Ludovicus de Velasco omnem posuit operam in transferendis S. Martyris exuuiis”.

y del 4 de octubre de 1466¹³. En el primero, dos canónigos que habían asistido a la romería de San Vitores informaron al cabildo burgalés del viaje y de los milagros que habían ocurrido y se acordó que, puesto que la iglesia estaba mal servida, la atendieran los beneficiados de veinte en veinte días. En la segunda fecha se exigieron disculpas a los beneficiados que no habían asistido a la romería y se acordó reprender a dos clérigos de Belorado porque no salieron a recibir la procesión de San Vitores.

Escribieron González Dávila y Tamayo Salazar¹⁴ que Luis de Velasco, con licencia del obispo burgalés Luis de Acuña, trasladó el cuerpo del santo al altar mayor desde su entierro primitivo en la cueva y que la traslación se produjo el 20 de mayo de 1466, domingo, con asistencia de los mismos personajes que estuvieron presentes el 20 de mayo de 1478 según Gutiérrez de Cerezo y la *Vida de San Vitores* de 1499. Como veremos los datos conocidos corroboran que los actores citados, en una y otra fecha, pudieron hacerlo en 1478 mientras que es imposible que varios de ellos concurrieran en 1466.

El ilustrado Enrique Flórez dudó de la veracidad de algunos datos transmitidos por quienes fecharon la traslación en 1466 pero sostuvo

básicamente lo mismo en atención a las noticias y fuentes que pudo manejar¹⁵. Adjudicó la construcción del convento al Condestable –algo incierto porque Luis de Velasco nunca ostentó ese título y era hermano del Condestable– y que lo entregó a los dominicos. Además, con autorización del obispo burgalés Luis Acuña, trasladó el cuerpo del santo a la iglesia del convento y lo introdujo en una urna preparada para ese fin que se colocó en el altar mayor en 1466. En este punto –fundamental para identificar y fechar la urna gótica del santo– Flórez dio crédito a lo escrito en la crónica de la provincia franciscana de Burgos¹⁶, pues ni González Dávila ni Tamayo Salazar lo mencionaron. En esta traslación estuvieron presentes el abad de Cardeña, fray Íñigo, por delegación del obispo burgalés Luis de Acuña, Luis de Velasco que hizo la obra, don Íñigo abad de San Pedro de Cardeña, Bernardino Fernández de Velasco primogénito del Condestable Pedro Fernández de Velasco, Sancho de Velasco, Diego Sarmiento conde de Salinas, María de Mendoza esposa de Luis de Velasco, Ana de Velasco, hija de ellos, y Leonor Osorio, esposa de Alfonso Díaz Bolsier. Seguramente entremezcló acontecimientos de dos tiempos distintos.

13 Archivo Catedral de Burgos, Registro 17, ff. 422-423 y 427v.

14 GONZÁLEZ DÁVILA, G.: *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los Reynos de las dos Castillas. T. III. Teatro eclesiástico de la Santa Iglesia metropolitana de Burgos. Vidas de sus obispos y arzobispos, y cosas memorables de su sede*. Madrid, por Diego Diaz de la Carrera, 1650, p. 82, en la que fechó la traslación el 20 de mayo de 1466, aunque cometió varios errores como el de señalar que el obispo de Burgos dio licencia para trasladar el cuerpo del santo al monasterio de Cardeña. Tamayo Salazar repitió la fecha y concretó que el cuerpo del santo se trasladó al altar mayor con asistencia de los mismos personajes que, en realidad, estuvieron presentes en el traslado de 1478. Para todo ello ofreció como referencia un *Códice antiguo* acerca de la traslación de San Vitores y a González Dávila; TAMAYO SALAZAR, J.: *Op. cit.*, pp. 259-260; también en *Tomus Quartus*, 1656, p. 591.

15 FLÓREZ, H.: *Op. cit.*, cc. 746-747. Entre los datos heredados que puso en entredicho se encuentra la fecha de la traslación, pues el 20 de mayo de 1466 no cayó en domingo, contra lo que sostuvieron González Dávila y Tamayo Salazar a quienes cita. Flórez se inclinó por el año 1464 para hacer coincidir el 20 de mayo en domingo y, de este modo, introdujo mínimas alteraciones a lo señalado por Tamayo quien dijo traducir al latín un viejo códice manuscrito hispano: “Acta Translationis Sacri Corporis S. Victoris Martyris Ceresensis, ex MS. Codice antiquo: ... Anno igitur Dominicae Nativitatis M. CCCCLXVI die Dominica XIII Kalend. Iunii”. TAMAYO SALAZAR, J.: *Op. cit.*, *Tomus Tertius*, p. 259. Flórez propuso leer IV en lugar de VI en la finalización de la fecha de la traslación.

16 HERNÁNDEZ DE LA TORRE, Fr. D. y SÁENZ DE ARQUÍÑIGO, Fr. J.: *Op. cit.*, p. 386. Escribieron que las reliquias se introdujeron “en una arca que estaba para ello prevenida, al lado del evangelio”, mientras que Flórez la ubicó en la capilla mayor. También dataron en el 20 de mayo de 1466 la traslación del cuerpo del santo desde la cueva de la sierpe, donde originalmente estuvo enterrado, hasta la iglesia del monasterio. Refrendaron la fecha con la autoridad de González Dávila y Tamayo Salazar, y adjudicaron el acontecimiento a la iniciativa de Luis de Velasco.

Gutiérrez de Cerezo, hagiógrafo de san Vitores, fechó el traslado el 20 de mayo de 1478 y es posible que en este momento se realizara una segunda traslación. Dijo Gutiérrez de Cerezo que hubo en la “trasladación grand compañía de gente con procesiones e cruces”. El acontecimiento lo promovió Luis de Velasco, señor del territorio, para colocar el cuerpo del santo en un sitio más decente: en la capilla mayor del monasterio. Como en *La Vida de San Vitores* nada se señala sobre la introducción de las reliquias en relicario nuevo, se puede suponer que la urna gótica procede de los actos de 1466. Gutiérrez de Cerezo relacionó entre los presentes en la traslación a los mismos individuos que Tamayo Salazar, los cronistas franciscanos y Flórez mencionaron en el acontecimiento de 1466: Íñigo, abad de San Pedro de Cardeña, comisionado por el obispo burgalés, Luis de Velasco, Bernardino de Velasco, hijo y heredero del Condestable Pedro Fernández de Velasco –y además, heredero de su tío Luis de Velasco que no tenía hijos varones y el mayorazgo que regentaba era de agnación rigurosa–, Sancho de Velasco –señor de Arnedo y hermano del Condestable y de Luis de Velasco–, María de Mendoza, segunda mujer de Luis de Velasco, “a este sancto martyr muy devota”, Ana de Velasco, hija del primer matrimonio de Luis de Velasco, Diego Sarmiento, conde de Salinas, y Leonor Osorio, mujer de Alonso Díaz Bolsier.

A Bernardino Fernández de Velasco, que había nacido en 1454 y estuvo presente en la traslación, le conviene la fecha de 1478 pues en 1466 contaba únicamente con doce años. Otro tanto sucede con Ana de Velasco. No se sabe la fecha de su nacimiento pero es muy probable que en 1466 fuera menor de edad mientras que en 1478 era una autoridad con título de condesa. A la traslación asistió María de Mendoza, segunda esposa de Luis de Velasco quien confesó el 11 de marzo de 1474 y el 27 de febrero de 1477 que había recibido la legítima de sus hijas –habidas durante su primer matrimonio con Ana de Padilla– Beatriz de Velasco, monja en Medina de

Pomar, y Ana de Velasco, condesa de San Esteban de Lerín¹⁷. Por tanto puede deducirse que Luis de Velasco había enviudado recientemente de su primer matrimonio y que en 1466 seguía desposado con su primera mujer. Ciertamente en las fechas citadas Ana de Velasco estaba casada con Alonso Carrillo de Peralta, conde de San Esteban de Lerín que obtuvo el marquesado de Falces en 1513¹⁸. Además, Diego Sarmiento, I conde de Salinas presente en el acto de la traslación, no obtuvo el título hasta 1470, por concesión de Enrique IV¹⁹.

