



Escultura monumental castellana en
el tránsito del siglo XV al XVI: la portada
de Santa María de Aranda de Duero¹

Salvador Andrés Ordax

Uno de los monumentos escultóricos castellanos más notables en el tránsito del gótico al renacimiento es sin duda el de portada¹ de la iglesia principal de la capital de la Ribera del Duero, Santa María de Aranda².

Aranda de Duero, capital sin provincia, fue importante desde que fuera fundada, según opinión generalizada, por el monarca asturiano Ordoño I en el año 861, como defensa del paso sobre el río Duero, en la confluencia del arroyo Bañuelos. Tenemos un elocuente testimonio plástico de la morfología urbana de Aranda cuando se construye de nuevo la iglesia de Santa María y su fachada gracias a un plano pintado en 1503 con motivo de un pleito, documentación conservada en

el Archivo de Simancas oportunamente estudiada por su antiguo director Dr. Amando Represa³. El casco oval de la población⁴ se protegía mediante una cerca, abierta en los puntos cardinales por cuatro puertas (de Cascajar, Puente, San Juan y la Villa), fuera de las cuales surgieron arrabales que propiciaron la apertura de nuevos postigos de la defensa (de Santa Ana y Santa Cruz). La villa medieval estaba ordenada mediante calles radiales, con focos urbanos en la plaza nueva y en la plaza de la iglesia de Santa María. Fuera de las calles principales el caserío se apiñaba en vías estrechas con casas de pisos volados cuyos tejados casi se tocaban, teniendo algunas de las casas bodegas pues la riqueza vitivinícola era lo más importante de la Ribera arandina. El plano citado

1. Este texto contiene lo expuesto en una conferencia dentro del Curso organizado por la Biblioteca del Ayuntamiento de Aranda de Duero y la Universidad de Burgos en el año 2001. Pero recoge parcialmente lo que ya hemos manifestado en escritos o en intervenciones públicas. En algunas cosas hemos coincidido con colegas como los profesores Ibáñez, Yarza y Gómez Bárcena en Segovia; en otras conferencias e intervenciones de congresos nacionales e internacionales nos hemos referido al planteamiento de la escultura monumental en Oña, Segovia, Santa Cruz y San Gregorio de Valladolid, San Nicolás de Burgos, etc. De algunas de ellas tomamos párrafos o notas. De un modo directo reiteramos, con alguna precisión que se indica, lo escrito en ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Iconografía Monumental en el Gótico Final Oxomense: La Catedral de Osma y Santa María de Aranda". *I Semana de Estudios Histórico de la Diócesis de Osma-Soria*, 15-17 de Septiembre de 1997, vol. I, págs. 231-251. Dado que planteamos ideas generales no hemos creído procedente abusar de nuevas notas actualizadas, limitándonos tan sólo a las que en su momento escribiéramos, que eran las consultadas por nosotros entonces. Desde el punto de vista general, hemos consultado los trabajos: ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Arte gótico". En *Historia de Burgos*, II-2. Burgos, 1987, págs. 150 y ss. YARZA LUACES, Joaquín: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Ed. Nerea. Madrid, 1993. NIETO, Víctor: "Renovación e indefinición estilística, 1488-1526". En *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*, por V. NIETO, A. J. MORALES y F. CHECA. Madrid, 1989. CHECA, Fernando: *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*. Madrid, 1983. ANDRÉS ORDAX, Salvador (Coord. et al.): *Castilla y León/I* En La España Gótica. Madrid, 1989.

2. Aparte de la bibliografía reciente, especialmente publicada en la revista de la Biblioteca de Aranda, mencionamos lo siguiente: VELASCO PÉREZ, Silverio: *Memorias de mi Villa y de mi Parroquia*. Madrid, 1925 (reed. 1983). LAYNA SERRANO, Francisco: *Las iglesias de Aranda de Duero (Burgos)*. "B.S.E.E.", n.º 49. Madrid, 1941, pág. 181. MAYER, Augusto: *El estilo gótico en España*. Madrid, 1960, pág. 162. SANZ ABAD, Pedro: *Historia de Aranda de Duero. Burgos*, 1975. GONZÁLEZ REYES, Leonilo: *Guía histórico-turística de la iglesia de Santa María (Monumento Nacional)*. Aranda de Duero (Burgos). Burgos, 1979.

3. REPRESA RODRÍGUEZ, Armando: "Informe documental sobre el plano de Aranda de Duero". *Aranda de Duero. Urbanismo. Geografía. Historia*. Burgos, 1987, págs. 13-20.

4. Reiteramos alguno de los comentarios ya expuestos en REPRESA RODRÍGUEZ, Armando: "Informe documental sobre el plano de Aranda de Duero", págs. 13-20. ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Aranda de Duero". En *Gótico de Castilla y León, I*. La España Gótica. Editorial Encuentro. Madrid, 1989, págs. 173-178.



Exterior de Santa María de Aranda.

de 1503 permite localizar un estudio medieval, las aljamas hebrea y mora, una Sinagoga, un gran edificio de Pescadería y distintas iglesias como las de San Llorente, Santa Cruz, Santa Ana, San Juan o Santa María.

Del conjunto de monumentos religiosos y civiles erigidos en Aranda sobresale aún hoy día la iglesia de Santa María, cuyo proceso constructivo no está adecuadamente documentado.

Suponemos una inicial fábrica románica, sustituida o ampliada por obra gótica, quizás del XIII, de la cual tan sólo queda la torre. El edificio actual no tiene bien documentada su construcción, que estaría en curso el año 1473 cuando se celebró el concilio provincial llamado de Aranda que tuvo lugar en la iglesia de San Juan, pese a la preeminencia eclesiástica de la de Santa María.

Se suele admitir que la monumental fachada meridional estaba realizada ya en cuanto a su estructura general a principios del siglo XVI. En el valioso plano arandino del año 1503, del Archivo de Simancas, ya se reproduce completo el edificio, aunque como es lógico no se represente con calidad de miniatura de modo fidedigno la fachada escultórica, y entonces estaría sin culminar la parte alta de la misma, que se añadiría unos años más tarde, disponiendo dos grandes escudos reales de D.^a Juana I de Castilla a mediados del año 1506⁵.

El edificio de Santa María sigue el modelo de templo de fines del siglo XV, de acuerdo con ejemplos del foco burgalés. Ya hemos destacado en otras ocasiones⁶ la referencia incluso a detalles recurrentes, como la incorporación de bóvedas octopartitas, el empleo de rosetones y la horadación de los riñones de la plementería en la capilla mayor y en la

5. La insuficiente atención por el análisis de la heráldica llevó siempre a creer que eran escudos de los primeros Reyes Católicos, alusión reiterada por todos, que desde ahora se modifica como consecuencia del minucioso estudio que acaba de ser publicado por nuestro colega DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: "La heráldica en el arte medieval: Burgos y Aranda de Duero". *Biblioteca. Estudio e Investigación*. Número 16, 2001, págs. 227-254.

6. ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Aranda de Duero". En *Castilla y León, I. La España Gótica...* ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Precisiones del Gótico en la provincia de Palencia: su relación con Burgos". *Actas del II Congreso de Historia de Palencia* (1989). Palencia, 1990, tomo V, págs. 29- y sigs. ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Iconografía Monumental en el Gótico Final Oxomense: La Catedral de Osma y Santa María de Aranda...*, págs. 231-251.



Exterior meridional de Santa María.

meridional, todo lo cual es un eco en versión moderna de soluciones ya plasmadas en la catedral burgalesa en el siglo XIII, los cuales se difundieron por la región.

No nos preocupa ahora más que la fachada monumental de la iglesia, considerando su orientación plástica y sobre todo su iconografía dentro del conjunto artístico castellano obrado en el tránsito del siglo XV al XVI. Hemos de comprenderla como uno de las mejores muestras castellanas, por lo que enmarcamos su expresión considerando antes las orientaciones estéticas del gótico final con los primeros ecos de la modernidad, así como la iconografía proclive a la fama de la heráldica y la densificación hagiográfica.

DUALIDAD PLÁSTICA EN LA ESCULTURA MONUMENTAL CASTELLANA, EN TORNO A 1500

El gusto artístico del ambiente castellano de fines del siglo XV está dentro de la tradición gótica,

pero ya con ciertas notas que permiten entender el cambio⁷.

Precisamente en el centro de las tierras castellanas, en la villa de Valladolid, podemos ver el ejemplo de las dos propuestas plásticas que se presentaban a los ojos del hombre de la época. Así es el resultado del patrocinio de dos hombres eminentes para casos de parecida utilidad. Nos referimos a las fachadas monumentales del Colegio de Santa Cruz y del Colegio de San Gregorio, que se erigen a fines del siglo XV a la sombra de la emergente Universidad de Valladolid. Si el hombre actual pretende ver a la primera como fruto de la modernidad del Cardenal Mendoza y a la segunda como expresión tradicional del prelado palentino Fray Alonso de Burgos, en realidad quizás debemos reconsiderar que para el coetáneo quizás no eran sino dos propuestas de parecida aceptación.

Para ponderar la modernidad del Cardenal Mendoza se suele recordar que en el testamento que suscribe en Guadalajara el día 23 de junio de 1494,

7. Reiteramos las consideraciones que hicimos en ANDRÉS ORDAX, Salvador: "De la renovación moderna al renacimiento antiguo: El arte de Castilla en la época del Tratado de Tordesillas". *Congreso de Historia "V Centenario del Tratado de Tordesillas"* (Setúbal, Salamanca y Valladolid, junio de 1994). Madrid, 1995, tomo I, págs. 517-531.



Fachada de San Gregorio de Valladolid.

Mendoza se ocupa de aspectos pendientes en sus fundaciones, una de las cuales era el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, en el cual se iba a erigir el retablo de la Capilla con dinero entregado ya por el cardenal. Resulta curioso que el purpurado se preocupara de advertir en dicho testamento sobre su voluntad de "que los entablamentos del dicho retablo sean de talla muy bien labrados a la antigua". En esta expresión cabe advertir un aspecto importante del arte hispánico de aquellos momentos, un arte cimentado en las experiencias medievales pero que tiene una referencia renovadora en la inspiración de modelos considerados "a la antigua".

Pero ya hemos recordado en otra ocasión que la realidad es muy compleja y difícilmente cabe simplificar su panorama de aquellos momentos de transición desde el medievo hacia el siglo XVI, especialmente si procedemos a ejemplificar con referencias al arte castellano de aquella época⁸.

Es tópico referirse a la época de fines del siglo XV y principios del XVI bajo la idea de transición hacia la modernidad. Ello resulta inevitable desde una elemental formulación asociada a la convencional estructuración taxonómica de las disciplinas históricas, la cual se elabora, lógicamente, desde planteamientos posteriores ya conocidos. Pero hay que tener presente que, en realidad, durante el último tercio del siglo XV no se tiene la conciencia histórica generalizada de llevar a cabo un supuesto progreso en una evolución artística determinada, y por tanto no hay la adecuada voluntad plástica, precisamente por la diversidad de ideas y de soluciones artísticas. En realidad preocupa siempre la funcionalidad y la utilidad ideológica, objetivos que encuentran en modos diferentes el gusto o las circunstancias históricas de cada momento.

Durante la segunda mitad del siglo XV hay varias referencias artísticas en el panorama hispánico. Existe la tradición gótica a la que se superponen soluciones mudéjares en diversa incidencia. A ella se sumarán dos propuestas de renovación estimuladas desde el exterior, ambas bajo la sugestión de modernidad. Una es la de la renovación artística nortealpina, especialmente de Borgoña, Flandes, Brabante y zona bajojordanana, que de algún modo simplificamos en su postrera formulación como "arte flamenco". Otra es la del renacimiento, desarrollado en distintos lugares de la península italiana durante todo el siglo XV bajo diferentes concepciones, a veces contradictorias.

8. Seguimos algunos párrafos incluidos en ANDRÉS ORDAX, Salvador: "De la renovación moderna al renacimiento antiguo: el arte de Castilla y León en la época del Tratado de Tordesillas...", págs. 517-519.

En cuanto a la primera, recordamos que la peculiar vida hispánica del siglo XV fue incorporando algunas novedades artísticas que puntualmente permitieron la entrada de elementos propios del arte borgoñón, que pronto sería sustituido como modelo de renovación por lo que se denomina genéricamente como arte flamenco -incluyendo aspectos germánicos-, el cual pasaría a ser durante varias décadas de la segunda mitad de la centuria la referencia renovadora preferida por la plástica hispánica en todas las artes. O prácticamente en casi todas pues hay que exceptuar aspectos como las techumbres mudéjares ya que se respeta el gusto por la carpintería meridional.

