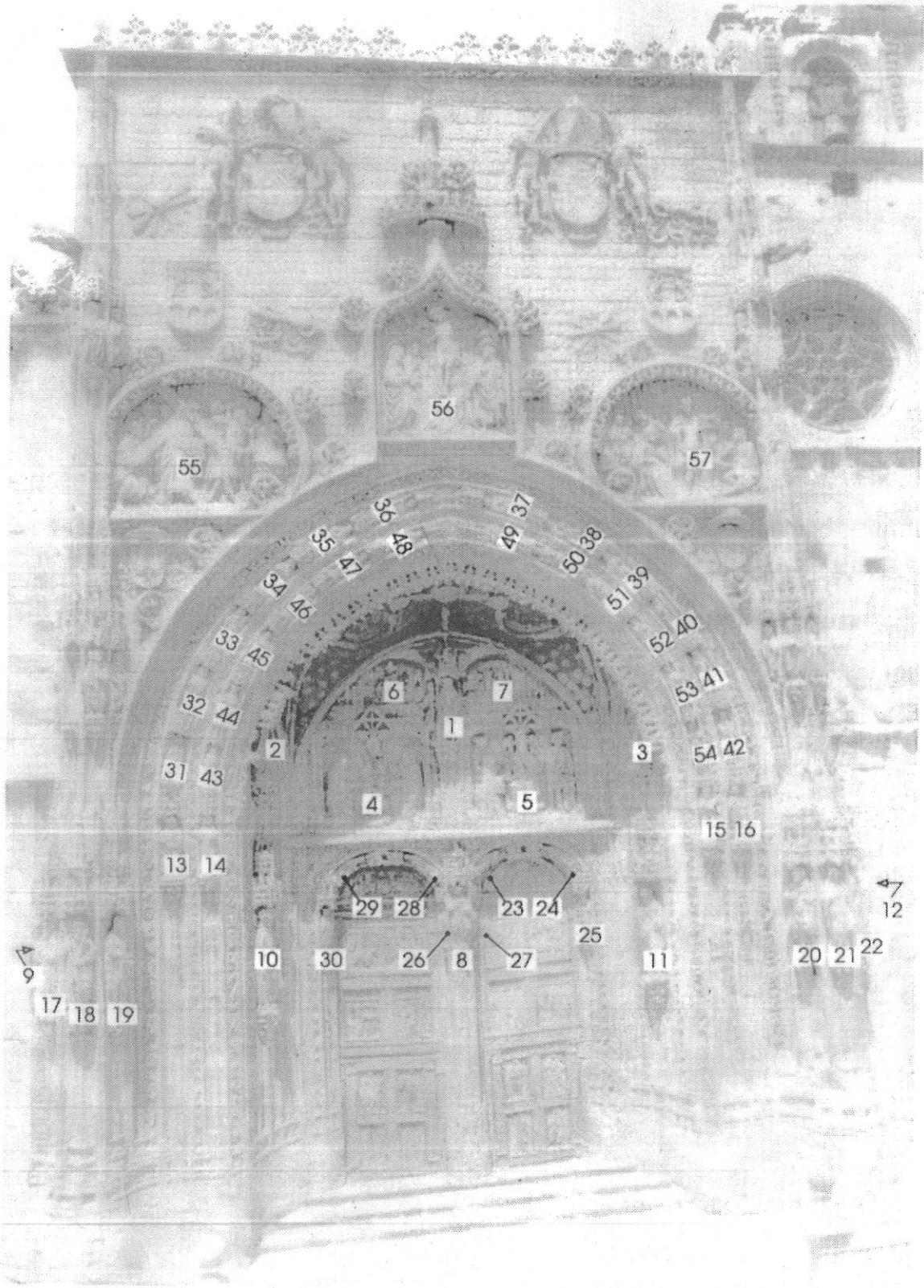


APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA
A LA FACHADA DE
SANTA MARÍA LA REAL
DE ARANDA DE DUERO

M^a José Martínez Martínez



- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- 11
- 12
- 13
- 14
- 15
- 16
- 17
- 18
- 19
- 20
- 21
- 22
- 23
- 24
- 25
- 26
- 27
- 28
- 29
- 30
- 31
- 32
- 33
- 34
- 35
- 36
- 37
- 38
- 39
- 40
- 41
- 42
- 43
- 44
- 45
- 46
- 47
- 48
- 49
- 50
- 51
- 52
- 53
- 54
- 55
- 56
- 57



9

17 18

5

56

5

26

27

25

54

15 16

47

12

20

21

22

INTRODUCCIÓN¹

La fachada de Santa María la Real de Aranda de Duero es un testimonio del apogeo político y económico de la transición del siglo XV al XVI, así lo demuestran los dos escudos que figuran representando a la villa.

Este apogeo económico se debe a varios factores que siguen siendo determinantes en la economía actual, uno de ellos es la producción vitícola². El consumo de vino en la Edad Media tenía unas connotaciones que divergen de las actuales, formaba junto al pan la base de la dieta alimenticia, y la mayor parte de su aportación en calorías³. También tenía otros usos, hoy sustituidos por productos químicos, como era el hacer de ingrediente en las técnicas del lavado de la lana⁴. Otro de los factores es su situación geográfica, paso obligado de la densa red de cañadas de la Mesta, parece lógica su influencia en la actividad textil, que estuvo muy relacionada con moros y judíos⁵.

El importante papel político que jugó nuestra villa en la guerra civil de sucesión al trono explica la importancia del patronato real en su contribución económica para la ejecución de la fachada. Aranda de Duero apoya desde 1472 a Isabel la Católica como sucesora al trono de Castilla, como se recoge en un documento fechado en el mismo año, donde figuran los privilegios, ordenanzas y sentencias otorgadas a Aranda de Duero *por la fidelidad a su causa*⁶. En estos años de guerra civil⁷ se convoca el Concilio de Aranda de Duero, 1473, al que acude Alfonso Carrillo, arzobispo de Toledo, y numerosas autoridades eclesiásticas, partidarias de Isabel y Fernando. Este fue un concilio con gran transcendencia política y religiosa en la época⁸. Será este mismo año cuando Isabel confirma a los arandinos privilegios, libertades, usos y costumbres⁹. Pero la relación de la reina con Aranda de Duero no se limita sólo al período bélico, plenamente asentada en el trono redacta un escrito en 1477, en el que consta el privilegio de la villa para que ésta guarde el cuarenta por ciento del diezmo que correspondía a la corona durante cuatro años en los pedidos y monedas, renunciando la corona a este ingreso¹⁰.

LA FACHADA DE SANTA MARÍA LA REAL

Nos encontramos ante una tipología de fachada, fachada-retablo, que se utiliza a finales del siglo XV y principios del XVI, y que tiene sus máximos exponentes en Valladolid y en Aranda de Duero. Todas estas fachadas sobrepasan la altura del edificio. La primera que se realiza es la del Colegio de San Gregorio en Valladolid, acabada con toda probabilidad en 1499. Algo posterior y respondiendo al mismo modelo es la de San Pablo¹¹. Las analogías de la fachada de Aranda de Duero con las vallisoletanas no se

limitan a aspectos formales, el taller escultórico de Simón de Colonia también sirve de nexo estilístico.