En el templo actual, obra del siglo XVIII como hemos señalado, el sepulcro del santo se ubica en el brazo de la epístola del crucero, pero con anterioridad se situaba en el centro de una iglesia de nave única, a los pies de la capilla mayor que era semicircular y estaba cubierta con bóveda de horno, si atendemos la descripción realizada por Antonio Álvarez en 1694²⁰. La sepultura se encuentra protegida por una notable reja gótica

-
- 17 VARGAS-ZÚÑIGA Y MONTERO DE ESPINOSA, A. de: *Índice de la Colección de don Luis de Salazar y Castro. Tomo XLVIII*. Madrid, 1979, p. 34.
- 18 SAGASTI LACALLE, M^a J. y SAGASTI LACALLE, B.: “El linaje de los Peralta en los siglos XV y XVI. Blasones de la pinceladura del castillo de Marcilla”, *Príncipe de Viana*, 224, 2001, p. 673
- 19 LÓPEZ DE HARO, A.: *Nobiliario Genealogico de los Reyes y Titulos de España*. Madrid, por Luis Sánchez, 1622, pp. 530-531.
- 20 ÁLVAREZ, A.: *Op. cit.*, p. 129: la iglesia... “Por la parte de adentro se reduce / la capilla Mayor, bien compassada, / a una media naranja, con que luce / el arco de una nave dilatada / el Coro, por remate, se introduce / con una sillería, bien labrada, / en el qual ay un Organo decente, / para el culto de Dios Omnipotente”. “En medio esta el sepulcro de Victores”. También comentó la entrada al templo: “Una puerta da al Templo franca entrada, / en quien el arte guarda sus niveles / costosamente, y con primor labrada, / con su acompañamiento de canceles, / por preambulo sirve de la entrada / un hospicio con mesas, y escaveles”. Sobre el monasterio escribió que era de mediana traza y que se extendía “en circulo del Templo” hasta la peña que estaba encima de la iglesia. Algo añadió de la librería, refectorio, sacristía y del albergue anexo

que hubo de colocarse en 1478: tiene barrotaje torso con expansiones romboidales en el frente principal. El único cuerpo de la reja se cierra con un friso que lleva labor vegetal calada y está compartimentado por castillos. Al aire se despliegan ramos pensados para sujetar cirios.

2. LA URNA GÓTICA

Por lo que hemos visto, en 1466 –o en 1478– se introdujeron los restos de san Vitores en la urna interior que se ha podido ver en la reciente apertura de la urna exterior. Se trata de una caja de madera forrada exteriormente con cuero reforzado con tirantes de hierro forjado. El interior de la caja está pintado de rojo, color litúrgico de las fiestas de los mártires. Al exterior, la tapa se robustece con una ancha orilla de hierro de labor calada con motivos tomados de la arquitectura gótica. El canto calado conserva parte del dorado que originalmente tuvo y resalta sobre el alma de madera de la urna, pues está pintada de rojo para que se vea a través de las superficies caladas. El fondo rojo sobre las tracerías caladas simulaba el efecto del esmalte. De modo semejante –sobre tafetán rojo– se disponían las ventanas y tracerías de cruces y custodias en la platería burgalesa²¹, fuertemente influida por la flamenca. (Fig. 3)



También las manillas torsas de la tapa y de los laterales son de hierro forjado y cincelado. En el frente cuelgan de la orilla tres cerrojos de hermosas labores góticas inspiradas de nuevo en la arquitectura. Ni los arcos ni las tracerías abiertas en los cierres y en la orilla presentan elementos curvos, de modo que los motivos corresponden, desde el punto de vista del estilo, a las fechas señaladas de las traslaciones de las reliquias. En cualquier caso no se muestran combados y se puede sostener sin duda la temprana realización de este relicario.

El cuero se encuentra completamente decorado con diversas labores y dibujos incisos abiertos a cuchillo que se complementan con un punteado

marcado y cincelado mediante punzón. Son los elementos que caracterizan la técnica conocida como *cuir-ciselé* o *lederschnitt*, desarrollada tan ampliamente en Núremberg, la Alemania del Sur, Austria y Bohemia que alcanzó a la encuadernación de libros durante el siglo XV²². Se trata de una técnica muy laboriosa que emplea un

Fig. 3: Arqueta relicario de San Vitores.
 Convento de San Vitores, Fresno de
 Río Tirón (Burgos). Brujas, hacia 1465

con portada de doble arco; Idem, pp. 130-135.

21 BARRÓN GARCÍA, A. A.: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Valladolid-Burgos, 1998, t. I, pp. 139-148.

22 LOUBIER, J.: *Der Bucheinband in Alter und Neuer Zeit*. Berlin-Leipzig, 1926, pp. 58-66; DIEHL, E.: *Bookbinding: Its Background and Technique*. New York - Toronto, 1946, pp. 33, 34; GALL, G.: *Leder im europäischen Kunsthandwerk*. Braunschweig, 1965, pp. 28-153; SCHMIDT-KÜNSEMÜLLER, F. A.: *Corpus der gotischen Lederschnitteinbände aus dem deutschen Sprachgebiet*. Stuttgart, 1980, pp. XI-XVI.

instrumental extremadamente sencillo pero que exige virtuosismo y dedicación como ninguna otra de las técnicas de trabajo del cuero. Aunque se utilizó desde la Alta Edad Media, el *cuir-ciselé* se expandió en el siglo XIV y se generalizó por toda Europa durante el siglo XV. Szirmai, que ha estudiado y experimentado con esta técnica, ha precisado el procedimiento²³: tras humedecer el cuero, el dibujo se marca con un punzón romo; a continuación, los contornos de los objetos –vegetales o figurativos– se cortan con un cuchillo puntiagudo pero de bisel ancho para evitar hender el cuero en profundidad excesiva; por último se aplica el procedimiento más característico de esta técnica que consiste en texturizar el fondo con impresiones numerosísimas y repetidas, martilleadas con un cincel de cabeza perlada diminuta –de uno a dos milímetros– que requiere muchos miles de golpes para el cuero empleado en la urna de san Vitores²⁴. El texturizado se aplica alrededor del dibujo y busca resaltar la forma con un trabajo semejante al de los plateros que también destacaban el diseño con planos elevados sobre un fondo punteado y rebajado. Originalmente esta técnica la utilizaron los peleteros pero, en el siglo XV, artistas excepcionales como los miniaturistas Meir Jaffe o Ulrich Sreier diseñaron portadas que se aplicaron en *cuir-ciselé* en la encuadernación de libros, antes de que se difundieran técnicas más productivas y mecánicas como el *cuir-bouilli*: cuero moldeado en agua caliente y endurecido, con el adorno impreso con diversos tipos de ferreteado, gofrado o estampado; es decir, el adorno que en el *cuir-ciselé* se realizaba a mano con cuchillo y martillo, se aplicaba mecánicamente con moldes y punzones en el *cuir-bouilli*, aunque durante el siglo XIV y principios del XV el texturizado del

cuir-ciselé se combinó con figuras de bulto conseguidas con estampados y repujados semejantes a los empleados en el cordobán²⁵. La imprenta aumentó la producción de libros en tal volumen que en la segunda mitad del siglo XV se requirieron medios seriados para acelerar el proceso de encuadernación: hierros, punzones, ruedas, bloques y paneles de estampar. Sin embargo, los objetos decorados en *cuir-ciselé* son ejemplares únicos de dibujo y diseño individual. (Fig. 4)



Fig. 4: Arqueta relicario de san Vitores, lateral con decoración en *cuir-ciselé*

23 SZIRMAI, J.A.: *The archaeology of medieval bookbinding*. Bodmin (Cornwell), 1999, pp. 241-242.

24 Szirmai calcula que la superficie de la portada en la encuadernación de un libro de tamaño medio requiere unos 45.000 golpes de martillo; SZIRMAI, J. A.: *Op. cit.*, p. 242. Por lo tanto, para el área martilleada en la urna de San Vitores hay que multiplicar esa cantidad aproximadamente por dos o por tres.

25 Se comentan y reproducen varios ejemplos en, GALL, G.: *Op. cit.*, pp. 67-101.

El cuerpo de la arqueta de san Vitores, en su cara frontal y en las laterales, presenta motivos vegetales incisos relevados sobre el peculiar fondo punteado del *cuir-ciselé*. La cara posterior se adorna con mayor sencillez: con líneas incisas que conforman una trama romboidal, motivo muy habitual en las cubiertas traseras de las encuadernaciones trabajadas en *cuir-ciselé*²⁶. La decoración vegetal de la tapa se enriquece con las figuras de la Anunciación –de nuevo dibujadas sobre el cuero y abiertas a cuchillo–. Sobre ellas vuela una filacteria con las palabras iniciales de la salutación angélica²⁷, opúsculo de santo Tomás de Aquino, uno de los más preclaros dominicos, autor de *In Salutationem Angelicam*, rezo dominico muy conocido y prontamente difundido. La escena de la Anunciación –dibujada con gracia y artificio– se inspira en obras flamencas –o alemanas– del siglo XV y el artista ha imitado incluso, a los pies de las figuras del ángel y María, el losado de ilusión perspectiva habitual en la composición de este tema. De hecho pensamos que la arqueta de san Vitores fue producida en Flandes: la forma de la arqueta, los materiales empleados, los dibujos vegetales y la técnica utilizada son los mismos que se observan en otras arquetas conservadas en museos flamencos y brabantones. Obras en *cuir-ciselé* se realizaron en toda Europa Occidental, incluida España, pero la semejanza que guarda la arqueta de san Vitores con otras de producción

flamenca, particularmente de Brujas, nos parece determinante. Brujas fue un gran centro del comercio de pieles en Occidente²⁸ y en sus museos se guardan arquetas extraordinariamente parecidas a la de san Vitores. Se pueden citar varios ejemplares conservados en el Gruuthusemuseum de Brujas, en el Museo del Hospital de San Juan o Museo Memling de la misma ciudad, en el Bijlokemuseum de Gante, en el Museum Hof van Busleyden de Malinas o en Museum Mayer van den Bergh de Amberes, pero la arqueta de mayor semejanza, incluso con los refuerzos de hierro acabados en conchas, es la número 103370 del Gruuthusemuseum aunque es de tapa curva: pudo salir del mismo obrador que la de san Vitores²⁹.

