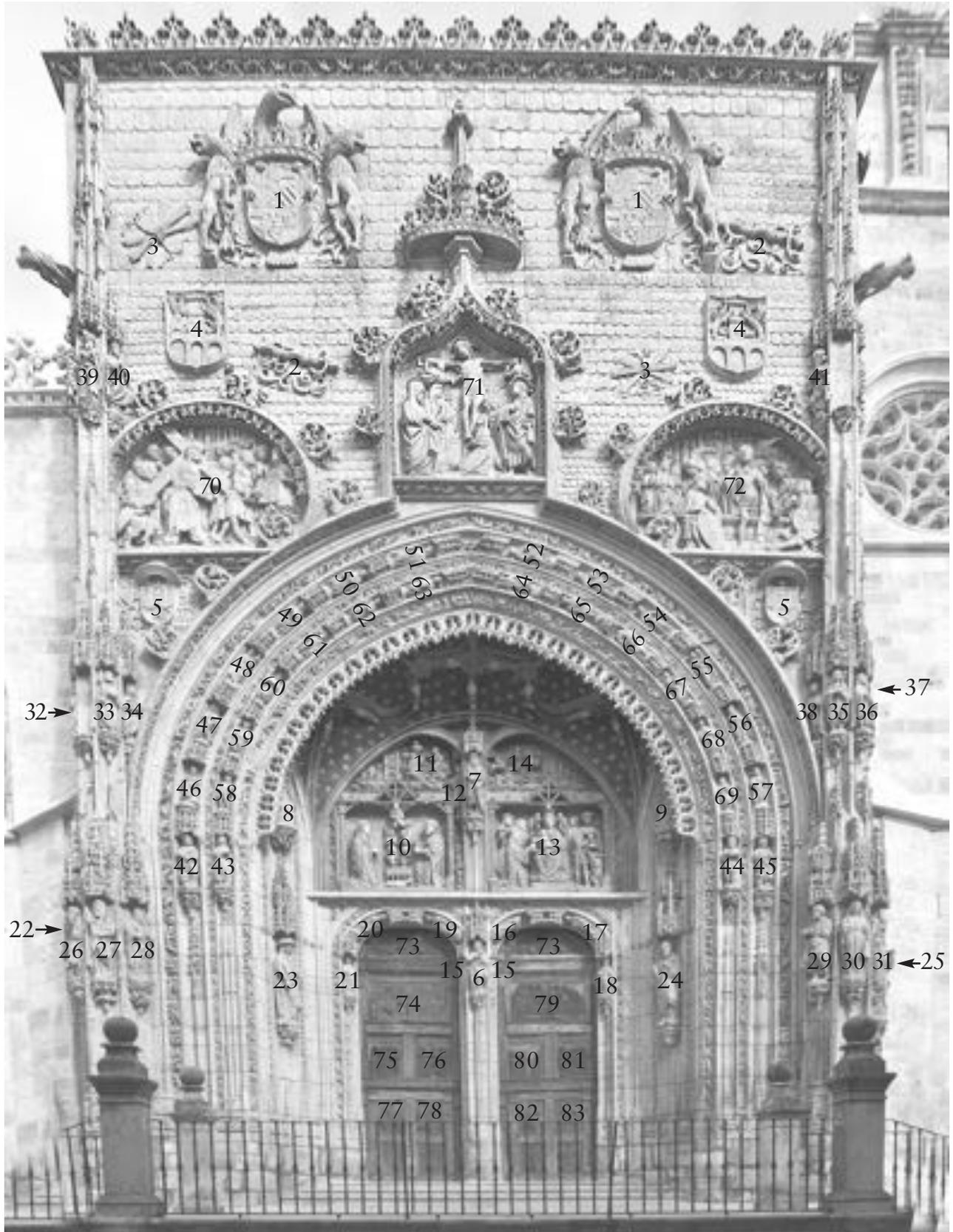




## ORGULLO, MIEDOS Y ESPERANZAS DEL PUEBLO DE ARANDA A FINALES DE LA EDAD MEDIA: LA FACHADA DE SANTA MARÍA LA REAL

---

M.<sup>ª</sup> Josefa Martínez Martínez  
*I.E.S. "Tierras de Alvargonzález"*  
*Quintanar de la Sierra*





La fachada de Santa María la Real se ha erigido en el monumento identificativo de los arandinos. Al igual que hoy, los habitantes de principios del siglo XVI se mostraban orgullosos de la portada de su edificio más emblemático, máxime cuando ellos mismos habían contribuido a su levantamiento, orgullo concejil testimoniado en los dos escudos de la villa que la ornamentan.

La situación económica de Aranda, o *pulcherrium municipium* en palabras de Nebrija, no era nada desdeñable en la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI, a juzgar por la inversión que realizaron sus habitantes en mencionada fachada. Esta situación de bonanza se produjo, entre otros aspectos, porque a finales del siglo XV la localidad tenía un censo de población muy elevado, aproximadamente 7500. La mayoría de sus moradores se dedicaban a la producción vitícola<sup>1</sup>. P. Sanz Abad calculó el precio de arrendamiento de las alcabalas, tercias y otras rentas de varias villas y ciudades de Castilla por estas fechas, para contrastarlas con las de Aranda. Calculó que Aranda abonaba a la corona la cantidad de 1.862.500 maravedíes, cifra superior a la de la villa de Toro y su territorio, a pesar de la importancia de ésta última<sup>2</sup>.

La situación financiera de la propia parroquia también era holgada, contaba con unas rentas más que considerables. A principios del siglo XVI recaudaba diezmos y capillas, y contaba con la importante

aportación de los diezmos de la *cilla de los tercios*, además de cuatro locales que funcionaban como boticas, los cepillos de la misma parroquia, de la ermita de la Virgen de las Viñas y del convento de San Francisco, a lo que se suman las heredades de particulares a favor de la fábrica<sup>3</sup>. Como edificio de importancia la parroquial de Aranda tenía, en palabras de Silverio Velasco: “*sacristanes, acólitos, infantejos para el coro, maestro de capilla, tenor y bajón y a veces hasta perrero, órganos de los mejores que permitiese la época, campanas de gran calibre y sobre todo ornamentos de los más preciosos, y cruces, cetros, portapaces, candeleros y otros enseres de plata*”<sup>4</sup>.

A las aportaciones del pueblo y la iglesia se sumaron las de la reina Católica. Varias son las circunstancias que propiciaron el patrocinio regio, la primera deriva de la condición de lugar de realengo de la villa y la segunda del apoyo que los arandinos dieron a la reina durante la guerra civil, apoyo que adquirió una relevancia especial por ocupar Aranda un enclave estratégico. En el transcurso de la guerra el concejo solicitó a Isabel una confirmación de “*privilegios, libertades, exenciones e usos e costumbres questa villa tenía e su tierra que todos los otros reyes antecesores de su señoría avían dado e confirmado e jurado*”<sup>5</sup>, que la reina confirmó el seis de octubre de 1473. Además de esta visita quedan testimonios de su presencia en otras ocasiones<sup>6</sup>.

1. IGLESIAS BERZOSA, J. y VILLAHOZ GARCÍA, A., p. 23; CADIÑANOS BARDECI, I., p. 25. HUETZ DE LEMPS, A., pp. 61-62. El desarrollo de Aranda y su “viñedo de situación”, necesitado de un alto grado de mano de obra, corrió parejo al auge de la ciudad de Burgos, quizás el mayor mercado importador de vinos de la región a finales del siglo XV, coincidiendo con el monopolio del comercio lanero. Las viñas de Aranda y sus aledaños (Sinovas, Villalba, Fuentescéspe, Fuentespina, Quemada y Milagros) llegaban a producir a finales del siglo XVI hasta 350.000 y 400.000 cántaras anuales de vino, principalmente clarete. Citado por BOTO VARELA, G. y HERNANDO GARRIDO, J. L., p. 425.

2. SANZ ABAD, P., pp. 115-116.

3. VELASCO PÉREZ, S., p. 160; HERNANDO GARRIDO, J. L., p. 45. BOTO VARELA, G. y HERNANDO GARRIDO, J. L., p. 434.

4. VELASCO PÉREZ, S., pp. 160-161.

5. HURTADO QUERO, M., docs. 10 y 11.

6. VELASCO PÉREZ, S., pp. 104-117; SANZ ABAD, P., p. 83.

Aranda, varias veces sede de la corte, fue el lugar elegido para celebrar un concilio reformador provincial de las iglesias sufragáneas de Toledo en 1473, convocado por Carrillo, arzobispo de esa diócesis y partidario de Isabel. No es extraño que ante el apoyo de sus habitantes la reina Católica contribuyera a la financiación de la fachada como agradecimiento.

## 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aunque no haya contado con estudios monográficos hasta la década de los noventa, la escultura monumental que decora la fachada de Santa María ha despertado la atención de los estudiosos del arte español desde el siglo XVIII. No es el objetivo de este apartado hacer una relación exhaustiva de todos los autores que han escrito sobre la misma, sólo he incluido a aquellos que han ampliado nuestro conocimiento sobre la portada.

La primera referencia es obra de A. Ponz en su *Viaje por España*, editado en Madrid en 1788, en el ámbito de la Ilustración. Aunque su formación neoclásica le lleva a prestar un mayor interés por las obras de signo clasicista, en sus cartas no falta alguna mención elogiosa a obras góticas, aunque éstas son escasas, entre ellas destaca la realizada a la portada de Santa María de Aranda de Duero:

*“La portada del costado es magnífica. Dentro del arco se representan en mediorrelieves el Nacimiento y la Adoración de los reyes; encima hay otros tres de la pasión de Cristo, y en el remate, las armas de los RR. CC. [...]”*<sup>7</sup>.

J. Loperráez Corvalán publicó, ese mismo año, el libro *Descripción histórica del obispado de Osma*, en el que escribió que la mayor parte de la iglesia fue sufragada por los Reyes Católicos, sobre todo la portada principal. Identifica a los titulares

del escudo real con los Reyes Católicos y del episcopal con el obispo D. Alonso de Fonseca<sup>8</sup>.

La portada llamó poderosamente la atención de R. Amador de los Ríos, a juzgar por el testimonio recogido en su libro dedicado a Burgos: *“La fachada referida, peregrina obra de muy delicado encaje, que más parece filigrana [...]”*. Se detiene en describir los escudos y los relieves, omite el resto de esculturas que la ornamentan<sup>9</sup>.

Con I. Gil comienzan los comentarios sobre el estilo, al afirmar que los tres relieves de la pasión de Aranda inspiraron a Vigarny para los del trasaltar de la catedral de Burgos. Se detiene en los escudos y hace el siguiente comentario de la portada: *“en cuya obra se refunden todos los elementos decorativos que inventaron durante tres centurias consecutivas”*<sup>10</sup>.

Fue A. Mayer el primero en adscribir el trabajo escultórico de la portada al taller de Simón de Colonia, tras haber realizado un estudio comparativo con algunas de sus obras más señeras, el Colegio de San Gregorio de Valladolid o la capilla del Condestable de la catedral burgalesa<sup>11</sup>. Otro autor alemán, G. Weise, recoge los comentarios realizados por A. Mayer al escribir sobre las fachadas retablo españolas<sup>12</sup>.

A uno de los dos grandes talleres activos en Burgos, a finales del gótico, atribuye Wethey la fachada de Santa María, sin especificar a cual, incluso llega a manifiesta que pudiera ser obra de un tercero<sup>13</sup>.

A Simón de Colonia identifica como autor de la fachada F. Layna Serrano, especificando que por las fechas de ejecución, Simón muere en 1511, su hijo debió trabajar, al menos, cuatro años, dado que: *“[...] no se acabó por completo hasta 1515”*. En su artículo también se detiene en la descripción de los relieves y los escudos<sup>14</sup>.

7. PONZ, A., p. 602.

8. LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., p. 198.

9. AMADOR DE LOS RÍOS, R., pp. 977-979.

10. GIL, I., pp. 232-233.

11. MAYER, A., p. 162.

12. WEISE, G., p. 53.

13. WETHEY, H. E., p. 104.

14. LAYNA SERRANO, F., pp. 191-193.

B. Gilman Proske consideró en su obra *Castilian Sculpture. Gothique to Renaissance*, que la fachada se realizó entre 1506 y 1516 y que era obra de Simón y Francisco de Colonia<sup>15</sup>. Esta misma postura comparte el autor alemán H. Kehrer<sup>16</sup>.

L. Torres Balbás, en un volumen dedicado a la *Arquitectura gótica*, destaca la fachada de Santa María la Real y de ella los escudos de los Reyes Católicos, de la villa de Aranda y del obispo Alonso Enríquez. Menciona la presencia de escamas en la parte superior, pero como es un volumen dedicado a la arquitectura no profundiza en el estudio de la portada<sup>17</sup>.

