

JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE

CATEDRAL DE SANTA MARÍA  
VITORIA-GASTEIZ  
ICONOGRAFÍA DE SUS TÍMPANOS



Cuadernos de  
**ARTE e ICONOGRAFÍA**

MADRID, TOMO XXI  
NÚMERO 41 - 1º SEMESTRE DE 2012

---

# Cuadernos de ARTE e ICONOGRAFÍA

---

[CAIFUE]

**Tomo XXI**

Núm. 41

Primer semestre de 2012

MONOGRÁFICO

DIRECTOR

Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos

SECRETARIO

Carlos Pérez Montoya

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA  
SEMINARIO DE ARTE E ICONOGRAFÍA «MARQUÉS DE LOZOYA»  
MADRID

---

Cubierta: Parteluz. *La Virgen con el Niño*. Quintas Fotografos. Cedita para esta publicación por la Fundación Catedral Santa María.

---

---

**FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA**  
**SEMINARIO DE ARTE E ICONOGRAFÍA “MARQUÉS DE LOZOYA”**

Alcalá, 93. 28009 MADRID

Teléfono 914 311 193 ☆ Fax: 915 767 352 ☆ E-mail: [arte@fuesp.com](mailto:arte@fuesp.com) ☆ [www.ficonofue.com](http://www.ficonofue.com)

---

---

ISSN-0214-2821

Depósito Legal: M-18.993-1988

---

JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE

**CATEDRAL DE SANTA MARÍA  
VITORIA - GASTEIZ  
ICONOGRAFÍA DE SUS TÍMPANOS**

## ÍNDICE

Jesus María González de Zarate: *CATEDRAL DE SANTA MARÍA VITORIA - GASTEIZ. ICONOGRAFÍA DE SUS TÍMPANOS.*

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN .....	8
1. 1. La Catedral de Santa María. Su Génesis en el contexto histórico .....	8
1. 2. Del camino francés y los santos arquitectos .....	13
2. LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA. ICONOGRAFÍA DE SUS TÍMPANOS .....	16
2. 1. Tímpano lateral derecho o de la Creación. Santo Domingo de la Calzada y San Juan de Ortega .....	16
2. 1. 1. Primera faja. Escenas narrativas de Santo Domingo de la Calzada .....	18
2. 1. 1. 1. Santo Domingo de la Calzada solicita el hábito al abad de Valvanera .....	18
2. 1. 1. 2. Santo Domingo de la Calzada solicita su ingreso en el Monasterio de San Millán .....	21
2. 1. 1. 3. Santo Domingo de la Calzada es rechazado por los monjes y por el ermitaño .....	23
2. 1. 1. 4. Santo Domingo huye a la vida retirada .....	25
2. 1. 2. Segunda faja. Escenas narrativas de san Juan de Ortega. ....	28
2. 1. 2. 1. San Juan de Ortega orando y la calma de la Tempestad .....	31
2. 1. 2. 2. San Juan de Ortega en solicitud y agradecimiento al rey Alfonso I de Aragón .....	36
2. 1. 3. Tercera faja. San Juan de Ortega arquitecto del templo en honor a san Nicolás de Bari .....	40
2. 1. 3. 1. San Juan de Ortega y los problemas en la construcción del templo en cumplimiento de su promesa a Nicolás de Bari .....	40
2. 1. 3. 2. San Juan de Ortega levanta el templo en honor de san Nicolás de Bari .....	43
2. 1. 3. 3. San Juan de Ortega resucita milagrosamente al difunto. El milagro del carro .....	43

2. 1. 4. Remate del Tímpano. Cristo hacedor del Universo .....	46
2. 1. 5. Del mensaje en las ménsulas. San Millán. Vida activa y Contemplativa .....	49
2. 2. Tímpano lateral izquierdo o del Juicio Final. Historia de Santiago y la Puerta del Cielo .....	53
2. 2. 1. Primera faja. Historia de Santiago .....	53
2. 2. 1. 1. El mago Hermógenes y su discípulo Fileto .....	53
2. 2. 1. 2. Fileto sana por mediación de Santiago .....	56
2. 2. 1. 3. Conversión del mago Hermógenes .....	57
2. 2. 1. 4. Santiago es juzgado y condenado a muerte .....	60
2. 2. 2. Segunda faja. Los Bienaventurados y los réprobos .....	63
2. 2. 2. 1. San Miguel y el Juicio de las Almas. Victoria de san Miguel ante Satán .....	63
2. 2. 2. 2. Entrada en el Paraíso .....	67
2. 2. 2. 3. Santa Leocadia .....	67
2. 2. 2. 4. San Ildefonso .....	70
2. 2. 2. 5. San Lorenzo martir .....	73
2. 2. 2. 6. Condena de los réprobos .....	75
2. 2. 2. 7. Leviatán .....	75
2. 2. 2. 8. De los demonios y judíos .....	78
2. 2. 3. Remate del tímpano. Segunda parusía. Cristo juez, la Deesis .....	83
2. 2. 4. Del mensaje de las ménsulas. La Sibila Eritrea y el Profeta Ezequiel .....	85
2. 2. 4. 1. Sibila Eritrea .....	86
2. 2. 4. 2. Profeta Ezequiel .....	88
2. 3 TÍMPANO CENTRAL. Vida de la Virgen, Dormición, Decensión (Ascensión), Asunción y Coronación de Maria .....	91
2. 3 1. Primera faja. Vida de la Virgen y Jesús Niño .....	91
2. 3. 1. 1. Anunciación, Salutación Angélica .....	91
2. 3. 1. 2. Visitación .....	96
2. 3. 1. 3. Nacimiento de Cristo .....	97
2. 3. 1. 4. Anunciación a los pastores .....	100
2. 3. 1. 5. Adoración de los Reyes .....	102
2. 3. 1. 6. Presentación en el Templo .....	105
2. 3. 1. 7. Los santos Inocentes .....	108

2. 3. 2. Segunda faja. Pentecostés. Tránsito de María, Cristo con el Alma de María .....	111
2. 3. 2. 1. Pentecostés .....	112
2. 3. 2. 2. Los apóstoles reunidos ante la próxima muerte de Maria .....	115
2. 3. 2. 3. De la muerte o Dormición de María .....	119
2. 3. 2. 4. Decensión de Cristo con el alma de María. La Koimesis .....	120
2. 3. 3. Tercera faja. Asunción de María y la entrega del cinto a Santo Tomás .....	127
2. 3. 4. Remate del Timpano. Coronación de María .....	132
2. 3. 5. Del mensaje en las ménsulas. Antiguo Testamento. David y Bethsabé. Nuevo Testamento. San Mateo y San José .....	135
2. 3. 5. 1. Antiguo Testamento. David y Bethsabé .....	135
2. 3. 5. 2. Nuevo Testamento. San Mateo y San José .....	139
2. 3. 6. Parteluz. La Virgen con el Niño .....	142
3. A MODO DE CONCLUSIÓN .....	150
Notas .....	151
OBRAS CITADAS .....	181

\*\*\*

Normas para la presentación y envío de originales .....	188
Ficonofue .....	189
Publicaciones de Arte de la Fundación Universitaria Española .....	191

## Resumen

Los tímpanos de la catedral de santa María en Vitoria, fueron elaborados en el siglo XIV. Presentan singulares novedades iconográficas que en el presente análisis comentamos. Los estudios tradicionales precisan en ellos la recreación de la vida de san Gil, el juicio de las almas y la Asunción de María. Analizando los detalles iconográficos que se dan cita, entendemos que responden a una hagiografía en referencia al Camino de Santiago y sus santos arquitectos como lo fueron santo Domingo de la Calzada y san Juan de Ortega. Por otra parte, la huella italiana queda presente en los modelos representados como se desprende en los relieves aquí figurados.

## Abstrat

The tympanums of St. Mary's Cathedral in Vitoria date from the 14th century and some of its new iconographic peculiarities are commented in this essay. Common studies project in these tympana the recreation of St. Gile's life, the Judgement of the Souls and the Assumption of Mary. Through the analysis of the iconographic devices mentioned above, it is our understanding that they proceed from a hagiography which reveals a clear reference to the Way of St James in Spain and to such architects as St Domingo de la Calzada and St Juan de Ortega. The Italian trace is also present as it can be seen in the reliefs shown here.



## 1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

### 1. 1. LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA VITORIA - GASTEIZ. SU GÉNESIS EN EL CONTEXTO HISTÓRICO

**H**abitada ya desde el siglo VIII, la colina de Gasteiz nos ofrece en la actualidad un conjunto iconográfico singular que se gestó en el siglo XIV: son los tímpanos de la Catedral de Santa María. Fue dicha colina el núcleo que, bajo el dominio del rey Sancho el Sabio de Navarra, recibió la carta fundacional en el año 1181 bajo el nombre de Victoria<sup>1</sup>, siendo en 1431 cuando Juan II de Castilla le confirió el título de ciudad.

La primitiva arquitectura religiosa, bajo la advocación a Santa María, se destruyó a comienzos del siglo XIII. En estas circunstancias la figura del rey castellano Alfonso VIII (1155-1214) inaugura la nueva arquitectura al establecer un templo-fortaleza que en la actualidad es claramente manifiesto. Sin duda, Alfonso X (1221-1284) favoreció los trabajos en este conjunto pues era muy conocida su devoción mariana<sup>2</sup>. Sabido es que el rey castellano, tras renunciar al imperio, recaló en Vitoria en el año 1276, donde contrajo una grave y mortal enfermedad, tan es así que más de un año le retuvo en la ciudad de Vitoria. Cuentan que el milagro sucedió y, tras leer sus escritos de las *Cantigas a Santa María* que el mismo rey estaba componiendo, sanó<sup>3</sup>

Fue con este monarca castellano, Alfonso X, con quien se impulsó la construcción y tras dos siglos el templo se configura siguiendo las trazas góticas como hoy podemos contemplar en su interior. La fecha de 1498 toma su importancia ya que el traslado de la Colegiata de Armentia al templo de santa María otorgó al conjunto religioso el carácter de Sede Colegial. Si bien en el siglo XVI y bajo el pontificado de Adriano VI quiso distinguirse como iglesia catedral, no alcanzó tal propósito hasta el año 1862.

Nuestro comentario se centrará en el siglo XIV, época en la que encontramos a un vitoriano singular que debemos subrayar, se trata de Pedro López de Ayala (1332-1407) conocido como el Canciller Ayala y que en el año 1374 fue alcalde mayor de Vitoria y, al año siguiente, ocupó el mismo puesto en la ciudad imperial de Toledo, todo ello por designación real. Además de sus conocidos escritos y de sus cargos públicos, su figura alcanzará singular importancia en la lectura iconográfica que seguidamente ofrecemos.

Vitoria, en el año 1087, formó parte de la diócesis de Calahorra-La Calzada. Fue en tiempos de Alfonso VI, hacia el año 1076, cuando Castilla se anexionó el norte de la actual Rioja. Con ello se reunificó la zona norte peninsular y la diócesis de Calahorra aglutinó los territorios de Álava, Vizcaya y parte de Navarra.

En el siglo XIII el obispo Juan Pérez, debido a los desmanes del señor de Vizcaya, trasladó la sede episcopal a santo Domingo de La Calzada, motivo por el cual la iglesia de santo Domingo consiguió el título de Catedral y, a partir de este momento, la denominación de la diócesis se conocerá como Calahorra y La Calzada.

Por tanto, Vitoria perteneció a la diócesis señalada, aspecto de singular importancia en el análisis de las representaciones pétreas que vamos a considerar en nuestro comentario.

Y es en este contexto donde entra a formar parte el conocido Camino de Santiago que, tras las rutas francesas, convergía en Puente la Reina<sup>4</sup>. El *Codex Calixtino*, manuscrito del siglo XII, precisa las diferentes etapas al peregrino hasta la conclusión en Compostela<sup>5</sup>. Pero Picaud, su redactor, también nos habla de otra entrada que, por el Pirineo más occidental, convergía con el llamado camino francés y llegaba a la ciudad de Burgos<sup>6</sup>. Es en esta descripción donde debemos detenernos para considerar el discurrir del Camino por los territorios vascos y navarros a los que tanto Álava como su capital Vitoria pertenecieron en estos tiempos aunque alternaban entre su dependencia de la corte de Castilla o de Navarra.

Sabido es que el *Codex Calixtino*, suponía, como se ha señalado, toda una guía de peregrinos. En su narración encontramos descripciones de caminos, pero también de costumbres entre las gentes que poblaban el recorrido. Respecto a los territorios que nos ocupan se suceden algunos comentarios en los que vamos a detenernos pues se da cuenta de su peligrosidad para el peregrino y de otras curiosidades en esta ruta jacobea que atraviesa territorios vasco-navarros.

La razón por la que recreamos estos pasajes de Picaud es sencilla. Como veremos, la iconografía de los tímpanos vitorianos refiere al *devoto camino* y recordará a los peregrinos las dificultades sufridas en su realización y a su vez dará cuenta de quienes fueron sus santos hacedores.

Esta ruta norte queda descrita, se habla de su pobreza y también de sus pobladores, peligrosos para los peregrinos:

*Viene luego, cerca de Port de Cize, el territorio de los Vascos, con la ciudad de Bayona en la costa, hacia el Norte. Es ésta una región de lengua bárbara, poblada de bosques, montañosa, falta de pan y vino y de todo género de alimentos excepto el alivio que representan las manzanas, la si-*

*dra y la leche. En este territorio, es decir, en las proximidades de Port de Cize, en las localidades de Ostabat, Saint-Jean y Saint-Michel –Pied-de Port, los recaudadores de portazgo son tan malvados que merecen la más absoluta condena, porque armados con dos o tres garrotes, salen al paso de los peregrinos arrancándoles por la fuerza injustos tributos. Y si algún caminante se niega a pagar el dinero que le piden, le golpean con los garrotes y en medio de amenazas le registran hasta las calzas y le quitan el censo.*

*Las gentes de esta tierra son feroces como es feroz, montaraz y bárbara la misma tierra que habitan. Sus rostros feroces, así como la propia ferocidad de su bárbaro idioma, ponen terror en el alma de quien los contempla. Como legalmente sólo pueden cobrar impuestos a los mercaderes, el que cobran a los peregrinos y viajeros es ilegal. Cuando la tarifa sobre algo es de cuatro o de seis monedas, ellos cobran ocho o doce, es decir, el doble.*

.....

*En territorio todavía de los Vascos, el Camino de Santiago pasa por un monte muy alto, denominado Port de Cize, bien por ser la puerta de España, o porque por ese monte se transportan las mercancías de un país a otro. Tiene ocho millas de subida y otras ocho de bajada; su altura, en efecto, es tanta que parece que toca el cielo. A quien lo sube le parece que puede palpar el cielo con su propia mano. Desde su cumbre puede verse el mar británico y occidental, así como los confines de tres regiones: Castilla, Aragón y Francia. En la cima de este monte hay un lugar llamado la Cruz de Carlomagno, porque en él, en tiempos pasados, Carlomagno se abrió camino con hachas, piquetas, azadas y otras herramientas, cuando, al frente de sus ejércitos, se dirigía a España. A continuación alzó figuradamente en alto la cruz del Señor, y doblando las rodillas en dirección a Galicia, elevó sus preces a Dios y a Santiago. Por este motivo, los peregrinos tienen por costumbre hincarse allí de rodillas y orar vueltos hacia la patria de Santiago, y cada uno deja clavada una cruz, estandarte del Señor. Hasta mil se pueden encontrar allí. De ahí que se tenga a éste por el primer lugar de oración a Santiago en el camino (portus Cisere o portus Ciserei), es el puerto que comunica el valle francés de Cize, uno de los siete de la Baja Navarra, con el español de Roncesvalles).*

*En ese monte, antes de que el cristianismo se extendiese por todo el territorio español, los impíos de los navarros y de los vascos, tenían por costumbre, a los peregrinos que se dirigían a Santiago, no sólo asaltarlos, sino montarlos como asnos y matarlos. Junto a este monte, en dirección norte, está el valle llamado Valcarlos, en el que acampó el mismo Carlomagno con sus ejércitos, cuando sus guerreros murieron en Roncesvalles. Por él pasan también muchos peregrinos camino de Santiago*

*cuando no quieren escalar el monte. A continuación, en la bajada, están el hospital y la iglesia en la que se encuentra el peñasco que el poderosísimo héroe Roldán, con su espada partió por medio de arriba a abajo, de tres golpes. Viene luego Roncesvalles, el lugar donde tuvo lugar el gran combate en el que perecieron el rey Marsilio, Roldán y Oliveros con otros cuarenta mil combatientes cristianos y sarracenos.*

*Pasado este valle, viene la tierra de los navarros, rica en pan, vino, leche y ganados. Navarros y vascos tienen características semejantes en las comidas, el vestido y la lengua, pero los vascos son de rostro más blanco que los navarros.*

*Los navarros se visten con ropas negras y cortas hasta las rodillas como los escoceses y usan un tipo de calzado que llaman abarcas, hechas de cuero con el pelo sin curtir, atadas al pie con correas y que sólo envuelven las plantas de los pies, dejando al descubierto el resto. Gastan, en cambio, unos mantos negros de lana que les llegan hasta los codos, con orla, parecidos a un capote, y a los que llaman sayas. Como se ve, visten mal, lo mismo que comen y beben también mal, pues en casa de un navarro se tiene la costumbre de comer toda la familia, lo mismo el criado que el amo, la sirvienta que la señora, mezclando todos los platos en una sola cazuela, y nada de cucharas, sino con las propias manos, y beben todos del mismo jarro. Y oyéndoles hablar, te recuerdan los ladridos de los perros, por lo bárbaro de su lengua. A Dios le llaman urcia; a la Madre de Dios, andrea Maria; al pan, orgui; al vino, ardim; a la carne, aragui; al pescado, araign; a la casa, echea; al dueño de la casa, iaona; a la señora, andrea; a la iglesia, elicera; al sacerdote, belaterra, que significa bella tierra; al trigo, gari; al agua, uric; al rey, ereguia; y a Santiago, iaona domne iacue. Son un pueblo bárbaro, diferente de todos los demás en sus costumbres y naturaleza, colmado de maldades, de color negro, de aspecto innoble, malvados, perversos, pérfidos, desleales, lujuriosos, borrachos, agresivos, feroces y salvajes, desalmados y réprobos, impíos y rudos, crueles y pendencieros, desprovistos de cualquier virtud y enseñados a todos los vicios e iniquidades, parejos en maldad a los Getas y a los sarracenos y enemigos frontales de nuestra nación gala. Por una miserable moneda, un navarro o un vasco liquida, como pueda, a un francés. En alguna de sus comarcas, en Vizcaya o Álava por ejemplo, los navarros, mientras se calientan, se enseñan sus partes, el hombre a la mujer y la mujer al hombre. Además, los navarros fornican incestuosamente al ganado. Y cuentan también que el navarro coloca en las ancas de su mula o de su yegua una protección, para que no las pueda acceder más que él. Además, da lujuriosos besos a la vulva de su mujer y de su mula. Por todo ello, las personas con formación no pueden por menos de reprobar a los navarros.*

*Sin embargo, se les considera valientes en el campo de batalla, esforzados en el asalto, cumplidores en el pago de los diezmos, perseverantes en sus ofrendas al altar. El navarro, cada vez que va a la iglesia, ofrece a Dios pan, vino, trigo, o cualquier otra ofrenda. Dondequiera que vaya un navarro o un vasco se cuelga del cuello un cuerno como un cazador, y acostumbra a llevar dos o tres jabalinas, que ellos llaman auconas. Y cuando entra o vuelve a casa silva como un milano. Y cuando emboscado para asaltar una presa, quiere llamar sigilosamente a sus compañeros, canta como el búho o aúlla como un lobo.*

*Se suele decir que descienden del linaje de los escoceses, por lo semejante que son ellos en sus costumbres y aspecto. Es tradición que Julio César envió a tres pueblos: los nubios, los escoceses y los cornubianos “caudados”, para someter a los pueblos de España que no querían pagarle tributo, con la orden de pasar por la espada a todos los varones respetando la vida sólo a las mujeres. Entraron por mar en aquel territorio y, destruidas las naves, lo devastaron a hierro y fuego desde Barcelona a Zaragoza y desde Bayona a Montes de Oca. No les fue posible rebasar estas fronteras, porque los castellanos unidos rechazaron el ataque fuera de sus confines. En su retirada huyeron a los montes de la costa situados entre Nájera, Pamplona y Bayona, es decir, en dirección al mar, en tierras de Vizcaya y Álava, donde se establecieron, levantando numerosas fortificaciones y dieron muerte a todos los varones para arrebatárles las esposas, de las que tuvieron hijos, a los que la posteridad denominó navarros. Por lo que navarro se traduce non verus, no verdadero, es decir nacido de estirpe no auténtica o de prosapia no legítima. Dícese también que los navarros tomaron su nombre primeramente de una ciudad llamada Naddaver, situada en la región de la que procedían, ciudad convertida al Señor en los primeros tiempos, por la predicación de San Mateo, apóstol y evangelista.*

Como comentamos, el relato del *Codex Calixtino* presenta la zona de vasconia como peligrosa y, como veremos, repara de igual manera en las proximidades de Burgos, concretamente en Montes de Oca para incidir del mismo modo en los desmanes que los naturales acometían contra los peregrinos. Es el llamado Camino Francés por donde los “viajeros del apóstol” discurrían desde Nájera hasta Burgos tras atravesar por el Pirineo occidental por los descritos territorios vasco-navarros.

## 1. 2. DEL CAMINO FRANCÉS Y LOS SANTOS ARQUITECTOS

Hemos de reparar en este apartado para considerar seguidamente la iconografía que nos ocupa. Hoy en día, alguno de los santos que gozaron de singular fama en tiempos medievales han pasado al olvido. A partir del siglo XII fue importante la devoción en Castilla a santo Domingo de la Calzada (1020-1109) y a quien fuera su discípulo, san Juan de Ortega (1080-1163), verdaderos hacedores y protectores del peregrino en el *Camino de Santiago*, una ruta que alcanzó su importancia cuando el obispo Gotescalvo inaugurara este *viaje de Fe* a Santiago de Compostela allá por el año 950.

Ambos santos fueron arquitectos, pertenecieron a la diócesis de Calahorra que, como hemos precisado, a partir del siglo XII se denominó Calahorra-La Calzada. Por tanto, para nada extraña que su hagiografía ocupe como santos locales, un destacado lugar en los relieves vitorianos, pues era tradición en los tímpanos góticos que se dedicara uno de sus espacios a las beatas devociones más próximas en el espacio.

En la actualidad no se ha conservado documentación alguna de la época donde podamos considerar y fundamentar la vida de estos santos que nos ocupan de los siglos XI y XII. Los escritos más antiguos pertenecen al siglo XIV quedando recogidos en las *Leyendas Áureas* y en los *Flos Sanctorum* de los siglos XVI y posteriores. Hemos de entender que, a falta de la antigua hagiografía, es la tradición, tanto oral como escrita, quien conserva sus testimonios de vida y Fe, de ahí que resulten plenamente válidos a la hora de fundamentar nuestro comentario iconográfico.

En consecuencia, en nada distrae fundamentar nuestra fuente literaria en estos textos de Época Moderna, pues en ellos se recogen los dichos y hechos piadosos y populares que en los siglos XI y XII fundamentaron la santidad de estos hacedores del *Camino apostólico* y que fueron clara fuente de inspiración para posteriores hagiografías, sin olvidar a mentores y artistas.

El comentario a nuestros santos constructores se abre con la llegada del legado pontificio de Benedicto IX, el obispo Gregorio que lo fuera de Ostia, comisionado de Roma para aplacar una plaga de langostas que asolaba estas regiones navarras. El jesuita Ribadeneira así lo recoge y asocia esta figura a Domingo de La Calzada:

*En este tiempo, que era cerca de los años del Señor de mil y cincuenta, en todo el Reyno de Navarra la langosta, y pulgón comían, y destruían los frutos de la tierra; y el Papa avisado de este trabajo para los Navarros, que*

*le suplicaron, les diese algún remedio para mitigar el azote de Dios, envió à España por Legado suyo à un glorioso Confesor, llamado Gregorio, Obispo de Ostia, el cual con su vida y predicación, y las buenas obras de oraciones, limosnas, y penitencias, que mandó hacer, se enmendaron muchos de su mala vida; y cesando los pecados, cesó también el azote de ellos. Con este santo Varón se juntó nuestro Domingo, y anduvo en su compañía, hasta que murió<sup>7</sup>*

La tradición cuenta que Domingo, nacido en la localidad burgalesa de Vitoria, fue discípulo de Gregorio siendo muy joven y en su compañía se formó en la Fe durante cuatro años, tiempo empleado en aprender las labores sobre la construcción de puentes. En el año 1044 falleció el obispo ostiense y Domingo, a sus veinte años se encaminó a los bosques que rodean el río Oja, lugar abandonado y desértico.

Ubieto relaciona la figura del santo con la ruta hacia Santiago y el cuidado de los peregrinos:

*Es aquí donde comienza a compaginar su Fe, su entrega a Dios y a sus semejantes con los problemas reales que le rodean, que le configuran como hombre de su tiempo y que, en parte, acabamos de tratar. Por estas tierras sabe de las penalidades de los peregrinos que se pierden de la Ruta Jacobea del norte; conoce la falta de asistencia hospitalaria; se entera de las malas condiciones que presenta el río en épocas de crecida; le duelen las escenas de bandidaje que sufren a menudo los romeros.*

*Y sólo así, sin ayuda de nadie -más bien con la desaprobación de los pueblos limítrofes-, sin medios económicos, pero con la fuerza que dan Fe y juventud, emprende la tarea que cristalizará en un puente, un camino, un hospital, una hospedería, un convento, una catedral, una ciudad, un altar. El ermitaño era enfermero, médico, cocinero, albañil y arquitecto, y a cada uno de estos oficios se entregó con ímpetu renovado, desdoblándose<sup>8</sup>.*

Estando en Burgos en el año 1094 Domingo conoció a Juan Velásquez, encuentro que marcó la vida del joven Juan, futuro san Juan de Ortega, pues eran almas gemelas y realizaron empresas conjuntamente<sup>9</sup>. A partir de entonces, se convirtió en su discípulo acompañándole en todos sus trabajos hasta la muerte. Dicen algunos relatos que san Juan de Ortega fue el más afamado arquitecto de Castilla, sin duda sus lecciones fueron aprendidas del maestro santo Domingo de la Calzada a quien tan pronto llegado al trono Alfonso VI en 1076 le encomendó la construcción y reparación de todos los puentes desde Logroño a Compostela. Con ello, el monarca tuvo para su tiempo la asistencia de santos arquitectos que en todo momento favorecieron el Camino a Compostela<sup>10</sup>.

Flórez, en su enciclopédica obra del siglo XVIII, recoge esta relación entre santo Domingo y san Juan de Ortega:

*El nombre sólo de santo Domingo de la Calzada, tan popular en la Rioja, nos excusa de comentarios; y no fue él solo quien se dedicó á esta ruda tarea –construcción de puentes, hospitales–, pues á su muerte (1109) imitole en aquel mismo país san Juan de Ortega, á quien deben sus puentes Nájera y Logroño, y otros varios que aun subsisten hasta el día á pesar de los siglos que han transcurrido. En aquellos siglos bárbaros unos pobres monjes, que apenas tenían estudios, ni eran matemáticos, ni gastaban sumas inmensas en levantar planos, fabricaban puentes, que no tan sólo no se hundían apenas contruidos, sino que perseveran hoy en día á pesar de los siglos y de los elementos<sup>11</sup>.*

Juan de Velásquez, nació en el pueblo burgalés de Quintanaortuño hacia el año 1080. Desde muy joven, como se ha dicho, se convirtió en seguidor y discípulo de santo Domingo de la Calzada, con quien colabora, hacia el año 1094, en la construcción del nuevo Camino de Santiago en la zona de Nájera a Burgos que el *Codex Calixtino*, describe como muy peligrosa<sup>12</sup>:

*Después de su tierra, pasados los Montes de Oca, en dirección a Burgos continúa el territorio español con Castilla y Campos. Es una tierra llena de tesoros, de oro, plata, rica en paños y vigorosos caballos, abundante en pan, vino, carne, pescado, leche y miel. Sin embargo, carece de arbolado y está llena de hombres malos y viciosos.*

La biografía que ofrecemos sobre san Juan de Ortega y que justificará nuestro análisis iconográfico procede de un “unicum” editado en Sevilla entre 1520-21 por Juan de Valera y conservado en el archivo histórico de Loyola que responde a una edición de la *Leyenda Sanctorum* de Vorágine glosada con diferentes añadidos como reza en su título, en donde ya se da cuenta de san Juan de Ortega, de ahí la notoriedad de este santo para la época (fig.1):

*Leyenda de los Santos (que vulgarmente Flos Sanctorum llaman), agora de nuevo empremida, y con gran estudio y diligencia extendida y declarada, y a la perfección de la verdad traída, y aún de las siguientes leyendas argumentada. Conviene saber: La vida de sant Joseph, la de sant Juan de Ortega, la Visitación de nuestra Señora a santa Elisabet, el Triunfo o vencimiento de la cruz, la historia de sancta Anna.*

Así, conocemos que Juan de Ortega tras ser ordenado sacerdote y a la muerte de santo Domingo<sup>13</sup> y del monarca Alfonso VI, vendió sus propios



bienes y los distribuyó entre los pobres, emprendiendo hacia el año 1112 su viaje a Tierra Santa disgustado por las revueltas que causaban en su país, cerca de Burgos, las guerras entre Alfonso el Batallador rey de Aragón y su mujer Doña Urraca reina de Castilla.

*Permaneció allí algún tiempo con no poca tranquilidad de su espíritu, hasta que creyendo sosegadas las turbaciones de su patria, regresó a ella por mar sufriendo grandes y peligrosas tormentas<sup>14</sup>.*

Llegado nuevamente a España continuó en su misión como arquitecto constructor de puentes, iglesias y hospitales. Su viaje de regreso fue muy arriesgado y, salvado del peligro, gracias a la intercesión de san Nicolás de Bari, se centró en cumplir su promesa: levantar una capilla en honor de este santo protector, patrono de los peligros en la mar. Así se recoge en las fuentes y da cuenta el santo en su testamento:

*Sabemos que San Juan de Ortega, antes de ir á Jerusalén había ayudado á construir algunos puentes y otros edificios á Santo Domingo de la Calzada, y que á su regreso no solo hizo sólidos caminos entre pantanos que antes impedían el paso a los caminantes y levantó puentes sobre el Ebro y el Naxerilla, sino que fabricó en montes de Oca una ermita con su habitación y hospedería para recoger a los peregrinos que se dirigían a Santiago de Compostela<sup>15</sup>*

No extraña, en consecuencia, que tanto santo Domingo de la Calzada como san Juan de Ortega, fueran considerados santos viatores, socorro de peregrinos en los caminos de Nájera a Burgos, es decir, en el llamado Camino Francés<sup>16</sup>.

En este sentido tres santos fueron los verdaderos arquitectos e ingenieros del “camino santo”: san Gregorio Ostiense, santo Domingo de la Calzada y san Juan de Ortega<sup>17</sup>.

## 2. CATEDRAL DE SANTA MARÍA ICONOGRAFÍA DE SUS TÍMPANOS

### 2. 1. Tímpano lateral derecho o de la Creación. Santo Domingo de la Calzada y San Juan de Ortega

En el año 1968, el profesor Azcárate estableció una lectura del tímpano que nos ocupa. Para el historiador, las representaciones pétreas daban cuen-

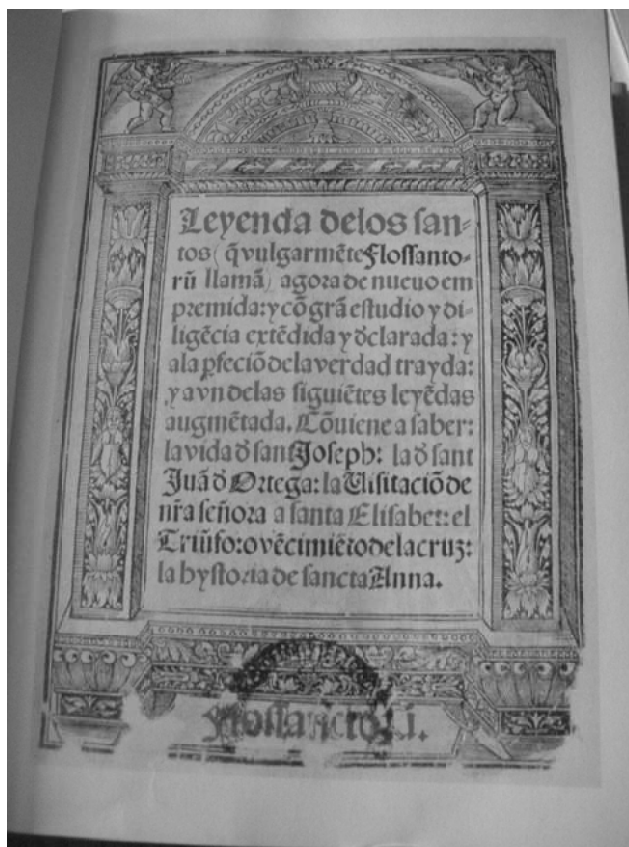
ta de la vida y milagros de san Gil. La lectura ha sido continuada hasta la actualidad como se desprende de las publicaciones de otros profesores como Ainaud de Lasarte, Silva Verástegui, Andrés Ordax, Micaela Portilla y más recientemente Lucía de La Hoz<sup>18</sup>(fig.2).

Nuestro análisis iconográfico presenta un comentario bien distinto como podremos apreciar en su lectura y dimos a conocer en el año 2008 en el libro: *Catedral de Santa María. Iconografía de sus tímpanos. Diario de peregrinos. Sergio da Fulda y Bernardo il Bolognese*. El argumento que identifica estos relieves con san Gil ofrece una descripción de los detalles que, a mi modo de ver, se presenta al menos, forzada. Podemos reparar en un sencillo ejemplo. En la primera faja de este tímpano el rostro de personaje identificado como el pobre que recibe la capa de san Gil, curiosamente, es igual al del santo curando al endemoniado. En consecuencia, no se trata de diferentes figuras, sino que responden a un mismo personaje que se va repitiendo es este pétreo registro.

Por otra parte en las dos fajas superiores siempre se repite en todos sus relieves la imagen de un monje con capucha. Llegamos a la conclusión de que son dos los personajes que con claridad quedan representados en este tímpano: El primero en la faja inferior y el segundo, el citado monje, en las dos superiores.

Además de lo dicho, la lectura que identifica las composiciones con san Gil mezcla las escenas sin rigor cronológico y narrativo alguno, aspecto a tener en cuenta ya que las representaciones góticas respetan el discurso ordenado en el tiempo para sus figuraciones historiadas.

En consecuencia y, como observaremos, son dos los santos aquí representados con una clara secuencia temporal en sus registros pétreos: Santo Domingo de la Calzada en la faja inferior y san Juan de Ortega en las dos superiores. Iconografía que para nada ha de extrañar simplemente porque eran santos muy afamados en su tiempo y porque trabajaron en la diócesis de Calahorra y La Calzada a la que estaba adscrita la colegiata vitoriana que estudiamos. No hemos de olvidar en este sentido que fueron los santos arquitectos que levantaron el Camino Francés de Nájera a Burgos por donde debía discurrir el peregrino llegado a Vitoria. La enseñanza que se le transmitía, fundamento de estos relieves en el arte gótico, no era otra sino contemplar a quienes en esta diócesis abrieron un camino hacia Compostela, de ahí que, como veremos, en el tímpano lateral izquierdo del templo se representase el martirio de apóstol Santiago, y con ello el objetivo de su peregrinación: honrar las reliquias del santo en Compostela.



1. Frontispicio de la *Leyenda Sanctorum*. Edición de Juan Valera. Sevilla 1520-21- *unicum* conservado en Loyola.

### 2.1 1. Primera faja.

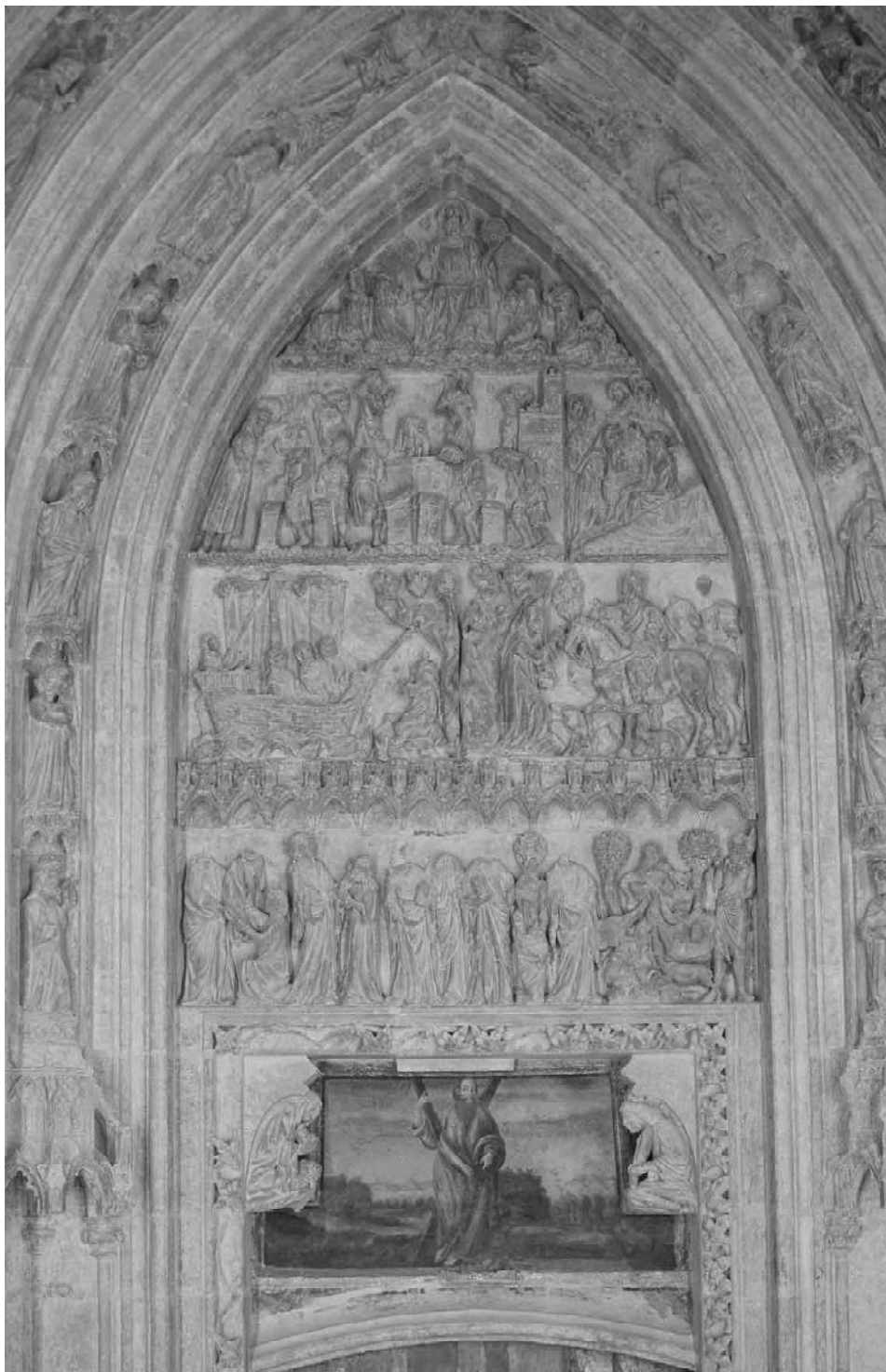
#### Escenas narrativas de santo Domingo de la Calzada

Cuatro son los registros que se recogen en esta primera faja y que responden a narraciones historiadas sobre la vida de santo Domingo de la Calzada (fig.3).

#### 2. 1. 1. 1. Santo Domingo de la Calzada solicita el hábito al abad de Valvanera

Como hemos precisado se ha querido ver en este relieve uno de los milagros de san Gil, la entrega de la túnica y curación de un mendigo o de un paralítico<sup>19</sup> (fig.4) .

Observaremos que la imagen no responde a esta lectura de la *Leyenda Áurea* que trata de asociarlo a San Gil. El joven no parece un paralítico, ni



2. Catedral de santa María. Tímpano derecha. *La Creación*. Santo Domingo de la Calzada y san Juan de Ortega.



3. Faja primera. *Historias de santo Domingo de la Calzada.*



4. *Santo Domingo de la Calzada solicita el hábito al abad de Valvanera.*

está desnudo, lo encontramos sentado, más bien genuflexo y en expresión de respeto. La figura que se dispone en pie no se despoja de túnica alguna, simplemente porque la lleva puesta; porta un hábito en su mano que el joven parece solicitar, demandar y anhelar acariciándolo en su gesto.

Curiosamente, la escena abre los escritos sobre la vida de santo Domingo y responde a la petición del hábito en la orden benedictina al abad del monasterio de Valvanera. El abad sostiene en su mano el hábito que el joven demanda, lo muestra pero no lo impone. Así nos lo cuenta Pedro de la Vega recogiendo textos medievales en la edición de su *Flos Sanctorum* (1572). Comienza a narrar la vida del santo con este mismo asunto, quizá siguiendo una fuente perdida, la *Legenda Asturicense* que fue muy conocida y seguida en narraciones hagiográficas ya desde el siglo XIV<sup>20</sup>.

*Santo Domingo fue lego y sin letras, y natural de un lugar de Italia que es llamado Villoria: y vinose a tierra de Rioja. Y queriendo mudar la vida seglar en vida contemplativa y reglar fuese al abad del monasterio de Valvanera que es de orden de San Benito: y rogole humildemente que le pluguiese dar el hábito de la religión y recibir en el monasterio de bajo su disciplina.*

Como precisaremos en el segundo de estos relieves, añade Pedro de la Vega:

*El abad se lo dilató y negó...*

Contemplando la escena podemos reparar en los relieves en *L'Arca de san Agostino* que se localiza en Pavía. El escultor Giovanni Balduccio dispuso al santo de Hipona recibiendo el hábito de nuevo cristiano que le ofrecía su maestro, el obispo san Ambrosio. Ahora el argumento es diferente, Domingo está en postura devocional pero la ambicionada túnica no le es impuesta, la acaricia con su mano expresando un deseo que, por destino divino, no le fue concedido (fig.5).