26 Unas 30 encuadernaciones, de las 453 que conforman el corpus de las realizadas en Alemania durante los siglos XIV y XV, se adornan con motivos romboidales, y muchas más entremezclan las tramas de rombos con elementos vegetales. Véanse las láminas del reverso de los libros catalogados con los números 1, 2, 15, 37, 39, 41-43, 64, 68...; SCHMIDT-KÜNSEMÜLLER, F. A.: *Op. cit.*, pp. 81 y ss.

27 La frase de la salutación –Ave María, gratia plena, Dominus tecum–, incompleta, comienza junto al ángel y sigue en la parte superior tras una vuelta de la filatera: “Av /e maria [gra ¿oculto por el refuerzo de hierro?] plena dns”. El irregular y dubitativo trazo de la “m” y la separación de la “e” de la primera palabra sugieren que el artífice tenía dificultades para leer y que pudo trasladar, a modo de dibujo, un texto que se le ofreció.

28 DELORT, R.: *Le commerce des fourrures en Occident à la fin du Moyen Age (vers 1300 – vers 1450)*. Roma, 1978, pp. 83 y 1072-1078. Junto con Londres, Brujas fue el gran centro comercial de las pieles usadas para vestir en la Europa atlántica, aunque el autor menciona otros centros flamencos y brabantones como Malinas, Amberes, Bruselas, Berg op Zoom, St Omer y Lille.

29 Esta arqueta de Brujas es menos rica que la de San Vitores en el adorno del hierro forjado. El cuero se adorna con vegetación e inscripciones en filateras, sin figuras. Se puede ver en la BALaT (Belgian Art Links and Tools) del IRPA/KIK (Institut royal du Patrimoine artistique): <http://balat.kikirpa.be/object/103370>. Otras arquetas semejantes del Gruuthusemuseum son las número 103358 –con decoración vegetal semejante a la urna de San Vitores–, 103359, 103360, 103361, 103367 –adornada con figuras de leones y bustos humanos que han sido cincelados de modo semejante al empleado en las figuras de la Anunciación de la urna de San Vitores–. En el Bijlokemuseum de Gante, las que tienen como número de inventario 1670, 1684, 1685, 1704 y 3672. En el Museum Mayer van den Bergh de Amberes, la número 139542 con decoración vegetal similar a la de San Vitores. Otra escena de la Anunciación, en esta ocasión estampada, cubre la tapa de las Actas del consulado español de los años 1522-1548 (número 94900 del *Stadsarchief* de Brujas). Arquetas y relicarios franceses y alemanes en *cuir-ciselé* en, GALL, G.: *Op. cit.*, pp. 123-142



Fig. 5: Arqueta relicario de san Vitores, detalle con la Anunciación

Estas cajas servían para guardar todo tipo de objetos, incluidos los documentos. También hicieron las veces de joyeros y de relicarios. Comparada con las arquetas conservadas en Brujas, la de san Vitores está elaborada con excepcional virtuosismo tanto en el trabajo del cuero como en los elementos forjados, pues la destreza con la que se han realizado las manillas y las cerrajas no tiene parangón en este tipo de obras. (Fig. 5)

3. EL ARCA RENACENTISTA

Luis de Velasco falleció en 1496 sin hijos varones por lo que el mayorazgo de Belorado, de agnación rigurosa, se reintegró al tronco principal de la familia. Su sobrino, el Condestable Bernardino Fernández de Velasco, tomó posesión del mayorazgo el 16 de julio de 1496³⁰. Es posible que el Condestable engrandeciera el monasterio que, según algunos de los autores citados, atendían frailes dominicos, aunque no se puede descartar que se les buscara entonces para hacerse cargo del santuario. Hemos visto que en 1427 un dominico solicitó licencia papal de exclaustación para atender el santuario que en 1439 se levantaba en previsión de que llegaran monjes benedictinos. Flórez dijo que el Condestable labró el convento y lo entregó a los dominicos en 1464³¹, pero ninguna de sus fuentes menciona esta circunstancia y Flórez habló de Luis de Velasco, hermano de Pedro Fernández de Velasco que, además, no obtuvo la condestabilía hasta 1473. Los dominicos no son mencionados por quienes comentaron las traslaciones de 1466 y 1478, de modo que se puede dudar que lo regentaran entonces³². Hernández de la Torre y Sáenz de Arquíñigo concretaron, con cierto detalle, las fases de transformación del eremitorio en monasterio: la ermita construida sobre la tumba del santo se transformó en oratorio “con bastante vivienda” para que ciertos capellanes lo atendieran. Allí vivieron sacerdotes “hasta que el Excelentísimo Condestable en atención, aun a mayor veneración, que la que entonces tenía (que estaba en su jurisdicción) determinó hacer un moderado

30 Archivo Histórico Nacional, Nobleza, Frías, C.292, D.23-25 y 34; BLANCO GARCÍA, F.: “Catalogación de documentos medievales de La Rioja burgalesa (continuación)”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 178, 1972, pp. 160-161 y 163.

31 FLÓREZ, H.: *Op. cit.*, c. 746.

32 En la larga lista de asistentes a la traslación de 1478 no se relaciona a dominico alguno.

Convento, y introducir en el Religiosos de Nuestro Padre Santo Domingo”³³. Los documentos del archivo catedralicio de Burgos que se han citado sugieren que en 1466 era atendido por sacerdotes diocesanos, luego es probable que los dominicos llegaran a partir de 1496, cuando el santuario pasó a poder del Condestable. Bernardino Fernández de Velasco y su segunda mujer, Juana de Aragón hija del rey Fernando el Católico, mantuvieron estrechas relaciones con los dominicos de San Pablo de Burgos y pensaron enterrarse en este convento para lo que edificaron una capilla dedicada a las Once mil vírgenes que fue inaugurada en 1506. Dominico fue Juan de Velasco, hermanastro de Bernardino al que estuvo muy unido. Ocupó la sede episcopal de Calahorra-La Calzada y de Palencia sucesivamente y construyó un convento para dominicas en Casalarreina a partir de 1509. El escudo del Condestable Íñigo Fernández de Velasco que se conserva en el exterior del convento actual, como se ha dicho, indica que se hicieron labores de ampliación en las primeras décadas del siglo XVI³⁴. (Fig. 6)

33 HERNÁEZ DE LA TORRE, Fr. D. y SÁENZ DE ARQUÍÑIGO, Fr. J.: *Op. cit.*, p. 379: “Fue primero este Convento una Hermita, que la piedad de sus Paisanos erigió en el sepulcro de S. Vitores; y para que tuviese especial veneracion, pusieron un exemplar Hermitaño, que cuidasse de su asseo. Assi lo hizo, pero no obstante, que estaba en gran veneracion, no solo de los Lugares circunvezinos, sino de otros mas remotos, duró muy poco en Hermita; porque creciendo mas la devocion determinó hazer un decente Oratorio, con bastante vivienda para algunos Capellanes, que habitando allí, diessen culto a San Vitores, y se hiziesse su nombre mas conocido. Entraron a vivir en el ciertos Sacerdotes exemplares, y perseveraron, hasta que el Excelentissimo Condestable en atencion, aun a mayor veneracion, que la que entonces tenia (que estaba en su jurisdiccion) determino hazer un moderado Convento, y introducir en él Religiosos de Nuestra Padre Santo Domingo. Obtenidas las licencias necessarias, consiguió su intento, y passó aquel Oratorio a mejorarse en Convento de Padres Dominicos, que asistieron algunos años”.

