

The background is an abstract painting with a complex, layered texture. It features a mix of colors including various shades of blue, green, and red, interspersed with lighter, yellowish-green areas. The brushstrokes are visible, creating a sense of movement and depth. The overall effect is a rich, multi-colored composition that serves as a backdrop for the text.

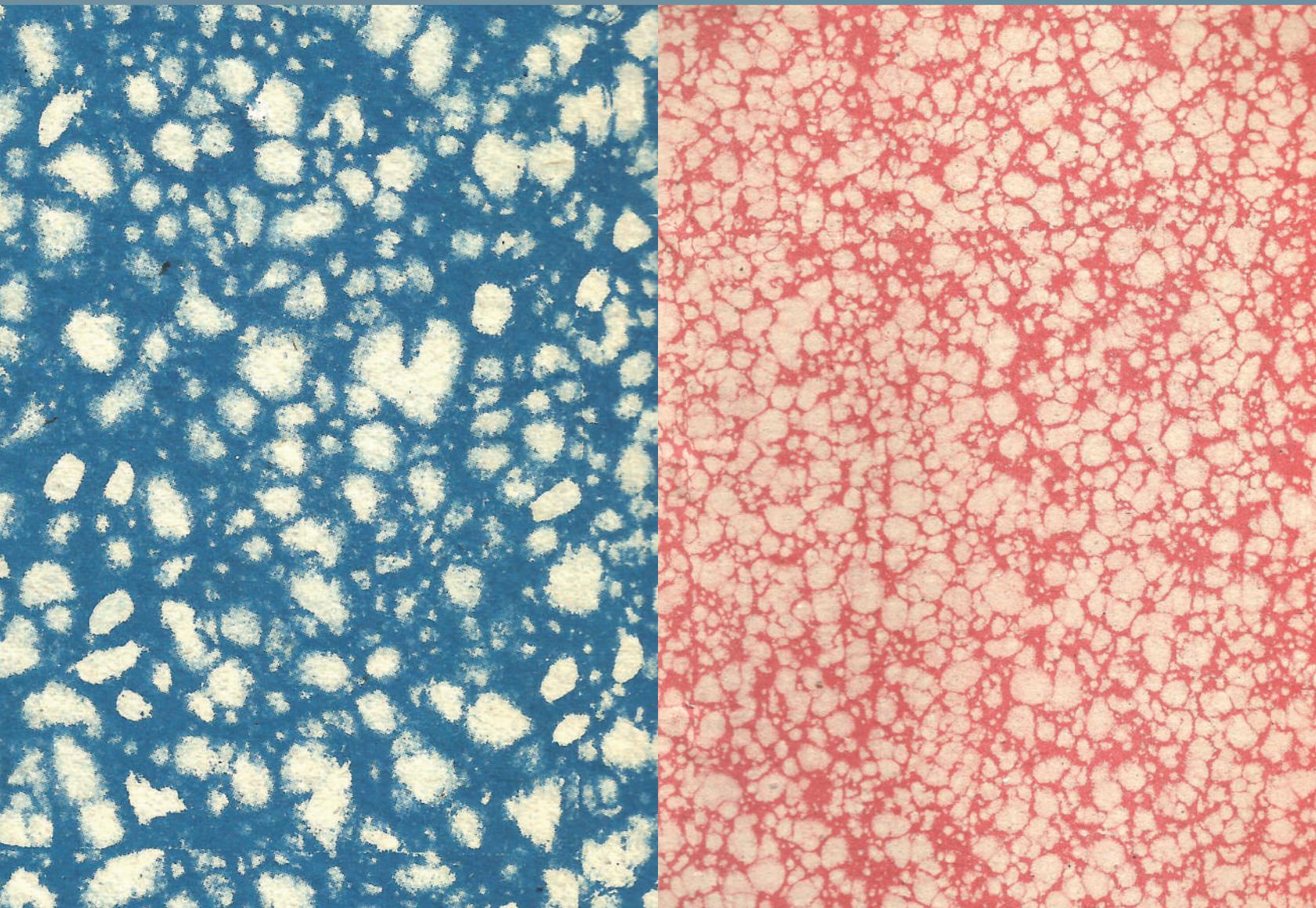
**EL ARTE DE  
EMOCIONARTE EN  
LA RIBERA DEL DUERO**

**BIBLIOTECA 37  
ESTUDIO E INVESTIGACIÓN**

# LA CORONERÍA DE LA CATEDRAL DE BURGOS. CONTEXTO Y SIGNIFICADO

M<sup>a</sup> José Martínez Martínez

Doctora en Historia del Arte. Catedrática de instituto





Para comprender los relatos iconográficos de las portadas catedralicias del siglo XIII conviene conocer la jerarquización existente en sus accesos. El Sarmental fue un ingreso exclusivo para el obispo, el cabildo, y, probablemente, los niños de coro<sup>1</sup>. Atravesaba la portada de la Coronería el gran público, incluidos los numerosos peregrinos que recorrían el Camino de Santiago, cuyo trazado se sitúa por delante de la misma. A la Puerta Real se le dio un uso protocolario y solo se abría en ocasiones especiales, como las visitas reales<sup>2</sup>. Por lo tanto, el discurso iconográfico que se despliega en estas portadas se dirigió a aquellos devotos que accedían por las mismas.

Respecto a su marco temporal hay que destacar que el Sarmental, la Coronería y la Puerta Real se erigieron entre 1230 y 1257. No se conservan documentos sobre su ejecución. Las fechas asignadas por los distintos autores para el Sarmental, 1230-1245, están en relación con el proceso constructivo y con la cronología dada para los ciclos escultóricos franceses con los que guarda relación<sup>3</sup>. Una vez finalizada esta fachada se inició la de la Coronería que

doce años más tarde, en 1257, ya estaba acabada al igual que la triple portada occidental “por donde los reyes fueron recibidos en procesión”<sup>4</sup>. Consecuentemente, la realización de los dos últimos conjuntos escultóricos coincidió en el tiempo.

En este artículo me aproximaré a aspectos estilísticos relacionados con los escultores que trabajaron en la Coronería, algunos de los cuales reiteraron estilemas que ya estaban presentes en la portada del Sarmental y que también se aprecian en obras del taller del claustro y las torres<sup>5</sup>. Además, abordaré su estudio iconográfico, dedicado al Juicio Final, en el que la universalidad de la narración no impidió la contextualización del relato (Fig. 1).

## 1. LA PORTADA DE LA CORONERÍA

Este acceso se ha conocido bajo distintas denominaciones. En un documento de 1257 se mencionó como puerta de los Apóstoles<sup>6</sup>. Ese mismo año Alfonso X donó el espacio situado delante para

<sup>1</sup> SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 2001, p. 171.

<sup>2</sup> Como sucede con otras puertas de uso protocolario, por esta portada accedían los reyes, el obispo para su toma de posesión y el concejo para las celebraciones litúrgicas en representación de la ciudad. Tal y como sucedía con la puerta del Perdón de la mezquita-catedral de Córdoba a partir de la conquista de la ciudad por Fernando III en 1236. JORDANO BARBUDO, M. A., 2016, pp. 15-16; PEREDA LLARENA, F. J. 1984, pp. 53-54. Consta como los reyes accedieron por la triple portada occidental de la catedral burgalesa en 1257.

<sup>3</sup> DEKNATEL, F. B., 1935, p. 259. (Sobre el obispo Mauricio) “He died in 1238, a few years after the probable date of the sculpture”; YARZA LUACES, J., 1980, p. 231. “Se puede citar para la puerta del Sarmental [...] una data de hacia 1230-1240”; AZCARÁTE RISTORI, J. M., 1990, p. 153. “La evolución de los talleres burgaleses se inicia con las esculturas de la portada del Sarmental, en torno a 1240; ARA GIL, C. J., 1994, p. 228. “Al reanudar los trabajos un nuevo taller se encargó de completar esta puerta [...]”; KARGE, H., 1995, p. 118. La data en torno al 1235-1240. “[...] las partes superiores de la portada sur, en la cual se encuentran emplazadas las tallas, pueden datarse hacia 1235-1240. Esto no excluye una datación algo más temprana para las esculturas”; WILLIAMSON, P., 1997, p. 335. “[...] hacia 1240, fecha respaldada por su llamativo parecido con ciertas esculturas del frente occidental de la catedral de Amiens”; FRANCO MATA, M. A., 1998 a, p. 51. “La portada del Sarmental (comenzada antes de 1230; las esculturas de hacia 1240-1245)”; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1999, p. 80. “La puerta del Sarmental, nombre por el que se la conoce, se fecha en torno a 1230-1240”; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 2001, pp. 167-168. Esta autora ha analizado la datación de esta portada según los diversos autores. Comparte la datación de Karge. “También H. Karge, analizar la estructura arquitectónica del Sarmental llegaba a la conclusión de que la arcada ciega inferior, cuyos capiteles se encuentran estilísticamente relacionados con los de la cabecera, se podrían datar en torno a 1230, mientras que la parte superior de la portada se habría instalado hacia 1240”

<sup>4</sup> PEREDA LLARENA, F. J., 1984, pp. 53-54

<sup>5</sup> También pudieron participar en la triple portada occidental, pero debido a la pérdida de sus esculturas no se puede saber.

<sup>6</sup> MARTÍNEZ SANZ, M., 1866, pp. 242-243; WILLIAMSON, P., 1997, p. 338.



Fig. 1. Anónimo. Coronería, c. 1245-1257, portada septentrional de la catedral (Burgos, España). Fotografía de la autora.

poder anteponer una pequeña plaza, modificando así la alineación de la calle<sup>7</sup>. Según M. Martínez Sanz los nombres asignados a la fachada catedralicia coincidieron con el apelativo de la calle en la que está situada. Además de cómo puerta de los Apóstoles, se conoció como portada de la Correría, de la Cornería y de la Coronería<sup>8</sup>. Desde 1413 la portada aparece en los documentos catedralicios con el nombre de Coronería<sup>9</sup>. En la actualidad la calle está dedicada a Fernán González, pero la portada ha mantenido el nombre de Coronería.

Este acceso se cerró al público en 1786, porque se utilizaba como atajo entre los barrios altos y bajos de la ciudad y, además, porque entraba mucho frío

y viento. Solo cuando bajar por las calles aledañas, debido a las inclemencias del tiempo, era peligroso se abría para los oficios religiosos. La última vez que pudieron entrar los fieles por causas meteorológicas fue en 1830<sup>10</sup>. En la actualidad sigue cerrada.

### 1.1. Aspectos estilísticos

Para el diseño de esta portada se tomó como referente el esquema del Sarmental. A diferencia del modelo carece de parteluz y las jambas despliegan decoración escultórica (Fig. 2) Como apuntó F. B. Deknatel y recogieron autores posteriores, la portada contaría con un parteluz, que se debió eliminar

<sup>7</sup> KARGE, H., 1995, p. 45; ESCORIAL ESGUEVA, J. y ZAPARÍN YÁÑEZ, M. J., 2018, pp. 348-349.

<sup>8</sup> MARTÍNEZ SANZ, M., 1866, pp. 25-26; GARCÍA RÁMILA, I., 1948, p. 204; RUIZ HERNANDO, J. A., 1990, p. 91.

<sup>9</sup> ACB, Lib. 11, folio 80. En un documento del 8 de agosto de 1413.

<sup>10</sup> MARTÍNEZ SANZ, M., 1866, pp. 26-27.



Fig. 2. Anónimo. Sarmental, c. 1230-1245, portada meridional catedral (Burgos, España). Fotografía de la autora.

en la intervención del siglo XVI, cuando se colocó la Escalera Dorada<sup>11</sup>.

En el conjunto escultórico se percibe una diferencia de calidad entre el apostolado y el resto. El elevado número de esculturas realizadas entre 1245 y 1257 para las portadas catedralicias explicaría la incorporación de nuevos artífices. Los peor formados trabajarían en el apostolado y el dintel de la Coronería, mientras los demás se trasladarían a la Puerta Real<sup>12</sup>.