### 2. 1. 1. 2. Santo Domingo de la Calzada solicita su ingreso en el Monasterio de San Millán

El argumento del relieve fue considerado como la curación por parte de san Gil al endemoniado<sup>21</sup> (fig.6).

Como hemos indicado y podemos apreciar el joven considerado como san Gil, presenta el mismo rostro al que fuera descrito como el paralítico o



5. Giovanni Balducio: *Imposición del hábito a san Agustín*. Arca de san Agustino. Pavía.



6. *Santo Domingo de la Calzada solicita su ingreso en el Monasterio de San Millán*.

menesteroso en el relieve anterior. De ahí que ambos responden sin duda a un mismo personaje.

La figura que comentamos toma de su brazo a un anciano con larga barba que dispone sus manos en oración como clara referencia al abad del monasterio<sup>22</sup>. La acción se ajusta más a una súplica del joven al orante anciano.

Y es que, como recoge Pedro de la Vega de los citados textos medievales, tras la negativa del abad de Valvanera no pudo recibir el hábito y el santo se encaminó con el mismo propósito ante el también abad de san Millán:

*Era dado al servicio del Señor tanto, que en otro que en las cosas de Dios no pensaba, ni se ocupaba, dejando aparte los regalos y confusión de este mundo. Para mejor cumplir su deseo pensó de apartarse de la conversación y trato de los hombres, y fuese al monasterio de nuestra Señora de*

*Valvanera, que es de la orden de san Benito, donde habló con el Abad, y de los más monjes, y les rogó que le diesen el hábito. El Abad se lo dilató y negó por entonces, por lo cual santo Domingo no apartándose de aquel santo propósito que tenía de ser monje, se fue al monasterio de san Millan, que es también de Benitos, y así mismo el Abad no lo quiso recibir.*

Y así lo manifiesta el relieve, Domingo toma con su mano el brazo del anciano clérigo para reclamar su atención, pero no es correspondido y el abad, centrado en su oración, lo ignora.

Nos encontramos, en consecuencia, con las dos peticiones que santo Domingo realizó para profesar en la orden de san Benito, ambas fueron denegadas y su primer propósito no pudo llevarse a efecto. La hagiografía dará cuenta de que Dios tenía preparado para él otra misión.

### *2. 1. 1. 3. Santo Domingo de la Calzada es rechazado por los monjes y por el ermitaño*

Llegamos a la tercera de las escenas donde aparecen cuatro personajes descabezados, dos con libro que parecen remitir al clero y uno de ellos carente de atributo alguno. Entre las rocas, se observa una escondida covacha donde se aloja un eremita o anacoreta. El relieve, ha sido considerado como otra de las historias de san Gil, concretamente con el encuentro del santo con el obispo Cesareo y también con el eremita Veredimio<sup>23</sup> (fig.7).

El argumento precisado por quienes han considerado el ciclo de San Gil, es decir el encuentro del santo con el ermitaño Veredonio supone, por otra parte, una clara trasgresión y alteración en la ordenada secuencia de la vida del santo, pues se localiza en la *Leyenda Áurea* con posterioridad al salvamento de la nave por la tempestad que también consideran representada en este tímpano vitoriano. Si así fuera se rompería con claridad el ciclo narrativo que en el arte gótico se tiende a cumplir con exquisito rigor. Por otra parte no se define en la vestimenta iconografía alguna que permita la identificación de un obispo, aspecto que queda claramente manifiesto, como daremos cuenta, en el ropaje del obispo representado en el tímpano central.

Volviendo a considerar el relieve, Ubieto Arteta nos cuenta:

*En el año 1044 falleció Gregorio, nuestro santo quiso profesar en un monasterio o bien vivir una vida retirada con un anacoreta. El resultado no pudo ser peor, no fue aceptado ni por los monjes del monasterio de San Millán de la Cogolla, ni por los de Santa María de Valvanera, es más, debido a un defecto físico, tampoco fue considerado por el anacoreta de los montes de San Lorenzo<sup>24</sup>*





7. Santo Domingo de la Calzada es rechazado por los monjes y el ermitaño.

Por tanto, las dos figuras que se acompañan con el libro bien pueden referir al abad de sendos monasterios, el de san Millán de la Cogolla y el de Valvanera, entre los que se encontraría Santo Domingo de Silos que no porta libro alguno por no ser monje. Junto a ellos se dispone el anacoreta que, como nos relata Pedro de la Vega siguiendo manuscritos medievales, rechazó convivir con nuestro santo. Ambos, Domingo y el eremita, parecen dialogar como se recoge en la narración:

*Y yendo rápidamente al Abad de Valvanera de la orden de S. Benito, le pidió humildemente ser admitido en su comunidad y ser instruido en la doctrina de las letras sagradas. Y, no aceptando su petición de este Abad, el santo hombre se dirigió al cenobio de S. Millán, se presentó ante el Abad para cumplir su deseo. Pero el Abad, considerando que ocultaba una mala vida, al igual que había hecho el otro, lo rechazó. Es que teniendo una costumbre de vida diferente, de ninguna manera quiso unir costumbres dis-*

*tintas. El santo hombre, retirándose de allí, se dirigió a cierto ermitaño, que vivía en los alrededores del monasterio de S. Millán.*

*El ermitaño que llevaba una vida solitaria, se había construido una pequeña casa de oración. Y luego de intercambiar unas palabras sobre el desprecio de la vida mundana, añadió el ermitaño: “Si te agrada este lugar, estoy dispuesto a cedértelo, me apresuraré a prepararme otro”. Santo Domingo respondió: “No quiero aprovecharme de tus comodidades de manera que te veas privado de tu lugar”. Y despidiéndose así del ermitaño, se marchó al lugar de los Borovanos...<sup>25</sup>.*

Los tres primeros relatos de la vida de santo Domingo quedan aquí representados de manera ordenada siguiendo la secuencia temporal y narrativa, se expresa con ello el rechazo que sufrió el santo tanto de vida conventual como eremítica. Sin duda la mano de Dios lo quería para otra empresa que, como veremos, será la de santo protector y constructor en el Camino de Santiago.

Así, tras estas renunciaciones, santo Domingo se encaminó a un lugar apartado, Ayuela, localidad próxima a la que hoy conocemos como santo Domingo de la Calzada donde posteriormente se levantó el templo bajo su advocación y que nos abre la última secuencia de esta primera faja ilustrada.

#### 2. 1. 1. 4. Santo Domingo huye a la vida retirada

El relieve ha sido relacionado con san Gil herido por la flecha del hijo del rey cuando cazaba una cierva, pero no tiene fundamento lógico debido a los detalles que se presentan en la escena<sup>26</sup> (fig.8).

Se dice que posiblemente se localice en el relieve una cierva, lo cierto es que no la encontramos, más bien se dispone un perro con collar, por tanto un animal doméstico. La *Leyenda* de Vorágine (Jacopo da Varazze), por otra parte más ajustada en su título como *Legende Sanctorum*, comenta que en la cueva donde encontraron a san Gil, la cierva estaba reclinada bajo sus rodillas. Nos habla también del hijo de rey en la caza y por la vestimenta podemos considerar como más ajustada la identificación del personaje con un labriego -dispone de corta túnica-, entrado en edad por su manifiesta calvicie y generosa barba, se acompaña de una lanza, que no de arco como se debería figurar. Además, el animal que se dispone junto al santo como se ha señalado es un perro.

Las relaciones iconográficas con san Gil no dejan de ser forzadas y aún más sabiendo, como se ha señalado, que el arte gótico en el siglo XIV es esencialmente narrativo, sigue las secuencias con orden manifiesto y con sumo rigor. Como veremos, en las fajas superiores se continúa considerando

la figura de san Gil. Así, desde este punto de vista, los sucesos de la cierva y su cacería por el hijo del rey son posteriores a las escenas que seguidamente daremos cuenta y que, a nuestro parecer, como todo el conjunto del tímpano, poco o nada tienen que ver con esta atribución y lectura tradicional.

El argumento plástico que se nos ofrece recrea a santo Domingo tras su despedida del ermitaño y su llegada al pequeño huerto de su retiro, de ahí que se disponga en el interior de una sencilla covacha acompañado del libro para la oración. Aparecen varios animales que rodean su figura dentro del huerto y arboleda que plantó. También observamos a un hombre de pie que hemos descrito con túnica corta de labriego y lanza como expresión de la violencia y peligro que concurría en aquella zona montañosa de la que dio cuenta el citado *Codex*.

Ambos dialogan y el santo, ante la destrucción que el pastor le ocasionaba en el huerto con sus animales, le ofrece y responde con una sonrisa de bondad, se repetirá este comportamiento al considerar a Juan de Ortega y su coloquio con los ladrones

Siguiendo los relatos de Pedro de la Vega que continúan con lo representado en el relieve anterior, leemos<sup>27</sup>:

*Y despidiéndose así del ermitaño, se marchó al lugar de los Borovanos, que ahora se llama "Calzada" y que dista no poco de la calzada de los peregrinos. Durante más de un lustro permaneciendo allí, plantó un huerto fértil de árboles estupendos y viñas muy fecundas.*

En el huerto tuvo diferentes altercados con alguno de los labriegos que no gustaba de su presencia y, como recoge Caperos<sup>28</sup>:

*...solo por hacer mal al Santo y por hacerle pesar, dio en entrarsele en su pobre huerto... metía allí su ganado que lo rompía todo.*

Pues era intención del labriego :

*mover al Santo a ira.*

Domingo, en varias ocasiones habló con él. Así lo apreciamos en el diálogo que observamos entre ambos:

*con palabras amorosas y humildes ...pues hablóle el siervo de Dios con gran paciencia y humildad.*

Este aspecto se desprende en la figura a través de una manifiesta sonrisa de bondad en el rostro de Domingo, quien devuelve bien por mal.



8. *Santo Domingo de la Calzada huye a la vida retirada.*

El ciclo narrativo de santo Domingo culmina con esta escena. Como podemos apreciar, la lectura iconográfica se ajusta en su totalidad con las fuentes hagiográficas. Las escenas suponen una de sus primeras manifestaciones iconográficas que poco a poco se irán consolidando y desarrollando a partir del siglo XIV.

Tras estos sucesos comienza su labor como arquitecto y constructor del Camino de Santiago. Sanctoro nos dice que en este tiempo conoció a Gregorio Ostiense:

*Tratando pues estas y otras cosas espirituales, santo Domingo se despidió del ermitaño, y se fue a tierra de Buruena, en donde hizo una celda y ermita en nombre e invocación de nuestra Señora, y allí se ejercitaba en ayunos y oraciones, y en otras obras de piedad. Y por tener ejercicio temporal, y por no molestar a los comarcanos pidiéndoles siempre limosna para comer, hizo un huerto, y lo llenó de plantas y hortaliza: y también planto un pedazo de viña, y cuando no estaba en la contemplación, se ocupaba en*

*criar las cosas que el había plantado. Por este tiempo el Reyno de España padecía mucha calamidad por causa de la langosta que destruya los campos y mieses, teniendo el Señor misericordia de este su Reyno, envió a el a un su devoto varón llamado Gregorio, Obispo de Ostia, muy docto y de gran vida, y tenia particular gracia de quitar la langosta de los sembrados y otros frutos, y aun pasado por Calahorra que estaba perdida de la langosta y la había remediado. Teniendo santo Domingo noticia de este admirable varón, lo fue a buscar, y san Gregorio que conoció su fervor acerca del fenicio de Dios, aunque le vio ser hombre sin letras lo recibió en su compañía, y ambos dos anduvieron por muchas tierras de España predicando el santo Evangelio<sup>29</sup>*

Los relieves nos han presentado el discurrir de la vida de santo Domingo en la búsqueda de una espiritualidad contemplativa, tanto monástica como eremítica, que no fue correspondida. Nos habla de sus inicios en la vida activa cultivando la oración, el trabajo y la paciencia. Las representaciones concluyen en el momento en el que iniciará su actividad como arquitecto del Camino que veremos continuada en su discípulo Juan de Ortega en la segunda y tercera de las fajas que seguidamente comentamos.

### 2. 1. 2. Segunda faja.

#### *Escenas narrativas de san Juan de Ortega*

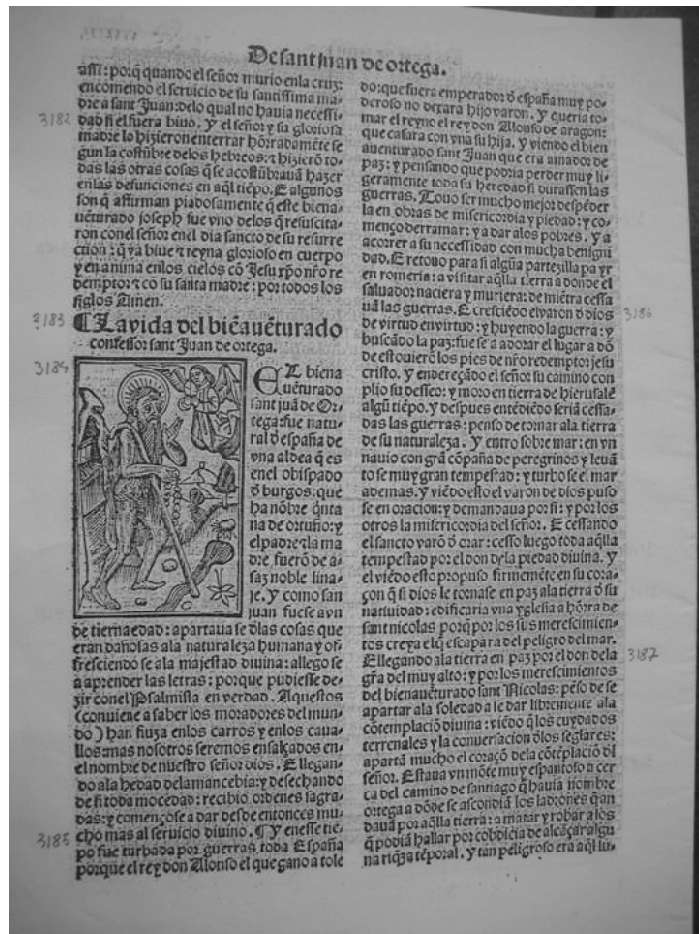
Citamos anteriormente la *Leyenda Áurea* de Loyola, un “unicum” conservado en su archivo histórico fechado en 1520-21. La narración que aquí encontramos divide la obra en cuatro partes al considerar el año cristiano, 39 santos extravagantes o fuera del orden establecido, los milagros de nuestra Señora y, cinco capítulos finales de los que se da cuenta en el frontispicio y donde encontramos de manera ordenada y secuenciada la vida y milagros de san Juan de Ortega, curiosamente en clara correspondencia cronológica y argumental con la representada en estas pétreas escenas. Conviene precisar que esta *Leyenda* se encuentra ilustrada y en una de sus entalladuras se figura a san Juan de Ortega (figs 9 y 10).

El “unicum” viene a ser la fuente más antigua con respecto a esta hagiografía de la que podemos dar cuenta, pero sin duda sus escritos se fundamentan en repertorios de santos medievales que para la fecha, se han perdido. En este sentido y por la identidad entre la narración y lo representado, el escrito hagiográfico se presenta plenamente válido.

Siguiendo esta valiosa y significada fuente podemos establecer una secuencia de su biografía, santidad y milagros que se nos narra y estructura



9. Faja segunda. Historias de san Juan de Ortega.



10. Leyenda Sanctorum. San Juan de Ortega. Edición de Juan Valera.- unicum conservado en Loyola. Sevilla 1520-1521.

conforme a los epígrafes que se enumeran:

- Orígenes, infancia y juventud de Juan de Ortega.*
- A la muerte de Alfonso VI de Castilla y ante las presiones de Alfonso I el Batallador de Aragón, reparte sus bienes.*
- Peregrinación a Tierra Santa. Al volver se salva de un naufragio.*
- Pide a Alfonso I el Batallador el monte de Ortega, y lo obtiene.*
- Edifica una iglesia en lucha contra los ladrones.*
- Alimenta a los obreros y los ladrones con limosnas que obtiene.*
- Se convierte en confesor y consejero de plebeyos y nobles, incluido Alfonso VII.*
- Edifica diversos puentes en el camino de Santiago.*
- Se extiende su fama y todos le piden consejo.*
- Abstinencia y austeridad de vida.*
- Por milagro obtiene pan.*
- Por milagro halla dinero para pagar un buey.*
- Resucita a un muerto ocasionado por su carro.*
- Los ladrones que le han robado unas vacas no logran alejarse.*
- Forma una Comunidad. Cura a un pescador que le había envenenado las aguas de que bebían.*
- Ya viejo pierde un ojo y Dios se lo restituye.*
- Enferma en Nájera, pide que lo trasladen a Ortega, y muere.*
- En las exequias, se multiplican milagrosamente el vino y la carne.*
- Junto a su tumba, un ciego recupera la vista.*
- Junto al sepulcro un hombre recupera el habla y el movimiento.*
- Un mancebo contrahecho recobra la normalidad.*
- Un sordomudo de Ybernia recobra el habla.*
- Es liberada una joven endemoniada, hija de una Condesa.*
- Es Liberada una endemoniada de la Bureba.*
- Coloquio final del autor.*

Como hemos indicado, la *Leyenda* que seguimos comienza su biografía tratando de su infancia y juventud y dispone de una entalladura donde observamos al santo retirado a manera de eremita y con un rosario en sus manos, un ángel parece confortarle. Sin duda, la estampa expresa en figura el escrito que leemos tras el regreso del santo de su viaje a Tierra Santa que seguidamente daremos cuenta. Así leemos:

*E llegando a la tierra en paz por el don de la gracia del muy alto y por los merecimientos del bienaventurado san Nicolás, pensó de se apartar a la soledad a se dar libremente a la contemplación divina, viendo que los cui-*

*dados terrenales y la conversación de los seglares apartan mucho el corazón de la contemplación del Señor:*

Iniciando la narración se dice:

*El bienaventurado sant Juan de Ortega fue natural de España, de una aldea que es en el obispado de Burgos, que ha nombre Quintana de Orruño, y el padre y la madre fueron de asaz noble linaje. Y como sant Juan fuese aún de tierna edad, apartávase de las cosas que eran dañosas a la naturaleza humana, y ofreciéndose a la majestad divina, allegóse a aprender las letras, porque pudiese decir con el psalmista en verdad: Aquestos han fiuzia en los carros y en los cavallos, más nosotros seremos ensalzados en el nombre de nuestro Señor Dios. E llegando a la hedad de la mencebía, y desechando de sí toda mocedad, recibió órdenes sagradas y començóse a dar desde entonces mucho más al servicio divino.*

Hemos de notar como precisa la *Biblioteca Sanctorum Lateranense* (VI,860) que en el siglo XIV, fecha de la realización de los tímpanos vitorianos, la fama de santidad de Juan de Ortega alcanzó gran renombre pues su fiesta fue instaurada en toda la diócesis de Burgos.

### 2. 1. 2. 1. *San Juan de Ortega orando y la calma de la Tempestad*

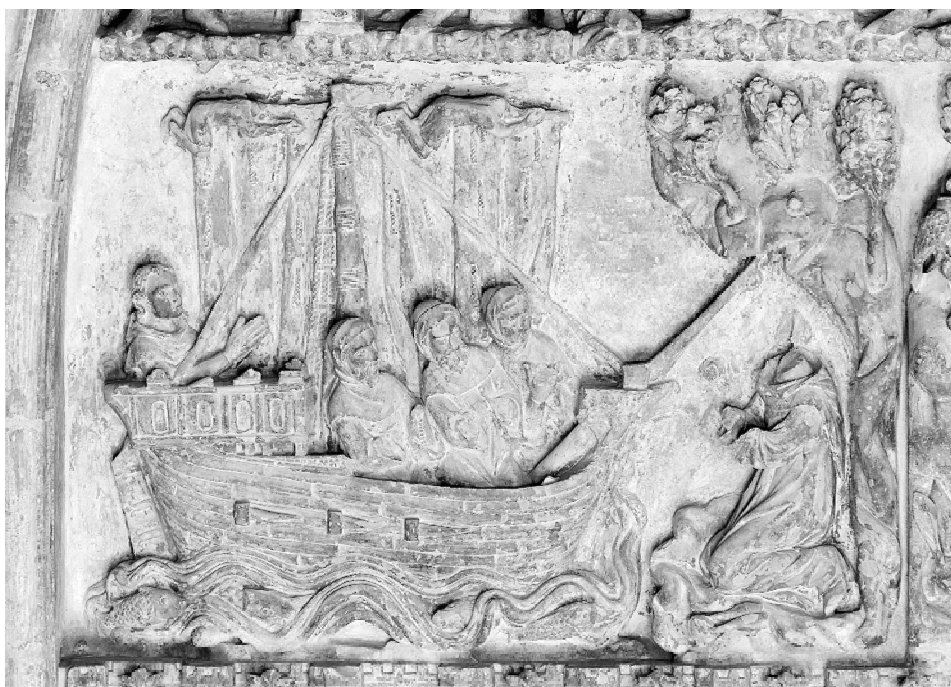
Dos son los relieves que abren esta segunda faja y, en consecuencia, el ciclo hagiográfico de san Juan de Ortega. Si bien su maestro comenzó el trazado del citado *Camino Francés* hacia Santiago de Compostela, Juan de Ortega será su gran continuador. Ambos, santos de la diócesis de Calahorra y La Calzada, levantarán calzadas, puentes, hospitales, hospederías y templos a los que enriquecieron con diferentes reliquias de santos<sup>30</sup> (fig.11).

La tradicional atribución del relieve a las historias de san Gil se continúa. Así se ha querido ver el retiro del santo que, en oración, calma la tempestad que asolaba a una nave<sup>31</sup>.

La composición nos ofrece, como se puede observar, un barco asolado por los peligros de mar. Dos jóvenes se afanan en retirar las velas para que el temporal no destruya la nave. Un orante en la popa parece implorar para salvar lo inevitable, el seguro naufragio a causa de la tempestad.

Muy variados son los milagros que se recogen donde los santos en oración calman la tempestad. Hemos de insistir que de reflejarse en el tímpano vitoriano esta escena sobre san Gil, rompería con claridad el ciclo narrativo pues acontece justamente tras el primero de los relieves que dimos cuenta,





11. *San Juan de Ortega orando y la calma de la tempestad.*

es decir, según Arcárate y sus seguidores tras la entrega de su túnica al desnudo paralítico -que no apreciamos en estas escenas-, y de la curación por la mordedura de la serpiente -que tampoco consideramos esté representada-. Por otra parte, si nos detenemos en los textos de Ribadeneira observamos un comentario muy diferente al suceso narrado de San Gil, pues lo dispone en el interior de un barco:

*...por huir el ayre popular, y vano, se embarcó para ir à otras partes, donde no fuesse conocido, ni estimado. Levantóse en el mar una tormenta peligrosa: hizo San Gil oración al Señor, y sossególa; y la gente, que iba en el navío, le hizo gracias por ello, reconociendo, que Dios los havia librado de aquel peligro por su intercesión.*

Incluso, en la iconografía propuesta por Réau se precisa que aplacó la tormenta marina con su manto.

La vida de San Juan de Ortega recoge este mismo suceso. Nos cuenta la *Leyenda* de 1520-21 que las guerras por el poder en Castilla motivaron su huida a Tierra Santa<sup>32</sup>:

*Y en esse tiempo fue turbada por guerras toda España, porque el rey don Alonso, el que ganó a Toledo, que fuera Emperador de España muy*

*poderoso, no dexara hijo varón, y quería tomar el reyno el rey don Alonso de Aragón, que casara con una su hija. Y viendo el bienaventurado sant Juan, que era amator de la paz, y pensando que podría perder muy ligeramente toda su heredad si durasen las guerras, tuvo ser mucho mejor despendarla en obras de misericordia y piedad, y comenzó derramar y a dar a los pobres y a acorrer a su necesidad con mucha benignidad. E retuvo para sí alguna partecilla para ir en romería a visitar aquella tierra adonde el Salvador naciera y muriera de mientras cesaban las guerras.*

*E creciendo el varón de Dios de virtud en virtud y huyendo la guerra y buscando la paz, fuese a adorar el lugar adonde estuvieron los pies de nuestro redentor Jesús Cristo. Y enderezando el Señor su camino, cumplió su deseo y moró en tierra de Hierusalén algún tiempo. Y después entendiendo serían cesadas las guerras, pensó de tornar a la tierra de su naturaleza. Y entró sobre mar en un navío con gran compañía de peregrinos, y levantose muy gran tempestad y turbose el mar además. Y viendo esto el varón de Dios púsose en oración y demandaba por sí y por los otros la misericordia del Señor. E cesando el santo varón de orar, cesó luego toda aquella tempestad por el don de la piedad divina. Y él viendo esto, propuso firmemente en su corazón que, si Dios le tornase en paz a la tierra de su natividad, edificaría una iglesia a honra de san Nicolás, porque por los sus merecimientos creía él que escapara del peligro del mar.*

*E llegando a la tierra en paz por el don de la gracia del muy alto y por los merecimientos del bienaventurado san Nicolás, pensó de se apartar a la soledad a se dar libremente a la contemplación divina, viendo que los cuidados terrenales y la conversación de los seglares apartan mucho el corazón de la contemplación del Señor.*

*Detúvose en aquellos santos lugares algún tiempo, como dice su Leccionario. El Breviario antiguo de Burgos señala más de un año. Allí regaló su alma con las dulcísimas memorias de nuestro Salvador, y recogió muchas Reliquias para traer à España, como lo hizo después de un año de ausencia, en que cumplido su deseo de ver la tierra santa, y considerando pacificada ya à España, volvió à ella por mar. Levantose una furiosa tempestad que à todos puso en suma consternación.*

*Nuestro Santo recurrió à la oración, interponiendo el patrocinio de S. Nicolás de Bari; de quien era muy devoto, y traía Reliquia suya: y à un mismo tiempo se acabó la tempestad y la oración súbitamente: por lo que agradecido ofreció que si llegaba felizmente à su patria, edificaría una Iglesia con advocación de San Nicolás, como cumplió<sup>3 3</sup>*

Podemos reparar en la figura orante que se dispone en la popa del barco para explicar por imágenes el suceso:

*...y levántose muy gran tempestad y turbose el mar además. Y viendo esto el varón de Dios púsose en oración y demandaba por sí y por los otros la misericordia del Señor..*

Sin duda la figura responde a san Juan de Ortega que, como se narra en los comentarios, se retiró a un lugar solitario de la nave para orar y encomendar la salvación a san Nicolás de Bari y prometerle la construcción de un templo:

*El regreso fue muy expuesto porque se desencadenó una furiosa tempestad que puso a todos en suma consternación. El barco estuvo a punto de naufragar. Ante el cariz que tomaban las cosas, el Santo peregrino se retiró a orar a un lado del barco. Pidió al Señor por la intercesión de San Nicolás de Bari que se apiadara de ellos y los librara de la tempestad. Prometió a San Nicolás la construcción de una ermita si los salvaba del peligro. Y la oración y la tempestad se acabaron poco menos, a una<sup>34</sup>.*

No extraña esta disposición del santo en la nave ya que, muy similar, la podemos observar en el sepulcro gótico del siglo XV que se localiza en la iglesia de san Juan de Ortega. En sus relieves queda representada esta escena donde las aguas parecen hundir la nave. Observamos al santo en oración en la popa del barco como en nuestro relieve vitoriano y respondiendo a su tradicional iconografía<sup>35</sup> (fig.12).

La composición que estudiamos nos trae el recuerdo de otras similares, concretamente *L'Arca di san Pietro Martir* en la iglesia milanesa de san Eustorgio que realizara el citado escultor italiano del siglo XIV Giovanni Balduccio (fig.13). Como apreciamos, uno de los viajeros ora en la popa del barco y, como Juan de Ortega, pide la intercesión del santo protector mientras los marineros se afanan en recoger las velas. Dos aspectos que se manifiestan de manera similar en los relieves vitorianos<sup>36</sup>. La historia en el relato que ofrece la *Leyenda Áurea* nos cuenta el milagro, en este caso, de san Pedro Mártir de Verona:

*Estando un navío a punto de zozobrar, los marinos y tripulantes se pusieron de acuerdo en invocar al santo para que mediara por ellos en mitad de los elementos. Al punto de iniciar sus plegarias aparecieron unos cirios encendidos sobre la antena de la vela que disiparon las tinieblas y se les apareció el mismo san Pedro, quien amansó la tormenta.*



12. Sepulcro de san Juan de Ortega (siglo XV). *El santo ora ante la tempestad.* Monaste-



13. Giovanni Balduccio. L'Arca de san Pedro Mártir (siglo XIV). San Eustorgio en Milán. *El santo intercede ante la tormenta.*

*2. 1. 2. 2. San Juan de Ortega en solicitud  
y agradecimiento al rey Alfonso I de Aragón*

Nuevamente se identifica, sin orden cronológico alguno, esta iconografía con san Gil, concretamente se señala que se trata de la visita del rey tras ser herido el santo en la cacería de la cierva de la que dimos cuenta<sup>37</sup>. En este caso, nuevamente la secuencia no se corresponde con el orden establecido en los sucesos, pues dimos cuenta más atrás de tal acontecimiento que de ser ajustado debería figurarse posterior a la presente escena (fig.14).

Nos encontramos con el regreso de san Juan de Ortega a los montes de Oca gracias a la intercesión y ayuda de san Nicolás de Bari. La hagiografía que vamos siguiendo da cuenta de este relato y de su coloquio con el rey de Aragón Alfonso I el Batallador:

*Escava un monte muy espantoso cerca del camino de Santiago, que había nombre Ortega, donde se escondían los ladrones que andaban por aquella tierra a matar y robar a los que podían hallar, por codicia de alcanzar alguna riqueza temporal. Y tan peligroso era aquel lugar, que aun los moradores de la tierra no osaban a él llegar. Y escogió el varón de Dios de fazer morada en aquel lugar, porque se pudiese allí dar al servicio de Dios y echar de allí aquellos ladrones, que fazían tanto mal. Mas porque no podía fazer esto sin licencia del rey, llegó al rey don Alfonso de Aragón, que se enseñoreaba entonces a toda España, y demandóle aquel lugar para morar. Y el rey, viendo la buena intención de la su voluntad, otorgóle libremente lo que le demandaba el varón de Dios. E desde el varón santo hubo licencia del rey para morar en aquel lugar, comenzó luego a edificar en él una iglesia honra de san Nicolás el cual lo librara del peligro del mar<sup>38</sup>.*

El relieve da cuenta de Juan de Ortega y su entrevista con el monarca Alfonso I de Aragón para solicitarle estos terrenos y levantar en ellos el templo que prometiera por su salvación en honor de Nicolás de Bari. También debemos precisar la noticia que nos ofrece fray Simón de Santa María, quien escribiera sobre la fundación del Monasterio san Juan de Ortega siguiendo al fraile jerónimo José de Sigüenza. Nos cuenta la relación del santo con la monarquía y nos dice que Alfonso VII, en este caso rey de Castilla y sucesor de Alfonso I de Aragón, en el año 1140, pasó un verano en Burgos y se desplazó a Ortega en los montes de Oca para entrevistarse con san Juan de Ortega:



14. San Juan de Ortega en agradecimiento al rey Alfonso.

*...para tomar su parecer y consejo en las cosas, que a esta razón traía harto grandes cosas entre manos<sup>3 9</sup>*

Fray Simón de Santa María continúa su narración precisando que fue en el año 1142 cuando el rey Alfonso I apoyó incondicionalmente el proyecto constructivo de san Juan de Ortega. El rey le entregó una donación regia, con título de Señorío que otorga al Santo:

*...el realengo de los Montes de Oca, que cae entre Ortega de Arriba y Ortega de Abajo, para que lo tengáis y poseáis vos y vuestros parientes, que quieran permanecer en el servicio de Dios, para siempre.*

El privilegio otorgado por el rey y el regalo de un crucifijo de marfil, son clara manifestación de la amistad que Alfonso VII mantuvo con Juan de Ortega. A partir de este momento y como se desprende en el testamento del santo, su nombre se acompaña con la distinción real, es decir, con el título Señor de Ortega. Es en este momento cuando abandona su nombre Juan de Quitanaortuño para denominarse Juan de Ortega, haciendo así referencia a las ortigas de su entorno como imagen de humildad y renuncia.

La crónica de Flórez da cuenta de las relaciones que el santo mantuvo con el rey Alfonso VII:

*Estando en Burgos el rey don Alonso, hijo de doña Urraca, que sucedió al de Aragón, vino a visitar a San Juan de Ortega, y a tomar su parecer en cosas graves que a la sazón traía entre manos, confesóse con él por veces, aconsejándole en todo como varón que tenía espíritu de consejo y prudencia.*

El documento de entrega de estas tierras a san Juan de Ortega se recoge en el escrito de Enrique Flórez junto a la donación de la ciudad de Nájera a Don Diego López de Haro, señor de Vizcaya y se fecha en el año 1155<sup>40</sup>.

El fraile agustino no olvida estos relatos de los que vamos dando cuenta:

*Todo esto movía mucho el corazón de san Juan, para utilizar al prójimo en lo mismo que lisonjeaba su deseo de Ermitaño: por lo que escogió aquel sitio por teatro de su caridad y vocación, resolviendo vivir en aquel desierto, y limpiarle de tan perjudiciales moradores. Pidió licencia al Rey de Aragón Don Alfonso, que dominaba en la Rioja y montes de Oca. Visitó el cuerpo de su amado Maestro Santo Domingo de la Calzada, y sus discípulos: y dándole el Rey su beneplácito, vino al sitio escogido (donde hoy su Monasterio) y empezó à poner manos à la obra, con la parte de herencia que había reservado, cuando repartió lo demás à los pobres, y con bienes de un hermano suyo, como dice en el Testamento<sup>41</sup>.*

Debemos recordar que si bien san Gil mantuvo conversación con su rey siendo confesor y consejero, San Juan de Ortega tuvo la misma relación con varios monarcas, es el caso de Alfonso I de Aragón, de Alfonso VI y Alfonso VII de Castilla, también con el rey Sancho III conocido como el Deseado. El segundo de estos monarcas citados falleció en el mismo año que santo Domingo de la Calzada, por ello debemos entender que el rey que observamos en el relieve, coronado y sobre su caballo, responde a Alfonso I de Aragón conocido como el Batallador, cuando le solicitó y le concedió los terrenos señalados.

El santo, como apreciamos, aparece saludando al monarca Alfonso I y portando un libro, quizá el testimonio escrito de las donaciones y favores reales a los que hemos hecho referencia y continuaremos señalando en los relieves de la tercera faja.

Dos son los relieves de esta segunda faja que hemos analizado, uno de sus detalles nos llama la atención. Los dos bloques pétreos que configuran ambas representaciones quedan partidos por el tronco de un mismo árbol que cobija, para remarcar el carácter agreste y de retiro, una liebre en su

covacha<sup>42</sup>. Y es en este punto donde nuevamente aparece el santo orando y arrodillado, contemplando la escena de la citada salvación del naufragio, aspecto que sin duda ha llevado al equívoco de confundir la escena con san Gil orante calmando la tempestad.

La pregunta se hace obvia: ¿Cómo relacionar nuevamente al santo con el naufragio? A mi modo de ver la respuesta no plantea mayor problema. El santo, en la nave, se encuentra en oración y calmando la tempestad. Ahora, en el paraje campestre, recuerda aquella tragedia y se encuentra en acción de gracias, es la imagen del recuerdo de un suceso reciente que lo relaciona con el segundo de los relieves que hemos comentado. Por otra parte, el relato de la Leyenda daba cuenta de su vida retirada hasta el encuentro con el monarca:

*E llegando a la tierra en paz por el don de la gracia del muy alto y por los merecimientos del bienaventurado san Nicolás, pensó de se apartar a la soledad a se dar libremente a la contemplación divina, viendo que los cuidados terrenales y la conversación de los seglares apartan mucho el corazón de la contemplación del Señor.*

La memoria queda visualizada y el santo la rememora encontrándose en sus Montes de Oca donde fijará su residencia. El paisaje se define por los árboles, las encinas tan generales en estos parajes como se deduce del blasón que acompañó a santo Domingo de la Calzada. Por tanto, el santo orante en acción de gracias abre un nuevo tiempo para cumplir la promesa a Nicolás de Bari y conseguir el permiso y donación real para la construcción del templo a su memoria y advocación sin olvidar el auxilio a los peregrinos a Santiago.

Flórez también nos habla del retiro del santo en los Monte de Oca, da cuenta de este lugar y de sus peligros como ya señalamos en el citado *Codex Calixtino*:

*Vuelto el Santo a su tierra, resolvió apartarse de poblados, y hacer vida eremítica, labrando en soledad la Iglesia de su Patrón san Nicolás. Escogió para este fin un desierto en montes de Oca, que caía en camino de la peregrinación à Santiago, y por ser muy espeso en malezas, le llamaban Urtica, y Ortega, según hablan los Leccionarios latino y vulgar. Allí se escondían los mas facinerosos para robar y matar à los caminantes impunemente, haciendo tantos daños, que ni los paisanos de aquella tierra se atrevían à pasar por allí, aunque era tránsito de Castilla a la Rioja, y sobre todo camino para la peregrinación de Santiago<sup>42</sup>.*



### 2. 1. 3. Tercera faja

#### *San Juan de Ortega arquitecto del templo en honor a san Nicolás de Bari*

Tres son las escenas que se presentan en este registro. A los problemas de san Juan de Ortega para la construcción del templo en cumplimiento de la promesa a Nicolás de Bari, sigue la edificación de la iglesia y culmina con su milagro de la resurrección, el conocido como milagro del carro (fig.15).

#### *2. 1. 3. 1. San Juan de Ortega y los problemas en la construcción del templo en cumplimiento de su promesa a Nicolás de Bari*

El argumento se asocia otra vez con el citado san Gil. Se trata de la petición que el santo hizo al rey, tras ser herido, para la construcción de un monasterio, pero un monasterio construido con el dinero del rey, no por el santo<sup>43</sup>. Esta diferencia es singular en el conjunto escultórico pues, como veremos san Gil no es constructor mientras que san Juan de Ortega si lo es, así lo apreciamos y comentaremos en el relieve pues, por otra parte, se acompaña con sus atributos de arquitecto. Al respecto se ha de indicar que san Gil pidió le construyeran un monasterio, san Juan de Ortega un templo y este aspecto lo apreciamos en la escena representada (fig.16).

Observamos el primero de los relieves y reparamos en sus detalles. Se manifiestan dos figuras, ambas junto a su mesa de trabajo propia de los canteros. Una de ellas, con una escuadra colgando de su túnica, abre sus brazos hacia el santo demandando la herramienta que Juan de Ortega parece ofrecer. Junto a él, que porta una plomada en su hábito como atributo de arquitecto -detalle a tener muy presente-, una persona dispone el saco o bolsa con ademán de introducir su mano. Al fondo de la composición aparecen cinco figuras, alguna alza sus brazos en referencia a los ladrones que ponían fin y destruían todo lo que el santo levantaba.

La *Leyenda Áurea*, como fue general en Europa a partir del siglo XIII y siguiendo a Vorágine, queda glosada con otras referencias a santos locales, es el caso que vamos comentado en el texto de Loyola donde leemos sobre san Juan de Ortega:

*E desde el varón sancto ovo licencia del rey para morar en aquel lugar, començó luego de edificar en él una yglesia a honra de san Nicolás, el qual lo librara del peligro del mar. Mas todo quanto labrava de día lo derribavan de noche los ladrones porque veyan que la obra del sancto varón era contraria a la maldad de su intención. E trayendo sant Juan a su*



15. Faja tercera. *Historias de san Juan de Ortega.*



16. *San Juan de Ortega, con la plomada de arquitecto construye el templo en honor a san Nicolás de Bari*

*memoria aquello que el apóstol dize, que Dios es leal e no consentirá que sean los sus siervos tentados allende de lo que pueden sufrir e llevar; e les dará virtud con la tentación para que la puedan vencer e sobrar, no quiso cesar del bien que avía comenzado a obrar; mas armado de fe e de fortaleza, trabajava por vencer a los hijos de sobervia que le robavan las carretas e las otras cosas que le eran necessarias a la obra que tenía comenzada. E aun algunas veces lo amenazaban e prometían que le quemarían toda la obra que fazía e lo matarían, mas el sancto varón, encendido del amor del Señor, despreciava sus amenazas, aviendo cierta esperanza que no les daría el Señor lugar para poner en obra su mala voluntad.*

*Y faltándole algunas vezes la vianda para los obreros que traía en la obra que fazía, yva el varón de Dios a los lugares que estava a cerca a demandar ayuda a los moradores de la tierra, para mantener a los obreros de piedad e para dar a los ladrones que le venían a amenazar, porque ussase de bondad con los que le fazían mal, según aquello que nos manda el Señor en el Evangelio diziendo: “Amad a vuestros enemigos e faced bien a los que os aborrecen”. Y no dando el Señor lugar a la malicia de los que estorbavan la obra santa comenzada, acabó la yglesia el sancto varón según la buena intención de su corazón. Y edificó un hospital a cerca de ella para recibir en él los peregrinos e les acorrer con lo que pudiesse aver<sup>44</sup>.*

Las hagiografías, como podemos apreciar, consideran este suceso como milagroso puesto que ninguno de los bandidos atacó a los obreros y oficiales que trabajaban en el religioso proyecto. Recoge Sigüenza:

*Los ladrones y salteadores que se vieron acometer tan sin miedo dentro de sus chozas, llevábanlo mal. Salían de noche y derribaban cuanto el Siervo de Dios había edificado de día, quemándole las carretas, y otros instrumentos del edificio, haciendo cuanto mal podían para estorbar la obra y quebrantar el ánimo del Santo y aunque tenía alguna hacienda y renta para esto, no era tanta que bastase, en especial teniendo tantos contrarios<sup>45</sup>.*

Pero el santo no desmayó en su intento y, superando estos contratiempos, pudo levantar el prometido templo.