Nuestra fachada estaba policromada aunque la policromía se haya perdido casi por completo. Las condiciones climáticas a las que está expuesta, y la enérgica limpieza que se le practicó en torno a 1855 son las causantes de que en la actualidad sólo se puedan apreciar restos de policromía en el tímpano, después de la limpieza que se practicó en 1979¹².

Las técnicas que se emplearon fueron las usuales en la época para la policromía sobre piedra, tal y como las describe Cennini en *El libro del arte*¹³.

Debido a que no se ha encontrado ninguna documentación hasta el momento, hay dos aspectos que han sido muy debatidos, el primero es la fecha de ejecución de las esculturas, y el segundo el artífice que las realizó.

Los escudos han sido el principal elemento de juicio para la datación. Los investigadores que los han estudiado dan como fechas de conclusión las que oscilan entre los años 1511 y 1516¹⁴.

A la hora de hablar del escultor y el taller relacionados con la fachada los estudiosos se han visto obligados a realizar un estudio estilístico comparado como única posibilidad de filiación. En la actualidad hay una opinión mayoritaria que vincula la escultura monumental de la iglesia al taller de los Colonia, trabajando primero Simón, y a su muerte en 1507, le sustituye su hijo Francisco¹⁵. Otros autores no dejan clara su atribución¹⁶, y autores de siglos pasados, sobre todo, sólo han descrito la fachada omitiendo su autoría¹⁷.

PATRONOS

Los mecenas del arte gótico castellano fueron la monarquía, la aristocracia y la iglesia, teniendo escasa incidencia la aportación de la burguesía¹⁸.

La fachada de Santa María no se atiene a esta directriz mayoritaria, los patrocinadores figuran en los escudos¹⁹, donde se puede encontrar junto a la corona y el obispado el escudo del pueblo de Aranda de Duero, un caso excepcional en obras de esta envergadura, ya que normalmente el esfuerzo económico de una comunidad parroquial iba dirigido a la adquisición de retablos o esculturas, siendo éstos un reflejo de la población y la renta de la villa²⁰. Los datos más próximos que hemos encontrado a la realización de la fachada son de 1567, según recoge Loperráez²¹, año en que Aranda de Duero tenía 1.500 vecinos, lo que equivale a unos 5.000 habitantes. Como



Rey David.

elemento de comparación vamos a tomar a una ciudad castellana de tamaño medio, Palencia, que en esta misma época tenía un censo aproximado de 6.500 habitantes²². Esta referencia nos transmite la importancia de Aranda de Duero y lo significativo de su colaboración en la construcción de la fachada, sobrepasando el mecenazgo ordinario y llegando a alcanzar cotas equiparables a los patronos de la nobleza.

Para finalizar, el otro mecenas fue el obispo del Burgo de Osma, dos han sido los obispos que se han mencionado, Don Alfonso de Fonseca²³ y Don Alonso Enrique²⁴, finalmente se menciona a Don Alonso Enrique por ser el obispo que estuvo al mando de la diócesis entre 1506 y 1523.

APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA

En esta fachada se refleja una tipología que tuvo sus inicios en Francia en el siglo XII, y que pervive hasta principios del siglo XVI, a la que responde la escultura monumental gótica. Según esta tipología, en la fachada

principal, en el tímpano se realizarían escenas relacionadas con el-la titular de la iglesia, en el caso de Aranda de Duero por estar bajo la advocación de Santa María la Real este espacio está ocupado por temas marianos, en el parteluz la imagen de el-la titular. El espacio de las arquivoltas es el reservado a los santos más vinculados o de mayor tradición en la localidad. Las jambas suelen estar ocupadas por apóstoles, profetas o padres de la iglesia.

1. TEMAS MARIANOS

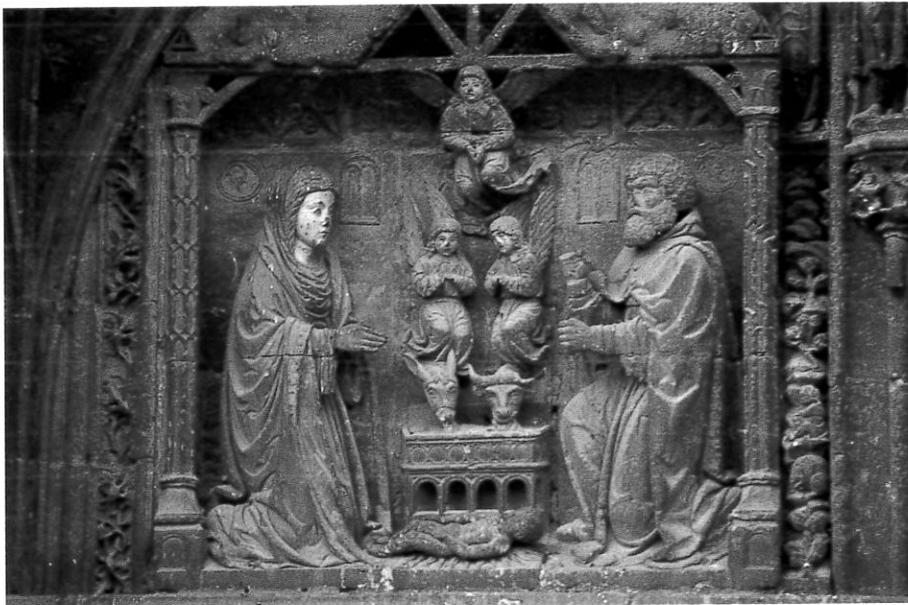
Los fieles medievales veían muy someras las escenas que dedicaban en los Evangelios a la vida de la Virgen, y recogían con gran devoción la rica tradición existentes de relatos apócrifos, recopilados sobre todo en *Los Evangelios Apócrifos* y en uno de los libros más leídos en la Edad Media *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, donde se recogen algunos de los episodios apócrifos. También en los sermones de las iglesias y en las predicaciones los fieles tenían acceso a los episodios de la vida de la Virgen y de la infancia de Jesús que no recogían los Evangelios. A lo largo de este artículo hemos tenido presente estas fuentes para poder explicar algunas de las escenas que figuran en la fachada.

¿Qué representa la figura del rey David *figura 1* en un ciclo dedicado a la Virgen?. El rey David está presente en la genealogía de la Virgen y se esculpe en la fachada para resaltar su realeza, como dice Male: *...el mundo medieval, en el que la nobleza del alma está emparentada con la nobleza de la sangre, la iglesia juzgó necesario recordar a los hombres que Cristo y su madre eran de estirpe real*²⁵. En el caso de nuestra iglesia recordad que la advocación ya resalta este aspecto, Santa María la Real.

En el siglo XIII Guillermo Durán recuerda que los miembros de la familia de David sólo se podían casar con personas de la realeza, aduciendo que San José también descendía de la estirpe de David.

En la *Biblia de los pobres*, manual compilado hacia mediados del siglo XIII, de autor desconocido, analizando un ejemplar del siglo XV vemos como el rey David aparece en la escena de la Anunciación citando el salmo 71,6 *Dios bajará como la lluvia sobre el césped*, para referirse a la pureza de la Virgen²⁶.