Entre las esculturas del tímpano destaca la Virgen (Fig. 3). Sobre esta imagen han escrito varios investigadores. F. B. Deknatel relacionó al autor de María con la Virgen y el san Juan del tímpano de la portada del Juicio Final y la Virgen Blanca de la catedral de León<sup>13</sup>. Este escultor trabajaría en la catedral leonesa después de concluirse la Coronería y antes de comenzar el claustro y las torres<sup>14</sup>.



Fig. 3. Anónimo. Virgen del tímpano, c. 1245-1257, portada septentrional de la catedral (Burgos, España). Fotografía de la autora.

A. Durán y J. Ainaud identificaron al maestro del tímpano y de las arquivoltas con el maestro Enrique<sup>15</sup>. S. Ordax también consideró que el “maestro de la Coronería” podría identificarse con el maestro Enrique, quien pudo participar en la portada del Juicio Final de la catedral leonesa<sup>16</sup>. J. Ara apreció la actuación de un mismo escultor en las obras leonesas mencionadas por Deknatel y en la Anunciación del claustro de la catedral de Burgos<sup>17</sup>. A. Franco, sin embargo, discrepó de los autores anteriores al considerar que las esculturas leonesas eran obra de un maestro de fuerte personalidad, que solo se inspiraría en modelos burgaleses<sup>18</sup>. R. Abbeg descartó

<sup>11</sup> DEKNATEL, F. B., 1935, p. 277-281; ANDRÉS ORDAX, S., 1987, p. 105; WILLIAMSON, P., 1997, p. 431.

<sup>12</sup> WILLIAMSON, P., 1997, p. 339.

<sup>13</sup> DEKNATEL, F. B., 1935, pp. 358-359.

<sup>14</sup> *Ibidem*, 1935, p. 261.

<sup>15</sup> DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), p. 20.

<sup>16</sup> ANDRÉS ORDAX, S., 1987, p. 105.

<sup>17</sup> ARA GIL, C. J., 1994, p. 231. “La forma de hacer de este escultor se reconoce en un grupo de obras realizado en torno al tercer cuarto del siglo XIII, en el que figuran la Virgen de la Anunciación de la puerta del claustro, así como algunas esculturas del portal del Juicio de la catedral de León, de las cuales la principal es la Virgen Blanca del parteluz”.

<sup>18</sup> FRANCO MATA, M. A., 1998, pp. 346-347.

la actuación de talleres burgaleses en León, pero sí apreció el trabajo de un escultor que estuvo activo en Burgos antes de 1260<sup>19</sup>. P. Salvador Ordax denominó al escultor de esta portada como “maestro de la Coronería” y apreció su mano en la portada del Sarmantal. Consideró que podría haber pertenecido al taller del maestro Enrique<sup>20</sup>.

En las esculturas del tímpano aprecio, al menos, la actuación de dos maestros (Fig. 4). El primero de ellos es el escultor que cinceló la imagen mariana. Algunos de sus estilemas se caracterizan por envolver sus esculturas en pesadas telas y prolongar los braviales hasta la peana, formando drapeados que se quiebran y adoptan formas triangulares al contacto con los pies. Este artífice se podría relacionar con el maestro de las esculturas del dintel del Sarmantal, que aporta un estilo más abigarrado y rico en contrastes lumínicos que el maestro del tímpano. Los rasgos faciales son más naturalistas y variados. Los pliegues se han realizado con un cincelado profundo y se aprecia gran diversidad. Este autor conoce la portada del transepto norte de la catedral de Reims<sup>21</sup>.

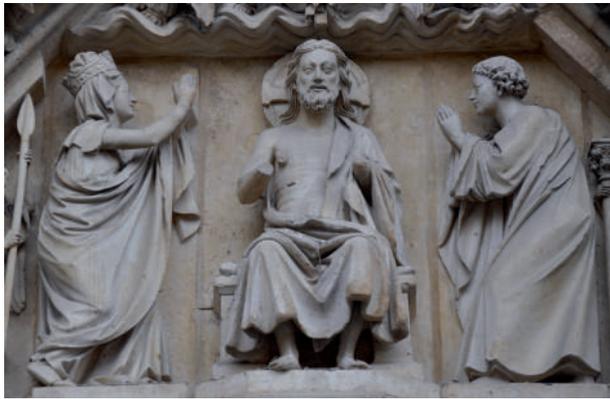


Fig. 4. Anónimo. Tímpano, c. 1245-1257, portada septentrional de la catedral (Burgos, España): Fotografía de la autora.

Al igual que los investigadores mencionados, considero que el autor de la Virgen del tímpano de

la Coronería se desplazó posteriormente a León y finalmente se incorporó al taller del claustro de la catedral burgalesa, donde esculpió entre otras obras, el grupo de la Anunciación. Durante este período también realizó la imagen de la Virgen de la Alegría de la sede burgalesa, porque la Virgen de la Anunciación de la portada del claustro y la Virgen de la Alegría coinciden en las dimensiones de las facciones del rostro, en tener los párpados esculpidos y con un suave resalte en la zona central del párpado inferior y en el cincelado del cabello. El pliegue que se forma bajo la rodilla izquierda del Niño, rematado en una horizontal, es de las mismas características que el del ángel de la Anunciación en su pierna derecha. También aprecio conexiones estilísticas con la Virgen Blanca de León. Deknatel y Ara percibieron similitudes entre la Virgen de la Coronería y la imagen leonesa<sup>22</sup>, creo que estas se incrementan con la Virgen de la Alegría. En el rostro de la imagen burgalesa se reconocen los rasgos de la leonesa, es idéntica la disposición del manto por debajo del brazo derecho, los pliegues situados sobre la pierna derecha de la Virgen Blanca, que rematan en una horizontal, son iguales que los del manto del Niño de la Virgen de la Alegría y del ángel de la Anunciación de la portada claustral. Además, se observan paralelismos entre la imagen leonesa y algunas esculturas de los talleres catedralicios burgaleses. A la Virgen del tímpano de la Coronería se asemeja en un tipo de pliegue cuya tela se hunde por el centro. Con los príncipes de las torres y la Virgen sedente de Castrojeriz, portada meridional, comparte la decoración del aro de la corona, idéntica. Los escultores del amplio taller del claustro también esculpieron la Anunciación de la portada septentrional de Castrojeriz. Además, el pliegue triangular sobre los pies es otra característica de las esculturas del taller del claustro.

A la autoría del segundo maestro pertenecerían las esculturas de san Juan, Cristo mostrando las llagas y los ángeles del tímpano, así como y las imágenes de las dos primeras arquivoltas. Este artífice debió formar parte del taller del tímpano del Sarmantal. Al igual que en las esculturas de esa porta-

<sup>19</sup> ABEGG, R., 1999, p. 80.

<sup>20</sup> DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), p. 20, ANDRÉS ORDAX, P., 2008, p. 182.

<sup>21</sup> ARA GIL, C. J., 1994, p. 230; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1999, p. 80; SÁNCHEZ AMEJJEIRAS, R., 2001, p. 166.

<sup>22</sup> DEKNATEL, F. B., 1935, pp. 358-359; ARA GIL, C. J., 1994, p. 231.

da dominan los pliegues con abundancia de aristas típicos de los maestros de Amiens<sup>23</sup>. El tallado de la cabeza de san Juan y de algunos ángeles es tan diferente del cuerpo, que parece imposible que respondan a la actuación de un mismo escultor. Destacar que el rostro de María se asemeja al de san Juan y algunos ángeles y, sin embargo, difieren del de Cristo. La colaboración en una misma escultura de varios escultores se reitera en las imágenes de los talleres del claustro y las torres. R. Abegg señaló, al estudiar las esculturas del claustro, que en algunas imágenes las cabezas son idénticas pero los cuerpos reflejan una técnica y estilo completamente diferente, lo que hace imposible la intervención de un único artista. Concluyó que era frecuente la colaboración de varios escultores en una misma obra<sup>24</sup>. Al parecer, esta sinergia se estableció ya en la portada de la Coronería.

El estado de deterioro de las esculturas de la arquivolta exterior dificulta su estudio y las imágenes del dintel delatan la actuación de un escultor menos dado al detallismo y con menor dominio técnico que los activos en el tímpano y las arquivoltas. El tallado del cabello de las imágenes no es tan minucioso, ni muestra un rico claro-oscuro. A pesar de ello, su estilo es muy similar al de los escultores del

tímpano y, por ello, puede ser obra de alguno de sus colaboradores.

Finalmente, se percibe la intervención de un último escultor en las figuras de los apóstoles de las jambas (Figs. 5 y 6). Este maestro muestra unas destrezas escultóricas inferiores, como se ha comentado<sup>25</sup>. El hecho de que se trabajase al mismo tiempo en la Coronería y la triple portada Real, de mayor relevancia jerárquica, explicaría la necesidad de incorporar nuevos escultores a los talleres catedralicios.

## 1.2. Aspectos iconográficos

Por la Coronería accedía el pueblo, en su mayoría inculto. Por lo tanto, el relato iconográfico debía ser fácilmente comprensible. De este modo, la portada se transformó en un escenario para contar historias<sup>26</sup>. El público no solo contemplaba el conjunto escultórico cuando accedía a la iglesia, también cuando pasaba por delante y, con toda probabilidad, durante el desarrollo de sermones e incluso actos civiles, que tendrían este acceso como telón de fondo.



Fig. 5. Anónimo. Apostolado del lado oriental, c. 1245-1257, portada septentrional de la catedral (Burgos, España).  
Fotografía de la autora.



Fig. 6. Anónimo. Apostolado del lado occidental, c. 1245-1257, portada septentrional de la catedral (Burgos, España).  
Fotografía de la autora.

<sup>23</sup> DEKNATEL, F. B., 1935, pp. 260-273; DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), p. 16; ARA GIL, C. J., 1994, p. 230; KARGE, H., 1995, pp. 118, 159; WILLIAMSON, P., 1997, p. 336; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1999, p. 80.

<sup>24</sup> ABEGG, R., 1999, p. 50.

<sup>25</sup> DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., 1956 (1980), p. 20; YARZA LUACES, J., 1980, p. 233; WILLIAMSON, P., 1997, p. 339.

<sup>26</sup> LOZANO LÓPEZ, E., 2017, p. 78.

Antes de proceder al análisis de su iconografía, es interesante aproximarnos a la mirada del creyente medieval. La inmensa mayoría de los fieles no sabía leer y accedía al conocimiento religioso a través de los sermones, los dramas litúrgicos y los textos de los padres de la Iglesia. Es decir, por vía oral y por vía visual a través de esculturas y pinturas<sup>27</sup>. Estos discursos escultóricos y pictóricos influyeron en los sermones y el teatro y a la inversa, porque se retroalimentaron en una rica imbricación. La construcción de los relatos iconográficos medievales fue similar a la cultura de masas actual<sup>28</sup>. Así expresó Guillermo Durando, en su *Rationales divinatorum officiorum*, la importancia del arte en las iglesias: “Las pinturas y los ornamentos que están en la iglesia son las lecturas y las escrituras de los laicos”<sup>29</sup>. Por ello, los conjuntos escultóricos fueron dispositivos visuales al servicio del culto y la doctrina<sup>30</sup>. Las portadas esculpidas se transformaron en sermones realizados en piedra, pero el mensaje que transmitían solo era accesible para los feligreses si estos conocían previamente la historia que se narraba. Como señaló Le Goff:

“El analfabetismo que restringe la acción de lo escrito confiere a las imágenes un poder mucho mayor sobre lo sentido y el espíritu del hombre medieval. La Iglesia conscientemente, hace uso de la imagen para informarlo, para formarlo. La carga didáctica e ideológica de la imagen pintada o esculpida prevalece mucho tiempo sobre su valor estético”<sup>31</sup>.