### 2. 1. 3. 2. *San Juan de Ortega levanta el templo en honor de san Nicolás de Bari*

Varios son los obreros que se encuentran trabajando, levantando una arquitectura religiosa, concretamente un templo como se deduce de los geminados góticos ventanales, además de la torre. En la zona inferior los canteros cincelan los sillares mientras unos porteadores trasladan piedras en sus hombros (fig.17).

Se trata de la construcción del templo prometido a Nicolás de Bari, aspecto que nos certifica la diferencia entre la iconografía de san Gil y la de san Juan de Ortega, pues como precisamos el primero solicita se levante un monasterio, el segundo, como arquitecto encargado de la construcción, edifica un templo. Así lo recordamos en los escritos de la *Leyenda* que seguimos:

*E desde el varón sancto ovo licencia del rey para morar en aquel lugar, començó luego de edificar en él una yglesia a honra de san Nicolás, el qual lo librara del peligro del mar.*

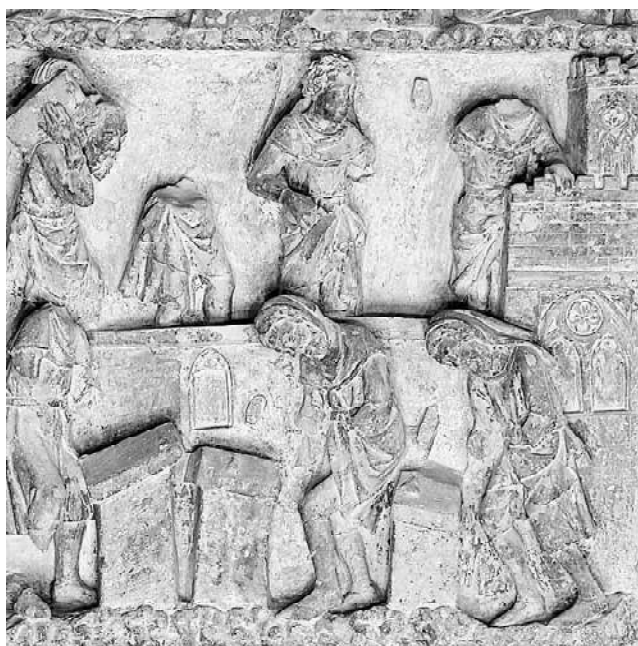
Por lo tanto, nuestro santo es un arquitecto y se comporta como tal ya que incluso trabaja con sus manos como posiblemente quedaría representado como el descabezado alarife que observamos en el remate del conjunto sacro.

Para el santo debió ser importante y singular el cumplimiento de su promesa. Como precisamos, en su testamento de 1152 da cuenta de la realización de este templo en honor a san Nicolás de Bari donde quiso ser enterrado.

### 2. 1. 3. 3. *San Juan de Ortega resucita milagrosamente al difunto. El milagro del carro*

Nuevamente esta lectura se ha querido asociar a los sucesos milagrosos de san Gil, concretamente a la curación del hijo del gobernador de Nimes<sup>4 6</sup>. La explicación se corresponde y continúa con los hechos de san Juan de Ortega cuando, levantando el templo, una carreta lesionó de muerte a un indigente (fig.18). Así se explica en los escritos que, sobre el santo, vamos siguiendo:

*Y como edificase el puente de madera que está cerca de Santo Domingo de la Calçada e llevase una carreta cargada e durmiese un pobrezillo en*



**17.** *San Juan de Ortega levanta el templo en honor de san Nicolás.*



**18.** *San Juan de Ortega resucita milagrosamente al indigente.*

*medio del camino, y no lo viese el varón de Dios que venia con otros hablando empós del carro, passó la una rueda sobre el que estava durmiendo en la carrera e matólo. E viendo esto el sancto varón, oró por él al Señor de todo coraçón e acabada la oración cobró esfuerço el que fuera muerto e levantóse sano assí como de sueño<sup>47</sup>.*

El suceso fue recogido por Flórez:

*Al tiempo de esta obra reducen el milagro de una carreta cargada de materiales, pasó por encima de un pobre que esta dormido en transito, y le mató. Púsose el Santo en oración fervorosa por la vida de aquel pobre, y lo mismo fue levantarse el Santo de la oración, que levantarse el desgraciado con vida y sin lesión<sup>48</sup>.*

Observando la imagen, apreciamos este curioso detalle. El santo presenta una postura poco definida pues trata de incorporarse tras encontrarse arrodillado en su oración, momento en que sus manos manifiestan sorpresa. A su vez, se dispone al difunto incorporándose del lecho mortuorio. Los dos movimientos, claramente manifiestos y coordinados, se ajustan al relato que acabamos de señalar dando razón del acontecimiento milagroso:

*...oró por él al Señor de todo coraçón e acabada la oración cobró esfuerço el que fuera muerto e levantóse sano assí como de sueño<sup>47</sup>*

Hoy quizá no recordado, el agustino Flórez nos habla de la fama de san Juan de Ortega:

*La fama de santidad de este siervo de Dios andaba ya tan extendida, que no solo se sujetaban à su dirección los discípulos de san Gregorio Hostiense, y de san Domingo de la Calzada, sino los mismos Reyes le respetaban y miraban con amor...<sup>49</sup>*

En el mismo sentido se recoge con anterioridad en la *Leyenda* conservada en Loyola que vamos comentando:

*Ocupándose el varón de Dios en estas obras y en otras semejables, salió su fama por toda España, ca según es escripto en el evangelio, no se puede asconder la cibdad que está assentada sobre el monte. E yvan a él los fundadores e regidores de las casas sanctas, e de los hospitales, e rogávanle que les amostrase y en él fuesse cómo se avían de aver en la governación e regimiento de las casas de Dios que tenían encomendadas. E todos los*

*hospitales que eran desde Logroño hasta la cibdad de Burgos en aquel tiempo eran regidos por su consejo.*

#### *2. 1. 4. Remate del Tímpano. Cristo hacedor del Universo*

El remate del tímpano nos presenta a Cristo con nimbo liso que manifiesta su divinidad. Con una de sus manos nos bendice, en la otra porta un círculo, pero un círculo historiado donde, con el triángulo en su interior, se resume y explica la Trinidad (figs 19 y 20). Tres son los monjes que escoltan al Gran Arquitecto en cada uno de sus lados, sus pies cubiertos nos delata que no se trata de los Apóstoles. El círculo, en su interior y en la zona superior, define los astros como la luna, es decir, a través de la figura se hace hincapié en Cristo hacedor del universo, Cosmócrator, pues es el *alfa*, principio, idea que quiere destacar al Primer Arquitecto, el “hacedor de la Creación” con quien el hombre y sus santos arquitectos, Domingo de la Calzada y Juan de Ortega, colaboran.

La composición ha sido entendida como una representación de san Gil, también como la figura de Cristo portando el pan eucarístico, apreciaciones que carecen de justificación iconográfica, pues como vamos señalando responde a la idea de Cristo constructor<sup>49</sup>.

Se sigue así el texto de Isaías (40,12):

*...¿quién midió las aguas en el hueco de su mano, y abarcó con la palma las dimensiones del cielo? ¿Quién tiene preparada con tres dedos la mayor parte de la tierra...?*

Otra vez los artistas italianos del siglo XIV presentan un claro precedente iconográfico de esta recreación, es el caso de Simone Martini quien tras su paso por Avignon nos ofrece a Cristo joven hacedor del mundo con el disco en su mano donde se disponen montes y elementos astrales<sup>50</sup> (fig.21).

Otro de los aspectos que llama la atención responde a las facciones en el rostro de Cristo que se presentan de singular armonía y proporcionada belleza, una clara referencia a lo sumo bello. Su faz es clásica, apolínea, tiene una factura de la mayor clase muy conforme con los cánones grecorromanos que, entre los toscanos, se estaban recuperando por los artistas. Sin duda la belleza física supone un claro reflejo visual de la belleza moral a la que se desea remitir<sup>51</sup>.

Dios Padre, en la antigüedad cristiana, se figuraba a través de la mano creadora. A partir del siglo XI y siguiendo la narración del profeta Daniel se



19. Remate del Tímpano. *Cristo hacedor del Universo.*



20. Remate del Tímpano. Detalle. *Cristo hacedor del Universo.*





21. Simone Martín. *Cristo creador del Universo*. 1341.

dispone como Anciano Venerable. Generalmente se le efigia en tal condición cuando se representa el argumento de la Creación, pero en algunas ocasiones queda figurado como Cristo, hombre maduro que no anciano, con barba corta, como es el caso.

Cristo, como hemos señalado, porta nimbo liso y circular, referencia a la eternidad y a la divinidad. Así lo explica Durando, obispo de Mende, en su tratado de liturgia tan divulgado a partir del siglo XIII, donde precisa que la divina figura no tiene principio ni fin; comentario que se ofrece de igual manera en los *Gesta Romanorum*<sup>52</sup>

La imagen del relieve quiere dar a entender el significado de Cristo, que no Dios Padre, como hacedor del mundo; es decir, de Dios creador a través de Verbo como se precisa en el Credo de Nicea del siglo IV que formulara san Atanasio:

*Creemos en un solo Dios, Padre Todopoderoso, Creador de todas las cosas visibles e invisibles; y en un solo Señor Jesucristo, el unigénito del Padre, esto es, de la sustancia del Padre, Dios de Dios, Luz de Luz, Dios*

*verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado, de la misma naturaleza del Padre, por quien todo fue hecho, en el cielo y en la tierra; que por nosotros, los hombres, y por nuestra salvación bajó del cielo, se encarnó y se hizo hombre, padeció y resucitó al tercer día, subió a los cielos y volverá para juzgar a vivos y a muertos. Y en el Espíritu Santo...*<sup>53</sup>

Por tanto, la imagen de Cristo es una figuración del Pantocrátor donde el libro queda sustituido por el círculo, imagen, como dijimos, del universo y la eternidad. Se resume en su joven figura a Cristo: *por quien todo fue hecho*.

Así lo cuenta el apóstol Pablo en su epístola a los Hebreos (1,1-3):

*Dios... en estos postreros días nos ha hablado por el Hijo, a quien constituyó heredero de todo, y por quien asimismo hizo el universo.*

Seis son las figuras que rinden culto a la divinidad, tres a cada lado y todas ellas presentan similar vestimenta. El argumento visual responde a la Jerarquía celeste, es decir, a quienes por su virtud y profesión de Fe, reinan con Cristo en el cielo. Por tanto, se disponen a los Bienaventurados, la Iglesia Triunfante que, siguiendo la Liturgia y como nos indica el citado Durando, vienen a ser patriarcas, profetas, confesores, mártires, vírgenes y apóstoles.

Entre los confesores podemos identificar a san Ambrosio, doctor de la Iglesia, que dispone de tres correas sobre su brazo, tradicional atributo. Fue el primero que introdujo el canto de los Salmos en alabanza a Dios, los conocidos "hymnos ambrosianos". Por otra parte, el obispo milanés habló de los dones que Cristo ofreció en la cruz: la misericordia, la paz a sus discípulos, su cuerpo a los judíos, su espíritu al Padre, el legado a los Apóstoles, la protección a María, el paraíso al buen ladrón y el infierno a los réprobos<sup>54</sup>.

Otro elemento italianizante y referido a la arquitectura se da cita, pues el santo es patrono de los picapedreros, canteros y alarifes en la Lombardía.

### 2. 1. 5. *Del mensaje en las ménsulas. San Millán.* *Vida activa y contemplativa*

La parte inferior del tímpano ofrece dos figuras enfrentadas que se acompañan de un instrumento músico que parece responder al rabel<sup>55</sup> (figs. 22 y 23).

Si bien por Cristo se explica el nacimiento del universo mediante el orden y armonía, pues son indispensables en la belleza, de igual manera tam-

bién la arquitectura para que sea bella ha de estar proporcionada. La música es referencia al ritmo y armonía del cosmos y por lo tanto, su cultivo, lleva al hombre en todo tiempo a la contemplación de lo sumo bello, de Dios.

Quizá esto explique la razón por la que una de esta figuras, un joven, cultiva la música, sigue el modelo espiritual que le ofrece su compañero, el ángel músico como se adivina en su rostro y corona. Se compara con ello la música con la propia creación divina. Y es que los Padres de la Iglesia y entre ellos san Agustín nos dicen que la música donada por Dios a los hombres es una imagen de la que empleó en la Creación. El universo entero es una singular armonía que la divina sabiduría estableció de un extremo al otro. Por ello, nuestras propias personas son como una lira, unión de alma y cuerpo, consonancia y armonía entre cuerda y lira<sup>56</sup>.

Así, el número es la base de toda belleza, el cosmos no es sino la expresión numérica en claro orden matemático y es, justamente, el orden quien regula los sonidos musicales. Boecio fue de la misma opinión. Con ello, la belleza traduce tanto lo corporal como lo espiritual porque la virtud no es otra cosa sino una armonía del alma.

Todo se resume en el pensamiento de san Buenaventura:

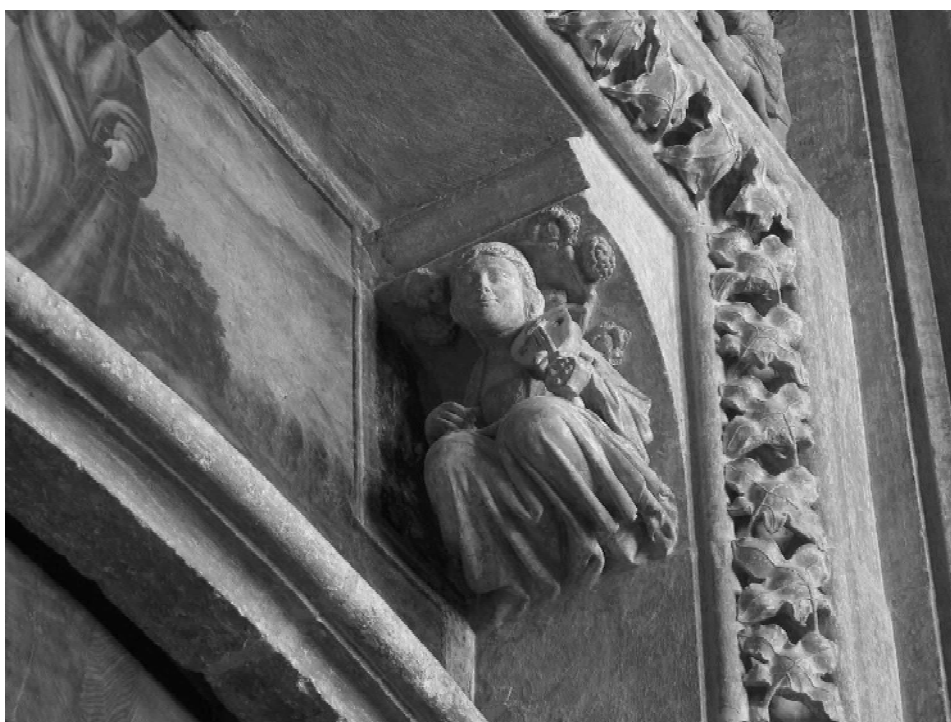
*Todas las cosas son, por tanto, bellas y en cierto modo agradables; y no hay belleza ni deleite sin proporción, y la proporción se halla en primer lugar en los números: es necesario que todas las cosas tengan una proporción numérica y, por consiguiente, “el número es el modelo principal en la mente del Creador” y el rastro principal que, en las cosas, conduce a la sabiduría, ese rastro, siendo evidéntísimo a todos y cercanísimo a Dios, nos conduce, por así decir, a Dios por medio de sus siete diferencias y nos lo da a conocer en todas las cosas corpóreas y sensibles, mientras aprendemos que las cosas tienen una proporción numérica, experimentamos deleite en esa proporción numérica y juzgamos de manera irrefutable en virtud de las leyes que la regulan<sup>57</sup>.*

La figura del joven músico se acompaña de su perro (fig.22). Cuentan las crónicas que san Millán, siendo un muchacho piadoso, se entretenía tocando el rabel a la vez que cuidaba las ovejas. Cierta día, mientras interpretaba la música, quedó dormido y le ocupó un divino sueño con música celestial que, en el relieve, parece representar el ángel músico enfrentado y de dulce rostro que porta corona (fig.23).

El mismo Dios, en su dormición, le pedía que abandonara su pastoreo y se ocupara de las almas, del cultivo de las virtudes y de la plegaria, por lo tanto de la contemplación. Así, el santo comprendió que el trabajo con sus



22. Ménsula. *San Millán como músico y pastor.*



23. Ménsula. *Angel músico.*

manos era camino hacia Dios pero también la oración. La música, sólo la música en su armonía fue medio para entender el eterno canto de la divinidad.

Gonzalo de Berceo lo explica en sus cuartetos dedicados a la vida de san Millán<sup>58</sup>:

*Luego que fue criado que se podió mandar,  
Mandólo ir el padre las obeias curiar,  
Obedeçió el fijo, fuelas luego guardar  
Con habito qual suelen los pastores usar.*

*Guardaba bien su grey commo muy sabidor ,  
So cayado en mano a ley de pastor,  
Bien referia al lobo e al mal robador:  
Las obeias con elli avian muy grant sabor.*

*Abia otra costumne el pastor que vos digo,  
Por uso una çitara traye siempre consigo,  
Por referir el suenno, que el mal enemigo  
Furtar non li pudiesse cordero nin cabrito.*

*Dioli estranna graçia el pastor çeestial:  
Nin lobo nin res mala non li podie fer mal,  
Tornaba so ganado sano a so corral,  
Façie a sos parientes serviçio natural.*

*Mas el Rey de gloria que es de grant ambisa,  
Quiso est ministerio cambiar en otra guisa,  
Levantarlo del polvo, darli mayor divisa,  
Lo que quando él quiere, aina lo aguisa.*

*Andando por las sierras, su cayado fincando,  
Cumpliendo so offiçio, sus obeias guiando,  
Fuelo de fiera guisa el suenno apesgando,  
Apremió la cabeza, fosse adormitando.*

*Durmió quanto Dios quiso suenno dulz e temprado,  
Mientras iaçie dormiendo fue de Dios aspirado,  
Quando abrió los oios despertó maestrado,  
Por partirse del mundo oblidó el ganado.*

*Entendió que el mundo era pleno de enganno,  
 Querie partirse delli, ferse ermitanno,  
 De levar non asmaba nin conducho nin panno, ,  
 Façieseli el dia mas luengo que un anno.*

En consecuencia se manifiestan los dos caminos, el activo y el contemplativo, la vida de pastor y la de pastor de almas como más perfecta, pero ambas como caminos indudables, como expresa la filosofía neoplatónica, para llegar a Dios.

## 2. 2. Tímpano lateral izquierdo o del Juicio Final. Historia de Santiago y la puerta del cielo

Dos fajas se disponen en este tímpano lateral izquierdo. La primera nos presentará la historia del apóstol Santiago en su martirio, es decir, la culminación o meta de un camino que los santos, Domingo de la Calzada y Juan de Ortega, han construido para que el peregrino que discurre por esta iglesia, hoy Catedral de santa María, pueda llegar a venerar sus restos (fig. 24).

Así, se unifica la iconografía que vamos comentando y la lectura iconográfica adquiere todo su sentido. Se trata de la narración visual sobre Hermógenes y el juicio y martirio del apóstol de Compostela.

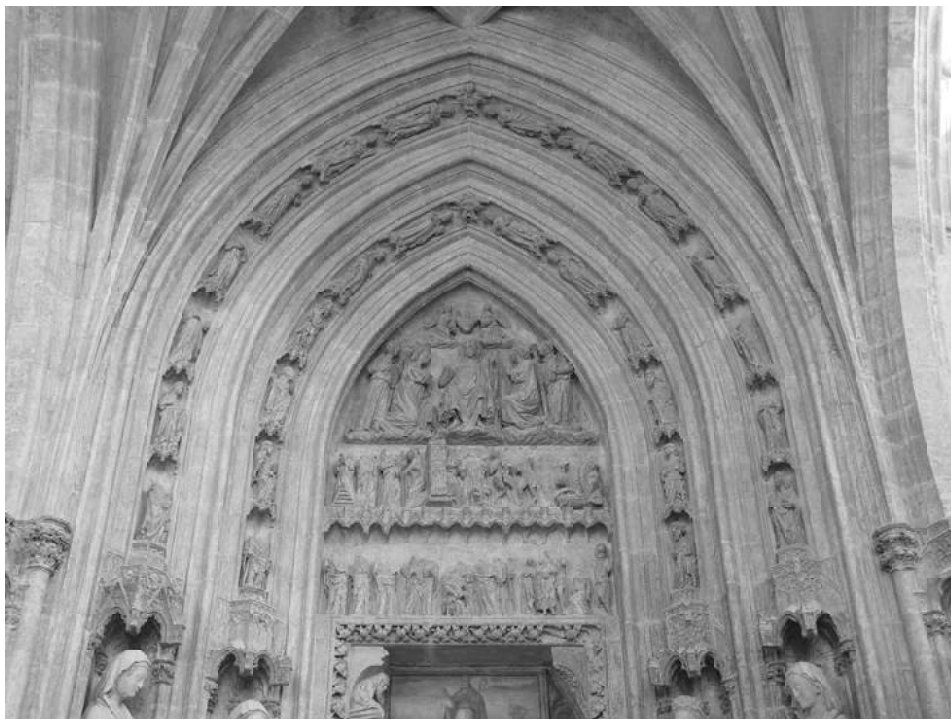
### 2. 2. 1. Primera Faja. Historia de Santiago

Las escenas recogen aspectos de la vida de Santiago que pasamos a detallar. El relieve nos habla del mago Hermógenes y de Fileto, de su figura escoltada por dos diablos, su conversión, el juicio y posterior martirio de Santiago por esta causa (fig. 25).

#### 2. 2. 1. 1. El mago Hermógenes y su discípulo Fileto

El relieve de este argumento visual se ha relacionado con la vida y martirio de san Esteban y también con san Pedro y san Pablo<sup>59</sup>.

En la escena observamos que dos personajes dialogan entre sí, se trata de Fileto dando cuenta al mago Hermógenes de las prédicas de Santiago (fig.26). Vorágine en su *Leyenda Sanctorum* que escribiera en el siglo XIII nos dice<sup>60</sup>:



24. Catedral de santa María. Tímpano izquierda. *Tímpano lateral izquierdo o del Juicio Final. Historia de Santiago y la puerta del cielo.*



25. Faja primera. *Historia de Santiago.*



26. Hermógenes y Fileto.

*Estando ya de regreso en Judea y dedicado nuevamente al ministerio de la evangelización, un mago llamado Hermógenes envió a su discípulo Fileto a donde el apóstol se hallaba predicando, para que tanto él como un grupo de fariseos que le acompañaban y sobre los cuales ejercía el cargo de jefe, tratasen de convencer a los judíos de que todo lo que Santiago les predicaba era falso. Pero las cosas le salieron a Hermógenes exactamente al revés de lo que esperaba; porque Santiago, a base de argumentos racionales y de muchos milagros obrados en confirmación de la autenticidad de su doctrina, convenció a Fileto en presencia de numeroso público de que cuanto enseñaba a la gente era verdadero. Fileto entonces regresó junto a su maestro Hermógenes, le contó detalladamente los prodigios de que él había sido testigo, le manifestó que a su juicio cuanto el apóstol decía era verdad, que estaba dispuesto a aceptar su doctrina, y hasta trató de persuadir a Hermógenes para que también él se hiciera discípulo de Santiago. Al oír todo esto, Hermógenes, indignado, recurriendo a sus artes mágicas inmovilizó a Fileto de tal modo que, por más que éste lo intentaba, no lograba mover ninguno de los miembros de su cuerpo.*



### 2. 2. 1. 2. *Fileto sana por mediación de Santiago*

La siguiente escena no ha sido identificada pues tan solo se ha descrito:

*Un segundo grupo, formado por tres figuras, una con quiebro perfil manierista muy marcado y las otras que avanzan dirigiéndose hacia ella, (la primera, con aire decidido y la segunda, más retraída, en actitud piadosa con las manos enlazadas).*

Ciertamente se nos figura a tres personajes que, aunque hoy están decapitados, permite su identificación con claridad si nos ajustamos a la descripción y los detalles. Uno de ellos curva su cuerpo a modo de sorpresa y postura forzada, otro dispone sus manos orantes y, un tercero, presenta un singular motivo iconográfico que define la composición, se trata del paño que cuelga de su brazo y que nos permite identificar el grupo como el paño ofrecido por Santiago portado por los criados para la sanación de Fileto (fig.27).

Como podemos apreciar, la *Leyenda* continúa con el diálogo entre Hermógenes y Fileto tras quedar inmovilizarlo con la magia del mago:

*Ahora veremos si tu Santiago es capaz de devolvarte el movimiento que yo te he quitado. Fileto encargó a un criado suyo que fuese a ver a Santiago y le contase lo que le había ocurrido. Al recibir la noticia, el apóstol tomó su propio pañuelo, se lo entregó al recadero y le dijo: -Vuelve a donde está tu amo, entrégale esta prenda y adviértele que manteniéndola en sus manos diga: “El Señor levanta a los que están en el suelo y devuelve el movimiento a los miembros paralizados”-.*

*Tan pronto como Fileto recibió en sus manos el pañuelo que el apóstol le había enviado y dijo lo que el recadero le advirtió que debía decir, recuperó el movimiento de su cuerpo, y acto seguido, mofándose de los poderes de Hermógenes, se separó de él y se fue en busca de Santiago.*

Apreciamos a Fileto en postura forzada, está dialogando con su criado que porta en sus manos el milagroso paño de Santiago para que sane. Un personaje en actitud orante acompaña al grupo.

El argumento no es nuevo en las artes, así lo podemos considerar en los vitrales de Chartres que fueron realizados entre los años 1220-1225 donde se recrea la historia de Santiago. Observamos en los laterales de la vidriera a Hermógenes, aconsejado por un diablo, junto a Fileto; la inmovilización de



27. *Fileto inmovilizado es sanado por los discípulos de Santiago que portan el paño.*

éste y la llegada de los criados con el paño ofrecido por el santo para la curación del hechizo (fig.28), detalle iconográfico que observamos en el relieve de Vitoria y que nos lleva a la lectura concreta del grupo escultórico.

### 2. 2. 1. 3. *Conversión del mago Hermógenes*

Los relieves han sido descritos formalmente pero no identificados conforme a su iconografía<sup>61</sup>. No hemos de olvidar que la historia del mago Hermógenes está muy relacionada con el apóstol<sup>62</sup>. Es así que curiosamente y siguiendo la Leyenda de Vorágine encontramos la respuesta significativa, pues tras la sanación de Fileto, Hermógenes se encolerizó. De nada le sirvió pues por la acción de Santiago fue convertido a la Fe (fig.29).

La imagen nos muestra a dos de los diablos, a Hermógenes maniatado y a Santiago con el libro dispuesto a desatar al mago con la intención cristiana de devolver bien por mal, aspecto que llevara a su conversión. Leemos:



28. Vitrales de Chartres. *Hermógenes y Fileto*. c.1220.



29. *Santiago es juzgado y condenado a muerte*.

*Hermógenes, rabioso de ira, solicitó ayuda de los demonios y les encargó que trajesen a Santiago y a Fileto maniatados, porque quería vengarse de ellos e impedir que en adelante otros discípulos dudaran de su poder, le despreciaran y desertaran de sus filas como Fileto había hecho. A la llamada de Hermógenes acudieron numerosos diablos, se congregaron en el lugar donde el apóstol predicaba, se esparcieron por el aire y comenzaron a aullar y a decir:*

*–¡Oh, Santiago Apóstol! ¡Ten compasión de nosotros! ¡Aún no nos había llegado la hora y ya estamos abrasándonos!*

*Santiago les preguntó:*

*–¿A qué habéis venido?*

*Ellos le respondieron:*

*–Hermógenes nos envió para que nos apoderáramos de ti y de Fileto y os lleváramos maniatados a donde él está; pero apenas salimos hacia este lugar un ángel del Señor nos amarró con cadenas de fuego que nos producen un dolor insoportable.*

*–¡Bueno!, dijo Santiago; el mismo ángel de Dios que os encadenó os desencadenará; pero entendedlo bien: tenéis que volver a donde Hermógenes se encuentra, y en cuanto hayáis llegado junto a él, le echáis mano y sin hacerle daño alguno me lo traéis hasta aquí.*

*Los demonios se marcharon, fueron a donde estaba Hermógenes, se apoderaron de él y le dijeron:*

*–Nos enviaste a un sitio en el que hemos padecido horribles quemaduras. A continuación atáronle las manos tras de la espalda y lo llevaron a presencia de Santiago, al que formularon este ruego: -Danos potestad sobre este hombre; queremos vengarnos de lo mucho que a ti te ha injuriado y de los enormes tormentos que nosotros hemos padecido por su culpa.*

*Santiago les dijo:*

*–Ahí tenéis a Fileto; ¿por qué no lo apresáis también?*

*Los demonios contestaron:*

*–Nosotros no tenemos poder ni siquiera para arrimar nuestras manos a una hormiga que hay en el aposento donde duermes.*

*Santiago, entonces, dirigiéndose a Fileto le dijo:*

*–Conforme a las enseñanzas de Cristo vamos a devolver bien por mal; ahí tienes ante ti a Hermógenes, el que te paralizó; ahora es él quien se encuentra atado e inmovilizado. ¡Anda! ¡Desátale!*

*Fileto desató a Hermógenes y éste quedó cabizbajo y confuso. Santiago,*

*mirándole, le dijo:*

*–Hermógenes, estás libre; puedes ir a donde quieras; nosotros no obligamos a nadie a convertirse contra su voluntad.*

*Hermógenes manifestó:*

*–No me atrevo a marcharme; conozco bien la rabia de los demonios y sé que si no me das algo que pueda llevar conmigo para que me sirva de protección, me matarán.*

*–Ten esto –díjole el apóstol–, ofreciéndole su propio bastón.*

La narración da cuenta del regreso de Hermógenes y del abandono de sus extrañas artes para cultivar la religión de Cristo:

*Hermógenes lo tomó, se ausentó de allí y poco después regresó trayendo consigo todos los libros que solía utilizar para preparar sus encantamientos, y se los entregó a Santiago para que él mismo los quemara; pero Santiago, temiendo que el olor de la infernal fogata molestara a quienes no estuvieran prevenidos, ordenó a Hermógenes que arrojara al mar todos aquellos libros.*

*El hechicero, tras de arrojar al agua la diabólica literatura, se presentó de nuevo ante Santiago, se postró a sus pies y le suplicó:*

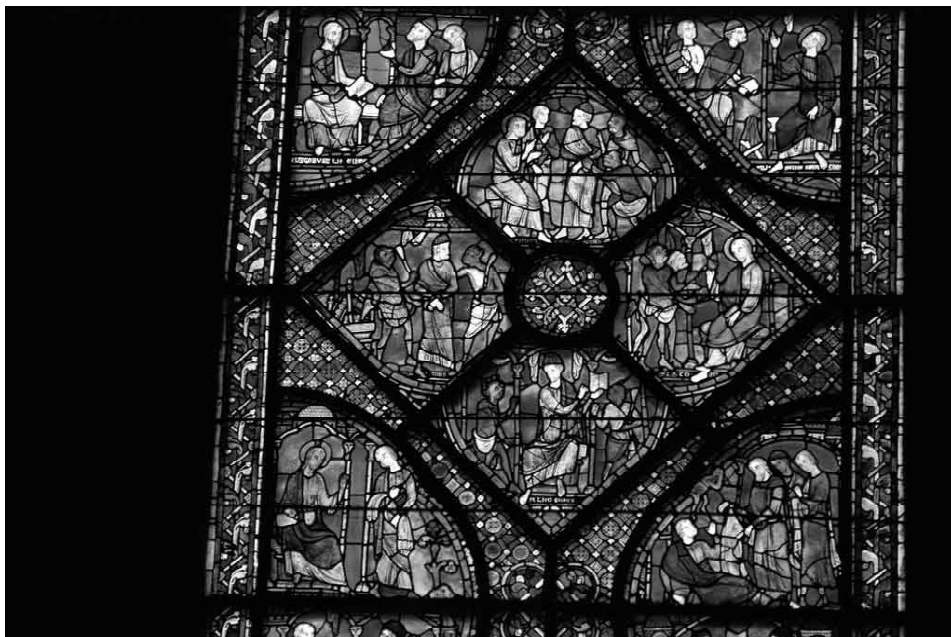
*–¡Acoge bajo tu protección, oh liberador de almas, a este desgraciado que dejándose llevar de la envidia te ha difamado y hecho la guerra, y que ahora, arrepentido, quiere vivir junto a ti!*

*El antiguo mago se convirtió, vivió en lo sucesivo con temor de Dios, y alcanzó tal grado de virtud que sobresalió en perfección entre los demás discípulos del apóstol, y llegó a realizar muchas obras extraordinarias.*

La narración la observamos de igual manera en los citados vitrales de Chartres (fig.30).

#### 2. 2. 1. 4. Santiago es juzgado y condenado a muerte

El milagro señalado fue causa de condena para el apóstol pues será juzgado y sentenciado a muerte como se manifiesta en el relieve donde apreciamos al magistrado sentado, pierna sobre pierna como reflejo del mal juez<sup>63</sup> (fig.31). VoráGINE así lo explica:



30. Vitrales de Chartres. *Martirio de Santiago*. C.1220.



31. *Martirio de Santiago*.

*Cuando los judíos se convencieron de que la conversión de Hermógenes era sincera hicieron responsable de ella a Santiago, se presentaron ante él alborotados, le increparon y trataron de impedir que siguiera predicando la doctrina de Cristo crucificado. Santiago, empero, recurriendo a las Escrituras, les demostró como en Jesús se habían cumplido todas las profecías que en ella se contenían acerca del nacimiento y sacrificio del Mesías, y probó estas verdades con tal claridad que muchos de los judíos se convirtieron. Esto provocó tan enorme indignación en Abiatar, a quien correspondía el ejercicio del pontificado aquel año, que sublevó al pueblo contra el apóstol. Algunos de los amotinados lograron apoderarse de él, le ataron una soga al cuello, lo condujeron a presencia de Herodes Agripa y consiguieron que éste lo condenara a muerte. Cuando lo conducían al lugar en que iban a degollarlo, un parálítico que yacía tendido en el suelo a la vera del camino comenzó a invocar al apóstol y a pedirle a voces que lo curara. Santiago lo oyó y le dijo:*

*—En nombre de Jesucristo, cuya Fe he predicado y defiendo y por cuya causa voy a ser decapitado, te ordeno que te levantes del suelo completamente curado y que bendigas al Señor.*

*El parálítico se levantó, sintióse repentina y totalmente sano, y se prorrumpió en acciones de gracias a Dios.*

*Al ver este prodigio, el escriba Josías, que había puesto la soga al cuello de Santiago y hasta entonces continuaba agarrado al ramal y tirando de él, arrojándose a los pies del santo, le pidió perdón y le suplicó que lo recibiera como cristiano. Pero Abiatar, que se hallaba presente, agarró a Josías, lo zarandeó y le dijo:*

*—Si ahora mismo no maldices a Jesucristo, haré que te degüellen al mismo tiempo que a Santiago.*

*Josías respondió:*

*—A quien maldigo es a ti. Oyeme bien: ¡Maldito seas tú, y maldito todo el tiempo que vivas! Sigue escuchando: ¡Bendito sea el nombre de mi Señor Jesucristo por los siglos de los siglos!*

*Abiatar ordenó a algunos de los judíos que descargaron sobre el rostro de Josías una buena tanda de bofetadas y envió un mensajero a Herodes solicitando el necesario permiso para proceder a la decapitación del escriba convertido.*

Llegamos al martirio de Santiago y con su representación queda figurado el primer mártir de la Fe cuyas reliquias se convierten en el objetivo de todo peregrino. El tema fue muy representado en las artes como lo apreciamos en los citados vitrales de Chartres (fig.32), a modo de ejemplo podemos



32. Vitrales de Chartres. *Martirio de Santiago*. C.1220.

reparar en la pintura de Lorenzo de Mónaco elaborada hacia el año 1380 y que se conserva en el Museo del Louvre, donde se disponen, como en los relieves que analizamos, a los diablos escoltando a Hermógenes y presentado a Santiago, también la decapitación del apóstol (fig.33).

### 2. 2. 2. Segunda faja.

#### *Los Bienaventurados y los réprobos*

Tras el martirio de Santiago se presenta el juicio de las almas, el premio y el castigo, la puerta del cielo que separa a unos y otros y que, respectivamente, son recibidos por los santos o por los diablos (fig.34).

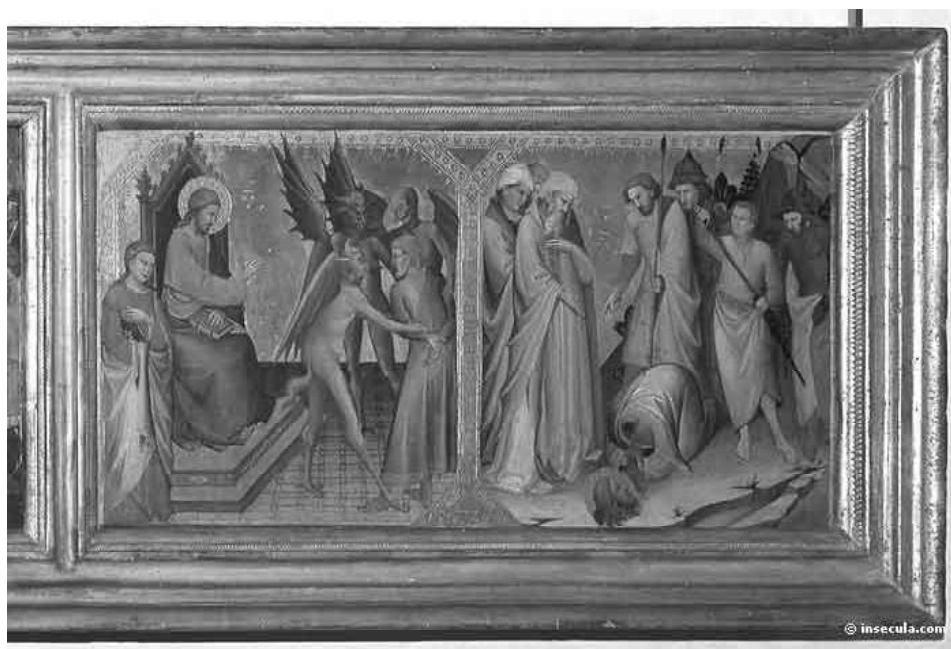
#### 2. 2. 2. 1. *San Miguel y el Juicio de las almas.*

##### *Victoria de San Miguel ante Satán*

La figura de san Miguel centra el relieve. Un ángel se encuentra en la puerta del cielo y, a su lado, san Miguel; a sus pies un diablo vencido recuerda el texto del Apocalipsis XII (7-17), (fig.35) :

*Después hubo una gran batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón.*





33. Lorenzo de Mónaco: *Hermógenes y los diablos. Martirio de Santiago*. Museo del Louvre. 1380.

El mal, se define en su propia fealdad y, por ello, el diablo arrastra una cola a modo de ofidio. El ángel de la puerta del Paraíso dirige su mirada al alma virtuosa, que bien pudiera responder a Moisés, prefigura de Cristo, el buen hebreo que fue antecesor del Redentor, quien habló con Dios a través de la ardiente zarza y arremetió contra los viciosos judíos que abandonaron la verdadera Fe. Lo cierto es que se ha querido ver en este relieve, muy deteriorado, la balanza en la mano de san Miguel respondiendo al tradicional peso de las almas o *psicostasia*, del vicio que se traduce en esta psicomaquia que opone la virtud al vicio<sup>64</sup>.



34. Segunda Faja del tímpano. *Los Bienaventurados y los réprobos*.



35. *San Miguel con la balanza.*

La representación del arcángel San Miguel con balanza, siguiendo el conocido modelo egipcio, aparece por primera vez en el siglo X en el entorno bizantino, en las pinturas del nártex en el templo de Ihlanli Kilisi en el valle capadocio de Peritrema. En occidente se considera la primera representación en la cruz irlandesa de Muiredach, en Monasterboice, y también en la Cruz de Arboe (Irlanda del Norte, condado de Tyrone). Posteriormente, pero en torno a esas mismas fechas, un relieve del Monte Gárgano en la Apulia italiana, combina -como en la cruz irlandesa de Muiredach- la imagen del pesaje con la del Arcángel lanceando al demonio (fig.36).

La tradición más general nos ofrece a san Miguel con la balanza. Las referencias bíblicas sobre la balanza y el peso de las almas son escasas y las encontramos en el libro de Job (31,8):

*Péseme Dios en balanza justa, y Dios reconocerá mi integridad,*



36. Monte Gargano. San Miguel lanceando al demonio. Siglo X.

También en Daniel (5,27):

*Tú has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso.*

Desconocemos por tanto si el arcángel portaba en una de sus manos una balanza o quizá una lanza para abatir al diablo y, en la otra, la figura de Moisés cuya alma fue arrebatada al diablo según cuenta el apócrifo sobre la *Asunción de Moisés* <sup>65</sup>.

Cuenta la tradición que Dios encargó a san Miguel ocultase el cuerpo de Moisés para evitar que los israelitas le tributaran culto idolátrico. La epístola de san Judas nos presenta al arcángel disputando al maligno el cuerpo de Moisés en el monte Nebó (I,9). Leemos:

*En cambio el arcángel Miguel, cuando altercaba con el diablo disputándose el cuerpo de Moisés, no se atrevió a pronunciar contra él juicio injurioso, sino que dijo “Que te castigue el Señor”<sup>66</sup>.*

Se explica de esta manera que si bien el arcángel pesa las almas, quien realmente premia o castiga es Dios, único y verdadero Juez como daremos cuenta y se representa en el remate del presente tímpano<sup>67</sup>.

Probablemente quedaría representado este argumento de la victoria de san Miguel ante Satán que, lanceado y vencido, se arrastra por los suelos, el deterioro del relieve tan solo permite estas conjeturas. En su caso sería un ejemplo de la victoria de la virtud de Moisés quien, elegido como primer sacerdote por Dios, como nos cuenta Durando, queda coronado con la eternidad celestial<sup>68</sup>.