En 1975 se editó la *Historia de Aranda de Duero* de Pedro Sanz Abad. Al escribir sobre la portada de Santa María se detuvo en los relieves y los escudos, pero no mencionó el gran despliegue de santos que inunda arquivoltas, jambas, arcos y otros espacios<sup>18</sup>.

En las últimas publicaciones existe unanimidad al atribuir la obra al taller de Simón de Colonia. A. Bartolomé Arraiza afirma que la fachada se terminó en 1515 y es obra de Simón de Colonia<sup>19</sup>. J. Yarza añade que está relacionada con las fachadas vallisoletanas y puntualiza que el trabajo escultórico de Valladolid y Aranda es de inferior calidad que el de la capilla del Condestable<sup>20</sup>.

A J. G. Abad Zapatero y J. Arranz Arranz debemos el libro *Las iglesias de Aranda*, en el que se centraron sobre todo en la arquitectura. De la portada identifican a los santos de las arquivoltas<sup>21</sup> y posteriormente escriben sobre los relieves y los escudos, de forma sucinta

S. Andrés Ordax también dedicó un amplio espacio al estudio de la fachada en *Gótico en Castilla y León*<sup>22</sup>. En 1990 publicó José María Azcárate *El arte gótico en España*, adscribe la fachada al taller de Simón de Colonia, con quien relaciona la decoración de escamas<sup>23</sup>.

Unos años más tarde Julia Ara reconoció en las trazas de la fachada de Santa María elementos del taller de los Colonia<sup>24</sup>.

En 1995 Manuel Arandilla, bibliotecario de la Biblioteca Municipal de Aranda, consideró que sería interesante hacer un artículo de divulgación que diese respuesta a las constantes preguntas que arandinos y turistas hacían sobre qué representaba la fachada de Santa María. “Aproximación iconográfica a la fachada de Santa María la Real de Aranda de Duero” fue el título del artículo que se publicó en la *Revista Biblioteca 10* con esa finalidad, en que él además de intentar identificar las esculturas, quise profundizar en los motivos que justificaban su presencia en la portada, teniendo en cuenta su relación con la religiosidad de la época y las creencias de los arandinos<sup>25</sup>.

En la *I Semana de Estudios Históricos de la Diócesis de Osma-Soria* participó Salvador Andrés Ordax con una conferencia titulada “Iconografía monumental en el gótico final oxomense: la catedral de Osma y Santa María de Aranda”, en la que recoge la identificación de las esculturas y de los escudos<sup>26</sup>.

Gerardo Boto y José Luis Hernando escribieron una magnífica comunicación para el Congreso Internacional sobre *Gil Siloe y la Escultura de su*

15. GILMAN PROSKE, B., 1951, p. 52.

16. KEHRER, H., p. 79.

17. TORRES BALBAS, L., p. 359.

18. SANZ ABAD, P., pp. 131-135.

19. BARTOLOMÉ ARRAIZA, A., p. 140.

20. YARZA LUACES, J., 1982, pp. 401, 408.

21. ABAD ZAPATERO, J. G. y ARRANZ ARRANZ, J., p. 72. No comparto algunas de las identificaciones que hacen del santoral.

22. ANDRÉS ORDAX, S., 1989, pp. 173-178.

23. AZCÁRATE, J. M., pp. 125-126.

24. ARA GIL, C. J., 1994, p. 317.

25. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., pp. 23-40.

26. ANDRÉS ORDAX, S., 2000, pp. 231-251.

época, bajo el título “El amparo de las viñas. Devoción popular y orgullo cívico en la fachada de Santa María de Aranda de Duero”<sup>27</sup>.

La tesis doctoral de J. J. Calzada Toledano se publicó con el título *Escultura gótica monumental en la provincia de Burgos. Iconografía. 1400-1530*. El enfoque que aplica este autor es parcial y está justificado en la estructura que articula su trabajo, organizado por temas. Aborda, de forma conjunta, todas las representaciones del Antiguo Testamento en la provincia de Burgos, seguidas por las del Nuevo y los santos. Cuando en alguno de los temas que analiza hay representación en la fachada de Aranda lo incluye, pero la portada carece de un análisis de conjunto y tampoco se ha profundizado en la relación de unas esculturas con otras<sup>28</sup>.

*Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*, es el título del libro de R. J. Payo y A. Ibáñez. Se menciona, de forma somera, la fachada de Santa María en el apartado dedicado a la “Tradición y Renovación en la Arquitectura Burgalesa”. Especifican que la fachada se erigió durante el mandato del obispo Enríquez. Adscriben la posible autoría a Simón de Colonia y posteriormente enumeran los relieves de la misma<sup>29</sup>.

## 2. LA FACHADA

La nueva iglesia de Santa María la Real se erigió en el siglo XV manteniendo sólo una parte de la antigua construcción románica, la torre del siglo XIII. En 1492 ya se había habilitado para el culto la capilla de San Pedro, pero la fábrica seguía inconclusa. El nuevo edificio era de tres naves con planta de cruz latina. En el muro meridional, en su lado occidental se erigió una galería con triple arcada al estilo renacentista, y en el oriental una espadaña barroca, entre ambas se sitúa la impresionante portada<sup>30</sup>.

La decoración escultórica, que pende a modo de tapiz, sólo puede compararse con las grandes fachadas retablo de finales del XV y principios del XVI existentes en Castilla: Burgos (la desaparecida portada del monasterio de la Trinidad), Segovia (Santa Cruz la Real), Valladolid (San Pablo y el colegio de San Gregorio). La primera que se realizó fue la del colegio de San Gregorio de Valladolid, acabada con toda probabilidad hacia 1499<sup>31</sup>. Lo más llamativo de la fachada de Santa María la Real es que cubre el acceso a una iglesia parroquial. Es la fachada la que ha introducido a la iglesia de Santa María en los libros de Historia del Arte, como se ha señalado.

Dada la proximidad cronológica existente entre la portada y las puertas de madera de acceso a la iglesia, que se hicieron inmediatamente después de acabarse la fachada, las he incluido en este estudio porque pueden contribuir a completar el programa iconográfico<sup>32</sup>. Las puertas fueron financiadas por el obispo Alonso Enríquez y realizadas en un estilo plenamente renacentista.

### 2.1. Los escudos como reflejo de mecenazgo

La fachada está decorada con seis escudos y cuatro divisas, todos ellos duplicados. La heráldica adquiere un gran protagonismo en la composición de la portada. El pináculo que remata el arco del relieve central ha actuado como línea divisoria y como eje de simetría.

La presencia de los escudos ha facilitado la identificación de las instituciones o personalidades que contribuyeron con su mecenazgo a la financiación de la misma: la monarquía, el pueblo de Aranda y el obispo de Osma.

En el gótico castellano la labor de mecenazgo artístico fue promovida por la monarquía, la aristocracia y la iglesia, teniendo escasa incidencia la aportación de la burguesía<sup>33</sup>, y casi nula los

27. BOTO VARELA, G. y HERNANDO GARRIDO, J. L., pp. 425-442.

28. CALZADA TOLEDANO, J. J., 2006.

29. IBÁÑEZ PÉREZ, A. y PAYO HERNAN, R. J., 2008, p. 72.

30. HERNANDO GARRIDO, J. L., pp. 37-44; ANDRÉS ORDAX, S., 2001, pp. 317-347; ANDRÉS ORDAX, S., 2006, pp. 141-143.

31. ARA GIL, C. J., 1977, p. p. 240.

32. Las puertas de madera no disponen de estudios de los que poder partir.

33. La ciudad de Burgos puede considerarse una excepción en el período que nos ocupa, sirva como ejemplo el patrocinio de dos familias burguesas en la iglesia de San Nicolás, los Villegas-Maluenda y los López Polanco.

concejos<sup>34</sup>. Que los escudos concejiles estén presentes en la fachada de Santa María la Real otorga un papel destacado al patrocinio del pueblo arandino, significativo entre las obras de su época.

En la parte superior se esculpieron los dos escudos reales (*figura 1*). Ha sido muy frecuente, hasta fechas recientes, confundir estos escudos con los de los Reyes Católicos, por estar presente sus divisas, el yugo y las flechas. Gracias a los estudios de R. Domínguez Casas la situación ha cambiado y los ha identificado con Juana I y Felipe el Hermoso. Los dos escudos reales están sostenidos por águilas de san Juan Evangelista y soportados por leones. En su interior:

*“Es un cuarteado: 1º y 4º contracuartelado del cuartelado de Castilla y León y del partido de Aragón y Aragón Sicilia, entado en punta de granada; 2º y 4º cuartelado de Austria, Borgoña Moderno, Borgoña Antiguo y Brabante, cargado en abismo con el escusón de Flandes partido de Tirol brochante. No faltan las divisas del Yugo (Fernando el Católico) y las Flechas (Isabel la Católica), duplicadas en cada escudo al aparecer un par debajo y otro entre las garras de los leones. Pero en todos los casos ocupa la diestra el lugar más importante, la vieja divisa del haz de*

*Flechas, que también fue emblema personal de Doña Juana I de Castilla”<sup>35</sup>.*

Acompañan a los escudos las divisas del yugo (*figura 2*) y las flechas (*figura 3*), las flechas a la izquierda y el yugo a la derecha. Además los leones que sostienen el escudo también sujetan entre sus garras las divisas, los de la derecha el yugo y los de la izquierda las flechas. La presencia de estos escudos ha servido a R. Domínguez para establecer una datación bastante precisa de la ejecución arquitectónica de la fachada, que debió estar concluida hacia 1506 o 1507, coincidiendo con el corto reinado de Felipe<sup>36</sup>.

A los escudos reales le suceden los dos escudos de la villa (*figuras 4*), junto al de la derecha está el yugo y en el de la izquierda las flechas, en un quiasmo respecto a la parte superior. Conviene recordar que las divisas del yugo y las flechas fueron adoptadas por la reina Juana I de sus padres.

El escudo de Aranda consta, según Valentín de la Cruz, de:

*“[...] un campo azul, puente de tres arcos con castillo donjonado, mazonado de sable y puerta de la torre de gules. A cada lado flanco del castillo un león*



Los escudos de Juana I y Felipe el Hermoso.

34. 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 villa. Para más información ver YARZA LUACES, J., 1985, p. 36.

35. DOMÍNGUEZ CASAS, R., 1993, pp. 670-671, 685; DOMÍNGUEZ CASAS, R., 2001, p. 251.

36. DOMÍNGUEZ CASAS, R., 2001, p. 252.



El escudo de la villa de Aranda de Duero.



El escudo de Alonso Enríquez, obispo del Burgo de Osma.

*empinado, linguado y apoyado en él, de sable. Bajo los arcos del puente, en sínople ondas de agua*<sup>37</sup>.

La presencia de escudos municipales en fachadas edilicias en Castilla sólo está testimoniada en Aranda de Duero y Medina de Ríoseco, aunque con diferentes matices. D. Bayon ha estudiado la iglesia de Santa María de Mediavilla de Medina de Ríoseco, construida en unas fechas muy próximas a la fachada arandina, 1490-1516. Coinciden estas dos iglesias parroquiales en que los concejos se reunían en ellas, en Medina en la capilla de los Benavente y en Aranda en la de San Pedro<sup>38</sup>. Se diferencian en que el escudo municipal de Aranda tiene un lugar de preeminencia sobre el del obispo, mientras en Medina el escudo municipal se sitúa por debajo del perteneciente al Almirante Enríquez, debido a que en Medina a los regidores y

al alcalde o al procurador del concejo los nombraban los Enríquez a propuesta del concejo saliente<sup>39</sup>.

En las enjutas aparecen los dos escudos del obispo oxomense Alonso Enríquez (*figuras 5*), quien dirigió la diócesis entre 1506 y 1523. A la sede del Burgo de Osma perteneció Aranda y la zona sur de la provincia de Burgos hasta 1955, cuando se hizo coincidir los límites diocesanos con los provinciales. En el escudo episcopal están las armas de la familia Enríquez, con la división del mantelado en arco conopial, muestra dos castillos y león en mantel<sup>40</sup>.

## 2.2. La iconografía de la portada

La estructura de la portada tiene su origen en las primeras catedrales góticas, en las que las jambas sobrepasan el espacio ocupado por las arquivoltas,

37. DE LA CRUZ, V, p. 21.

38. SANZ ABAD, P, pp. 115-116; BAYON, D., pp. 27 y ss.; BOTO VARELA, G. y HERNANDO GARRIDO, J. L., p. 434 La capilla de San Pedro es la cuarta por la panda norte. Todos los años el concejo celebraba una reunión en la capilla de San Pedro el día uno de enero, en ella se elegía a los distintos oficios municipales.