En la Coronería se despliega un Juicio Final, asunto central de la doctrina cristiana<sup>32</sup>. Los Juicios

Finales ocuparon a lo largo del siglo XIII un lugar preponderante en las portadas occidentales de las grandes catedrales góticas. A diferencia de estas, en Burgos se ha esculpido en la portada septentrional. Esta iconografía se convirtió en una proyección plástica de la *gran escatología*, preocupada por la salvación colectiva, en la que se juzga a la humanidad en su conjunto<sup>33</sup>.

La representación del Juicio Final recoge una tradición iconográfica cristiana plenamente consolidada<sup>34</sup>, forjada a partir de la Biblia. Aunque en el Antiguo Testamento ya se pueden encontrar referencias, se desarrolló con más precisión en el Nuevo Testamento: Mateo (25, 31-46), Juan (5, 25-29, 12,48), Marcos (13-34-37), Lucas (21, 35-38) y en el Apocalipsis según san Juan (20, 11-15)<sup>35</sup>. A pesar de ello, en los textos mencionados no se incluyó una descripción<sup>36</sup>. Será en los comentarios patrísticos, los textos apócrifos y las composiciones litúrgicas donde se acabó de configurar su iconografía<sup>37</sup>. San Agustín, en el capítulo 30 de *De civitate Dei*, se refirió al Juicio Final y vinculó el juicio de Dios con Cristo por primera vez. Dedicó los libros 21 y 22 a los castigos tras el Juicio Final, la resurrección y la vida eterna<sup>38</sup>.

Los teólogos y predicadores de Europa occidental también contribuyeron al enriquecimiento de esta representación, como puede apreciarse en el epílogo del *Speculum Historiae* de Vicente de Beauvais. Este proceso de configuración explicaría que la iconografía del tema en Occidente difiera de la bizantina<sup>39</sup>.

<sup>27</sup> GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I., 2002, p. 93. Sobre el estado de la cuestión de la influencia de las homilías en el arte y viceversa ver a este autor, sobre todo en la página 84. Sobre la influencia del arte en el teatro páginas 34-35; PÉREZ MONZÓN, O., 2012, p. 452.

<sup>28</sup> GODOY, M. J. y ROSALES, E., 2009, pp. 29-30. Se puede transpolar con los principios formales y comunicativos de los mensajes mediáticos actuales. Como en aquellos se aprecian tres principios regulativos: eficacia, efectividad y adecuación.

<sup>29</sup> PÉREZ MONZÓN, O., 2012, p. 456.

<sup>30</sup> BOTO VARELA, G., 2006, p. 109.

<sup>31</sup> LAHOZ, L., 2005, p. 51.

<sup>32</sup> KURMANN, P., p. 294.

<sup>33</sup> RÉAU, L., 2000 (1957), pp. 749-75; RODRÍGUEZ BARRAL, F., 2003, pp. 11-13; RODRÍGUEZ BARRAL, P., 2004, p. 397; RUIZ GÁLLEGOS, J., 2010, p. 198; ANGHEBEN, M., 2016, p. 87.

<sup>34</sup> CASTRO, E., 2017, p. 57.

<sup>35</sup> RODRÍGUEZ BARRAL, F., 2003, pp. 12-13. Consultada el 20/06/2019 en: <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2003/tdx-1222103-161339/prb-1de9.pdf>; RUIZ GÁLLEGOS, J., 2010, pp. 198-199.

<sup>36</sup> CASTRO CARIDAD, E. M., 2017, p. 66.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 39-40, 57, 73.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 67. Esta investigadora ha dedicado un minucioso estudio al Juicio Final.

<sup>39</sup> RODRÍGUEZ BARRAL, F., 2003, pp. 19-20; RUIZ GÁLLEGOS, J., 2010, p. 213.

Al igual que en Europa, el Juicio Final adquirió un gran protagonismo en las sedes catedralicias del reino de Castilla y León, entre las que destaca la fachada de la Coronería. Para su realización se tomó como modelo la portada sur de Chartres<sup>40</sup>, al igual que en las catedrales de Amiens y de Bourges<sup>41</sup>.

Los creyentes medievales estuvieron familiarizados con el Juicio Final y los suplicios del infierno, porque su representación fue frecuente en las portadas románicas. Preside el tímpano burgalés la imagen de Cristo mostrando las llagas, flanqueado por María y san Juan, en una escena de *Deesis*. Les rodean los ángeles portadores de los *Arma Christi*. En el dintel se aprecia un pesaje de almas con la separación entre beatificados y condenados, acompañados por su corte de demonios. En el arranque de las arquivoltas, por su lado occidental, se prolongan las escenas del infierno, que comienzan en

el dintel. Por las dos primeras arquivoltas se distribuyen ángeles y en la exterior la resurrección de los muertos saliendo de sus tumbas. Solo en el arranque del arco, por su lado oriental, se esculpe otro ángel y uno a cada lado de la clave de esta arquivolta (Fig. 7).

La imagen de Cristo como Juez supremo se solía inspirar en la visión apocalíptica de san Juan. En Francia, en cambio, a partir del siglo XII se prefirió el Evangelio de san Mateo. Según este evangelista el Hijo del hombre “[...] se sentará sobre su trono de gloria, y se reunirán en su presencia todas las gentes [...]” (Mt 24, 29-31)<sup>42</sup>.

En la Coronería Cristo muestra las llagas de la pasión (Fig. 8)<sup>43</sup>. La transformación iconográfica de Cristo Juez en Cristo mostrando las llagas se reflejó pronto en la escultura monumental. Se esculpió por



Fig. 7. Anónimo. Tímpano y arquivoltas, c. 1245-1257, portada septentrional de la catedral (Burgos, España). Fotografía de la autora.

<sup>40</sup> FRANCO MATA, M. A., 1998, p. 239; KARGE, H., 1995, p. 118. Considera que la portada de la destruida abadía de Marmoutier sirvió como núcleo de transmisión entre Chartres y Burgos.

<sup>41</sup> ANGHEBEN, M., 2016, p. 91.

<sup>42</sup> DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., 1998, p. 26.

<sup>43</sup> BASCHET, J., 1993, p. 142; DÍEZ GOÑI, P., 2002, p. 631.

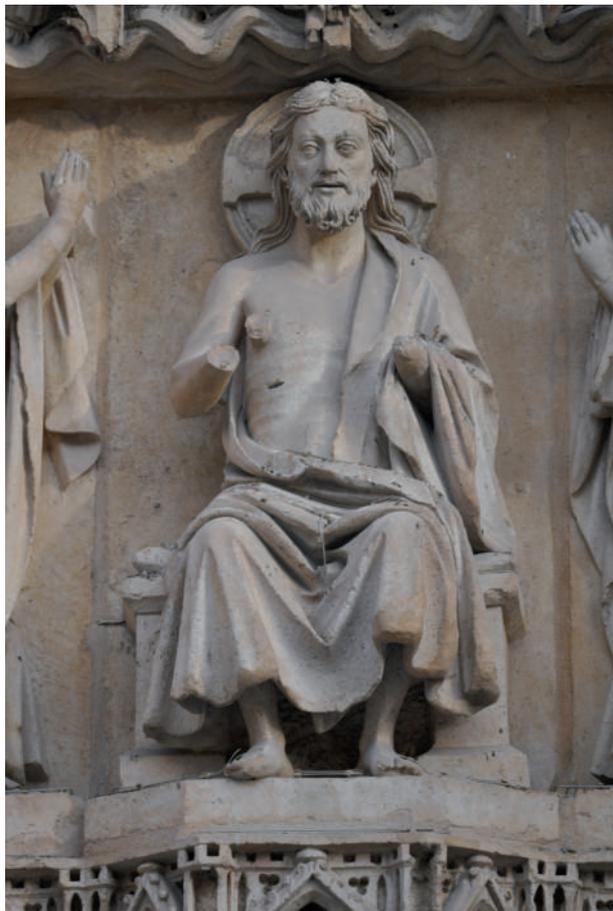


Fig. 8. Cristo mostrando las llagas, c. 1245-1257, portada septentrional de la catedral (Burgos, España). Fotografía de la autora.

primera vez en la portada occidental de la abadía de Saint-Denis, fechada hacia 1135<sup>44</sup>. En la Península la representación más antigua está en el Pórtico de la Gloria, datado a partir de 1168<sup>45</sup>. Su presencia en los conjuntos de escultura monumental alcanzó su punto álgido en los tímpanos de las catedrales góticas del siglo XIII, como se ha comentado, tales

como las Chartres, Reims, Amiens, París y Bourges<sup>46</sup> o la alemana de Bamberg<sup>47</sup>.

Vicente de Beauvais aludió a las llagas de Cristo al escribir en su *Speculum Historiale*: “Muestra sus cicatrices para atestiguar la verdad del Evangelio, y para probar que fue realmente crucificado por nosotros”<sup>48</sup>.

Entre las llagas destaca la del lado derecho del pecho. En una época en la que todo se somete a una lectura simbólica, la posición de la herida debía ser interpretada. Mâle explicó su presencia del siguiente modo:

“Los artistas [...]. Supieron hacer visible una de las ideas más asombrosas de los doctores sobre el nuevo Adán. Como Eva salió del costado de Adán durante el sueño, para perder al género humano, así nos dicen los Padres, la Iglesia salió, para salvar la humanidad, del costado abierto de Jesús muerto o más bien dormido en la cruz. El nuevo Adán produjo una nueva Eva. La sangre y el agua que brotaron de la llaga de Cristo son el símbolo mismo de los principales sacramentos de la Iglesia: el bautismo y la eucaristía. Los artistas tomaron al pie de la letra la idea de los teólogos y la plasmaron con nobleza. Imaginaron, en primer lugar, que la lanza que traspasó el corazón de Cristo había penetrado por el lado derecho y no por el izquierdo, como parecía natural. Colocaron, pues, a la derecha la llaga de Cristo, para darnos a entender que esta llaga es ante todo simbólica. Es la llaga del costado derecho de Adán, o incluso la puerta misteriosa que se abría en el costado del arca”<sup>49</sup>.

La Virgen y san Juan Evangelista adoptan un gesto de genuflexión a los lados de Cristo. Sus manos están unidas en actitud de súplica, intercediendo por los pecadores. Forman una *Deesis* de origen bizantino, en la que se ha sustituido a san Juan Bautista por san Juan Evangelista. Su presencia en el Juicio Final potencia el aspecto de la misericordia y

<sup>44</sup> CHRISTIE, Y., 1969, p. 25; CHRISTIE, Y., 1996, p. 72; WILLIAMSON, P., 1997, p. 35; Díez GOÑI, P., 2002, p. 631; MANZANO DELGADO, E., 2012, p. 14.

<sup>45</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003, pp. 231-258; KARGE, H., 2009, pp. 17-30.

<sup>46</sup> SAUERLÄNDER, L., 1970, p. 26; SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, 1987, p. 178; MANZANO DELGADO, E., 2012, p. 12. Chartres en el tímpano de la portada central de la fachada meridional del transepto; París en el tímpano de la portada central de la fachada occidental de Bourges; Reims en la puerta del Juicio del hastial norte, entre otras.

<sup>47</sup> SAUERLAND, M., 1941, p. 21. Tímpano del Juicio Final de la catedral de Bamberg.

<sup>48</sup> MÂLE, E., 1899 (1986), p. 358.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 200.

la posibilidad de salvación de la humanidad<sup>50</sup>. María y Juan se esculpen por primera vez en la portada de la abadía de Saint-Denis y, posteriormente, en Laon y Chartres. Fue en Chartres donde se creó el modelo más próximo al burgalés, al situarlos a cada lado de Cristo. También seguirán el programa de Chartres, con ligeras variantes, las catedrales de París, Poitiers, Burdeos y Amiens<sup>51</sup>.