La esbeltez arquitectónica, la dilatación y claridad espacial y estructural, la minuciosidad decorativa, el realismo plástico vaneyckiano, la expresividad al servicio de la representación de los sentimientos, constituyen elementos característicos de lo flamenco y germánico, que es elegido por el arte hispánico casi en exclusiva durante la segunda mitad del siglo XV e inicios del XVI, definiendo con la tradición propia una fórmula "hispanoflamenca".

Por otra parte, a fines del siglo XV ya se advierten algunos detalles específicos de otra referencia, la de la renovación italiana, la del Renacimiento, que en exagerada simplificación se considera como una vuelta a la Antigüedad. De ahí que cuando esta opción sea preferida se denominará como "a la antigua" o "a lo romano" frente al estilo hispanoflamenco predominante que por ello se calificaba como "moderno". La opción por el nuevo modelo italiano, es decir por el "renacimiento", se produce con distinta cadencia a lo largo del tiempo, a veces identificándose con cualquier opción italiana, como la lombarda, y no propiamente con la toscana o la romana.

Está presente antes en lo epidérmico, como en la decoración arquitectónica, caso de los grutescos, o en lo anecdótico como es la presencia de

detalles formales de la antigüedad así como elementos arqueológicos, mitológicos o simbólicos de ella. Pronto se incorpora lo renacentista en la plástica pictórica y escultórica, que va desplazando en los primeros lustros del siglo XVI al gusto hispanoflamenco en las imágenes y en los cuadros, pero en lo arquitectónico tardará en sumarse pues sólo en la tercera década las formas clásicas se generalizan en la utilización general.

Hemos planteado, pues, una sucesión de comportamientos artísticos que más o menos producen un cambio en la expresión plástica de la época final del siglo XV e inicios del XVI. Los modelos eran lo flamenco y lo italiano. Se explica la aportación de las novedades por la calidad de las mismas y por las relaciones establecidas con los focos originales, Países Bajos e Italia. Lo flamenco y lo italiano se sucederán en el tiempo en cuanto a su predominio, pero desde la década final del cuatrocientos ya habrá formulaciones "antiguas", "a lo romano" o italianas que constituyen propuestas no excluyentes de la dominante corriente hispanoflamenca y actúan a modo de factor diferenciador de los comitentes.

Pero es posible que las propuestas renacentistas no se concibieran entonces como una oposición ideológica frente a lo hispanoflamenco, salvo en lo que tuviera de moda que distinguía a los conocedores de las novedades italianas o fueran permeables a ellas. Continuaban vigentes los valores artísticos hispanoflamencos junto a los propiamente renacentistas en la medida que satisfacían a sus comitentes, como en el caso del cardenal Mendoza que al decir de su cronista "...siempre deseó fuese muy suntuosa, rica y costosa" la obra de su Colegio de Santa Cruz. Por ello eran bien consideradas las dos opciones no sólo entonces sino aun después, cuando se llega a defender lo contemporáneo en comparación con lo antiguo, y son valorados conjuntamente distintas obras vallisoletanas, unas hispanoflamencas y otras renacentistas, por Cristóbal de Villalón el año 1539 en su

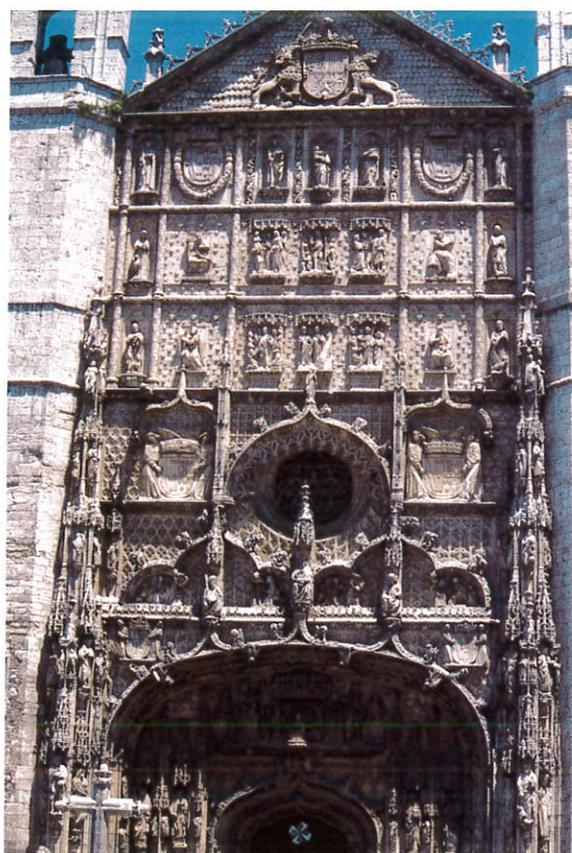
Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente. Recordamos que su personaje Hierónimo defiende, aunque subjetivamente, lo inmediato así: "¿Qué Memphis o qué Pirámides se pueden comparar con el monasterio y colesio de Sant Pablo, aquí en Valladolid? ¿Y qué edificio de más excelencia que el colesio que hizo aquí el reuerendissimo Cardenal don Pero Gonçalez de Mendoza, é con las casas que hizo aquí el Conde de Benavente, y el palacio imperial que hizo Francisco de los Cobos?".

ESCULTURA MONUMENTAL CASTELLANA EN EL TRÁNSITO DEL SIGLO XV AL XVI

Lo cierto es que la práctica totalidad de las manifestaciones castellanas se adscribe al gusto de tradición hispanoflamenca, especialmente en la organización de los conjuntos, aunque en ocasiones pueda haber cierta irrupción de las formas blandas borgoñonas con que se inician los modos renacentistas. Con la inspiración flamenca se habían mezclado ciertos ecos germánicos y franceses, en una singular formulación hispanoflamenca llena de carga emotiva en ocasiones y de notable expresividad.

Así se aprecia en el foco burgalés⁹, desde el que pronto se extiende su estética. Se había iniciado en el entorno del maestro Juan de Colonia, que tendría alrededor una serie de escultores. La actividad monumental más notable será desarrollada por el taller de su hijo Simón de Colonia, en cuyos proyectos arquitectónicos se incorpora un denso programa ilustrativo de carácter ideológico, como se ve en la misma catedral burgalesa, especialmente en la Capilla del Condestable, o en la fachada del convento vallisoletano de San Pablo.

Pero el escultor más notable es Gil de Siloe, flamenco de Amberes, que aporta una savia fresca en la que se funde lo flamenco y bajojorenano con el gusto hispánico por el realismo y la ocasional carga dramática. Dotado de una buena capacidad técnica tiene diversa expresión según le interese, en especial si trabaja el alabastro, pero también dota de fuerza a sus obras de madera, habitualmente policromadas por el pintor Diego de la Cruz. Hasta su muerte, en los primeros años del siglo XVI, permanecería vinculado a la plástica hispanoflamenca, impermeable a posibles ecos de influencia italiana.



Fachada de San Pablo de Valladolid.

9. Continuamos con lo escrito en ANDRÉS ORDAX, Salvador: "De la renovación moderna al renacimiento antiguo: el arte de Castilla y León en la época del Tratado de Tordesillas...", págs. 522-523.

La fecundidad de la plástica hispanoflamenca, bien adaptada al sentimiento religioso hispánico, no impide que a fines del siglo XV comience a verse alguna aportación de renovación "antigua" o italiana, en obras importadas y la venida de artistas italianos, ligado ello al patrocinio regio o de la nobleza relevante.

Pero también comienza a notarse cierta plástica foránea en los encargos religiosos, como se ve en la singular personalidad del borgoñón Felipe de Vigaray, el cual inicia el año 1498 en Burgos la obra escultórica del trasaltar con relieves que causan excelente impresión de novedad, aunque su formación francesa tuviera junto a su interpretación renacentista aún ciertos elementos tradicionales; pero su concepción formal, realismo figurativo y soluciones plásticas constituyen una aportación cualificada, que sería reconocida por la sociedad inicialmente y por el mismo tratadista Diego de Sagredo, que en sus *Medidas del Romano* le designa como "singulárrimo artífice en el arte de la escultura y la estatuaría". De su primera obra hispánica, el relieve de "Camino del Calvario", destacamos la representación que incorpora a Hércules en la puerta de Jerusalén, lo que se puede interpretar como alegoría mitológica de Cristo o que tuvieron la idea, publicada más tarde por Luis Vives, de que en las casas de la antigüedad se solía colocar a Hércules porque "no dexaba entrar a males ni a malos".

ALGUNAS NOTAS ICONOGRÁFICAS DE LA ESCULTURA MONUMENTAL A FINES DEL MEDIEVO: HERÁLDICA Y DENSIFICACIÓN HAGIOGRÁFICA

Entre los aspectos más notables de fines del medioevo e inicios de la modernidad se encuentra el desarrollo de los elementos heráldicos, que se asocia

con la fama secular. Pero con ello hay que advertir la gran extensión que tiene la fama sacra, es decir la incorporación de personajes sacralizados, es decir la hagiografía, que a veces es ecuménica, otras más concreta y limitada. Esta limitación se ciñe a los santos propios de una orden religiosa, en unos casos; pero en otros se produce también dentro de una región o comarca determinada, como consecuencia de las devociones que brotan en determinadas diócesis. A continuación exponemos algunos ejemplos castellanos de estas orientaciones iconográficas.

LA FAMA Y LAS PORTADAS: LOS EJEMPLOS VALLISOLETANOS DE SANTA CRUZ Y SAN GREGORIO

Un modo de expresar el hombre sus deseos de alcanzar la fama, lograda gracias a sus virtudes, se expresa ahora por medio de las portadas de los edificios que realizan. En ellos disponen elementos significativos de su importancia o de su significación social.

Desde luego es sistemática la utilización de la heráldica que siempre pregona el linaje, algo importante para el hombre de la época, y por ello se disponen distintos elementos significativos con los que se diferencia el patrono del edificio, como se ve en el ostentoso palacio del Infantado de Guadalajara o en la digna fachada de la casa del Condestable en Burgos. En este caso se ponen leyendas, escudos y signos -el trigramma bernardiniano- propios de los Velasco y Mendoza¹⁰. En la cartuja de Miraflores, no accesible originalmente al público, sólo se ilustra la fachada con escudos del monarca Juan II.

Pero además se producen casos en que también se pregona al personaje concreto que es dueño o promotor del monumento, incluyendo su efigie en

10. ANDRÉS ORDAX, Salvador: "El cristocentrismo franciscano a fines de la Edad Media y su reflejo en la iconografía de los Condestables de Castilla". *Homenaje al Profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, págs.773-782.

la misma fachada. Para aumentar su fama y honor se incluyen dentro de una escena religiosa como orantes, como ya se ve en muchos cuadros y retablos de la época, lo que produce una especie de sacralización del comitente que sublima su fama. Un caso curioso se ve en el convento de Santa Cruz de Segovia, en cuyo tímpano se encuentran orantes los Reyes Católicos sumándose al grupo del Planto ante Cristo muerto, dentro de una interesante portada hispanoflamenca. Pero esto no es algo exclusivo de dicha corriente artística, como vemos en unos ejemplos de Valladolid.

A fines del siglo XV coinciden en esta ciudad los intereses de mecenazgo cultural de dos prelados. Uno era el dominico fray Alonso de Burgos, a la sazón obispo de Palencia de cuya diócesis era entonces Valladolid la población más importante, por lo que debió interesarse en la formación aquí de una sede episcopal compartida. Por ello, y siendo dominico, además de patrocinar el avance de las obras de la catedral de Palencia, promovió la construcción del gran Colegio de San Gregorio, junto al convento de San Pablo, al que también aportó impulso, como se aprecia en la capilla funeraria y, sobre todo, en la portada de la iglesia. El otro era don Pedro González de Mendoza, Cardenal de Santa Cruz, arzobispo de Toledo y titular de otros muchos cargos eclesiásticos, entre ellos el de Abad de la Colegiata de Santa María en Valladolid. Interesado en fundar un centro docente decidió finalmente establecer en Valladolid su Colegio de Santa Cruz.