34 GONZAGAE, F.: *De Origine Seraphicae Religionis Franciscanae*. Roma, 1587, Tertia Pars, p. 924. En la breve noticia que incorpora del convento de San Vitores se alude a la ampliación del santuario por los dominicos, pero no se ofrece fecha: “Hoc postmodum

Con los dominicos en la regencia del monasterio de San Vitores, la urna gótica se introdujo en un arca mayor el 10 de mayo de 1525, en presencia del Condestable Íñigo Fernández de Velasco, de su esposa María Tovar y de sus hijos varones Pedro, conde de Haro y protagonista de la ceremonia, Juan y Bernardino. El Condestable había mandado labrar la nueva urna y un trono de cuatro columnas, a modo de baldaquín o ciborio, que se colocó en el altar mayor con la nueva urna en el remate³⁵. La traslación se hizo en presencia de Luis Méndez, obispo de Sidonia y abad perpetuo del monasterio benedictino de Silos aunque unos años antes había vestido el hábito dominico. También asistieron los abades de Cardeña y San Millán de la Cogolla, pues el santuario era muy popular en la Rioja y la Bureba. La nueva arca se guardaba con una reja de hierro dorado por el exterior y se cerraba, como la arqueta gótica, con tres llaves para mayor seguridad del contenido. Una de las llaves se la quedó el Condestable –según los cronistas de la orden franciscana– o el conde de Haro –si atendemos a lo escrito por Antonio Álvarez–, otra se entregó al dominico que ejercía de prior del convento –fray Andrés de Ávila–, y la tercera se puso en manos de Fernando de Naveda, alcalde de Belorado a cuya jurisdicción pertenecía tanto Fresno como Cerezo³⁶. (Fig. 7)

Dominicani patres ampliatur, atque in monasterii formam redactum per aliquot annos inhabitant, occupantque. Sed cum ab eis legitimis de causis derelictum in quorundam saecularium sacerdotum ius cessisset, ad huius tandem Provinciae fratres ex apostolica auctoritate, Petro Ferdinandez a Velasco Castellae Comestabili, cui oppidum Cereza suberat, id maxime solicitante, anno a mundi redemptione 1559”.

35 Sobre la tipología de arca sobre columnas que adoptó el monumento de San Vitores y otras sepulturas medievales de personas santas que atraían a enfermos y tullidos necesitados de remedios imposibles de lograr por otra vía, BARRÓN GARCÍA, A. A.: “Una imagen de Felipe Bigarny...*op. cit.*, p. 187.

36 ÁLVAREZ, A.: *Op. cit.*, pp. 144-152. Antonio Álvarez, beneficiado en la iglesia de Cerezo y profesor de letras humanas, consultó documentación del traslado de 1525 en los archivos de Cerezo de Río Tirón y Belorado que en buena medida transcribió en modo versificado. Como asistentes a la visita de este año mencionó al Condestable Íñigo



Fig. 6: Arca de san Vitores en el altar mayor.
 Convento de San Vitores, Fresno de Río Tirón (Burgos). Burgos, 1525



Fig. 7: Arca de san Vitores, exterior con escudos

Sobre el oro de recubrición de la urna se pintaron las armas ducales de Velasco³⁷ en el centro –las del Condestable Íñigo–, las de Luis de Velasco Manrique³⁸ a la siniestra –el fundador del convento– y a la derecha las

Fernandez de Velasco, a su esposa María Tovar y a tres de sus hijos: Pedro Fernández de Velasco –conde de Haro–, Juan –heredero del señorío de Berlanga– y Bernardino; al obispo de Sidonia y abad perpetuo de Silos; a fray Lope abad de Cardaña; a fray Diego de Salazar abad de San Millán de la Cogolla; el cabildo de Belorado con su alcalde Fernando Sánchez de Naveda, y los regidores Juan de Espinosa, Pedro Fernández Busto y Francisco Íñiguez; y, por último, Sancho Angulo procurador. Álvarez destacó como protagonista al conde de Haro, Pedro Fernández de Velasco, que fue quien solicitó el traslado de las reliquias a la nueva arca –pp. 147-148– ; HERNÁEZ DE LA TORRE, Fr. D. y SÁENZ DE ARQUÍÑIGO, Fr. J.: *Op. cit.*, pp. 386-387; FLÓREZ, H.: *Op. cit.*, cc. 748-749.

37 Lo indicó Álvarez en su relato: “en el cofre gravó sus armas bellas”; ÁLVAREZ, A.: *Op. cit.*, p. 152.

38 El escudo partido con armas de Velasco y Solier –una cruz ancorada– le ha de pertenecer, aunque como únicamente se representan dos apellidos lo habitual habría sido dibujar las armas de Manrique. Luis de Velasco se hizo enterrar en una capilla del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar cuyas claves ostentan las armas de Manrique y Padilla –por su primera mujer, Ana de Padilla–. No se conserva el escudo de la clave central que evidentemente tuvo que llevar el apellido Velasco, con o sin el de Solier. En la cabecera de la iglesia de Ojacastro, lugar de su señorío, se talló el

armas de los condes de Haro, herederos de la casa de Velasco: Pedro Fernández de Velasco, hijo de Íñigo Fernández de Velasco y María Tovar, y Juliana Ángela de Aragón y Velasco, hija del Condestable Bernardino Fernández de Velasco y de Juana de Aragón princesa bastarda del rey Católico³⁹. Por el interior, la urna está decorada con pinturas en negro y rojo. En la tapa se representan en los laterales sendos blasones de la orden dominica y en los costados mayores sofisticados lazos y las letras IHS (Ihesus) adornadas también con entrelazo.

La labor de entrelazo se había desarrollado ampliamente en la España andalusí y mudéjar, así como en el resto del territorio islámico. De remoto origen clásico, se habían empleado también en las islas británicas durante la Alta Edad Media. En la segunda mitad del siglo XV se volvieron a utilizar los lazos en el Norte de Italia, del Milanésado a la República veneciana. En este territorio se renovaron los lazos a partir de la fusión de todas las

interpretaciones precedentes, tanto de los modelos europeos como de las variantes islámicas. La imprenta de Venecia, ciudad que mantuvo una relación privilegiada con el Oriente mediterráneo, de Estambul a El Cairo, los difundió por Europa⁴⁰. En realidad, propagó tanto los lazos como los morescos que se diferencian de los nudos por ser motivos derivados del adorno de ataurique. Un papel muy relevante desempeñaron las seis composiciones de nudos que diseñó Leonardo, hacia 1483-1490, y grabó un artista desconocido milanés. Además, dibujos semejantes, salidos del mismo ámbito artístico, se llevaron a toda suerte de artesanías: del vestido al cristal, pasando por el trabajo de los metales y la cerámica. Los seis diseños leonardescos de nudos⁴¹, alrededor de la etiqueta *Accademia Leonardi Vinci*, tienen un carácter enigmático y simbólico y conviene recordar que Luca Pacioli escribió que Leonardo había participado, entre

escudo de armas completo de Luis de Velasco con los apellidos Velasco, Manrique y Solier. Su hija Ana de Velasco también conservó la cruz ancorada que venía de María Solier, esposa de Juan Fernández de Velasco, abuelos de Luis de Velasco Manrique. La cruz ancorada está presente en un escudo del castillo de Marcilla (Navarra) que se relaciona con Ana de Velasco, esposa de Alonso Carrillo de Peralta, I marqués de Falces y señor de Marcilla; SAGASTI LACALLE, M^a J. y SAGASTI LACALLE, B.: *Op. cit.*, pp. 674-676.

39 El escudo partido con los apellidos de Velasco a la diestra y los de Fernando el Católico a la siniestra –Castilla y León, Aragón y dos Sicilias– corresponden a los condes de Haro, aunque los cuatro cuarteles de la siniestra abrevian las armas de Juliana Ángela de Velasco y Aragón. Un escudo semejante, pero con la granada en punta y Sicilia representada por un águila, empleó Juana de Aragón, esposa de Bernardino Fernández de Velasco, hija bastarda de Fernando el Católico y madre de Juliana Ángela; se reproduce en la dedicatoria de *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano por el Reuerendo don P[er]o Fernandez de Villegas arcediano de Burgos*. Burgos, por Fadrique alemán de Basilea, 1515. Las armas de Juana de Aragón, también en la raja de la capilla de la Concepción del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar.

40 GRUBER, A.: “Lazos” en IDEM (dir): *Las artes decorativas en Europa Primera Parte. Del Renacimiento al Barroco. Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XLVI-I*. Madrid, 2000, pp. 21-70; BAMBACH CAPPEL, C.: “Leonardo, Tagliente, and Dürer: «La scienza del far di groppi»”, *Achademia Leonardi Vinci*, IV, 1991, pp. 72-98.