#### 2. 2. 2. 2. *Entrada en el Paraíso*

Junto a esta escena aparece un torreón que sin duda explica la puerta del cielo de la que da cuenta san Pablo en su epístola a Timoteo (2 Tim. 4,1)<sup>69</sup>. La tradición explica por la celeste puerta a María pues, el profeta Ezequiel relata que vio una puerta siempre cerrada, por la que solo pasó el rey de reyes y, después de atravesarla, la dejó cerrada. Honorio de Autun considera que María es la puerta del cielo ya que, antes del parto, en el parto y después del parto, permaneció intacta<sup>70</sup>.

Atravesando la puerta del cielo se encuentran los elegidos por Dios, la iglesia triunfante por la Fe (fig.37).

#### 2. 2. 2. 3. *Santa Leocadia*

Una figura femenina cruza el umbral de la puerta. A su lado un ángel turiferario expande incienso a su entrada a la vez que la corona. Generalmente se ha considerado la composición como referencia a María llegando al cielo<sup>71</sup>. Dudamos de esta atribución ya que resultaría extraño que, siendo ella misma *Porta Coeli*, atravesase la puerta del cielo (fig.38). Sin duda responde, por la corona, a una mártir, pues como reza el Apocalipsis (2,10):

*Sé fiel hasta la muerte y te daré la corona de la vida*

La santa en cuestión respondería a un protomártir cuyo culto sería destacado en la ruta de Santiago<sup>72</sup>. Y entre las abundantes referencias, podemos considerar la figura de la santa toledana Leocadia. Un pequeño detalle iconográfico avala esta atribución. Se trata de su velo, pues lo encontramos recortado en uno de sus lados. Al respecto nos cuenta la leyenda:



37. Puerta del Cielo.

*Santa Leocadia nació en Toledo de familia cristiana, en el siglo III, en plena época de persecución de los cristianos hasta en los rincones más apartados del imperio romano. Cuando llegó allí Daciano con orden de erradicar el cristianismo reduciendo a los cristianos al culto de los dioses del imperio o exterminándolos si se resistían, entre los primeros denunciados estuvo Leocadia, porque se significaba notablemente propagando la nueva fe entre los toledanos. Mandada comparecer ante el tribunal, persistió en confesar su fe, por lo que fue condenada a una cruel pena de azotes y prisión. Estando en la cárcel, donde se había grabado una cruz en la piedra, supo del martirio de Santa Eulalia de Mérida, cuyo ejemplo la animó a seguir con más firmeza en la fe y a refugiarse en la oración ante su cruz grabada en la piedra. Vencida por las heridas que habían quebrantado su cuerpo y por las duras condiciones de la prisión, murió el 9 de diciembre del 304. Tres templos se levantaron en Toledo en honor de Santa Leocadia: uno en la casa donde nació, otro donde estuvo presa y otro en el lugar de su sepultura. Este último se hizo célebre porque allí se celebraron los concii-*

*lios de Toledo y porque en ocasión de reunirse en aquella iglesia el rey Recesvinto y toda su nobleza con San Ildefonso, a la sazón obispo de Toledo, para expresarle al santo su agradecimiento y admiración por sus tratados en defensa de la Virgen María y sus prerrogativas, la santa se levantó de la sepultura para expresar su adhesión al solemne homenaje.*

*El cuerpo de Santa Leocadia estuvo muchos años en Toledo, en el templo que le edificó el rey Sisebuto. Pero con la invasión de los árabes se temió por las santas reliquias, por lo que fueron trasladadas a Oviedo, y de allí a Flandes, al monasterio benedictino de San Gisleno. Felipe II lo devolvió a Toledo, donde fue acogido con gran júbilo. A raíz de del traslado del sepulcro de la santa a Oviedo, hasta dieciocho pueblos de aquellos entornos se pusieron bajo el patrocinio de la santa, denominándose todos ellos Santa Leocadia.*

La figura de Leocadia queda asociada con san Ildefonso, dos santos toledanos que se dan cita en este pétreo registro y que para nada extraña pues debemos recordar que el insigne político y literato vitoriano, el canciller Ayala, fue alcalde, en el momento de la realización de estos tímpanos, tanto de Vitoria como de Toledo, aspecto que relaciona ambas ciudades.



38. Santa Leocadia.

La iconografía del velo en la santa queda explicada seguidamente en relación con Ildefonso.

#### 2. 2. 2. 4. *San Ildefonso*

La figura ha sido entendida como imagen bien de san Martín o de san Ildefonso pues se dice que porta en su mano una tela que bien puede responder a la tradicional y conocida capa del primero o a la casulla que al segundo le fue entregada por la Virgen<sup>73</sup>.

Como podemos observar, se trata de un obispo que recibe a la santa a su llegada al cielo. La asociación entre las dos figuras se presenta manifiesta y es aquí donde podemos encontrar su concreta relación e identificación.

La imagen se corresponde con un obispo por cuanto se reviste de alba, manípulo, dalmática y casulla, portando en su mano el báculo a modo de cayado pastoral pues el obispo no es otra cosa sino el pastor de su grey, de su diócesis. La casulla sobre la dalmática tan sólo se dispone en los obispos y en festividades solemnes. Por otra parte, el palio revestido de cruces nos habla de un obispo metropolitano, aspecto iconográfico que debemos considerar<sup>74</sup>(fig.39).

Visto de este modo y por otras razones que seguidamente detallaremos, el obispo en cuestión responde a san Ildefonso a quien, como recordamos, el rey castellano Alfonso X, levantó una iglesia en Vitoria bajo su advocación.

Ildefonso fue un santo obispo de Toledo en el siglo VII. Sabido es que su iconografía se define por la casulla que le entregara María por ser defensor de su virginidad. El santo gozó de notable predicamento entre la cristiandad. En su hagiografía se destaca su devoción a María, aspecto que debemos tener presente pues la portada vitoriana se configura bajo la advocación a santa María:

*Nació Ildefonso en 606 y en 657, tras retirarse a la vida monacal, fue designado titular de la sede episcopal de Toledo por el rey goda Recesvinto, en reemplazo de su tío san Eugenio. Murió diez años después en 667. Al igual que san Bernardo en Francia se distinguió por el ardor de su devoción a la Virgen. En su tratado, titulado De Illibata Virginitate Sanctae Mariae, se convirtió en el campeón de la santísima Virgen contra los heréticos y los judíos, sosteniendo que María había concebido y parido sin perder la virginidad. Su devoción fue recompensada. Según la leyenda, san Ildefonso, que se había preparado con tres días de ayuno para celebrar la fiesta de la Asunción, vio a la Virgen rodeada por un enjambre de vírgenes, descender en su catedral y sentarse en su trono episcopal. Se acercó a ella recitando la*



39. San Ildefonso recibe a santa Leocadia.

*Salutación angélica, y María, para agradecerle su devoción, le entregó una magnífica casulla bordada, diciéndole: “Tu eres mi capellán”<sup>75</sup>.*

Curiosamente se nos dice que Ildefonso fue devoto de María, de su Asunción a los cielos: *Según la leyenda, san Ildefonso, que se había preparado con tres días de ayuno para celebrar la fiesta de la Asunción...* En este sentido debemos precisar que el tímpano central vitoriano recrea esta iconografía, la Asunción de la Virgen.

Hemos de volver a recordar la relación que en este siglo XIV mantuvo la casa de Ayala con Toledo pues Pedro López de Ayala, conocido como el canciller Ayala, fue por designación real alcalde tanto de Vitoria como de la



ciudad imperial. Por esto y como se ha dicho no extraña que se den cita dos santos toledanos que quedan, por otra parte, relacionados en sus hagiografías donde se explica el detalle iconográfico sobre el velo de santa Leocadia que hemos destacado. Se trataría del encuentro entre san Ildefonso y santa Leocadia, un encuentro que acaeció con anterioridad en el interior del templo toledano dedicado a la santa. Esto explica el palio que porta con cruces pues, como precisa Durando, el obispo se revestía de casulla sobre dalmática y con el palio metropolitano en las fiestas solemnes y en el interior del espacio sacro, es decir, de un templo como concurre en este caso<sup>76</sup>.

Recogemos el relato donde nuevamente se destaca la devoción de Ildefonso a María y se describe la iconografía de la santa que ya dimos cuenta:

*San Ildefonso había ido con el rey Recesvinto y toda su corte el día de Leocadia a celebrar su fiesta en la iglesia de su nombre, donde estaba sepultada...vio abrirse la sepultura sin que nadie la tocara... Levantóse luego la santa virgen, que ya había trescientos años, tocó con su mano la de san Ildefonso, hablándole de esta manera: “¡Oh, Ildefonso! por ti vive la gloria de mi Señora”. Todos callaban despavoridos con la novedad y grandeza del milagro; solo san Ildefonso con esfuerzo y furia del cielo dijo a la santa: “gloriosa virgen, digna de reinar con Dios en el cielo, pues por su amor menospreciaste y diste la vida: dichosa fue esta tu ciudad cuando la consagraste con tu muerte; y ahora se renueva su buena ventura con verte cuando ya triunfas con Dios en su gloria, por ínclito testimonio de la fe cristiana, y dulce consolación de la fe cristiana, que como fieles creen en ella. Vuelve señora, los ojos desde el cielo sobre esta ciudad, que te engendró y te crió para ser tal. Ampara con tu intercesión y con tus ruegos a tus naturales, y al rey, que con tanta devoción frecuenta tu templo y celebra tu fiesta”.*

*Con esto mostraba ya la santa virgen querer encerrarse en su sepultura, y para esto comenzaba a volver las espaldas; cuando el rey Recesvinto pidió a san Ildefonso no la dejase ir sin que le quedase alguna reliquia de ella, para memoria del milagro, y consuelo de toda la ciudad. Queriendo, pues, san Ildefonso cortar un poco del velo que santa Leocadia tenía en la cabeza, el rey le dio un cuchillo pequeño, que debía traer en su espada o daga.*

En el relieve, como se indicó, podemos observar el detalle, el velo de Leocadia se presenta recortado a su izquierda, en el frente más visible, pues no se recoge de igual manera en su derecha donde se dispone más alargado. Las miniaturas de las *Cantigas* que escribiera Alfonso X recrean este suceso



40. Alfonso X. *Cantigas a Nuestra Señora*. Aparición de santa Leocadia a san Ildelfonso.

milagroso sobre la aparición de la santa a Ildelfonso donde el rey se acompaña de la daga<sup>77</sup>(fig.40). Así, el obispo Ildelfonso bien puede acompañarse en su brazo con la casulla que le entregó María, bien con el trozo de velo que cortó a la santa Leocadia.

#### 2. 2. 2. 5. *San Lorenzo mártir*

Cierra este conjunto celestial la figura de un santo que se define de igual manera por su atributo. Se trata de san Lorenzo, primero entre los siete diáconos de Roma que dio su vida en el martirio, asado en una parrilla en los tiempos de Valeriano, siglo III. Dispone de alba y del manípulo en su brazo izquierdo como es común en su representación, también se acompaña de su especial casulla abierta por el pecho y retraída hacia los brazos y la espalda; en la parte inferior observamos la tradicional parrilla<sup>78</sup> (figs. 41 y 42).



41. *San Lorenzo con san Ildefonso y santa Leocadia.*



42. *Detalle. San Lorenzo.*

Curiosamente Aurelio Prudencio, en sus escritos del siglo IV, compara a Lorenzo con la figura de Moisés:

*Resplandeció su rostro de hermosura  
y lo ciñó en fulgor una aureola;  
talmente, Moisés llevaba el rostro  
cuando bajó de la montaña<sup>79</sup>.*

Durando da cuenta de las vestimentas litúrgicas correspondientes al diácono y establece su lectura: Los diáconos pertenecen a las órdenes consagradas, son los encargados de la lectura del Evangelio y de acompañar al sacerdote en el ejercicio de sus Misterios. Llevan manípulo como imagen de la recompensa esperada por vivir en la virtud. Portan la estola en referencia a la humildad, al ligero yugo de Cristo de suave peso para quienes siguen la palabra de Dios; también remite a la justicia por disponer de dos lados. Visten alba o túnica talar, blanca en referencia a la pureza, esperanza y méritos virtuosos. La casulla, en el diácono, queda abierta en el pecho y se repliega hacia sus brazos y espalda, con ello se explica que las obras prácticas se hacen con los brazos, con el derecho y el izquierdo, para los seguidores de la fe y los enemigos. La espalda es imagen de las contrariedades que debemos soportar<sup>80</sup>.

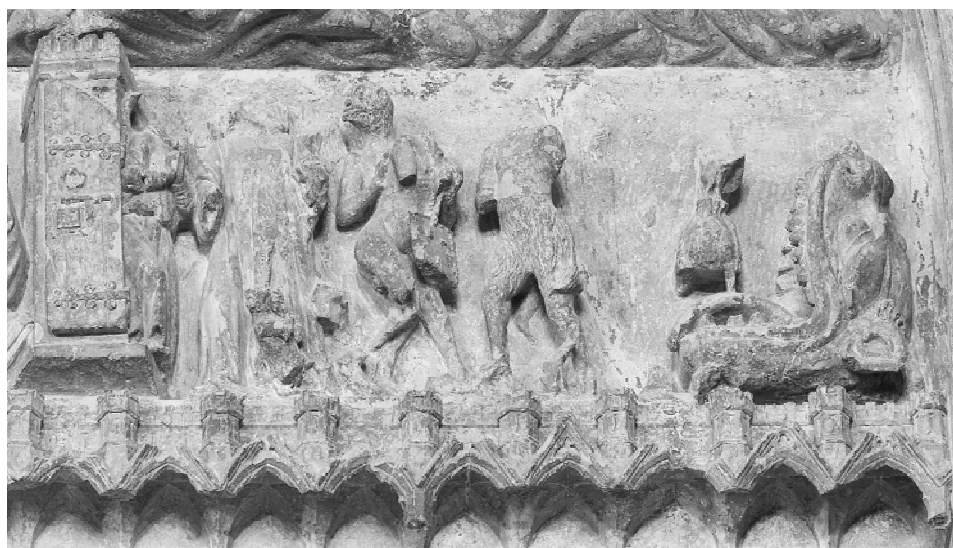
#### 2. 2. 2. 6. *Condena de los réprobos*

La zona izquierda del relieve nos presenta a los diablos atormentando a una figura decapitada, a su lado es el monstruo infernal quien devora una cabeza para dirigirla al abismo del averno, al antiguo seol del viejo testamento, la fosa del diablo a la que fue conducido por su soberbia (fig.43).

#### 2. 2. 2. 7. *Leviatán*

Un monstruo en el lateral engulle una cabeza con sus fauces abiertas. Se trata de Leviatán, el diablo bíblico que vivía en el mar<sup>81</sup> (fig.44). Ya en el *Génesis* se da cuenta de que Dios creó grandes monstruos marinos (Gn.1,21). También en el libro de Isaías (Is.27,1):

*En el día en que el Señor con su dura y grandiosa voluntad castigue al Leviatán la serpiente inclinada, y Leviatán, la tormentosa serpiente.*



*43. Condena de los Réprobos.*



*44. Leviatán engullendo la cabeza.*

En los Salmos leemos (Ps.74,14):

*así se golpearon las cabezas del Leviatán, así se convirtió en alimento para la gente del desierto...*

y también se indica (Ps.104,26):

*¡Oh Señor!, cómo se multiplicó el trabajo, en la sabiduría tú lo has creado todo. Así este grande y ancho mar... allí van las naves y el Leviatán, los cuales tú has creado para que jugase en el.*

Lugar de los malvados es el seol donde estos malignos olvidan a Dios (Ps. 9,18):

*Los malvados retornarán al seol y ahí todas las gentes que se olvidan de Dios.*

Y es que el seol no es otra cosa sino una fosa, en tales términos lo describe Ezequiel (26,20):

*Entonces te haré bajar con los que bajan a la fosa, con los hombres de otro tiempo, te obligaré a residir en el país de los abismos, entre ruinas sempiternas, con los que bajan a la fosa.*

Y la fosa o seol es el abismo donde el ángel rebelde comparado con el rey de Babilonia y siguiendo a Isaías, fue derrumbado en su osadía (Is. 5,14 y 14,12-21):

*¡Cómo has caído del cielo, lucero brillante, estrella matutina, derribado por tierra, vencedor de las naciones! Tú que decías en tu corazón. Subiré a los cielos, por cima de los astros de Dios elevaré mi trono, me sentaré en el monte de la Asamblea, en el límite del extremo norte. Subiré sobre las alturas de las nubes, me igualaré al Altísimo. ¡Pero al seol has sido derribado, al límite extremo del pozo!*

El Nuevo Testamento describe con claridad el ígneo suplicio infernal donde el diablo trasporta a las almas, así lo relata san Mateo (13,40):

*Y los arrojarán al horno del fuego. Allí será el llanto y el rechinar de dientes.*

Para Durando el infierno es el lugar maligno, dominio de Leviatán, donde se dan cita toda una “confusión de suplicios”<sup>82</sup>.

El libro de Job relata la fuerza de Leviatán (3,8) y (40,25)<sup>81</sup>. Prudencio no duda en considerar la figura del diablo engullidor como imagen de la lujuria, de la ramera que lleva al hombre a la muerte eterna<sup>83</sup>.

*Tú eres guía hacia el camino de la muerte; tú la puerta de la ruina; al mancillar los cuerpos sumerges las almas en el tártaro. Esconde ya tu cabeza, horrible azote, en el abismo triste. ¡Muere, ramera; dirígete a los muertos, enciértrate en el Averno y arrójate al fondo tenebroso de la noche! Que allá abajo te arrastren los ríos de fuego, que te arrastren las aguas negras y el torbellino de azufre te haga rodar por los estanques resonantes. Y no asaltes ya más a los cristianos, tú la mayor de todas las furias, para que sus cuerpos se conserven puros en honor de su Rey.*

#### 2. 2. 2. 8. De los demonios y judíos

Dos diablos aparecen en la escena, uno de ellos asola a la figura desnuda y decapitada. Muy probablemente su cabeza, invertida en el relieve y sin ojos, acompañada de un gorro picudo, se corresponda con la que trata de engullir por sus fauces el citado Leviatán (fig.45). El gorro picudo responde al *pileun cornutum* tradicional de los judíos y que permite podamos identificar la figura como la de un hebreo. Así lo apreciamos en diferentes miniaturas como las del *Hortus Deliciarum* compuestas en el siglo XII.

Hemos citado a Guillermo Durando, obispo de Mende, quien en el siglo XIII escribiera el *Speculum Judiciale* y el afamado *Rationale Divinorum Officiorum*, estudió y fue profesor de leyes en la universidad de Bolonia. Su *Rationale* fue el gran tratado de Liturgia cristiana donde los judíos, considerados a modo de ciegos, respondían a un pueblo de gran dureza de corazón que vivía en las tinieblas, por ello tenían un único destino, el castigo para toda la eternidad<sup>84</sup>.

Al respecto conviene precisar que la “aljama” de Vitoria para esta época, siglo XIV, era una de las más numerosas del norte de Castilla. Los judíos que moraban aquí, en su gran mayoría, correspondían a manos bajas o medias, sin gran poder adquisitivo<sup>85</sup>.

En el ambiente hispano de la época se transmitía cierto malestar y violencia hacia los hebreos conforme precisan los estudios de Likerman de Portnoy y Strickland pues eran considerados como hijos del diablo además de hacerlos responsables de la muerte de Cristo<sup>86</sup>.

Ya dimos cuenta de don Pedro López de Ayala. Sus afamados versos dan clara cuenta del pensamiento antisemita al relatar, de similar manera a los relieves, el juicio y castigo que espera a los judíos<sup>87</sup>

*Allí vienen los judíos, que están aparejados  
para beber la sangre de los pobres cuitados:*

*presentan sus escritos, que tienen concertados  
e prometen sus joyas e dones a privados.*

.....

*Si con cosas que a peso ellos ayan de vender,*

*que pesen más sus cosas, sus artes van fazer;*

*en otro peso sus almas lo aurán de padesçer*

*si Dios, por la su graçia, nos lo quiere defender.*

.....

*Fazen escuras sus tiendas e poca lumbre les dan:*

*por Brujas muestran Ypre, e por Mellinas, Rroán;*

*los paños violetes, bermejos parecerán;  
al contar de los dineros, las finiestras abrirán.*

*Segunt que en el Evangelio de Nuestro Señor paresçe*

*el que quiere fazer mal, siempre la luz aborrece,*

*e pues tieneblas ama, verlas siempre merescçe,  
e con el cabdillo dellas, el tal pecador perece.*



45. Acoso del diablo al judío como imagen del avaro.

El último cuarteto explica con claridad la figura del judío que vamos relatando y a la que nos remite el relieve, pues lo relaciona con la oscuridad y el diablo:



*e pues tieneblas ama, verlas siempre merescçe,  
e con el cabdillo dellas, el tal pecador perece*

El hebreo era entendido como ejemplo de avaricia y en este sentido lo apreciamos tanto en la boca de Leviatán como en el decapitado acosado por un diablo a manera de cinocéfalo. Y es que en la sede infernal para nada precisa la luz, los ojos, es un mundo de tinieblas. Así lo relataba en el siglo XI Miguel Psellos en su tratado titulado *De daemonibus* donde explica que los diablos son los instrumentos de Satanás para atormentar al hombre y tienen sus jerarquías. Nos dice en sus escritos:

*Los demonios más altos son los que habitan en el éter; la esfera del aire rarificado más allá de la luna. Luego vienen los demonios del aire debajo de la luna; los que habitan en la tierra, los del agua; los hypochthonia que viven bajo la tierra y los más bajos de todos, los misofese, odian la luz y viven ciegos y casi sin sentido en las más bajas profundidades del infierno.*

Sin duda son éstos, los *hypochthonia* que viven bajo la tierra quienes procuraban el sufrimiento en este conjunto y los *misofese* que se encontraban dentro de las fauces de Leviatán en el mundo de las tinieblas.

Podemos reparar en la tablilla que cuelga del cuello en la figura atormentada y desnuda a la vez que descabezada. La tablilla responde a la bolsa conocida como *limosnero* que era propia de los monjes. Suele disponerse como ejemplo de la avaricia en los frailes representados en el infierno como lo apreciamos en las citadas miniaturas de la abadesa Herrade para el *Hortus Deliciarum* (fig.46)<sup>88</sup>.

Las imágenes de los tormentos y sufrimientos que Giotto dispuso en el *Giudizio Finale* para la capella Scrovegni en Pauda se hacen aquí presentes pues son una clara ilustración de los cantos infernales del Dante, especialmente del séptimo de sus infiernos donde se castiga la usura. Giotto nos figura a un obispo desnudo sentado sobre la caldera portando la escarcela o bolsa del dinero en su pecho; también al joven que con el saco en su pecho lo ofrece a la muchacha que recibe metal licuado por su boca; los mutilados descienden al Averno con las bolsas colgadas de sus cuellos, todo se traduce en un sin fin de bolsas junto a eternas torturas que los diablos no cesan de procurar a los réprobos. El infierno compone un gran castigo, especialmente para los avaros, pues éste fue el propósito esencial de las pinturas en Padua<sup>89</sup>.

Y así, la avaricia como nos cuenta Lucas mediante el pobre Lázaro solo tiene un destino, el castigo infernal (Lc.16,19-26)<sup>90</sup>.

Dante en su *Comedia* ofrece los cantos del Infierno. En el canto XVII el florentino propone el castigo a los usureros. Nos dice que sus cuerpos apare-



46. Hortus deliciarum . Castigo del monje avaro que porta el limosnero. Siglo XII.

cen desnudos y de ellos penden estos sacos o bolsas, la limosnera como hemos señalado. En sus rimas, donde describe el séptimo círculo infernal, decía:

*Y después de mirar el rostro de algunos,  
a los que el fuego doloroso azota,  
a nadie conocí, pero me acuerdo  
que en su cuello tenía una bolsa...* (Infierno XVII 52-55).

Pero es en el canto XXVIII donde el poeta relatava los tormentos a los sembradores de discordia y causa de cismas. Todos ellos dispuestos en el octavo círculo y en su séptimo recinto. Aquí, un demonio corta y divide sus cuerpos, mutila sus piernas y cabezas como se ha descrito en la escena vitoriana. Las torturas, cuan imaginario de muerte, son de muy difícil descripción como reconoce el propio Dante en sus rimas:

*Aun si en prosa lo hiciese, ¿quién podría  
de tanta sangre y plagas como vi*

*hablar, aunque contase muchas cosas?  
 En verdad toda lengua fuera escasa  
 porque nuestro lenguaje y nuestra mente  
 no tienen juicio para abarcar tanto.  
 Delante de mí Alí llorando marcha,  
 rota la cara del cuello al copete.  
 Todos los otros que tú ves aquí,  
 sembradores de escándalo y de cisma  
 vivos fueron, y así son desgarrados.  
 Hay detrás un demonio que nos abre,  
 tan crudamente, al tajo de la espada (Infierno XXVIII 1-6. Infierno  
 XXVIII 32-39).*

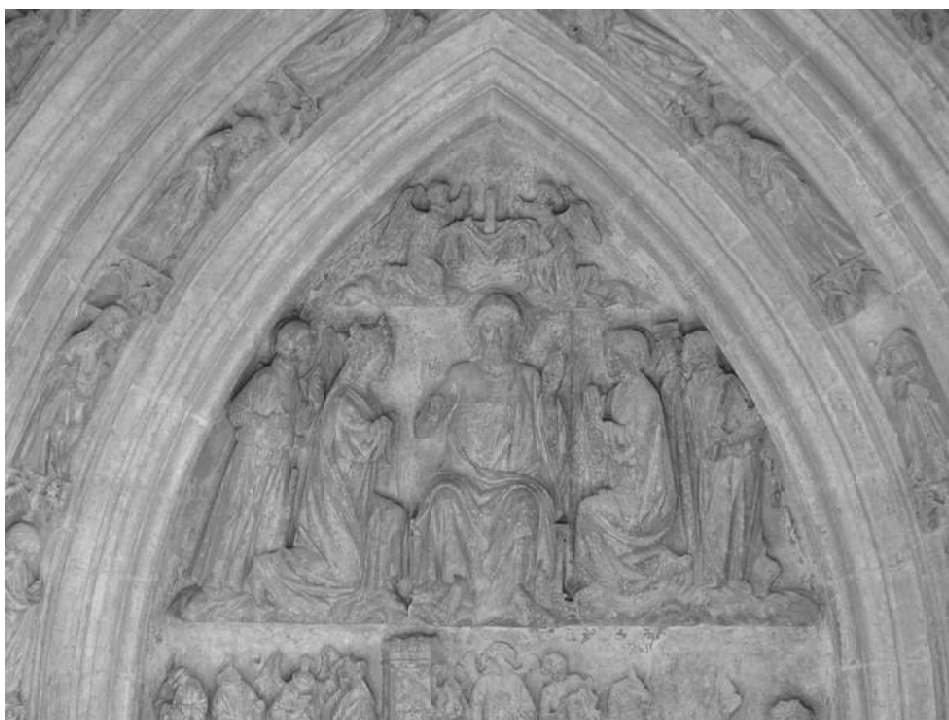
Prudencio también repara en similares castigos a herejes y cismáticos cuando precisa:

*Innumerables manos desgarran la bestia funesta. Cada uno arrebatada un trozo para tirarlo a los vientos, entregarlo a los perros u ofrecerlo lejos a los cuervos voraces, hundirlo en las sucias cloacas de pestífero fango o lanzarlo de pasto a las bestias marinas. Todo el cadáver, hecho pedazos, se reparte entre los animales inmundos, y, destrozados sus miembros, perece la horrenda Herejía (Psicomaquia 720-725).*

Volvemos a considerar el diablo que acompaña al reo. Se trata de un hombre con rostro de perro, un cinocéfalo, un diablo que representaba a los malos predicadores porque esta bestia sólo se comunicaba mediante ladridos. Así se deduce de los *Gesta Romanorum*, serie de ejemplos utilizados en los sermonarios en este tiempo y que explica el discurso de los judíos como insultantes ladridos<sup>91</sup>.

Nuestro comentario quiere entender la figura del judío usurero y avaricioso, además de hereje que, arrastrado por el diablo, queda descabezado. Son las fauces de Leviatán que tratan de engullir su cabeza invertida como establecía la justicia inglesa donde algunas condenas de malhechores iban acompañadas de animales corriendo la misma suerte: colgar boca abajo al condenado junto a perros o lobos estaba reservado a los judíos cuya humanidad se tenía por dudosa al considerárseles asociados al mundo animal<sup>92</sup>. Similar disposición invertida del reo la observamos en las citadas pinturas de Giotto.

El relieve que enfrenta el cielo con el infierno nos ofrece todo un aviso para malhechores, especialmente para los considerados herejes hebreos a quienes iba destinado el presente mensaje por sus malas prédicas y usuras.



47. Remate del tímpano. *Segunda parusía, Cristo juez, la Deesis.*

### 2. 2. 3. Remate del tímpano.

#### *Segunda parusía, Cristo juez, la Deesis*

Coronando las fajas que hemos comentado se dispone a Cristo, en este caso con nimbo crucífero, que nos presenta las huellas de su suplicio y martirio (fig.47). Los estigmas nos explican su triunfo ante la muerte. Resucitado, como refiere san Pablo, viene a juzgar a vivos y muertos. Se trata de la segunda venida de Cristo, la segunda parusía, el fin de los tiempos. Lee-mos en Mateo (24,30-31):

*Entonces aparecerá en el cielo la señal del Hijo del Hombre. Mientras todas las razas de la tierra se golpeen el pecho verán al Hijo del Hombre viniendo en las nubes del cielo, con el Poder divino y la plenitud de la Gloria. Mandará a sus Ángeles, los cuales tocarán la trompeta y reunirán a los elegidos de los cuatro puntos cardinales, de un extremo a otro del mundo.*

Añade el evangelista (Mt. 25, 32)<sup>93</sup>:

*Cuando el Hijo del Hombre venga en su Gloria rodeado de todos sus Ángeles, se sentará en su Trono como Rey glorioso. Todas las naciones*

*serán llevadas a su presencia, y como el pastor separa las ovejas de los machos cabríos, así también lo hará Él. Separará unos de otros, poniendo las ovejas a su derecha y los machos cabríos a su izquierda.*

También encontramos el comentario de Juan en el *Apocalipsis* (Ap. 20,11-14):

*Vi un trono espléndido muy grande y al que se sentaba en él. Su aspecto hizo desaparecer el cielo y la tierra sin dejar huellas. Los muertos, grandes y chicos, estaban al pie del trono. Se abrieron unos libros, y después otro más, el Libro de la Vida. Entonces los muertos fueron juzgados de acuerdo a lo que estaba escrito en los libros, es decir, cada uno según sus obras.*

Junto a Cristo se dispone la tradicional *Deesis*. María como corredentora y san Juan Evangelista interceden y suplican al Redentor en su Juicio a la humanidad. Los ángeles le escoltan portando las llamadas “arma christi”, es decir, los atributos de su pasión de la que salió victorioso en la Resurrección<sup>94</sup>.

Así se dispone a María como corredentora como precisa VoráGINE en sus textos de la *Leyenda Dorada* donde Cristo habla a María en los instantes de su Dormición:

*Todo lo tengo previsto y bien dispuesto para que vengas sin que te produzca angustia la idea de que vas a dejar huérfanos a esos otros hijos tuyos de la tierra tan maternalmente amados por tu corazón, porque cuando te hice Virgen-Madre te hice también muro protector del mundo entero, arca de salvación para todos, tabla de seguridad para los náufragos, apoyo de los débiles, escala para que los hombres subiesen al cielo, refugio y abogada de los pecadores...*

Conocido es el argumento en las artes de los ángeles pasionarios que portan las “arma christi”, pues se generalizan a través de las representaciones en la conocida Misa de san Gregorio<sup>95</sup>.

María, como se indica, es la escala, escalera para el hombre en su ascensión la cielo, por ello la corredentora. En este momento surgirá una devoción concreta a Santa María de la Scala, siendo varios los templos que se dedican a su advocación. El bello relieve de Michelangelo, en el siglo XVI, da cuenta de esta devoción.

En el presente relieve vemos la columna y los azotes que porta el ángel junto a san Juan mientras que el dispuesto próximo a María ofrece los clavos del suplicio. Sobre la figura de Cristo dos ángeles, en este caso alados, portan un torreón como imagen del cielo.



48. Ménsulas del tímpano. *El profeta Ezequiel y la sibila Eritrea.*

#### 2. 2. 4. Del mensaje en las ménsulas.

##### *La sibila Eritrea y el profeta Ezequiel*

Se explica así el triunfo sobre la muerte por la Resurrección. Cristo se convierte en el *omega* y, por lo tanto, si en el primero de los tímpanos era el principio, ahora se convierte en el fin, en el Juez supremo del género humano a quien implora la Corredentora y Juan, el discípulo amado, por la salvación de la humanidad (fig.48).

Nada se comenta en los diferentes estudios sobre las ménsulas que se disponen bajo el tímpano y que vamos a considerar. Siguiendo nuestro argumento se trataría del profeta Ezequiel enfrentado a la sibila Eritrea, para nada extraño por cuanto estas figuras son muy comunes en el argumento sobre el Juicio Final. El profeta como depositario de la Revelación y la primera entre las Sibilas, Eritrea, como resumen de la profecía para el pueblo gentil. Uno y la otra explican todo el mensaje de las postrimerías, pues si aquél nos desvela la resurrección de la carne, ésta traduce el día del Juicio y la llegada del severo Juez.

Sabido es que si bien los profetas con la Revelación recogieron y anunciaron la llegada de Cristo como Mesías para el pueblo hebreo, de igual

manera y para los gentiles lo hicieron las Sibilas. Profetas y Sibilas aparecen representados en las artes conjuntamente, con ello se explica que el mensaje de Cristo, su Evangelio, es universal para toda la humanidad y no se limita, como en la Antigua Ley, a un pueblo elegido, el judío.

Réau nos habla de la tradicional correspondencia entre las doce sibilas y los doce profetas menores. La asociación apareció en los teólogos medievales con el propósito de establecer una asociación entre los anunciadores de la llegada de Cristo para el pueblo elegido y con las sibilas para los gentiles. Así, a cada una de ellas se le atribuyó un pasaje concreto de la vida de Jesús. Añade que esta relación se extendió a partir del siglo XV ya que en tiempos medievales la sibila Eritrea resumía a todas, pues era la única conocida siendo en el siglo XIII cuando se dio vida a la sibila Tiburtina en relación con el emperador Augusto y la llegada de Cristo. Eritrea hasta el siglo XV se la relacionó esencialmente con el Juicio Final, posteriormente con el nacimiento de Cristo.

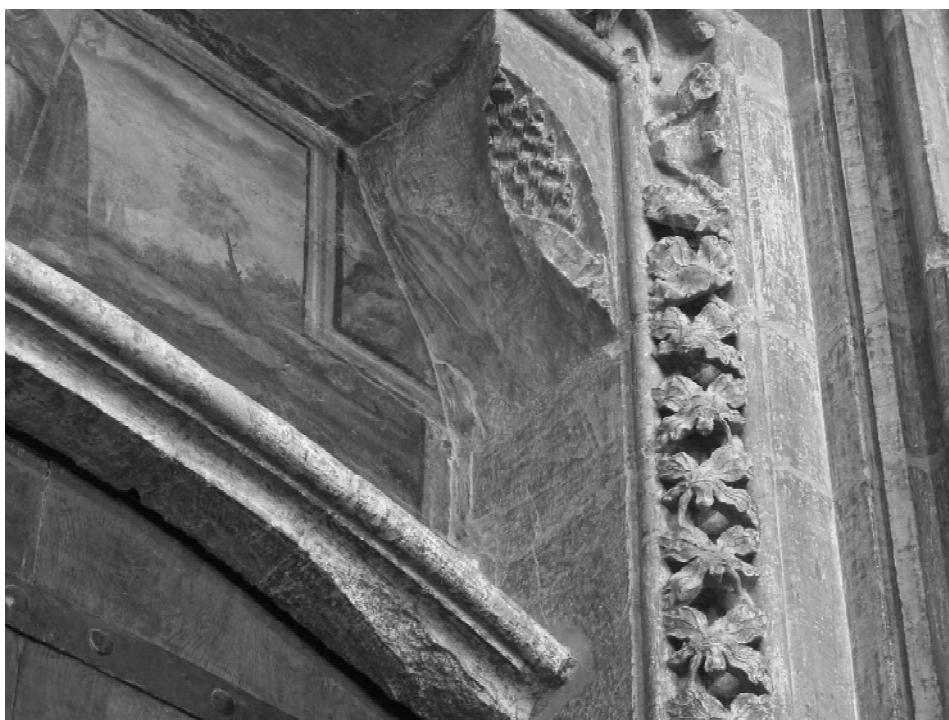
A modo de ejemplo, la figura del profeta Ezequiel junto a la sibila se dispone de igual manera en la fachada de la catedral francesa de Laon.

#### 2. 2. 4. 1. Sibila Eritrea

Como podemos apreciar en el templo vitoriano, la imagen ha desaparecido en su totalidad, ha sido recortada a propósito como se desprende de la huella del perfecto recorte que podemos observar en la piedra. No obstante, por lo que llevamos dicho, debemos entender que figuraba la sibila que vamos comentando. La explicación sobre su desaparición en el templo vitoriano la consideraremos seguidamente (fig.49).

Como se ha dicho, la sibila Eritrea supone un resumen en su figura de todas las sibilas. Fue muy conocido a fines de la Edad Media el llamado *Canto de la Sibila* que incluso se recoge en una de las *Cantigas* del insigne rey Alfonso<sup>96</sup>. En el *Oficio de Maitines* del día de Navidad se cantaban los versos de la Sibila para que no olvidemos por la primera, la segunda parusía de Cristo, su segunda llegada a la tierra como Juez y así vivamos siempre en el arrepentimiento y la virtud. Este *Canto* fue conocido en los monasterios hacia el siglo X y prontamente pasó a las catedrales donde se representaba desde el siglo XII en el señalado *Oficio* que fue separado de la Liturgia tras el Concilio de Trento<sup>97</sup>.

La Sibila Eritrea, como nos cuenta san Agustín en su *Ciudad de Dios*, habla en sus poemas del final de los tiempos, de un Cristo que en su humanidad llegará a juzgar a pobres y poderosos y que su reino será eterno. En uno de sus versos leemos: *Judicii signum tellus sudore madescet* -se empapará la



49. La sibila Eritrea.

tierra de sudor y será la señal del juicio-, estribillo del afamado *Canto de la Sibila* que presenta gran consonancia con el *Dies Irae* del franciscano Celano, quien también nos habla del final de los tiempos<sup>98</sup>:

*Dies iræ, dies illa, solvet sæclum in favilla: Teste David cum Sibylla* (¡Día de ira! ¡Aquel día! Los tiempos se desvanecen en ceniza, según el testimonio de David y la Sibila).

También, Eritrea, cuenta en sus poemas adivinatorios que:

*...éste es el único Dios supremo, el que hizo el cielo y creó la Luz.... Y porque es el único arquitecto del mundo y artífice de las cosas de que aquél consta lo que hay en él, con ello se testifica que es el único.*

Se recuerda con ello que Cristo es el alfa y el omega, el principio y el fin, y que así lo entendieron los paganos por el mensaje de las Sibilas. Queda con ello unificada, como se ha precisado, la representación de Cristo en ambos tímpanos: Cristo hacedor del mundo como el *alfa* o principio y Cristo Juez como el *omega*, su final.





50. *El profeta Ezequiel.*

#### 2. 2. 4. 2. *Profeta Ezequiel*

Fue Lactancio quien, en el siglo III, recuperó estas figuras que conocemos como Sibilas, sus escritos supusieron la base de los comentarios tanto de san Agustín como de los eruditos medievales y del Humanismo<sup>99</sup>(fig.50).

La resurrección de la carne es una de las consecuencias del Juicio Final. Será Ezequiel quien, en sus profecías, recoge el mensaje dado por Dios en el día de la ira, cuando se unirá la carne con los huesos. Leemos (37, 1-14):

*La mano de Jehová vino sobre mí, y me llevó en el Espíritu de Jehová, y me puso en medio de un valle que estaba lleno de huesos. Y me hizo pasar cerca de ellos por todo en derredor; y he aquí que eran muchísimos sobre la faz del campo, y por cierto secos en gran manera. Y me dijo: Hijo de hombre, ¿vivirán estos huesos? Y dije: Señor Jehová, tú lo sabes. Me dijo entonces: Profetiza sobre estos huesos, y diles: Huesos secos, oíd palabra de*

*Jehová. Así ha dicho Jehová el Señor a estos huesos: He aquí, yo hago entrar espíritu en vosotros, y viviréis. Y pondré tendones sobre vosotros, y haré subir sobre vosotros carne, y os cubriré de piel, y pondré en vosotros espíritu, y viviréis; y sabréis que yo soy Jehová. Profeticé, pues, como me fue mandado; y hubo un ruido mientras yo profetizaba, y he aquí un temblor; y los huesos se juntaron cada hueso con su hueso. Y miré, y he aquí tendones sobre ellos, y la carne subió, y la piel cubrió por encima de ellos; pero no había en ellos espíritu. Y me dijo: Profetiza al espíritu, profetiza, hijo de hombre, y di al espíritu. Así ha dicho Jehová el Señor: Espíritu, ven de los cuatro vientos, y sopla sobre estos muertos, y vivirán. Y profeticé como me había mandado, y entró espíritu en ellos, y vivieron, y estuvieron sobre sus pies; un ejército grande en extremo. Me dijo luego: Hijo de hombre, todos estos huesos son la casa de Israel. He aquí, ellos dicen: Nuestros huesos se secaron, y pereció nuestra esperanza, y somos del todo destruidos. Por tanto, profetiza, y diles: Así ha dicho Jehová el Señor: He aquí yo abro vuestros sepulcros, pueblo mío, y os haré subir de vuestras sepulturas, y os traeré a la tierra de Israel. Y sabréis que yo soy Jehová, cuando abra vuestros sepulcros, y os saque de vuestras sepulturas, pueblo mío. Y pondré mi Espíritu en vosotros, y viviréis, y os haré reposar sobre vuestra tierra; y sabréis que yo Jehová hablé, y lo hice, dice Jehová.*

Durando nos habla de las representaciones de los profetas y nos dice que deben figurarse descalzos, aspecto que, como lo observamos en esta figura de Ezequiel, así se recrea.