39. BAYON, D., pp. 27 y ss.; BOTO VARELA, G. y HERNANDO GARRIDO, J. L., p. 435.

40. VELASCO PÉREZ, S., p. 158.

en ellas se representaba a los apóstoles. Sirvan como ejemplo las portadas de la Coronería burgalesa, de La Guardia en Álava o la portada de los apóstoles en Ávila, en este caso la decoración salpica todo el lienzo, como en las fachadas retablo de finales del gótico. La presencia del apostolado, los evangelistas y los padres de la Iglesia es una constante en las portadas de este estilo. Al ámbito de lo local trasciende la elección de los santos que salpican las arquivoltas, como es habitual en otros conjuntos escultóricos. Menos frecuentes son las escenas del calvario ocupando la parte superior, como si de un auténtico retablo lúneo se tratara, incidiendo en el concepto de fachada-retablo.

El espacio principal, el tímpano, se destina a temas relacionados con la titular del edificio, Santa María, que también preside el parteluz. Esta parte de la fachada se retranquea respecto al resto; está protegida por una bóveda de crucería, lo que ha facilitado que aquí se encuentren las únicas esculturas en las que se ha preservado parte de la policromía. Está franqueada por dos pilastras de gran tamaño a los lados, que a su vez están ornamentadas con esculturas.

### 2.2.1. LAS REPRESENTACIONES DEL TÍMPANO Y EL PARTELUZ

Los fieles medievales percibían como muy someras las descripciones que sobre la vida de la virgen hacían los *Evangelios Canónicos*, por eso acogían con agrado los relatos de los *Evangelios Apócrifos*, de los que también se hacen eco algunas recopilaciones medievales como *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. Otra forma de conocer detalles de la infancia de Jesús y la vida de la Virgen eran los sermones que se predicaban en las iglesias.

En el parteluz aparece una **Virgen erguida** amamantando al Niño (*figura 6*). Es frecuente la representación de María erguida en este espacio, máxime, como sucede en Aranda, cuando es la titular del templo. Menos habitual es encontrarla en posición de nutrir al infante.

La tradición iconográfica de la madre amamantando a su hijo es muy antigua, anterior a la

aparición del cristianismo, está presente en obras egipcias y griegas. La manifestación cristiana más antigua se ubica en las catacumbas de Priscila, que se han datado en el siglo II, en ellas se representa a una mujer amamantando a su hijo. El Imperio Bizantino se hace eco de esta tradición que ellos pasaron a denominar *Panaia galactotrofusa*, porque relacionan el acto de amamantar con el carácter regenerador de la nutrición<sup>41</sup>. También se conservan frescos coptos en Baouit. La introducción de esta iconografía por occidente es lenta, su difusión se pospone al siglo XIII, algún autor había



Virgen del parteluz.

41. BEGOÑA Y AZCÁRRAGA, A. DE y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F., p. 232.

retrasado la presencia de esta iconografía por occidente al siglo siguiente<sup>42</sup>. Aunque con anterioridad existen algunas obras, éstas son testimoniales<sup>43</sup>. A partir del Concilio de Trento el tema deja de representarse.

El tema de la virgen de la leche suscitó un interés temprano al relacionar los teólogos la función física de amamantar al Niño con la de nutrir a la Iglesia, paralelismo evidente en los primeros siglos del cristianismo, cuando a los neófitos se les daba leche y miel después de haber sido bautizados<sup>44</sup>. Las referencias escritas más antiguas datan del siglo II y pertenecen a Clemente de Alejandría, quien escribió: “María Iglesia nutre a sus hijos y los nutre con una leche santa, el verbo divino”<sup>45</sup>. Entre los mozárabes este paralelismo era evidente cuando en una oración del oficio de la Maternidad se llama a María “nodriza del Creador”<sup>46</sup>. Al santo que debemos, en gran parte, la difusión de la devoción entre los fieles es a san Bernardo y a su orden cisterciense<sup>47</sup>.

El tema de la virgen erguida, como *hodegitria* y como *Eleusa*, era frecuente en el arte bizantino, tanto en mosaicos como en marfiles, pero en Europa occidental su aparición se retrasa hasta el siglo XIII.

En la divisoria del tímpano, está distribuido en dos partes, y justo encima del parteluz está el rey David (*figura 7*). La advocación de la iglesia es Santa María la Real y la presencia de David sirve para resaltar la realeza de María. El rey David forma parte del árbol genealógico de la virgen. En palabras de E. Mâle: “[...] *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*”<sup>48</sup>.

Al rey David se le distingue por su atributo más frecuente, el arpa. En otras ocasiones se representa

con una honda o con la espada<sup>49</sup>. En el siglo XIII Guillermo Durán recordaba que los miembros de la familia de David sólo se podían casar con personas de la realeza, aduciendo que san José descendía de la estirpe de David. La presencia de este rey también se puede relacionar con la escena de la *Anunciación* (*figuras 8 y 9*), que se distribuye a ambos lados del tímpano. En un ejemplar de la *Biblia de los Pobres* del siglo XV, el rey David está



Rey David.

42. RÉAU, L., t. I/2, 1996, p. 105.

43. HERNÁNDEZ ALVARO, A., pp. 37-38; MARTÍN ANSÓN, M. L., p. 49; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., p. 62.

44. GÓMEZ RASCÓN, M., 1996, p. 57.

45. ALFONSO X, en el comentario a la cantiga 54.

46. MONTAGNA, D. M., p. 528; GÓMEZ RASCÓN, M., p. 57.

47. TRENS, M., p. 460.

48. MÂLE, E., p. 185.

49. ROIG, J. F., pp. 85-86; RÉAU, L. t. 2/2, 1997, p. 373.

presente en la escena de la Anunciación, en cuyo salmo 71.6 dice: “Dios bajará como la lluvia sobre el césped”, para referirse a la pureza de María<sup>50</sup>.

El tema de la Anunciación aparece en los *Evangelios Canónicos*, Lucas (I 26-38), de forma tan concisa que favoreció su pronto enriquecimiento en los *Evangelios Apócrifos*<sup>51</sup> y en la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine<sup>52</sup>. Estas dos son algunas de las fuentes en las que se inspiraron los artistas medievales. En la posición de María arrodillada pudo influir la obra del Pseudo Buenaventura, en la que la describió “arrodillada con profunda devoción”<sup>53</sup>. La presencia de la Anunciación en edificios góticos es muy frecuente, está en las catedrales burgalesa y oxomense o el monasterio femenino de Madres Dominicas de Caleruega.

La parte derecha del tímpano está reservada para la escena de la **Natividad** (*figura 10*), en ella la influencia de los *Evangelios Apócrifos* es evidente, su fuerte arraigo se convirtió en una tradición que se prolonga hasta nuestros días en los belenes. Esta influencia se concreta en la incorporación a la escena del buey y la mula. En los *Evangelios apócrifos de la Natividad de Santa María y de la Infancia del Salvador* se describe la escena en los siguientes términos:

“[...] tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en el 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”<sup>54</sup>.

Otros personajes que aparecen, y que son poco canónicos porque nada dicen de ellos los *Evangelios*, son los tres ángeles que se sitúan en la parte central superior, a los que alude el *Apócrifo del pseudo Mateo*, quien describió como los ángeles



Detalle de la Natividad.

rodearon a Jesús en el momento del nacimiento<sup>55</sup>. También es llamativo que Jesús esté apoyado directamente sobre el suelo y ocultando con su mano izquierda las partes pudendas.

Sobre esta escena, en el espacio residual que queda en la parte superior del tímpano, se ha realizado un relieve que representa la Anunciación a los Pastores (*figura 11*). A la altura del rey David está la imagen de un hombre (*figura 12*) que no he podido identificar, sostiene una filacteria en la que debía figurar su nombre, actualmente no se conserva ninguna inscripción. Es frecuente que en ocasiones algunos santos o profetas se identifiquen mediante su nombre escrito en una filacteria y no con un atributo, que es lo más habitual<sup>56</sup>. Llama la atención la falta de simetría con el lado derecho del tímpano, en el equivalente al espacio que ocupa el santo sin identificar sólo ha quedado como testimonio un dosel, porque el resto del espacio lo ocupa la escena del encuentro de los Reyes Magos. En la Anunciación a los pastores la mitad occidental está ocupada por unas arquitecturas góticas que representan a una ciudad con la entrada amurallada, los pastores están en un lugar montañoso desde el que emerge el ángel que les

50. SEBASTIÁN, S., p.110.

51. SANTOS OTERO, A., 1985, Evangelio del Ps. Mateo, p. 201.

52. VORÁGINE, S. DE LA, t. I, pp. 211-216.

53. SAN BUENAVENTURA, p. 14.

54. SANTOS OTERO, A. DE, p. 211.

55. SILVA Y BERÁSTEGUI, M. S. DE, p. 79.

56. Como sucede en la puerta del claustro de la catedral burgalesa.



La Epifanía.

anuncia la llegada de Jesús, tal y como se recoge en el *Evangelio* según san Lucas (II, 8-15), entre los dos pastores se ve un pequeño cerdo, como si de una escena cotidiana se tratase, la indumentaria refleja el origen humilde de sus protagonistas.

Ocupando la parte derecha del tímpano está la escena de la **Epifanía** (figura 13). A diferencia de la escena de la Natividad, en ella no se atisba influencia de los *Evangelios Apócrifos*, pero si se puede constatar un enriquecimiento del significado de la misma. En el siglo XIII Santiago de la Vorágine agrupó una parte de los ciclos legendarios en *La leyenda dorada*, donde les dedica un capítulo<sup>57</sup>. La fuente más antigua pertenece a un pasaje atribuido a Beda el Venerable, que se hallaba entre los *Collectanea* atribuibles a su obra. Dice así:

*“El primer mago fue Melchor, un caballero de luengos cabellos y luengas barbas [...] él fue el que*

*ofreció el oro, símbolo 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”*<sup>58</sup>.

También se atribuye a Beda la identificación de los tres magos con los tres continentes conocidos hasta entonces: Europa, África y Asia<sup>59</sup>. La representación del rey Baltasar negro no se generalizó hasta el siglo XV, antes de esta centuria las excepciones son muy puntuales, sirva como ejemplo una escultura de Nicola Pisano realizada en 1266. Gracias a la ubicación de la escena en un lugar protegido, ha pervivido parte de la policromía, en la que aún se aprecia el color negro de su piel.

También se ha asociado a los tres Reyes Magos con las tres edades del hombre: juventud, madurez

57. VORÁGINE, S. DE LA, t. I, pp. 91-97.

58. MOLSDORF, W., pp. 30-31.

59. ALBORG, J. L., pp. 192-193.

y vejez. A pesar de recoger nuestra escena esta rica tradición bajo medieval, en la que cada rey mago se representa con una edad diferente y con unos rasgos faciales individualizados, se rompe una fórmula largamente transmitida por los diferentes talleres, según la cual el primero de los reyes, el anciano, está de rodillas, acaba de quitarse la corona de la cabeza y sujeta con ambas manos el cofre, pero en lugar de mirar al Niño dobla la cabeza hacia el rey que le sigue. Baltasar está como un joven imberbe, de pie y con corona, lleva en la mano derecha el cofre de las ofrendas y aparece atento a las palabras de su compañero. San Agustín vio en el número de los dones ofrecidos el símbolo de la Trinidad<sup>60</sup>.

En nuestro tímpano ha cambiado la disposición de las figuras, para crear una composición más equilibrada de la escena, en la que María ocupa la parte central; 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 constatan en otros grupos escultóricos, como el de la Adoración de los Magos de la localidad burgalesa 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 que enmarca la escena recuerda a las arquitecturas efímeras del teatro, es como si en un mismo escenario se hubieran representado las escenas del Nacimiento y la Epifanía. Un reflejo de que las representaciones teatrales eran frecuentes es uno de los cánones del Concilio de Aranda celebrado en 1473, 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 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 fueren beneficiados de dichas iglesias metropolitanas o catedrales, han de ser castigados, privándoseles por un mes de sus retribuciones cotidianas; si de iglesias parroquiales han de pagar una multa de treinta reales y si no de quince [...]. 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”<sup>61</sup>.*

Otra peculiaridad de la escena es que a la vez que se produce la Epifanía asistimos a la coronación de María por tres ángeles, colocados en la misma disposición que los ángeles de la escena de la Natividad. Menos singular sería la escena si María ya apareciese coronada, pues se representaría a la virgen como reina, participando del homenaje de los Reyes Magos al Niño<sup>62</sup>. La presencia de la coronación insiste nuevamente en la realeza de María.

La cabalgata de los tres Magos (figura 14) es la escena que se sitúa sobre la Natividad. Para mantener



Detalle de la Epifanía.