41 Con el vocablo nudos se refirió a ellos Durero. Leonardo los denominó *gruppi*, término lombardo para nudos o entrelazos, y del mismo modo los denominó Vasari al comentar los diseños de Leonardo –“gruppi di corde fatti con ordine”; VASARI, G.: *Le vite de’ piu eccellenti pittori, scultori e architettori. Primo Volume della Terza Parte*. Florencia, 1568, p. 3– y Lomazzo al referirse a las ramas entrecruzadas de la Sala delle Asse del palacio sforzesco –LOMAZZO, P.: *Trattato dell’arte della pittura, scoltura, et architettura*. Milano, 1584, p. 430 donde cita también a Bramante–. Giovanni Antonio Tagliente escribió *gruppi* al referirse a ellos en *Esempio di raccammi* de 1527; BAMBACH CAPPEL, C.: *Op. cit.*, pp. 75-77. Leonardo dibujó otros nudos en una lámina del Códice Atlántico de la Biblioteca Ambrosiana que se supone contiene nudos para tejidos y que se data entre 1485 y 1487. En los años siguientes se fecha un estudio para un pendiente perdido que poseía el Christ Church College de Oxford. Beatrice d’Este y Cecilia Gallerani –*La dama del armiño*–, esposa y amante de Ludovico Sforza, gustaban de vestidos adornados con lazos; PEDRETTI, C.: “Un <nodo vinciano> inedito”, *Raccolta Vinciana*, XIX, 1962, pp. 115-116; BAMBACH CAPPEL, C. y WHITAKER, L.: “The Lost Knots”, *Achademia Leonardi Vinci*, IV, 1991, pp.107-114.

1490 y 1498, en los debates sobre la idea y el estatus de la pintura⁴². Estas composiciones han tenido muy diversas interpretaciones⁴³ pero, independientemente del significado que originalmente tuvieran, su carácter enigmático pudo abundar en una interpretación simbólica de los lazos. Los seis nudos leonardescos se tienden en torno a un círculo con una simetría, orden y proporción matemática de compleja seriación que se completa con cuatro nudos menores en los cuatro cantones de la hoja, en

correspondencia con los cuatro puntos cardinales, los cuatro vientos, los cuatro elementos de la naturaleza o las cuatro esquinas del mundo⁴⁴, por no citar la composición del Pantocrátor rodeado del tetramorfos, dispuesto en los cuatro vértices del diseño desde los beatos mozárabes –o la manifestación del Cordero Místico en San Vital de Rávena– a las representaciones del Gótico.

Los lazos, por los que también manifestó gran interés Bramante⁴⁵, se han interpretado en algunas composiciones como símbolo de la revelación

- 42 Los nudos se relacionan estrechamente con las ramas entrecruzadas de los árboles –moreras– y con entrelazos pintados de 1498 a 1499 por Leonardo en el techo de la Sala delle Asse del Castello Sforzesco en Milán; LOMAZZO, P.: *Op. cit.*, p. 430; BYRNE, J. S.: *Renaissance Ornament Prints and Drawings*. New York, 1981, p. 30; BAMBACH CAPPEL, C.: *Op. cit.*, pp. 72-73; YOUNG, T.: *Architectural Trees and Moorish Knots in Leonardo's Sala Delle Asse*. Tallahassee, Florida, 2011, pp. 13-52.
- 43 Se han interpretado como modelos para ejercicios de dibujo de alta dificultad, como juegos geométricos, como diseños para bordados, como portadas de libros o encuadernaciones. Los nudos, que siguen concatenaciones rítmicas y proporciones matemáticas intrincadas, serían, al decir de algunos críticos, resultado de su interés por la geometría del círculo y fruto de la relación con el matemático Luca Pacioli que empleó lazos en la portada de *Summa de arithmetica* publicada en Venecia en 1494 –BELTRAMI, L.: *Leonardo da Vinci e la Sala delle "Asse" nel castello di Milano*. Milano, 1902; EGGER, G.: "Zur analyse der sechs Knoten von Albrecht Dürer," *Das Antiquariat*, 8, 1952, pp. 28-30; BAMBACH CAPPEL, C.: *Op. cit.*, pp. 73 y 87-90; YOUNG, T.: *Op. cit.*, pp. 33-41. Otros han recordado el juego de palabras que se puede establecer entre *vinco* –ramita tierna de sauce que sirven para hacer cestas y canastas– y *Vinci*, o entre *vincire* (anudar) y *Vinci* e interpretan los nudos como una representación pictográfica o firma jeroglífica, pues eran conocidos como "fantasia dei vinci" –ERRERA, P.: "L'Accademia di Leonardo da Vinci," *Rassegna d'Arte*, 6, 1901, pp. 81-85; GOLDSCHIEDER, L.: *Leonardo da Vinci: The Artist*. Oxford - London, 1943, pp. 6-7–. Otros han citado el nudo de Salomón, el laberinto medieval y el neoplatonismo –COOMARASWAMY, A. K.: *The Iconography of Dürer's "Knots" and Leonardo's "Concatenation"*. Detroit, 1944, pp. 11-30–. Young ha estudiado los lazos de las moreras la Sala delle Asse y los interpreta como un emblema del poder de Ludovico Sforza pues las moreras aludirían al apodo del duque –el Moro– y el cordón de entrelazos dispuesto alrededor de las armas ducales serían diseños morescos –

moreschi–, a modo de símbolo personal del duque y, simultáneamente, aludirían al apellido del artista. Además, como los lazos eran el adorno predilecto de Beatrice d'Este y están entretreídos con las moreras Young entiende que se trata de un símbolo de la unión matrimonial, cargada de alusiones platónicas a través de la cuerda dorada y la arboleda de Akademos donde Platón fundó su academia; YOUNG, T.: *Op. cit.*, pp. 13-52.

- 44 Salvando las distancias, una composición semejante a los nudos de Leonardo –con un motivo central rodeado de cuatro elementos en las cuatro esquinas de un cuadrado– se ve en la portada de un libro en la que un círculo con marco de nudos abraza a los santos Pedro y Pablo y el tetramorfos ocupa las esquinas –*Epistole [et] Euangelii [et] Lectioni vulgari in lingua toscana*. Florencia, Lorenzo Morgiani and Johannes Petri, 1495–. Textos con disposición geométrica trascendente existían desde antiguo. Los poemas gráficos de Rabano Mauro en *De Laudibus sancte Crucis* –obra escrita en 815 para Luis el Piadoso Ludovico Pío– destacan la cruz de Cristo con inscripciones laberínticas, siempre en cuadrado. En torno a 1500 perduraba el interés por este tipo de obras de significado místico y misterioso, pues se llevó a la imprenta en 1503: MAURI, R.: *De Laudibus sancte Crucis*. Phorçheim [Pforzheim], Tomae Anselmi, 1503. El prólogo presenta el libro como un "laboriosissimo carmine contextuit: in quo multa christiane fides mysteria, multos mysticos numeros, angelorum, virtutum, donorum, beatitudinum, elementorum, temporum, plagar, mensium, ventorum, librorum".
- 45 Con lazos se decoran las bóvedas de la sacristía de Santa Maria delle Grazie en Milán que han de ser fruto de la colaboración de Bramante con Leonardo; ERRERA, P.: *Op. cit.*, p. 82. Hemos señalado que Lomazzo mencionó el interés por los lazos de Leonardo y Bramante; LOMAZZO, P.: *Op. cit.*, p. 430.

divina o del orden celestial⁴⁶. Gruber ha comentado la asociación de las tramas en red romboidal, con la X griega inicial del nombre de Cristo, y ha explicado el empleo de lazos en el *antependium* de altar en la composición del *Triunfo del Santo Sacramento* que pintó Rafael entre 1508 y 1509. En esta obra, los lazos, impuestos al artista por los comitentes, acentúan el misterio de la revelación que relata la pintura. Además, en los huecos de los lazos y en la orla se lee de modo entrecortado, como en uno de los nudos de Leonardo, IV/LI/VS/II/PO/NT/MA/X. La cenefa de la capa de san Gregorio –que retrata a Julio II– también se adorna con lazos.

Algunos grabados difundieron composiciones de lazos en fecha muy temprana; así dos paneles decorativos con nudos en composiciones cuadradas que son obra de Nicoletto da Modena impresos en fecha imprecisa aunque este grabador estuvo activo a finales del XV y en las primeras décadas del XVI. Al mismo artífice corresponde una *María con el Niño entre Santa Catalina y Santa Lucía* que se levanta sobre un pedestal con lazos⁴⁷. En el ámbito hispano encontramos lazos en la indumentaria de *Santa Catalina* pintada por Yáñez con sus atributos martiriales (Museo Nacional del Prado) y particularmente en la armadura del soldado que señala a Cristo en la *Resurrección* (Museo de Bellas Artes de Valencia) del mismo pintor, relacionado con la obra de Leonardo aunque no se pueda establecer con seguridad si se corresponde con Ferrando Spagnolo que recibió dos pagos en 1505 por colaborar con Leonardo en la pintura de la

Batalla de Anghiari de la Gran Sala del Consejo de la Señoría florentina⁴⁸. En la *Resurrección* los lazos se ofrecen a modo de una escritura críptica que invita a suponer un oculto significado simbólico.