El Profeta y la Sibila, un resumen visual que traduce el anuncio de la resurrección de la carne y la llegada del Juicio<sup>100</sup>.

Llegamos al comentario final de estas ménsulas que trata de analizar la posible razón por la que queda deliberadamente recortada la figura de la sibila Eritrea. El historiador Crosnier nos dice que los artistas medievales no dudaron en disponer junto a los Profetas a las Sibilas, pero añade que en el siglo XVII, esencialmente en París, se quiso hacer desaparecer toda huella pagana.

La explicación que vamos reclamando cobra todo su sentido en los postulados tridentinos. Tras el concilio de Trento (1545-1563), las imágenes tienden a justificarse en el dogma salvando todo argumento apócrifo. Por ello muchas figuras fueron destruidas o transformadas. Las Sibilas, adivinatoras de la antigüedad, fueron consideradas como figuraciones profanas no ajustadas a la doctrina. El relieve que analizamos en esta ménsula no está deteriorado, ni se ha desprendido con el tiempo, se encuentra como decimos intencionadamente arrancado. Hemos indicado que el señalado *Canto de la Sibila* fue eliminado de la Liturgia cristiana tras el Concilio de Trento, de ahí la

razón y la consecuencia final que explica esta alteración y alguna otra de la que daremos cuenta en el tercero de los tímpanos.

En este sentido la opinión de Emile Mâle es acertada, el erudito francés precisa que la Sibila Eritrea, aunque profetisa, no deja de ser una figura pagana y, por lo mismo, impedida para formar parte de la Iglesia como espacio sagrado. Sabemos que en este conjunto vitoriano, tras la realización del pétreo pórtico y llegados al siglo XVI, se cubrió para dar lugar a la capilla de don Diego Fernández de Paternina en el año 1545; se crea así un nuevo espacio sacro, que, en el tiempo, coincide con el espíritu reformador del mencionado Concilio. Por ello en nada extraña que se estimara la desaparición de aspectos iconográficos apócrifos y profanos en el templo vitoriano.

Diego Fernández Paternina fue abad de Santa Pía y pasó a la historia como uno de los benefactores que hizo posible reformar las bóvedas de la catedral de Santa María y ampliarla hacia el norte<sup>1 01</sup>.

La manipulación sufrida en el templo tuvo que ser aceptada y determinada obligatoriamente por el obispo de la diócesis de Calahorra y La Calzada. Y es aquí donde entramos la figura de un sevillano, hijo ilegítimo de Cristóbal Días y de una alavesa, don Bernal Díaz de Luco (1495-1556). El prelado estudió en Salamanca donde en el año 1526 se licenciaba en cánones. Fue nombrado provisor del obispado de Salamanca en 1522 y pasó al servicio del Juan Pardo de Tavera, futuro cardenal e inquisidor general.

Curiosamente, fue el único obispo español que acudió en dos ocasiones a las sesiones de Concilio de Trento. Todo un rigorista religioso como se desprende de sus escritos y de quien sabemos que pasaba largas temporadas en Vitoria. Desde Trento enviaba sus escritos a la diócesis con el fin de mantener el espíritu de fe que el Concilio iba promulgando<sup>1 02</sup>. Así, lo recoge Heredia quien lo califica de “austero reformista” y de “auténtica ejemplaridad”:

*Con razón se le considera como uno de los prelados castellanos que más eficazmente trabajaron por la implantación de la reforma con su doctrina y ejemplo*<sup>1 03</sup>

Y es así que la capilla Paternina se levantó siendo obispo de la diócesis Bernal Díaz de Luco en el año 1545, año en el que tomó posesión de esta sede episcopal de Calahorra y La Calzada. Tras acudir al citado Concilio, regresó en 1553 celebrando en ese mismo año el sínodo donde su única finalidad versó sobre la reforma, esencialmente del clero<sup>1 04</sup>.

Por tanto, para nada extraña que el fundamentalismo religioso del prelado, tan asentado en la ciudad de Vitoria, llevará a estas mutilaciones artísticas justificadas por esa condición tridentina promulgada en su conocida Sesión XXV por la que el arte debe ser veraz, sencillo y mover a piedad.

### 2. 3. Tímpano central.

Vida de la Virgen, Dormición, *Decensión (Ascensión)*,  
*Asunción y Coronación de María*

El mensaje pétreo de este tímpano central se divide en cuatro fajas donde se desarrollan los ciclos de la Navidad, Muerte y Glorificación de la Virgen María, aspectos muy comunes en la iconografía de la Corredentora a cuya advocación se dedica el templo pero que, en el conjunto vitoriano presentan algunas novedades iconográficas curiosas que vamos a comentar (fig.51).

#### 2. 3. 1. Primera faja

*Vida de la Virgen y Jesús Niño*

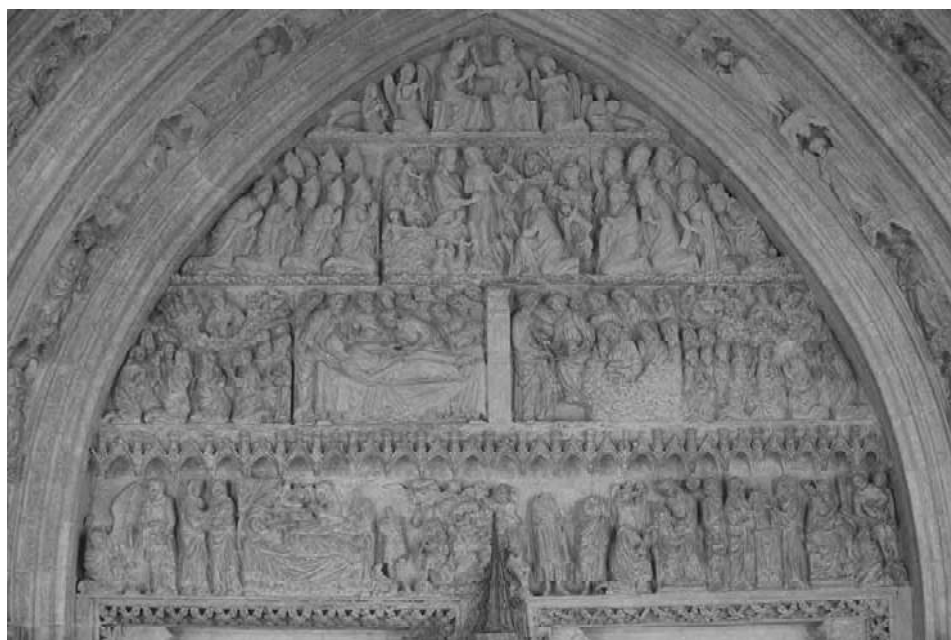
Siete son las escenas que se dan cita en esta primera faja: *Anunciación, Visitación, Natividad, Anuncio a los Pastores, Adoración de los Reyes, Presentación en el templo y Matanza a los Inocentes*. Como estudia Emile Mâle, sobre los ciclos de la vida de María y de la Encarnación de Cristo dan buena cuenta los relieves de las catedrales francesas en el siglo XIII como Nôtre-Dame de París y Chartres. Por otra parte los argumentos citados fueron muy representados en los libros de Horas dedicados a María en esta misma centuria (fig.52).

#### 2. 3. 1. 1. *Anunciación, Salutation Angelica*

El argumento de la Anunciación conocido como la “salutación angélica” responde al primer suceso que, sobre María, se da cuenta en los evangelios (fig. 53). Se cumple con ello la profecía de Isaías (7,14):

*Por tanto, el Señor mismo os dará señal: He aquí que la virgen concebirá, y dará a luz un hijo, y llamará su nombre Emanuel*

Los escritos apócrifos no olvidaron el relato, así lo apreciamos en el protoevangelio de Santiago y en el evangelio de la natividad de María, sin olvidar la divulgada y citada *Leyenda Sanctorum* de Vorágine y los comentarios e ilustraciones del *Speculum Humanae Salvationis* que tanta difusión alcanzaron a partir del siglo XIV.



51. Tímpano central. *Vida de la Virgen, Dormición, Descensión, Asunción y Coronación de María*

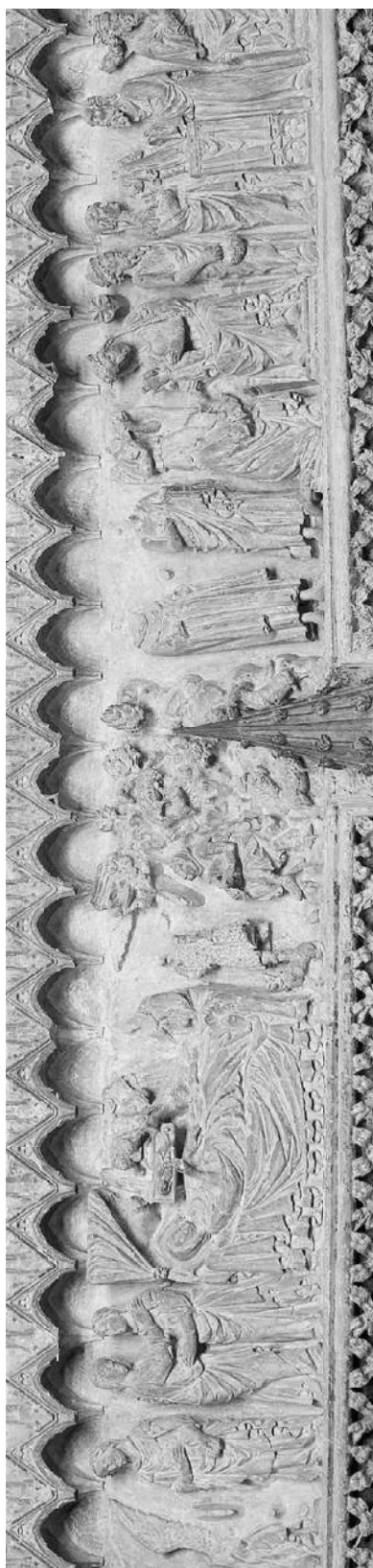
En el relieve observamos a la Virgen llevando la mano al vientre en referencia a su función como futura madre de Dios, pues concibió por obra del Espíritu Santo como narra Lucas (1,26):

*... fue enviado el ángel Gabriel de parte de Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret, a una virgen desposada con un varón de nombre José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María.*

Sabido es que el ángel la saludó con las palabras “Ave María” que supusieron el inicio de la tradicional y conocida oración mariana<sup>105</sup>.

Quizá, el citado gesto de elevar su mano al pecho, se pueda entender como la turbación de María, pues expresa un ademán de protección instintiva ante la inesperada y celestial visita, pero que se justifica en turbación que el saludo provocó en María según nos cuenta Lucas (1,29-35):

*Ella se turbó al oír estas palabras y discurría qué podría significar aquella salutación. El ángel le dijo: No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios, y concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. El será grande y llamado Hijo del Altísimo... Dijo María al ángel: ¿Cómo podrá ser esto, pues yo no conozco varón? El ángel le contestó: El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra, y por eso el hijo engendrado será santo, será llamado Hijo de Dios.*



52. Primera faja. *Vida de la Virgen y Jesús Niño.*



53. *La Anunciación.*

Si bien esta representación tiene ya su precedente en el arte paleocristiano como se desprende de las pinturas en las catacumbas de santa Priscila, la disposición arrodillada del arcángel Gabriel saludando a María siendo muy novedosa tiene su referente en la iconografía, curiosamente el modelo lo observamos en el siglo XII y en relieves de la catedral de Santo Domingo de Silos. Una composición similar la encontramos en una tabla anónima fechada a fines del siglo XII que se conserva en el Musée Ile de France en Saint-Jean-Cap-Ferrat representa con gran detalle todo el ciclo de la muerte de la Virgen, uno de sus registros remite a la Anunciación. También la apreciamos en miniaturas del siglo XIV ilustrando textos apócrifos de José de Arimatea (BNF. 105-fol.13) (fig.54).



54. *La Anunciación*. Miniatura. siglo XIV.

Sabido es que el argumento sobre la infancia de Cristo fue muy querido y divulgado entre los franciscanos. En el siglo XIV el llamado Juan de Caulibus y conocido como pseudo-Buenaventura escribió las *Meditaciones sobre la vida de Nuestro Señor Jesucristo*, fuente singular en los artistas por cuanto el tratado fue muy difundido en la época y más aún si entendemos que los argumentos aquí presentados establecen toda una mística meditación para el cristiano; por ello se convirtió en uno de los principales textos de devoción de la Edad Media para todo Europa. El propósito fundamental del tratado, no fue otro sino describir a modo visual las escenas y establecer, por ellas, toda una meditación interior para el creyente que no dista del objetivo propuesto en esta catequesis pétrea. Esta razón obliga a recoger su comentario.

El pseudo-Buenaventura comentando la escena destaca la humildad y el pudor de María ante la noticia que Gabriel le ofrece y de manera muy similar a la descrita por el evangelista Lucas:

*...y asimismo como el Ángel con gran diligencia y sabiamente le trata, estando humillado y con reverencia ante su Señora, su rostro sereno, des-*



*empeñando fielmente su embajada, y oyendo con atención las palabras de la Señora, para que pueda responder como debe, y cumplir su voluntad sobre obra tan maravillosa. Y también como nuestra Señora está temerosa y humilde, y en su rostro vergonzosa con la venida tan súbita del Ángel...*<sup>106</sup>

### 2. 3. 1. 2. Visitación

Como es tradicional en este pasaje bíblico se presentan dos figuras embarazadas. Una de ellas, María, lleva su mano al hombro de Isabel, mientras que la otra dispone la suya en el seno de María maravillada por este encuentro con el Redentor (fig.55). Lucas así lo refiere (1,5-25):

*Aquellos días María se fue diligente a la montaña, a la provincia de Judá. Entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Cuando Isabel oyó la salutación de María, el niño le saltó en las entrañas, e Isabel quedó llena del Espíritu Santo y exclamó con voz fuerte: Bendita tú entre las mujeres, y bendito el fruto de tu vientre. ¿Y de qué me viene que la madre de mi Señor me venga a visitar? Porque tan pronto como ha llegado tu salutación a mis oídos, el niño ha saltado de alegría en mi vientre. Y bendita la que ha creído que se cumplirá todo lo que se le ha dicho de parte del Señor. María dijo entonces: Mi alma glorifica al Señor y mi espíritu se alegra en Dios mi Salvador... María se quedó con ella unos tres meses y se volvió después a su casa.*

El fragmento del Evangelio de Lucas describe la Anunciación a María que sucedió discurridos seis meses tras el mismo anuncio a Isabel. El ángel anunciador, presentó como un “signo” milagroso la inesperada maternidad de Isabel, prima de María, que ha concebido un hijo en su vejez.

Volvemos al pseudo-Buenaventura quien nos describe esta escena:

*Y entrando en casa de Santa Isabel, dijo: Dios te salve, hermana mía Isabel. Levantándose ésta con gran gozo llena toda de alegría y encendida del Espíritu Santo, y la abraza con mucha reverencia...*

La composición vitoriana en su intencionalidad no dista mucho de la que realizara Giotto di Bondone en la capilla Scrovegni de Padua y su seguidor, el escultor Andrea Pisano en las puertas del Baptisterio de Florencia (fig.56).

El ángel, como se ha señalado, saludó a María con las palabras “Ave María”, ahora Isabel le dice “Bendita entre las mujeres”, ambas expresiones



55. *La Visitación.*

supusieron el fundamento del *Ave María*, oración mariana por excelencia entre los cristianos.

### 2. 3. 1. 3. *Nacimiento de Cristo*

Si bien el modelo iconográfico bizantino representaba el Nacimiento en una cueva a la vez que asociaba este argumento al anuncio a los pastores, en occidente fue preferida la figuración de la escena aislada recogiendo el motivo en un establo donde, María, recostada, presenta a su lado un pesebre con el niño y dos animales, a sus pies observamos a José (fig.57). Se trata de una representación general que también se difunde en varios manuscritos miniados como observamos en el *libro de Peregrinos* conservado en la Biblioteca Nacional de Francia (2810-fol.272) (fig.58) y podemos apreciar en los relieves de múltiples templos, entre otros, el de san Juan de Ortega (fig.59).



56. Andrea Pisano: *La Visistación*. Baptisterio de Florencia.

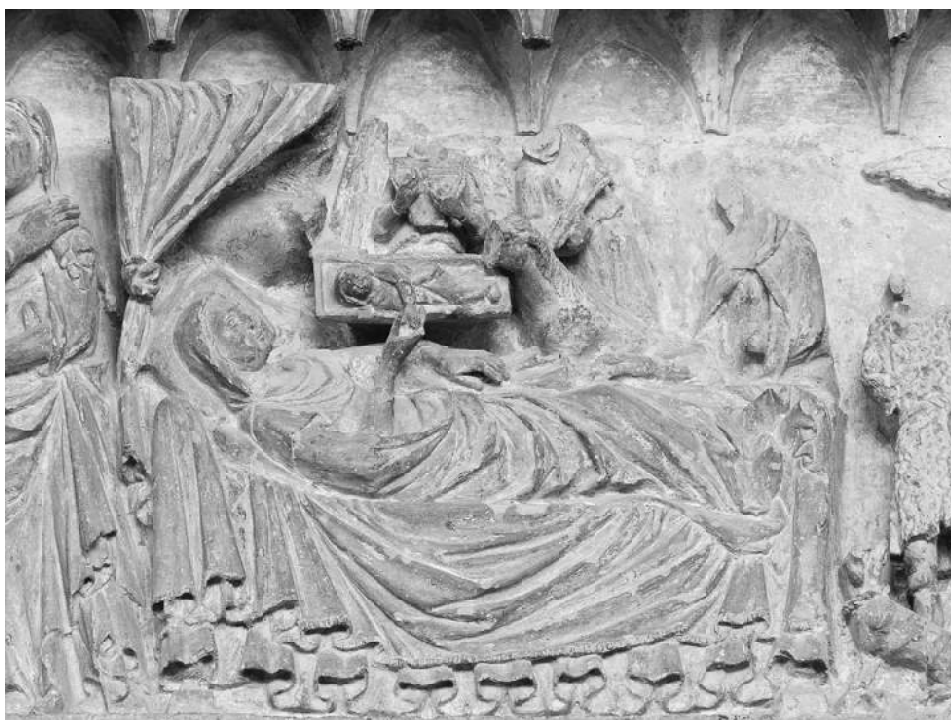
Se cumple en este argumento la profecía de Habacuc (3,2) cuando dice que el Salvador nacería entre animales sin precisar su especie. Siguiendo los significados a los que remiten las *Historias Naturales* de la antigüedad se dispuso tradicionalmente al buey que por no tener poder genésico expresaba a José, padre putativo de Cristo; también a la mula pues, como es conocido, no puede tener descendencia y así María, siendo virgen, como anuncia Isaías, la tuvo, es decir, todo un suceso milagroso.

Conocido es el origen franciscano en la representación de los belenes y la devoción por este suceso de la Natividad de Cristo. No extrañara, en consecuencia, que en las señaladas *Meditaciones de la Vida de Nuestro Señor Jesucristo* se describan estas imágenes:

*José estaba sentado, triste porque no podía disponer lo que convenía; y levantándose, tomó el heno del pesebre, lo echó a los pies de nuestra Señora....*

Añade que María, tras dar a luz y bañar al niño con su leche, lo puso en el pesebre para que los animales lo calentaran:

*Esto hecho le envolvió en un velo de su cabeza, y lo puso en un pesebre. Entonces el buey y el asno pusieron sus bocas sobre el pesebre soplan-*



57. Nacimiento de Cristo.



58. Nacimiento de Cristo. Manuscrito. Siglo XV. c.1410.



59. *Nacimiento de Cristo*. Capiteles de san Juan de Ortega.

*do por las narices, como si tuviesen entendimiento, y conociesen que el Niño, tan pobremente empañado, necesitaba de ser calentado en tiempo de tanto frío.*

Sobre el pesebre de Jesús contemplamos dos figuras, una porta alas y se trata de un ángel, queda relatado en el texto del místico franciscano donde, a su vez, se destaca el sentido de pobreza con el que Cristo vino al mundo:

*... y quedó un ángel, que dijo allí grandes y largas alabanzas, las cuales también él me dijo, mas no tuve modo de decirlas ni escribirlas.... Ya te he dicho el nacimiento del sacratísimo Príncipe, y asimismo el parto de la Reina del cielo, y cuan estrechamente guardaron en lo uno y en lo otro el sumo grado de pobreza.*

#### 2. 3. 1. 4. *Anunciación a los pastores*

El argumento que sigue al Nacimiento de Cristo nos ofrece la imagen del ángel anunciador y dos pastores que lo escuchan, uno de pie acompañado de un perro y el otro, cubierta su cabeza con el papahígo, está sentado con el instrumento músico en la mano, la cornamusa (fig. 60). En el Evangelio de Lucas se describe la escena (2, 8-20):

*... Había en la misma comarca unos pastores, que dormían al raso y vigilaban por turno durante la noche su rebaño. Se les presentó el Ángel del Señor, y la gloria del Señor los envolvió en su luz: y se llenaron de temor. El ángel les dijo: No temáis, pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un salvador, que es el Cristo Señor; y esto os servirá junto con el ángel una multitud del ejército celestial, que alababa Dios, diciendo: Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres en quienes él se complace. Y sucedió que cuando los ángeles, dejándoles, se fueron al cielo, los pastores se decían unos a otros: “Vayamos, pues, hasta Belén y veamos lo que ha sucedido y el Señor nos ha manifestado”. Y fueron a toda prisa, y encontraron a María y a José, y al niño acostado en el pesebre. Al verlo, dieron a conocer lo que les habían dicho acerca de aquel niño; y todos los que lo oyeron se maravillaban de lo que los pastores les decían. María, por su parte, guardaba todas estas cosas, y las meditaba en su corazón. Los pastores se volvieron glorificando y alabando a Dios por todo lo que habían oído y visto, conforme a lo que se les había dicho.*

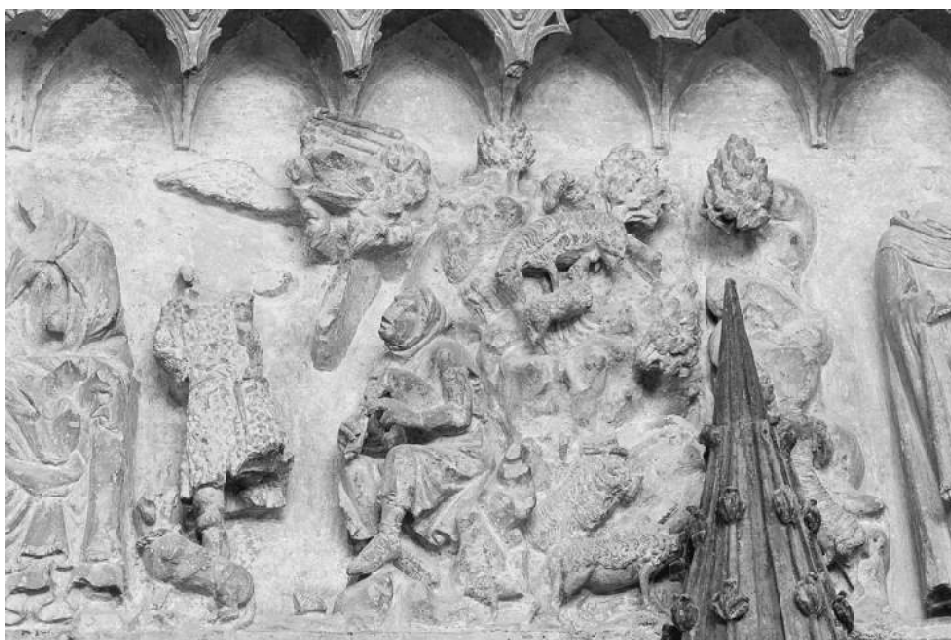
Aurelio Prudencio relatando y describiendo las imágenes que deberían ornamentar una iglesia, comenta la escena incidiendo en la alegría de los pastores por el anuncio como se recoge en el evangelio árabe de la infancia (IV,1-2)<sup>107</sup>:

*El resplandor de una luz angélica llena los ojos vigilantes de los pastores, anunciando a Cristo nacido de una virgen. Lo encuentran envuelto en pañales, en su cuna de un pesebre, donde está recostado; saltan alegres de gozo y adoran a su divinidad.*

La descripción del pseudo-Buenaventura nos dice:

*Nacido pues el Señor, gran multitud de ángeles que allí estaban le adoraron, y luego fueron a los pastores que estaban cerca puede ser que una milla, y les manifestaron el nacimiento y el lugar: después subieron al cielo con cánticos y alegrías...*

Los pastores en el campo con las ovejas, el ángel anunciador en altura y uno de los pastores de pie y elevando su mirada al cielo, fue una composición muy general en la iconografía que recoge este argumento.



60. *El anuncio a los pastores.*

### 2. 3. 1. 5. *Adoración de los Reyes*

Esta tradicional recreación visual en el ciclo de la infancia de Cristo nos presenta a los tres reyes, dos de pie y uno arrodillado con la corona en su antebrazo en señal de adoración al rey de reyes, Cristo. María, coronada, le presenta a su hijo que reposa en su regazo y sobre ella se dispone una estrella. Miniaturas del siglo XIV ofrecen similar esquema como lo apreciamos en las ilustraciones de la Biblioteca Nacional de Francia en las miniaturas de la *Vida de los Santos* (185-fol.8) (figs. 61 y 62).

Si bien el profeta Miqueas da cuenta del nacimiento del Redentor en Belén, el evangelio de Mateo se convierte en la fuente del pétreo relato (Mt. 2,1-12):

*Nacido Jesús en Belén de Judea, en tiempos del rey Herodes, unos magos procedentes del Oriente llegaron a Jerusalén, diciendo: “¿Dónde está el Rey de los judíos que ha nacido? Porque hemos visto su estrella en el Oriente y venimos a adorarlo”. Al oír esto, el rey Herodes se turbó y toda Jerusalén con él. Y reuniendo a todos los príncipes de los sacerdotes y escribas del pueblo, trataba de averiguar de ellos el lugar donde nacería el Cristo. Ellos le respondieron: “En Belén de Judea, pues así está escrito por el profeta: Y tú, Belén, tierra de Judá, de ningún modo eres la menor entre las principales ciudades de Judá; porque de ti saldrá un caudillo que regirá a mi pueblo Israel”. Entonces Herodes llamando en secreto a los magos averiguó de ellos con exactitud el tiempo de la aparición de la estrella. Y*



61. *La adoración de los Magos.*



62. *La adoración de los Magos. Miniatura del siglo XIV.*



*enviándolos a Belén, dijo: “Id e informaos con diligencia acerca del niño; y cuando le encontréis, avisadme, para ir yo también a adorarlo.” Ellos, después de oír al rey, se pusieron en camino, y la estrella que habían visto en Oriente iba delante de ellos, hasta que se detuvo sobre el lugar donde estaba el niño. Al ver la estrella se llenaron de una inmensa alegría. Y entrando en la casa; vieron al niño con María su madre y, postrándose, le adoraron; abrieron sus tesoros y le ofrecieron presentes de oro, incienso y mirra. Avisados en sueños que no volvieran a Herodes, regresaron a su tierra por otro camino.*

La escena narra y explica, como es sabido, la Epifanía, es decir, la primera manifestación del Hijo de Dios entre los gentiles, pues para los judíos se estableció con el anuncio a pastores. El argumento toma toda su importancia y sentido pues explica el dimensión del cristianismo como religión universal. En los escritos del pseudo-Buenaventura así se explica:

*A los trece días se manifestó el niño Jesús á los gentiles, que fueron los Magos... y mira con los ojos del corazón de qué modo vinieron estos tres reyes con compañía, y como están delante de la choza donde nació nuestro Señor Jesucristo: siente la Señora el estruendo y ruido de las voces, y toma al Niño. Ellos entran en la casilla, hincan la rodilla, y adoran al niño Jesús con muy gran reverencia como á Dios, y le dan honra como á Rey... porque ellos representan a toda su Iglesia que había de ser de los gentiles... Más el Niño muy sabio, para consolarlos más, y para mas esforzarlos en su amor; extendió su mano para que la besasen, los santiguó asimismo, y les bendijo: ellos humillándose y haciendo la salutación, partieron con gran gozo.*

María se presenta sentada con el Niño en su regazo; el rey Melchor, arrodillado, le ofrece un presente. Los otros magos esperan su oportuno turno. Ella dispone en su cabeza una corona real, atributo característico de la Virgen por cuanto lleva al Niño, rey de los judíos, en su regazo. La Virgen con el Niño se convierte en trono de la sabiduría, es decir en *Sedes Sapientiae* jaculatoria que se recoge en las Letanías marianas y que proviene del señalado trono de Salomón citado en el libro primero de los Reyes (10,18-20).

La estrella sobre María queda estática como fin del camino emprendido por los Magos, Durando nos aporta una clara significación pues nos habla de la estrella como referencia a la Madre de Dios, pues así como el astro anuncia en la noche la llegada del sol, de la misma manera María llevó en su seno el verdadero Sol que iluminó al mundo entero. Añade que si María está coronada como señalamos, se explica, porque tras la Adoración de los pastores la Virgen es reina por dar a luz al rey del mundo<sup>108</sup>.

Como podemos apreciar, la estrella dispone de ocho puntas, aspecto que se puede relacionar con el ya citado rey sabio, Alfonso X, que tanto favoreció a la ciudad de Vitoria. La Orden de Caballería por el fundada y denominada de Santa María, dispone en su blasón, como el relieve, la estrella de ocho puntas<sup>109</sup>.

Aurelio Prudencio, el retórico romano nacido en Calahorra y que vamos señalando en nuestros comentarios, explica el significado de estos dones que le fueron ofrecidos por los Magos<sup>110</sup>:

*Al Rey y Dios proclaman  
el oro y el olor fragante  
del incienso sabeo, pero el polvo  
de la mirra predice ya su sepulcro.*

Dios, Rey y futuro mártir, tres aspectos que quedan expresados por los dones ofrecidos y que la literatura cristiana posterior recogerá con la misma significación.

### 2. 3. 1. 6. Presentación en el Templo

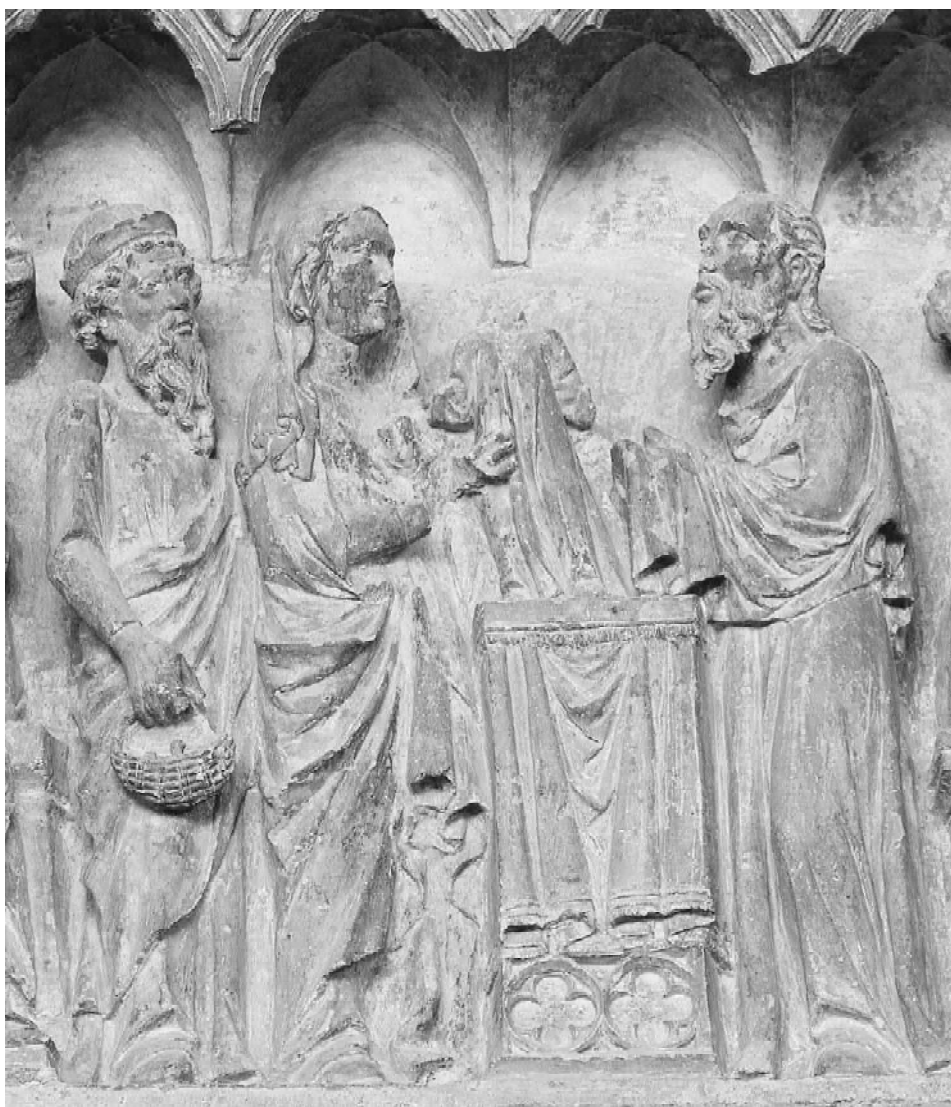
La Sagrada Familia ofrece al Niño sobre el altar donde el sacerdote Simeón extiende sus brazos para tomarlo. José porta en su mano un cesto con dos tórtolas. La escena queda recogida en el comentario del pseudo-Buenaventura destacando otra vez, por las aves, la condición de pobreza en la Sagrada Familia (fig.63):

*...y fueron de Belén á Jerusalén, que están uno del otro cinco millas, para ofrecer al Señor según la ley... y entrando en él, compraron dos tórtolas o dos palominos para ofrecerlos por el Niño, así como lo hacían los pobres, porque ellos lo eran también...*

El evangelista San Lucas se convierte nuevamente en lectura obligada, pues escribe (Lc. 2, 22):

*...cuando se cumplieron los días de la purificación de ellos, según la Ley de Moisés, llevaron a Jesús a Jerusalén para presentarle al Señor.*

La presentación del primogénito en el templo y la ofrenda que lo acompañaba estaba prescrita, o al menos recomendada, por la Ley mosaica vigente en la Antigua Alianza<sup>111</sup>.



63. *La presentación en el Templo.*

Lucas relata en su evangelio (Lc. 2, 25):

*He aquí que había en Jerusalén un hombre llamado Simeón; este hombre era justo y piadoso, y esperaba la consolación de Israel; y estaba en él el Espíritu Santo.*

Sin duda la espera de Simeón responde a la llegada del Mesías, pues (Lc. 2, 26):

*...le había sido revelado por el Espíritu Santo que no vería la muerte antes de haber visto al Cristo del Señor.*

Añade Lucas (Lc. 2, 27-28):

*...cuando los padres introdujeron al niño Jesús, para cumplir lo que la Ley prescribía sobre Él, Simeón le tomó en brazos y bendijo a Dios.*

El evangelista pone en boca de Simeón la dimensión universal de Cristo (Lc. 2, 30-32):

*Han visto mis ojos tu salvación, la que has preparado a la vista de todos los pueblos, luz para iluminar a los gentiles y gloria de tu pueblo Israel.*

El relieve, siguiendo el relato evangélico, figura a Cristo sobre el altar y a Simeón ofreciendo sus brazos cubiertos por un velo mientras el recién nacido se inclina hacia su madre. La escena debe mucho a la narración del místico franciscano a quien seguimos pues recoge justamente el momento en el que el Niño solicita el permiso de su madre para pasar a los brazos de Simeón:

*A los cuarenta días, como estaba establecido en la ley, salió nuestra Señora de su humilde retiro con el niño Jesús y Josef, y fueron de Belén á Jerusalén, que están uno del otro cinco millas, para ofrecer al Señor según la ley... y entrando en él, compraron dos tórtolas o dos palominos para ofrecerlos por el Niño, así como lo hacían los pobres, porque ellos lo eran también... Simeón, varón justo, vino por revelación del Espíritu Santo al templo, y vio al ungido del Señor... El Niño le bendijo; y volviendo el rostro a la Madre, se bajó, mostrando que quería pasar a sus brazos. Entendiéndolo la Madre, aunque maravillada, se lo dio a Simeón, el cual se levantó recibéndole con gran alegría y reverencia en sus brazos.*

En consecuencia, el movimiento del Niño así considerado, toma toda su importancia. Cristo se dirige a su Madre para pasar a los brazos de Simeón que los extiende bajo un velo, se remite así a la pureza en quien debe tomar el cuerpo de Cristo. No obstante, el pseudo-Buenaventura describe seguidamente una acción similar cuando finaliza la ceremonia en la Presentación del Señor en el Templo, nos dice:

*Acabada la ofrenda, el niño Jesús extendió los brazos hacia su Madre, y la Señora lo recogió.*



64. *La presentación en el Templo*. Miniatura. Siglo XIV.

María entregando al Niño a Simeón que porta un paño en sus brazos extendidos es una iconografía que podemos encontrar en manuscritos ilustrados del siglo XIV (BNF. 185-fol.8v) (fig.64).

### 2. 3. 1. 7. *Los santos Inocentes*

El relieve recrea la matanza de los inocentes. El soldado introduce el hierro en el cuerpo desnudo de un cándido niño siguiendo las órdenes de Herodes. Una madre implora piedad al justiciero gobernante. Herodes, aparece en su trono, con la espada en sus manos como atributo de una justicia, en su caso, injusta. Un diablo a su oreja, como vimos en los vitrales de Chartres al comentar la historia de Santiago, parece aconsejarle en su nefasta determinación (fig.65).

La escena, muy trágica, recuerda, entre otras, similar composición que hiciera Giovanni Pisano en su relieve para la iglesia de San Andrés en Pistoia. También presenta cierta conformidad con una miniatura de la *General Estoria* de Alfonso X donde Herodes sentado establece su asesina orden ignorando a la madre que, en el suelo como en la composición que analizamos, solicita piedad (fig.66).

La historia queda narrada en el evangelio de Mateo cuando relata cómo los Magos preguntaron por el rey de los hebreos (2,1). Herodes -que se sabía rey de los judíos- intrigado, inventa una estratagema para averiguar quién puede ser aquel que considera un posible usurpador, pide a los Magos que le informaran a su regreso. Cuando se entera de que han marchado por otro camino nos dice Mateo (2,16):

*...se irritó mucho y mandó matar a todos los niños que había en Belén y toda su comarca, de dos años para abajo, con arreglo al tiempo que cuidadosamente había averiguado de los Magos.*

El pasaje recuerda el Antiguo Testamento cuando el Faraón había mandado matar a todos los recién nacidos entre los hebreos, según cuenta el *libro del Éxodo*, pero se salvó Moisés, precisamente quien más tarde liberó al oprimido pueblo<sup>1 12</sup>.

Prudencio describe en su repertorio de temas bíblicos este argumento:

*Herodes, impío enemigo, desata su furia en incontables matanzas de niños, buscando entre ellos a Cristo. En la sangre lechosa de los niños humean las cunas, y las heridas calientes empapan los tiernos pechos de las madres.*

En el *Himno de la Epifanía* del poeta hispano relata con claridad estas imágenes<sup>1 13</sup>:

*Oye el tirano acongojado  
haber nacido Rey de reyes,  
que el pueblo de Israel gobierne  
y el palacio de David ocupe con su estrado.  
Ante este anuncio grita enloquecido:  
“¡El sucesor acosa, me destrona;  
soldado, marcha, empuña el hierro,  
en sangre anega toda cuna!  
Muera todo varón, recién nacido,  
los regazos de las nodrizas escudriña,  
y entre los senos de las propias madres  
los niños tiñan con su sangre las espadas.  
De engaño sospechosas me son todas  
las madres que en Belén, recién paridas,  
furtivamente pretender quisieran*



65. *La matanza de los Inocentes.*



66. *La matanza de los Inocentes. Miniatura de la Grande y General Historia.*

*poner oculto a su varón nacido”.*  
*Furioso, con la espada desenvainada*  
*atraviesa el verdugo aquellos cuerpos,*  
*que poco ha sus madres a luz dieran,*  
*y explora los rincones de las vidas nuevas.*  
*Apenas halla sitio el homicida*  
*entre los miembros diminutos*  
*por donde herida alguna abriese pueda;*  
*más grande es el puñal que aquellos cuellos.*  
*¡Oh bárbaro espectáculo!*  
*Chocando contra piedras la cabeza*  
*el cerebro de leche desparrama*  
*y los ojos vomita la herida...*

Prudencio también recoge esta escena en su elenco de pinturas descritas y nos cuenta:

*Herodes, impío enemigo, desata su furia en incontables matanzas de niños, buscando entre ellos a Cristo. En la sangre lechosa de los niños humean las cunas, y las heridas calientes empapan los tiernos pechos de las madres.*

### 2. 3. 2. Segunda faja. *Pentecostés, Tránsito de María* *Cristo con el Alma de María*

El segundo registro se compone de cuatro escenas en sendos relieves. Tradicionalmente se han considerado los siguiente argumentos: Ascensión, Pentecostés, llegada de los apóstoles y Dormición de María. Visto de esta manera se altera todo orden. Se comienza por el relieve de la derecha (Ascensión) se pasa al otro extremo (Pentecostés) y se continúa con la llegada de los apóstoles y la Dormición (fig.67). Se rompe sin duda el sentido lógico de las escenas representadas que debería recrearse en claro orden secuencial y cronológico.

No parece lógico este planteamiento escultórico y menos en el arte gótico del siglo XIV donde el orden narrativo, según se ha precisado, se presenta como un invariable imperativo. En este caso, la tradicional lectura recuerda las alteraciones que concurren en la atribución a la iconografía de san Gil en el primer tímpano comentado.