La Anunciación *figuras 2 y 3* presente en la fachada, donde rompe con la tradición del siglo XIV, en la que la Virgen y el ángel están erguidos, así pueden contemplarse en la catedral de Burgos en la portada del claustro²⁷, para cambiar de posición influidos por la obra de Pseudo Buenaventura: *y arrodillada con profunda devoción*²⁸, ya



El Nacimiento.

que en el Evangelio de San Lucas 1,26 la escena se describe en los siguientes términos: *...y entrando en lo que ella estaba dijo: alégrate llena de gracia, el Señor está contigo.* Sin llegar a profundizar en la descripción.

Es peculiar la distribución por encontrarse el ángel a un lado de la puerta mientras la Virgen se coloca en el lugar opuesto.

El Nacimiento *figura 4*. La escena, tal y como aparece representada, evidencia la aceptación de relatos apócrifos, que han pasado a formar parte del tema hasta el punto de que en la actualidad los seguimos considerando una de las partes compositivas, nos referimos a la presencia en el Nacimiento del buey y la mula, que no aparecen en los Evangelios, donde sí se les menciona es en los *Evangelios apócrifos de la Natividad de Santa María y de la infancia del Salvador*: *...tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre, y el buey y la mula lo adoraron. Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el profeta Isaías; el buey conoció a su amo y la mula del pesebre a su Señor...* en el cual tuvo cumplimiento lo que había dicho el profeta Habuc *te darás a conocer en medio de dos animales*. Esta leyenda parece que se inventó para justificar la profecía de Isaías 9,6 y un pasaje de Habuc 6,2²⁹. Esta escena parece que conmocionó al pueblo.

La Epifanía *figura 5*. En los Evangelios Apócrifos, donde se concentra la mayor parte de las leyendas medievales, se ignora el repertorio de relatos sobre los Reyes

Magos. En el siglo XIII Santiago de la Vorágine agrupó una parte de los ciclos legendarios en *La leyenda dorada*, donde les dedica uno de los capítulos³⁰.

La primera mención se encuentra en un pasaje atribuido a Beda el Venerable y que se hallaba entre los *Collectanea* atribuidos a su obra: *...el primer mago fue Melchor, un caballero de luengos cabellos y luengas barbas...él fue el que ofreció el oro, simbolo de la realeza divina. El segundo, llamado Gaspar, joven de tez encendida, honró a Jesús presentándole el incienso, ofrenda que manifiesta su divinidad. El tercero, llamado Baltasar, de tez morena...atestiguó mediante la ofrenda de mirra, que el hijo del hombre debía morir*³¹. También se atribuye a Beda la identificación de los tres Magos con los tres continentes conocidos hasta entonces: Europa, Africa y Asia³². No será hasta el siglo XV cuando se represente a Baltasar negro, como se recoge en nuestra fachada. Con anterioridad Nicola Pisano lo representa así en 1266 como un ejemplo puntual.

También se ha asociado a los tres Reyes Magos con las tres edades del hombre; juventud, madurez y vejez. A pesar de recoger nuestra escena esta rica tradición bajomedieval, en la que cada rey mago se representa con una edad diferente y con unos rasgos raciales individualizados, se rompe una fórmula largamente transmitida por los diferentes talleres, según la cual el primero de los reyes anciano, está de rodillas, acaba de quitarse la corona en la cabeza y el cofre en las manos, pero en vez de mirar al niño, dobla la cabeza hacia el rey que le sigue.



La Epifanía.

El último rey, joven imberbe, aparece también de pie con una corona, lleva en la mano derecha el cofre de las ofrendas y aparece atento a las palabras de su compañero.

En nuestro tímpano ha cambiado la disposición de las figuras, la Virgen mirando hacia el frente ocupa el centro de la composición; Baltasar, separado de los otros reyes, se encuentra a su izquierda, también mirando al frente, al igual que el niño y Gaspar. Estos cambios, que también se dan en otros grupos escultóricos, como el de la *Adoración de los Magos* de Melgar de Fernamental de la misma época, nos hacen pensar en una posible influencia del *Auto de los Reyes Magos*, que fue representado con frecuencia en iglesias y catedrales, incluso la arquitectura en la que se enmarca la escena, nos recuerda las arquitecturas efímeras del teatro, como si en un mismo escenario se hubieran representado las escenas del Nacimiento y la Epifanía. Que estos espectáculos eran frecuentes se puede comprobar en uno de los cánones del Concilio de Aranda de Duero, que dice así: *... como a causa de cierta costumbre admitida en las iglesias metropolitanas, catedrales y otras de nuestra provincia, y así en las fiestas de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo y de los Santos Esteban, Juan e Inocente, como en ciertos días festivos y hasta en las solemnidades de ciertas misas nuevas (mientras se celebra el culto divino) se ofrecen en las iglesias juegos escénicos, máscaras, monstruos, espectáculos y otras ficciones, igualmente deshonestas, y haya en ellas desordenes, así como los cantares torpes y pláticas ilícitas, tanto en las iglesias metropolitanas, como en las catedrales y en las demás de nuestra provincia, mientras se celebra el culto divino; así*

*mismo decretamos que los clérigos que mezclasen las diversiones o ficciones deshonestas indicadas en los oficios divinos, o consintiere indirectamente, si fuesen beneficiados de dichas iglesias metropolitanas o catedrales, han de ser castigados, privándoseles por un mes de sus distribuciones cotidianas; si de iglesias parroquiales han de pagar una multa de 30 reales, y si no de 15... No se entienda por esto que prohibimos también las representaciones religiosas honestas, que inspiran devoción al pueblo, tanto en los días prefijados como en otros cualesquiera*³³.

Otra peculiaridad de la escena es que la Virgen está siendo coronada por tres ángeles, no tendría mayor singularidad si ya estuviera coronada, pues se interpretaría a la Virgen como reina, participando del homenaje de los Reyes Magos al Niño³⁴.

La Coronación de la Virgen fue una de las escenas más importantes de los Gozos Terrenales³⁵, a ella dedica Francisco de la Colonia la escena central del retablo de San Nicolás de Burgos, rodeada por los nueve coros angélicos. La coronación no se puede explicar inserta en la escena de la Epifanía. ¿Ha intentado el artista condensar las escenas? o ¿ha intentado mantener algunos elementos de la escena del Nacimiento?. Dejamos los interrogantes abiertos ante nuestro desconocimiento de otras escenas de estas características.

Sobre la escena del Nacimiento hay un relieve que representa la Anunciación a los pastores *figura 6* mientras sobre la Epifanía se encuentra otro del que no puede

asegurarse con certeza que sean los Reyes Magos a caballo siguiendo la estrella **figura 7**, el contexto puede permitir esta deducción.

En el parteluz **figura 8** se encuentra la Virgen amamantando al niño, en posición erguida, no es frecuente representar a la Virgen galactotrosa en el parteluz, suelen figurar vírgenes erguidas con el niño en brazos al que muestran algún objeto, como la Virgen Blanca de León.