60. Patrología Latina XXXIX, col. 2014.

61. ALBORG, J. L., pp. 192-193.

62. SILVA Y BERÁSTEGUI, M. S. DE, 1987, p. 81.

la simetría la parte meridional del relieve está ocupada por una construcción urbana amurallada que se puede identificar como Jerusalén. En el lado occidental aparecen los tres reyes a caballo, uno en el centro de frente y los otros dos de perfil, estos últimos han perdido sus cabezas. Aunque los reyes parten de tres direcciones diferentes no acuden a una cita previamente establecida, su encuentro en el cruce de caminos cerca del Gólgota es providencial. Para Réau la fuente para esta escena no son los *Evangelios Apócrifos* sino el *Liber trium Regum*, del carmelita alemán Hans de Hildesheim, publicado en 1370. De este tema las representaciones son muy escasas en la Edad Media<sup>63</sup>.

Al contemplar el tímpano se tiene la sensación de estar viendo una representación del Auto de los Reyes Magos o autos del Nacimiento, tan queridos en nuestra religiosidad popular. En las representaciones de la pastorada leonesa los pastores entraban en la iglesia, cantaban villancicos y en la parte de la buena nueva aparecía el ángel anunciando el nacimiento de Jesús, en este caso la escena era dialogada<sup>64</sup>. No se ha conservado ningún texto en nuestra provincia, pero es muy probable que los hubiera.

### 2.2.2. EL INTRADÓS DE LOS ARCOS DE ACCESO A LA IGLESIA

Todas las figuras son femeninas, con la excepción de los dos ángeles (*figuras 15*) que hay a la altura de la virgen del parteluz, uno a cada lado. Algunas de ellas son de difícil identificación por las graves mutilaciones que han sufrido. En el arco derecho y partiendo del parteluz está **santa Margarita de Antioquia** (*figura 16*). A pesar de que le falta la cabeza ha podido ser identificada por la presencia del dragón a sus pies, que según la *Leyenda Dorada* simboliza al demonio<sup>65</sup>. Según

esta fuente la santa fue también blanca por su virginidad, pequeña por su humildad y poderosa en hacer milagros<sup>66</sup>. Se le atribuían virtudes de comadróna, lo que la convirtió en una santa muy popular durante la Edad Media. La elevada mortandad en los partos y las numerosas dificultades hicieron que las mujeres se encomendaran a ella a la hora de parir<sup>67</sup>.

La santa que queda sin identificar podría ser **santa Bárbara** (*figura 17*), si tomamos como referente el arte alemán. En Alemania santa Margarita y santa Catalina suelen ir acompañadas de santa Bárbara, dentro del grupo de los catorce intercesores. Forma también en este país la triada de las vírgenes capitales, *die drei heiligen Maldeln*<sup>68</sup>. En una sociedad eminentemente agraria no está mal tener una santa a la que encomendarse en caso de tormenta con presencia de rayos, una santa que además protegía contra la muerte súbita<sup>69</sup>. También identificó a esta escultura con santa Bárbara Salvador Andrés Ordax<sup>70</sup>.

Le sucede **santa Catalina de Alejandría** (*figura 18*). Catalina tiene ambos brazos mutilados, pero 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, ha facilitado su identificación. Representa la virginidad y la sabiduría<sup>71</sup>.

Su culto se popularizó en occidente gracias a La *Leyenda dorada*. Su devoción estaba muy extendida, la tenían como patrona las jóvenes casaderas, los filósofos y todos aquellos oficios relacionados con las ruedas como carreteros, torneros, molineros, alfareros, afiladores, hilanderas, barberos y nodrizas<sup>72</sup>. Casi todos estos gremios tenían numerosos miembros en la época.

63. RÉAU, L., t. 1/2, 1996, pp. 255-256.

64. ALONSO PONGA, J. L., pp. 130-132.

65. ROIG, J. F., p. 187.

66. VORÁGINE, S. DE LA, t. I, pp. 376-382.

67. RÉAU, L., t. 2/4, 1997, p. 330.

68. RÉAU, L., t. 2/3, 1997, p. 275.

69. *Ibidem*, p. 171.

70. ANDRÉS ORDAX, S., 2000, pp. 237-238.

71. BRAUNFELS, W., col. 290.

72. ROIG, J. F., p. 70; RÉAU, L., t. 2/3, 1997, p. 277

En Aranda había una ermita bajo su advocación en el siglo XV<sup>73</sup>. En la iglesia de San Juan se conserva una imagen pétreo de la santa, de finales del siglo XIV o principios del XV, está de titular de un retablo pictórico renacentista conocido como de las Calderonas.

En el intradós del arco situado al lado occidental del parteluz, sobre el ángel, está **santa Agueda** (*figura 19*), le falta la mano izquierda, en la derecha sostiene un plato con los pechos que le cortaron, según la leyenda<sup>74</sup>. Es abogada contra quemaduras e incendios. Coincide con el resto de las santas mencionadas de los trasdoses de los arcos en que es virgen y de origen noble. Tuvo en Aranda una ermita en el siglo XV<sup>75</sup> y su festividad sigue siendo hoy en día muy popular.

Las otras dos santas que le suceden han sufrido mutilaciones tan graves que han imposibilitado su identificación. La presencia de estas jóvenes santas, vírgenes y mártires podría resaltar la Inmaculada Concepción de María, junto a la escena de la Anunciación (*figuras 20 y 21*).

### 2.2.3. ESCULTURAS DEL PISO INFERIOR

En este espacio conviven los padres o doctores de la iglesia con los apóstoles. Es frecuente que cuando están presentes los padres de la iglesia también aparezcan los cuatro evangelistas, como sucede en la fachada de Aranda, en este caso ocupan el arranque de las arquivoltas. Es la parte iconográfica que podemos denominar ecuménica, frente a la presencia de santos de especial devoción elegidos por los habitantes de la villa.

#### 2.2.3.1. Padres o doctores de la Iglesia

La Iglesia de Oriente tenía una lista de doctores desde el siglo IX, en ella se incluía a san Basilio, san Gregorio Nacianceno y san Juan Crisóstomo. Los padres de la iglesia oriental no eran los mismos que los de la iglesia occidental. Debemos al papa Bonifacio VIII el listado de doctores de la iglesia

latina, en el que incluyó a san Ambrosio, san Gregorio, san Agustín y san Jerónimo, los mismos que están representados en la fachada de Santa María. A ellos corresponde interpretar las sagradas escrituras. La relación de los cuatro evangelistas con los cuatro padres de la patrología latina radica en que sus obras son los pilares fundamentales de la teología cristiana.

**San Ambrosio** (*figura 22*). Es el primer santo representado en el extremo occidental, muestra como atributos el libro y las disciplinas y aparece ataviado con la indumentaria episcopal, báculo mitra<sup>76</sup>.

**San Jerónimo** (*figura 23*). Se sitúa junto a la puerta, en su lado occidental. Viste como cardenal y tiene mutilado su brazo derecho. La indumentaria ha contribuido a establecer su identificación.

**San Gregorio Magno** (*figura 24*). Ocupa el mismo lugar que san Jerónimo, pero en el lado oriental. Ha perdido ambas manos y con ellas los atributos, ha sido posible identificarlo por la presencia de la tiara papal. Bajo la advocación de este santo había una ermita en Aranda en el siglo XV<sup>77</sup> y se sigue llamando así una calle de nuestro municipio.

**San Agustín** (*figura 25*). Está situado en la parte exterior del lado oriental. Viste con capa y mitra de obispo, bajo las mismas se percibe el hábito. Lleva en su mano izquierda una maqueta de la iglesia, como fundador de la orden de los agustinos.

#### 2.2.3.2. Apostolado

La forma de distribuir el apostolado por los dos cuerpos de las pilastras y el primer cuerpo de las jambas es poco clara. Los apóstoles se mezclan con los padres de la iglesia y otros santos, en lugar de estar agrupados en el mismo nivel, como era habitual en las portadas del gótico pleno.

A los apóstoles se les distingue por la desnudez de los pies, son los únicos en mostrar los pies

73. VELASCO PÉREZ, S., p. 65.

74. ROIG, J. F., p. 174.

75. VELASCO PÉREZ, S., p. 65.

76. ROIG, J. F., p. 37; RÉAU, L., t. 2/2, 1997, pp. 68-72.

77. VELASCO PÉREZ, S., p. 65.



San Agustín.

descalzos junto a Dios, los ángeles y Jesucristo<sup>78</sup>. A este distintivo hay que añadir la presencia del libro<sup>79</sup>.

En la parte occidental del cuerpo inferior, entre san Ambrosio y san Jerónimo, siguiendo un orden que va desde el exterior hacia la puerta de acceso, están situados san Bartolomé, san Andrés y san Pablo. A la izquierda, entre san Gregorio y san Agustín se sitúan san Pedro, Santiago y san Juan. Sobre el mismo contrafuerte que remata en pináculo, a la altura de las enjutas, están seis apóstoles, al

lado izquierdo Santiago el Mayor, santo sin identificar y santo Tomás, en el derecho san Felipe con la cruz con astil, san Mateo con la bolsa y san Matías con la alabarda. También hay dos personajes de identidad dudosa. En la elección de determinados apóstoles para ocupar la parte inferior, mucho más destacada, creo que ha influido la religiosidad del pueblo de Aranda.

**San Bartolomé (figura 26).** Presenta como atributo un demonio encadenado a sus pies. Este santo ha perdido ambas manos y con ellas el cuchillo que le suele acompañar, en alusión a su martirio, murió desollado. Se convirtió en el patrón de aquellos que se dedicaban a la preparación de pieles, como curtidores o carniceros<sup>80</sup>. En Aranda contaba con una procesión en el siglo XVI, que se realizaba alrededor de la villa y posteriormente se celebraba misa en San Juan. Su festividad era el 24 de agosto<sup>81</sup>. En el siglo XV había en el arrabal de las Tenerías varias industrias de curtidos, no es difícil concluir que los miembros de este gremio contribuirían al levantamiento de la portada y querrían ver allí representado a san Bartolomé, su patrón.

Otra circunstancia que justificaría su presencia, creo que menos relevante, es la de su papel de santo sanador o curador. A él se dirigían los enfermos para rogar por su intercesión ante enfermedades de carácter nervioso.

**San Andrés (figura 27).** Presenta como atributo la cruz en aspa, con la que se le identifica por haber muerto crucificado<sup>82</sup>. Este santo contaba con una ermita bajo su advocación en el arrabal de las Tenerías, arrabal que también se conocía como de San Andrés por esta circunstancia<sup>83</sup>. Dentro de la relación de fiestas votivas de la villa de Aranda en el siglo XVI se especifica: “[...] *tres días anteriores a la Ascensión, el lunes se hacían las rogativas alrededor de la villa, yendo la procesión a San Andrés donde se decía misa*”<sup>84</sup>.

78. MÂLE, E., p. 10.

79. ROIG, J. F., p. 218.

80. ROIG, J. F., pp. 56-57; RÉAU, L., t. 2/2, 1997, pp. 180-184.

81. VELASCO PÉREZ, S., p. 86 y 227.

82. ROIG, J. F., pp. 40-41. Hasta el siglo XIV la cruz era latina. RÉAU, L., t. 2/2, 1997, pp. 86-96.

83. VELASCO PÉREZ, S., p. 86; ABAD ÁLVAREZ, I. y PERIBÁÑEZ OTERO, J. G., p. 82.

84. VELASCO PÉREZ, S., p. 226.

Era un santo sanador, se le invocaba para la gota y la disentería, también denominada mal de San Andrés, entre otras<sup>85</sup>.

**San Pablo** (*figura 28*). En los despliegues iconográficos siempre se asocia a la figura de san Pedro, presente en el otro lado de la puerta de acceso. Ha perdido fragmentos de sus atributos. Se conserva parte de la espada, objeto de su martirio, ya que fue decapitado, también se aprecia una parte del libro<sup>86</sup>.

**San Pedro** (*figura 29*). Está mutilado de ambas manos, con las que sostendría el libro y las llaves. Actualmente existe una ermita dedica a San Pedro dentro del término municipal y alejada del entramado urbano, de factura moderna. Desconozco de qué época es su fundación, pero una ermita bajo su advocación existía ya en el siglo XV<sup>87</sup>. Dentro de la iglesia de Santa María también le dedicaron una capilla.

**San Juan** (*figura 30*). Es el más joven de los apóstoles, aparece imberbe. Han desaparecido ambas manos y por tanto los atributos. Existía en Aranda una ermita bajo su advocación. Entre las fiestas votivas del siglo XVI se recoge que el día del santo se hacía una procesión hasta la ermita<sup>88</sup>.