Ciertamente que el problema se plantea de observar los relieves al día de hoy. Cabría preguntarse si en origen este esquema respondía a la visión actual. Es decir, si en el tiempo fue manipulado y alterado para ofrecer la



lectura que hoy parece representar. Explicaremos que, siguiendo argumentos iconográficos y respetando cierto orden, la lectura arrancarían desde la izquierda con el argumento de Pentecostés, seguiría con la llegada de los apóstoles, la Dormición de María y, finalmente, con la Decensión o quizá elevación del alma de María por Cristo, relieve que a nuestro parecer y como explicaremos ha sufrido una clara y manifiesta intervención en el tiempo convirtiendo la escena en una tradicional y clara Ascensión, pero que como se ha dicho, de ser así alteraría la lectura lógica del conjunto.

### 2. 3. 2. 1. Pentecostés

La presente escena de Pentecostés nos figura a Cristo en busto y sobre una nube, con sus brazos y manos abiertas ofrece a sus apóstoles la paloma, el Espíritu Santo. La disposición es muy semejante al retablo del siglo XIV posterior al relieve que analizamos, hoy en el Instituto de Arte de Chicago, conocido como de los Ayala. Aquí también Cristo se representa con barba y en similar composición (fig.68).

Siguiendo al profeta Daniel la representación de Dios Padre se compuso en imágenes como Anciano Venerable, la de Dios Hijo como varón de unos treinta años pues se encarnó como hombre y, la de Dios Espíritu Santo, en forma de paloma como relata san Lucas al considerar el bautismo de Cristo donde se abrió el cielo y apareció el Santo Espíritu como una paloma (3,22).

Se explica por esta escena la reunión de los apóstoles quienes, tras recibir los dones del Espíritu, se dispersaron por el mundo para predicar y dar testimonio de la Fe.

Abre nuestra lectura esta imagen de Cristo sobre una nube junto a la paloma como imagen del Espíritu Santo. Abajo, en oración, María con velo queda acompañada de los apóstoles que contemplan la escena, la llegada del Paráclito. Es el evangelista Lucas quien en los *Hechos de los Apóstoles* da cuenta del acontecimiento que sucedió justamente tras la Ascensión del Señor (2,1-4).

Lucas describe el suceso de Pentecostés: la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles y los discípulos reunidos en el cenáculo en compañía de María, después de la Ascensión del Señor al cielo, según la promesa del mismo Jesús. La lectura del Evangelio que hemos realizado sobre la Infancia de Jesús es una prueba de que Lucas fue particularmente sensible a la presencia y a la acción del Espíritu Santo en todo lo referido al misterio de la Encarnación, desde el primer hasta el último momento de la vida de Cristo:

*Y como se cumplieron los días de Pentecostés, estaban todos unánimes juntos; y de repente vino un estruendo del cielo como de viento recio que*



67.- Segunda faja. Pentecostés, Tránsito de María, Cristo con el Alma de María.



68. Pentecostés.

*corría, el cual hinchó toda la casa donde estaban sentados; y se les aparecieron lenguas repartidas como de fuego, que se sentó sobre cada uno de ellos. Y fueron todos llenos del Espíritu Santo, y comenzaron a hablar en otras lenguas, como el Espíritu les daba que hablasen.*

Como explica Lucas, el Espíritu Santo, la tercera persona de la Santísima Trinidad, se presenta como Dios de la Inteligencia pues, fue capaz de transformar a unas personas vulgares y sin instrucción, en singulares genios hablantes de las más variadas lenguas. Así, el Dios del Amor, Cristo, deja que los apóstoles se acompañen, tras su Ascensión, por el Dios de la Inteligencia y el Saber.

En el relieve observamos que el Espíritu Santo desciende mientras que Cristo, sobre la nube, lo presenta. Se cumple con esta disposición el evangelio de Juan cuando pone en boca del Señor (16,7 y 14,17):

*Pero yo os digo la verdad: Os conviene que yo me vaya; porque si no me voy, no vendrá a vosotros el Paráclito; pero si me voy os lo enviaré.*

El Paráclito, el invocado, el abogado, el mediador, el defensor y consolador de los creyentes, la Inteligencia, el conocimiento y el saber. Todo esto supone el Espíritu Santo, el Espíritu de la Verdad como insiste san Juan, la herencia que dejó Cristo a sus discípulos y a todos los cristianos.

Observamos en el relieve que los apóstoles se presentan en oración junto a María que porta velo, entre ellos Matías que había sido elegido por sorteo tras la Ascensión del Señor y con anterioridad a Pentecostés, supliendo con ello al traidor Judas. Así se recoge en los *Hechos de los Apóstoles* y por ello son trece figuras orantes. Todos reciben los dones del Espíritu Santo que explica Isaías.<sup>14</sup>

Prudencio, el citado poeta latino nacido, como se ha señalado, en Calahorra, fue el primero en saludar a María como *Esposa del Espíritu Santo*, aunque no literalmente. En su *Liber apoteosis* leemos uno de sus versículos: *Innuba Virgo nubet Spiritui* -La Virgen no desposada se desposa con el Espíritu-<sup>15</sup>. Pero este primer testimonio permaneció en la sombra, tal vez a causa del carácter poético de la expresión *nubere Spiritui* y también porque la Iglesia de aquel entonces tenía que combatir con mayor urgencia los errores cristológicos formulados por el arrianismo.

### 2. 3. 2. 2. *Los apóstoles reunidos ante la próxima muerte de María*

Tras Pentecostés la secuencia pétrea recoge al grupo de los apóstoles que, sobre una nube, se presentan ante san Juan que porta una palma. Tras él se traduce una puerta. El relieve nos presenta a Juan ante la puerta donde reposa María, lleva la palma del Paraíso con la que el ángel comunicó a la Virgen su pronta marcha al cielo. Los apóstoles, sobre una nube, son transportados a este lugar (fig.69).

Vorágine nos dice que san Juan dejó escrito estos sucesos. El relato que sirve como fuente a éste y al siguiente relieve procede de un texto atribuido a San Juan desde el siglo XI y que ya en el XII era muy conocido y leído en las Iglesias. Se conserva una epístola de San Jerónimo, dirigida a Santa Paula, donde precisa su parecer y destaca los aspectos en esta leyenda que el doctor de la Iglesia considera verdaderos y que quedan recogidos en la *Leyenda Áurea*. El obispo de Génova, Vorágine, nos dice:

*Mientras los Apóstoles, dispersos por los diferentes países del mundo, predicaban el Evangelio, la Virgen María permaneció viviendo en una casa próxima al monte Sión, de la que frecuentemente salía para visitar con devoción fervorosa todos los lugares que guardaban alguna relación especial con su Hijo, tales como el sitio donde fue bautizado, y aquellos otros en que oró, ayunó, padeció su Pasión, murió, fue sepultado, resucitó, y el monte desde el que subió al cielo.*

Continúa en su relato dando cuenta del anuncio por parte del ángel de la próxima muerte y del deseo de la Virgen de encontrarse con los apóstoles:

*Un día acaeció lo que sigue: El corazón de la Virgen empezó a sentir una especial añoranza de su Hijo; deseaba reunirse cuanto antes con Él. Estos vivísimos deseos produjeron en su ánimo tal emoción, que de sus ojos comenzaron a brotar torrentes de lágrimas. Nada podía llenar el vacío que experimentaba en su alma al verse separada del objeto de su amor. De pronto, envuelto en luminosas claridades, surgió ante ella un ángel que, con la reverencia que a la Madre de su Señor era debida, saludóla diciendo: “Dios te salve, María, bendita y objeto de las bendiciones de quien trajo la salvación a Israel. Señora, te traigo desde el paraíso este ramo de palma para que sea colocado sobre tu féretro. Dentro de tres días te reunirás con tu Hijo que te está esperando. También Él quiere reunirse contigo, puesto que eres su Madre”.*

*María respondió al mensajero: “Si he hallado gracia ante tus ojos, te ruego que me digas cómo te llamas; pero con mayor empeño te pido que antes de mi partida vengan junto a mí mis hijos y hermanos los Apóstoles, porque quiero verlos a todos, deseo que estén presentes cuando entregue mi alma a Dios, y que sean ellos quienes se encarguen de mi entierro...”*

El argumento de la escena vitoriana queda perfectamente relatado en el escrito donde se da cuenta de la palma del Paraíso y de las nubes, manifiestas en el relieve, que trasladan a los apóstoles a la residencia de María:

*Calló la Virgen, y el ángel tornó a hablar y dijo: “Señora, ¿por qué deseas saber mi nombre, que es admirable y grande? Hoy mismo los Apóstoles estarán aquí. Quien en otro tiempo trasladó a un profeta en un instante desde Judea a Babilonia, llevándolo cogido por sus cabellos, en otro instante, no lo dudes, trasladará hasta aquí a los Apóstoles desde donde quiera que ahora se hallen; todos estarán a tu lado en el momento de tu muerte y participarán en las exequias y en las honras que mereces. ..*

*El ángel, envuelto en claridades luminosas, regresó al cielo. La palma que había traído quedó en casa de María; era una especie de ramo formado por una vara verde cuyas hojas fulgurantes y esplendentes brillaban como el lucero de la mañana. Estando Juan predicando en Efeso, oyóse de pronto un fragoroso trueno, descendió sobre el apóstol una nube blanca, lo envolvió en sus celajes, se apoderó de él, y lo transportó por el aire hasta la misma puerta de la casa de la Virgen. El discípulo virginal llamó, entró,*



69. Los discípulos reunidos ante la próxima muerte de María.

*llegó hasta la estancia en que la Señora estaba, y la saludó reverentemente. María lo vio, se sorprendió, se emocionó y, sin poder contener las lágrimas por la alegría que la llegada le produjo, díjole:*

*–Juan, hijo mío, acuérdate de las palabras con que tu Maestro nos encargó, a mí que fuese tu madre y a ti que fueses mi hijo. El Señor me ha hecho saber que es llegada la hora en que debo pagar el tributo universal de los humanos...*

*–¡Qué lástima –comentó Juan– que no estén aquí mis otros hermanos, los Apóstoles, para hacerte unas exequias tan magníficas y honrosas como mereces! No había terminado de pronunciar las últimas palabras de esta frase, cuando sendas nubes descendieron sobre los aludidos Apóstoles, que se hallaban predicando en diferentes sitios, los envolvieron, se apoderaron de ellos, y los transportaron por el aire, dejándolos en un instante a todos colocados a la puerta de la casa de María...*

La escena que observamos en el tímpano, Juan a la puerta recibiendo a los apóstoles llegados en una nube, se relata seguidamente:

*–¿A qué se deberá que el Señor nos haya congregado a todos repentinamente en este lugar? –preguntábanse unos a otros, llenos de admiración*

*al verse inesperadamente juntos. Desde dentro oyó Juan que varias personas hablaban simultáneamente a la puerta de la casa; salió para enterarse de lo que ocurría y, al ver reunidos allí a los demás Apóstoles, les informó de lo relativo a la próxima muerte de la Señora y les hizo esta advertencia:*

*–Hermanos, cuando María muera tenemos que mostrarnos fuertes, dominar nuestros sentimientos y no llorar, porque si la gente nos viese entregados a nuestro natural dolor, se extrañaría y diría: ¡Vaya!, parece que estos hombres que tanto empeño ponen en convencernos de que hemos de resucitar, no están muy convencidos de que sea verdad lo que predicán, porque, si lo estuvieran, no les produciría tanta pena la muerte de esta mujer.*

Vorágine recoge en su Leyenda otras tradiciones que relatan el mismo contenido y que resumimos; nos dice:

*Movido por el deseo de honrar a la Santa Madre de Dios, he procurado reunir aquí todo cuanto he podido hallar en los escritos de los Santos Padres en relación con el tránsito venerable de esta insigne Señora...*

*No podemos omitir aquí el relato de san Cosme, llamado el Vestidor, porque como él mismo advierte todo cuanto cuenta es fiel reproducción de lo que directamente oyó a otras personas informadas a su vez de viva voz por quienes fueron testigos presenciales del hecho. En el relato de san Cosme se dice literalmente:*

*Cuanto Cristo decidió llevar a la gloria a la autora de su vida, tuvo la precaución de notificárselo previamente por medio del ángel que el cielo solía usar para comunicarse con ella....*

*“Momentos antes de que mueras, por disposición mía, llegarán a tu lado los Apóstoles; ellos, con sus manos, como si fuesen las mías, darán sepultura a tu cuerpo; puesto que son hijos míos y herederos de mi doctrina y portadores del Espíritu Santo que en sus almas infundí, he creído conveniente que sean ellos quienes me representen en el entierro de tu cuerpo y en las dignas exequias con que quiero que seas honrada”.*

*Todo esto dijo el ángel a la Virgen de parte de Cristo; luego, como credencial de la gran victoria que ella iba a obtener sobre la muerte, le entregó una palma procedente del paraíso, y las vestiduras que habían de servir para amortajar su cuerpo. Cumplida su misión, el celestial mensajero regresó al lugar de donde había venido...*

*Hablando estaban de estas cosas cuando llegó Juan. Los presentes le informaron de lo que ocurría, y la Virgen María le comunicó su inminente emigración al cielo...*

*Acto seguido la Virgen introdujo al afligido discípulo en la estancia en que ella solía dormir; le mostró las vestiduras de la mortaja y la palma, se tendió por sí misma en el féretro que ya tenía dispuesto para que en cuanto muriera llevaran su cuerpo hasta el sitio en que deberían enterrarlo, y en aquel preciso momento se oyó un horrísono trueno, se formó en el espacio de un torbellino a manera de nube blanquecina, y de entre los celajes de esta nube salieron y descendieron hasta la puerta de la casa de María, como llovidos del cielo, los demás Apóstoles, quienes al verse reunidos en aquel lugar y por aquel procedimiento, manifestáronse mutuamente su extrañeza. San Juan acudió a recibirlos, les comunicó lo que sucedía y les dio cuenta del anuncio hecho por el ángel a la Bienaventurada Virgen. Al oír estas noticias todos ellos prorrumpieron en amargo llanto. San Juan trató de consolarlos, y una vez que se enjugaron las lágrimas entraron en la casa, pasaron a la cámara en que la Señora yacía, y la adoraron reverentemente.*

### 2. 3. 2. 3. De la muerte o dormición de María

Doce personajes rodean la fúnebre estancia de María. La identidad física con la figura que, acompañado de la palma recibía junto a la puerta a los apóstoles en la escena anterior, nos permite identificar a Juan quien, en este caso, toma la mano de la Virgen como recoge Vorágine (fig.70). El hagiógrafo nos habla de Pedro a quien dispone en la cabecera del luctuoso lecho<sup>16</sup>. La composición trata de la Dormición o Koimesis bizantina, tema que se manifiesta con cierta profusión en la iconografía cristiana de la época.

Una figura barbada destaca en el centro del relieve, porta libro y se encuentra bendiciendo, sus rasgos parecen similares al Cristo que abría estas imágenes con el tema de Pentecostés y también se relaciona con la siguiente imagen en la narración que se presenta, de igual manera, sobre nubes y que ha sido considerada como la Ascensión.

Si consideramos el argumento un detalle llama la atención. María quiso que todos los discípulos asistieran a su funeral, pero uno de ellos no llegó a tiempo, se trata de Tomás, aspecto que en este contexto vitoriano toma su importancia ya que, el escéptico apóstol y su ausencia a este evento queda claramente representada en el relieve superior.

Por tanto, en ausencia de Tomás y una vez elegido Matías, serían once los apóstoles cuando son doce los que se figuran. Así, en este caso, quien bendice y porta el libro no es otro sino Cristo, con libro y barba quien, como hemos indicado, se representa en esta faja en tres ocasiones.

Mâle nos dice que este argumento toma su origen en la iconografía bizantina donde se relata la Dormición y en la misma escena a Cristo portan-



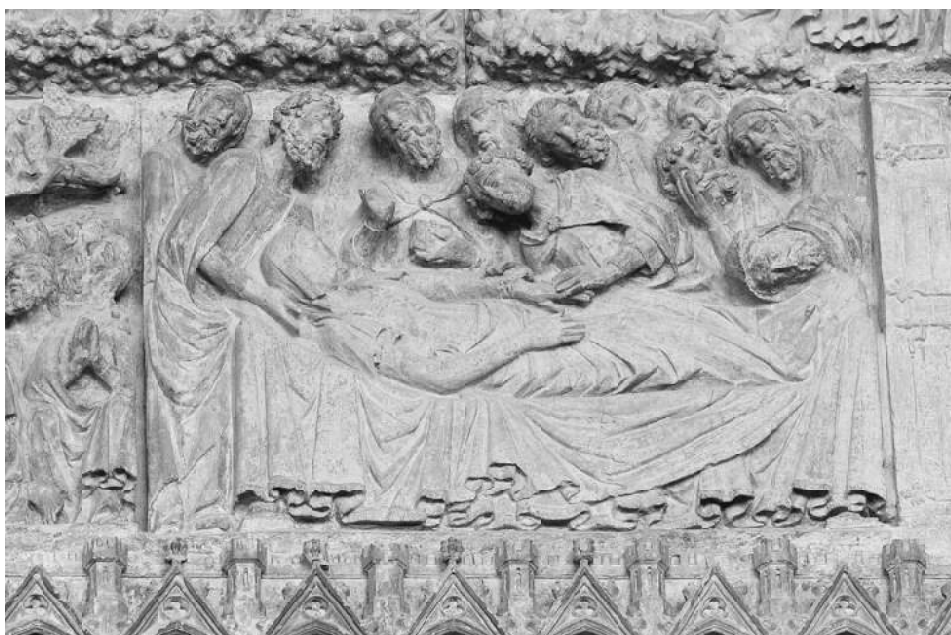
do el alma de su Madre en el brazo<sup>17</sup>. Añade que esta iconografía aparece en Europa a finales del siglo XII en Senlis y fue muy seguida en el arte monumental del siglo XIII donde el alma de María, a modo de niña, reposa en el brazo del Salvador. Los ejemplos en miniatura, pintura y escultura son notables y lo apreciamos tanto en los mosaicos de santa María la Mayor y de santa María del Trastevere en Roma como en las catedrales francesas de Chartres, Laon y Nôtre Dame, entre otros ejemplos. Añade que en esta iconografía poco a poco y, a partir del siglo XIV, se va eliminando la figura del Redentor acompañado del alma niña que pasará a disponerse en un espacio particular y celeste como suceso sobrenatural<sup>18</sup>.

Y es así que mientras en Pamplona o en la población alavesa de Laguardia se presenta a Cristo en el mismo registro de la Dormición portando el alma de su madre en el brazo, en Vitoria, como podemos observar, desaparece. Solamente se dispone a Cristo con el libro y bendiciendo, pero sin María en sus brazos. Muy probablemente, como seguidamente explicaremos, la escena se localice en el siguiente relieve que comentamos.

La disposición iconográfica en la que Cristo bendice a su Madre durmiente no sería nueva, así en un libro de Horas editado en Nuremberg en el siglo XIII se presenta esta escena de la bendición por parte del Redentor, siendo en la zona superior, celestial, donde se recoge el motivo del alma de María en sus brazos (fig.71). Por tanto, se duplica la escena: por un lado Cristo bendice a su Madre, por otro, la eleva al cielo. El modelo, Cristo bendiciendo a su Madre en la Dormición sin portar nada en su brazo como precisa Mâle, lo apreciamos en Niccollo del Mercia artista del siglo XIV y en su relieve de la Dormición que realizó en Prato, localidad que, como veremos, tiene una singular importancia en las escenas que seguidamente detallaremos (fig.72).

La fuente literaria de la composición la encontramos en el citado obispo de Génova, Vorágine, donde precisa que la muerte nunca llegó a María, así lo explica en palabras de Cristo<sup>19</sup>.

*No te apetece dejar tu cuerpo; yo, que alojé mi divinidad en tu seno, cuidaré de él. La muerte no podrá alardear nunca de haber tenido poder sobre ti, porque jamás ejercerá el menor dominio sobre quien engendró al que es esencialmente la vida, ni logrará envolver con las sombras de sus tinieblas a quien alumbró al que es la luz, ni romperá ni descompondrá la carne de quien mereció ser el vaso en que se alojó mi divinidad.*



70. De la muerte o dormición de María.



71. Dormición de María. Libro de Horas. Nuremberg. Siglo XIII.



72. Niccollo del Mercia: *Dormición de María*. Prato. Siglo XIV.

#### 2. 3. 2. 4. *Decensión de Cristo con el alma de María. La Koimesis*

Una figura con barba y acompaña de un libro se dispone sobre una nube, bajo ella trece figuras se encuentran en oración. El modelo responde a Cristo como lo hemos descrito en los anteriores relieves (fig.73).

La lectura de este registro se ha identificado en todo momento con la Ascensión del Señor sin ninguna otra interpretación. Tal asociación a nuestro parecer al menos presenta serias dudas. En la narración de Lucas que se encuentra en los *Hechos de los Apóstoles* nos habla de María tras la Ascensión de Cristo, descripción que se ha considerado generalmente por los artistas para sus representaciones (1,9-14):

*Y habiendo dicho estas cosas, viéndolo ellos, fue alzado, y le recibió una nube que le ocultó de sus ojos. Y estando ellos con los ojos puestos en el cielo, entre tanto que él se iba, he aquí se pusieron junto a ellos dos varones con vestiduras blancas, los cuales también les dijeron: Varones galileos, ¿por qué estáis mirando al cielo? Este mismo Jesús, que ha sido tomado de vosotros al cielo, así vendrá como le habéis visto ir al cielo. Entonces volvieron a Jerusalén desde el monte que se llama del Olivar, el cual está cerca de Jerusalén, camino de un día de reposo. Y entrados, subieron al aposento alto, donde moraban Pedro y Jacobo, Juan, Andrés, Felipe, Tomás, Bartolomé, Mateo, Jacobo hijo de Alfeo, Simón el Zelote y Judas hermano de Jacobo. Todos éstos perseveraban unánimes en oración y ruego, con las mujeres, y con María la madre de Jesús, y con sus hermanos.*

Si seguimos la secuencia narrativa, tan considerada en el arte gótico, la tradicional lectura presenta un notable problema. La secuencia de la faja nace con Pentecostés y sigue con las historias sobre la Dormición de María, ahora habría que volver (extrañamente) a un suceso anterior en el tiempo a estos sucesos, la Ascensión. En consecuencia, llega la pregunta: ¿cómo se puede explicar? Sería ilógico que en esta faja de cuatro relieves se comenzara del lado izquierdo y que luego tuviéramos que acudir al extremo derecho para, siguiendo la lectura continuar de izquierda a derecha. Toda una complejidad carente de sentido.

Sin embargo, existe otra lectura más acorde tanto en el tiempo, siglo XIV, como con la secuencia narrativa. Así, no se trataría de la Ascensión, sino de un argumento que, como explica Mâle, acompañaba generalmente a la Dormición de María, es decir, la Decensión o llegada de Cristo con el alma de María en sus brazos, tan común en las artes como lo comprobamos en relieves de la misma época tan próximos a Vitoria como Laguardia o Pamplona. Por otra parte, hemos precisado que en el siglo XIV se desdobra el argumento iconográfico en dos escenas: La bendición del cuerpo de María y, en la zona celeste, Cristo con el alma niña. Bajo esta consideración debemos entender la lectura del conjunto conforme a una unidad significativa.

Para el historiador francés, este tema, la Decensión, sería la escena más importante en el ciclo de la Dormición y por ello extrañaría de manera notable, por no decir imposible, que se obviara en estas secuencias<sup>1 20</sup>.

La leyenda que vamos siguiendo atribuida a san Juan (pseudo-Juan) y que recoge Vorágine, fue muy difundida y aceptada a partir del siglo XI, razón por la que se representó en multitud de pinturas y relieves. La narración nos cuenta la llegada de Cristo con el alma de su Madre. El apócrifo de José de Arimatea relata como descendió con ella a los tres días<sup>1 21</sup>.

*En aquel preciso momento el alma de la Virgen salió de su cuerpo y voló a la eternidad en brazos de su Hijo. Su muerte se produjo sin dolor, sin agonía y sin nada de cuanto hace penoso y triste el morir.*

*En cuanto María expiró, el Señor dijo a los Apóstoles:*

*—Tomad el cuerpo de mi Madre, llevadlo al valle de Josafat, colocadlo en un sepulcro nuevo que allí encontraréis y no os mováis de aquel lugar hasta que yo vaya, que será de aquí a tres días.*

*Dicho esto, Cristo, con el alma de su Madre en los brazos, emprendió su viaje hacia la gloria rodeado de infinidad de rosas rojas, es decir, de multitud de mártires, y de una innumerable cantidad de azucenas, porque azucenas parecían los ejércitos de los ángeles, de los confesores y de las vírgenes que le daban escolta.*



73. *La Decensión del alma de María.*

*Los Apóstoles, al ver que el magnífico cortejo se alejaba de la tierra, comenzaron a exclamar:*

*—¡Oh Virgen prudentísima, te vas y nos dejas! ¡Señora, no te olvides de nosotros!*

*...A los Apóstoles les fue dado contemplar el alma de la Virgen y conocer que era tan blanca y pura que jamás lenguas mortales serían capaces de ponderar debidamente su hermosura y su limpieza.*

Vorágine nos ofrece similar narración del suceso siguiendo a Cosme<sup>1 22</sup>.

El evangelio de José de Arimatea relata la Decensión de Cristo con el alma de María, escena que queremos ver en el relieve representada en origen. Se nos dice que Cristo retornó con el alma de su Madre, que se apareció a los apóstoles sobre una nube rodeado de ángeles como lo apreciamos en el registro que comentamos<sup>1 23</sup>.

*Llegando el domingo, y a la hora de tercia, bajó Cristo acompañado de multitud de ángeles, de la misma manera que había descendido el Espíritu Santo sobre los Apóstoles en una nube, y recibió el alma de su madre querida. Y mientras los ángeles entonaban el pasaje aquel del Cantar de los Cantares en que dice el Señor: «Como el lirio entre espinas, así mi amiga entre las hijas», sobrevino tal resplandor y un perfume tan suave,*

*que todos los circunstantes cayeron sobre sus rostros (de la misma manera que cayeron los Apóstoles cuando Cristo se transfiguró en su presencia en el Tabor), y durante hora y media ninguno fue capaz de incorporarse.*

Tal descripción se da cita en la pétreo imagen:

Cristo sobre la nube como en Pentecostés que nos recuerda el citado escrito:

*...de la misma manera que había descendido el Espíritu Santo sobre los Apóstoles en una nube*

Acompañado de ángeles:

*...bajó Cristo acompañado de multitud de ángeles*

Los expectantes apóstoles se les permitió ver el alma pura de María:

*A los Apóstoles les fue dado contemplar el alma de la Virgen y conocer que era tan blanca y pura que jamás lenguas mortales serían capaces de ponderar debidamente su hermosura y su limpieza*

Tan solo falta para completar esta iconografía el alma niña en el brazo del Redentor pero... si reparamos en los detalles, notamos un aspecto singular que nos lleva al comentario.

Curiosamente son trece las figuras que se dan cita bajo el Salvador, doce son las cabezas que podemos contar ya que una imagen se encuentra decapitada. Quizá esta acción fuera deliberada, es decir, una mutilación para que fueran once más María, pues en la Ascensión de Cristo no había sido elegido Matías por el colegio apostólico y así, lo señala Lucas en los *Hechos de los Apóstoles* (1,9-14).

Con ello y adaptando la figura de Juan por María se establecía el número requerido para tal argumento. Se ha de notar que el tratamiento del rostro de María en el relieve de Pentecostés presenta un labrado con abrasivos perfectamente liso, contrariamente a esta escena donde aparece con parte del mentón cortado y con claras rugosidades como si deliberadamente se hubiera eliminado la incipiente barba que Juan presenta en estos relieves.

En el apócrifo de la Decensión no se cita un número determinado de asistentes, pues los apóstoles estaban acompañados por otras gentes. Por otra parte, la iconografía explica, como hemos señalado en los textos de Durando, que los apóstoles deben figurarse descalzos no así María. En la escena de Pentecostés todos quedaban descalzos, salvo María a quien se le cubren los pies cumpliendo la rigurosa norma litúrgica. No es el caso en esta



74. *La Decensión del alma de María*. Detalle en figuración actual.

Decensión donde los apóstoles están descalzos en su totalidad y, la considerada figura de María, nos presenta el pie desnudo mutilado -otra vez- en sus dedos.

Pero quizá el detalle que más nos ha sorprendido se manifiesta en la figura del Cristo barbado acompañado de libro como lo apreciamos en la imagen de Pentecostés y en el personaje de la Dormición que se encuentra bendiciendo a María y que consideramos se trata del Redentor.

Sorpresivamente dispone uno de sus brazos perfectamente labrado, el izquierdo que porta el libro. Contrariamente, el derecho se presenta en claro escorzo y no elevado a manera de bendición como suele ser tradicional en la Ascensión, tiene nuevamente mutilada su mano y, lo que es más explícito, sorprendente y determinante, ha quedado sin labrar presentando patentes y manifiestas las rugosidades de la piedra. Sin duda su aspecto, como el de la sibila que dimos cuenta, denuncia con claridad una intervención en aquello que portaba y que se ha arrancado pues no está trabajado como el resto de la figura al encontrarse la piedra picada como podemos observar en la actualidad.



75. *La Decensión del alma de María. Detalle.*

Por otra parte el iris policromado de los ojos no se corresponde con el original que traducía su mirada con un marcado sentido de afecto. Esta mirada estaba dirigida hacia su brazo, el brazo mutilado, es decir, hacia la alma de la Virgen que a modo de niña lo ocupaba como se define en este argumento y era esencial en su iconografía. En la actualidad dirige su mirada medio elevada hacia su izquierda sin propósito alguno definido (fig.74 y 75).

Como podemos apreciar, la escena narrativa tras esta lectura es completamente lógica y secuencial en el tiempo. La tradicional consideración de la Ascensión rompe y altera la distribución de estos relieves.

En consecuencia cabría preguntarse la razón de estas mutilaciones, adaptaciones de pies, brazos y ojos. La respuesta ya la hemos considerado con anterioridad y se explica por la conversión de este pórtico que cubre los tímpanos en un espacio sacro, la capilla de Fernández Paternina. El rigor tridentino y su defensor, el obispo de la diócesis de Calahorra y La Calzada, don Bernal Díaz de Luco, bien pudo promover esta alteración iconográfica más ajustada al dogma propiciado por el Concilio que prohibía tales figuraciones claramente apócrifas y contrarias a la verdadera fe.



### 2. 3. 3. Tercera faja.

#### *Asunción de María y la entrega del cinto a santo Tomás*

Pasados tres días el mismo Cristo descendió con el alma de María, tras ello se produjo la Asunción de Nuestra Señora, escena que podremos contemplar seguidamente<sup>1 24</sup> (fig.76).

Los textos de Vorágine fundamentan el relato pétreo cuando escribe y precisa en palabras de Cristo:

*Ven ya a reunirte con quien nació de ti; ven a recibir el premio que alcanzaste concibiéndome en tus entrañas; ven a recoger la recompensa de los méritos que acumulaste pariendo, amamantando y criando a tu Unigénito; date prisa y ven cuanto antes a reunirte para siempre con tu Hijo. Todo lo tengo previsto y bien dispuesto para que vengas sin que te produzca angustia la idea de que vas a dejar huérfanos a esos otros hijos tuyos de la tierra tan maternalmente amados por tu corazón, porque cuando te hice mía; ven conmigo a compartir mi trono, porque me tienes cautivado con tu hermosura.*

Cristo, en el relieve, recibe a su madre sobre una nube, en los cielos. La toma con su mano derecha y nos recuerda uno de los versículos del Cantar de los Cantares (8,5):

*¿Quién es esta que sube del desierto llena de deleites, arrimada a su Amado?*

En la imagen, el Redentor toma a María con su brazo derecho según se relata en los citados Cantares (2,6)<sup>1 24</sup>:

*Su mano siniestra estaba debajo de mi cabeza, y con la mano derecha me abrazaba.*

Tras la Decensión fue María, en cuerpo y alma, elevada al cielo mediante los ángeles, pues fue asunta, llevada como vemos en el relieve y cuenta el obispo de Génova:

*...Los ángeles, que no se atreven a tocar el cuerpo de la Madre de Dios, sostienen la aureola y suben con ella.*



76. Tercer registro. *La Asunción y la entrega del cinto a santo Tomás.*

Los textos de Vorágine nos cuentan que Cristo *después de extender sus puras manos, recibió su alma santa e inmaculada* para llevarla: *en manos de Miguel, no sin antes haberla envuelto en unos como velos, cuyo resplandor es imposible describir.* Por esto el vestido de María se destaca singularmente en la pétrea escena.

Un detalle llama la atención, Cristo recibe a su Madre y junto a ellos aparece el apóstol Tomás, el santo incrédulo, que parece recibir la *cintola* de María. Aquí, justamente, amanece el episodio del sagrado cinturón de la Virgen. Santo Tomás, que estaba ausente, llega después de la resurrección de María, ve el sepulcro vacío y nace otra vez la duda en él, se niega a creer el milagro. Para convencerle, María le envía su cinturón desde el cielo que, en la actualidad, se custodia como reliquia en el citado duomo de Prato.

El argumento de María asunta al cielo y santo Tomás recibiendo su cinto se presenta novedoso en la iconografía hispana de la época<sup>1 25</sup>. Su precedente lo encontramos en el escultor sienés Niccollo del Mercia, quien en la ciudad toscana de Prato y en un púlpito externo representó este asunto: la Asunción de María y Santo Tomás recibiendo la *cintola*. En pintura podemos recordar la obra de Gaddi<sup>1 26</sup>.

La devoción a la Asunción de María data de los tiempos de Constantino allá por el siglo IV. Fue el emperador Mauricio I, dos siglos después, quien decretó el quince de agosto como fiesta para todo el reino en conmemoración de la Muerte, Dormición y Asunción de María.

El suceso del Tránsito de María no se precisa si tuvo lugar en Éfeso o Jerusalén. La fiesta de la Dormición en Occidente presenta el testimonio más antiguo en el *Leccionario Evangélico* de Würzburg, del año 650, que la denomina “Natale Sanctae Mariae”. Otra evidencia aporta san Gregorio de Tours, quien en su obra *De Gloria Martyrum* señala que en Jerusalén se celebraba esa fiesta a finales del siglo VI. A principios del siglo VIII cambió de nombre, se la llamó “Asunción” y el papa León IV estableció su vigilia y octava. El texto atribuido a san Agustín, donde pone de manifiesto la Asunción corporal de la Virgen -pensamiento que fue seguido y difundido por el filósofo dominico santo Tomás de Aquino-, fue divulgado a partir del siglo XII y se le conoce como *Ad Interrogata*.

Considerando la primera escena, es decir, la Asunción de María recibida por Cristo en el cielo, podemos proponer su fuente en los tradicionales escritos de Vorágine:

*Tal día como hoy los cortesanos del cielo dispensaron a María un grandioso recibimiento: los ángeles se alegraron, los arcángeles se regocijaron, los tronos la aclamaron, las dominaciones cantaron salmos en su honor, los principados armonizaron la salmodia, las potestades acompañaron el canto con sus cítaras, y los querubines y serafines, uniendo sus voces al coro general, la condujeron hasta el altísimo trono de la majestad divina.*

*Tan honorablemente, que el propio Jesús, al frente de todo el ejército de la milicia celestial, salió a su encuentro: “¿Quién será capaz, se pregunta San Jerónimo, de imaginar el solemnísimos homenaje que aquel día el cielo tributó a la gloriosa Reina del mundo?...¿Qué alegría tan inmensa y qué majestuosa serenidad y porte del Hijo al recibirla y estrecharla en sus divinos brazos y al exaltarla por encima de todas las criaturas!...”*

Respecto a la donación del cinto a Tomás, la narración queda recogida en el apócrifo de José de Arimatea (XVII, XX, XXI):

*Después el bienaventurado Tomás se puso a contarles cómo se encontraba celebrando misa en la India. Estaba aún revestido de los ornamentos sacerdotales, [cuando], ignorando la palabra de Dios, se vio transportado al monte Olivete y tuvo ocasión de ver el cuerpo santísimo de la bienaventurada [virgen] María que subía al cielo; y rogó a ésta que le otorgara una bendición.*

*Ella escuchó su plegaria y le arrojó el cinturón con que estaba ceñida. Entonces él mostró a todos el cinturón.*

*Al ver los Apóstoles el ceñidor que ellos mismos habían colocado, glorificaron a Dios y pidieron perdón al bienaventurado Tomás, [movidos] por la bendición de que había sido hecho objeto por parte de la bienaventurada [virgen] María y haberle caído en suerte contemplar su cuerpo santísimo al subir a los cielos.*

La narración sobre el cinturón de María y su donación a Santo Tomas por incredulidad también se localiza en manuscritos griegos tales como la *Historia Euthymiaca* y en la redacción interpolada del Tesalonicense<sup>127</sup>. En el arte europeo queda representada a partir del siglo XII<sup>128</sup>

La Historia de Tomás recibiendo la *cintola* ofrece dos variantes iconográficas en las artes. Por un lado, la bizantina, donde el apóstol se encuentra sobre la nube pues responde a su viaje desde la India como narra José de Arimatea, momento en el que contempló la Asunción y pidió a María su bendición recibiendo la *cintola* como testimonio y recuerdo, así lo apreciamos en los relieves de Vitoria. La otra versión, nos ofrece al santo en tierra, junto al sepulcro vacío de María<sup>129</sup>.

Hemos dado cuenta de que esta reliquia se conserva en la actualidad en la Toscana, concretamente en el duomo de Prato, en la Capella della Sacra Cintola, cuya construcción data de 1386<sup>130</sup>. Sin duda, el relieve de Orcagna de 1359 para Orsanmichele de Florencia, es un claro precedente de la figuración pétreo vitoriana. No obstante, la escena que comentamos presenta, curiosamente, un estilo mucho más naturalista al prescindir de la tradicional mandorla que también observamos en el mismo argumento de Bernardo Daddi en el Museo dell'Opera del duomo en Prato<sup>131</sup> (fig.77).

Una curiosidad llama la atención, los rostros de Tomás y Cristo son muy similares. La explicación se desprende del propio Evangelio donde Juan considera este parecido, de ahí que a Tomás se le denominase “el mellizo” (Jn. 11,11; 20,24; 21,2). También, recoge Vorágine un pequeño comentario de Isidoro de Sevilla en su libro sobre la vida y muerte de los santos, donde a propósito de este apóstol comenta:

*Tomás, discípulo de Cristo y físicamente muy parecido a él...*

La escena, como se ha descrito, queda escoltada en altura por quienes, junto a Tomás, participan de la visión celeste, son las dignidades eclesiásticas con tiara y reyes coronados, todos ellos como referencia a la Iglesia Triunfante que, por sus méritos, viven la eternidad del cielo en presencia de Dios. Es la Iglesia Triunfante que describe Vorágine ante la llegada de la Virgen al cielo y que relata el artista en sus formas:

*Tan honorablemente, que el propio Jesús, al frente de todo el ejército de la milicia celestial, salió a su encuentro.*

Durando establece una lectura de la Asunción de María aplicada a todo cristiano precisando que así como Cristo recibió a María en los cielos por su pureza y santidad, de igual manera sucederá con aquellos que vivan en la gracia anunciada a través del mensaje evangélico<sup>132</sup>.

Con la representación de Tomás, cuatro son los santos relacionados con la arquitectura en estos tímpanos pues también hemos considerado a santo Domingo de La Calzada, san Juan de Ortega y san Ambrosio<sup>133</sup>.

#### 2. 3. 4. Remate del Tímpano. Coronación de María

Como es general en la escultura monumental del arte gótico, el remate del tímpano central nos presenta la coronación de María (fig.78). Así, en la Leyenda de Vorágine es Cristo quien se dirige a su Madre:

*Ven ya a reunirse con quien nació de ti... porque cuando te hice mía; ven conmigo a compartir mi trono, porque me tienes cautivado con tu hermosura...*

*Ven del Líbano, esposa mía, dice Jesús a María, ven a recibir mi corona... los coros de los bienaventurados, llenos de alegría, la acompañaron al cielo, donde se sienta en un trono de gloria, a la derecha de su Hijo.*

En el oficio de la Asunción, como recoge Mâle, la Iglesia recoge el pasaje con claridad<sup>134</sup>:

*La reina está sentada a su derecha con su vestido tejido de oro... Puso en su cabeza una corona de piedras preciosas.*

Esta composición se ha puesto en concordancia con el Antiguo Testamento, cuando el rey Salomón sienta a su derecha a su madre Bethsabé y la corona<sup>135</sup>, así lo apreciaremos en la muy conocida *Biblia Pauperum* donde ambos argumentos se representan conjuntamente.

En las artes europeas la escena comienza a recrearse en el siglo XII, el ejemplo más antiguo en escultura lo encontramos cerca de París, en la portada de Senlis, generalizándose en el siglo XIII en casi todas las iglesias europeas consagradas a María<sup>136</sup>. Conviene precisar, según apunta el historiador



77. Bernardo Daddi: *La Asunción y la entrega del cinto a santo Tomás*. Siglo XIV.

francés, que la fuente no es bíblica y que al parecer las primeras figuraciones se deben al abad Suger y las encontramos en las vidrieras de Nôtre-Dame de París<sup>1 37</sup>.

En Italia prontamente se recogió esta disposición iconográfica así se desprende como motivo central en los mosaicos del siglo XIII en los ábsides de santa María la Mayor y en santa María del Trastevere<sup>1 38</sup>.

Mâle establece una la tipología concreta en la iconografía de la Coronación. En Senlis, siglo XII, la Virgen junto a Cristo, queda coronada en su representación, al igual que en Chartres. A inicios del siglo XIII, hacia 1220, es el ángel quien corona a María sentada junto al Salvador, el ejemplo de Nôtre-Dame así lo explica. Es a mediados de la centuria cuando Cristo queda figurado coronando a María, así lo observamos en los citados mosaicos del ábside en santa María la Mayor en Roma, obra realizada en 1295 bajo el pontificado de Nicolás IV por Jacopo Torriti, monje franciscano. También en la catedral de Estrasburgo y en las pinturas de Orcagna, Agnolo Gaddi, Giotto y posteriormente con Fran Angelico. Gaddi realiza una tempera sobre madera para su Coronación de María por Cristo, la pintura se fecha hacia 1380 y parece ser que fue la tabla central de un tríptico para la iglesia próxima a Pisa conocida con san Giovanni de' Fieri. Con anterioridad, hacia el año 1334, Giotto di Bondone realiza esta composición en el conocido Políptico Baroncelli. El argumento plástico lo observamos de igual manera en los relieves milaneses del citado escultor Giovanni Balduccio (fig.79).