Los deseos de fama duradera llevaron a que ambos prelados figuraran en las portadas de sus respectivas fundaciones. Fray Alonso de Burgos aparece en el hastial de la iglesia de San Pablo de Valladolid. La fachada, reformada a principios del siglo XVII bajo el patrocinio del duque de Lerma, tiene una densa riqueza iconográfica, de la que sólo resaltamos ahora el tímpano, donde se efigia al obispo

fray Alonso de Burgos arrodillado ante la escena de la Coronación de Virgen por la Trinidad, con lo que de un modo sutil se eleva él mismo hasta niveles sacros. Del mismo modo se representa en el tímpano del vecino Colegio de San Gregorio, donde acompañado por San Pablo está el titular, San Gregorio, en cátedra, compareciendo genuflexo ante él el obispo fray Alonso de Burgos, con las insignias de su condición y tutelado por Santo Domingo, mientras en la exuberante fachada se representa la fuente de la Vida de la que brota el árbol de la Ciencia. En ambas portadas se insiste en la heráldica del prelado, aunque en el primer ejemplo falte pues el duque de Lerma procedió a una "damnatio memoriae" burda imponiendo sus tardíos blasones. Son estos dos ejemplos hispanoflamencos, de recargada decoración gótica, naturalista, religiosa y simbólica.

En el otro caso vallisoletano, el del Cardenal Mendoza¹¹, el planteamiento varía pues se trata del personaje más eminente de las sociedades de los Reyes Católicos pues no en vano era considerado como "el tercer rey de España". Procedente de una familia distinguida culturalmente -era hijo del marqués de Santillana-, activo en la vida religiosa, política y militar de su época, se distinguió por su afición a las obras de arte -fue coleccionista de medallas y monedas antiguas y renacentistas, pero también góticas- y el patrocinio de obras de arte.

Como exponente de la trayectoria que hemos señalado, en unos casos le vemos alentando obras artísticas bajo formulaciones hispanoflamencas, pero pronto se interesó por las soluciones renacentistas italianas, lo que se deberá quizás a sus lazos familiares con personajes conocedores de lo italiano, añadiendo algunos autores la anécdota de la admiración que le debió producir a Mendoza lo comunicado en su visita a España por su amigo y huésped el cardenal Rodrigo Borja -el futuro Alejandro VI- cuyo sello en forma de templete

11. ANDRÉS ORDAX, Salvador: *El Cardenal y Santa Cruz*. Salamanca, 1995.

clásico provocaría emulación para realizar él mismo otro sello arzobispal diseñado "a la romana".

En el caso del Colegio de Santa Cruz, cuya conclusión oficial tuvo lugar en 1491 -según indica una cartela clásica en el zaguán-, el cronista Salazar y Mendoza dice que cuando el cardenal visitó las obras sintió un gran enojo pues le pareció algo miserable para sus pretensiones, y pensó "hechallo todo por el suelo y hazelle de nuevo, conforme a la idea que tenía formada en su ánimo generoso, con quien no le ajustaua lo que hasta entonces vio leuantado. Assi lo quiso executar si no se lo estoruaran los Reyes, alabandole mucho la obra y diziendo de ella muchos bienes y excelencias".

La gran novedad artística del Colegio de Santa Cruz es, fundamentalmente, la portada central dispuesta entre dos contrafuertes salientes de la fachada principal, concebida con almohadillado y otros elementos italianos, que incluyen también la efigie orante del propio cardenal ante Santa Elena con la Santa Cruz. Parece que, sustancialmente, fueron factores de diferenciación cultural y social los que movieron al prelado a introducir el vocabulario renacentista italiano en la fachada, que así resulta distinta de las obras gesticulantes del aludido conjunto dominico vallisoletano. En definitiva, este colegio de tradición gótica con la nota renacentista de la fachada constituye un exponente del panorama artístico de la época final del siglo XV.

DENSIFICACIÓN HAGIOGRÁFICA DE LOS REGULARES: LOS CONVENTOS DOMINICOS DE SEGOVIA Y VALLADOLID

Durante el bajo medievo se exalta la devoción a una serie de santos intercesores, que se escalonan

con mayor o menor extensión. Además de los santos universales, que tienen un alcance ecuménico, hay otros que tienen menor repercusión. Así se verá que algunas comunidades profundizan la veneración de otros miembros de su comunidad o del círculo territorial más cercano. Algunos son los propios miembros de las órdenes religiosas, que destacarán sus virtudes por constituir modelos de vida para los demás miembros de las comunidades. Así se explica que pronto aparezcan sus representaciones densificando las representaciones del santoral, en ocasiones de un grupo selecto, pero en otros casos llegando a incluir personajes menos importantes.

Limitándonos al caso de la orden de los dominicos recordamos el ejemplo de la **portada de Santa Cruz de Segovia** ejemplo que presenta una selección de la iconografía dominicana.

Levantado extramuros de la ciudad de Segovia, en lugar ameno, soleado y bañado por el río Eresma, el Convento de Santa Cruz¹², que con el de Burgos se cuenta entre las primeras fundaciones hispánicas de Santo Domingo de Guzmán en 1217, renueva su edificio en época de los Reyes Católicos, quizás con intervención de Juan Guás. Ahora sólo nos interesa recordar la portada de su iglesia, que sigue la morfología estructural propia del gótico final. Una pilastra a cada lado sirve de marco en el que se disponen varias hornacinas superpuestas, aunque le faltan las estatuillas que en su día debieron tener, excepto la superior de ambos lados, donde están sendos santos dominicos; uno es *San Pedro de Verona*, con restos de la palma de triple corona; en el otro no hemos podido apreciar detalles significativos siendo la hipótesis de San Vicente Ferrer una suposición de temprana iconografía. Otras dos estatuas de dominicos están

12. COLMENARES, D. de: *Historia de la Insigne Ciudad de Segovia...* Segovia, 1637. LLORENTE TABANERA, María Josefa: "El convento de Santa Cruz". *Estudios Segovianos*, t. XIII, nos. 37-38, Segovia, 1961, I-II, págs. 27-67. MORENO, María: "Convento de Santa Cruz la Real". En *Castilla y León/1*. Col. La España Gótica... Madrid, 1989, págs. 411-412.



Fachada del convento dominico de Santa Cruz en Segovia.

en las jambas. Una corresponde a *Santo Domingo de Guzmán*, caracterizado con el lirio en su mano, y a sus pies el "cachorro envuelto de las llamas" tema en el que Iturgáiz¹³ plantea la posibilidad de que sea "Santo Domingo inquisidor", lo que puede estar aquí abonado porque las obras se

realizaron bajo el impulso de Fray Tomás de Torquemada, prior del convento segoviano en los años 1474-1496, que era Inquisidor General. El otro es *Santo Tomás de Aquino*, que adorna su pecho con la "catena aurea" y un sol-medallón, teniendo una maqueta de iglesia en su mano izquierda. Bajo arco trilobulado se cobijan las estatuas que ilustran el tímpano, donde está un grupo de la *Piedad*, con Cristo yacente en el regazo de su madre, acompañada por ¿María Magdalena y Nicodemo?, conjunto al que flanquean las efigies genuflexas de los Reyes Católicos, con los Santos tutelares. La parte superior se anima con las formas curvilíneas de las molduras, las cuales crean cinco espacios. El mayor, en el centro, tiene a Cristo crucificado, ante el que están arrodillados dos frailes dominicos, con sus correspondientes filacterias, mitras, etc., de los que en su día haremos otro comentario. Están, además, dos escudos de los Reyes Católicos, con la granada, tenidos por el águila de San Juan y otros dos de los dominicos que muestran sendos ángeles. Además, sin duda con posterioridad a las fechas de fines del siglo XV se dispondría en la culminación otro escudo regio, el de Juana I de Castilla, con dos leones portadores de guiones con el yugo y las flechas.

Pero, en fin, lo interesante es recordar que se trata de una selección hagiográfica de los dominicos, junto con la evocación heráldica.

Otro caso es el de la **fachada del convento de San Pablo de Valladolid**¹⁴, que densifica la portada

13. ITURGÁIZ, Domingo: *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán. La fuerza de la imagen*. Burgos, 1992, pág. 110. Tras exponer ejemplos castellanos del can envuelto en llamas se pregunta Iturgáiz esa posibilidad a propósito de la conocida tabla de Pedro Berruguete (Museo del Prado) pintada para el Convento de Santo Tomás de Ávila, donde por cierto fue activo prior este mismo Fray Tomás de Torquemada a partir de 1496 hasta su muerte acaecida dos años más tarde. Agradezco al P. Iturgáiz las deferencias e informaciones que desde 1989 me ha facilitado sobre iconografía dominica.

14. PALOMARES, José María: *El convento de San Pablo*. Valladolid, 1970. PALOMARES, José María: "Aspectos de la historia del convento de San Pablo de Valladolid." *Archivium Fratrum Praedicatorum*, XLIII, 1973. ARA GIL, Clementina Julia: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1977. ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Iglesia de San Pablo". En *Castilla y León/1*, ...Col. La España Gótica,Madrid, 1989. ARA GIL, Clementina Julia: "La iglesia de San Pablo de Valladolid. Aportaciones a un debate". *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Salamanca, 1995, págs. 113-120.

con un extraordinario número de monjas y frailes de la Orden. Fundado el convento vallisoletano en 1267, fue objeto del apoyo del Concejo y de distintos personajes, como las reinas doña Violante y doña María de Molina o el monarca Juan II, que erigió junto a él sus palacios. Constituyó un centro religioso destacado donde se desarrolló un importante Estudio.

El edificio actual fue promovido en la segunda mitad del siglo XV, a partir del año 1445, por el cardenal fray Juan de Torquemada, a quien corresponde lo propiamente arquitectónico del templo, cuya nave estaba cubierta de madera. A fines de aquel siglo fue objeto de la atención del dominico fray Alonso de Burgos, obispo de Palencia y dignidad de la Corte, el cual también impulsaba la construcción del vecino Colegio de San Gregorio. Por ello incorporó a este centro la capilla del Crucifijo, que pertenecía a San Pablo, para destinarla a su propia capilla funeraria. A fray Alonso se debe el embellecimiento escultórico del templo, con la portada interior del crucero que comunicaba con la capilla citada y la del extremo contrario, así como la fachada principal.

Lo más suntuoso de esta iglesia es esa portada principal¹⁵, obra de Simón de Colonia, por encargo de fray Alonso de Burgos, que debió ser concluida a fines del año 1500¹⁶.

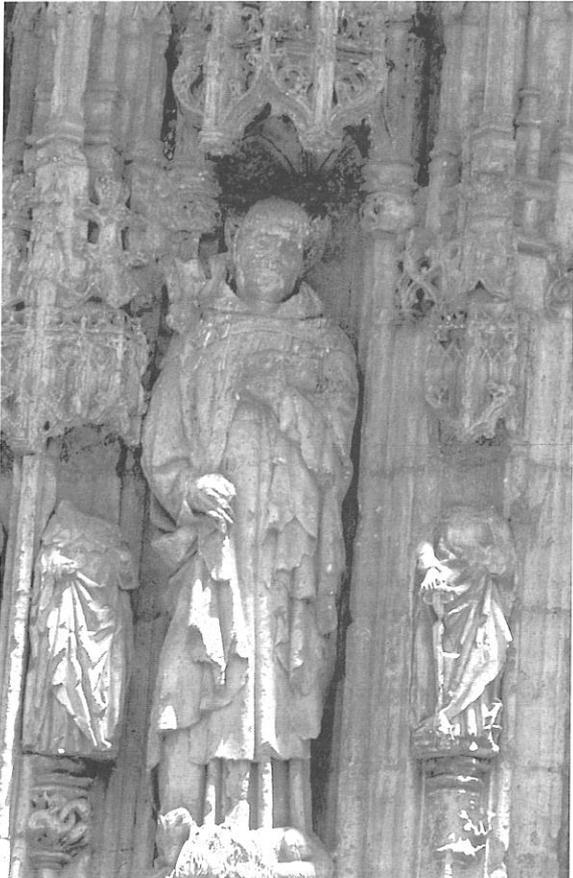
La primitiva fachada debía alcanzar, aproximadamente, las dos terceras partes de lo que hoy vemos, flanqueándose con avanzadas pilastras góticas y con peanas y doseles para imaginería, que culminan en pináculos; aquí están Apóstoles, Evangelistas, Padres de la Iglesia, Santos, Virtudes, etc. Bajo amplio arco carpanel, con santos dominicos, se abre la portada, de animada planta en torno a la puerta, cuyas jambas se ilustran con imágenes de santas, recorriendo una arquivolta santas dominicas para ilustrar la moldura exterior conopial con varios ángeles músicos. Sobre la puerta está orante el obispo fray Alonso de Burgos ante la escena de la Coronación de la Virgen por la Trinidad, y flanquean al conjunto los dos santos Juanes y sendos escudos del prelado tenidos por ángeles, que se reiteran en las enjutas superiores del arco. Estatuas de santos dominicos, en distinto tamaño, se disponen en las amplias jambas de la portada (entre ellos, Santo Domingo, Santo Tomás). Queremos llamar la atención sobre esa densificación hagiográfica pues incluye una serie de santos dominicos menos universales entre los podemos distinguir al portugués San Gil de Santarém, bien identificado por la cuba que tiene a los pies (se verá también en la reja de San Pablo de Palencia o en la fachada de San Esteban de Salamanca).