**Santiago** (*figura 31*). Es el más mutilado de todos los apóstoles, le falta parte de la peana, los brazos y la cabeza, pero he podido identificarlo por la presencia de la bolsa de peregrino, que se ubica sobre su pierna izquierda y está atada a su cintura. Dentro de la iglesia de Santa María existe una capilla bajo la advocación del santo, también conocida como de los Salazares. En una fundación hecha por D. Pedro Salazar en 1532, especifica que después de las funciones que se celebraban el día del apóstol en su ermita, se celebrasen otras en la capilla de la misma advocación<sup>89</sup>. Además, durante el siglo XVI el martes anterior a la Ascensión se iba en procesión a la ermita dedicada al santo<sup>90</sup>.



San Juan.

#### 2.2.4. ESCULTURAS DEL SEGUNDO CUERPO DE LAS PILASTRAS

En el flanco izquierdo están **Santiago Alfeo** (*figura 32*), en la pilastra del lado derecho en el último cuerpo, que lleva como atributo una maza, hay un hueco y le sucede **Santo Tomás** (*figura 33*) con la lanza, el último personaje no se ha podido identificar (*figura 34*). En el flanco derecho se

85. RÉAU, L., t. 2/2, 1997, p. 89.

86. ROIG, J. F., p. 212; RÉAU, L., 2/5, 1998, pp. 6-23.

87. VELASCO PÉREZ, S., p. 65.

88. *Ibidem*, p. 226.

89. *Ibidem*, p. 163.

90. *Ibidem*, p. 226.

esculpió a **San Felipe** (*figura 35*) con la cruz con astil, **San Mateo** (*figura 36*) con la bolsa y **San Matías** (*figura 37*) con su alabarda. En la parte interna hay un personaje que no ha podido ser identificado (*figura 38*). De todas estas advocaciones sólo san Felipe contaba con ermita en Aranda en el siglo XV<sup>91</sup>.

## 2. 2. 5. ESCULTURAS DEL TERCER CUERPO DE LAS PILASTRAS

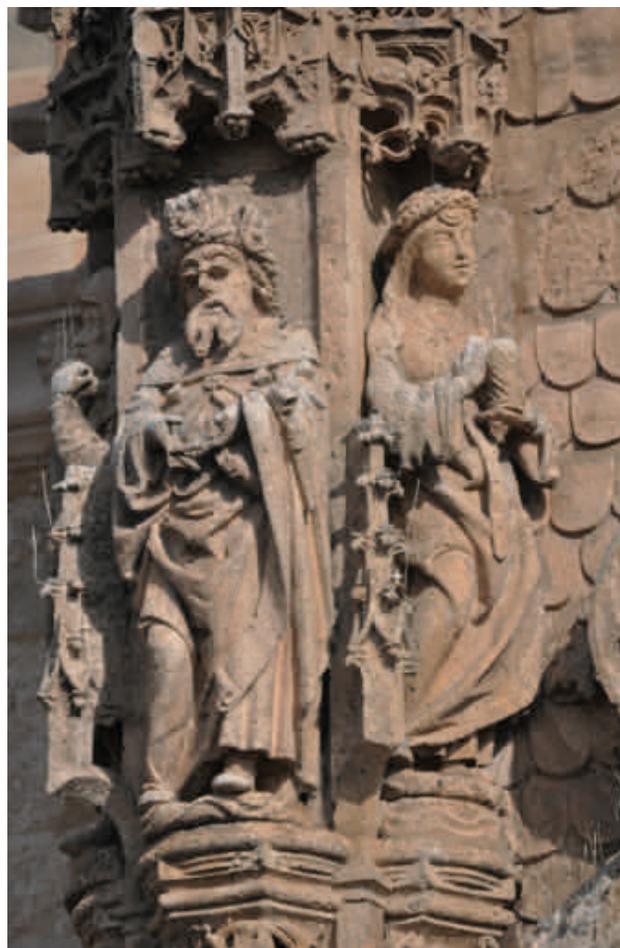
Es muy difícil identificar a las esculturas de este cuerpo. Destacan los personajes en ellas representados en el lado occidental por sus ricas vestiduras, propias de la época (*figuras 39 y 40*). En el extremo derecho hay una representación femenina que he identificado con **María Magdalena**, por la riqueza de su indumentaria y por sujetar con ambas manos el pomo de perfumes.

En la última sesión del Concilio de Trento, 3 de diciembre de 1563, se promulgó el decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et de sacris imaginibus*, en el que se recoge que los temas tratados en las obras de arte deben ser verosímiles y decentes. Posteriormente Molanus, en *De Sanctis Imaginibus et Picturis*, especifica al referirse a María Magdalena: “Tampoco tiene que ser representada indecentemente como una pecadora, sino guardando la decencia”, el término pecadora hace referencia a las obras de arte medieval y renacentista, en las que la santa va ricamente ataviada y portando el tarro del perfume, como sucede en la fachada. Como consecuencia de estas directrices Magdalena como mirrófora deja de representarse y da paso a Magdalena como penitente. Este contexto histórico explica la escasez de esculturas exentas que han pervivido con el tarro del perfume, por suerte se conserva esta exquisita representación<sup>92</sup>.

En la *Leyenda Dorada* Santiago de la Vorágine le dedica uno de los capítulos más extensos, reflejo de la importancia de su culto, incluyendo la leyenda de su presencia en la Provenza. Aunque existen documentos que testimonian el culto a la Magdalena en Borgoña desde época carolingia, el verdadero impulsor y difusor de su culto fue Godofredo,

padre de la reforma cluniacense, orden a la que pertenecía el templo de Vezelay, lugar de custodia de las reliquias de la santa. Sobre la expansión de su culto por tierras peninsulares se han establecido diferentes vías: a través de los monasterios benedictinos, del Camino de Santiago o por las relaciones existentes entre la corona de Aragón y la francesa, mediante el matrimonio de Jaime II y Blanca de Anjou, familia muy vinculada a su culto.

La Magdalena era patrona de los artesanos perfumistas, de los que realizaban guantes, que en la época iban perfumados, hortelanos, peluqueros y peinadores, etc. También adquirió un papel



María Magdalena y santo sin identificar.

91. *Ibidem.*, p. 65.

92. DELENDÁ, O., pp. 277-289; RÉAU, L., t. 2/4, 1997, pp. 293-306; ROIG, J. F., pp. 188-189.

importante en los ritos funerarios junto a la Virgen, por su papel en la crucifixión y la resurrección. A esta santa se le vuelve a representar a los pies de Cristo en la escena de la crucifixión de la misma portada.

De la pilastra situada en el lado meridional sólo he podido reconocer al primer personaje del lado derecho, **Santiago el Mayor**, que está ataviado como peregrino tal y como se le representa también en las jambas (*figura 41*).

#### 2.2.6. TODA UNA MILICIA DE SANTOS: LAS ARQUIVOLTAS

Más que como modelos a seguir, aunque también se anima a los feligreses a imitarlos desde los púlpitos<sup>93</sup>, a los santos que se distribuyen por las arquivoltas y los arcos hay que relacionarlos con su labor de mediadores. La virgen como intercesora no estaba sola, junta a ella un elevadísimo número de santos recibían homenaje y peticiones de los creyentes. Estamos ya muy lejos de aquella época en la que san Juan y María eran los únicos encargados de interceder por la humanidad<sup>94</sup>. Además de santos intercesores también tenían otras funciones, algunos estaban íntimamente ligados a los fieles en función de su oficio. Los miembros de los gremios estaban bajo la protección de su patrón<sup>95</sup>. También servían para encauzar los temores de muchas situaciones adversas de la vida cotidiana, lo mismo protegían contra una enfermedad, que contra los temidos incendios, contra las tormentas, etc. Sacheti, al criticar la espiritualidad de esta época, manifiesta que se concedió demasiada importancia a determinados santos en detrimento de Cristo y de la virgen<sup>96</sup>.

No cabe la menor duda de que los arandinos sabían identificar a cada uno de esos santos que les podían ser de utilidad en cualquier momento de sus vidas. Tampoco sería descabellado pensar que los representantes de la villa hubieran influido en la selección del santoral desplegado en la fachada, sobre todo en el de las arquivoltas, en función de las devociones locales.

La portada consta de dos arquivoltas, en cada una de ellas se distribuyen catorce santos bajo doseles. En los arranques de las arquivoltas están los cuatro evangelistas, a los que se suele relacionar con los Padres de la Iglesia Latina representados en las jambas, como ya se ha mencionado. La simbología que identifica a los evangelistas parte del Apocalipsis de san Juan 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”.*

Esto da lugar a que **san Marcos** (*figura 42*), el primero de la arquivolta exterior por su parte occidental, aparezca con un toro a los pies, **san Juan** (*figura 43*) con el águila. **San Mateo** (*figura 44*) en la arquivolta interior oriental, figura junto a un hombre, y finalmente **san Lucas** (*figura 45*) con el león.

En la villa de Aranda se celebraba la festividad de San Marcos con una procesión que se desplazaba hasta la ermita de la Virgen de las Viñas. En la actualidad se sigue celebrando una procesión con los pendones desde Sinovas hasta la ermita, donde el párroco de Sinovas dice la misa. Los niños son los protagonistas de la tarde, llevan un botijillo de agua. Se desconoce el origen de esta expresión de fe popular. También se celebraba el día de San Juan *ante portam latinam*, con una procesión hasta la ermita de San Juan de la Laguna, ermita que en el siglo XV se denominaba de San Juan Evangelista. También se celebraba el día de San Mateo, el 21 de septiembre, con misa en honor al santo y procesión alrededor de Santa María<sup>97</sup>.

Comenzaré la identificación de los santos por la arquivolta exterior desde su lado occidental. A san Marcos le sucede **san Nicolás de Bari** (*figura 46*). Como atributos lleva un tonel de madera del que sobresalen las cabezas de tres niños, éstos sim-

93. RAPP, F., p. 105.

94. Sirva como ejemplo la portada de la Coronería de la catedral burgalesa.

95. MÂLE, E., 1986, p. 282.

96. SEBASTIÁN, S., p. 163.

97. VELASCO PÉREZ, S., pp. 65 y 226.

bolizan una leyenda que alcanzó gran popularidad a partir del siglo XII. Los tres niños fueron 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*. ¿Cuál es el origen de esta leyenda? Una interpretación de Cahier a este respecto recibió el visto bueno de E. Mâle, 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 y fueron liberados 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 liberados de la prisión, se esculpieron sus tres cabezas emergiendo de la parte superior de la torre. Los cristianos occidentales, donde el culto a san Nicolás había sido introducido en el siglo XI, no conocían muy bien su leyenda, de ahí que inventaran una para explicar la imagen que tenían ante sí. Los tres generales fueron convertidos en niños y la torre en un saladero<sup>98</sup>.

Con el título de cofradía había a finales del siglo XV una corporación en la iglesia de Santa María, integrada en su inmensa mayoría por clérigos, estaba bajo la advocación de san Nicolás. En palabras de S. Velasco:

*“Celebraba oficios y juntas. Sin dejar de tener funciones en otras ermitas, celebrábalas principalmente en la iglesia de Santa María, donde estaba sita, si bien gozando de exención parroquial y ciertas capitulares preeminencias.*

*El cura de Santa María, como el de San Juan y los demás beneficiarios y capellanes de ambas iglesias, solían pertenecer a la cofradía en tal número que constituían un verdadero cabildo”*<sup>99</sup>.

98. VORÁGINE, S. DE LA, t. I, pp. 37-43; RÉAU, L., t. 2/4, 1997, pp. 428-442.

99. VELASCO PÉREZ, S., p. 163.

100. ROIG, J. F., p. 240.

101. HERNANDO GARRIDO, J. L., p. 41.

102. ABAD ALVÁREZ. I. y PERIBÁÑEZ OTERO, J. G., p. 81.

103. RÉAU, L., t. 2/3, 1997, pp. 349-345.

104. VELASCO PÉREZ, S., p. 160.

105. ROIG, J. F., p. 260.

106. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, C.

No es de extrañar que san Nicolás estuviera presente entre los santos desplegados en las archivoltas.

A continuación está **San Roque** (*figura 47*), entre su indumentaria destaca la llaga de la pierna izquierda, le acompaña un perro que lleva un trozo de pan en la boca y un ángel de menor tamaño. El perro era el que le llevaba la comida y el ángel el que le curó milagrosamente de la peste, contraída mientras cuidaba de los apestados. Era considerado un santo protector frente a la peste y otros males contagiosos, motivo por el que fue muy popular durante la Edad Media<sup>100</sup>. Teniendo en cuenta los constantes brotes de peste, propiciados por ser la villa una encrucijada de caminos, no es de extrañar la presencia del santo, máxime cuando quedan testimonios de un rebrote entre 1505 y 1507<sup>101</sup>. Tuvo ermita en nuestra localidad a principios del siglo XVI, al sur de las eras de Santacruz, en torno a los actuales jardines de don Diego<sup>102</sup>.