Señaló Honorio de Autun que ambos personajes apenas experimentaron la muerte, más bien fueron arrebatados al cielo<sup>52</sup>. La aparición de los intercesores no significaba una intervención a favor de los pecadores en el Juicio Final. Muy al contrario, servía para recordar a los creyentes que contemplaban la escena, que aún podían luchar contra el pecado, porque María y Juan pueden ser misericordiosos con los pecadores que se han arrepentido y han tomado el buen camino. Para Boerner la intercesión de la Virgen y de san Juan tiene un significado más complejo:

“[...] simboliza las actividades que la Iglesia ofrece a los fieles: el bautismo les ayuda a liberarse del pecado original; mediante la confesión son perdonados los pecados cometidos durante la vida; y, tras la muerte, los sufragios permiten disminuir el tiempo que tendrán que pasar en el purgatorio. La Iglesia cumple la función de intercesora entre Cristo y los fieles, otorgándoles la oportunidad de arrepentirse y actuar para conseguir la salvación eterna”<sup>53</sup>.

Las escenas de la avaricia y su variante la usura del dintel y el arranque de las arquivoltas occidentales se podría relacionar con esta interpretación de la *Deesis*. La presencia del pecado serviría, a modo de recordatorio, para destacar que los pecados personales se perdonan con el arrepentimiento y la penitencia<sup>54</sup>.

En el ángulo superior del tímpano dos ángeles sujetan la cruz y otros dos podrían sostener las espinas y o los clavos colocados sobre las telas que portan en sus manos (Fig. 9). El ángel situado junto a María sostiene la lanza y el que ocupa el lugar opuesto, junto a Juan, la columna y los fragelos. En la mayoría de las representaciones de los *Arma Christi* aparecen cuatro instrumentos pasionarios: clavos, cruz, corona y lanza. Este hecho tiene, sin duda, un sentido simbólico y así interpretaron numerosos autores, entre ellos Juan Pucelle (1343) en sus comentarios al *Breviario de Belleville*. Los cuatro evangelistas del Tetramorfos románico estarían ahora representados por los siguientes elementos. Los clavos identificarían a san Juan, la cruz a san Mateo, la corona a san Marcos y la lanza a san Lucas<sup>55</sup>. En nuestro caso la corona se ha sustituido por la columna, porque, posiblemente, las espinas estarán colocadas sobre las telas de la parte superior y, de este modo, este instrumento de la pasión se repetiría.



Fig. 9. Ángeles del ángulo superior del tímpano, c. 1245-1257, portada septentrional de la catedral (Burgos, España).  
Fotografía de la autora.

<sup>50</sup> RUIZ GÁLLEGOS, J., 2010, p., 216.

<sup>51</sup> DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., 1998, p. 27

<sup>52</sup> MÂLE, E., 1899 (1986), p. 359.

<sup>53</sup> BOERNER, B., 1996, pp. 55-69; RUIZ GÁLLEGOS, J., 2010, p. 217.

<sup>54</sup> LECANDA ESTEBAN, J. A. y TOBALINA PULIDO, L., 2012, p. 452.

<sup>55</sup> TERÉS, R. M., 1982, p. 419. «Primeramente el águila sostiene a San Juan los tres clavos que significan la divinidad, ya sea el número de las tres personas, ya sea porque, puesto que la divinidad que es caridad atrae y une los corazones así los clavos están hechos para juntar y mantenerlos juntos; y de la Divinidad habla especialmente San Juan. Después, un hombre sostiene a San Mateo la cruz que significa la humanidad de Cristo, que fue hombre en forma de cruz, extendido sobre la cruz; y de la humanidad de Jesucristo habla especialmente San Mateo. A continuación, el león sostiene a San Marcos la corona que significa la resurrección; porque la resurrección es pasar de la vida a la muerte y de la muerte a la vida; y de la resurrección habla especialmente San Marcos. Después el buey sostiene a San Lucas la lanza que significa tormento y pasión; y de la pasión habla especialmente San Lucas»; LIAÑO, E., 1989, p. 103; DÍEZ GOÑI, P., 2002, p. 632.

Los ángeles ocupan las dos primeras arquivoltas y la primera dovela del arco exterior en su lado oriental. Además, a cada lado de la clave de la arquivolta exterior se aprecia otro ángel. Según describió R. Amador son estos ángeles los que anuncian “[...] la hora suprema, haciendo sonar la fatídica trompeta, a cuyos ecos surgen de sus sepulcros los difuntos sorprendidos”<sup>56</sup>. En la actualidad el ángel del lado oriental está deteriorado y el del occidental no conserva el objeto que sostenía con las manos, con toda probabilidad una trompeta. Están colocados de forma muy conveniente, porque por esa misma arquivolta se distribuyen las escenas de la resurrección de los muertos.

La representación de los ángeles en las portadas del Juicio Final tenía una clara raíz evangélica, pues san Pablo y, de una manera más explícita san Mateo, aludieron a la Parusía de Cristo con el cortejo de ángeles. “Cuando el Hijo del hombre venga en su gloria y todos los ángeles con Él [...]” (Mt 25, 31); “[...] y a vosotros, atribulados, con descanso en compañía nuestra en la manifestación del Señor Jesús desde el cielo con sus milicias angélicas [...]” (II Ts 1, 7-8); “Entonces verán al Hijo del Hombre venir sobre las nubes con gran poder y majestad. Y enviará a sus ángeles y juntará a sus elegidos de los cuatro vientos[...]” (Mc 13, 24)<sup>57</sup>. Las jerarquías angélicas se pueden interpretar como la escolta de poderes celestes que acompañan a la Parusía, según Mateo 24<sup>58</sup>.

Uno de los aspectos más destacados de los Juicios Finales en Occidente es el capítulo referente a la resurrección de los muertos, tema bíblico central. Por la tercera arquivolta se distribuyen las figuras de los resucitados saliendo de sus sarcófagos. Se representan desnudas y no he podido apreciar diferencia de sexos en las mismas, puede que sea debido a su mal estado de conservación. En algunos casos se percibe parte del sudario. En tres dovelas las escenas han desaparecido por completo y en otras dos solo se conservan figuras aisladas. En aquellas que están completas, seis, los difuntos han levantado las lápidas de sus sarcófagos. Son escenas dotadas de movimiento, por las distintas posiciones que adoptan los personajes (Fig. 10).



Fig. 10. La resurrección de los muertos, c. 1245-1257, arquivolta exterior de la portada septentrional de la catedral (Burgos, España). Fotografía de la autora.

Los evangelistas, al escribir sobre la resurrección de los muertos, hacen alusión a dos aspectos. Así san Lucas (14, 14) habla de la resurrección de los justos: “[...] y tendrás la dicha de que no puedan pagarte, porque recibirás la recompensa en la resurrección de los justos”. Igualmente, san Juan (6, 55) aludió a la resurrección cuando escribió: “El que come mi carne y bebe mi sangre, tiene vida eterna, y yo le resucitaré en el último día”. Por su parte, el mismo evangelista (5, 28) se refirió a la resurrección universal, tanto de los justos como de los reprobos: “[...] porque llega la hora en que cuantos están en los sepulcros oirán su voz y saldrán: los

<sup>56</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, R., 1888, pp. 425-426.

<sup>57</sup> DÍEZ GOÑI, P., 2002, pp. 629-642.

<sup>58</sup> ANGHEBEN, M., 2016, p. 101.

que han obrado el bien, para la resurrección de la vida, y los que han obrado el mal, para la resurrección del juicio”. Resulta patente que los escultores para plasmar este aspecto han recurrido al texto de san Juan y han representado la resurrección universal<sup>59</sup>. Los resucitados se predisponen a ser juzgados por la figura misericordiosa de Cristo. Honorio de Autun recogió en el *Elucidarium* que los muertos resucitarán a la edad perfecta con su sexo, y no habrá ancianos ni niños<sup>60</sup>. La edad perfecta era la que tenía Cristo cuando triunfó sobre la muerte, sobre los treinta años. Su representación contribuyó a que los espectadores se pudieran identificar con ellos y sentir una salvación posible<sup>61</sup>. En nuestra portada todas las esculturas aparentan la misma edad.

En el dintel se esculpió a san Miguel pesando las almas, en una escena de *Psicostasis*. Su figura separa a los elegidos de los condenados (Fig. 11). El arcángel se muestra como un conductor de almas y pesa en una balanza las acciones buenas y las malas<sup>62</sup>. En



Fig. 11. San Miguel pesando las almas, c. 1245-1257, dintel de la portada septentrional de la catedral (Burgos, España). Fotografía de la autora.

la Edad Media existía una acentuada dualidad entre el bien y el mal y desde la Iglesia se utilizó como un mensaje sencillo al alcance de toda la feligresía. Se debía evitar el pecado y, cuando se producía, condenarlo<sup>63</sup>.

En nuestra portada solo se conserva uno de los dos platos de la balanza, en el que se colocan las buenas acciones, personificadas en un pequeño cuerpo que representa el alma, del que ha desaparecido parte de la cabeza. El ángel, que está a la derecha, sostiene una pequeña figura femenina que simboliza el alma de una difunta bienaventurada. La puerta del paraíso separa a los elegidos del ángel y san Miguel. Un diablillo podría tirar del otro plato de la balanza.

Entre los salvados se puede identificar, partiendo de la parte oriental, a una reina que podría ser Beatriz de Hohenstaufen, acompañada por un rey, Fernando III. Identifico a la reina con Beatriz de Suabia y no con doña Berenguela por la juventud de su rostro y porque cuando se fundaron los monasterios dominico y franciscano en Burgos, o durante su construcción, al igual que cuando se iniciaron las obras de la catedral, como se analizará a continuación, la reina ya estaba en Burgos<sup>64</sup>. Le sucede un fraile dominico, un obispo y un fraile franciscano portando un documento (Fig. 12). Esta escena se ha justificado de distinto modo según los autores. H. Flórez identificó con los frailes dominico y franciscano a santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís y el documento que portan con la bula pontificia para fundar los conventos burgaleses<sup>65</sup>. Entre ambos se colocó otra figura, actualmente muy deteriorada, pues carece de manos y cabeza, pero por su indumentaria se puede identificar con un obispo. También reconoció Flórez en esta figura a un obispo, concretamente a Don Mauricio<sup>66</sup>.

<sup>59</sup> DÍEZ GONI, P., 2002, p. 634. Cita a POZO, C., *La teología del más allá*, Madrid, 1968, p. 95.

<sup>60</sup> *Ibidem*, 2002., p.

<sup>61</sup> RUIZ GÁLLEGOS, J., 2010, p. 217.

<sup>62</sup> MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., 2022, pp. 523-531. Abordé el estudio del dintel.

<sup>63</sup> LECANDA ESTEBAN, J. A. y TOBALINA PULIDO, L., 2012, p. 452.

<sup>64</sup> WILLIAMSON, P., 1997, p. 33. “[...] el rey y la reina deben identificarse como Fernando III y Beatriz”.

<sup>65</sup> FLÓREZ, H., 1772, p. 536. “pues el Dominicano (que es el más cercano al Rey) tiene, en las manos un rollo (6 piel) estendido y abierto, como quien enseña las Bulas, y el Franciscano tiene un quaderno, alusivo á lo mismo. Estos se reputan S. Domingo, y S. Francisco: que aunque no estuvieron juntos en Burgos, ni tampoco había tal portada de Catedral en d año de ip. en que estuvo allí S. Domingo (pues no empezó su fabrica hasta tres años después, en el 1222.) con todo eso el Obispo D. Mauricio que hizo aquella obra, y presidía en Burgos quando el Santo llegó allí, quiso perpetuar la memoria de estos gloriosos Patriarcas”.

<sup>66</sup> FLÓREZ, H., 1772, pp. 536-537; AMADOR DE LOS RÍOS, R., 1888, p. 426.



Fig. 12. *Los elegidos*, c. 1245-1257, dintel de la portada septentrional de la catedral (Burgos, España). Fotografía de la autora.