Culmina la fachada¹⁷ un frontón triangular que contiene, sobre fondo de escamas, el escudo de los

15. Aquí nos interesa llamar la atención sobre la densificación de santos dominicos en la portada occidental del templo, que constituye la principal, pues las de los extremos del crucero no conducen al exterior. No obstante recordamos que la portada del brazo meridional del crucero, con tracería de fines del siglo XV, que comunicaba con la capilla del obispo de Palencia, se ilustra con la imagen sedente del Salvador, la escena de la Imposición de la casulla a San Ildefonso, patrono del prelado comitente, completada con su propia efigie episcopal y diversos santos. Además tiene dos escudos del obispo, y en las pilastras laterales las estatuas de Santo Domingo y San Francisco, y las de Santa Rita y San Pedro Mártir.

16. Pero en los inicios del siglo XVII el patronato del duque de Lerma aumentó la altura de la portada, mezclando en ella los elementos originales con novedades del momento, lo que dificulta a veces su distinción.

17. Sobre los vástagos conopiales que suben del arco inferior está representado Dios Padre con San Pedro y San Pablo, a los que acompañan los cuatro evangelistas, formando todo ello un segundo cuerpo completado con otros dos escudos del obispo, sostenidos por ángeles, ya en notable tamaño, a los lados de un rosetón. Encima se desarrolla el añadido del duque de Lerma, consistente en un amplio campo de cinco calles, a manera de retablo, donde se incluyen santos dominicos, evangelistas (atribuidos a Francisco de Rincón, ya en el XVII), la Virgen con el Niño y escenas de la Resurrección de Cristo, además de grandes escudos del duque de Lerma que impulsó la reforma de la fachada.



San Pedro de Verona, en la fachada de San Pablo de Valladolid.

Reyes Católicos, con el águila de San Juan, sostenido por leones coronados.

DENSIFICACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS INTERCESORES.

Pero uno de los aspectos más curiosos de la iconografía de fines del medievo es precisamente la extraordinaria densificación de la hagiografía, con la consiguiente representación de los numerosos santos venerados por la cristiandad.

Simplificando el asunto, desde el punto de vista de la Historia del Arte, vemos que el número de santos ha aumentado progresivamente durante el bajo medievo. En realidad lo que se hacía era aumentar el número de santos "intercesores". Recordamos que en las primeras portadas del gótico castellano aparecía sólo un par de intercesores, la Virgen y San Juan, ante Cristo Juez, en el grupo de la "Deesis" de origen bizantino. Pero poco a poco aumentará el número de intercesores hasta un número que será considerado abusivo por algunos humanistas del siglo XVI. Será criticado por Alfonso de Valdés, en su *Diálogo de Lactancio y el Arcediano*, por considerar que la serie de santos eran dispuestos por los católicos para determinados remedios sustituyendo a los paganos: "Mirad cómo habemos repartido entre nuestros santos los oficios que tenían los dioses de los gentiles. En lugar del dios Marte han sucedido Santiago y San Jorge. En lugar de Neptuno, San Telmo. En lugar de Baco, San Martín. En lugar de Eolo, Santa Bárbara. En lugar de Venus, la Magdalena. El cargo de Esculapio hemos repartido entre muchos: San Cosme y San Damián ... No sé yo de qué sirven estas invenciones, este repartir de oficios, sino para que del todo parezcamos gentiles y quitemos a Jesucristo el amor que en él solo deberíamos tener, avezándonos a pedir a otros lo que, a la verdad, él solo nos puede dar"¹⁸.

Esa serie tan numerosa de santos incluía algunos de mayor o menor importancia, que eran potenciados con intereses varios, e incluso se hacía agrupaciones con ellos. Este es el origen, por ejemplo, de los Catorce Intercesores (*Vierzehn Nothelfer*, en alemán), agrupación tardía, de mediados del siglo XIV promovida en el convento de dominicos de Ratisbona, explotando un suceso de 1446, una aparición de catorce santos al pastor Hermann Leicht, que determina el santuario de

18. *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, edición de la colección «Reformistas antiguos españoles», Madrid, 1850, págs. 463-464.

peregrinación a los "Vierzehnheiligen" (Los Catorce Santos)¹⁹.

Otros santos son invocados individualmente, pero también se han venerado a otros agrupándoles por caracteres diversos.

Así entendemos que junto a los grupos consolidados del Colegio Apostólico, a los Evangelistas, o a los Padres de la Iglesia, se unan otras series de Vírgenes Principales o Capitales, etc.

Y el fenómeno aumenta o se complica más cuando a fines del medievo se alienta el culto a una serie de santos de menor difusión, propios de una diócesis o de un territorio relativamente reducido, como es el caso de la diócesis de Burgos, por aducir un ejemplo inmediato, donde pronto se difunde esa iconografía.

Este es el caso representado en el **Sepulcro de Don Alonso de Cartagena**, en la Capilla de la Visitación, una de las primeras capillas funerarias individualizadas en la catedral de Burgos por los prelados²⁰. El sepulcro de don Alonso de Cartagena (1435-56), exento, en el centro de la capilla, parece del taller de Juan de Colonia, o del "lapidista" Pedro Fernández de Ampuero mencionado como autor de otras obras del prelado en el testamento de 1453, donde manifiesta el obispo su voluntad de descansar "in monumento illo quod sepultura mea fabricata est" (murió en 1456). Pero el sepulcro debía carecer inicialmente de efigie yacente, pues un inventario de 1488 menciona que tenía encima una gran cruz de azabache que el finado había adquirido en León. El bulto yacente, algo menor que la cama, sería

realizado más tarde, en torno a los años 1490-95 y por Gil de Siloe, a juzgar por el estilo minucioso y preciosista, como se aprecia en la habilidad y sugestión de calidades que muestran el báculo, la mitra o la casulla.

La cama es alta, con relieves separados por tracerías góticas, incluyendo como heráldica a la flor de lis familiar de origen judío. En la cabecera está la Visitación, y a los pies la Imposición de la casulla a San Ildefonso. En la derecha se muestra a los santos Pedro y Pablo, Padres de la Iglesia San Ambrosio y San Agustín a un lado, San Jerónimo y San Gregorio. Pero nos interesa resaltar aquí que en el costado izquierdo no se disponen santos universales sino otros de la específica devoción burgalesa: *San Lesmes*, *San Vitores*, *San Juan de Ortega*, *Santo Domingo de Silos*, *Santa Casilda* y *Santa Úrsula*. De la última había reliquias, pero los otros son estrictos personajes de las tierras castellanas. El primero es un francés que se estableció en la ciudad de Burgos para cuidar de los peregrinos, lo mismo que hizo Juan de Quintanaortuño en los altos de Ortega, donde están sus restos. Cerca de Ortega, junto a Belorado, y también en Oña, destaca la veneración a San Vitores al que la hagiografía le hace famoso por su defensa de la fe cristiana a principios del siglo XI, hasta el punto de seguir predicándola tras ser degollado. El de Silos fue abad del monasterio benedictino de San Sebastián de Silos pero tras su muerte en olor de santidad la veneración de los fieles hizo cambiar la advocación del cenobio. Santa Casilda tiene su santuario cerca de Briviesca, ligando su memoria a la sensibilidad a favor de los cristianos presos por los musulmanes en el medievo.

19. Es innecesario, pero remitimos para todas las consideraciones de iconografía a la obra clásica, desde hace unos años traducida al castellano: Vid. RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996 y sigs.

20. Es obra bien conocida, que comentamos de acuerdo con notas nuestras en ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Burgos". En *Castilla y León/1*, coord. por Salvador Andrés Ordax. Col. La España Gótica, dirigida por Joan Sureda Pons. Ed. Encuentro. Madrid, 1989, pág. 125. ANDRÉS ORDAX, Salvador: *La catedral de Burgos*. Edileasa. León, 1993, pág. 83.

Esta misma densificación iconográfica universal y diocesana se aprecia en el **claustro del monasterio de San Salvador, en Oña**²¹. Consta el monumento de dos partes fundamentales, la iglesia medieval con el claustro tardogótico, y el monasterio moderno²².

Lo que ahora nos interesa es recordar que cuando en el tránsito del siglo XV al XVI se hacen grandes obras, evocando la historia gloriosa del monasterio, favorecida por reyes y condes medievales, llevaron a cabo el claustro procesional o de los Caballeros con intervención de Simón de Colonia. Tiene cierta riqueza escultórica, disponiendo grupos escultóricos en los machones angulares (Anunciación; Nacimiento; Adoración de los Magos; Presentación del Niño en el Templo), así como una serie de estatuas. En ellas se representa a los santos universales, como los Evangelistas (Juan, Marcos, etc.), los Apóstoles (Andrés; Simón; Santiago el Mayor peregrino; Pedro; Bartolomé con demonio ahorrado; Matías; Santiago Alfeo, etc.). También aparecen vírgenes ecuménicas, como Margarita, Lucía, Catalina, o Úrsula. Del mismo modo están algunos santos universales, como el proto-mártir Esteban, el también diácono Lorenzo, el dominico Pedro Mártir, algunos sanadores medievales como el mártir Cosme o el prelado Blas protector contra los males. Pero junto a

ellos aparecen otros santos de la devoción más inmediata, como es el caso de la burebana Casilda, coronada, con palma y flores en el regazo, o el cefalóforo Vitores²³, al que la devoción situara haciendo eremitismo en las tierras de Oña, en cuyo monasterio de San Salvador se haría su hagiografía en el siglo XV contribuyendo así a la difusión de su iconografía desde mediados de esa centuria. Su autor fue Andrés Ceresano, abad de aquel monasterio, en el que falleció en 1503 con fama de hombre culto pues entre otras dedicaciones había sido profesor en Salamanca, Burgos y Lovaina. Quedó inédita una hagiografía latina escrita a instancias del obispo Luis de Acuña, pero su hagiografía castellana debió ver la luz hacia 1487 en la imprenta burgalesa de Fadrique Alemán, con dedicatoria a don Bernardino de Velasco. Así se comprende que la iconografía se extendiera en torno a los benedictinos, a los preladados castellanos y a las tierras de los Velasco.

Este santo castellano estará también el tímpano de la iglesia de **San Nicolás de Burgos**, así como en su pétreo retablo mayor, caracterizado por una extraordinaria prodigalidad iconográfica. Combina un conjunto dedicado a la iconografía de San Nicolás, titular del templo, con una serie de representaciones de santos universales y diocesanos.

21. Fue fundado por el conde Sancho Garcés el año 1011 para retiro de su hija Tigridia, organizándolo inicialmente como monasterio dúplice, de monjas y monjes, para mayor seguridad. Pero al poco tiempo, al calor de las innovaciones europeístas del reinado de Sancho III el Mayor se entregó el monasterio a los cluniacenses, ocasión que permite la aparición de la figura de San Iñigo como prior, en el año 1035, cuya personalidad determina el ascendiente del monasterio en el medioevo por las concesiones que recibió de la nobleza y la monarquía, con gran fortaleza en lo religioso y en lo temporal. En el aspecto artístico se reflejará en su escritorio, biblioteca, talleres de distintos aspectos plásticos. Además, cuando se produce la reforma religiosa de fines del siglo XV, aumentará su arte dejando muestras elocuentes de su importancia en el tránsito del gótico al renacimiento. El monasterio tuvo una pujante vida hasta el XIX, en que fue desamortizado. Más tarde se estableció una casa de formación de la Compañía de Jesús, que ya lo ha dejado, siendo dedicada una parte del edificio a Hospital Provincial de la Diputación.