En consecuencia, la Coronación de María en la catedral de Vitoria dispone un argumento que se inicia en el siglo XII. La tipología, como aprecia-



78. Remate del Tímpano. *La coronación de María.*

mos, responde al tercero de los ejemplos presentados que se desarrolló en las artes ya en la segunda mitad del siglo XIII<sup>39</sup>.

2. 3. 5. Del mensaje en las ménsulas.  
 Antiguo Testamento. *David y Bethsabé*  
 Nuevo Testamento. *San Mateo y San José*

Cuatro ménsulas se dan cita en este tímpano central, dos a cada lado del parteluz. Poco se ha comentado de las mismas. Para nada debe extrañar, como en el caso de los tímpanos ya analizados, que estas figuras se encuentren en clara relación con el programa iconográfico establecido, es decir, en directa significación con la figura de santa María.

2. 3. 5. 1. *Antiguo Testamento. David y Bethsabé*

La imagen que encontramos a la derecha del parteluz se acompaña de un salterio, instrumento de cuerda que generalmente se remite a los libros de alabanza a Dios, es decir, a los *Salmos* (fig. 80).



79. Giovanni Balduccio: *La coronación de María*. Milán. Siglo XIV.

El atributo se identifica con facilidad pues acompaña al rey David, pre-figura de Cristo, quien como María, nació en Belén. Por otra parte el salterio, como precisa Durando, supone la primera forma armónica, pues el canto en el Templo remite a la alegría del cielo<sup>39</sup>. Sabemos que tanto José, como María, pertenecían a la casa del rey profeta como se desprende de las múltiples representaciones del Árbol de Jesé a partir del siglo XV. En el evangelio se abre esta genealogía con Mateo (1,19) (fig.81).

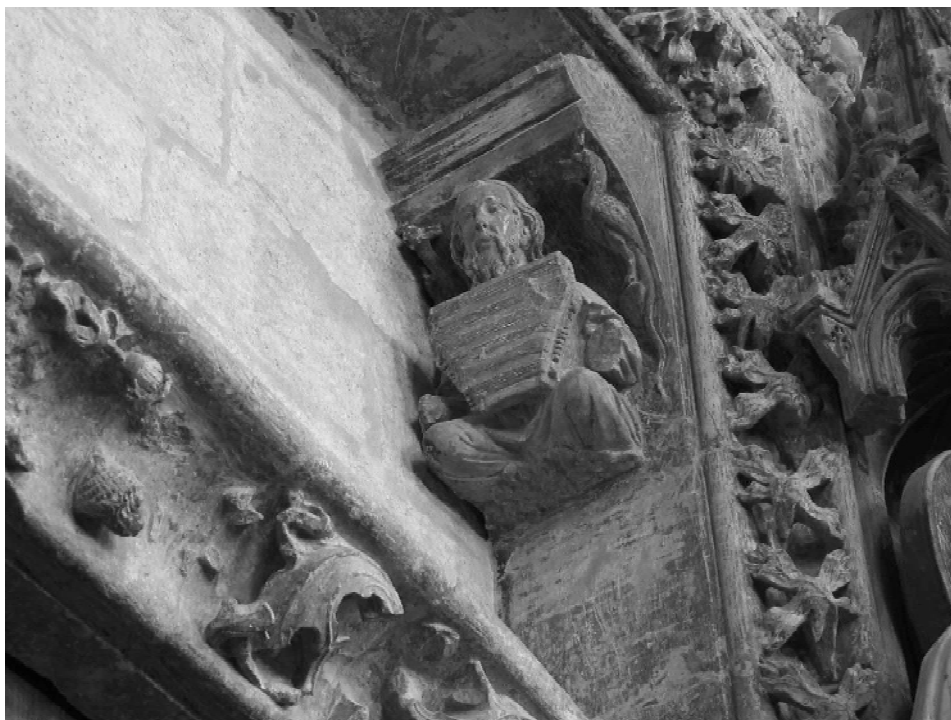
Siguiendo al citado Durando, obispo de Mende, en sus escritos litúrgicos que recordamos fueron muy difundidos en toda Europa, el salterio presenta otras lecturas. Nos dice que el rosario fue denominado “salterio de Virgen”<sup>40</sup>, pues en estas oraciones se recuerdan todos los misterios marianos.

Como podemos observar y lo apreciamos en miniaturas del siglo XIII (fig.82), la figura no está coronada, razón por la que debemos entender que se trata del profeta David antes de ser ungido por Samuel, justo en el tiempo que estuvo al servicio del rey Saúl cuando con su música trataba de expulsar los malos espíritus que asolaban al primer monarca de los judíos. Por esto, dos seres extraños y monstruosos escoltan esta imagen y nos explican el





80. Ménsulas tímpano central. *Antiguo Testamento*. David y Bethsabé.



81. *David*.

sentido del relieve. El rey profeta, como se dicho, quiso con su música consolar a Saúl, poner fin a sus males a través de la armonía musical y para ello, como refiere el profeta Samuel, fue llamado el joven David (I Sam.16,23):

*... y le enviaron a David y cuando el espíritu malo de parte de Dios venía sobre Saúl, David tomaba el arpa y tocaba con su mano; y Saúl tenía alivio y estaba mejor, y el espíritu malo se apartaba de él.*

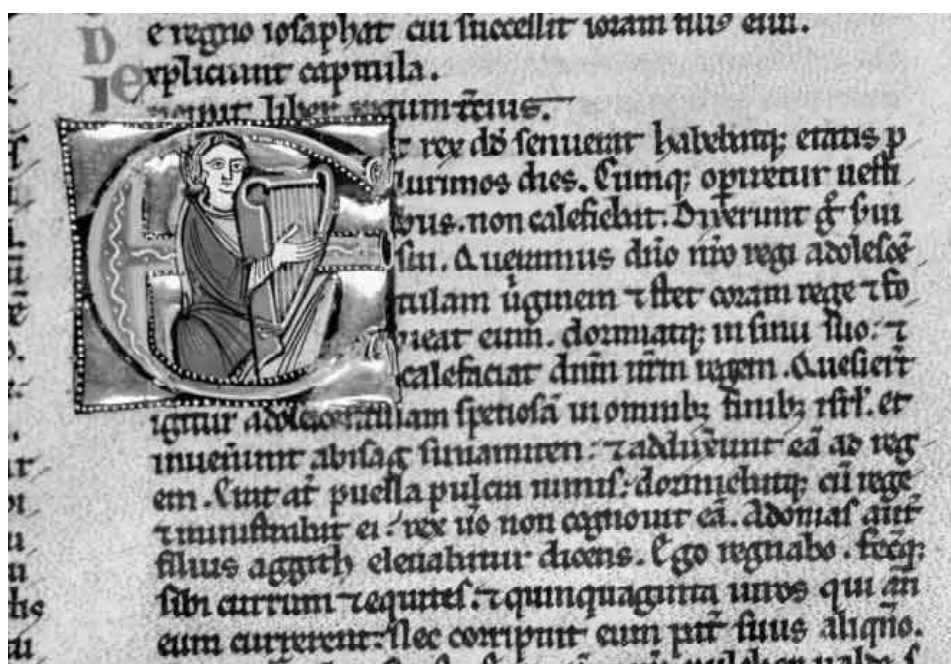
Añade Samuel que volviendo victorioso el joven pastor tras la derrota de Goliat (I Sam. 18,7-13):

*...puso celoso a Saúl y desde entonces no miró a David con buenos ojos. De esta forma, estando David un día tocando con su mano el arpa, le sobrevino un espíritu malo a Saúl, tomó su lanza y la lanzó contra David, esquivándola éste dos veces.*

En consecuencia, por la figura de David, se expresan los Salmos o cantos espirituales que expulsan la maldad del espíritu, pues Durando aconsejaba cantar el salmo de David en la hora prima para liberar el alma del diablo, pues siempre la persigue y atormenta para llevarla a la muerte eterna. Además, por el canto de David se explicaba la alabanza al Supremo y el fin del reino de Saúl, de la muerte y destrucción; pues aquél fue humilde, éste soberbio y desobediente ante la palabra de Dios<sup>41</sup>. Así, también lo observamos en un manuscrito del siglo XI, en este caso coronado y con su salterio junto a dos monstruos que salen de su silla (BNH, RMMW, 10 D 13, fol.1r) (fig..83).

Junto a David no es extraño se presente una figura femenina, se trata de una de sus esposas, Bethsabé, madre del rey sabio Salomón, con quien el rey profeta abre toda la dinastía mesiánica que se culmina con la llegada del Redentor. Se recuerda con ello la lujuria de David quien vio desnuda a su futura esposa y se enamoró cometiendo adulterio y asesinato, pues, su pasión amorosa le llevó a procurar la muerte de Urías, esposo de Bethsabé. Ante esta relación pecaminosa, nos dice Samuel, fue condenado por Dios a través de la muerte de su hijo (II Sam. 11,1-17).

Bethsabé, en el relieve (fig.84), se acompaña del instrumento músico y lo hace porque en su vida, sufriente y atormentada al perder el esposo y al primero de sus hijos, recibió la misericordia de Dios, pues será el segundo, Salomón, quien llegó a ser rey. Con ello consiguió en su virtud el perdón de Dios y la armonía espiritual venciendo al maligno referido por los monstruos que, como a David, la escoltan. El argumento representado explica la tristeza de Bethsabé y la misericordia de Dios quien perdona su lujuria y pecado por su arrepentimiento. De ahí la cítara como referencia a la armonía de la



82. El rey David. Miniatura catalana. Siglo XIII.



83. El rey David. Manuscrito Siglo XI.

virtud. Los Santos Padres ven en esta mujer la figura de aquellas almas adúlteras o infieles que, a través de la penitencia, son admitidas por Cristo en el número de sus esposas haciéndolas castas y fecundas en buenas obras<sup>142</sup>.

En los citados *Gesta Romanorum* leemos sobre este particular:

*Por tanto, si temes la justicia de Dios, refúgiate en su misericordia, pues es mayor su misericordia que nuestra miseria. De donde el Salmista: "Su misericordia está por encima de todas sus obras, cantaré eternamente la misericordia del Señor"* (XXXIX., Moralización).

Varios son los libros de Horas que ofrecen en sus miniaturas este mismo ejemplo, es el caso del conocido Breviario de Verdún<sup>143</sup> donde la figura es imagen de la tristeza por el pecado y del dolor por el arrepentimiento (fig.85). También debemos entender por Bethsabé la prefigura de María pues, como comentamos en el remate del tímpano, fue coronada y dispuesta a la derecha su hijo Salomón en el trono.

### 2. 3. 5. 2. Nuevo Testamento. San Mateo y San José

La zona izquierda del parteluz nos ofrece, de igual manera, dos figuras que se corresponden con san Mateo y san José, ambas en clara relación con el ciclo mariano del que vamos dando cuenta y que remiten al Nuevo Testamento (fig.86).

En la primera reparamos en los pies descalzos que, como precisa Durando y hemos comentado, se ha de identificar con un profeta, apóstol o evangelista y Mateo fue lo uno y lo otro. En su mano porta un hacha, atributo del martirio que puede corresponder a san Pablo, san Judas, santo Tomás, san Matías o san Mateo, ya que todos ellos murieron decapitados por la espada, alabarda o hacha<sup>144</sup> (fig.87).

En este caso ofrece poca duda y responde al evangelista Mateo, quien escribió el primero de los evangelios y además, en la época, se le atribuyó el escrito *De Nativitate Mariae et Infancia Salvatoris* donde se narran los sucesos de la infancia de Cristo, escenas que se recrean, como hemos indicado, justamente en la primera faja sobre su figura<sup>145</sup>. Miniaturas del siglo XIV lo recrean con el hacha como atributo de su martirio (fig.88).

Se ha de considerar en este sentido que es san Mateo, en su evangelio, quien da cuenta de la genealogía de Cristo y destaca su estirpe real, pues precisa que fueron veintiocho sus antepasados y, entre ellos, quince reyes. Como se ha señalado, tanto María como José pertenecieron a la casa de David, un grupo muy endogámico donde no estaba permitido el matrimonio



84. *Bethsabé.*

fuera de la familia. Nathan es antecesor de María como Salomón lo es de José.

San Mateo establece las relaciones de parentesco entre los antepasados del Salvador, constata el término “engendrar” -David engendró a Salomón por ejemplo- tan sólo cuando llega a san José nos dice que fue esposo de María, nunca que engendró a Cristo. De esta manera el evangelista explica con claridad la dimensión del Misterio, José fue esposo de María, padre putativo de Cristo, pero nunca el progenitor del Redentor.

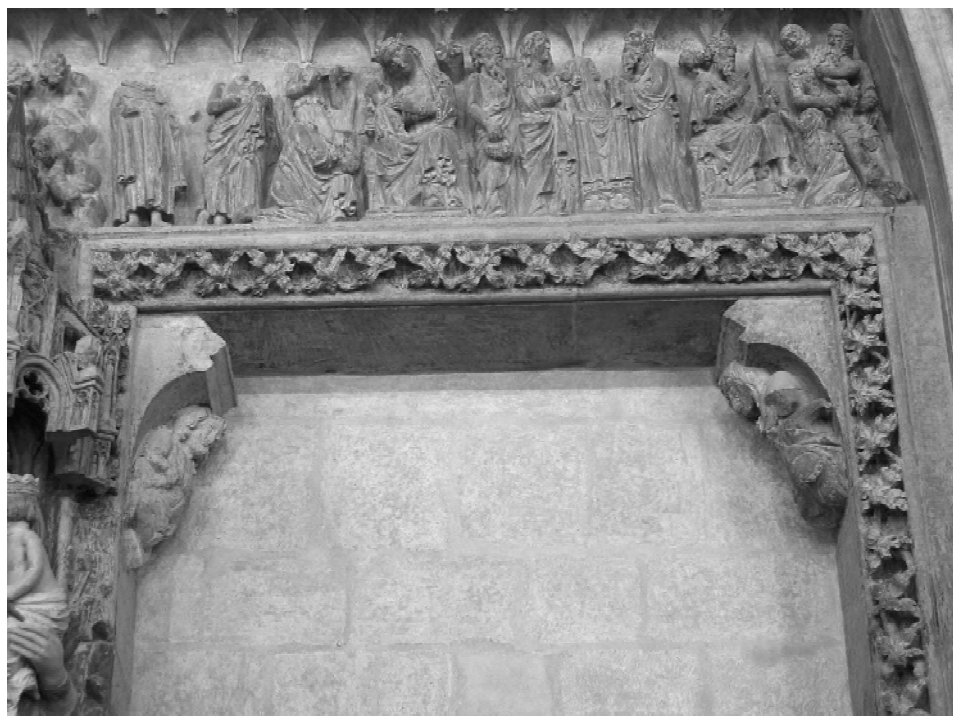
Por otra parte, hemos de recordar el texto ya citado del *Codex Calixtino* donde se consideraba a san Mateo como el apóstol evangelizador de estas tierras vasco-navarras:

*Dícese también que los navarros tomaron su nombre primeramente de una ciudad llamada Naddaver, situada en la región de la que procedían, ciudad convertida al Señor en los primeros tiempos, por la predicación de San Mateo, apóstol y evangelista.*

Con José culmina esta línea genealógica y cierra estas representaciones pétreas (fig.89).



85. *Tristeza de Betsabé*. Breviario de Verdún. C.1303.



86. Ménsulas tímpano central. *Nuevo Testamento*. *San Mateo y san José*.



87. San Mateo.



88. San Mateo. Miniatura de la Leyenda Dorada. Siglo XIV.



89. *San José.*

Se dispone un hombre barbado que, en su mano, se acompaña por el tradicional bastón -hoy muy dañado-, iconografía propia de san José en el siglo XIV que desea remitir a la edad madura con que contrajo matrimonio el esposo de María<sup>146</sup>.

Quizá toda la teología de San José se encierra en estos sus títulos fundamentales: esposo de María y padre virginal de Jesús. Su grandeza consistió en ser padre adoptivo y esposo virginal de María Santísima. Con esta sencillez toma parte esencial en la Encarnación aunque no participó físicamente en el Misterio, pero lo hizo al ofrecer su vida como sacrificio para el cuidado, servicio, provisión y protección de Jesús y de María. Fue siempre su custodio fiel.

### 2. 3. 6. Parteluz.

#### *La Virgen con el Niño*

En el parteluz se presenta la imagen de la Virgen con el Niño en sus brazos (fig.90). San Pablo, hablando de la casa de Dios nos dice (Tim.II. 3,15):

*...es la iglesia de Dios viviente, columna y baluarte de la verdad.*





90. Parteluz. *María con el Niño*. Quintas Fotógrafos. Cedida para esta publicación por la Fundación Catedral Santa María.

Aquí, el parteluz o columna que centra el pórtico principal nos remite a la misma idea: María como Corredentora que nos muestra al Niño, el baluarte de la Verdad.

El pequeño, en los brazos de María, se entretiene con un pajarito en su mano mientras que con la otra acaricia el rostro de su madre (fig.91). El ave nos expresa el sentido teológico de la figura. Por el pico y el ala se define un aguilucho, animal que desde las antiguas *Historias Naturales* y los *Bestiarios* medievales se comporta como rey de los cielos, pues es el único que puede emprender el vuelo mirando al sol, siendo por otra parte el ave, entre todas, de vuelo más elevado y por lo tanto reina del aéreo espacio. Por otra parte, por el águila se entiende al unigénito, pues se decía que tan sólo vivía con una de sus crías; además, por fijar su residencia en las rocas al abrigo de las tormentas, remite a la protección contra el mal<sup>1 47</sup>.

Así, por el águila se remite a Cristo, al unigénito quien, tras su vida terrenal, emprenderá su Ascensión, su vuelo hacia Dios al que esta llamado por la Sagrada Escritura, es decir, por su Resurrección.

Por todo lo enunciado se sigue en esta imagen de Cristo con el aguilucho el texto del libro de los Salmos para expresar que desde la fecundación en el vientre de la madre, como el ave, está llamado a elevarse al Padre. Leemos (21,11-13):

*in te proiectus sum ex utero de ventre matris meae Deus meus es tu...*

*Sobre ti fui enviado desde la matriz; desde el vientre de mi madre, Tú eres mi Dios*

Muy general fue la Madonna acompañada con el Niño y el pajarito en las realizaciones artísticas, sobre el particular reparamos en la Madonna de Carcassone<sup>1 48</sup> (fig.92).

El pájaro establece significados teológicos concretos que nos remiten, por el jilguero a la pasión de Cristo pues se decía que el ave se alimentaba de espinas; por la golondrina a la dimensión universal del mensaje cristiano. Así, el ave en general que Cristo porta en su mano nos habla de su misión en la tierra como Hijo de Dios, pues estuvo enjaulado en el vientre de su madre y tras su nacimiento, como pájaro, quedó a la espera de su Ascensión al Padre, de su vuelo al Cielo como el vuelo del águila hacia el sol<sup>1 49</sup>.

La sonriente Madonna de Vitoria presenta gran consonancia con modelos italianos, es el caso de la figura esculpida por Giovanni Pisano para otra vez señalado duomo de Prato. Ambas están coronadas, portan al Niño en sus brazos con un similar gesto y nos muestran esa bella sonrisa que la Madre dispensa al pequeño (fig.93).



**91.** *Cristo con el aguilucho. Detalle.*



**92.** *Madonna. Niño con el aguilucho. Carcassone*

María remite en su figura a la Corredentora, a la segunda Eva que por su obediencia a Dios, permitió la llegada de Cristo y la Redención del hombre. San Ireneo, en el siglo II, escribía al respecto<sup>50</sup>.

*Hallamos que María fue obediente al decir: “He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra.” Eva, por el contrario fue desobediente... se convirtió por su desobediencia en causa de muerte para sí y para todo el género humano... Así, es cómo la obediencia de María rompió las cadenas fraguadas por la desobediencia de Eva. Lo que había atado Eva, aún virgen con su incredulidad, la Virgen María lo desató con su Fe.*

Reparamos en los chapines puntiagudos de la Señora, pues pisan al dragón que queda sometido a su poder (fig.94). Así, la “nueva Eva” expresa su victoria sobre el dragón, su triunfo sobre Satán. La iconografía será muy divulgada a partir del siglo XVI en relación con el tema de la Inmaculada<sup>51</sup>.

La imagen nos remite al libro del Génesis cuando Dios habla y sentencia a la serpiente (Gn.3,15):

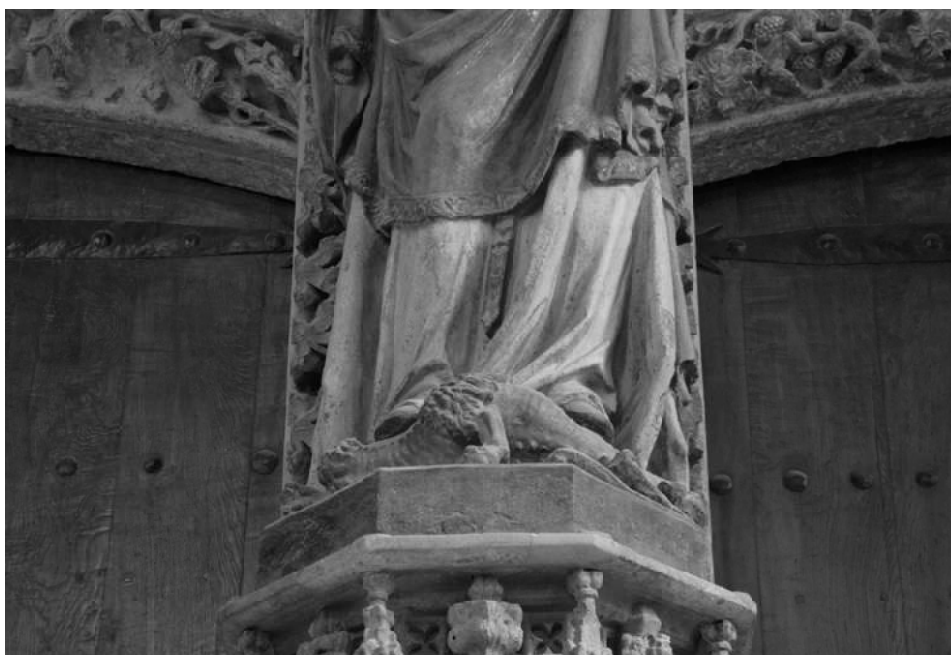
*Pongo enemistad perpetua entre ti y la mujer, entre tu descendencia y la suya. Esta te aplastará la cabeza, y tu le morderás el talón (calcañar).*

Quizá, en uno de los literatos clásicos que por nacimiento perteneció a esta diócesis de Calahorra y La Calzada, podamos encontrar los primeros textos de la cristiandad que nos describan esta imagen del parteluz vitoriano<sup>52</sup>. Seguimos a Prudencio:

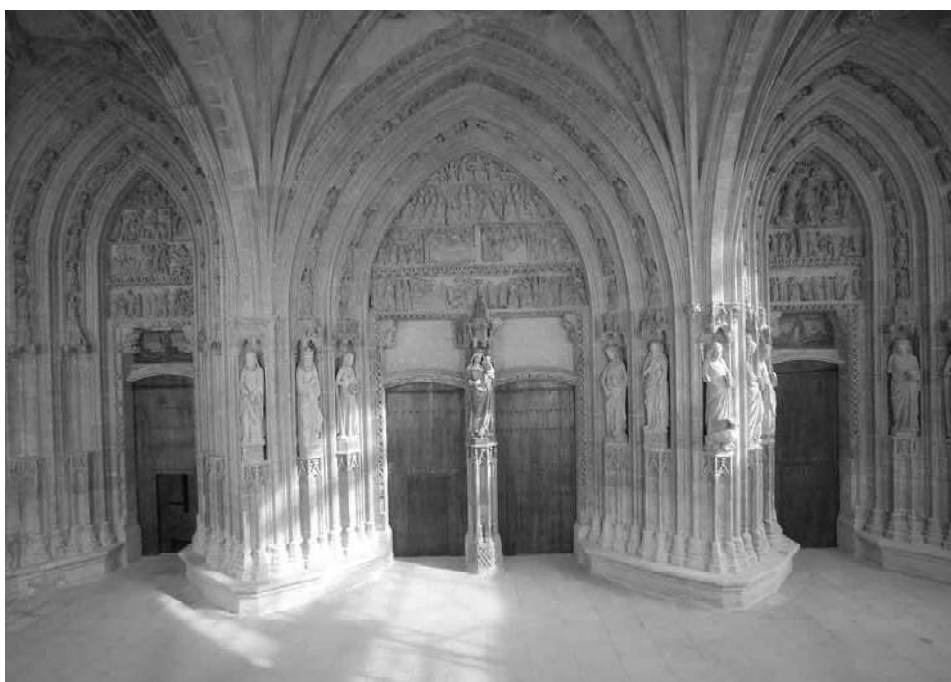
*Una nueva raza está a punto de nacer; es otro hombre venido del cielo, no del barro de la tierra, como el primero; es Dios mismo revestido de la naturaleza humana, pero libre de las imperfecciones de la carne. El Verbo del Padre se ha hecho carne viviente; hecha fecunda por la acción divina, y no por las leyes ordinarias de la unión conyugal, una joven le ha concebido sin mancha y va a darle a luz. Un antiguo y violento odio reinaba entre la serpiente y el hombre; el motivo era la futura victoria de la mujer. Hoy la promesa se ha cumplido: bajo el pie de la mujer, la víbora se siente humillada. La Virgen que ha sido digna de dar a luz a Dios, triunfa sobre todos los venenos. La serpiente, ya sin armas, retuerce sobre sí misma con rabia su tortuoso cuerpo, y vuelve a arrojar su impotente veneno sobre la hierba, del mismo color verde que sus impuros anillos.*



93. Giovanni Pisano: *Madonna de Prato*.



94. *María pisando al dragón. Detalle.*



95. *Tímpano de la Catedral de santa María de Vitoria.*

### 3. A MODO DE CONCLUSIÓN

El conjunto escultórico vitoriano se presenta, como hemos analizado, novedoso en cuanto al tratamiento de las figuras, pero aún más innovador en lo que respecta a su iconografía que lo relaciona con modelos italianos de la misma centuria (fig. 95).

La imagen de Dios, más concretamente de Cristo, corona los tres tímpanos. Nos habla en un primer momento de Cristo hacedor -que no creador- del mundo, de un Cristo Cosmocrator por ser el Verbo, la palabra. Es el *alfa*, el principio. Le sigue la figura de la segunda parusía, es decir, de su segunda aparición donde vendrá a juzgar a vivos y muertos. Se trata del *omega*, el final, de ahí que presentando sus estigmas, su resurrección, presida el Juicio Final junto a María y san Juan Evangelista, que imploran por la humanidad.

Junto a Cristo Cosmocrator, realizador de la obra divina, se presentan dos santos que curiosamente pertenecieron, como el templo vitoriano del que vamos dando cuenta, a la diócesis de Calahorra-La Calzada. Se trata de Domingo de la Calzada y Juan de Ortega, muy conocidos en los tiempos medievales por su generosa entrega al peregrino. Ambos remiten al Camino de Santiago, explican por sus figuras a quienes discurren por esta “ruta de Fe” el inicio y la culminación del llamado Camino Francés, donde gracias a ellos se han eliminado peligros y se han realizado las infraestructuras suficientes para transitar por este recorrido.

Acompañando a Cristo juez, se manifiesta el paradigma esencial del peregrino, la figura de Santiago venciendo al mago Hermógenes y con su victoria por la Fe da testimonio al ofrecer la vida en el martirio. Una clara psicomaquia se presenta pues el premio recoge la virtud que siempre atraviesa la “porta coeli” en detrimento del vicio que es engullido por Leviatán.

El tímpano central se consagra a María, como es típico en las iglesias de la Baja Edad Media. Se remite el ciclo tradicional de su vida, la Anunciación abre el programa que culmina con la Matanza de los Inocentes. Siguiendo como es general en el arte cristiano de esta época, los apócrifos se convierten en fuente esencial y principal para desarrollar la Dormición de María. Pentecostés explica la dimensión universal de la Fe y la figura de Cristo con el alma de María en su brazo -hoy desaparecida-, nos habla de la perfección de la Virgen como madre de Dios. El conjunto centra la composición en una singular y única representación de la Asunción a la que se añade el argumento del cinto de María entregado a Tomás, tema muy novedoso para la época y que lo relaciona, como se ha indicado, con el arte italiano. María es Asunta, subida por los ángeles y el Espíritu Santo, Cristo sale a recibirla en su llegada

al cielo según lo explica san Bernardo considerando la Asunción de María, pues fue elevada por ser madre virgen de Cristo y Esposa del Espíritu Santo. Finalmente, el Redentor es acompañado en el trono por la Virgen, a su derecha, donde queda coronada como triunfo a su pureza y virtud.

## NOTAS

<sup>1</sup> El nombre de la ciudad Vitoria toma su origen en el evangelio de san Juan: *et haec est victoria, quae vincit mundum* (Jn.1,5). Esta es la victoria que vence al mundo por la fe.

<sup>2</sup> En el año 1257 Alfonso X levantó en Vitoria una iglesia dedicada a san Ildefonso, santo toledano del que daremos cuenta al considerar el tímpano izquierdo. El monarca destacó por su devoción a María en defensa de judíos y herejes

<sup>3</sup> Alfonso X estuvo en Vitoria entre los años 1276-1277 debido a una grave enfermedad y tras su regreso de Burdeos donde renunció a sus intenciones como emperador. Las crónicas dan cuenta de que residió en la villa más de un año cuando en realidad estuvo entre agosto de 1276 y marzo de 1277. Se sabe que en este tiempo estaba escribiendo las famosas *Cantigas a Santa María*, con las que acompañaba su viaje. La Cantiga que narra los sucesos de Vitoria es la 209 y lleva por título: *Como el Rey Don Affonso de Castela adoeçe en Bitoria e ov' ha door tan grande que coidaron que morresse ende, e poseronlle de suso o livro das Cantigas de Santa Maria, e foi guarido.*

<sup>4</sup> Cuatro son los itinerarios que conducen hacia Santiago y que en Puente la Reina, en tierras españolas, confluyen en uno solo. El primero pasa por Saint-Gilles, Montpellier, Tolosa y Somport; el segundo por Santa María del Puy, Santa Fe de Conques y San Pedro de Moissac; el tercero, por Santa María Magdalena de Vézelay, San Leonardo de Limoges y la ciudad de Pérogeux; y el cuarto, por San Martín de Tours, San Hilario de Poitiers, San Juan d'Angély, San Eutropio de Saintes y la ciudad de Burdeos. La ruta de Santa Fe, la de San Leonardo de Limoges y la de San Martín de Tours se juntan en Ostabal y pasado el Port de Cize se unen en Puente la Reina a la ruta que pasa por Somport, formando desde allí un solo camino hacia Santiago.

<sup>5</sup> Desde el Somport a Puente la Reina hay tres cortas etapas. La primera va de Borce, una villa situada al pie del Somport en la vertiente de Gascuña, hasta Jaca. La segunda va de Jaca a Monreal. La tercera de Monreal a Puente la Reina. Por otro lado, de Port de Cize hasta Santiago hay trece etapas. La primera va de la villa de Saint-Michel, situada en la falda del Port de Cize en la vertiente de Gascuña, hasta Viscarret, es una etapa pequeña. La segunda va de Viscarret a Pamplona, es una etapa pequeña. La tercera va de la ciudad de Pamplona hasta Estella. La cuarta va de Estella hasta la ciudad de Nájera, claro está, a caballo. La quinta va de Nájera hasta la ciudad llamada Burgos, igualmente a caballo. La sexta va de Burgos a Frómista. La séptima, de Frómista a Sahagún. La octava va de Sahagún a la ciudad de León. La novena, de León a Rabanal. La décima, de Rabanal a Villafranca, en la embocadura del valle del río Valcarce, pasado el puerto del monte



Irago. La undécima, de Villafranca a Triacastela, pasado el puerto del monte Cebrero. La duodécima, de Triacastela a Palas de Rey. La décimotercera, en fin, de Palas de Rey a Santiago, y es también moderada.

<sup>6</sup> Aymeric Picaud, redactor del *Codex Calixtino* el siglo XII, texto que fue considerado escrito por el Papa Calixto II.

<sup>7</sup> Ribadeneira (1760), T.II. p.68.

<sup>8</sup> Ubierto Arteta (1972). Nos dice: *Su lección, contando con la protección real que supo merecer – como se ha dicho–, fue continuada por los que fueron abades de santo Domingo de la Calzada: Munio, Sancho, Lope, Pedro, Diego, etc., personajes a estudiar a través de la documentación existente.*

*Desde luego es el más famoso de todos los santos españoles del siglo XI subidos a los altares. Ni San Veremundo de Irache (m. 1100) ni San Olegario de Tarragona (n. 1060), ni San Sisebuto de Cardeña o San Iñigo de Oña, San García de Arlanza, Santo Domingo de Silos o San Fagildo de Antealtares, estos cinco últimos presentes en el traslado de las reliquias de San Isidoro a León (diciembre de 1063), ninguno de ellos, insistimos, alcanzó la fama de Domingo de la Calzada, y eso que muchos de ellos vivieron también al filo del Camino Jacobeo y, por lo tanto, con las mismas posibilidades propagandísticas. Ello significa que, en igualdad de condiciones, es la obra la que les diferencia.*

González de Tejada (1702), p. 178.

Caperos Sierra (2000), pp. 171 y 172

<sup>9</sup> Recogido por López Martínez, N. (1963). p.33.

Con respecto a san Juan de Ortega y la difusión de su culto en el siglo XII podemos reparar en: Salva, M y Sainz de Baranda, P (1853). T.XXII. p.144. Un breve *crónica* sacado de un códice en la Biblioteca de Milán y publicado por Muratori comienza con el nacimiento de Cristo y culmina en el año 1163 con la muerte de San Juan de Ortega, prueba de su conocimiento fuera de nuestras fronteras gracias a su vida en santidad.

<sup>10</sup> Si bien, como hemos precisado, el llamado Camino Francés se debe a los monarcas Sancho de Navarra y Alfonso VI, quienes lo diseñaron, realizaron y difundieron, fueron los dos personajes que en breve tiempo alcanzarán la santidad, pues en frase de Isidoro Escagües se les llama *reparadores de caminos y protectores de peregrinos*. Si bien santo Domingo de la Calzada dejó expedito el camino riojano, ya en el siglo XII su discípulo, san Juan de Ortega, continuó la ruta desde Redecilla hasta las puertas de Burgos, donde lo escabroso del terreno, la maleza de los bosques, los ataques de bandidos eran fuente de peligro a las que estaban continuamente expuestos los peregrinos. Daremos cuenta del peligroso paso por Montes de Oca ya señalado por Aymeric. Juan de Ortega será el encargado de este cometido, dejar la zona libre de salteadores, pues era conocido el dicho *si quieres robar, vete a los Montes de Oca*.

<sup>11</sup> Flórez (1772), T.XXVII.

Al igual que sucede con santo Domingo no se ha conservado documento alguno que recoja su vida anterior al siglo XIV, donde podemos encuadrar de las *Vitae Sanctorum* (B.H.A. cod. 103). Dispo-

nemos del “unicum” de Loyola, *Leyenda Dorada* fechado en 1520-21 y de los datos que nos aporta el jerónimo Sigüenza en la *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Libro III, cap. X. También los relatos ofrecidos por el citado agustino Enrique Flórez en la citada *España Sagrada* ya en el siglo XVIII.

<sup>12</sup> Codex Calixtino (1998). En su capítulo VII. Edición de Herbers, Klaus; Santos Noia, Manuel (1998). *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

<sup>13</sup> Juan de Ortega fue ordenado sacerdote hacia el año 1106. La muerte de santo Domingo de la Calzada sucede en el año 1109.

<sup>14</sup> “unicum” conservado en el Archivo Histórico del Santuario de Loyola y fechado en el año 1520-1521 como *Leyenda Áurea* donde se han añadido a manera de glosas diferentes hagiografías que acompañan los textos de Vorágine como es el caso de san Juan de Ortega. La obra se acompaña de 222 entalladuras, una de ellas referida a san Juan de Ortega cuya biografía se extiende entre los fol. CCLXXIIIr, CCLXXIIIv, CCLXXIIIr, CCLXXIIIv Edición de Cabasés Cliveti, Félix Juan (2007).

<sup>15</sup> Fuente (1859), p.196. Junto con Santo Domingo de la Calzada construye los puentes de Nájera y Logroño.

Sobre el testamento de san Juan de Ortega: Vázquez de Parga., Lacarra, y Uría J (1998) tomo III, p. 16, n.º 4.

<sup>16</sup> Prados García, Mateo y López Yarto.(1999), p.109. Juan de Ortega levantó un monasterio y hospital para los viajeros a Compostela. El monasterio de san Juan de Ortega debe su origen, por lo tanto, al santo arquitecto del mismo nombre quien, a mediados del siglo XII se retiró a este lugar solitario de los montes de Oca y consagró su vida como auxilio de los peregrinos a Compostela. Retirado a la vida eremítica cambió su apellido Velásquez por el de Ortega, en referencia al paraje inhóspito donde levantó su monasterio, Ortega de ortiga. Los reyes de su época le protegieron y el papa Inocencio II lo hizo con su fundación de canónigos regulares de san Agustín, aunque pocos años después de su muerte, 1163, Alfonso VIII lo donó a la Iglesia, obispo y cabildo de Burgos. En 1432 el obispo Pablo de Santamaría se lo cedió a los jerónimos de Fresdelval.

Miñano, Sebastián (1827). T. VII.

En el *Diccionario Estadístico de España y Portugal* leemos: ... *monasterio de los Jerónimos que antes fue de canónigos regulares, fundado por san Juan de Ortega, cuyo nombre tomó la villa; i hospital general también fundado por este Santo.... El monasterio es uno de los santuarios más concurridos de España. En él vivió y murió San Juan de Ortega, y diferentes santos insignes que el mismo Santo trajo de Roma y los santos Lugares. Hay en él un Crucifijo de marfil, el cual tiene mucha devoción. Esta imagen se la regaló el rey don Alonso de Aragón, que alguno llaman el Sétimo, y el papa Adriano VI, que vino á visitar este santuario cuando fue elegido Pontífice, se llevó un brazo del Crucifijo y dejó su pectoral.*

El monasterio tuvo un predicamento singular a partir de su fundación por san Juan de Ortega alcanzado fama entre los siglos XV al XVII donde sabemos de las visitas regias como la de Isabel la Católica y posteriormente Felipe III, muy probablemente por la común creencia de la intercesión del santo para los nacimientos. José María de Prados nos cuenta: *Monasterio de san Juan de Ortega: Situado, según el Padre Sigüenza, a dos leguas de Burgos, en una aldea que llaman Quintana*

*de Ortuño, Juan de este nombre, funda bajo la regla de San Agustín un monasterio, construyendo con sus propias manos éste y la iglesia, amén de una capilla fuera de ella que se dedicó a la devoción de san Nicolás. Sabemos de las aptitudes de san Juan de Ortega como arquitecto por las noticias que nos da Cristóbal de Castro en el Catálogo Monumental de Logroño, cuando dice que ya en tiempos de Alfonso VI uno de los puentes antiguos fue construido en el siglo XII por el gran arquitecto castellano san Juan de Ortega compañero del también importante “ingeniero” santo Domingo de la Calzada.*

*Al morir Juan de Quintanaortuño o Juan de Ortega en 1152 (sic) la iglesia se halla sin terminar, no llevándose a cabo hasta que el monasterio en 1430 pasa a la observancia de la pujante Orden de San Jerónimo.*

Fray José de Sigüenza (1605), t.I., p.355. y Fray Simón de Santa María (1745). fol.8. y fol.152. ... *En la capilla de San Nicolás se colocaron muchas reliquias y en ella se enterró san Juan de Ortega pobrementemente, tanto que, cuando la visitó Isabel la Católica en 1477 la reedificó más suntuosamente, atribuyendo Martínez Burgos esta obra a Simón de Colonia. La visita de la reina Isabel se quiere entender como remedio y creencia para tener hijos por intercesión de nuestro santo, pues se decía que portando su cilicio se favorecía el embarazo. Algunos justificaron en esta visita el nacimiento del príncipe Juan como podremos leer en su hagiografía.*

Cabrera (1857), p.75. Precisa: *Entiéndese que de allí (Valladolid) pasaran sus Majestades à Burgos y á San Juan de Ortega, donde se ha ofrecido la Reina de visitar aquella iglesia, por ser este santo abogado para tener hijos.... Y se dice que el mes de Agosto que viene, quieren llevar á la Reina á San Juan de Ortega, que es cerca de Burgos, para que se ponga la cinta de aquel Santo que es abogado de las preñadas, para que por su intercesión Nuestro Señor nos dé un Príncipe...*

En la *Historia Eclesiástica de España* que escribiera Vicente de la Fuente, son algunas las cronologías que competen a la vida y obra de san Juan de Ortega, se da cuenta de la muerte del santo en el año 1163, de la sumisión de sus canónigos regulares al Papa en esa misma fecha (T.IV), de la colaboración en el año 1098 con santo Domingo de la Calzada en la construcción de los puentes de Nájera y Logroño (T.IV), de la construcción de puentes y caminos en obsequio a los peregrinos a Santiago de Compostela en el año 1100 (T.IV) y de la supresión de los canónigos de san Juan de Ortega que pasarán a depender del obispo de Burgos en el año 1432 para ser regido por la orden Jerónima (T.IV). Fuente 1859). T.IV., pp.206, 233.