Sin embargo, para P. Orcajo el documento que muestran santo Domingo y san Francisco son las bulas de su santidad para poder fundar “las dos religiones, que hasta hoy día se titulan Dominicos y Franciscos”<sup>67</sup>. R. Amador de los Ríos da un giro completo a su significado al manifestar que:

“[...] no estimamos de tan subida importancia para el templo burgalés la fundación en esta ciudad de las órdenes de Predicadores y Franciscos, como para que por ella el artista encargado de la decoración en la portada de esta nave del crucero, quebrantase é obedece; más aceptable y más conforme con las leyes de la lógica se nos figura, la alusión a acontecimientos de interés para el mismo templo y la sede en la cual éste se erigía y levantaba, caso en el cual no estimamos despropositado el encontrar la explicación del mencionado pasaje Catedral de Burgos, ya haciéndose en él referencia a la traslación de la sede desde Gamonal a esta última población citada, la cual hubo de verificarse después del año de 1078, ya también a la fundación del nuevo templo en el de 1221. [...] que las dos últimas figuras representan al famoso conquistador de Toledo y su esposa doña Constanza, o en el segundo al santo rey don Fernando y su esposa doña Beatriz, representando por su parte la del dominico á uno de los canónigos regulares de la iglesia, en cu-

yas manos se ostenta ó bien el privilegio y donación de 1075 o bien el acta de fundación del templo aún existente”<sup>68</sup>.

P. Williamson relacionó las escenas del dintel de ambos lados al escribir: “Nadie podía ilustrar de modo más gráfico la importancia creciente de las órdenes mendicantes en este momento que su utilización aquí para representar la adopción de la virtud de la santa pobreza sobre el vicio de la avaricia”<sup>69</sup>. Para R. Sánchez y, posteriormente, para J. L. Hernando el rey representaría a Fernando III, el monarca reinante en este período, y a su madre la reina Berenguela. El Papa Honorio IV concedió en 1240 una bula para aquellos creyentes que contribuyesen a la fábrica del convento franciscano en la ciudad burgalesa, que podría ser la que muestra el fraile. De este modo, la escena “constituye un ejemplo [...] a cerca de la generosidad hacia las nuevas órdenes en el marco del discurso moralizante del ciclo escatológico de la portada”<sup>70</sup>.

Al igual que R. Sánchez y J. L. Hernando, considero que el franciscano porta la bula de 1240. Sin embargo, identificar el documento que sujeta el dominico es complicado, porque son pocos los que se conservan de este convento anteriores a la finalización de la Coronería. Probablemente mostraría un pergamino similar al del fraile franciscano. Solo hay constancia de dos bulas anteriores a 1257. La primera, *Quoniam abundavit*, fue rubricada por Gregorio IX en 1227 y enviada al convento burgalés en 1228. En la misma mandaba que las autoridades eclesiásticas acogieran a los dominicos en el oficio de la predicación y exhortaran al pueblo a escuchar con devoción la palabra divina<sup>71</sup>. La segunda, *Fons sapientiae*, de 1234 fue la de canonización de santo Domingo de Guzmán<sup>72</sup>. También el obispo enseñaría una de las dos bulas de indulgencias que otorgó Inocencio IV en 1243 y 1249 en beneficio de la catedral<sup>73</sup>.

Carecemos de fuentes documentales sobre la fecha en que dominicos y franciscanos se establecie-

<sup>67</sup> ORCAJO, P., 1847, p. 21.

<sup>68</sup> AMADOR DE LOS RÍO, R., 1888, p. 429.

<sup>69</sup> WILLIAMSON, P., 1997, p. 338.

<sup>70</sup> SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2004, pp. 224-227; HERNANDO GARRIDO, J. L., 2016, p. 166.

<sup>71</sup> CASILLAS GARCÍA, J. A., 2003, p. 37.

<sup>72</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, J., p., 62.

<sup>73</sup> ACB, vol. 7, fol. 5; ORCAJO, P., 1847, p. 203; SERRANO, L., 1922, p. 73; MANSILLA REOYO, D., 19771, p. 173; KARGE, H., 1995, p. 56.

ron en Burgos. De esta circunstancia deriva la falta de unanimidad en torno al momento histórico en que se fundaron los conventos dominico y franciscano, así como, a la participación de sus fundadores.

Respecto al convento dominico, algunos autores consideran que lo fundó santo Domingo de Guzmán en persona, antes de su fallecimiento en 1221. En 1216 habría coincidido en Roma con san Francisco de Asís para tramitar la confirmación de la Orden que deseaba fundar. Posteriormente se desplazaría a Burgos en 1218, donde se habría reunido con el rey santo y su madre doña Berenguela<sup>74</sup>. Según J. A. Casillas los dominicos se establecieron en la ciudad entre 1220-1222 y su convento fue uno de los más importantes de la Orden<sup>75</sup>. A partir de 1227 ya habría una comunidad dominica en el barrio de Vega<sup>76</sup>. La relación con el cabildo, aunque buena al principio, empeoró a partir de la década de los cuarenta, cuando los dominicos se plantearon erigir un nuevo convento intramuros por la afluencia de fieles. Este hecho exacerbó la relación con el cabildo y la tensión se prolongó a lo largo del siglo XIII<sup>77</sup>.

Los franciscanos también estaban construyendo un nuevo convento en la década de los cuarenta, a donde se trasladaron desde la ermita de San Miguel<sup>78</sup>. Tuvieron en Burgos una de las primeras fundaciones peninsulares. Se ha propuesto 1223 como fecha probable para su establecimiento, porque en el capítulo general que se celebró ese año en Soria se habló del mismo. Anteriormente, en 1217, se

creó la provincia de Castilla en el capítulo celebrado en Asís<sup>79</sup>. Para su construcción contribuyeron Fernando III, el cabildo burgalés y otros bienhechores como el comerciante Ramón Bonifaz, primer almirante de Castilla, en cuyo convento fue enterrado<sup>80</sup>.

Los mendicantes, sobre todo franciscanos y dominicos, cambiaron la religiosidad de la época. Se relacionaron con los habitantes de las ciudades, el patriciado urbano y los mercaderes, quienes les correspondieron con generosos donativos y bienes raíces para erigir sus conventos<sup>81</sup>. Además, sus sermones, entre la liturgia y el teatro, fueron muy atractivos para los creyentes<sup>82</sup>. En ellos emplearon lenguas vernáculas<sup>83</sup>, gestos<sup>84</sup> y se ayudaron de ejemplos y anécdotas de la vida cotidiana<sup>85</sup>. A esto hay que añadir que podían confesar, abrir escuelas, enterrar difuntos y recibir limosnas<sup>86</sup>; es decir, se adentraron en un terreno que había sido privativo de la Iglesia secular<sup>87</sup>.

Un reflejo de las malas relaciones existentes fue el enfrentamiento entre el cabildo y los dominicos en Burgos. Durante cuarenta años sostuvieron una larga disputa que fue acompañada de un episodio violento. En 1260 los canónigos interrumpieron la misa del convento dominico. En 1261 impidieron que Juan Tomás fuera enterrado en el cementerio de los frailes. También robaron los títulos de propiedad y el material de construcción en 1270. Estos hechos reflejan un enfrentamiento abierto y prolongado

<sup>74</sup> CRUZ, V. de la, 1987, pp. 395; RUBIO GONZÁLEZ, L., 1987, p. 245.

<sup>75</sup> CASILLAS GARCÍA, J. A., 2003, p. 36.

<sup>76</sup> MANSILLA REOYO, D., 1987, pp. 339-340.

<sup>77</sup> CASILLAS GARCÍA, J. A., 2003, pp. 37-38.

<sup>78</sup> ALONSO DEL VAL, J. M., 1993, p. 280.

<sup>79</sup> CUADRADO SÁNCHEZ, M., 1994, p. 464.

<sup>80</sup> MANSILLA REOYO, D., 1987, p. 340; CUADRADO SÁNCHEZ, M., 1994, p. 466.

<sup>81</sup> GARCÍA-SERRANO NEBRAS, F., 2018, p. 119.

<sup>82</sup> BIZZARRI, H. O., 2006, pp. 65-92.

<sup>83</sup> GARCÍA-SERRANO NEBRAS, F., 2018, p. 129-130.

<sup>84</sup> CARRERO SANTAMARÍA, E., 2017, p. 128. “[...] La justificación del modo más heterodoxo de dirigirse a una audiencia había llegado de las manos de Bernardo de Claraval, quien se autocalificó de juglar, moralizando así la figura de un personaje en lo más bajo del escalafón. Con Francisco de Asís volvía a usarse el símil, ahora juglar de Dios. Y como tales, como juglares, muchos argumentaron el uso de sus herramientas de trabajo. Un predicador popular se acompañaba de lloros, gestos, movimiento de cabeza y brazos, remedando con la mano la acción de juzgar, cantando, escupiendo cuando pronunciaban el nombre del diablo, quedando en silencio [...]”.

<sup>85</sup> GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I., 2002, pp. 85, 178, 339, CARRERO SANTAMARÍA, E., 2017, p. 128.

<sup>86</sup> RUCQUOI, A., 1996, pp. 69-70.

<sup>87</sup> LE GOFF, J., 1990, p. 101; RUCQUOI, A., 1996, p. 73; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 2004, pp. 229-230; HERNANDO GARRIDO, J. L., 2016, p. 166; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2017, p. 72. “[...] Obligó a buena parte de los nuevos conventos a verse confinados a los arrabales de las viejas ciudades”.

que, sin embargo, no impidió que los dominicos se quedaran en Burgos<sup>88</sup>.

Además, los mendicantes defendieron al *homo mercator*, grupo social al que pertenecía la oligarquía urbana burgalesa, y también fueron sensibles a la actividad urbana<sup>89</sup>. Frente a ellos, la Iglesia denostó las actividades mercantiles y todo tipo de actividad lucrativa por infringir el *contemptus mundi* que los cristianos debían respetar y porque hacían peligrar el orden social. En el *Elucidarium* de Honorio de Autun (ca. 1080-1153) se condenó a los comerciantes porque vivían del fraude y el lucro<sup>90</sup>. Para Ruperto Deutz (1075-1129) el desarrollo urbano fue una consecuencia del pecado y las ciudades lugares donde habitaban las personas de peor calaña<sup>91</sup>. En el II Concilio de Letrán (1139) se prohibió la sepultura eclesiástica a los usureros<sup>92</sup>. Por este motivo, no es de extrañar que los nuevos conventos acaparasen los donativos de los ricos comerciantes burgaleses.

La economía saneada de los mendicantes contrastaba, en el período que se estaba levantando la portada de la Coronería, con el mal estado de las cuentas catedralicias, situación que empeoró cuando Inocencio IV desvió las “tercias de fábrica” para la guerra en 1247<sup>93</sup>. Las obras catedralicias pudieron proseguir gracias, sobre todo, a los donativos de los feligreses<sup>94</sup>. La presencia del obispo en el dintel se podría interpretar como una llamada de atención para incrementar los donativos.

A la izquierda de san Miguel el infierno se presenta mediante calderas, figuras de demonios con distintas apariencias y pecadores. Las calderas sustituyeron a la imagen del infierno como boca de Leviatán<sup>95</sup>. Con su presencia se identificaban

los sufrimientos de los condenados en el infierno. Las primeras referencias se pueden encontrar en el apócrifo *Evangelio de Nicodemo* y en la *Visio Pauli*. Sin embargo, en el arte no aparecen hasta el siglo XII. En el gótico se esculpieron con frecuencia<sup>96</sup>. Las figuras demoniacas se diferencian de los condenados por tener cuernos, pezuñas, garras y estar cubiertos de pelo, todo ello con la finalidad resaltar su carácter animal. En las expresiones plásticas puede aparecer alguna de estas características o todas al mismo tiempo<sup>97</sup>. Se caracterizó a los condenados como avaros y usureros

Junto a la balanza se sitúa una pequeña figura demoniaca, de espaldas, que estaría tirando del desaparecido platillo. Le faltan los brazos y una pierna y su cabeza está muy deteriorada. Junto al pequeño demonio se esculpieron dos personajes infernales, uno apoyado en los hombros de otro. Están gravemente mutilados, porque carecen de las cabezas y los brazos, salvo el derecho de la imagen inferior, que apoya en la cabeza del demonio que está situado junto a la balanza. Se han representado desnudos y el que está en la parte superior muestra vello abundante entre la cintura y las piernas.