22. Este, hoy hospital provincial, tiene una fachada monumental organizada con el clasicismo propio de mediados del siglo XVII, con representaciones de reyes y condes ligados a la historia del monasterio benedictino de San Salvador.

23. ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Iconografía de "cefalóforos": el ejemplo de San Vitores". *Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González*. Valladolid, 1995, págs. 575-582.

Aunque hay aspectos, mínimos, sin identificar, podemos mencionar una serie de representaciones²⁴. A cada lado, sobre los sepulcros de los patronos, se elevan tres estrechas calles, en las que se superpone una serie de estatuillas pequeñas cobijadas por destacados doseles de finas labores góticas. Aunque hay ciertas dudas en alguna identificación mostramos este esquema iconográfico:

La iconografía de este conjunto responde, lógicamente, a las circunstancias históricas de la obra, con devociones genéricas de la cristiandad²⁵, otras

propias de tiempos bajomedievales, e incluso alguna específica de la diócesis burgense o de los patronos de la obra.

LA PORTADA DE SANTA MARÍA DE ARANDA DE DUERO.

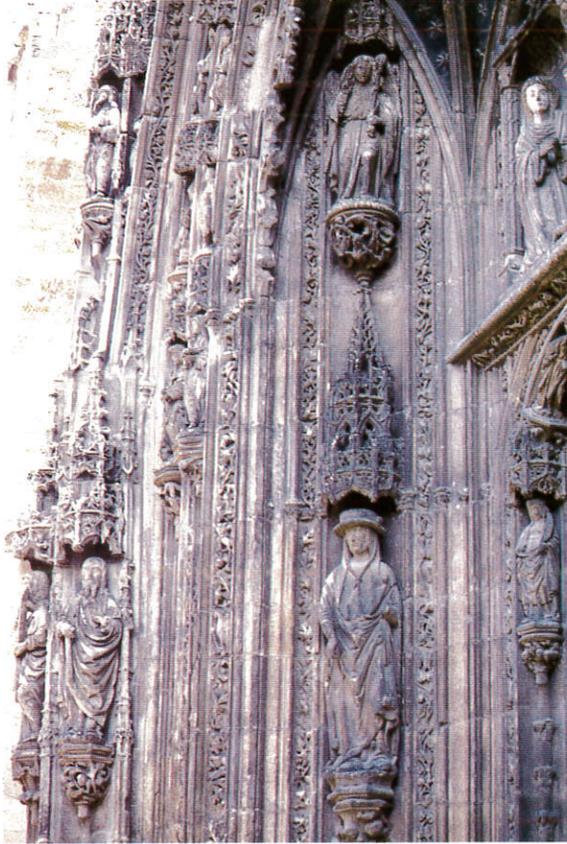
Todos estas notas iconográficas del tránsito del medievo a la modernidad podemos apreciarlas en la portada arandina, donde está la heráldica, con la hagiografía cristiana, incluyendo los santos ecuménicos y los más cercanos a la devoción castellana.

Retablo de San Nicolás de Burgos. Calles laterales

Matanza de Inocentes	Herodes dicta Matanza	Buenaventura? David?	6	Adán y Eva	Matanza Inocentes	Matanza Inocentes
Clara? Isabel H.?	con espada y gorro	Judas Tadeo Matías?	5	Santiago Menor Felipe	Cosme Damián	Inés Apolonia
Santa Ana Triple	Catalina Águeda/Lucía	Bartolomé Simón	4	Tomás Mateo?	Pedro Mártir Cristóbal	Esteban Lorenzo
Virgen de Misericordia	Magdalena? Gertrudis	Pedro Pablo	3	Santiago Mayor Andrés	Vitores Sebastián	Blas? Julián?
Lázaro perros y matraca	Jerónimo en penitencia	Francisco en estigmatización	2	Misa de San Gregorio	Imposición a Ildefonso	Martín y el pobre
Escudo Miranda	Escudo	Nicolás y doncellas	1	Juan Bautista	Escudo Polanco	Escudo Miranda

24. La iconografía ha sido reconocida en gran parte en los estudios de Huidobro y López Sobrino. Vid. nuestras precisiones en ANDRÉS ORDAX, Salvador: "En torno a la morfología e iconografía del retablo castellano de fines del medievo: el retablo mayor de San Nicolás de Burgos". *IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte: El retablo, Tipología, iconografía y restauración*. Orense, 29 de setiembre, 1999.

25. Lógicamente en la ciudad de Burgos había monasterios y conventos de las órdenes más conocidas, San Juan de benedictinos, Santa Clara y San Francisco de franciscanos, San Pablo de dominicos, Huelgas de cistercienses, Fresdelval de jerónimos, Trinidad de trinitarios, San Agustín de agustinos, Merced de mercedarios, Miraflores de cartujos. Distintas cofradías se establecieron en sus templos y en las parroquias, así como otras devociones que se manifiestan en la iconografía. Lo mismo indicamos de algunas de las numerosas ermitas, de la Santa Cruz, Magdalena, San Miguel, San Bartolomé, Santa Catalina, Santa Ana, Santa Lucía y San Sebastián, San Martín, San Jerónimo, etc.



Fachada de Santa María. Aranda de Duero.

La fachada de Santa María²⁶ es un conjunto plástico que se asocia con el grupo de grandes paneles escultóricos formado por algunas fachadas

ya conocidas y citadas, a las que habría que sumar otras desaparecidas, como la de la Trinidad de Burgos (destruida en el siglo XIX).

Desde el punto de vista compositivo, se organiza como un amplio telón que contiene en su centro inferior la portada propiamente dicha.

En cuanto a su autoría se suele poner en relación con el taller de los Colonia, con Simón y Francisco. Pero en realidad hay que pensar en las dificultades de precisión cronológica pues la estructura general parece realizada a fines del siglo XV, hay unos relieves con un plasticismo próximo a la obra del borgoñón Felipe de Vigarny, la heráldica real es de Juana I de Castilla²⁷, y aparece el escudo del obispo de Osma don Alfonso Enríquez, que ostenta la mitra entre los años 1505 y 1523. Pese a ello, creemos que hay que mantener la fecha general de fines del siglo XV para la portada propiamente dicha, pero teniendo pendientes algunos detalles de la fábrica del edificio y su fachada, que continuarían aún al iniciarse a fines de 1505 el episcopado de Enríquez, que por ello añadiría finalmente su heráldica. Con ello se explica la relación de la plástica con obras burgalesas con las que tiene evidente coincidencia esta fachada arandina, especialmente con las realizaciones de Simón y Francisco de Colonia, apareciendo

26. Reproducimos en este apartado el texto ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Iconografía Monumental en el Gótico Final Oxomense: La Catedral de Osma y Santa María de Aranda". *I Semana de Estudios Histórico de la Diócesis de Osma-Soria* (15-17 de Septiembre de 1997), vol. I, págs. 233-251. Ese texto había sido facilitado por nosotros al Sr. Párroco de Santa María de Aranda, en correspondencia por las deferencias que, ya desde 1991, nos dispensó para nuestros estudios en Aranda. Lamentamos que para aquella redacción nuestra del Simposio de Osma no hubiéramos dispuesto de un estudio sobre esta fachada, publicado en el N.º 10 de esta serie de *Biblioteca. Estudio e Investigación*. Número 10, 1995, del que es autora D.ª M.ª José Martínez Martínez: "Aproximación iconográfica a la fachada de Santa María la Real". Se trata de un cuidado estudio, con el que coincidimos, lógicamente, salvo puntuales identificaciones iconográficas. Por otro lado advertimos que al encontrarse en obras de restauración la fachada de la iglesia objeto de las reflexiones, en este verano de 2001, todas las observaciones se refieren a nueva consideración sobre nuestras antiguas fotografías y a lo anotado en su día para la publicación del Simposio de la antigua diócesis de Osma, a la que perteneciera históricamente Aranda de Duero, cuyas citas bibliográficas reiteramos.

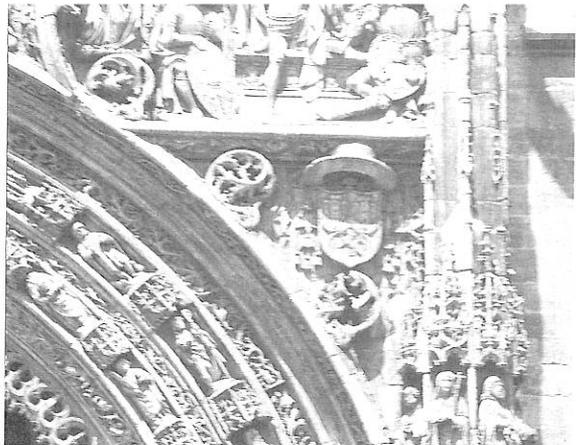
27. DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: "La heráldica en el arte medieval: Burgos y Aranda de Duero". *Biblioteca. Estudio e Investigación*. Número 16, 2001, págs. 227-254. Precisa este minucioso experto de la heráldica de la época que los escudos serían dispuestos durante el corto tiempo de su reinado compartido por Juana I con su esposo Felipe el Hermoso, entre 26 de abril y 25 de setiembre de 1506.

algunos detalles que evocan réplicas de lo que comenzaba a hacer Felipe de Vigarny y que sin duda influiría formalmente en otros maestros. En definitiva, cabe pensar en una intervención de los Colonia, con especial huella del taller de Francisco de Colonia, que en el retablo de San Nicolás se expresa con rasgos de singular coincidencia con esta fachada arandina²⁸.

La portada principal avanza respecto al plano de la puerta, protegida así por una pequeña bóveda de crucería. El conjunto es flanqueado por dos grandes pilastras laterales animadas mediante tracería gótica hasta culminar en pináculos, disponiendo de hornacinas para alojar estatuas. Por encima, superando la altura del edificio, continúa el amplio remate recto de la portada.

La parte alta es una superficie cuadrangular con fondo de escamas. Contiene tres escenas pasionistas, limitadas por baquetones orlados con cardinas y festoneado, como en el arco inferior. En el centro la Crucifixión, bajo arco conopial; a sus lados el Camino del Calvario y la Resurrección. En la plástica de estos relieves se aprecia cierto avance respecto a las esculturas de la parte inferior, como si se hiciera eco de las intervenciones del Borgoñón en el trasaltar de la catedral burgalesa. Incluso se aprecia en el relieve de la Resurrección que el sepulcro está ilustrado con una serie de medallones de gusto renacentista ilustrados con bustos de soldados "a la romana".

El relieve central culmina con un pináculo que tiene engastada una gran corona real. A ambos lados se reitera la heráldica de la reina Juana I de Castilla, con el águila de San Juan y leones, así como el yugo y las flechas. Y también se repite el escudo de Aranda, con dos leones rampantes defendiendo la torre central sobre puente de tres



Escudo del obispo de Osma don Alonso Enríquez.



Escudo de la reina Juana I de Castilla.

ojos. Más abajo, en las enjutas se repite el citado escudo del obispo Alonso Enríquez.

En la parte inferior está la puerta de acceso, algo retranqueada respecto a las arquivoltas que la cobijan. Por ello, se protege la puerta con una bovedilla, tachonada de estrellas, en cuyas claves están Cristo Majestad con el Tetramorfos, y una serie de querubines.

Es una doble puerta, separada por un parteluz, cuyo frente muestra la estatua de la Virgen dando

28. ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Burgos". En *Castilla y León/I*..., pág. 177.

el pecho al Niño Jesús. Dos ángeles están a su lado, ocupando el límite interior de las jambas, mientras el exterior y el intradós de los arcos están ilustrados por seis Vírgenes.

En los extremos laterales de este espacio de entrada se representa el grupo de la Anunciación. El ángel ocupa el lugar preferente, la derecha de la portada, quizás por ser el portador del mensaje divino o venir con él el flujo de la Concepción; la Virgen en la izquierda, arrodillada ante un reclinatorio y con gesto de sorpresa y sumisión. Debajo de estas estatuas están dos Padres de la Iglesia, como veremos.