La tradición iconográfica de la madre amamantando a su hijo es muy antigua, anterior a la aparición del cristianismo. De los primeros tiempos del cristianismo se conservan en las catacumbas de Priscila una representación pictórica de una mujer sedente dando el pecho al niño. El imperio bizantino recoge esta tradición y se extiende por toda la cristiandad bajo el nombre de galactotrosa³⁶. A partir de la Contrarreforma deja de representarse casi por completo.

2. ESCULTURAS DEL PRIMER CUERPO

Con un significado claramente teológico aparecen representados los cuatro padres de la iglesia latina: San Ambrosio **figura 9**, San Jerónimo **figura 10**, San Gregorio Magno **figura 11** y San Agustín **figura 12**, que suelen aparecer relacionados con los evangelistas: San Marcos **figura 13**, San Juan **figura 14**, San Mateo **figura 15** y San Lucas **figura 16**.

San Ambrosio presenta como atributos el libro y las disciplinas, aparece con la indumentaria pontifical³⁷. En *La leyenda dorada* se le dedica uno de los relatos más largos de las hagiografías. Es el patrón de los apicultores por una escena de su infancia³⁸.

San Jerónimo presenta el brazo izquierdo mutilado, vestido como cardenal.

San Gregorio Magno, al que le faltan ambas manos y con ella los atributos, lleva tiara por haber sido Papa.

San Agustín está vestido con ornamentos pontificales y una maqueta de la iglesia en su mano izquierda.

Entre las esculturas de los padres de la iglesia se encuentran seis apóstoles: San Bartolomé, San Andrés, San Pablo, San Pedro, Santiago y San Juan.

San Bartolomé **figura 17** presenta como atributo un demonio encadenado a sus pies. A este Santo le faltan ambas manos.

San Andrés **figura 18** presenta la cruz en aspa que le identifica, y en la que fue crucificado.

San Pablo **figura 19** conserva restos de la espada, objeto de su martirio, ya que fue decapitado, también puede



Virgen Galactotrosa.

apreciarse restos del libro, que ha desaparecido por faltarle la mano izquierda.

San Pedro **figura 20** también está mutilado de ambas manos, en las que sujetaría el libro y las llaves. Es usual que en las iglesias aparezca a un lado de la puerta San Pedro y al otro San Pablo, así podemos verlo, por ejemplo, en la iglesia de San Pedro de Vitoria o en la portada de los apóstoles de la catedral de Ávila.

Santiago **figura 21** es el más mutilado. Le falta parte de la peana, los brazos y la cabeza, pero deducimos por la bolsa de peregrino, que se ubica sobre su pierna izquierda atada a su cintura, que es este apóstol.

San Juan **figura 22** es el más joven de los apóstoles, aparece imberbe, también le faltan ambas manos y por lo tanto los atributos.

Uno de los distintivos de los apóstoles es que van descalzos, sólo ellos y Jesucristo presentan sus pies desnudos.



San Nicolás de Bari.

Los cuatro evangelistas esculpidos en los arranques de las arquivoltas, han adoptado la simbología que describe San Juan en el Apocalipsis, 4,6-8: *Alrededor del trono divino vio cuatro animales con seis alas y muchos ojos cada uno: el primero semejante a un león, el segundo semejante a un becerro, el tercero tenía la figura de un hombre y el cuarto de un águila*, así San Marcos figura con un toro a los pies, San Juan con un águila, San Mateo con un hombre a menor escala que él y San Lucas con un león.

Recordemos la relación de los cuatro evangelistas con los cuatro padres de la patología latina, cuyas obras son pilares fundamentales de la teología cristiana.

Conviene mencionar las ermitas de Aranda de Duero que en el siglo XVI tenían como titulares a apóstoles: San Pedro, San Juan Evangelista, Santiago, San Andrés o padres de la iglesia: San Gregorio³⁹.

3. LOS SANTOS

En su labor de intercesora la Virgen no estaba sola, junto a ella los santos recibían homenajes y peticiones. En sus sermones los predicadores se las ingeniaban para demostrar que era factible imitar a los santos y que convenía hacerlo⁴⁰. También estaban íntimamente ligados a los fieles en función de su oficio, cuando entraba en un gremio se ponían bajo la protección de su patrón, si era cardador de lana celebraba la festividad de San Blas, si era curtidor la de San Bartolomé⁴¹.

También se ofrece culto a los santos por su protección contra ciertas enfermedades, contra los incendios, contra las tormentas, contra la muerte súbita, etc. Parece que jamás estuvieron los santos más cerca del hombre. Sacheti al criticar la espiritualidad de esta época dice que se concedió demasiada importancia a determinados santos en detrimento de Cristo y de la Virgen⁴².

En los arcos de la entrada a la iglesia están representadas sólo santas y mártires, algunas de ellas, por las mutilaciones que han sufrido ha sido imposible identificarlas. En el arco izquierdo figuran Santa Margarita, una Santa sin identificar *figura 24* y Santa Catalina de Alejandría, así como dos ángeles, uno a cada lado de la Virgen del parteluz *figuras 26 y 27*.

La presencia de santas vírgenes en un espacio, el tímpano y la puerta, destinado a temas marianos, puede tener una aclaración en el deseo de resaltar la pureza de la Virgen. El teólogo que creó el esquema compositivo habría intentado destacar su realeza, mediante la presencia de David, y su virginidad en las figuras de las Santas.

Santa Margarita *figura 23* está acompañada por el dragón, que según recoge *La leyenda dorada*, representa al demonio. A la Santa le falta la cabeza. De una cita de *La leyenda dorada*: *...fue también blanca por su virginidad, pequeña por su humildad y poderosa en hacer milagros*⁴³. Podría interpretarse como una alusión a la virginidad y pureza de la Virgen. En la Edad Media es frecuente encontrar relacionada a esta Santa con Santa Catalina de Alejandría *figura 25*, que aparece con los brazos mutilados, pero por suerte la presencia de la rueda con púas laceradas y un busto de cabeza coronada, que representa al emperador Majencio vencido por la sabiduría y constancia de la Santa, permiten su identificación. Santa Catalina también representa la virginidad y la sabiduría⁴⁴.

Del arco de la izquierda sólo se ha podido identificar a Santa Agueda *figura 28*, por las mutilaciones que han sufrido las otras Santas *figura 29 y 30*. A Santa Agueda

le falta la mano izquierda, en la derecha sostiene un plato con los pechos que le cortaron según la leyenda. Nos encontramos ante una Santa virgen, acentuando el mensaje que transmiten sus compañeras. Es abogada contra las quemaduras y los incendios.

Con respecto a los santos de las arquivoltas son los más relacionados con Aranda de Duero, los más locales, así podemos ver a San Cristóbal y San Sebastián entre otros, y como éstos tenían ya sus ermitas en esta época, dice Silverio Velasco: *...y todas las ermitas que a poco fueron convirtiéndose en verdaderas iglesias, cuales fueron las de Santa Lucía... las de San Pedro, San Juan Evangelista, Santiago, San Felipe, San Gil, Santa Catalina, Santa Agueda, Santa Marina, San Miguel, San Benito, San Antón, San Sebastián y San Andrés*⁴⁵.