Las seis láminas de nudos diseñadas por Leonardo fueron copiadas por Durero⁴⁹ y se han considerado un precedente de los libros de patrones que tan ampliamente se difundieron por Europa en el siglo XVI⁵⁰. Durero, probablemente en su segundo viaje a Italia en 1505-1507, debió ver grabados de los seis nudos creados por Leonardo y, como debían ser escasos los ejemplares –de hecho únicamente se conserva un juego completo en la Biblioteca Ambrosiana de Milán y algunas hojas sueltas en otras colecciones– decidió copiar y difundir las seis láminas, entusiasmado por la ingeniosa geometría de la composición y por su arcano significado. Giovanni Antonio Tagliente denominó a este tipo de composiciones de nudos *groppi moreschi* y, además de presentar varios modelos de diseño propio –a partir de ejemplos anteriores y concretamente de Leonardo– explicó “la scienza del far di groppi” en *Esempio di raccammi* publicado en Venecia en 1527 y reeditado en 1528, 1530 y 1531⁵¹. Esta publicación, y otras del mismo género, contribuyeron a generalizar los lazos, pero todas

46 Gruber titula uno de los apartados dedicados a los lazos de este modo: “Los lazos, símbolo de la revelación divina o el orden divino”; GRUBER, A.: *Op. cit.*, pp. 67-70.

47 ZUCKER, M. J.: *The Illustrated Bartsch. 25 (Commentary). Early Italian Masters*. New York, 1984, Los paneles, cat. 104 y 105, pp. 238-240 y el grabado de María con el Niño, cat. 059, pp. 211-213. Otro dibujo de lazos lo encontramos en la orla de la alfombra que cubre el mueble del fondo de la *Anunciación* de Andrea Previtali, ca. 1500-1510, de la iglesia de Santa Maria Annunziata del Meschino en Ceneda (Treviso).

48 BENITO DOMENECH, F.: “Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo”, en IDEM (com.): *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia, 1998, pp. 21-42; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M.: *Fernando Yáñez de Almedina (la incógnita Yáñez)*. Cuenca, 1999; GÓMEZ FRECHINA, J.: *Los Hernandos pintores 1505-1525/ c. 1475-1536*. Madrid, 2011.

49 BAMBACH CAPPEL, C.: *Op. cit.*, p. 74; BAMBACH CAPPEL, C. y WHITAKER, L.: *Op. cit.*, p. 108; SPEELBERG, F.: *Fashion & Virtute. Textile Pattern and the Print Revolution, 1520-1620*. New York, 2015, pp. 10-13.

50 Lotz recopiló más de 300 impresiones de libros de patrones de los que 165 salieron de Venecia; LOTZ, A.: *Bibliographie der Modelbücher*. Stuttgart, 1963 (primera edición, Leipzig, 1933). El primero de los referenciados se publicó en Augsburgo en 1523 –Schönsperger, *Furm- oder Modelbuchlein*– pero, a diferencia de los libros italianos, no reproduce modelos con lazos.

son de fecha posterior a la realización del arca de san Vitores, de modo que hay que dirigirse a otras fuentes para explicar el uso de los lazos en Burgos en las dos primeras décadas del siglo XVI, a menos que no se hayan conservado ejemplares de otros libros de modelos publicados con anterioridad⁵². Seguramente circularon telas ricas granadinas como la que se utilizó en una capa de la capilla del Condestable que lleva franjas de letras cúficas pero, como los lazos del arca de Belorado se inspiran en los modelos difundidos desde Venecia, se puede proponer que llegaron con la difusión de libros impresos y con el empleo de las capitulares caligráficas.

Orlas y capitulares con lazos se imprimieron en Venecia y el Norte de Italia desde 1475. Uno de los ejemplos más tempranos fue *De viris illustribus* de Petrarca que se publicó como *Vite de XXXVI Illustri Capitani* en Pogliano por Felice Feliciano e Innocenzo Ziletti en 1476; este libro incluye lazos en torno al grabado de Rómulo y otros personajes romanos. Más abundantes y muy difundidas son las orlas y capitulares de lazos que contienen muchas de las ediciones de los clásicos griegos y latinos publicadas por Aldo Manuzio en Venecia⁵³. Ludovico Vicentino degli Arrighi incluyó tres láminas

con dos abecedarios de capitulares elaboradas con lazos en *Il modo de temperare le penne con le varie sorti de littere*, publicado en Roma en 1523⁵⁴. Tagliente, maestro calígrafo, publicó en 1524 un manual de caligrafía que tuvo extraordinario éxito. Al menos en la reedición de 1525 incluyó una lámina con las letras IHS acompañadas de lazos y capitulares caligráficas de entrelazo de la variedad de letra gótica que denominó

- 51 BAMBACH CAPPEL, C.: *Op. cit.*, pp. 81-98. De 1529 y 1530 son las impresiones venecianas conservadas de un *Esemplario di lavori* de Nicolo d'Aristotile Zoppino que ofrece notables diseños de lazos.
- 52 Algunas publicaciones no es posible datarlas con seguridad. Así, una cartilla de aritmética elemental que pudo imprimirse con anterioridad a 1525 y contiene orlas de lazos en portada e interior: UBERTI, A. de: *Libro dabaco che insegna a fare ogni ragione mercadantile*. Vinegia [Venecia].
- 53 Carmen Bambach Cappel ofreció una relación de libros con lazos en las orlas o en las letras capitulares; BAMBACH CAPPEL, C.: *Op. cit.*, pp. 94-95. De las ediciones aldinas destacan, TEÓCRITO: *Eclogae triginta*. Venecia, Aldo Manuzio, 1495; TEÓCRITO: *Idyllia, seu Bucolica Teognis*. Venecia, Aldo Manuzio, 1495-96; ARISTÓTELES: *Opera omnia*. Venecia, Aldo Manuzio, 1495-98; ARISTÓTELES: *Praedicamenta*. Venecia, Aldo Manuzio, 1495, 1497 y 1498; *Psalterium graecum*. Venecia, Aldo Manuzio, 1498; MUSEO [MUSUROS, Markos]: *De Herone et Leandro*. Venecia, Aldo Manuzio, c.1495-

- 97; LUCRECIO CARO, T.: *De rerum natura*. Venecia, Aldo Manuzio, 1500. Otras publicaciones con lazos: COLONNA, F.: *Hypnerotomachia Poliphili*. Venetia, Aldo Manuzio, 1499; *Romani Grammaticae Institutiones Graecae*. Venecia, Aldo Manuzio, 1515; *Biblia Panta ta* (edición en griego). Venecia, Aldi et Andreae Soceri, 1518; REGIOMONTANUS, J.: *Calendarium*. Venecia, Erhardus Ratdolt, 1485; REGIOMONTANUS, J.: *Epytoma Joannis de Monte Regio in almagestum Ptolomei*. Venecia, Johannis Hamman de Landoia, dictus Herzog, 1496. Por la amistad que mantuvo con Leonardo destacan las obras de Pacioli ilustradas con lazos: PACIOLI, L.: *Summa de Arithmetica*. Venecia, Paganino de Paganini, 1494 (la orla de lazos de la portada la volvió a usar su hijo Alessandro en la edición toscolana de 1523) y CAPELLA, M. A. (Luca Pacioli): *Divina proportione*. Venecia, A. Paganus Paganinus, 1509 (esta edición lleva letras capitulares con lazos de cuerdas nudosas que se asemejan a los empleados en la urna de San Vitores, especialmente una C de la primera parte que se reutiliza al inicio del Liber undecimus de EUCLIDES: *Euclidis megarensis philosophi*. Venecia, A. Paganus Paganinus, 1509). Por último, las ediciones toscolanas de Alessandro Paganino: PEROTTUS, N. [PEROTTO, N. y otros: FESTO, S. P.; NONIO, M.; VARRON, M. T.; VITELLIUS, C.]: *In hoc volumine habentur haec*. Tusculani, Alexandri Paganini, 1522; OVIDIO, P.: *Metamorphosis*. Tusculani, Alexandri Paganini, 1526. (en la portada usa el mismo marco de lazos que la obra anterior de 1522); PACIOLI, L.: *Summa de arithmetica geometria. Proportioni: et proportionalita: nuouamente impressa in Toscolano*. Tusculani, Alexandri Paganini, 1523. El *Luminario* de Verini que contiene ejemplos de letras caligráficas se publicó en 1526: VERINI, G.B.: *Luminario*. Tusculani, Alexandri Paganini, [1526].