El espacio del tímpano está dividido en dos mitades, separadas con una pequeña estatua del rey David, clara referencia mariana. Las dos partes del tímpano representan el "Nacimiento", con el "Anuncio a los Pastores", y la "Adoración de los Reyes", con su "Cabalgata". En ambos se aprecia una representación del portal de Belén semejante a algunas formas que se ven en el retablo de San Nicolás de Burgos, así como el trazado de sus pilares con las formas quebradas con que se manifiestan los arquitectos del taller burgalés a fines del siglo XV.

ICONOGRAFÍA DE LA ESTATUARIA DE ARANDA

Un aspecto interesante de la fachada está constituido por la estatuaria que se dispone en las pilstras, arquivoltas y puertas, dentro de hornacinas protegidas por doseles góticos.

La diferencia sustancial con la iconografía de la época clásica del gótico está determinada ahora porque, eludiendo las series de Ancianos del



El rey David.

Apocalipsis o Reyes y demás personajes veterotestamentarios, se introducen de un modo claro una serie de santos propios de la devoción popular.

Algunas figuras están dispuestas en relación con la misma imagen de Santa María, en el parteluz de la entrada, alimentando a Jesús.

En los flancos del acceso vemos las figuras de la Anunciación, tema que se acostumbra a disponer en la entrada de los templos. Así sucede en algunas portadas góticas monumentales²⁹, como

29. ANDRÉS ORDAX, Salvador: "La "koimesis" y otros aspectos de la portada de Burgo de Osma, considerados desde los apócrifos y la plástica gótica". (Universidad de Santa Catalina, 1997). *Arte e Historia de la Diócesis de Osma*. Universidad de Santa Catalina, El Burgo de Osma. Salamanca, 1998, págs. 65-86.

las francesas de Amiens y Reims, o el caso de la misma catedral de Burgo de Osma, o en los primeros pilares del interior de los templos, como estaba en la catedral románica de Palencia y aún se ve en la Colegiata de Toro. Parece constituir una alusión a la Virgen como puerta de la Iglesia o el deseo de dar relevancia al inicio de la obra de la Redención, "exordium nostrae Redemptionis" en palabras de Beda el Venerable³⁰.

Y en el intradós de ambas puertas hay seis santas vírgenes, de las que se identifican claramente tres. En la puerta izquierda está **Santa Lucía**, con un plato mostrando los ojos³¹ que se arrancó para perseverar en las virtud, mas carece ahora de una mano con la palma martirial. En la otra puerta vemos a *Santa Catalina* representada

con corona, pues era hija de rey; a los pies está su perseguidor Maximiano que parece tener una espada propia de la decapitación a que finalmente fue sometida; pero ha perdido la santa sus dos manos, en las que llevaría otros signos específicos, como el libro de la ciencia y la palma del martirio. Otra de las vírgenes, a la que falta la cabeza, es *Santa Margarita de Antioquía*, que identificamos por tener a sus pies un dragón que estuvo a punto de devorarla³² (de sus fauces sale parte del vestido); pero no tiene la cabeza, que estaría quizás tocada con corona (por asimilación con la de la princesa de la historia de San Jorge) adornada con "margaritas"; y también le faltan las manos, en las cuales bien pudo tener una cruz con la que se libró del dragón y la palma del martirio.



Santa Lucía.



Santa Catalina.

30. Vid. RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Tomo I. Volumen I. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996 (primera ed. francesa, por P.U.F. 1957), pág. 308 y sigs.

31. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien...*, T. III.II, pág. 833-836

32. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien...*, T. III.II, pág. 877-882.

Hay otras tres santas cuyos signos parlantes han perdido con el paso del tiempo. No obstante cabe plantear hipótesis de su identidad.

En el centro de la puerta izquierda están dos imágenes semejantes, una de las cuales hemos dicho que es Santa Lucía, que lleva en su mano derecha el plato con los ojos; la otra imagen será seguramente *Santa Águeda*, con el libro abierto también en la mano izquierda, y que tendría en la desaparecida mano derecha otro plato con sus pechos, arrancados en el martirio³³. A la izquierda del mismo arco se encuentra una santa coronada, con largos bucles que caen sobre su noble vestimenta, la cual está dispuesta en simetría con la Santa Catalina de la puerta gemela; en este caso sin identificar puede tratarse de *Santa Bárbara*, cuyo culto se populariza en Occidente durante el siglo XV, junto a las santas Catalina y Margarita, como luego veremos; tiene una palma martirial en la mano izquierda, pero le falta la diestra, en la que llevaría la torre propia de ella³⁴.

Falta una sexta imagen por identificar. Hasta ahora hemos visto a las santas Lucía y Águeda. Además están las vírgenes Catalina y Margarita, incluidas en el medievo entre los "Vierzehn Nothelfer", los "Catorce Intercesores"³⁵, grupo de santos de especial devoción popular, junto con

Santa Bárbara, lo que nos mueve a suponerla también aquí³⁶.

Por otra parte las santas Bárbara, Margarita y Catalina estaban agrupadas junto con *Santa Dorotea* en la Collecta de la "Missa de Sanctis quattuor capitalibus virginibus"³⁷. Pudiera ser Santa Dorotea la sexta no identificada, aunque al carecer de manos la estatua no apreciamos detalles referidos a su iconografía, que suele presentarla con palma de martirio y rosas³⁸. En tal caso, además de Lucía y Águeda, se presentarían aquí las "Quattuor virgines capitales"³⁹.

Aparte de constituir un cortejo mariano, es un grupo de Santas invocadas en la época en que erige la portada para socorro de una serie de males de la salud del hombre medieval: Águeda es "abogada del mal de pechos", Lucía es protectora de las enfermedades de la vista, y Margarita era invocada por las parturientas, contra las hemorragias. Pero además constituyen una eficaz ayuda para otra preocupación más trascendental, la de la vida eterna: en este sentido destacaban protegiendo contra la muerte repentina y ayudando a los moribundos las santas Bárbara y Catalina.

En la parte inferior de la fachada se encuentran los padres de la Iglesia Latina, representados con

33. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien...*, T. III.I, pág. 27-32.

34. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien...*, T. III.I, pág. 169 y ss.

35. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien...*, T. III.II, pág. 680-3.

36. Otras veces se incluía entre los "Santas Intercesoras" además de las citadas Bárbara, Catalina y Margarita, a las santas Marta y Cristina. Pero no nos parece que corresponda a ninguna de las dos la sexta estatua de este grupo arandino pues Marta tendría un dragón, que aquí no se ve, y Cristina es de una devoción menos expresiva.

37. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien...*, T. III.I, pág. 170.

38. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien...*, T. III.I, pág. 403-405. No coincide, sin embargo, con la representación frecuente que dispone a esta santa con una corona de flores en la cabeza.

39. No tenemos constancia de una devoción específica a Santa Dorotea en Aranda, lo que abonaría más la hipótesis de esta identificación. No obstante, tampoco hubo ermitas de otros santos que están bien identificados en la portada, como Santa Margarita. Pero sí consta que había ermitas de las Santas Lucía, Catalina y Águeda. También había una ermita dedicada a Santa Marina, pero la falta de referencia iconográfica nos impide afirmar nada singular.



Santa Margarita.



San Bartolomé y San Andrés en uno de los estribos laterales.

una dimensión superior a la del resto de las estatuas. Constituyen la guía espiritual de la cristiandad, garantía de la rectitud de la doctrina, y quizás por ello están formando basamento de todo el conjunto y se muestran en una dimensión superior a la del resto de la estatuaria. En el extremo de cada lado están los obispos *San Agustín* y *San Ambrosio*. Y en el interior de las pilastras, es decir en el lateral de la puerta, aparecen *San Jerónimo*, con el capelo cardenalicio, y *San Gregorio Magno*, tocado con la tiara papal.

En las dos pilastras que limitan el conjunto hay una serie de hornacinas, en tres registros, que disminuyen de tamaño. alguna de ellas está vacía y a veces da la sensación de que han sido removidas las estatuas. Pero el conjunto

representa el Colegio Apostólico, los discípulos directos de Jesús.

En el primer registro se aprecian los siguientes. A la izquierda *Bartolomé*, con el demonio ahorrado a sus pies; *Andrés* identificado por la cruz en aspa en que fue martirizado; y otro de afiladas barbas bífidas, con restos de la espada en la diestra, que es *Pablo*, el cual, aunque no formaba parte propiamente del colegio apostólico, siempre se incorpora al conjunto como Apóstol de los Gentiles. En el contrafuerte de la derecha se encuentran *Pedro*⁴⁰, *Juan Evangelista* y un tercero que pudiera ser *Mateo*, estatuas que están deterioradas y no conservan sus signos parlantes. No obstante, está claro el tipo humano de Pedro, con cabellos y barba

40. En realidad su sitio correcto en la organización de la fachada debiera ser el que ahora ocupa San Pablo, quien tendría que estar en este otro, de acuerdo con la jerarquización de los personajes y el valor dado a los espacios. Desconocemos cuándo se colocaron como le vemos.

recortados y facciones redondeadas. Juan es joven y sin barba. Al último le faltan cabeza y manos, pero a un lado se aprecia una especie de bolsa esférica, que hace pensar en primera instancia en la calabaza que acostumbra llevar Santiago el mayor, pero no lleva vestido de peregrino -no siempre lo hace- y además ya está representado con claridad en el siguiente registro; por ello cabría suponer que lo que cuelga de su cintura sea más bien restos de la bolsa del recaudador de impuestos que era Mateo; pero no hay seguridad en la hipótesis.

En el siguiente registro hay otra serie de hornacinas. A la izquierda está *Santiago Alfeo*, con su peculiar clava, y un apóstol con una lanza, instrumento que pueden llevar *Matías* y *Tomás*. Pero a continuación hay un personaje distinto, imberbe, de cabello ensortijado que, mirando hacia arriba, pone la mano izquierda en el pecho, en actitud de sorpresa, mientras en la derecha tiene restos de una especie de correa, a quien podemos interpretar como *Santo Tomás*, evangelizador de la India, que vio compensado su retraso en acudir al Tránsito de la Virgen, al entregarle ésta su propio cinturón⁴¹. A la derecha se

aprecia a Felipe con la cruz, quizás a *Simón* con restos posiblemente de la sierra, y a *Judas Tadeo* con la alabarda.

En el registro superior vemos estatuaria variada, no identificada, salvo un obispo y un *Santiago el Mayor* vestido de peregrino.

Las devociones arandinas en las arquivoltas.

La puerta se abre bajo dos arquivoltas apuntadas, cada una de las cuales tiene una serie de catorce hornacinas con doseles de gótico calado que cobijan sendas estatuillas.

Hemos podido identificar casi todas las representaciones, algunas de evidente elocuencia por los signos que tienen, en otros casos interpretándolos en relación con las devociones del momento. En la parte inferior se encuentran los cuatro evangelistas, y los demás son santos de varia condición, unos propios de la devoción popular más extendida en el medievo, pero quizás sin olvidar a ciertos santos afectos a la población arandina, la diócesis oxomense o las tierras castellanas.

Esquema de la iconografía de las arquivoltas de Santa María de Aranda

Inés	¿Ildefonso? ¿Pedro de Osma?	Jorge	Úrsula?
Tomás de Aquino	Esteban	¿Esteban de Hungría?	Isabel de Hungría
Damián	Cristóbal	Vitores	Lázaro
Cosme	¿Julián el Hospitalario?	Vicente, mártir	Bernardo de Claraval
Roque	Pedro de Verona	Lorenzo	Antón
Nicolás de Bari	Sebastián	Juan Bautista	Blas
Marcos	Juan Evangelista	Mateo	Lucas

41. Tema representado en varios ejemplos medievales, entre ellos la fachada de la catedral de Burgo de Osma.

Comenzando por las dos arquivoltas de la izquierda, y de arriba hacia abajo, se suceden los siguientes santos.

Quizás sea *Santa Inés* una mártir que lleva la palma en la derecha y un libro cerrado en la izquierda, cubriendo su cabeza con un tocado noble, bajo el que caen largo cabellos, la cual tiene a sus pies un animalito que pudiera ser el cordero blanco⁴² propio de aquélla⁴³. A su lado, en la otra arquivolta, está un *Santo Obispo*, con mitra, que sostiene el báculo con la mano izquierda, pero le falta la derecha lo que dificulta la identificación. Sólo como hipótesis planteamos la posibilidad de que sea San Ildefonso, como prelado destacado por la defensa de la condición virginal de María por lo que no sería raro que en un templo de su advocación, especialmente cuando se suceden algunos obispos a fines del XV e inicios del XVI con su mismo nombre (Alonso). Otra hipótesis, más sugestiva, es que represente a un santo diocesano, a San Pedro de Osma, el restaurador de la diócesis de Osma y cuyo cuerpo santo es objeto de veneración en la catedral; a su culto desde el medievo hemos hecho ya alusión. En el caso de que se trate de uno del grupo de los Catorce Intercesores podría ser San Erasmo (o Sant'Elmo), prelado venerado como patrono de los navegantes en la cuenca del Mediterráneo, que sería sustituido por el dominico palentino San Telmo en los puertos del Atlántico y en el ambiente próximo a su Orden.