A los dos demonios les sucede el pecado capital de la avaricia, reconocible por la enorme bolsa que cuelga del cuello del condenado (Fig. 13)<sup>98</sup>. Un demonio, de rostro simiesco y cuerpo humano, portaba una corona de agudas puntas, según testimonios de finales del siglo XIX, que en la actualidad no se aprecia, bajo la misma asomaba un apéndice a modo de coleta<sup>99</sup>. Creo que se podría tratar de una melena flamígera, frecuente en la representación del demonio desde el período románico<sup>100</sup>. Cubre la mitad inferior de su cuerpo con una prenda similar

<sup>88</sup> GARCÍA-SERRANO NEBRAS, F., 2018, pp. 133-134.

<sup>89</sup> LARRAÑAGA ZULUETA, M., 2015/2, p. 341.

<sup>90</sup> GÓMEZ GÓMEZ, A., 1997, p. 30; RODRÍGUEZ BARRAL, F., 2003, pp. 180-181.

<sup>91</sup> GÓMEZ GÓMEZ, A., 1997, p. 30; ARAGONÉS ESTELLA, E., 2002, p. 63; RODRÍGUEZ BARRAL, F., 2003, p. 219.

<sup>92</sup> GÓMEZ GÓMEZ, A., 1997, p. 30.

<sup>93</sup> KARGE, J., 1995, pp. 45, 54-56. MONTES ROMERO-CAMACHO, I., 2018, p. 78.

<sup>94</sup> KARGE, J., 1995, pp. 45, 54-56.

<sup>95</sup> PASCUAL ÁLVAREZ, I., 2019, p. 168.

<sup>96</sup> GÓMEZ GÓMEZ, A., 1997, p. 43; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I., 2002, p. 572.

<sup>97</sup> RUSSELL, J. B., 1995, p. 146; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I., 2002, p. 576.

<sup>98</sup> MARIÑO, B., 1989 a, pp. 31-41; YARZA LUACES, J., 1992, p. 85; GÓMEZ GÓMEZ, A., 1997, p. 5; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 2004, p. 207; RODRÍGUEZ BARRAL, F., 2003, p. 231; YAGÜE POZA, M., 2010, p. 9; AZCÁRATE RISTORI, J. M., 2002, p. 157; VELA-BELDA MARTÍ, F., 2016, p. 563.

<sup>99</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, R., 1888, p. 422.

<sup>100</sup> RODRÍGUEZ BARRAL, F., 2008, p. 90.



Fig. 13. El pecado de la avaricia, c. 1245-1257, dintel de la portada septentrional de la catedral (Burgos, España).  
Fotografía de la autora.

a una falda plisada o faldellín, siguiendo la tradición románica<sup>101</sup>. El diablo intenta arrancar la enorme bolsa que cuelga del cuello del condenado con la mano izquierda y con la derecha le tira del cabello. Esta forma de representar la avaricia surge a finales del siglo XI. Las esculturas más antiguas se sitúan en edificios ubicados en el Camino de Santiago durante el siglo XII. Para M. Poza esta iconografía surgió al amparo de las peregrinaciones y con ella se pretendía advertir a los peregrinos y a los falsos peregrinos sobre un pecado muy frecuente entre los mismos, la avaricia, según reflejan los sermones del *Calixtino*<sup>102</sup>.

En otras tres escenas de la portada se reitera la representación de la usura, personificada en cuerpos colocados boca abajo por los demonios para facilitar, de este modo, el vomitado de las monedas ingeridas. Se había pasado del castigo de la representación de la avaricia cargando con las riquezas al vomitado de los bienes ingeridos<sup>103</sup>. La usura se relacionó con el comercio, porque para la práctica del comercio se necesita dinero. Por esta circunstancia, el usurero fue sustituyendo a la representación clásica de la avaricia<sup>104</sup>.

Se ha esculpido un usurero en la escena situada junto a la avaricia en el dintel. Un demonio, cubierto de largo vello y con una cara monstruosa, sujeta al usurero por los pies. La figura del condenado está colocada boca abajo para facilitar el vomitado de las monedas. Se reitera esta forma de representar la usura en la primera dovela de la arquivolta interior occidental, donde otro diablo ha colocado a un nuevo condenado boca abajo<sup>105</sup>. Este demonio, del que ha desaparecido la cabeza, tiene el cuerpo muy peludo. Los demonios animalescos son de origen medieval y, al parecer, esta imagen surge en las iluminaciones del siglo X en la Península, sobre todo en los Beatos<sup>106</sup>. En la referencia de Isaías (34, 14) puede estar la apariencia pilosa de estos seres, allí se menciona a los demonios y a los “peludos”<sup>107</sup>. Este ser infernal sujeta por el torso con una garra a la figura que está colocada boca abajo (Fig. 14). Con la otra garra aprisiona la mano de una figura femenina, que alarga el brazo para recoger las monedas vomitadas. Es una mujer joven y se ha esculpido vestida. Considero que puede tratarse de otra interpretación de la avaricia. Aunque no es la forma más frecuente de representar este pecado, en algunas obras románicas y sobre todo góticas se puede encarnar en figuras femeninas, que en la mayoría de los casos aparecen vestidas, como sucede en nuestra portada<sup>108</sup>. De este modo, en la dovela se representaría la usura y la avaricia al mismo tiempo.



Fig. 14. El infierno, c. 1245-1257, arranque de las arquivoltas occidentales de la portada septentrional de la catedral (Burgos, España). Fotografía de la autora.

<sup>101</sup> HERNANDO GARRIDO, J. L., 1994, p. 189.

<sup>102</sup> POZA YAGÜE, M., 2010, pp. 10-11; VELA-BELDA MARTÍ, F., 2016, p. 35.

<sup>103</sup> ARAGONÉS ESTELLA, E., 2002, p. 62.

<sup>104</sup> POZA YAGÜE, M., 2010, p. 11.

<sup>105</sup> VELA-BELDA MARTÍ, F., 2016, p. 573.

<sup>106</sup> YARZA LUACES, J., 1979; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I., 2002, p. 574.

<sup>107</sup> GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I., 2002, p. 575.

<sup>108</sup> VILA-BELDA MARTÍ, F., 2016, p. 652.

En el arranque de la dovela central aparece una escena compleja, formada por seis personajes. A uno de ellos se le puede identificar nuevamente con la usura, porque está colocado boca abajo. Fuera de la caldera se ha esculpido a dos demonios. El del lado oriental tiene rostro simiesco, de boca amplia y con un solo diente. Sus orejas son muy grandes. La forma del rostro sugiere la presencia de una máscara. De ser así, la figura acusaría la influencia del teatro, donde el uso de las máscaras fue obligatorio en el teatro clásico. Sin embargo, en las obras medievales las máscaras se asociaron exclusivamente con las representaciones demoníacas<sup>109</sup>. A la influencia del teatro se puede deber que los demonios adquieran apariencia caricaturesca, porque actuaban cubiertos de pieles de animales y con máscaras grotescas<sup>110</sup>. Según J. I. González Montañés: “El demonio en la Edad Media es un personaje proteico, a veces terrible y en ocasiones cómico, con una personalidad que oscila entre el “pobre diablo” y el terrorífico Leviatán por lo que admite múltiples caracterizaciones”<sup>111</sup>. El único diente de la amplia boca de la escultura puede responder a ese toque cómico que se otorga al demonio en el teatro medieval. Una densa mata de pelo cubre de la cintura a las rodillas. Sostiene sobre el hombro a un personaje desnudo y de espaldas, al que sujeta por las piernas. La cabeza del pecador tiene apariencia juvenil y está siendo introducida en la caldera. Podríamos estar ante una nueva representación de la usura o tratarse simplemente de un condenado que se va a colocar en la caldera. Dentro de la caldera hay otros dos personajes. Llama la atención, como sucede con la mujer de la otra dovela, que uno de ellos está vestido, porque identifica normalmente al condenado su cuerpo desnudo<sup>112</sup>. Por delante de él y a su izquierda se aprecia la cabeza de otro condenado. El demonio, colocado en el lado occidental, tiene el cuerpo cubierto de pelo, cabeza de animal y sujeta otro cuerpo colocado boca abajo. Nos encontramos nuevamente con una representación de la usura.

En la primera dovela de la arquivolta exterior un personaje sedente recoge las monedas que de-

fecar un condenado situado junto al demonio, con ese material se fabricarían nuevas monedas que el condenado debía volver a tragar (Fig. 15). El objeto plano situado bajo sus manos se podría identificar con la *mensa nummularia* o tabla de cambios, que le identifica como usurero<sup>113</sup>. Es el único pecado que se puede reconocer con claridad entre los representados<sup>114</sup>. Refleja la importancia de los cambistas en la ciudad de Burgos, donde hay testimonios de casas de moneda desde el siglo XII<sup>115</sup>.



Fig. 15. El pecado de la usura, c. 1245-1257, arranque de las arquivoltas occidentales de la portada septentrional de la catedral (Burgos, España). Fotografía de la autora.

La presencia de mercaderes en la ciudad está documentada desde el siglo XII, pero será a partir de la centuria siguiente cuando Burgos se convierta en un núcleo de distribución comercial. Su ubicación en la intersección del comercio norte-sur, nexo entre Toledo y Andalucía con el norte de Europa a través de Cantabria, y este-oeste por estar atravesada por el

<sup>109</sup> HERNANDO GARRIDO, J. L., 1986, p. 35; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I., 2002, pp. 160, 577.

<sup>110</sup> GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I., 2002, p. 551.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>112</sup> RÉAU, L., 2000 (1957), p. 743.

<sup>113</sup> MARIÑO, B., 1985 a, p. 585; MARIÑO, B., 1989 a; FRANCO MATA, M. A., 1996, pp. 184-185; VILA-BELDA MARTÍ, F., 2016, p. 573.

<sup>114</sup> FRANCO MATA, A., 1989, pp. 184-185; VILA-BELDA MARTÍ, F., 2016, p. 573. “[...] explorando el orificio anal de un condenado”.

<sup>115</sup> TORRES, J., 2011, p. 677; SEBASTIÁN ROMERO, J., 2012, pp. 242-260.

camino de peregrinación favoreció su desarrollo<sup>116</sup>. Entre las calles donde se concentraba la actividad económica estaba la que transcurría delante de la puerta de la Coronería<sup>117</sup>. El intenso tránsito y la acumulación de gente y mercancías en esta calle hizo que Alfonso X ordenara el traslado del mercado de carnes y pescado que se celebraba en la puerta de los Apóstoles, otra forma de denominar a la Coronería como se ha mencionado, a la torre del puente de Santamaría<sup>118</sup>.

En Burgos las actividades comerciales, artesanales, mercantiles y de cambistas las llevaron a cabo los ruanos. Con el Camino de Santiago se relaciona la presencia de los comerciantes foráneos que se establecieron en Burgos, sobre todo franceses, pero también aragoneses, alemanes, ingleses, lombardos y navarros, como reflejan numerosos diplomas catedralicios. Algunos de ellos desempeñaron los oficios de banqueros y cambiadores de moneda<sup>119</sup>.

En la época que se está alzando la Coronería, Burgos ya se había convertido en un importante núcleo del comercio internacional<sup>120</sup>. A mediados del doscientos en Burgos, gracias al privilegio de inmunidad y protección regia, se concentraban las mayores fortunas de reino<sup>121</sup>.