- 54 Vicentino había publicado el 1522 un tratado sobre la letra cancilleresca –*La Operina*–, que no contiene lazos. Las ediciones de Vicentino de 1522 y 1523, en OGG, O.: *Three classics of Italian calligraphy, an unabridged reissue of the writing books of Arrighi, Tagliente and Palatino*. [New York], 1953. Incluye también la obra de Giovanni Antonio

francesa: “lettere francesche”⁵⁵. El abecedario presentado por Tagliente ofrece capitulares con lazos más elaborados que los de Vicentino. Los lazos en estas letras, en la medida que recuerdan las rúbricas de notarios y miniaturistas se asocian a un significado oculto, arcano y trascendente. Las capitulares caligráficas también las difundieron las bulas papales –que originaron la letra *da bolle* o *bollatica*– y, sobre todo, los libros impresos tanto italianos como españoles.

Ciertamente las mayúsculas adornadas con lazos se utilizaron en la imprenta de Burgos –por ejemplo en la letra capitular con la que comienza *La divina comedia de Dante* en la traducción de Pedro Fernández de Villegas que publicó Fadrique de Basilea en Burgos en 1515– y en las obras impresas por Arnao Guillén de Brocar, por circunscribirnos al ámbito geográfico donde se ubica el convento de San Vitores. En los primeros años de la segunda década del siglo XVI Brocar colaboró como editor con Fadrique de Basilea. En 1515 publicó en Alcalá de Henares *Intonarum toletanum* y en 1516 *Passonarum Toletanum*. Ambos libros, en los apartados que reproducen composiciones musicales, incluyen numerosas iniciales de lazos que imitan los trazos manuales de un calígrafo. Con anterioridad, en la orla inferior de uno de los grabados intercalados en *Missale mixtum... diocesis pampilonensis*, publicado en Pamplona hacia 1500, se incluyó una cruz griega inscrita en un cuadrado elaborada con lazos. Además, desde los años pamploneses de finales del XV hasta 1523 en Alcalá de Henares, Brocar firmó los colofones de sus impresiones con una marca xilográfica que contiene sus iniciales entrelazadas a los lados de

ornato de nudo: dentro de un orbe tripartito van las mayúsculas A y G enlazadas y las letras D y B suspendidas de una cruz; el orbe y las letras se encuadran en un rectángulo vertical relleno de lazos a izquierda y derecha⁵⁶. Guillén de Brocar tuvo abierta imprenta en Logroño de 1501 a 1514 –y en los años siguientes mantuvo el obrador logroñés con la participación de colaboradores–.

También se encuentran lazos en otras manifestaciones artísticas burgalesas que sugieren que se difundieron a través de los tejidos, como en la misma Italia y otras partes de Europa. En 1512 el bordador burgalés Bernardino de Herrera recibió de Sasiola, mayordomo del difunto Condestable Bernardino Fernández de Velasco, la cantidad de 37.700 maravedís pagados en cumplimiento del testamento del Condestable “para en cuenta e pago de las bordaduras que hace para un paño que a de estar sobre los bultos de sus señorías que son en gloria”. Se puede identificar con el paño fúnebre adornado con armas de Velasco que se encontró hace unos años en la capilla del Condestable en Burgos. En este paño el escudo de Velasco, con bordura de castillos y leones, se encuentra inserto en un sol de san Bernardino con rayos curvos y rectos alternos. Alrededor se disponen variados nudos de entrelazo geométrico de tradición mudéjar. Es probable que el paño sirviera, en espera de la realización de un sepulcro pétreo definitivo, para engalanar los sepulcros provisionales del Condestable Bernardino y de su esposa Juana de Aragón, o tal vez incluso para cubrir las

Tagliente en edición veneciana de 1530.

55 TAGLIENTE, G. A.: *Lo presente libro insegna la vera arte delo eccellente scrivere de diuerse variesoyti de litere*. Venecia, 1525. También incluyó marcos de lazos en otros manuales como el de aritmética publicado en 1527: *Opera nova que insegna a fare ogni ragione de mercantia*.

56 Brocar empleó tres marcas tipográficas muy elaboradas. En todas ellas recurrió a su anagrama personal –AG–, acompañado de elementos de significación religiosa. La que comentamos fue la primera y la más utilizada: el anagrama, rodeado de entrelazos, se inserta en el orbe tripartito coronado por una cruz que comunmente mostraban las figuras del *Salvator mundi*. En las ediciones de la *Crónica de Juan II* –Logroño, 1517– y en la *Biblia políglota* –Alcalá de Henares, 1514-1517– el anagrama se acompaña de sendos emblemas y una representación del impresor a los pies de una cruz con las *Arma Christi*.



Fig. 8: Dormición de la Virgen. Retablo mayor de Amusquillo (Valladolid). Taller de Felipe Bigarny, h. 1520



Fig. 9: Interior del arca de san Vitores en el altar mayor

tumbas de sus padres pues aún no se habían realizado los bultos de mármol⁵⁷. Lazos semejantes cubren la colcha de la cama sobre la que descansa María en el pasaje de la Dormición en el retablo mayor de Amusquillo (Valladolid), obra del taller burgalés de Felipe Bigarny de los años en los que el borgoñón colaboraba con Andrés de San Juan o de Nájera. (Fig. 8)

57 BARRÓN GARCÍA, A. A.: "Telas y bordados en Burgos durante el Renacimiento", *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 26, 2011, p. 90. Idem, "Bordados del Renacimiento en Burgos", *Datatèxtil*, 30, 2014, p. 13.

En estos lazos de nuevo diseño renacentista –de regular geometría y dibujo axial– se inspiró el artífice de la arqueta de san Vitores. El interior de la tapa va adornado con blasones de la orden dominica, con las letras IHS (Ihesus) trazadas con artísticos lazos y con dos grupos de nudos. En el cuerpo de la arqueta se repiten los escudos dominicos y cruces confeccionadas a base de ramas entrelazadas, mientras que el suelo se llena con las letras MA (María), cordones anudados y nuevos lazos geométricos que situados entre cruces y el anagrama de María vuelven a sugerir un significado trascendente, aunque en este caso la lectura es sencilla: alude a la memoria, difundida y protegida por la orden dominica, del martirio de san Vitores y su salvación a través de Cristo y de María. (Fig. 9)

El arca renacentista de san Vitores se protege con una cerca de barrotes cuadrados y torsos alternos y enseña, en las esquinas, escudos de Velasco. En la parte superior, los barrotes siguen los perfiles curvos de la cubierta de la urna. Sobre la tapa de la urna existe una plataforma pensada para mostrar en su origen la imagen de alabastro de san Vitores que se pagó a Felipe Bigarny en 1527⁵⁸. Es probable que el trono de cuatro columnas que enmarcaba el arca y que resaltaba la figura del santo también lo diseñara Felipe Bigarny. La reforma del siglo XVIII sobreelevó la urna relicario e hizo imposible colocar encima la figura de san Vitores que por entonces se procesionaba. (Fig. 10).

Fig. 10: San Vitores. Iglesia de San Nicolás, Cerezo de Río Tirón (Burgos). Felipe Bigarny, 1525-1527

58 BARRÓN GARCÍA, A. A.: “Una imagen de Felipe Bigarny...”, p. 188.



BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, A.: *Triunpho de la virtud dibuxado en la admirable vida y peregrina muerte de el Íncrito Martyr de España, San Vitores*. Valladolid, por Antonio Figueroa, 1694.
- BAMBACH CAPPEL, C.: “Leonardo, Tagliente, and Dürer: «La scienza del far di groppi»”, *Achademia Leonardi Vinci*, IV, 1991, pp. 72-98.
- BAMBACH CAPPEL, C. y WHITAKER, L.: “The Lost Knots”, *Achademia Leonardi Vinci*, IV, 1991, pp.107-114.
- BAÑOS VALLEJO, F.: “Vida de san Vitores (Las versiones anónimas y las de Andrés Gutiérrez de Cerezo)”, en ALVAR, C. y LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*. Madrid, 2002, pp. 1007-1009.
- _____: “San Vitores en otro incunable: texto e imágenes”, en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Ed. de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro. Alacant, 2005, vol. I, pp. 341-353.
- _____: “San Vitores en otro incunable (II): edición de Juan de Burgos (1499)”, *Archivum*, 2004-2005, LIV-LV, pp. 395-419.
- BARRÓN GARCÍA, A. A.: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Valladolid-Burgos, 1998.
- _____: “Una imagen de Felipe Bigarny sobre la primitiva tumba de San Vitores, patronazgo de la casa Velasco”, en VÉLEZ CHAURRI, J. J., ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F. (ed.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria, 2008, pp. 181-190.
- _____: “Telas y bordados en Burgos durante el Renacimiento”, *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 26, 2011, pp 73-94.
- _____: “Bóvedas con figuras de estrellas y combados del Tardogótico en La Rioja”, *Turiaso*, XXI, 2012-2013, pp. 219-267.
- _____: “Bordados del Renacimiento en Burgos”, *Datatèxtil*, 30, 2014, pp. 1-18.
- BELTRAMI, L.: *Leonardo da Vinci e la Sala delle “Asse” nel castello di Milano*. Milano, 1902.
- BENITO DOMENECH, F.: “Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo”, en IDEM (com.): *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia, 1998, pp. 21-42.
- BLANCO GARCÍA, F.: “Catalogación de documentos medievales de La Rioja burgalesa (continuación)”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 178, 1972, pp. 155-169.
- BYRNE, J. S.: *Renaissance Ornament Prints and Drawings*. New York, 1981.
- CAPELLA, M. A. [Luca Pacioli]: *Divina proportione*. Venecia, A. Paganus Paganinus, 1509.