Si relacionamos los oficios más practicados con estas ermitas nos percataremos de una posible relación, San Nicolás patrón de los panaderos, San Bartolomé de los pellejeros y curtidores.

San Nicolás de Bari *figura 31* aparece con un cubo de madera en el que se ven tres niños, éstos simbolizan un milagro que alcanzó gran popularidad a partir del siglo XII, los tres niños asesinados por un posadero, cortados en trozos y puestos en un saladero y, finalmente, resucitados por mediación de San Nicolás. Este relato no figura en *La leyenda dorada*⁴⁶, nos encontramos ante una leyenda que se transmitió oralmente antes de ser puesta por escrito. ¿Cuál es su origen? una conjetura de Cahier a este respecto recibió el visto bueno del gran investigador Male, por verla muy acorde con las costumbres de la Edad Media. En *La leyenda dorada* figura la existencia de tres generales que habían sido encarcelados injustamente por Constantino, fueron librados por San Nicolás. En el arte medieval a los santos se les daba una talla sobrehumana, así representaban a San Nicolás de gran estatura, mientras los tres oficiales aparecían pequeños como niños. Para dar a entender que habían sido librados de la prisión, se esculpieron sus tres cabezas, con la ingenuidad de aquellos tiempos, emergiendo de la parte superior de la torre. Los cristianos occidentales, donde el culto a San Nicolás acababa de ser introducido en el siglo XI, no conocían todavía muy bien su leyenda, de ahí que inventaron una para explicar la imagen que tenían ante sus ojos. Los tres generales se convirtieron en tres niños y la torre en un saladero. El posadero asesino y su esposa eran personajes fáciles de imaginar por lo familiares que resultaban a la fantasía popular.

San Roque *figura 32*, está mostrando la llaga de la pierna izquierda, acompañado por un perro que lleva un trozo de pan en la boca y un ángel de menor tamaño. El perro le traía

la comida y el ángel le curó milagrosamente de la lepra contraída mientras cuidaba a los apestados. Este Santo protegía contra la peste y los males contagiosos, gozó de gran popularidad en la baja Edad Media, aunque en Aranda de Duero no se creó una cofradía bajo su advocación hasta mediados del siglo XVI⁴⁷.

San Cosme *figura 33* y San Damián *figura 34*, Santos hermanos, presentan como atributos recipientes relacionados con la medicina.

Santo Tomás de Aquino *figura 35* como doctor sostiene una maqueta de la iglesia, a su cuello lleva una gruesa cadena de oro con un medallón, alusión nominal a su obra *Catena aurea*⁴⁸. También lleva un libro en su mano derecha.

Santa Inés *figura 36* con el cordero a los pies, la palma del martirio y un libro, representa la virginidad o pureza.

Las dos Santas que siguen simboliza con gran probabilidad a Santa Isabel de Hungría *figura 37* y a Santa Isabel de Portugal *figura 38*. La explicación de su presencia en la fachada vendría dada por el nombre de la reina católica, Isabel, y en su honor.

San Lázaro *figura 39*. Queda constancia por un documento que recogió Silverio Velasco, y que no ha podido ser contrastado, que en Aranda de Duero hubo una ermita de San Lázaro. El documento dice así: *San Lázaro era patrono y conservador del regimiento de la villa... un clérigo muy distinguido de la diócesis de Palencia llamado Juan Santos, por cartas de su santidad Alejandro VI había nombrado comendador de las casas de la orden de caballería de San Lázaro, para el amparo de los leprosos y enterado de que en Aranda existía una casa con esta advocación, se apresuró a mandar a quien en su nombre tomase posesión de ella. El acto debió llevarse a cabo tan parsimoniosamente y calladamente, que el ayuntamiento ni aún llegó a percatarse de lo ocurrido. Se instruyó el caso con comisión apostólica, el juez falló a favor de la villa.* Los artistas no sabían si la ermita estaba destinada a los leprosos, gafos, pero sí relacionaron a San Lázaro con esta iconografía, por eso aparece con dos perros a los pies, una espada y un trozo de pan, con unos atributos similares a San Roque, el protector contra la lepra por excelencia, representado en nuestra fachada.

San Gil *figura 40* también fue un santo muy popular en la Edad Media, por la leyenda que le representa como el único santo que dispensa confesión⁴⁹. Tiene como atributo iconográfico la cierva, que era el animal que le alimentaba. También lleva libro y báculo.



San Cristóbal.

San Antón *figura 41* aparece vestido de abad, lo más probable es que llevase en la mano izquierda, mutilada, un báculo. Como atributos sujeta un libro, a sus pies puede verse un cerdo con un cascabel y unas llamas que salen del suelo. Desde el siglo XIV aparece el cerdo con el cascabel o campanilla acompañándole. Existía en Francia la orden de los Antoninos, fundada en 1095 bajo el patrocinio de San Antonio Abad, eran hermanos hospitalarios que se dedicaban al cuidado de los enfermos y de los peregrinos. El cascabel en el cuello del cerdo hace alusión a las ordenanzas municipales que se dieron en numerosas villas francesas, en las que se prohibía que los cerdos vagaran libremente por las calles, a excepción de los pertenecientes a los hospitales de San Antonio, identificándoseles por la campanilla que llevaban al cuello⁵⁰. San Antón es el patrón de los animales domésticos, pero también era abogado del *fuego de San Antón*, lepra muy frecuente en la Edad Media. La gran devoción que Aranda de Duero procesó al Santo se ve reflejada en la ermita que ya existía en el siglo XV y pervive mantenida por la cofradía de la misma advocación.

El siguiente Santo *figura 42* no es posible identificarlo por falta de atributos.

San Sebastián *figura 43* joven, desnudo e imberbe, con las manos atadas al tronco de un árbol que figura detrás, está ofreciendo su noble torso a las saetas del verdugo, tal y como se le representa a partir del siglo XV. Los artistas querían resaltar con esta actitud la resignación de la espera.

Santo Domingo *figura 44* pudiera ser Santo Domingo de Guzmán, identificación que no ha podido ser contrastada por la carencia de atributos. Tampoco ha podido ser identificado el Santo siguiente *figura 45*.

San Cristóbal *figura 46* gozaba de especial popularidad en la Edad Media por proteger contra la muerte súbita. Está con el niño Jesús sobre el hombro, al que le falta la cabeza. Su leyenda es asombrosa: *...era un gigante de la tierra de Canaan, de doce codos de alto y aspecto terrible. Entró al servicio de un rey porque había oído decir que era el más poderoso del mundo. Un día que se pronunciaba el nombre del diablo, dedujo que había alguien más poderoso que su amo, por eso se marchó para ponerse al servicio del diablo. Lo encontró en un desierto y caminó con él. Al llegar a un cruce de caminos, vieron una cruz y de pronto el diablo huyó. Cuando Cristóbal lo alcanzó de nuevo, quiso conocer la causa de ese súbito terror. El diablo, apremiado por sus preguntas, se vio obligado a confesar que había alguien más poderoso que él y que era Jesucristo. Sin más dilaciones Cristóbal marchó en busca de ese amo más fuerte que el diablo. Se encontró con un ermitaño que le enseñó las verdades de la fe y le bautizó... El ermitaño puso a este hombre a orillas de un río rápido, en el que cada año se ahogaban muchos que intentaban cruzarlo. Cristóbal ponía a los pasajeros sobre sus hombros y ayudándose con un bastón atravesaba el torrente. Un día oyó que le llamaba un niño. Salió de la choza, puso al joven viajero sobre sus hombros y comenzó a pasar el río. Cuando ya estaba a la mitad, pesaba tanto el niño que el gigante totalmente encorvado avanzaba con dificultad.*



San Jorge.