Les sucede **San Cosme** (*figura 48*) y **San Damián** (*figura 49*), santos gemelos que se les relaciona con la medicina. Tienen como atributos tarros y recipientes de farmacia. Se encomendaban a ellos tanto para sanar a las personas como a los animales. Además de a san Roque también rezaban a estos santos para sanar de la peste. Eran patronos de médicos, boticarios y barberos<sup>103</sup>. S. Velasco menciona en Aranda cuatro locales de la iglesia de Santa María que se arrendaban como boticas<sup>104</sup>.

**Santo Tomás de Aquino** (*figura 50*) lleva como atributos una maqueta de la iglesia, como doctor, y a su cuello una gruesa cadena de oro con un medallón, alusión nominal a su obra *Catena aurea*. También lleva un libro en su mano derecha. Ingresó en la orden dominica<sup>105</sup>, cuyo fundador fue santo Domingo de Guzmán, santo originario de la cercana localidad de Caleruega, en la cual existía un monasterio desde el siglo XIII<sup>106</sup>.

Le sucede **Santa Inés** (*figura 51*), que es fácilmente identificable por la presencia del cordero a sus pies, la palma del martirio y el libro<sup>107</sup>.

La siguiente santa (*figura 52*) no ha podido ser identificada por la ausencia de atributos. En el artículo de 1995 propuse que se podría tratar de santa Isabel de Portugal y que esta santa y la siguiente podían estar representadas en honor a la reina Católica. G. Boto y J. L. Hernando mantienen que este extremo es difícilmente sostenible<sup>108</sup>, sin embargo lo sigo manteniendo porque no me refería a la esposa de Carlos V, lógicamente posterior a la ejecución de la fachada, sino a la santa aragonesa de la misma denominación, hija de un rey de Aragón y esposa del rey Dionisio de Portugal, del que enviudó en 1325. Profesó en la orden de las clarisas y a veces se le representa curando a tiñosos con una iconografía muy próxima a santa Isabel de Hungría<sup>109</sup>.

**Santa Isabel de Hungría** (*figura 53*) lleva un libro abierto con corona encima. La presencia de esta santa se podría explicar, entre otros aspectos, por la existencia de dos conventos de la orden franciscana, uno en la villa terminado en 1504, y otro de fecha anterior en la cercana localidad de La Aguilera. También se la imploraba como auxiliadora de leprosos<sup>110</sup>.

**San Lázaro** (*figura 54*) se representa con dos perros a los pies, una espada y un trozo de pan, una iconografía muy próxima a san Roque, porque ambos eran santos antipestíferos<sup>111</sup>. Recoge S. Velasco un documento que sirve para darnos a conocer la importancia de su culto en Aranda: "*San Lázaro era patrono y conservador del regimiento de la villa*". Contaba además con una ermita bajo su advocación, al menos, en el siglo XVI<sup>112</sup>. Estaba situada en el arrabal de Allendeduero, bajo



San Lázaro y san Vitores.

el patronato de la villa. En el siglo XVIII seguía existiendo como ermita<sup>113</sup>.

**San Gil** (*figura 55*) también fue muy popular durante la Edad Media, porque según la leyenda era el único santo que dispensaba confesión<sup>114</sup>. Como atributos personales muestra la cierva, animal que le alimentaba, libro y báculo<sup>115</sup>. San Gil contaba con una ermita en la Aranda en el siglo XV<sup>116</sup>.

107. RÉAU, L., t. 2/3, 1997, p. 112.

108. BOTO VARELA, G. y HERNANDO GARRIDO, J. L., pp. 427-428.

109. RÉAU, L., t. 2/4, 1997, p. 128.

110. *Ibidem*, pp. 122-126.

111. *Ibidem*, pp. 231-233.

112. VELASCO PÉREZ, S., pp. 126-127.

113. ABAD ALVÁREZ, I. y PERIBÁÑEZ OTERO, J. G., p. 81.

114. GÓMEZ BÁRCENAS, M. J., p. 35.

115. ROIG, J. F., pp. 125-126.

116. VELASCO PÉREZ, S., p. 65.

**San Antón** (*figura 56*) aparece con la indumentaria de abad, lo más probable es que llevase en la mano izquierda, mutilada, un báculo. Como atributos sujeta un libro y a sus pies se puede ver un cerdo con cascabel y unas llamas que salen del suelo. Desde el siglo XIV el cerdo lleva 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 Antón, que se identificaban por la campanilla que llevaban al cuello<sup>117</sup>.

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 profesó al santo se ve reflejada en la ermita que ya existía en el siglo XV. En la actualidad se conserva otra edificación mantenida por la cofradía de la misma advocación.

El último santo de esta arquivolta (*figura 57*) no ha podido ser identificado por falta de atributos.

La arquivolta interior, empezando por la parte occidental muestra a los siguientes santos:

Por encima de San Mateo está **San Sebastián** (*figura 58*), representado joven e imberbe, cubierto sólo por un pequeño lienzo que deja visible la casi totalidad del cuerpo. Tiene las manos atadas al tronco de un árbol y muestra las heridas de las saetas. Era considerado el primero de los santos antipestosos, su culto declinó al mismo tiempo que la enfermedad<sup>118</sup>. Tenía ermita en el siglo XV en la villa, en el XVI su festividad estaba entre las fiestas votivas de la localidad, se celebraba el 20 de enero, como en la actualidad; se hacía una procesión alrededor de la muralla y posteriormente se decía misa

en la ermita del santo, que estaba en el emplazamiento de la actual ermita de San Antón<sup>119</sup>.

La siguiente escultura es masculina y va ataviada con el hábito de la orden de los dominicos, no puede especificarse de que santo se trata por la falta de atributos, pero por la presencia de otros santos, como santo Tomás de Aquino, relacionados con órdenes religiosas presentes en la Ribera, podría tratarse de Santo Domingo de Guzmán (*figura 59*). Le sucede otro santo sin identificar (*figura 60*).

**San Cristóbal** (*figura 61*) es un santo apotropaico o preventivo, que gozaba de especial popularidad en la Edad Media por proteger contra la muerte súbita, bastaba con mirar al santo para librarse de la muerte súbita durante ese día, lo que explica su presencia en la fachada. Por su oficio era patrón de los portadores, viajeros y peregrinos<sup>120</sup>. En un municipio en el que la venta de vino fue y sigue siendo muy importante no es de extrañar que se encomendasen a él los que se dedicaban a su transporte.

Le sucede la escultura de **San Esteban** (*figura 62*). Las piedras colocadas sobre distintas partes del cuerpo concuerdan con la iconografía del santo, también la indumentaria de diácono y el rostro de joven imberbe. Lleva un libro en la mano izquierda, al igual que otros diáconos mártires<sup>121</sup>.

Un buen ejemplo de la extensión de su culto es que cuente con un capítulo de la *Leyenda Dorada*<sup>122</sup> y que en la actualidad veinticuatro parroquias burgalesas estén bajo su advocación.

Era considerado un santo curador contra cálculos, dolores de cabeza y la tiña. Contó con gran popularidad durante la Edad Media en toda Europa.

Le sucede otro santo con indumentaria episcopal que no he podido identificar (*figura 63*).

117. MÂLE, E., p. 292.

118. RÉAU, L., t. 2/4, 1997, pp. 193-203.

119. VELASCO PÉREZ, S., p. 65 y 226.

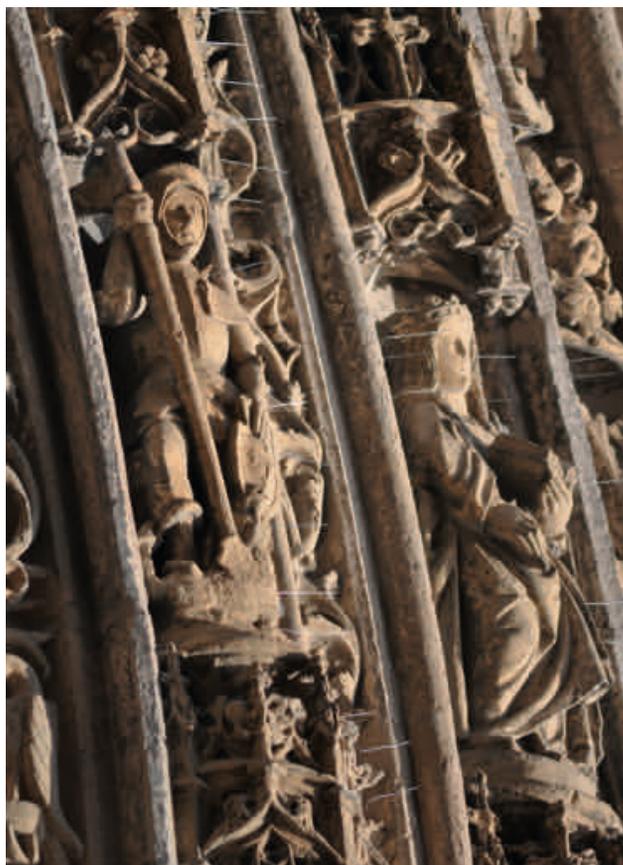
120. RÉAU, L., t. 2/3, 1997, pp. 354-363.

121. ROIG, J. F., p. 98.

122. VORAGINE, S. DE LA, t. I, pp. 60-65.

El santo ataviado como soldado es **San Jorge** (figura 64), cuya vida fue compilada por hagiógrafos coptos. Se basa en hechos fantásticos y próximos a los relatos de caballerías medievales. Los griegos, que no ignoraban su rica tradición clásica representaban 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*



San Jorge.

*pasaba por allí, vio que lloraba y le preguntó a dónde iba [...]. Levantó la lanza con gran fuerza, se la clavó y lo derribó por tierra. Entonces, dirigiéndose a la hija del rey redijo 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 faldero”<sup>123</sup>.*

¿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 de representar a la idolatría mediante un monstruo. 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 escultura san Jorge está ataviado como un caballero, con lanza y escudo, en el que aparece la cruz de la orden de Calatrava. La presencia de la cruz de esta orden militar tan importante en la reconquista refuerza la identificación del dragón con la religión musulmana.

Santo sin identificar (figura 65).

El siguiente santo es cefalóforo, lleva sobre un libro su cabeza cortada. Esta iconografía está relacionada con dos santos, Dionisio y Vítores. S. Andrés Ordax considera que se trata de **san Vítores** (figura 66), santo burgalés de devoción extendida durante el siglo XV, su hagiografía se imprimió en Burgos en 1487. El hecho de que esté vestido como clérigo contribuye a facilitar su identificación, porque san Dionisio, el otro santo cefalóforo, suele ir ataviado como obispo<sup>124</sup>.

He identificado al siguiente santo como al santo mozárabe **san Eulogio de Córdoba** (figura 67) por llevar como atributos la palma del martirio y un libro. El libro podría ser el *Documentum martiriale*, que es una apología del martirio<sup>125</sup>.

123. MÁLE, E., p. 286; VORÁGINE, S. DE LA, t. I, p. 405.

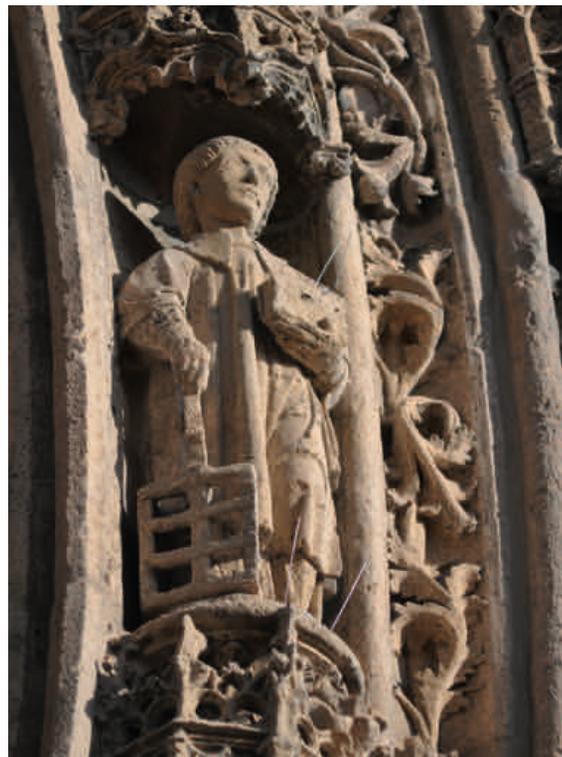
124. ANDRÉS ORDAX, S., 1995, pp. 575-582.

125. ROIG, J. F., pp. 101-102.

**San Lorenzo** (*figura 68*). Su identificación es fácil por la presencia de la parrilla. En la época se creía que 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.