A pesar de que la avaricia y la lujuria fueron los pecados más presentes en la época, como sucedió en el período románico<sup>122</sup>, en nuestra portada se limita a uno: la avaricia y su variante la usura. Sin duda, el protagonismo alcanzado por un solo pecado refleja la preocupación por el nuevo grupo social de los mercaderes y cambistas. Su presencia en la portada es un modo de expresar la inquietud por sus almas, pero también un intento por controlar a este nuevo grupo emergente. Como bien señaló E. Camille «[...] las representaciones, tanto entonces como

ahora, no solo eran vehículos de placer y reflexión, sino también agentes de poder y de control»<sup>123</sup>.

Si nos remitimos a la percepción de los fieles que contemplaban las esculturas del dintel, se percibe un mapa sonoro acorde con el discurso que persigue<sup>124</sup>. La escena del paraíso reproduce un desfile, donde se marca un ritmo o secuencia acompasada, marcada por la distancia que separa a los personajes que desfilan. Esta secuenciación parece remitir a un mundo teatral, donde los actores establecen un diálogo con el monarca siguiendo un orden. Este espacio, que reproduce calidades sonoras, contrasta con la escena del infierno, donde la cadencia y el ritmo han desaparecido. El ruido que genera el infierno en el relato se refleja en el caos, figuras boca abajo, de frente, de espaldas, de perfil, unas sobre otras, etc. es la antítesis del orden reinante en el lado derecho. Por lo tanto, el sonido que transfiere contribuye a la efectividad del mensaje. El paisaje sonoro que aquí se despliega es conocido por los espectadores, se les ha facilitado en los sermones y lo han visto representado en las escenas teatrales<sup>125</sup>. Por otro lado, reitera un concepto de orden relacionado con la virtud y el bien, familiar para los creyentes. En contraste, el desorden siempre se refiere al infierno y al mal<sup>126</sup>.

El último grupo escultórico que queda por comentar es el de los apóstoles, que se distribuyen por las jambas situadas a ambos lados. Se les ha colocado aquí, a diferencia de la portada del Sarmental, donde ocupan el dintel, por falta de espacio. Los apóstoles son los consejeros de Cristo Juez en el Juicio Final, según consta en el Evangelio según Mateo: “[...] cuando el Hijo del Hombre se sienta en su trono de gloria, os sentaréis también vosotros en doce tronos, para juzgar a las doce tribus de Israel” (Mt 19, 28)<sup>127</sup>.

<sup>116</sup> BONACHÍA HERNANDO, J. A., 1985, p. 65; GUERRERO NAVARRETE, Y., 1987, pp. 438-439, 482; CAUNEDO DEL POTRO, B., 2011, p. 123.

<sup>117</sup> RUIZ HERNANDO, J. A., 1990, p. 83; MARTÍNEZ DíEZ, G., 1994, pp. 93-94.

<sup>118</sup> RUIZ HERNANDO, J. A., 1990, p. 91.

<sup>119</sup> BASAS FERNÁNDEZ, M., 1959, pp. 58-59.

<sup>120</sup> MARTÍNEZ DíEZ, G., 1994, pp. 93-94.

<sup>121</sup> BASAS FERNÁNDEZ, M., 1959, p. 822.

<sup>122</sup> BACHET, J., 1993, pp. 172, 190; POZA YAGÜE, M., 2010, p. 9.

<sup>123</sup> CAMILLE, M., 2005, p. 386.

<sup>124</sup> CORONADO SWINDT, G. B., 2003, p.76.

<sup>125</sup> Sobre el sonido y el tacto en la literatura ver RODRÍGUEZ G. y G. CORONADO SCHWINDT (dirs.), 2017.

<sup>126</sup> LARRAÑAGA ZULUETA, M., 2015/2, p. 348.

<sup>127</sup> RUIZ GÁLLEGOS, J., 2010, p. 216; PASCUAL ÁLVAREZ, I., 2019, p. 160.

En resumen, interpreto el mensaje de la portada como una llamada a la limosna. La mala situación económica que atravesaba la catedral ayuda a entender la escena real. La representación del obispo entre los frailes serviría para recordar a los fieles las indulgencias concedidas a quienes ayudasen a la construcción de los conventos mendicantes, pero sin olvidar que la catedral contaba con indulgencias propias con el mismo propósito. La representación de un único pecado, personificado por comerciantes y cambistas, incide en este mensaje. Los feligreses entendieron el discurso y respondieron con donativos, gracias a los cuales pudieron continuar las obras. Incluso la dispar calidad de las esculturas de esta portada apunta en esta dirección. Estamos, por lo tanto, ante un relato completamente contextualizado en Burgos en el período en que se está erigiendo la portada.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABEGG, R., 1999. *Königs- und Bischofsmonumente: die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zurich.
- ALONSO DEL VAL, J. M., 1996. “Los primeros conventos franciscanos de la provincia seráfica de Burgos”, en J. I. DE LA IGLESIA DUARTE, F. J. GARCÍA TURZA y J. A. GARCÍA DE CORTÁZAR (coords.), VI Semana de Estudios Medievales, Nájera, 31 de julio al 4 de agosto de 1995. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 271-282.
- AMADOR de los RÍOS, R., 1888, *Burgos. España sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona.
- ANDRÉS ORDAX, S., 1987, “Arte gótico”, en A. MONTENEGRO DUQUE (dir.), *Historia de Burgos. Edad Media*, t. II, Burgos, pp. 83-170.
- ANDRÉS ORDAX, P., 2008, “La construcción de un gran templo. La catedral de Burgos en los siglos XIII y XIV”, en R. J. PAYO HERNANZ (coord.), *La Catedral de Burgos. Ocho siglos de Historia y Arte*, Burgos, pp. 150-217.
- ANGHEBEN, M., 2016, “L’iconographie du jugement dernier”, en SCHLICHT, M., *Le portail royal de la cathédrale de Bordeaux: redécouverte d’un chef-d’œuvre*, 44, Potiers, pp. 87-106.
- ARA GIL, C. J., 1994. “Escultura”, *El gótico*, (“Historia del arte de Castilla y León” III), Valladolid.
- ARAGONÉS ESTELLA, E., 2002, “El mal imaginado por el gótico”, *Príncipe de Viana*, 225, pp. 7-82.
- AZCARATE RISTORI, J. M. de, 1990, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990.
- BARRAL RIVADULLA, M. D., 2003, “Ángeles y demonios sus iconografías en el arte medieval”, *Cuadernos del CEMYR*, 11, pp. 211-235.
- BASAS FERNÁNDEZ, M., 1959, “El factor de negocios entre los mercaderes burgaleses del siglo XVI”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 148, pp. 742-749.
- BASCHET, J., 1995, “Jugement de l’âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?”, *Revue Mabillon. Revue internationale d’histoire et de littérature religieuses*, Nouvelle Série, 67.6, pp. 159-203.
- BIZZARRI, H. O., 2006, “La palabra del predicador: entre liturgia y dramatización”, *Medievalia*, 27, pp. 65-92.
- BOERNER, B., 1996, “Reflexion sur les rapports entre la scolastique naissante et les programmes sculptés du XIII<sup>e</sup> siècle”, en Y. CHRISTE (dir.), *De l’art comme mystagogie: iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l’époque gothique*. Actes del coloquio de la Fundación Hardt (Ginebra, 13-16 de febrero, 1994), Poitiers, pp. 55-68.
- BONACHÍA HERNANDO, J. A., 1985, “Algunas cuestiones en torno al estudio de la sociedad bajomedieval burgalesa”, en *La ciudad de Burgos. Actas del congreso de Historia de Burgos. MC aniversario de la fundación de la ciudad 884-1984*, Burgos 1984, Madrid, pp. 59-84.
- BONACHÍA HERNANDO, J. A., 1993, “El despertar de la vida urbana en tierras burgalesas (siglos XI y XIII)”, *Historia de Burgos*, Burgos.
- BOTO VARELA, G., 2006, “La interacción de las artes. Esculturas arquitectónicas para lectores de las reglas y los espectadores del siglo”, en *Los Caminos de Santiago. El arte en el periodo románico en Castilla y León*, Valladolid, pp. 92-128.
- CAMILLE, M., 2005, *Arte gótico. Visiones gloriosas*, Madrid.
- CARRERO SANTAMARÍA, E., 2017, “Levantaos a Iuzio: Topografía y escena de la predicación”, en M. C. GÓMEZ MUNTANÉ (ed.), *El Juicio Final. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, Madrid.

- CASILLAS GARCÍA, J. A., 2003, *El convento de San Pablo de Burgos. Historia y arte*, Salamanca.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003, “La persuasión como motivo central del discurso: la Boca del Infierno de Santiago de Barbadeo y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria”, R. SÁNCHEZ y J. L. SERNA (eds.), *El tímpano románico*, Santiago de Compostela, pp. 231-258.
- CASTRO, E., 2017, “La tradición literaria latina medieval y los signos del Juicio Final”, en M. C. GÓMEZ MUNTANÉ (ed.), *El Juicio Final. Sonido, Imagen, Liturgia, Escena*, Madrid, pp. 57-96.
- CASTRO CARIDAD, E. M., 2017, “El Juicio Final en textos litúrgicos medievales”, *Vergueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 17, pp. 39-61.
- CAUNEDO DEL POTRO, B., 2011, “Entre la violencia y la marginación: el establecimiento en Burgos de futuros mercaderes”, *MERIDIES*, IX, pp. 123-134.
- CHRISTE, Y., 1969, *Les grands portails romans. Études sur l'iconographie des théophanies romanes*, Ginebra.
- CHRISTE, Y. (dir.), 1996, *De l'art comme mystagogie: iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*. Actas del coloquio de la Fundación Hardt (Ginebra, 13-16 de febrero, 1994), Poitiers.
- CORONADO SCHWINDT, G. B., 2003, “Escuchar las ciudades medievales: el paisaje sonoro urbano en Castilla según las ordenanzas municipales (siglos XIV-XVI)”, *Miscelánea medieval murciana*, XXXVII, pp. 75-92.
- CRUZ, V. de la, 1986, “Personajes ilustres medievales”, en A. MONTENEGRO DUQUE (dir.), *Historia de Burgos. Edad Media*, t. II, Burgos, pp. 387-432.
- CUADRADO SÁNCHEZ, M., 1994, “Arquitectura de la orden franciscana en burgos y su provincia: Fundaciones de los siglos XIII y XIV”, en J. J. GARCÍA GONZÁLEZ et alii, *Burgos en la Edad Media*. III Jornadas burgalesas de Historia, Burgos 15-18 de abril de 1991, Burgos, pp. 463-482.
- DEKNATEL, F. B., 1935, “The Thirteenth century gothic sculpture of the cathedrals of Burgos and Leon”, *The Art Bulletin*, 17, pp. 243-389.
- DÍEZ GOÑI, P., 2002, “La iconografía del Juicio Final de la fachada de San Salvador de Sangüesa”, en IZQUIERDO, C., et alii, *Escatología y vida cristiana: XXII Simposio internacional de Teología de la Universidad de Navarra*, Navarra 2001, Pamplona, pp. 629-642.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., 2008, “«Com-pasio» y «Co-redemptio» en Las Cantigas de Santa María, Crucifixión y Juicio Final”, *Archivo Español de Arte*, 281, pp. 17-35.
- DURÁN SANPERE, A. y AINAUD de LASARTE, J., 1956 (1980), *Escultura gótica*, (“Ars Hispaniae” VIII), Madrid.
- ESCORIAL ESGUEVA, J. y ZAPARAÍN ZÁÑEZ, M. J., 2018, “El Palacio de Castilfalé. Su fortuna en el tiempo”, en I. GONZÁLEZ DE SANTIAGO y J. C. PÉREZ MANRIQUE (coords.), *Palabras de Archivo: homenaje a Milagros Moratinos Palomero*, Burgos, pp. 347-367.
- ESPAÑOL BERTRÁN, F. 1999, *El arte gótico* (1), Madrid, Historia 16.
- FLÓREZ, H., 1772. *España Sagrada. Contiene el estado antiguo de las Iglesias de Auca, de Valpuesta y de Burgos*, t. XXVII, Madrid.
- FRANCO MATA, M. A., 1998, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, Salamanca.
- GARCÍA RÁMILA, I., 1948, “Del Burgos de Antaño. Breve historia de una noble mansión”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos*, 104, pp. 202-206.
- GARCÍA-SERRANO NEBRAS, F., 2018, “Los mendicantes en la Baja Edad Media”, en J. A. SOLÓRZANO TELECHEA, J. HAEMERS Y R. CZAJA (eds.), *Exclusión y disciplina social en la ciudad medieval europea*, Logroño, pp. 119-144.
- GODOY, M. J. y ROSALES, E., 2009, *Imagen artística, imagen de consumo. Claves estéticas para un estudio del discurso mediático*, Barcelona.
- GÓMEZ BÁRCENA, M. J., 1998, *Escultura gótica funeraria burgalesa*, Burgos.
- GÓMEZ GÓMEZ, A., 1997, *El Protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*, Bilbao.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J., 1986, “Monarquía altomedieval”, *Historia de Burgos. Edad Media* II/1, Burgos.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I., 2002, *Drama e iconografía en el arte medieval (Siglos XI-XV)*, Madrid, Universidad de Educación a Distancia. Tesis docto-