Llegados a la orilla opuesta preguntó al niño quién era. Yo soy Cristo, tu Rey. Con este trabajo que desempeñas me estás prestando un extraordinario servicio. Voy a darte una prueba de que lo que estoy diciendo es verdad: "cuando pases de nuevo la corriente para llegar a la otra orilla, una vez hayas llegado a la puerta de tu cabaña, hinca junto a ella en el suelo el varal que utilizas para atravesar el río, mañana cuando te levantes el varal estará verde y lleno de frutos"⁵¹. Como vemos la representación escultórica se ajusta a esta leyenda.

Los dos Santos siguientes tampoco han podido ser identificados *figura 47 y 48*.

San Jorge *figura 49*, al igual que la vida de San Cristóbal compuesta por hagiógrafos griegos o coptos, presenta una vida fantástica próxima a los relatos de caballerías medievales. Los griegos, que no ignoraban su rica tradición clásica representan a San Jorge como al dios mitológico Perseo. Su leyenda se forjó en los siguientes términos: "...había en Libia un estanque en el que vivía un monstruo, la ciudad le enviaba un tributo de ovejas y, si dejaba de cumplirlo, el monstruo se acercaba a los muros e infectaba el aire con su aliento, cuando ya no hubo ovejas le ofrecieron jóvenes doncellas. Hasta que la suerte designó a la hija del rey. Nada pudo salvarla... y marchó hacia el estanque. San Jorge, que pasaba por allí, vio que lloraba y le preguntó a dónde iba. "Joven, le dijo ella, me parece que tienes un corazón magnánimo... Hazme caso y huye cuanto antes". Jorge respondió: "no me moveré de aquí hasta que no me hayas contado lo que sucede". La muchacha le contó su

caso y cuando hubo terminado el relato le dijo Jorge: "hija, no tengas miedo, en el nombre de Jesucristo yo te ayudaré". "Gracias valeroso soldado, pero te repito que te pongas inmediatamente a salvo si no quieres perecer conmigo". En este momento el monstruo salió del agua, entonces la doncella aterrorizada gritó a Jorge: "huye a toda prisa buen hombre", por toda respuesta se sentó en su caballo, hizo la señal de la cruz, se lanzó hacia el monstruo y lo atacó intrépidamente. Levantó la lanza con gran fuerza, se la clavó y lo derribó por tierra. Entonces, dirigiéndose a la hija del rey le dijo que se quitara el cinturón y que sujetase al monstruo sin miedo por el cuello, una vez que lo hizo el dragón le siguió como un perrito faldero⁵².

¿Cuál pudo ser el origen de las peripecias de este caballero andante?. El bello episodio de la hija del rey salvada del dragón por el caballero nació probablemente de una pintura mal interpretada. En oriente existió la costumbre, adoptada luego en occidente, de representar a la idolatría por un monstruo, ya lo hemos visto en la iconografía de Santa Margarita. Eusebio refiere en su *Historia eclesiástica* que Constantino se hizo representar atravesando con su lanza al dragón de la paganidad. Con toda probabilidad la figura de una doncella junto a San Jorge y el dragón representaba la provincia de Capadocia evangelizada por el mártir. El día que no se comprendió este simbolismo los griegos inventaron el otro relato.

En nuestra fachada está representado como un caballero armado con lanza y escudo, en el escudo aparece la cruz

de la orden de Calatrava. Pudiendo identificarse de esta manera al dragón con la religión musulmana, recientemente vencida en la península por las armas cristianas.

Santo sin identificar *figura 50*. En el siguiente *figura 51* no hay plena seguridad, pero puede tratarse de San Dionisio o de San Vitores, por presentar su cabeza cortada, apoyada en un libro que el mismo Santo sujeta entre sus manos.

San Eulogio de Córdoba *figura 52*, probablemente, presenta como atributos la palma del martirio y un libro sobre el que está apoyada una paloma. El libro podría ser el *Documentum martirial*, que es una apología del martirio⁵³. Fue un santo mozárabe.

San Lorenzo *figura 53* representado con la parrilla en la que sufrió el martirio. En la época se creía que San Lorenzo era remedio eficaz contra muchos males, porque ablandaba la dureza de los corazones, curaba sorderas espirituales y protegía a los cristianos de las doctrinas de otras religiones. También se creía que una vez al año bajaba al purgatorio y salvaba un alma.

San Juan Bautista *figura 54* como atributo lleva el agnus dei sostenido sobre el libro.

4. ESCENAS DE LA PASIÓN

El tema de la pasión de Cristo será desde comienzos del siglo XV la gran preocupación de los cristianos. También tiene importancia en la nueva religiosidad, entre otros aspectos, las peregrinaciones a Tierra Santa, que tenían como una de las finalidades visitar los lugares de la pasión de Jesucristo, por lo que se conseguían grandes indulgencias. Fruto de esta religiosidad es el culto a la Vera Cruz, que en Aranda de Duero contaba con una cofradía⁵⁴ y que sigue hoy presente en la advocación de la iglesia de la Vera Cruz.

En esta época surge el Vía Crucis, réplica del recorrido que hacían los frailes franciscanos en la ciudad de Jerusalén. Este nuevo sentir pronto se verá reflejado en el arte.

Tampoco las escenas de la pasión se libraron de los relatos apócrifos, aunque no de forma tan acentuada como en los casos anteriores. En el relieve de Jesucristo camino del Calvario *figura 55* el artista ha tenido presente los Evangelios, tras una lectura de los cuatro en ninguno se hace mención de la Verónica con relación a esta escena, una vez más hay que buscar su origen en los Evangelios Apócrifos.

La Crucifixión *figura 56* es el tema central del arte cristiano⁵⁵, en la antigüedad aparece muy poco representa-

da, porque no convenía a su *ethos*⁵⁶. Los cristianos no osaban representar a su Dios sufriendo el sacrificio de los esclavos, las leyendas recogieron posteriormente lo que los Evangelios no narraron. La sangre que brota de las heridas de Cristo es recogida en tres copas, como se ve en el relieve, estas copas están relacionadas con la leyenda del Santo Grial. El cáliz nos recuerda el sacrificio eterno de Cristo. El culto a la sangre, propiamente dicha se organizó a partir del siglo XV, se concebía como un tesoro inapreciable, ya que una sola gota servía para salvar a miles de almas⁵⁷.