Protegía de los incendios y era patrón de todos aquellos oficios en los que se exponían a las quemaduras<sup>126</sup>. Contaba con una ermita bajo la antigua denominación de San Llorente, en la que se celebraba su festividad el día 12 de agosto, con una procesión y una misa<sup>127</sup>, posteriormente pasó a llamarse del Santo Cristo. Desapareció por su derrumbe en el año 1958<sup>128</sup>.

La última escultura corresponde a **San Juan Bautista** (*figura 69*). San Juan siempre se esculpe de pie con barba y largos cabellos partidos en dos bandas y con los pies descalzos. La indumentaria consta de túnica de lienzo suelta que puede llegar hasta los tobillos o solamente hasta debajo de la rodilla, cubierta por una capa o manto. En el arte medieval oriental la túnica siempre es de piel de camello<sup>129</sup>, pero en occidente suele sustituirse por la de oveja<sup>130</sup> con algunas excepciones<sup>131</sup>. El atributo común de San Juan es el cordero<sup>132</sup>, que en la escultura del siglo XIII y gran parte del catorce se esculpe sobre un círculo que sujeta el santo<sup>133</sup>, así



San Lorenzo.

puede verse en la escultura monumental francesa y española<sup>134</sup>, en el siglo XV el plato se sustituye por el libro<sup>135</sup>. Del culto que existía a este santo sirve de testimonio la cercana iglesia de San Juan Bautista.

126. RÉAU, L., t. 2/4, 1997, pp. 255-261.

127. VELASCO PÉREZ, S., p. 227.

128. ABAD ALVÁREZ, I. y PERIBÁÑEZ OTERO, J. G., p. 80.

129. CARDINALI, A., cols. 616-624. Así puede verse en la portada occidental de Reims. Evangelios de Marcos 1-6: "Llevaba Juan un vestido de piel de camello con un ceñidor de cuero a la cintura". Evangelios de Mateo 4: "Y Juan llevaba un vestido de pelo de camello con un ceñidor de cuero a la cintura".

130. RÉAU, L., t. 1/1, 1995, p. 498; ESTELLA MARCO, M., pp. 212-14. Su indumentaria consta de una túnica realizada en piel.

131. Viste con túnica de lienzo en la imagen de la iglesia de Arties en el Valle de Arán, ver LASARTE, A. DE, p. 276, n. 211. En la escultura dedicada al santo en la catedral de León. FRANCO MATA, A., pp. 363-64.

132. RÉAU, L., t. 1/1, 1995, p. 499. "El símbolo es el que conviene más a un precursor, puesto que saluda a Jesús diciendo: "He aquí el cordero de Dios que quita los pecados del mundo".

133. ROIG, J. F., p. 156. "Su atributo personal y constante es el Agnus Dei o Cordero Divino. Primero es un simple cordero, circundado de una aureola, que el santo sostiene ante el pecho, en el extremo de un palito o sobre el libro".

134. Así se representa en la catedral de Chartres, en la de Reims, en la de París, en la de León.

135. Castrojeriz. Las imágenes del siglo XV suelen esculpir el cordero sobre el libro. GÓMEZ BARCENA, M. J., p. 35. "San Juan Bautista es considerado como el último profeta un el primer mártir de la fe de Cristo y el arte realista de fines de la Edad Media prefirió su representación como adulto, predicador y asceta y así lo encontramos en los ejemplos burgaleses, todos ellos de la segunda mitad del siglo XV. San Juan barbado y vestido con piel de cordero o con túnica y manto, sostiene un libro sobre el que está el cordero, símbolo característico del precursor". Con el cordero sobre el libro aparece en el alabastro inglés de la parroquia de Lemanda, Álava. LAHOZ, L., p. 114. En la imagerie burgalesa del siglo XV se pinta sobre el libro como puede verse en las tallas de Covarrubias, Quintanarraya, San Medel y Villamóndar.

### 2.2.7. LOS RELIEVES DE LA PASIÓN

Coronando la parte superior de la portada hay dos relieves incardinados en óvalos y sobre la clave de las arquivoltas, bajo arco conopial, un tercer relieve, que sirve a su vez de eje de simetría. El trabajo de los detalles es llamativo, máxime cuando por su ubicación son difíciles de apreciar.

El tema de la pasión de Cristo será desde comienzos del siglo XV la gran preocupación de los cristianos. Adquiere importancia en la nueva religiosidad, entre otros aspectos, por 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. En esta época surge el Vía Crucis, replica del recorrido que hacían los padres franciscanos en la ciudad de Jerusalén.

Fruto de esta religiosidad es el culto a la Vera Cruz en Aranda, con una de las cofradías más

antiguas del municipio, existió al menos desde el siglo XV con sede en San Juan, desapareció en el siglo XVIII<sup>136</sup>. También existió una iglesia bajo la advocación de la Santa Cruz, donde se reunía el concejo antes de la edificar Santa María<sup>137</sup>.

**Jesucristo camino del calvario** (*figura 70*). Este relieve está situado en el lado occidental, en él Jesús sujeta la cruz por la parte delantera ayudado por Simón de Cirene que está colocado detrás de él, tal y como recogen los *Evangelios Canónicos*<sup>138</sup>. Entre Jesús y la Verónica hay un sayón que tira de Cristo con una cuerda para evitar que este se detenga, en un segundo plano y por detrás de este sayón se ha esculpido al trompetero que pide paso. En segundo plano, en la parte izquierda de la composición, se ve a otros tres sayones. En el extremo derecho está la Verónica con la cara de Jesús en el paño. La presencia de la Verónica deriva de los *Evangelios Apócrifos*<sup>139</sup>. Destaca el trabajo de la indumentaria y las expresiones de los rostros.



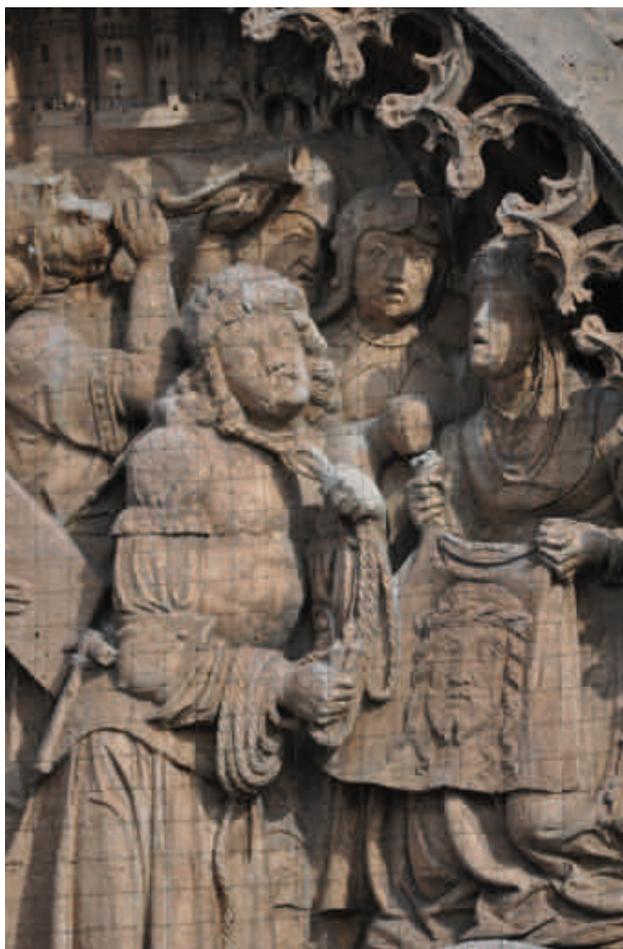
Jesús Camino del calvario.

136. VELASCO PÉREZ, S., pp. 99-100.

137. ABAD ALVÁREZ. I. y PERIBÁÑEZ OTERO, J. G., op. cit., p. 79.

138. Mateo XXVII, 32. Especifica que este hombre que venía de Cirene se llamaba Simeón. Marcos XV, 21, Lucas XXIII, 26.

139. CALZADA TOLEDANO, J. J., pp. 150-151.



Detalle del relieve de Jesús camino del calvario.



Crucifixión.

La **Crucifixión** (figura 71). Es el tema central del arte cristiano, en la antigüedad no aparece representada porque no convenía a su *ethos*<sup>140</sup>. 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 copiosamente de las heridas de las manos y el costado es recogida por dos ángeles en tres copas, estas copas están relacionadas con la leyenda del santo Grial. El cáliz nos recuerda el sacrificio eterno de Cristo. El culto a la sangre se organizó a partir del siglo XV, la sangre se concebía como un tesoro inapreciable, ya que una sola gota servía para salvar a miles de almas<sup>141</sup>.

La disposición de las figuras es la que asignan los evangelistas, pero los teólogos medievales que eran tan sutiles, tan amantes de lo simbólico, incluso quisieron encontrar algún significado más a la presencia de san Juan y María. Buscaron una lectura alegórica en la que María además de la madre de Dios es una representante 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 explicar la presencia de san Juan, a la que san Gregorio Magno encontró una explicación, san Juan simbolizaba la sinagoga<sup>142</sup>. A la escena se suman la hermana de la Virgen y María Magdalena, tal y como

140. SCHLOSSER, J. VON, p. 42.

141. SEBASTIÁN, S., p.136.

142. PSEUDO BUENAVENTURA, p.339.

se recoge en el *Evangelio* de san Juan. En el retablo de la capilla de Santa Ana de la catedral burgalesa, en el último cuerpo, en su calle central, están representadas la iglesia a la derecha y la sinagoga a la izquierda, las separa una escultura de la virgen sedente con el Niño.

En el tercer relieve aparecen dos escenas de forma simultánea, las Marías camino del sepulcro, con Jerusalén al fondo, y la **Resurrección** (*figura 72*) en un primer plano. El *Evangelio* según Mateo recoge la orden de Pilatos de poner una guardia en el Sepulcro, pero lo que se representa en el relieve es el momento de la resurrección. La tapa del sepulcro está en diagonal, Jesucristo presenta el brazo en actitud de bendecir, en una tipología muy repetida en los talleres tardogóticos. A esto también se buscó un significado simbólico, los padres de la Iglesia representados en nuestra fachada no están en ella en vano, ya hemos visto la interpretación que san Gregorio Magno hace de la presencia de san Juan en la crucifixión, la tapa del sepulcro representa a la antigua ley, que al resucitar Jesucristo deja de tener sentido.

Al igual que en el escudo de san Jorge se aprecia la cruz de la orden de Calatrava, en la indumentaria de los soldados que custodian el sepulcro se percibe la moda musulmana, otorgando un



Detalle del relieve de la Resurrección.

doble sentido a la escena, conviene recordar la cercana victoria sobre el reino nazarí de Granada en 1492. Creo que en esta circunstancia también inciden las granadas que decoran las arquivoltas.

Tanto en los medallones que decoran el sepulcro como en los personajes que se encuentran en un segundo plano, las representaciones están de perfil. Muestran una gran variedad de expresiones y de tocados, llegando a trabajar con maestría el detalle, a pesar de que por la altura no se aprecian bien.



Relieve de la Resurrección.

Aunque no forme parte del programa iconográfico, quería llamar la atención sobre las gárgolas esculpidas, monstruos realizados con gran detalle. La occidental tiene rasgos femeninos y cara deforme, y la meridional lleva en el pecho una máscara.

### 3. LAS PUERTAS DE ACCESO A LA IGLESIA

Estas puertas fueron financiadas por el obispo Enríquez, quien estuvo a cargo de la diócesis oxomense entre 1506 y 1523. Su mecenazgo, además de en las enjutas, queda patente en la parte superior de las puertas, donde se ha tallado su escudo. Los relieves representados en la puerta reflejan escenas de la vida de Jesús, que son anteriores y posteriores a los relieves de la pasión de la parte superior de la portada y sirven para completarlos.

Se han tallado en la madera: la entrada en Jerusalén, la última cena, la oración en el monte de los Olivos y la deposición de la cruz. Es una selección de temas de la pasión poco habitual, porque lo más frecuente es que a la Santa Cena le preceda el Lavatorio y a la oración en el monte de los Olivos le suceda el prendimiento. Los otros relieves reflejan las devociones particulares del obispo, tales como la imposición de la casulla a san Ildefonso. En los cuarterones inferiores están esculpidos ocho apóstoles, de los cuales se conservan seis, se han perdido totalmente los dos inferiores de la puerta izquierda.