- ral. Consultada el 09/05/2019 en: <http://teatroengalicia.es/descargas/tesis.pdf>
- GOÑI GAZTAMBIDE, J., “Historia del convento de Santo Domingo de Estella”, *Príncipe de Viana*, 2 (1961), pp. 11-64.
- GUERRERO NAVARRETE, Y., 1987, “La economía de Burgos en la Edad Media”, en A. Montenegro Duque (dir.), *Historia de Burgos. Edad Media*, t. I, Burgos, pp. 425-485.
- HERNANDO GARRIDO, J. L., 1986, “Los Moralistas frente a los espectáculos en la Edad Media”, I Simposi Internacional d’Historia del Teatre. *El teatre durant l’etat mitjana i el renaixement, Sitges, 13-14 d’Octubre de 1983*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- HERNANDO GARRIDO, J. L., 1994, “La representación del diablo en la escultura románica palentina”, *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de San María la Real*, 11, pp. 175-214.
- HERNANDO GARRIDO, J. L., 2016, “Los Franciscanos en los viejos reinos de Castilla y León: de la pobreza espontánea a la promoción nobiliaria”, *Biblioteca: Estudio e Investigación*, 31, pp. 156-195.
- HUIDOBRO SERNA, L., 1950, *Las peregrinaciones jacobeas*, t. II, Madrid.
- KARGE, H., 1995, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid.
- KARGE, H., 2009, “De la portada románica de la transfiguración al Pórtico de la Gloria. Nuevas investigaciones sobre la fachada occidental de la catedral de Santiago de Compostela”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 75, pp. 17-30.
- KURMANN, P., 2006, “Die gotische Kathedrale-Ordnungskonfiguration par excellence?”, en *Ordnungskonfigurationen im hohen Mittelalter*, pp. 279-302.
- JORDANO BARBUDO, M. A., 2016, “La puerta del Perdón de la mezquita-catedral de Córdoba”, *Laboratorio de Arte*, 28, pp. 15-40.
- LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 1994, “El tímpano del Juicio Final de la catedral de Vitoria. Aspectos iconográficos”, *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 4, pp. 181-200.
- LAHOZ GUTIÉRREZ, L., 2012, “La imagen del marginado en el arte medieval”, *Clío & Crimen*, 9, pp. 37-84.
- LARRAÑAGA ZULUETA, M., 2015/2, “Orden e imágenes en la Edad Media”, *Eikón* 8, pp. 311-382.
- LE GOFF, J., 1990, *Los intelectuales en la Edad Media*, Barcelona.
- LIANO, E. 1989, “El tema del Juicio Final en la fachada de la Catedral de Tarragona”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 3, pp. 101-109.
- LOZANO LÓPEZ, E., 2017, “Docedere et delectare: escenografía y construcción discursiva en Santo Domingo de Soria”, en P. L. HUERTA HUERTA (coord.), *Narraciones visuales en el arte románico: figuras, mensajes y soportes*, Aguilar de Campoo, pp. 73-103.
- MÂLE, E., 1899 (1986), *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid.
- MANSILLA REOYO, D., 1987, “Obispado y monasterios”, en A. MONTENEGRO DUQUE (dir.), *Historia de Burgos. Edad Media*, t. I, Burgos, pp. 295-321.
- MANZANO DELGADO, F., 2012, *El Juicio Final de Santa Cruz El Alto*, Sevilla.
- MARIÑO, B., 1989 a, “Judas mercator pessimus: mercaderes y peregrinos en la imaginería medieval”, en *Los Caminos del Arte. Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte*, Santiago de Compostela 1986, Santiago de Compostela, v. II, pp. 31- 43.
- MARIÑO, B., 1989 b, “Sicut in terra et in inferno: la portada del juicio en Santa María de Tudela”, *Archivo Español de Arte*, 246, pp. 157-168.
- MARTÍNEZ DÍEZ, G., 1994, “La ciudad de Burgos en la Edad Media”, en J. J. GARCÍA GONZÁLEZ y F. J. PEÑA PÉREZ y L. MARTÍNEZ GARCÍA (coords.), *Burgos en plena Edad Media. III Jornadas burgalesas de Historia*, Burgos abril 1991, Burgos, pp. 75-105.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “La portada de la Coronaría de la catedral de Burgos: *Appellanda stips*”, en J. L. BARRIO CANAL GÓMEZ y S. DEL CURA ELENA y R. J. PAYO HERNANZ y C. IZQUIERDA YUSTA (eds.), *El mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro. Congreso Internacional VIII Centenario de la Catedral de Burgos*, Burgos, 2022, pp. 523-531.
- MARTÍNEZ SANZ, M., 1866, *Historia del templo catedral de Burgos, con arreglo á documentos de su archivo*, Burgos.

- MONTES ROMERO-CAMACHO, I., "Reconquista y restauración eclesiástica en la Andalucía del siglo XIII. El caso de Sevilla y sus repercusiones", *Anuario de Historia de la iglesia andaluza*, 11 (2018), pp. 75-98.
- ORCAJO, P. 1847, (1997), *Historia de la Catedral de Burgos*, Burgos.
- PASCUAL ÁLVAREZ, I., 2019, "Iconografía del Juicio Final en las portadas góticas hispánicas", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 21, pp. 157-187.
- PEÑA PÉREZ, F. J., 1994, "La economía burgalesa en la plena Edad Media", en J. J. GARCÍA GONZÁLEZ y F. J. PEÑA PÉREZ y L. MARTÍNEZ GARCÍA (coords.), *Burgos en plena Edad Media. III Jornadas burgalesas de Historia*, Burgos abril 1991, Burgos, pp. 411-458.
- PEREDA LLARENA, F. J., 1984, *Documentación de la catedral de Burgos (1254-1293)*, ("Fuentes Medievales castellano-leonesas" 16), Burgos.
- PÉREZ MONZÓN, O., 212, "Imágenes sagrada. Imágenes sacralizadas. Antropología y devoción en la Baja Edad Media", *Hispania Sacra*, 130, pp. 449-495.
- POZA YAGÜE, M., 2010, "La avaricia", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4, pp. 9-19.
- RÉAU, L., 1957 (2000), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2, Barcelona.
- RODRÍGUEZ G. y G. CORONADO SCHWINDT (dirs.), 2017, *Abordajes sensoriales del mundo medieval*, grupo de investigación y estudios medievales. Facultad de Humanidades. Río de la Plata.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P., 2003, *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*. Consultada el 20/06/2019 en: <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2003/tdx-1222103-161339/prb-1de9.pdf>.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P., 2004, "La imagen del Juicio Final en la retablistica gótica catalano-aragonesa: su función en el marco de empresas soteriológicas de carácter personal", *Cuadernos de arte e iconografía*, 26, pp. 397-430.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P., 2008, "La balanza como instrumento escatológico. El tema del pesaje de las acciones morales en la plástica románica hispánica", *Codex Aquilarensis: Cuaderno de investigación de Monasterio de Santa María la Real*, 24, pp. 63-97.
- RUBIO GONZÁLEZ, L., 1987, "La literatura bajomedieval (s. XIII-XV)", en A. MONTENEGRO DUQUE (dir.), *Historia de Burgos. Edad Media*, t. II, pp. 241-286.
- RUCQUOI, E., 1996, "Los franciscanos en el reino de Castilla", en J. I. DE LA IGLESIA DUARTE, F. J. GARCÍA TURZA, J. Á. GARCÍA DE CORTÁZAR, *VI Semana de Estudios Medievales*, Logroño, pp. 65-86.
- RUIZ, T. R., 1976, "La estructura económica del área de Burgos", *Boletín de la Institución Fernán González*, 186, pp. 819-830.
- RUIZ, T. F. y ESTEPA DÍEZ, C. *et alii* 1984, 1984, *Burgos en la Edad Media*, Valladolid.
- RUIZ GÁLLEGOS, J., 2010, "La justicia del más allá a finales de la Edad Media a través de fuentes iconográficas. El ejemplo de la diócesis Calahorra La Calzada", *Clio y Crimen*, 7, pp. 191-242.
- RUIZ HERNANDO, J. A., 1990, "La catedral en la ciudad medieval", en J. L. GUTIÉRREZ ROBLEDO y P. NAVASCUES PALACIO, *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: aspectos generales*. Actas del 1er congreso, septiembre 1987, Ávila, Ávila, pp. 82-114.
- RUSSELL, J. B., 1995, *El diablo. Percepciones del mal de la Antigüedad al cristianismo*, Barcelona.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 2001, "La portada del Sarmental de la catedral de Burgos, fuentes y fortuna", *Materia, L'estil*, 1, pp. 161-198.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 2004, "Discursos y poéticas en la escultura gótica leonesa del siglo XIII", en J. YARZA LUACES, M. V. HERRÁEZ ORTEGA y G. BOTO VARELA (coord.), *Congreso Internacional La Catedral de León en la Edad Media*, León.
- SAUERLANDT, M., 1941, *Deutsche Plastik des Mittelalters*, Leipzig.
- SAUERLÄNDER, W., 1970, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, Munich.
- SEBASTIÁN MORENO, J., 2012, "La ceca burgalesa y la difusión de su moneda como indicador de la dominación de Burgos en el área regional: análisis comparado", *Estudios Medievales Hispánicos*, 1, pp. 243-260.

SERRANO, L., 1922, *Don Mauricio. Obispo de Burgos y fundador de su catedral*, Madrid.

SILVA VERÁSTEGUI, M. S. de, 1987, *Iconografía gótica en Álava*, Vitoria.

TERÉS, R. M., 1982, *Arte Medieval II. Románico y Gótico. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*.

TORRES, J., 2011, “Obreros, monederos y casa de moneda. Reino de Castilla, siglos XIII y XIV”, *Anuario de Estudios Medievales*, 41, pp. 673-698.

VILA-BELDA MARTÍ, F., 2016, *Imagen y palabra. Los pecados más frecuentes en la iconografía de Castilla medieval (siglos XI al XIV)*, Tesis Doctoral. Universidad

Autónoma de Madrid. Consultada el 20/10/2019 en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/675435>

WILLIAMSON, P., 1997, *Escultura gótica 1140-1300*, Madrid.

YAGÜE POZA, M., 2010, “La avaricia”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4, pp. 9-19.

YARZA LUACES, J., 1979, “Del ángel caído al diablo medieval”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45, pp. 299-316.

YARZA LUACES, J., 1980, *La Edad Media*, (“Historia del Arte Hispánico” 2), Madrid.