La disposición de las figuras es la que asignan los evangelistas, pero los teólogos medievales eran tan sutiles, tan amantes de lo simbólico, que incluso en la escena de San Juan y de la Virgen quisieron encontrar algún significado que trascendiera al relato, buscaron una lectura alegórica en la que María además de la madre de Dios es una representación de la iglesia, tomando una cita de San Isidoro de Sevilla: *María es la figura madre de la Iglesia*. Esta concepción se repite a lo largo de la Edad Media, más difícil era una lectura sobre la presencia de San Juan, pero lo explicaron los padres de la iglesia, representa la sinagoga, como escribió Gregorio Magno: *Qué significa este hecho de San Juan, sino que la sinagoga, que era la primera, debe eclipsarse ante San Pedro, es decir ante la iglesia. Haciendo alusión a la mañana de la Resurrección cuando San Juan corre con San Pedro al sepulcro, llegó el primero pero no quiso entrar y dejó pasar a San Pedro*. Así se justifica la presencia de la Virgen-Iglesia a la derecha, mientras San Juan-Sinagoga ocupa el lugar izquierdo. A la escena se suman la hermana de la Virgen y María Magdalena, tal y como se recoge en el Evangelio de San Juan⁵⁹.

San Buenaventura en sus escritos de la pasión intenta conmovér al fiel en los siguientes términos: *He aquí a Jesús crucificado y extendido en la cruz, de tal modo, que pueden contarse todos sus huesos...corren por todas partes ríos de su sacratísima sangre que fluye de aquellas grandes heridas, y de tal manera está oprimido que no puede mover sino la cabeza. Aquellos clavos sostienen todo el peso del cuerpo, el sufre dolores acerbísimos, y está en aflicción superior a cuanto se puede decir, ni pensar. Está pendiente entre dos ladrones, de todas partes sufre penas, de todas partes apróbios...Todas estas cosas dicen y hacen estando presente su madre, hecha un mar de amargura*⁵⁹.

La Resurrección *figura 57* presenta dos escenas simultáneas, como sucede frecuentemente es este período⁶⁰. Las Marías camino del sepulcro con Jerusalén al fondo y la resurrección en un primer plano.

El Evangelio según San Mateo recoge la orden de Pilatos de poner una guardia en el Sepulcro, pero lo que se representa es el momento de la resurrección, como sucede en el retablo de Puebla Larga o en el de Segorbe. Se ve como la tapa del sepulcro está colocada en diagonal, Jesucristo presenta el brazo en actitud de bendecir, en una tipología muy repetida en los talleres tardogóticos, sin añadirse nada nuevo. ¿Cómo iba a estar esta escena exenta de simbolismo en que se sumerge todo lo medieval?. La presencia de los padres de la Iglesia en nuestra fachada no está en vano. La piedra que cubría el sepulcro que aquí tiene ya clara apariencia de un sarcófago romano, está cargada de contenido, la piedra representa la antigua ley que al resucitar Jesucristo deja de tener sentido.

A MODO DE CIERRE

Al acercarnos a la fachada de Santa María la Real podremos deducir el miedo de los arandinos de finales de la Edad Media a enfermedades como la peste, ante la que

se querían poner a salvo por la protección de San Roque, San Lázaro y San Antón, o la muerte súbita de la que protegía San Cristóbal, devociones medievales que en algunos casos siguen teniendo vigencia en la actualidad, como el culto a San Antonio Abad que tiene cinco siglos después su ermita y sus cofrades. También pueden deducirse aspectos de la vida cotidiana que pueden sorprendernos por los grandes cambios que han sufrido, como se recoge en el Concilio de Aranda, nos referimos a las representaciones de mimo y teatro no religioso en el interior de las iglesias.

Nos hemos acercado a unos relatos, sobre todo en las vidas de los Santos, que respondían muy bien a la sensibilidad de su época, aunque en la actualidad nos parezcan preciosas leyendas fantásticas, para conocer estas historias, que tanto influyeron en el arte, hemos recurrido a las fuentes o libros de la época y hemos visto como algunas siguen vigentes en la actualidad de forma tan verosímil que no nos explicaríamos su ausencia, como el buey y la mula en los pesebres de nuestros belenes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. En la presente aproximación iconográfica estudiaremos los temas representados, las figuras individuales, su relación con el conjunto y con la iconografía de la época.
A la hora de abordar este estudio nos encontramos con una limitación común a toda escultura monumental, el estado de deterioro con que han llegado a nosotros algunas figuras. Las mutilaciones más graves, para un estudio iconográfico, son las que afectan a los símbolos con los que se identifica a cada santo-a. A esto se suma la ausencia de investigaciones iconográficas previas, que pudieran posibilitarnos su identificación.
2. Inocencio Cardañanos Bardeci: *Judíos y moros en Aranda de Duero y sus contornos*. Revista Biblioteca nº7. Aranda de Duero 1.992, pág. 25.
Javier Iglesias Berzosa y Alberto Villahoz García: *Viñedo, vino y bodegas en la historia de Aranda de Duero*. Burgos 1.982, pág. 23.
3. Yolanda Guerrero Navarrete: *Historia de Burgos*, Tomo II*. Burgos 1.986, pág. 443.
Hilario Casado: *Señores, mercaderes y campesinos. La comarca de Burgos a fines de la Edad Media*, Valladolid 1.987, pág. 294.
4. Yolanda Guerrero Navarrete: Ob. cit. pág. 443.
5. Inocencio Cardañanos: Ob. cit. pág. 25.
6. Manuel Hurtado Quero: *Documentos reales*. Ayuntamiento de Aranda de Duero 1.986, pág. 21.
7. José Luis Comellas: *Historia de España moderna y contemporánea (1.474-1.975)*. Madrid 1.985, pág. 25. La guerra civil duró de 1.469 a 1.474. Trascurre sin encuentro armado, por el deseo expreso de Isabel de no actuar contra su hermano Enrique IV.
8. Pedro Ontoria Oquillas: *Aportaciones bibliográficas al Concilio de Aranda*. Revista Biblioteca nº3. Aranda de Duero 1.988, pág. 81.
9. Manuel Hurtado: Ob. cit. pág. 24.
10. Manuel Hurtado: Ob. cit. pág. 26.
11. C. Julia Ara Gil: *Escultura gótica en Valladolid y provincia*. Valladolid 1.977, pág. 240.
12. José María Cabrera Garrido: *Materiales de reparación; sus mecanismos de actuación y criterios de selección (limpieza y protección de fachadas)*. Jornadas sobre restauración y protección de monumentos. Madrid 1.989, pág. 93.

13. Cennino Cennini: El libro del arte. Madrid 1.988, pág. 219-220. "...limpia bien la figura, coge cola normal ..., y haz que hierva; cuando esté todavía hirviendo, dale una o dos manos a la figura y deja que seque bien. Después de esto toma carbón de encina o de roble, machácalo y tamízalo hasta conseguir polvo de dicho carbón. Coge una criba, como la que se usa para el mijo, criba el carbón, aparta lo cribado y haz la cantidad que necesites. Tras hacer esto, coge aceite de linaza cocido y prepáralo para hacer mordientes y mézclalo con una tercera parte de barniz líquido. Haz que todo esto cueza bien.