Bajo el escudo de la puerta derecha (figura 73) hay un relieve que ocupa dos cuarterones y representa **la entrada en Jerusalén** (figura 74). Esta escena la recogen los cuatro evangelistas<sup>143</sup> y se va enriqueciendo con más detalles en los *Evangelios Apócrifos*. En los *Evangelios Canónicos* se describe como Jesús se dirige a Jerusalén seguido de los apóstoles y como los habitantes de la ciudad salen a recibirle<sup>144</sup>. A la presencia del asno también se refieren los evangelistas, pero que los hebreos llevasen ramos y extendiesen sus ropas sobre el camino es fruto de un texto apócrifo que está en el

*Evangelio de Nicodemo*<sup>145</sup>. El relieve de Aranda muestra a Jesús sobre un asno seguido de los apóstoles, en lugar del recibimiento del pueblo se han tallado a su derecha escenas de labranza, es por lo tanto una escena previa a la entrada en Jerusalén, cuyos muros sirven de fondo.

Por debajo de este relieve, en la mitad occidental se ha representado a **tres ángeles cantores** (figura 75), con el cantoral apoyado en un atril. En el lado derecho **la imposición de la casulla a San Ildefonso** (figura 76).

Bajo estos relieves están **san Andrés** (figura 77) seguido de **San Pedro** (figura 78). Estos dos apóstoles también están representados en las jambas de la fachada. Han desaparecido los dos cuarterones inferiores, en los que también debían estar otros dos apóstoles.



Puerta de madera. La imposición de la casulla a San Ildefonso.

143. Mateo 21:1-11.; Marcos 11:1-10; Lucas 19: 29-40; Juan 12: 12-19.

144. RÉAU, L., t. 1/2, 1996, pp. 414-415.

145. SANTOS OTERO, A. DE., pp. 406-407.

En el lado derecho se repite la misma estructura, bajo el escudo está la **última cena** (*figura 79*), que ocupa dos cuarterones y está muy deteriorada, sólo se reconocen las siluetas. Refleja el momento más trágico, aquel en el que Jesús ha dicho a los apóstoles que uno de ellos lo traicionará y los discípulos se miran unos a otros sin saber de quien habla. Es Juan, apoyado en el pecho del maestro el que pregunta ¿Quién es el que te ha de entregar?<sup>146</sup>

La **oración en el monte de los Olivos** (*figura 80*) ocupa el lado occidental de la puerta, muestra a tres personajes, Jesucristo arrodillado y dos cabezas dormidas. Esta escena la recogen los *Evangelios*, pero sólo en el de san Lucas se especifica que Cristo oraba de rodillas, los otros dos apóstoles recogen que se posternó de cara al suelo<sup>147</sup>. En el relieve se simultanean dos escenas, la de la oración y la que le sucede, cuando Jesús va a buscar a los apóstoles y los encuentra dormidos. Al lado derecho de este relieve está la **Deposición de la cruz** (*figura 81*), que es la escena que sucede al descendimiento.

Bajo el relieve de la oración está **san Pablo** (*figura 82*) y junto a él **san Juan** (*figura 83*). San Pablo tiene los mismos atributos que en la portada, no sucede así con san Juan quien sujeta una copa con su mano izquierda. La presencia de la copa se ha relacionado con una tradición antigua de la que se hace eco Santiago de la Vorágine en *la Leyenda Dorada*<sup>148</sup>, según la cual el santo tuvo que beber veneno para demostrar la verdad de su predicación.



Representación de San Juan.

La copa de la que bebió el veneno se incorpora a la iconografía de san Juan desde el siglo XIV, en ocasiones va acompañada de una serpiente<sup>149</sup>.

Los relieves de los apóstoles se realizaron en los años centrales del siglo XVI por Maese Beltrán, no así la parte superior de las puertas. En ellos se aprecia una clara diferencia de estilo.

Los relieves originales se custodian actualmente en el Museo de Arte Sacro situado en la iglesia de San Juan. Los que se exhiben actualmente en la puerta son reproducciones.

146. RÉAU, L., op. cit., t. 1/2, 1996, pp. 426-430.

147. Mateo 26: 36-46; Marcos 14: 32-42; Lucas 22: 39-46.

148. VORAGINE, S. DE LA, 1982, t. I, capítulo IX, pp. 65-70. También MÂLE, E., 1986, pp. 296-313; ROIG, F. J., 1950, pp. 154-56.

149. BRAUNFELS, W., 1974, col. 119.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD ÁLVAREZ, I. y PERIBÁÑEZ OTERO, J. G., *Aranda de Duero, 1503*, Aranda de Duero, 2003.
- ABAD ZAPATERO, J. G. y ARRANZ ARRANZ, J., *Las iglesias de Aranda*, Pamplona, 1989.
- ALBORG, J. L., *Historia de la literatura española*, t. I, Madrid, 1975.
- ALONSO PONGA, J. L., *Religiosidad popular navideña en Castilla y León. Manifestaciones de carácter dramático*, Salamanca, 1986.
- ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, Ed. facsímil del códice T. I. L. de la Biblioteca del Escorial, Madrid, 1979.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R., Burgos. *España sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Ed. Daniel Cortezo y Ca., Barcelona, 1888.
- ANDRÉS ORDAX, S., “Aranda de Duero”, en *Gótico en Castilla y León I*, (“La España gótica”), Madrid, 1989.
- ANDRÉS ORDAX, S., “Iconografía de “cefalóforos”: el ejemplo de San Vitores”, *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995.
- ANDRÉS ORDAX, S., “Iconografía monumental en el gótico final oxomense: la catedral de Osma y Santa María de Aranda”, en *Actas de la I Semana de Estudios Históricos de la Diócesis de Osma-Soria*, 15-17 de septiembre de 1997, Soria 2000.
- ANDRÉS ORDAX, S., “Escultura monumental castellana en el tránsito del siglo XV al XVI: la portada de Santa María de Aranda de Duero”, en *Actas del I curso de verano Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero Burgalesa*, Aranda del 7 al 11 de agosto de 2000, Revista Biblioteca 16, Aranda, (2001), pp.317-347.
- ANDRÉS ORDAX, S., “Arquitectura y escultura monumental gótica en el territorio burgalés”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006.
- ARA GIL, J., *Escultura gótica en Valladolid y provincia*, Valladolid, 1977.
- ARA GIL, J., “Escultura”, *El gótico*, (“Historia del arte de Castilla y León” III), Valladolid, 1994.
- AZCÁRATE, J. M., *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, (2007).
- BARTOLOMÉ ARRAIZA, A., “El arte gótico”, en *Arte burgalés, quince mil años de expresión artística*, Burgos, 1976.
- BAYON, D., *Mecenazgo y arquitectura en el dominio castellano (1475-1621)*, Granada, 1991.
- BEGOÑA Y AZCÁRRAGA, A. DE y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F., *Mirari*, Catálogo de la exposición, Sala América, diciembre 1989 enero 1990, Vitoria, 1989.
- BOTO VARELA, G. y HERNANDO GARRIDO, J. L., “El amparo de las viñas. Devoción popular y orgullo cívico en la fachada de Santa María de Aranda de Duero”, *Actas sobre el Congreso Internacional Gil Siloe y la Escultura de su época*, Burgos 13-16 de octubre de 1999, Burgos, 2001.
- BRAUNFELS, W., *Lexicon der christlichen Ikonographie*, t. VII, Freiburg im Breisgau, 1974.
- CADIÑANOS BARDECI, I., “Judíos y moros en Aranda de Duero y sus contornos”, *Revista Biblioteca 7*, Aranda de Duero, (1992).
- CALZADA TOLEDANO, J. J., *Escultura gótica monumental en la provincia de Burgos. Iconografía. 1400-1530*, Burgos, 2006.
- CARDINALI, A., “Giovanni Battista”, *Biblioteca Sanctorum*, Insituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Roma, 1965.
- DE LA CRUZ, V., *Heráldica municipal*, Burgos, 1986.

- DELENDÁ, O., “La Magdalena en el arte. Un argumento de la Contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII”, *III Congreso internacional del Barroco Americano*, Sevilla 8 al 12 de octubre de 2001.
- DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid, 1993.
- DOMÍNGUEZ CASAS, R., “La heráldica en el arte medieval: Burgos y Aranda de Duero”, en *Actas del I curso de verano Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero Burgalesa*, Aranda del 7 al 11 de agosto de 2000, *Revista Biblioteca* 16, Aranda, (2001).
- ESTELLA MARCO, M., *La escultura del marfil en España, románica y gótica*, Madrid, 1984.
- FRANCO MATA, A., *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, Salamanca, 1998.
- GIL, I., *Memorias históricas de Burgos y su provincia*, Burgos, 1913.
- GILMAN PROSKE, B., *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Nueva York, 1951.
- GÓMEZ RASCÓN, M., *Theotókos. Vírgenes medievales de la diócesis de León*, León, 1996.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, C., *Real Monasterio de Santo Domingo de Caleruega*, Salamanca, 1993.
- GÓMEZ BÁRCENAS, M. J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988.
- HERNÁNDEZ ALVARO, A., *La imaginería medieval en la provincia de Soria*, Soria, 1984.
- HERNANDO GARRIDO, J. L., *Aranda varada en la memoria*, Aranda de Duero, 2000.
- HUETZ DE LEMPS, A., *Vignobles et vins d’Espagne*, Burdeos, 1993.
- HURTADO QUERO, M., *Colección diplomática del Archivo Histórico Municipal de Aranda de Duero. Documentos Reales (siglos XIII-XV)*, Aranda de Duero, 1986.
- IBÁÑEZ PÉREZ, A. y PAYO HERNAN, R. J., *Del gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*, (“Temas y Figuras de nuestra Historia” 7), Burgos, 2008.
- IGLESIAS BERZOSA, J. y VILLAHOZ GARCÍA, A., *Viñedo, vino y bodega en la historia de Aranda de Duero*, Burgos, 1982.
- KEHRER, H., *Deutschland in Spanien*, Munich, 1953.
- LAHOZ, L., *El arte gótico en Álava*, Vitoria, 1999.
- LASARTE, A. DE, *Millenium. Historia y Arte de la Iglesia Catalana*, Barcelona, 3 de mayo a 28 de julio, 1989.
- LAYNA SERRANO, F., “Las iglesias de Aranda de Duero (Burgos)”, *BSEE* 49, (1941).
- LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., *Descripción Histórica del Obispado de Osma*, t. II, Madrid, 1788, (ed. facs. Madrid, 1978).
- MÂLE, E., *El gótico*, Madrid, 1986.
- MARTÍN ANSÓN, M. L., “Algunos prototipos iconográficos de la Virgen María en la escultura en metal del siglo XIV”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (U. A. M.), vol. XIV, (2002).
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Aproximación iconográfica a la fachada de Santa María la Real de Aranda de Duero”, *Biblioteca. Estudio e Investigación* 10, Aranda de Duero, (1995).
- MAYER, A., *El gótico en España*, Madrid, 1929 (1960).
- MOLSDORF, W., *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Graz, 1968.
- MONTAGNA, D. M., “La lode alla Theotókos”, *Marianum* 24, (1962).
- PONZ, A., *Viaje de España. Trata de Sevilla, de Castilla y León y de la Corona de Aragón*, t. IX-XIII, Madrid, 1788 (1988).

- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. 1/1, Barcelona, 1995.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1/2, Barcelona, 1996.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*, t. 2/2, Barcelona, 1997.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2/3, Barcelona, 1997.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2/4, Barcelona, 1997.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2/5, Barcelona, 1998.
- ROIG, J. F., *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950.
- SÁENZ RODRÍGUEZ, M., *Imaginería románica en la Rioja. Tallas de Cristo crucificado y de la Virgen con el Niño*, Logroño, 2005.
- SAN BUENAVENTURA, *Meditaciones de la vida de Cristo*, Madrid, 1927.
- SANTOS OTERO, A. DE, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1982.
- SANZ ABAD, P., *Hª de Aranda de Duero*, Burgos, 1975.
- SCHLOSSER, J. VON, *El arte en la Edad Media*, Barcelona, 1981.
- SEBASTIÁN, S., *Iconografía Medieval*, San Sebastián, 1988.
- SILVA Y BERÁSTEGUI, M. S. DE, *Iconografía Gótica en Álava*, Vitoria, 1987.
- RAPP F., *Iglesia y vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*, Barcelona, 1973.
- TORRES BALBAS, L., *Arquitectura gótica*, (“Ars Hispaniae” VII), Madrid, 1952.
- TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Barcelona, 1946.
- VELASCO PÉREZ, S., *Aranda. Memorias de mi villa y de mi parroquia*, Madrid, 1925.
- VORÁGINE, S. DE LA, *La leyenda dorada*, Madrid, 1982.
- WEISE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, t. III, Reutlingen, 1927.
- WETHEY, H. E., *Gil de Siloe and his School*, Cambridge-Massachusetts, 1936.
- YARZA LUACES, J., *La Edad Media*, (col. “Historia del Arte Hispánico”, II), Madrid, 1982.
- YARZA LUACES, J., “Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: escultura”, *Actas del primer congreso de Historia de Palencia*, Palencia, 1985.