- COOMARASWAMY, A. K.: *The Iconography of Dürer's "Knots" and Leonardo's "Concatenation"*. Detroit, 1944.
- DELORT, R.: *Le commerce des fourrures en Occident à la fin du Moyen Age (vers 1300 – vers 1450)*. Roma, 1978.
- DIEHL, E.: *Bookbinding: Its Background and Technique*. New York - Toronto, 1946.
- EGGER, G.: "Zur analyse der sechs Knoten von Albrecht Dürer," *Das Antiquariat*, 8, 1952, pp. 28-30.
- ERRERA, P.: "L'Accademia di Leonardo da Vinci," *Rassegna d'Arte*, 6, 1901, pp. 81-85.
- FLÓREZ, H.: *España sagrada. Tomo XXVII. Contiene las iglesias colegiales, monasterios y santos de la diócesis de Burgos*. Madrid, por d. Antonio de Sancha, 1772.
- GALL, G.: *Leder im europäischen Kunsthandwerk*. Braunschweig, 1965.
- GARAY, Fr. M.: *Compendio chronologico con nuevas addiciones, a la primera parte de la chronica de la Santa Provincia de Burgos*. Pamplona, en la Oficina de Pedro Joseph Ezquerro, 1742.
- GOLDSCHIEDER, L.: *Leonardo da Vinci: The Artist*. Oxford - London, 1943.
- GÓMEZ FRECHINA, J.: *Los Hernandos pintores 1505-1525/ c. 1475-1536*. Madrid, 2011.
- GÓMEZ MORENO, Á.: "Leyenda y hagiografía: el caso de San Vitores", en ÉTIENVRE, J.-P. (ed): *Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, 10/11-XI-1986*. Madrid, 1989, pp. 173-191.
- GONZAGAE, F.: *De Origine Seraphicae Religionis Franciscanae*. Roma, 1587.
- GONZÁLEZ DÁVILA, G.: *Teatro eclesiastico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los Reynos de las dos Castillas. T. III. Teatro eclesiastico de la Santa Iglesia metropolitana de Burgos. Vidas de sus obispos y arzobispos, y cosas memorables de su sede*. Madrid, por Diego Diaz de la Carrera, 1650.
- GRUBER, A.: "Lazos" en IDEM (dir): *Las artes decorativas en Europa Primera Parte. Del Renacimiento al Barroco. Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XLVI-I*. Madrid, 2000, pp. 21-70.
- GÜEMES, L. A.: *Historia de la vida, sepulcro, reliquias y Congregación del ínclito mártir San Vitores*. Burgos, Imprenta de Pascual Polo, 1849.
- GUTIÉRREZ GALINDO, M. A.: *Pasión, historia y vida de San Víctor[es]. Estudio filológico*. Cerezo de Río Tirón, 2004.
- HERNÁEZ DE LA TORRE, Fr. D. y SÁENZ DE ARQUÍÑIGO, Fr. J.: *Primera parte de la Chronica de la provincia de Burgos de la Regular Observancia de Nuestro Padre San Francisco*. Madrid, por Gerónimo Roxo, 1722.
- HUIDOBRO SERNA, L.: "Vida de San Vitores de Cerezo", *Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos (BCMB)*, 1945, pp. 506-513.
- _____: "Vida de San Vitores por Gutiérrez de Cerezo. (Primer libro incunable de la imprenta de Burgos)", *BCMB*, 1946-1947, pp. 449-452, 644-649; 1948, pp. 45-46.

- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M.: *Fernando Yáñez de Almedina (la incógnita Yáñez)*. Cuenca, 1999.
- INFANTES, V.: “Los ejemplares incunables de la *Historia del glorioso mártir Sant Vítores (I)*”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 16, 1998, pp. 113-124.
- IZARRA, T.: “El notabilísimo incunable de San Vitores”, *BCMB*, 1948, pp. 47-50.
- LOMAZZO, P.: *Trattato dell’arte della pittura, scoltura, et architettura*. Milano, 1584.
- LÓPEZ DE HARO, A.: *Nobiliario Genealogico de los Reyes y Titulos de España*. Madrid, por Luis Sánchez, 1622.
- LOTZ, A.: *Bibliographie der Modelbücher*. Stuttgart, 1963 (primera edición, Leipzig, 1933).
- LOUBIER, J.: *Der Bucheinband in Alter und Neuer Zeit*. Berlin-Leipzig, 1926.
- OGG, O.: *Three classics of Italian calligraphy, an unabridged reissue of the writing books of Arrighi, Tagliente and Palatino*. [New York], 1953.
- PACIOLI, L.: *Summa de Arithmetica*. Venecia, Paganino de Paganini, 1494.
- PEDRETTI, C.: “Un <nodo vinciano> inedito”, *Raccolta Vinciana*, XIX, 1962, pp. 115-116.
- PÉREZ AVELLANEDA, M.: *Vida de San Vitores, de Andrés Cerezo (1487)*. 500 años de la imprenta en Burgos, 1485-1985. Burgos, 1985.
- _____: *San Vitores. Iconografía y culto*. Vitoria, 2009.
- _____: “San Vitores, la leyenda: fuentes, época y vida”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 246, 2013/1, pp. 191-225
- RUIZ DE LOIZAGA, S.: *Documentación medieval de la Diócesis de Burgos en el Archivo Vaticano (siglos XIV-XV)*. Roma, 2003.
- SAGASTI LACALLE, M^a J. y SAGASTI LACALLE, B.: “El linaje de los Peralta en los siglos XV y XVI. Blasones de la pinceladura del castillo de Marcilla”, *Príncipe de Viana*, 224, 2001, pp. 665-684.
- SCHMIDT-KÜNSEMÜLLER, F. A.: *Corpus der gotischen Lederschnitteinbände aus dem deutschen Sprachgebiet*. Stuttgart, 1980.
- SPEELBERG, F.: *Fashion & Virtute. Textile Pattern and the Print Revolution, 1520-1620*. New York, 2015.
- SZIRMAI, J.A.: *The archaeology of medieval bookbinding*. Bodmin (Cornwell), 1999.
- TAGLIENTE, G. A.: *Lo presente libro insegna la vera arte delo eccellente scrivere de diuerse variesoyti de litere*. Venecia, 1525.
- _____: *Esempio di raccammi*. Venecia, 1527.
- TAMAYO SALAZAR, J.: *Anamnesis, sive Commerorationis Sanctorum Hispanorum, ad ordinem, et methodum Martyrologii Romani. Tomus Tertius*. Lugduni, Sumptib. Phil. Borde, Laur. Arnaud, & Cl. Ragaud, 1655.

UBERTI, A. de: *Libro dabaco che insegna a fare ogni ragione mercadantile*. Vinegia [Venecia], [c. 1525].

VARGAS-ZÚÑIGA Y MONTERO DE ESPINOSA, A. de: *Índice de la Colección de don Luis de Salazar y Castro. Tomo XLVIII*. Madrid, 1979.

VASARI, G.: *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori. Primo Volume della Terza Parte*. Fiorenza, 1568.

VERINI, G.B.: *Luminario*. Tusculani, Alexandri Paganini, [1526].

VICENTINO, L.: *La Operina*. Roma, 1522.

_____: *Il modo de temperare le penne con le varie sorti de littere*. Roma, 1523.

YOUNG, T.: *Architectural Trees and Moorish Knots in Leonardo's Sala Delle Asse*. Tallahassee, Florida, 2011.

ZOPPINO, N. d'A.: *Esemplario di lavori*. Venecia, 1529.

ZUCKER, M. J.: *The Illustrated Bartsch. 25 (Commentary). Early Italian Masters*. New York, 1984.