Debajo está *Santo Tomás de Aquino*, preclaro miembro de la Orden de los Dominicos⁴⁴, en su



Arquivoltas: Santa Inés. Santo Obispo (Ildefonso, o Pedro de Osma).

primera etapa (1225-1274), canonizado en 1323, era venerado por los dominicos como el quinto Doctor de la Iglesia, por lo que le representaron como al grupo de los cuatro doctores iniciales, con el pequeño edificio de una iglesia en la mano⁴⁵. Efigiado joven, con amplia tonsura, y cinturón de castidad, le es propio llevar la pluma y libro abierto, así como un sol sobre el pecho⁴⁶, expresando sabiduría, colgando de una cadena de oro (alude a su obra *Catena Aurea*), como se ve en las coetáneas portadas dominicas de Valladolid y Segovia. Sorprende que no aparezca entre la hagiografía de las arquivoltas Santo Domingo de Guzmán, y sí estén sus frailes de Aquino y Verona, cuando el fundador de la Orden era uno de los santos diocesanos, nacido en la vecina

42. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien...*, T. III.I, pág. 36.

43. No apreciamos bien el tipo de animal que es. Si fuera un dragón cabría pensar en Santa Marta, pero ello tiene el inconveniente de que ahuyenta al monstruo con un asperges, que aquí no existe.

44. Bien identificado por M. J. Martínez.

45. El papa Pío V, dominico, decretó en 1567 que se le diera el mismo culto que a los Padres de la Iglesia.

46. Se refiere a un monje de Bescia que tuvo una visión, en la cual Santo Tomás se le aparecía junto a San Agustín, con un rubí en el pecho que iluminaba a toda la Iglesia.



Arquivoltas: Santo Tomás de Aquino con la Catena Aurea. San Esteban.

Caleruega⁴⁷ y canónigo de la catedral oxomense; estaría entre la estatuaria desaparecida de los pináculos que delimitan al conjunto de la fachada, con los demás santos más universales.

Al lado vemos al diácono *San Esteban*, con el libro abierto en la izquierda, y el cuerpo cubierto de piedras, signo de su martirio por lapidación.

San Damián lleva el tocado propio de su calidad de médico y tiene en la mano derecha una espátula que introduce en el cofre con unguento sostenido en la izquierda.

El gigante *San Cristóbal*, barbado, apoya en el típico bastón para sobrellevar el gran peso del Niño Jesús.

Debajo de Damián está su compañero médico, *San Cosme*, vestido con la misma condición, que enseña en la mano izquierda un vaso de análisis de humores.

Al lado hay un personaje, con libro abierto en las manos, que sujeta a la izquierda una gran espada, aunque su atuendo es talar. Son muchos los santos representados con una espada, bien por su martirio bien por pertenecer a alguna anécdota de su vida. Dado su carácter no militar, cabe la posibilidad que represente a *San Julián el Hospitalario*, que tuvo el trágico trance de matar a sus propios padres por un fatal error, por lo que también es denominado "el parricida"; la devoción a este santo no es muy popular, pero a fines del siglo XV se conoce alguna representación cercana, como una pintura de Diego de la Cruz en el Museo de la catedral de Burgos⁴⁸, o en un retablo lateral de la iglesia de San Lesmes de Burgos, de procedencia



Arquivoltas: San Damián. San Cristóbal.

47. Por la devoción sentida en Aranda a este compatriota fue elegido como patrono tutelar de la villa "en fuerza de la elección particular que á el efecto practicó esta Villa quando el Papa Urbano VIII por su Breve, motu proprio expedido, mandó á los Pueblos de la Christiandad nombrar tutelares..." (CRUZ, Aniceto de la : *Historia de la Milagrosa Imagen de Ntra. Sra. de las Viñas, Patrona de la Villa de Aranda de Duero*. Madrid, 1795, pág. 138).

48. SILVA MAROTO, María Pilar: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*. Valladolid, 1990, Vol. II, págs. 387-389.

antuerpina⁴⁹. Es invocado por los barqueros pues ayudaba a pasar los ríos, por los peregrinos a los que protegía, o por los hospitales, en recuerdo de su caridad. Cabría también pensar en otro personaje caballeresco o de la nobleza, como el mismo San Guillermo.

Debajo, el caritativo romero procedente de Montpellier *San Roque* es representado imberbe, con amplios cabellos, vestido como peregrino; un ángel cura sus pústulas, mientras el famoso perro le trae el pan que diariamente sustraía a su amo para socorrer a este apestado.

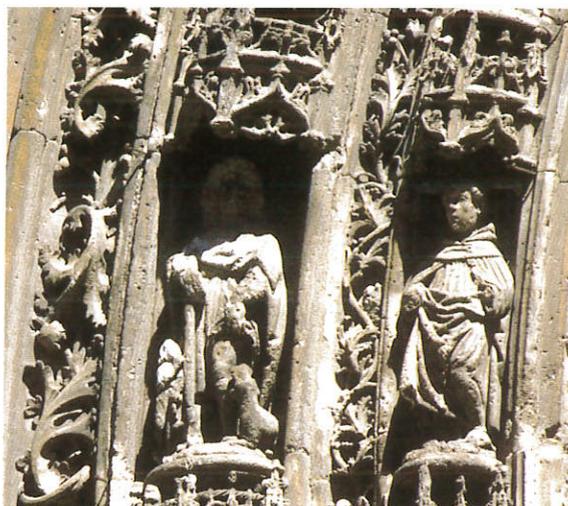
El dominico que se representa al lado es *San Pedro de Verona* como indica claramente el gran machete tajado sobre su cabeza; su culto fue alentado por los dominicos, que le consideraron mártir, pasando con frecuencia a denominarle "San Pedro Mártir".

San Nicolás de Bari, el obispo de Mira, viste según su condición con mitra y en su izquierda el báculo -roto-; la mano derecha estaría bendiciendo; a sus pies está la cuba con los tres muchachos.

Con su característico desnudo, *San Sebastián*, imberbe, aparece atado a un tronco para sufrir la tortura del asatamiento.

Finalmente, en las primeras hornacinas están los evangelistas *San Marcos* (con león alado; barbado; escribe en filacteria o rollo) y *San Juan Evangelista* (imberbe, de larga cabellera; tiene en la izquierda el libro abierto en el que escribiría con la pluma; a sus pies el águila).

En las dos arquivoltas de la derecha distinguimos, empezando por arriba, las representaciones siguientes.



Arquivoltas: San Roque. San Pedro de Verona.



Arquivoltas: San Nicolás de Bari. San Sebastián.

El característico *San Jorge*, con armadura de caballero, yelmo y escudo crucífero, alancea al dragón que está a sus pies.

49. GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús: "Revisión de algunos aspectos del retablo de la Santa Cruz en la iglesia de San Lesmes de Burgos". *Homenaje al Profesor Hernández Perera*. Madrid, 1993, págs. 549-559.



Arquivoltas: San Jorge. Santa Úrsula.



Arquivoltas: Santa Isabel de Hungría. ¿San Esteban de Hungría?

Quizás sea *Santa Úrsula* la reina que tiene un libro abierto en la izquierda, mientras la mano derecha extendida hacia abajo carece del símbolo personal. Pudiera faltar aquí una flecha, con la que fue alcanzada

por los arqueros de Atila⁵⁰ aquella santa, cuya devoción medieval era invocada "pro felici morte"⁵¹.

Debajo está *Santa Isabel de Hungría*, llevando un libro abierto con corona encima, mientras con su mano derecha da limosna al pobre postrado cabe ella. No extraña en Aranda la devoción a esta terciaria franciscana por la existencia de comunidad de franciscanos, y consta la existencia de un convento "de Religiosas Franciscas con la vocación de Santa Isabel"⁵².

A su lado, no es fácil la identificación del *Santo* que lleva un libro cerrado y una gran espada. Al estar juntos lo asociamos con San Esteban de Hungría, hipótesis que no concuerda con que lleve un gorro distinguido pero no corona real (de otro modo podríamos intercambiar esta identificación con la citada de San Julián el Hospitalario).

Debajo hay un santo cefalóforo, llevando en las manos, sobre un libro, una cabeza, que en este caso es la suya misma pues se efigia ya decapitado. El más famoso cefalóforo medieval fue San Dionisio, obispo de París, incluido por la devoción popular entre el grupo de los "Vierzehn Nothelfer", los "Catorce Intercesores"⁵³. Pudiera ser por tanto el mismo San Dionisio, pero creemos más sugestiva la idea de que se trate del burgalés *San Vitores*⁵⁴, un santo castellano cuya devoción se extiende bastante en el siglo XV al ser escrita su hagiografía, según se ha dicho ya, por el humanista Andrés Ceresano (Andrés Gutiérrez de Cerezo) saliendo de la imprenta burgalesa de Fadrique de Basilea en 1487, quizás. Afirma la idea de que no

50. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien...*, T. III.III, pág. 1296-1301.

51. Entre las representaciones del siglo XV recordamos el sepulcro de Anaya en Salamanca y el de Alonso de Cartagena en la catedral burgalesa.

52. CRUZ, Aniceto de la : *Historia de la Milagrosa Imagen de Ntra. Sra. de las Viñas...*, , pág. 126.

53. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien...*, T. III.II, pág. 680-3.

54. ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Iconografía de "cefalóforos": el ejemplo de San Vitores". *Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González*. Valladolid, 1995, págs. 575-582.

es San Dionisio el hecho de que no vista como obispo, sino como clérigo. Entre las representaciones más antiguas está la que figura en el citado sepulcro de Alonso de Cartagena en la catedral de Burgos⁵⁵. Y después aparece en relación con devociones benedictinas, pues el hagiógrafo lo era, o con tierras burgalesas, asociadas a los Condestables o a oriundos de Belorado y su comarca (grabado de su hagiografía, portada de San Nicolás de Burgos, retablo de Espinosa de los Monteros, etc.).

Hay un personaje que identificamos como *San Lázaro*, con vestido corto, acompañado por dos perros que le lamen las pústulas en un pie y un muslo; en la mano derecha lleva la carraca con que llamaba la atención a los transeúntes sobre su condición de apestado (la representación es muy semejante a la del retablo mayor de San Nicolás de Burgos).

El mártir que está más abajo, con la palma en la diestra, viste como diácono, llevando en la izquierda un libro sobre el que apreciamos una ave. Es *San Vicente de Zaragoza o de Valencia*, con el cuervo que ahuyentaba a los animales carroñeros para que no devoraran su cuerpo insepulto⁵⁶.

Al lado está *San Bernardo de Claraval*, vestido como abad cisterciense, con báculo en la izquierda y libro abierto en la derecha; a su lado está un



Arquivoltas: San Vitores. San Lázaro.



Arquivoltas: San Vicente. San Bernardo de Claraval.

perro⁵⁷ que alude a la anécdota narrada en la "Leyenda Dorada"⁵⁸ en que la madre del santo tuvo

55. GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús: *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos, 1988, págs. 50-53. ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Burgos". *En Castilla y León/1...*, Vol. 9 "La España Gótica", págs. 125-6.

56. M. J. MARTÍNEZ considera probable que sea San Eulogio de Córdoba.

57. M. J. MARTÍNEZ piensa que se trata de la cierva que acompaña a San Gil.

58. VORÁGINE, Santiago: *La leyenda dorada*. Madrid, 1992 (quinta reimpresión), tomo 2, págs. 511-512: (Su madre Alicia) "Durante el tercero de sus embarazos, el correspondiente precisamente al nacimiento de san Bernardo, tuvo en sueños una visión que constituyó una especie de presagio acerca del porvenir de aquel niño que llevaba en sus entrañas. En efecto, soñó que, en lugar de tener en su seno una criatura humana, tenía un perrito completamente blanco en la mayor parte de su cuerpo y pardo en la porción correspondiente al lomo; y que el tal cachorrillo no cesaba de ladrar. Alicia quedó intrigada de tal manera, que unos días después fue a visitar a un santo varón de Dios y le refirió lo que había soñado. El venerable religioso, después de oírla, díjole proféticamente: <Serás madre de un poderoso mastín que defenderá la casa del Señor y ahuyentará de ella con sus ladridos a enemigos muy peligrosos. Tu hijo llegará a ser insigne predicador; con la gracia de su predicación medicinal procurará la salud del alma a multitud de pecadores>".