Quando esté bien caliente, coge un vasito, añade el carbón cribado; después, aplica este mordiente; mézclalo bien todo junto y con un pincel de cerda o de Malta, algo grueso ve aplicándolo por todas partes, por la figura entera. Cuando hayas hecho esto déjalo en un lugar para que se seque bien, al viento o al sol, como tú prefieras. Una vez esté la figura bien seca, coge un poco de cola que has usado antes, añádela a lo anterior, en cantidad de un vasito, y también una yema de huevo, mezclándolo bien todo y caliéntalo; toma un trozo de esponja, empápala en este temple y, sin escurrirla demasiado, ve pasándola y restregándola allí donde hayas aplicado el mordiente con el carbón. La razón de haber aplicado el mordiente es está; la piedra conserva siempre la humedad y si llegase a afectar al yeso templado con la cola, se pudrirían rápidamente, saltaría y se estropearía; por ello, el aceite y el barniz sirven de protección y medio de unión entre el yeso y la piedra y por esa razón te lo aconsejo; el carbón absorbe siempre la humedad de la piedra.

Quando quieras seguir adelante con tu trabajo, coge alabastro yesoso templado con cola y estuco y límpialo, tal y como haces con las tablas y los retablos... Dale de cuatro a seis manos de yeso. Cuando hayas hecho esto y esté bien seco, ráelo suavemente; aplica luego el bol templado y pon el oro y brúñelo con piedra o con diente... Y si llegase el caso de que una obra dorada de este modo corriese el peligro de entrar en contacto con agua, siempre puedes barnizar; no resulta bello, pero sí mucho más resistente".

14. Beatrice Gilman Proske: Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance. New York 1.951, pág. 52. Cita entre 1.506 y 1.516 la ejecución total.

Harold E. Wethey: Gil de Siloe and his school. Harvard 1.936, pág. 104. Opina igual que Proske.

García Rámila: *El arte isabelino en Burgos y su provincia*. Boletín de la Institución Fernán González. 1.950-1.951, pág. 558. *Se acabó en 1.511, fecha en que había muerto cuatro años antes Simón de Colonia.*

15. A. Bartolomé Arraiza: Arte burgalés, pág. 140.

Hugo Kehrer: *Deutschland in Spanien*. Munich 1.953, pág. 79.

Proske: Ob. cit. pág. 52.

Layna Serrano: *Las iglesias de Aranda de Duero*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. 1.941, pág. 195.

J. Yarza: *Historia del Arte Hispánico II. Edad Media*. Madrid 1.982, pág. 401.

16. J. G. Abad Zapatero y J. Arranz Arranz: *Las iglesias de Aranda de Duero*. Burgos 1.989, pág. 81. Pone de manifiesto su posible relación con Juan Guas.

S. Ordax: *Historia de Burgos II**. Edad Media, pág. 143.

H. E. Wethey: Ob. cit. pág. 104.

17. Amador de los Ríos: *Burgos. España sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Barcelona 1.888, pág. 977-980.

Isidoro Gil: *Memorias históricas de Burgos y su provincia*. Burgos 1.913, pág. 232-233.

Ponz: *Viaje por España*. Tomos IX-XIII. Madrid 1.988, pág. 602.

Loperráez: *Descripción histórica del obispado de Osma*. Tomo II. Madrid 1.978, pág. 178.

18. Salvo raras excepciones, como el caso de la familia de los Maluenda y su vinculación con la iglesia de San Nicolás en Burgos.

19. Su ubicación en el interior de las iglesias suele estar limitada a las claves de las bóvedas.

20. Joaquim Jarza: *Actas del primer congreso de historia de Palencia. Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: escultura*. Palencia 1.985, pág. 36.

21. Loperráez: Ob. cit. Tomo II, pág. 175.

22. Julia Ara Gil: *Jornadas sobre la catedral de Palencia. La actividad artística en la catedral de Palencia durante los obispados de Diego Hurtado de Mendoza y Fray Alonso de Burgos, 1.471-1.499*. Palencia 1.988, pág. 68.

23. Con quien lo relaciona Loperráez: Ob. cit. e Isidro Gil: Ob. cit.

24. García Rámila: Ob. cit.

Proske: Ob. cit.

Wethey: Ob. cit.

25. Emile Male: *El gótico*. Madrid 1.986, pág. 185.

26. Santiago Sebastián: *Iconografía Medieval*. San Sebastián 1.988, pág. 110.



27. Durán Sampere: Escultura gótica. 1.956, pág. 32.
28. San Buenaventura: Meditaciones de la vida de Cristo. Madrid 1.927, pág. 14.
29. Aurelio de Santos Otero: Los Evangelios Apócrifos. Madrid 1.985, pág. 211.
30. Santiago de la Vorágine: La leyenda dorada. Tomo I. Madrid 1.982, pág. 91-97.
31. Emile Male: Ob. cit. pág. 230.
32. Wilhem Molsdorf: Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Graz 1.968, pág. 30-31.
33. J. L. Alborg: Historia de la literatura española. Tomo I. Madrid 1.975, pág. 192-193.
34. María Soledad de Silva y Verastegui: Iconografía gótica en Álava. Vitoria 1.987, pág. 81.
35. María José Martínez: *Aproximación iconográfica al retablo de Sarrión*. Teruel 1.994.
36. Catálogo de la exposición Mirari. Vitoria 1.989-90. pág. 232.
37. Juan Fernando Roig: Iconografía de los santos. Barcelona 1.950, pág. 37.
38. Santiago de la Vorágine: Ob. cit. Tomo I, pág. 239-248.
39. Silverio Velasco: Aranda. Memorias de mi villa y de mi parroquia. Burgos 1.983, pág. 65.
40. F. Rapp: Iglesia y vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media. Barcelona 1.973, pág. 105.
41. E. Male: Ob. cit. pág. 282.
42. Santiago Sebastián: Mensaje del arte medieval. Córdoba, pág. 163.
43. S. de la Vorágine: Ob. cit. Tomo I, pág. 376-382.
44. Roig: Ob. cit. pág. 70-71.
- S. de la Vorágine: Ob. cit. Tomo II, pág. 765.
45. S. Velasco: Ob. cit. pág. 65.
46. S. de la Vorágine: Ob. cit. Tomo I, pág. 37-43.
47. Idem. pág. 243.
48. Roig: Ob. cit. pág. 260.
49. M. Jesús Gómez Bárcenas: Escultura gótica funeraria en Burgos. Burgos 1.988, pág. 35.
50. E. Male: Ob. cit. pág. 292.
51. S. de la Vorágine: Ob. cit. Tomo I, pág. 405.
52. E. Male: Ob. cit. pág. 286. S. de la Vorágine: Ob. cit. Tomo I, pág. 248-253.
53. Roig: Ob. cit. pág. 101-102.
54. S. Velasco: Ob. cit. pág. 99.
55. Reau: *Iconographie de l'art chretien*. Tomo II**. París 1.945-58, pág. 475.
56. J. Schlosser: El arte de la Edad Media. Barcelona 1.981, pág. 42.
57. S. Sebastián: Ob. cit. pág. 136.
58. E. Male: Ob. cit. pág. 217.
59. S. Buenaventura: Ob. cit. pág. 339.
60. Catálogo de la exposición *Las edades del hombre*. Valladolid 1.988, pág. 314. Donde se representa una escena similar en un cuadro de un colaborador de Fernando Gallego.