Arquivoltas: San Lorenzo. San Antón.



Arquivoltas: San Juan Bautista. San Blas.

un sueño presagiando, bajo la forma de can blanco, que su hijo sería un insigne predicador. Recordamos que muy cerca de Aranda había varios monasterios cistercienses de gran importancia, como es el caso del de Gumiel de Hizán, y en mismo Aranda existió un monasterio femenino de cistercienses bajo la advocación de Nuestra Señora del Valle⁵⁹.

San Lorenzo figura como diácono, con el libro cerrado en la izquierda y la peculiar parrilla en la derecha.

A su lado está *San Antón*, vestido como anciano barbado, con libro abierto en la derecha, faltándole la izquierda que sostendría su bastón. A sus pies está el simbólico cerdo y un "fuego antoniano"⁶⁰, que se refiere a la enfermedad grangrenosa, de dolores ardientes, contra la que era invocado. Su representación aquí coincide con el ejemplo del retablo de San Nicolás de Burgos.

San Juan Bautista figura bajo su habitual condición de eremita, señalando con el dedo hacia el cordero que está sobre el libro de la mano izquierda.

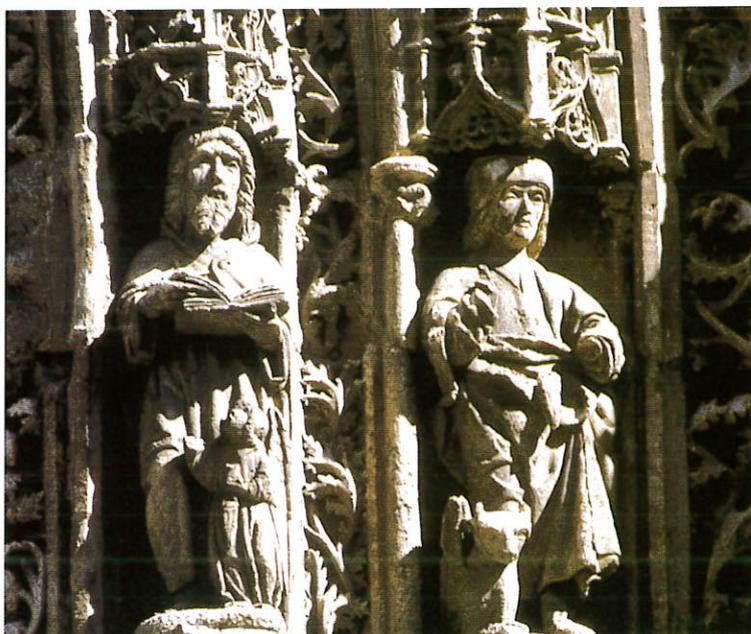
Hay un obispo, que sujeta con la derecha el báculo -roto en su parte superior-, mientras con la izquierda -cuya mano está rota- se dirige hacia el niño que le flanquea. Se trata de *San Blas* curando la garganta del infante con un par de cirios, según cuenta la Leyenda Dorada⁶¹.

Abajo están los otros dos evangelistas, San Mateo (con ángel que tiene el tintero en su izquierda) y San Lucas (imberbe, con tocado de médico, y el simbólico toro alado).

59. CRUZ, Aniceto de la : *Historia de la Milagrosa Imagen de Ntra. Sra. de las Viñas...*, pág. 126.

60. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien...*, T. III.I, pág. 105.

61. VORÁGINE, Santiago: *La leyenda dorada*. Madrid, 1992 (quinta reimpresión), tomo 1, págs. 164-167). RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien...*, T. III.I, pág. 227-233.



Arquivoltas: San Juan Bautista. San Blas.

CONSIDERACIONES ICONOGRÁFICAS Y HAGIOGRÁFICAS DE LA ESTATUARIA DE ARANDA

Aparte de su identificación conviene reconsiderar la iconografía de las representaciones de esta fachada de Aranda pues resulta expresiva de los intereses de fines del medievo.

Cuando se programa esta fachada se atiende a las preocupaciones existenciales de los cristianos. Además de los relieves de la Infancia y de la Pasión, aparece una serie de referencias religiosas, trasunto de las devociones y de las necesidades del hombre medieval.

Aunque reiterando alguno de los comentarios ya realizados, recordamos que se representa a la Virgen con ángeles, bajo una bóveda celestial, tachonada de estrellas, presidida por la Majestad y acompañada por el Tetramorfos y querubines.

Además están los Apóstoles, transmisores directos de la doctrina de Jesús, así como los Padres de la Iglesia Latina, que garantizan la difusión correcta de la doctrina.

Pero la religiosidad medieval encuentra especial interés en la devoción por una serie de Santos que, como hemos apuntado, satisfacen distintos problemas temporales y espirituales. La hagiografía en muchos casos se basa en la "Passio" de un mártir, que por tal condición adquiere una superior autoridad. Prolifera la "inuentio" del cuerpo de santos, su "translatio" de un lugar a otro santuario, el reparto de las reliquias y toda suerte de sistemas de densificación hagiográfica.

Como es sabido los repertorios de santos se copian y son objeto de lectura, constituyendo el más notable de ellos la recopilación realizada hacia el año 1264 por el dominico genovés Jacopo de la Vorágine con el título de "Leyenda Dorada". Por ello los que en ella figuran tienen una mayor difusión.

Otras veces son devociones promovidas por las Órdenes Religiosas que con su capacidad persuasiva difunden devociones peculiares o de santos de su religión.

Y por otra parte hay devociones peculiares del entorno inmediato, las cuales toman mayor aliento sobre todo en el siglo XV, como vemos en ejemplos burgaleses como es el ya citado sepulcro del obispo Alonso de Cartagena en la Catedral, que incluye advocaciones generales y una serie de santos estrictamente diocesanos (Vitores, Lesmes, Domingo de Silos, Casilda, o Juan de Ortega).

Vemos representadas en Aranda a las "Quattuor virgenes capitales", consideradas las más importantes en el medievo: Bárbara, Margarita, Catalina y Dorotea⁶² figuran en la Collecta de la "Missa de Sanctis quattuor capitalibus virginibus"⁶³.

Asimismo, recordamos que están muchos de los santos más distinguidos en el medievo, como los calificados por ello "Vierzehn Nothelfer", los "Catorce Intercesores"⁶⁴, como Blas, Cristóbal, quizás Dionisio, Jorge, Antón, Sebastián, Roque, Nicolás o las vírgenes citadas, aunque las relaciones varían según los países y los momentos.

Estos y otros muchos santos populares se caracterizan porque son santos sanadores. Por antonomasia se invocaba universalmente a San Cosme y San Damián, por su condición de médicos para toda suerte de dolencias. San Antón era invocado especialmente contra las enfermedades de la piel, contra el gangrenoso "fuego de San Antón, la lepra, sífilis, etc. San Blas sanaba las enfermedades de garganta. San Esteban contra la tiña y el mal de piedra. San Jorge era uno de los

varios invocados contra la temida peste, así como la sífilis y la lepra. En esta estaba especializado también San Lázaro. Y San Lorenzo, evocando su martirio en la parrilla, era invocado contra el lumbago y el dolor de riñones. Santa Lucía sanaba los males de la vista, y Santa Águeda los de los pechos y la lactancia. Santa Margarita de Antioquía era protectora de las gestantes y parturientas, así como contra las enfermedades hemorrágicas. San Pedro de Verona protegía de los dolores de cabeza. Roque estaba especializado contra la peste, lo mismo que San Sebastián.

Pero otra preocupación importante es la del paso al más allá por lo que algunos santos están especializados en la buena muerte. Cristóbal y Bárbara eran objeto de devoción contra la muerte repentina, para no morir sin confesión. Catalina de Alejandría es protectora de los moribundos. Y también Santa Úrsula favorecía la buena muerte ("pro felici morte").

Otros santos son objeto de devoción, además, por diversos patronatos. Es el caso de San Vicente, patrono de viñadores, barqueros, etc. También protege a los barqueros San Julián, que cuida asimismo a los hosteleros.

Vemos también dos fundadores de Órdenes. San Bernardo de Claraval que estará presente por la serie de monasterios cistercienses implantados en el entorno de la ribera del Duero, sobre todo el cercano de San Pedro en Gumiel de Izán. El otro es Santo Domingo de Guzmán, pero ya hemos dicho que no está como fundador sino por la devoción propiamente diocesana por ser hijo de la diócesis, de la vecina Caleruega.

62. Reitereamos que sólo es una hipótesis la presencia de esta santa en la fachada.

63. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien...*, T. III.I, pág. 170.

64. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien...*, T. III.II, pág. 680-3.

Si Aranda expresa sus devociones en la iconografía de esta portada, hay que advertir que también lo hacía en algunas ermitas, nombres de calles y conmemoraciones religiosas o civiles a lo largo del año litúrgico.

Había en Aranda calles dedicadas a San Lázaro, San Juan, San Antonio o Santa Lucía⁶⁵.

Había ermitas o iglesias dedicadas a San Juan, a San Lorenzo, o a Santa Lucía, Santa Catalina, Santa Águeda, Santa marina, San Antón, San Sebastián⁶⁶. Y el Ayuntamiento era patrono de las ermitas de San Roque y de San Lázaro⁶⁷.

El Concejo de Aranda celebraba fiestas votivas por favores recibidos de algunos santos, son los "votos de Villa", en los días determinados de San Roque, San Sebastián o San Blas⁶⁸. Además, eran importantes algunas procesiones⁶⁹ a ermitas de Santos singulares, con motivo de las numerosas fiestas votivas. Por ejemplo, la de San Sebastián, con misa en su ermita, el día 20 de enero. La procesión de San Blas era el 3 de febrero. En vísperas del día de las Ascensión se hacían procesiones a

las ermitas de San Andrés, Santiago de las Encinas y Santa Marina. Y al día siguiente de la Ascensión la procesión pasaba por las ermitas de San Lázaro y San Lorenzo. El día de la festividad de este santo, el 12 de agosto, se hacía una procesión en su ermita.

También se mencionan cofradías de que son titulares algunos de los santos representados en la portada de Santa María. A falta de datos coetáneos, mencionamos que en 1568 el Visitador diocesano reclama las ordenanzas a los Alcaldes de una serie de cofradías, entre las que cita las de San Nicolás, Santa Lucía, San Roque, San Juan San Andrés, San Lorenzo, San Lázaro y San Sebastián⁷⁰. Y en la iglesia de Santa María se constituyó el honorable "Cabildo de San Nicolás" en que se agrupaban los clérigos arandinos constituyendo propiamente el cuerpo capitular, pero en el que ingresaron una serie de personas relevantes de la villa fundando memorias perpetuas⁷¹. Con motivo de una visita episcopal a Aranda del año 1778 se hace referencia, entre otras, a las cofradías de San Crispín, San Lázaro, Santa Catalina y San Roque.

65. VELASCO PÉREZ, Silverio: *Memorias de mi Villa...*, pág. 86. SANZ ABAD, Pedro: *Historia de Aranda de Duero...*, pág. 106.

66. VELASCO PÉREZ, Silverio: *Memorias de mi Villa...*, págs. 65 y 88. SANZ ABAD, Pedro: *Historia de Aranda de Duero...*, pág. 110.

67. VELASCO PÉREZ, Silverio: *Memorias de mi Villa...*, pág. 261. SANZ ABAD, Pedro: *Historia de Aranda de Duero...*, pág. 198.

68. SANZ ABAD, Pedro: *Historia de Aranda de Duero...*, pág. 198.

69. VELASCO PÉREZ, Silverio: *Memorias de mi Villa...*, págs. 226-228.

70. VELASCO PÉREZ, Silverio: *Memorias de mi Villa...*, pág. 243.

71. VELASCO PÉREZ, Silverio: *Memorias de mi Villa...*, pág. 241.