<sup>17</sup> Pérez (2009) 5ª parte., González de Tejada (1702) p.103. San Gregorio Ostiense, santo Domingo de la Calzada (1020-1109) y san Juan de Ortega (1080-1163). Javier Pérez. siguiendo a González Tejada, añade:... *parecióles a los dos santos que por aquel sitio se podía guiar más derecho el Camino Real, si se desmontaba su espesura y se procuraba con este medio ahuyentar de ella los ladrones que ocultaba, si se hacía una larga calzada para quitar los pantanos que en aquel sitio había y se fabricaba un puente sobre el Oja.... y determinaron hacer uno de palo cerca de la referida ermita de Domingo... y lo fabricaron por su manos, de madera, sobre unas cepas de piedra.*

La Basílica de Sorlada en Navarra queda bajo la advocación de san Gregorio Ostiense en recuerdo de su ayuda milagrosa contra las plagas y sin duda por su labor como arquitecto en esta zona. En su interior preside el retablo donde queda acompañado de sus seguidores santo Domingo de la Calzada y san Juan de Ortega, obra del escultor francés afinado en España Roberto Michel.

Desde el año 1971 y por su labor como constructor de puentes, caminos, hospitales, iglesias y hospederías, san Juan de Ortega fue considerado como patrono de arquitectos y aparejadores en España.

<sup>18</sup> 1.- Arcárate Rístori (1968), Catálogo monumental T.III., Vitoria 1968.

Cantera Orive (1951).

Apráiz Buesa (1956). (Interpretación que mantiene Duran Sanpere, y Ainaud de Lasarte (1956).

Silva Verástegui (1987).

Andrés Ordax (1987).

Portilla Vitoria (1981) (1985) (1991).

VV.AA. *Catálogo de Monumentos Nacionales de Euskadi. Alava*. T.I. Bilbao 1984.

Lahoz (1990) (1992) (1994).

<sup>19</sup> Lahoz (1992). Da cuenta la tradicional lectura que se ha realizado sobre este relieve: *Comenzamos el análisis por el dintel, de izquierda a derecha, pues así, y de arriba abajo, según parece, se presenta la vida del santo. La escena inicial dispone a dos personajes de frente uno de pie –descabezado– y otro semiarrodillado, corresponde a la efigie de un hombre maduro, con bigote y corta barba rizada. Ambos sujetan una rica túnica. Cantera identifica la escena con el pasaje de la viuda Tabita –representada en la figura de pie–, donando sus vestidos, y la interpreta como la obra de Misericordia de vestir al desnudo. Apráiz, por su parte, ve en el grupo el momento en el que Santo Tomás, acompañado de Abán, es adorado por la tañedora de flauta. Así, pues, toma la túnica como la figura de Abán y por muchacha, el personaje arrodillado, aunque se trata de un varón. El profesor Azcárate ve en la escena la entrega de una camisa o vestido, el acontecimiento con el que comienza la historia de San Gil. Silva Verástegui es de la misma opinión. La entrega de la túnica a un paralítico y su curación repentina inicia los milagros de San Gil, según la Leyenda Dorada, lo que justifica que emprenda este ciclo hagiográfico. Vorágine nos dice: “Un día, yendo a la iglesia, vió a un paralítico que pedía limosna sentado en el suelo, se acercó a él, se despojó de su túnica, vistió con ella al mendigo, y este quedó repentina y completamente curado”. El relato coincide con lo fijado en el ejemplo alavés. Incluso la rica indumentaria del santo se acomoda con su legendaria estirpe real, “San Gil nació en Atenas. Su familia descendía de reyes”.*

<sup>20</sup> Hernández Amez (s/f) V., La ciudad romana de Astorga fue conocida como legendaria Astúrica. Se considera que la *Legenda Asturicense* puede datarse hacia 1303, en ella se recogían aspectos sobre la vida del santo hoy perdidos. Recoge la vida de san Ildefonso que fue editada en latín por Tamayo Salazar en su *Martyrologium Hispanum*, Lyon 1651.

Biografías sobre santo Domingo: Siglo XVI: De la Vega (1572). En el siglo XVII De la Vega (1606). En el siglo XVIII González de Tejada (1702); Aguiano (1704); De Salvador (1787). En el siglo XIX Barruso y Melo (1887). Siglo XX: De Entrambasaguas (1940), J., Caperos Sierra (2000). Ubieto Arteta (1972).

<sup>21</sup> Para Azcárate (1968) se trata de la curación del endemoniado, siguiendo la descripción legendaria de Heredia, “Y en otra ocasión libra a un endemoniado que con sus voces inquietaba la República”.

Silva Verástegui piensa en la curación del hombre mordido por una serpiente que se indica en *La Leyenda Dorada*. Dice la historiadora: *relata dos episodios que pueden estar en relación con lo*

fijado :”En cierta ocasión, al regresar de la iglesia a casa, se encontró con un hombre intoxicado por la mordedura de una serpiente, se aproximó a él y oró pidiendo a Dios que lo sanara, y al instante el enfermo se vió libre del veneno que tenía en la sangre” .... “Por aquel tiempo había en Atenas un endemoniado que, en cuanto entraba en los templos, con sus gritos y alaridos turbaba la devoción de los fieles, Gil lo curó, obligando al demonio a salir del cuerpo de poseso.” Las dos interpretaciones son viables, pero la del endemoniado se perfila con más peso. Todas las narraciones legendarias de la vida de San Gil la recogen, no así la curación del hombre mordido por la serpiente; el aspecto monstruoso y deforme del anciano armoniza especialmente con la idea satánica utilizada en el arte, si bien otros modelos –de la liberación del endemoniado– prefieren el momento preciso en que Satán sale del poseso.

<sup>22</sup> La serpiente que nos habla Silva Verástegui (1987) no aparece en la escena, tampoco el anciano parece mostrar un rostro monstruoso como se señala.

Lahoz (1992). Podemos recordar la descripción que nos ofrece: *El relieve siguiente coloca a un joven, similar al de la escena anterior, sujetando fuertemente por la muñeca a un anciano, contrahecho y de rasgos monstruosos, de carácter negativo, como su empeño en mesarse las barbas.*

<sup>23</sup> Lahoz (1992). Considera: *En la historia que prosigue la secuencia narrativa no queda claro el número de personas que lo integran, cinco distingue Cantera, tres Apráiz y Azcárate piensa en cuatro que pueden desdoblarse en grupos binarios. Para nosotros los dos primeros componen una escena independiente. Uno, descabezado, con libro y vestiduras litúrgicas, representa a un obispo hacia el que se vuelve el segundo personaje que repite la indumentaria y las formas vistas en San Gil. Los textos dan cuenta de la estancia de San Gil en Arlés con el obispo San Cesáreo. Así en el de Heredia, ya citado, y en La Leyenda Dorada, donde permaneció durante un bienio al lado de San Cesáreo, obispo de aquella diócesis. El relieve, con los dos personajes, plasma el encuentro y la estancia del santo griego con el Obispo francés. Otras dos figuras continúan el discurso hagiográfico. La primera mantiene las formas de san Gil e irrumpe con fuerza, y con un cierto manierismo en la trama, dinamizando el conjunto. La segunda, apenas visible, queda acogida entre unas rocas sinuosas como notación de la gruta donde transcurre su vida eremítica. Es un personaje anciano, con hábito, calvo y con tonsura, de rasgos borrados. Apráiz no precisa ninguna identificación, aduciendo su difícil interpretación. Azcárate, de acuerdo con el testimonio de Heredia, reconoce el encuentro con Veredimio, “Dexó el poblado y penetrando en una estéril soledad halló a Veredimio ermitaño... se ejercitaba en todo género de penitencia, durmiendo en la tierra, comiendo hojas de árboles y raíces. Silva Verástegui cita los hechos de Vorágine pero no llega a concretarlos en el representado. La Leyenda Dorada también recoge estos hechos: “Un día, sin decir nada a nadie, salió de Arlés y se puso en camino hacia un desierto en el que halló a Veredonio, ermitaño célebre por su santidad, y se quedó con él viviendo a su lado durante mucho tiempo”. El conjunto describe, pues, el encuentro con el eremita y el inicio de su vida retirada. Cantera Orive identifica el episodio de Zaqueo, a quien reconoce en la figura acurrucada en la gruta, con Jesús, acompañado de Pedro, Santiago y Juan; interpretándola como la obra de misericordia “dar de comer al hambriento y de beber al sediento”. Para Apráiz representa la bendición de Santo Tomás al nuevo matrimonio real. Azcárate, siguiendo la narración de Heredia, ve la*

*marcha de san Gil a Arlés* “Después marchó a Arlés, donde permaneció dos años con San Cesáreo, obispo de esta ciudad”. Silva Verástegui recoge esta hipótesis aunque no se pronuncia.

<sup>24</sup> Ubieto Arteta (1972), pp.25-36.

<sup>25</sup> Recogido por Vega (1572).

*Teniendo pues el siervo de Dios noticia de que junto de san Millán vivía en el yermo un venerable viejo de aprobadas costumbres, cuya fama se extendía con gran loor por toda aquella tierra, se fue para él y lo halló, y habiendo tenido los dos gran plática acerca del menosprecio del mundo, el ermitaño le dijo: Padre si algún lo desea saber, porque te la dejaré, y yo buscare otra para mi, Santo Domingo le respondió. Padre, ejemplo de perfecta claridad me has mostrado. No conviene que por dejarme a mi consolado, vayas a buscar de nuevo a donde tú puedas vivir.*

<sup>26</sup> Lahoz (1992).

Las consideraciones iconográficas del grupo escultórico que entiende Lucía Lahoz señalan: *Por último se ve a tres personajes. Uno, en pie, de ricas ropas y quiebro manierista, se dirige hacia una gruta rocosa y con vegetales, donde emerge el busto de una figura, con hábito y con libro. Sobre el modelado rocoso de la gruta se disponen unos cuadrúpedos; perros, a la derecha, y posiblemente una cierva a la izquierda. Y un lancero, con sayal corto y pica, que testimonia la actividad cinegética practicada. Añade: La escena de cacería dispone a sus integrantes en planos superpuestos e intercalados, pero relacionados a través de los gestos, concretándose un esquema dinámico. El naturalismo de los motivos vegetales ha de vincularse con el gusto por el paisaje y el nuevo sentimiento hacia la naturaleza, postulada por los franciscanos. La primera figura –vestida con lujo– pudiera considerarse de modo aislado e interpretarla, de hecho, como la marcha de San Gil hacia un paraje de mayor soledad, lejos del reconocimiento y la popularidad alcanzada por el santo, como sugiere, La Leyenda Dorada: “.. por lo cual decidió marcharse de aquel desierto y buscar algún sitio más aislado en el que pudiera vivir alejado de la gente”. Sin embargo, también puede agruparse con las figuras siguientes –el eremita y el lancero. Representaría entonces al hijo del rey de caza, identificación que se ajusta mejor con la riqueza de las ropas del joven príncipe, poco apropiadas para un eremita. Cantero, de modo poco convincente, ve en el pasaje el entierro de la viuda Tabita, y a San Pedro en el lancero como enterrador, resucitando a la viuda, como imagen de la obra de “enterrar a los muertos”. Apráiz no la define, pero la considera algún pasaje de la vida de Santo Tomás. El profesor Azcárate remite a Heredia y a Vorágine, pero sin llegar a concretar nada. En el personaje con la lanza distingue al anacoreta. Silva Verástegui piensa que tal vez se fije aquí la caza del hijo del rey, compuesta por el personaje semidesnudo y el de la gruta. La Leyenda Dorada cuenta como, establecido el santo en la gruta, el Señor puso a disposición del ermitaño una cierva que le servía de alimento... un día los hijos del rey fueron a cazar a aquellos montes y, al ver a cierta distancia una cierva, se lanzaron en su persecución... La cierva acosada corrió a refugiarse en la cueva y el santo pide a Dios protección y los perros no se atreven a cazarla. Al anochecer los cazadores se retiran. El relato legendario coincide con el relieve catedralicio. La figura, a la izquierda de la gruta, ha de ser el hijo del rey –su condición de príncipe armoniza con el lujo de su atavío. La cierva que, próxima a él, corre a refugiarse en la cueva desempeña un papel significativo: precisa la escena y sirve de enlace del joven con las otras*

*figuras. El orante de la gruta ha de representar necesariamente a San Gil, con el libro abierto e implorando a Dios por el animal. El lancero es, sin duda, el sirviente que acompaña en la cacería al hijo del monarca, la lanza evidencia la actividad venatoria llevada a cabo.*

*La importancia otorgada a la trama y el tipo de representación elegida coincide con el modelo de la arquivolta de la Catedral de Chartres, donde el príncipe es un niño, aunque se capta también el encuentro del Santo y el rey. Por el contrario, en Vitoria el programa es más narrativo y de mayor amplitud episódica, debido al avance cronológico respecto al modelo francés que lo informa.*

*La representación en un paraje boscoso, aparte de seguir literalmente la leyenda, conecta con un sentido del bosque como lugar propicio para que se pueda manifestar lo maravilloso, que además es un recurso muy habitual en la literatura del momento. Asimismo, la caza se convierte en un camino que conduce a lo maravilloso, que adquiere la categoría de “topos” de la época. Las secuencias descritas en el dintel, observan el ritmo histórico de los acontecimientos según la Leyenda. Se eligen los primeros milagros de la vida del santo griego (curación del parálítico, curación del endemoniado, encuentro con el Obispo de Arlés, vida eremítica con Veredimio y el episodio de la caza del príncipe). Pese a su continuidad cada escena conserva su autonomía plástica y se suceden sin solución clara entre ellas.*

<sup>27</sup> Recogido por Vega (1572).

<sup>28</sup> Caperos (2000).

<sup>29</sup> Sanctoro (1585). Relata estos argumentos como lo hemos observado en Pedro de la Vega.

<sup>30</sup> Curiosamente las narraciones señaladas en esta primera faja siguen el mismo hilo conductor y abren la biografía del santo. Es el momento anterior a su encuentro con San Gregorio Ostiense de quien dimos cuenta y de quien será su discípulo aprendiendo las artes de la construcción ya que realizó su primera obra, el puente sobre el río Oja, inaugurando de esta manera el citado Camino Francés. Así se deduce del texto de Pedro de la Vega quien, tras narrar el retiro de Santo Domingo y la creación de la huerta y arboleda, nos dice: *Y en este tiempo vino un santo Obispo que había de nombre Gregorio a predicar en España la Palabra Santa. E oyendo santo Domingo su fama, fuese para él por hartar su ánima de su doctrina saludable, y anduvo con él gran tiempo hasta que murió aquel tan noble predicador.* Recordemos lo señalado anteriormente por Javier Pérez destacando la actividad como arquitecto: *San Gregorio Ostiense, Santo Domingo de la Calzada (1020-1109) y San Juan de Ortega (1080-1163) forman el primer equipo de ingenieros de puentes y calzadas que conocemos en la historia. Añade como señalamos en la nota 17: parecióles a los dos santos (Gregorio Ostiense y Domingo de la Calzada) que por aquel sitio se podía guiar más derecho el Camino Real, si se desmontaba su espesura y se procuraba con este medio ahuyentar de ella los ladrones que ocultaba, si se hacía una larga calzada para quitar los pantanos que en aquel sitio había y se fabricaba un puente sobre el Oja... y determinaron hacer uno de palo cerca de la referida ermita de Domingo... y lo fabricaron por su manos, de madera, sobre unas cepas de piedra.*

Volvemos a insistir en el rigor narrativo de los tímpanos góticos, la continuidad precisa de las escenas, aspecto que parece invalidar toda relación de estos relieves con la vida de san Gil.

Sobre san Juan de Ortega:

López Martínez (1963). Valdivieso Ausín (1985), B.,; Andrés Ordax (1995). *La Bibliotheca Sanctorum* (1961) pp.858-859. En el Tomo VI se precisa alguna fuente sobre Juan de Ortega en

*Acta SS. Iunii*, Venezia 1741., Cita también al agustino Flórez y a José de Sigüenza y se cierra con Serrano (1935).

<sup>31</sup> Siguiendo a Lahoz (1992) leemos: *En el extremo izquierdo de la segunda faja un navío se debate entre un fuerte oleaje, con varios embarcados, cuyos gestos y posturas acusan la desesperación que les acecha. En la orilla un monje reza para calmar la tempestad y lograr la salvación de los marinos, refugiado en una gruta rocosa, poblada de vegetación agreste. Se formula una composición muy movida, que el propio ritmo de las olas subraya. Se diferencia perfectamente el medio terrestre del marino, llegándose a una síntesis de ambas para crear un relato conexo, con visos naturalistas, que denota la capacidad del artista en la distribución de las figuras, logrando una exposición realista. Hay una revalorización del paisaje como fondo, adecuado para enmarcar el conjunto, y con valor significativo, pues precisa el verdadero sentido de la historia. El gusto por el detalle llega a sus máximas consecuencias, fruto del espíritu anecdótico, propio de momentos más avanzados. Para Cantera se trata del milagro de San Nicolás salvando de una tempestad a los peregrinos. Apráiz piensa en la navegación de Santo Tomás a la India. Azcárate supone la calma de una tempestad por San Gil, a quien sigue Silva Verástegui. La Leyenda Dorada apunta como, intentando alejarse del reconocimiento público, se refugió a orillas del mar, “estando un día en la costa, vio a unos marineros en trance de naufragar a causa de una tempestad que se había desencadenado, Gil oró por ellos y con sus oraciones consiguió salvarlos”. Momento que se ajusta con lo fijado en esta escena del segundo registro.*

<sup>32</sup>Leyenda Áurea (1520-21). Valera Ed.

Enrique Flórez (1772) precisa: *Falleció el bendito Padre S. Domingo de la Calzada en el año de 1109. à 12. de Mayo. A fin del mes siguiente murió el Rey D. Alfonso, no dejando sucesión varonil, por lo que heredó el Reyno su hija Doña Urraca, viuda del Conde D. Ramón, con quien tuvo al hijo D. Alfonso Séptimo, que después se intituló Emperador. Casó esta Señora con el Rey de Aragón D. Alfonso I que muerto el Rey, padre de la Reyna, quiso apoderarse de este Reyno, y viendo los Señores el perjuicio, obligaron à la Reyna à que casase con el, para impedir los daños que iba haciendo. Efectuose el casamiento en el mismo año de la muerte de D. Alfonso Sexto 1109. por Setiembre, como dice la historia de Sahagún .... y la misma Reyna confiesa, que muerto el padre, invadió el Rey de Aragón sus estados, y por contenerle la hicieron casar con él, según consta en la historia Compostelana, por falta de cuyo conocimiento han errado muchos acerca de estos hechos, y de la Cronología, y debe estarse à la referida, por ser la que resulta de los instrumentos antiguos. ... ni perseveraron juntos los Reyes, por mediar parentesco, y ser el genio del Rey marcial y dominante, que unas veces se reconciliaba con la Reyna después de separados; otras se retiraba; pero siempre prevalecía el desorden en las Tropas, siendo general el latrocinio, sin respetar aun las cosas Sagradas. Alcanzaron à la casa del Santo algunos de aquellos trabajos: pues en el testamento declara haber padecido muchas persecuciones en tiempo de la guerra, juntamente con otro hermano suyo: Qui multas persecuciones in tempore guerra mecum substinuit. Viendo estos lamentables disturbios el pacífico Padre S. Juan, determinó ausentarse de España, y visitar los santos lugares de Jerusalén, que estaba en poder de Christianos. Repartió gran parte de la hacienda que le dejaron sus padres ya difuntos, entre varios labradores, à quienes la injusticia de los Soldados*



*hizo pobres; y reservando para sí en esos útiles y sagrados lo restante, huyó de la guerra, y fue è Jerusalén el amante de la paz, para ejercitarse en dulce contemplación de los misterios divinos de nuestra redención*

<sup>33</sup> Leyenda Áurea (1520) Valera Ed..

<sup>34</sup> Valdivieso (1985).

<sup>35</sup> Andrés Ordax (1995).

Tres son los sepulcros del santo que se localizan en el Monasterio de san Juan de Ortega. El historiado con escenas sobre la vida del santo nunca fue ocupado, se trata de un conjunto pétreo del siglo XV que es atribuido a Simón de Colonia.

<sup>36</sup> Giovanni di Balduccio esculpió *L'Arca de San Pedro Mártir* en Milán, el relieve sobre la salvación en la tempestad presenta una composición muy similar al que podemos observar en los tímpanos de Vitoria en la nave salvada por las oraciones de Juan de Ortega. Giovanni di Balduccio nació en Pisa, tenemos noticias de su trabajo como escultor entre los años 1317 a 1349, fue escultor y arquitecto formado con Giovanni Pisano y en el taller de Lupo di Francesco. Obras suyas son el altar mayor de san Domenico en Bologna y, curiosamente, el púlpito de santa María del Prato en San Casciano. Sus composiciones son claras y precisas tendentes a un movimiento naturalista. Tras trabajar en la Lombardía se pierde su pista. Dato singular porque se desconoce la fecha de su muerte y su desaparición coincide con las fechas en las que se están realizando los pórticos vitorianos. Su maestro Luppo di Francesco acudió a Barcelona donde realizó los relieves de la tumba de santa Eulalia.

<sup>37</sup> Lahoz (1992), siguiendo a Azcarate, propone que el santo dispone de una amplia mano con la que se dirige al rey, señalan que la *Leyenda Áurea* relata que el santo fue herido en su mano, aspecto que no responde a la realidad ya que simplemente especifica que fue herido en su cuerpo sin concretar parte alguna. Leemos en su trabajo: *El pasaje siguiente fija el encuentro entre un monje y unos jinetes en un paisaje boscoso. En el extremo izquierdo una gruta acota la trama, cubierta con motivos vegetales que articulan la composición y sirven de fondo al conjunto. Del covacho sale un monje al encuentro de los jinetes, y su rostro recuerda al del patriarca Abraham en el sacrificio de Isaac fijado en una dovela del portal central. El eremita saluda al jinete y sujeta un libro cerrado, alusivo a las lecturas de su vida contemplativa. La desproporción de su mano acaso refiera la herida infringida por las flechas que, disparadas a la cierva, lesionan al santo estableciendo relación con la escena de la caza, fijada justo debajo suyo y que pudiera proseguir aquí. A los pies del monje quedan restos de un animal, tal vez, la cierva; en una grieta de la roca asoma una liebre y un ave descansa en un nido, conectando con el carácter anecdótico propio de fines del XIV, además con un valor bíblico notorio, pues enfatizan la vida eremítica. Un jinete avanza hacia el ermitaño acompañado de otro a caballo y un sirviente. Su presencia copa cumplidamente la composición y articula el conjunto. La montura del primer caballero, ricamente enjaezada, de formas naturalistas y resabios clásicos, remite, aun sin olvidar la magnífica talla animal de Chartres, a una interpretación del gótico italiano. Trota hacia la gruta con un porte gallardo. Sobre el corcel cabalga un rey con espuelas, túnica, sobretúnica y manto cruzado, echado por la espalda con elegancia. Con un mano sujeta las riendas y con la otra saluda, en gesto que evoca una arenga.*

*Gira la cabeza hacia el espectador, aunque las fracturas que se aprecian en el cuello hacen pensar si se debe a una restauración, o si, por el contrario, es original, siguiendo un modelo muy repetido. Recuerda las imágenes ecuestres del emperador saludando y especialmente a las del caballero victorioso, que tanta popularidad alcanzaron en el románico. Una de las figuras más próxima –y de más calidad– es la del pórtico de Armentia, en la que pudo inspirarse, cabiendo suponer una síntesis entre lo regional –de tradición ya asentada– y lo foráneo. Ciñe elegante corona y sus rasgos son clásicos, repitiendo modelos de algunos reyes de las dovelas especialmente el nº once – arq. exterior– y el segundo –de la interior–. Es una de las piezas más elegantes del tímpano. Su porte distinguido puntualiza el carácter aristocrático del efigiado. Para Cantera representa el momento en que tres generales del ejército de Constantino –Nepociano, Orsino y Apolonio– vienen a dar las gracias a san Nicolás por haberles salvado de la cárcel y le traen los presentes del mismo emperador. Idea que ha de desestimarse por ser rey el primero y ser sólo dos los jinetes. Apráiz piensa en el recibimiento de Tomás por el monarca Gondoforo a su llegada a la India, aunque también para este autor puede tratarse del legendario encuentro con los Reyes Magos.*

*Según Azcárate corresponde al encuentro del monarca con San Gil, tras la cacería del príncipe, que mantiene Silva Verástegui. La Leyenda Dorada en la visita del monarca con el monje precisa la asistencia del obispo. Se entabla el diálogo entre ellos y el santo, herido en una mano, rechaza los servicios del médico, como medio de purificación a través del sufrimiento físico. Como apunta Azcárate, la mano deforme conecta con el episodio de la caza. Pero como no hay referencia alguna a la caza, aparte de la mano, y la ausencia del obispo, que coprotagonizaba el encuentro, pensamos que tal vez aluda a otra visita del santo con el monarca y no específicamente a la primera. Sabemos que el rey continuó visitándole a menudo y, posiblemente, pueda tratarse del aquel legendario encuentro donde Gil exhorta al soberano a invertir los donativos en la construcción de un monasterio, figurado a continuación en el registro superior. Tal interpretación como la visita del monarca al santo y la inducción para patrocinar el monasterio posibilitaría el ritmo de lectura de izquierda a derecha y de abajo arriba común en los programas, aunque en algunas ocasiones se altere. El encuentro entre el rey y el eremita, en plena soledad, resulta regular en la hagiografía monacal. Constituye un pretexto para una reflexión de tipo moral y adquiere la categoría de “Exemplum” en torno a la idea de lo vano de las cosas terrenales. Existen además una serie de préstamos de este tipo de encuentros –entre el rey y el anacoreta– a la hora de formular el encuentro de los tres vivos y los tres muertos.*

<sup>38</sup> Leyenda Áurea (1520), Valera Ed.

Sigüenza (1605) ed.1907., T.I., p.332.

<sup>39</sup> Prados García., Mateo y López Yarto (1999) p. 108.

<sup>40</sup> Llorente (1808), p.155.

<sup>41</sup> Flórez (1772) T.XXVII.

<sup>42</sup> Así, de representarse a san Gil, el acontecimiento de la tempestad acaece en Grecia. La visita del rey en Francia, serían dos paisajes bien diferenciados.

<sup>42</sup> Flórez (1772).

<sup>43</sup> Lahoz (1992). Leemos: *La primera escena de este tercer registro detalla minuciosamente una empresa constructiva con numerosos personajes empleados en la tarea. De izquierda a derecha, aparecen dos figuras, posiblemente, los directores o maestros de obras. Algunos autores identifican a san Gil Abad con el personaje en primer lugar, pero su atavío menestral sería un inconveniente a no ser que se entienda “alegorico more”, en tanto en cuanto que sus acciones deciden la construcción. El otro encargado dirige la actividad de unos obreros, con su indumentaria característica, afanados en las más variadas tareas, unos cortan bloques, algunos cincelan sillares, otros trasladan las piedras, ya talladas, a la construcción que figura al fondo. La fábrica emerge firme, con aspecto de fortaleza, almenada, con cuerpo turriforme, en cuyo paso se abre, bajo arco apuntado, una ventana de tracería gótica, –trilobulada y con óculo–. En el segundo piso de esta construcción en marcha campea un rosetón. La escena, aparte de su significativo valor hagiográfico, constituye un testimonio magnífico de la actividad constructiva en la Baja Edad Media; es de suponer que el artista inspirado en su propio modo de trabajar, lo fijó en el relieve, legándonos un espléndido testigo, directo y de primer orden, de las campañas edilicias. La construcción de un monasterio, de una iglesia, de un palacio es una constante en la literatura hagiográfica, con numerosos ejemplos en la iconografía gótica, a la par que compositivamente mantiene ciertas afinidades con la representación del tema de la Torre de Babel, que también abunda en el momento que nos ocupa. Para Cantera corresponde al momento en que San Nicolás sustituye a su tío al cargo de la obra, interpretándola como la construcción de la Jerusalén celestial “bienaventurada visión de paz”, que se eleva hasta los cielos con muros formados de piedra viva, que somos los hombres según el Himno de Vísperas de la Dedicación de la Iglesia. Según Apráiz, “es el palacio que Santo Tomás hace en las moradas celestiales”. Azcárate lo identifica con el monasterio que el monarca hace para San Gil. Silva Verástegui mantiene la tesis de Azcárate pero reconoce al monarca como Carlomagno que legendariamente es posterior. La escena elegida se ajusta a la narración italiana de Gil exhortando al soberano: “Invierte todo ese dinero que a toda costa quieres entregarme en la construcción de un monasterio en el que puedan santificarse muchos religiosos observando la disciplina monástica”. En su lectura ha de incidirse en San Gil como constructor material y espiritual con un sentido eclesiológico, con referencias a la iglesia como edificio, materializada en la fábrica en ejecución y como Comunidad, relativo a la orden que instituye. Valor eclesiológico que articula en parte los programas góticos.*

<sup>44</sup> Leyenda Áurea (1520). Valera Ed.

<sup>45</sup> Sigüenza (1605), ed.1907., T.I.

<sup>46</sup> Lahoz (1992). Nos comenta: *El escaso espacio era pie forzado para disponer el conjunto. Se subsana este inconveniente colocando la litera en diagonal y distribuyendo los protagonistas en torno suyo, y hacia atrás. Cantera piensa en San Pedro curando a Eneas y considera la obra de misericordia de “visita al enfermo”. Para Apráiz representa la conversión y el bautismo de los indios por el apóstol tras el reparto de los tesoros de las arcas reales y la tormenta. Según Azcárate es la resurrección del príncipe de Nimes, al igual que Silva Verástegui. La Leyenda Dorada da cuenta como, “Al pasar por Nimes y enterado del óbito del hijo del gobernador se acercó al difunto y lo resucitó”, como se fija en el relieve vitoriano, que incluso observa el ritmo histórico de los acontecimientos, pues sucede siendo ya Gil abad.*

<sup>47</sup> Leyenda Áurea (1520). Valera Ed. El presente milagro es conocido como de “La Rueda” y como explica Braulio Valdivielso se le atribuye indistintamente tanto a san Juan de Ortega como a su maestro santo Domingo de la Calzada y queda representado tanto en el sepulcro gótico del monasterio de Ortega como en los relieves de la catedral en la ciudad de La Calzada, también en el sepulcro de santo Domingo.

<sup>48</sup> Flórez (1772), T.XXVII. El mismo milagro se atribuye a santo Domingo de la Calzada.

<sup>47</sup> Leyenda Áurea (1520). Valera Ed.

<sup>49</sup> Flórez (1772), T.XXVII.

<sup>49</sup> Lahoz (1992). Dice al respecto: *En el tímpano se desarrolla una composición, con un personaje central nimbado, sentado y flaqueado por tres genuflexos a cada lado. La figura central repite las formas de Cristo en el Juicio Final, fijado en el portal derecho, aunque algo más tosco. Su canon, su hechura y su imagen enlazan con la tradición del XIII, aunque ejecutado en el XIV. En la izquierda sujeta un objeto circular, plano, dividido en dos mitades y con relieves, que puede ser, bien un pan, bien una forma astral, o, incluso, un crismón como el que acompaña el libro de Cristo en San Miguel de Estella, aunque su uso resultaría muy retardatario. Le falta la mano derecha pero la disposición de su brazo indica que estaba levantada, ya bendiciendo, ya sujetando algo, ¿un cáliz?; más probable este último objeto puesto que en el muro quedan restos de un apoyo excesivamente alto para una bendición.*

*Como se ha dicho, en los laterales se disponen unos personajes arrodillados, distribuidos en dos grupos en disminución de tamaño hacia el vértice; su deficiente conservación impide una identificación precisa. La figura más cercana a Cristo, a la derecha, parece haber llevado un bastón, acaso un báculo. Las figuras de la izquierda visten hábitos monásticos, pensamos en San Gil para el monje más próximo a Jesús, y de mayor tamaño que los otros, que, como titular del tímpano, ocupa ya la Gloria.*

*La interpretación de la escena superior plantea algunos problemas. El señor Cantera lo define como un conjunto sacramental; piensa en Jesucristo como sacerdote y como víctima, “sacerdote eterno, según la orden de Melquisedec”; identifica el pan como Hostia y en la mano perdida suponía un cáliz, “y muestra el pan eucarístico fraccionado teóricamente por líneas en dos mitades, subdividida la inferior en tres partes, como alusión a la trinidad de las Personas”. Los arrodillados fijados en seis, con la Eucaristía representarían la totalidad de los Sacramentos. Apráiz piensa en “la representación de los hijos del Rey a los que Tomás hace Santos que encuentra así en la visión de Dios su recompensa y su gloria”. Para Azcárate es San Gil rodeado de seis figuras; y en el objeto circular ve el sol, pues el Códice Calixtino define al santo como “aquella brillantísima estrella griega que después iluminó con sus rayos a los provenzales”. Silva Verástegui la supone como visión de la Gloria, con Cristo sentado en el trono, bendiciendo y con la bola del mundo; siguiendo los ejemplos franceses, caso de Santo Tomás en Semur, o San Esteban en París donde Cristo como soberano corona los tímpanos hagiográficos. Reconocer a Cristo en el personaje central queda fuera de toda duda. Sus rasgos coinciden con otros modelos cristológicos del pórtico, al igual que su nimbo, su indumentaria y sus formas. Identificación que se apoya también en su frecuencia rematando una hagiografía en los programas galos caso de San Martín de Chartres,*

*San Esteban de París Santo Tomás en Semur, San Calixto de Reims, Auxerre, entre otros. Pensar en San Gil sería concederle excesiva importancia al Códice Calixtino en este momento. Sin embargo, especificar su actitud y el objeto circular que enseña ya es discutible, para bota del mundo se nos antoja excesivamente plana y la manera de asirla también lo desestima. Todo parece indicar que se trate de una forma astral o de un pan, como habíamos apuntado. En el primer supuesto –bajo forma astral– presentaría Cristo como Cosmocrator, asimismo en numerosas ocasiones, como de todos es sabido, se había asimilado con el Sol. Pero en esta hipotética interpretación las figuras que le acompañan pierden un poco su sentido.*

*La segunda posibilidad –como Pan– enriquece el significado del conjunto con un valor Sacramental y ha de interpretarse como una visión Eucarística. Sobre la puerta del Sacramental ya figuraba un motivo parecido, donde, según Brehier, Cristo administra el Sacramento, acompañado de ángeles con incensarios y candelas, representando una Divina Liturgia a la manera Bizantina, que acaso, influya aquí. En Vitoria, por tanto, se centra toda la atención en un Cristo que enfáticamente expone un pan lo que hace muy posible el simbolismo indicado, como visión Eucarística. Pero, como se ha dicho, a la derecha de Cristo aparece un monje, que hemos identificado con San Gil. Así pues la hagiografía y los hechos de la vida del titular, exaltados en los registros inferiores, se traducen anagógicamente en su salvación, según figura en el vértice, integrando la visión de la Gloria que se completa con la Eucaristía, entendida en el nivel anagógico como Agape Celeste. De este modo la vida ejemplar de San Gil tiene por recompensa el “refrigerium” de la Eucaristía.*

*Además del simbolismo y la interpretación apuntada, se ha visto como una de las figuras de las arrodilladas lleva un posible báculo, que acaso lo identifique con un Obispo, y, en este supuesto, ha de tomarse como referencia a –la iglesia militante que se completa con la Triunfante, materializada en San Gil y sus compañeros. La exposición Eucaristía queda de esta manera flanqueada por la Iglesia Triunfante y la Militante reproducción un modelo compositivo que evoca el esquema usado en la Adoración del Cordero Místico que adquiere consideración en estos momentos, piénsese en el ejemplo mural de Artaiz, por citar uno cercano. Incluso en cierto modo el significado profundo implícito es el mismo. Y desde el punto de vista compositivo se notan una serie de afinidades con el modelo utilizado para “La comunión de los Reyes de Aragón, procedente de San Miguel de Daroca, que apoyan la interpretación eucarística propuesta”.*

<sup>50</sup> Conocemos la Biblia de Chartes donde se reproduce en miniatura la creación del mundo y en ella, la figura de Dios no tiene más de veinte años, incluso es imberbe, porta de igual manera un nimbo liso, en su mano un bastón. En el libro de Horas Murthly ,del siglo XIII, realizado hacia el año 1280, se dispone la figura de Cristo portando en sus manos un círculo en referencia. Así lo apreciamos en ilustraciones del Pantocrator en la Biblia de San Castor de Coblenca (Alemania) de principios del siglo XII, y en dibujo de Simone Martín que hemos precisado fechado en 1341 y que se localiza en el palacio de los Papas de Avignon..

<sup>51</sup> El término belleza –bello– toma su origen de lo bueno –bonellum–.

<sup>52</sup> Durando (1614) L.IV.XXX.XXX. Escrito el manuscrito hacia el año 1282 se convirtió en el afamado tratado de Liturgia en la baja Edad Media y en Epoca Moderna. Es en el siglo XI cuando la imagen de Dios Padre se dispone con figura humana, siguiendo el texto del profeta Daniel. Como es sabido, el nimbo fue disposición determinante y obligada en la iconografía de los siglos XI al XIII, es ya en el XIV cuando este atributo de luz y santidad va desapareciendo y los artistas son muy

libres en su representación. Cristo, por lo general, porta un nimbo crucífero o liso, en el presente pórtico se aprecian ambas disposiciones. *Gesta Romanorum.*, cap.XVII “Sobre la perfección de la vida”. Aplicación.

El obispo de Mende, Guillermo Durando reposa en la iglesia romana de santa María sopra Minerva. Falleció en el año 1296 y su tumba fue realizada por Giovanni di Costa siguiendo una composición claramente gótica. El conjunto nos presenta la Virgen con el Niño acompañada por santo Domingo y san Privatus.

<sup>53</sup> Se pensaba que la oración del Credo fue formulada por los Apóstoles tras la Ascensión del Señor, algunos tratados antiguos nos hablan que una vez María fue Asunta a los cielos y antes de comenzar la diáspora apostólica, reunidos establecieron una pequeña oración resumen de sus creencias. El texto fue conocido como el “Credo corto” para diferenciarlo del “Credo largo” procedente del concilio de Nicea en el 325 . El “Credo corto” es el que se llama “técnicamente” credo de los apóstoles o apostólico. Se le llama “de los apóstoles” o “apostólico” porque está basado en la doctrina que ellos enseñaron. Ambos Credos tienen en común que están estructurados en tres partes, siguiendo la Trinidad: Creo en Dios Padre creador; creo en Jesucristo, su Hijo, nuestro salvador; creo en el Espíritu Santo y en la Iglesia. La diferencia es que el apostólico habla de Jesucristo enumerando sus acciones históricas (nacimiento, pasión, muerte y resurrección) usando expresiones bíblicas como la de resucitar a los tres días. El credo largo utiliza un lenguaje que no es bíblico (engendrado antes de todos los siglos, de la misma naturaleza) sino que está tomado de la filosofía griega; no es que sea extraño a la revelación, en el siglo IV la fe cristiana se había introducido en el imperio romano y se había amoldado a la cultura clásica, ya no era sólo una fe hebrea o semítica, sino que consiguió expresar las verdades de la revelación con el lenguaje filosófico griego.

<sup>54</sup> Durando (1614) L.IV.cap.VII.VII. Nos habla de los trece dones de Cristo que el sacerdote recuerda en la sacrificio de la misa. Durando repara en los *hymnos* ambrosianos en su L.V.cap.II.XXXV.

<sup>55</sup> El rabel, también denominado giga, es un instrumento musical de cuerda que fue introducido en España por los árabes en la Edad Media y prontamente fue aceptado por la nobleza. Se representa en las miniaturas de las *Cantigas* de Alfonso X.

<sup>56</sup> San Agustín (2009), 1.4, n.4.

<sup>57</sup> Buenaventura de Bagnorea (san Buenaventura) (2002)., *Itinerarium mentis in Deum* II,7. Franciscano del siglo XIII que residió en Viterbo y fue profesor en la universidad de París. El autor en su *Comentario a las sentencias* 43,1, nos dice: *Puesto que Dios solo puede hacer las cosas ordenadas a sí; puesto que el orden presupone el número, el número presupone la medida, puesto que solo están ordenadas a otro las cosas numeradas y solo están numeradas las cosas limitadas, es necesario que Dios haya hecho las cosas en número, peso y medida.* La idea de orden en base al número se explica en Pitágoras (s.VI-V a.C.). Este mismo sentido lo explica Vitruvio (s.I a.C.) al considerar al hombre como un microcosmos sujeto a medida y entender que toda creación bella responde a los principios de orden, armonía y eurytμία, pues las partes se relacionan con el todo. Boecio (s.IV-V) recoge este pensamiento. Santo Tomás de Aquino (2001) señalaba: *Lo bello consiste en la debida proporción, porque los sentidos se deleitan con las cosas bien proporcionadas* (S.T.I,5,4). La relación arquitectura música, proporción belleza, queda explicada y aplicada por el tratadista Alberti

en el siglo XV y en su tratado *De Re Aedificatoria*, aplicado por el artista en la portada de Santa Maria Novella de Florencia. Estas relaciones fueron estudiadas por Rudolf Wittkower (1958) en su libro *La Arquitectura en la edad del Humanismo*. Recogemos estas ideas en nuestro libro (1989) *Formas y Significados de las Artes*.

<sup>58</sup> Gonzalo de Berceo (1992)., *Vida de San Millán de la Cogolla...*, L.I. (5-12). Consta de 489 coplas y muchas de las cuales derivan de la *Vita Beati Emiliani* escrita por san Braulio de Zaragoza.

<sup>59</sup> Lahoz (1994), L., Recoge la interpretación de Silva Verástegui en relación con san Esteban pero considera que viene a responder a san Pedro y san Pablo: *Estos grupos se han identificado pertenecientes a la vida de un santo. Silva Verástegui identifica las diferentes escenas con la predicación, arresto-juicio y lapidación de San Esteban. Se apoya en la similitud con el tímpano de San Esteban de Burgos y la aparición de esta figura en una dovela de León dentro del programa escatológico. La escena de la lapidación –motivo iconográfico definitorio– no acertamos a verla en este programa. Además el número de escenas es mayor a las reconocidas por Silva Verástegui. Las mismas referencias con el tímpano burgalés no resultan tan evidentes, pues en este caso, más que un Juicio Final conviene interpretarlo como Deesis y en el dintel se prefiere la hagiografía del titular, donde la lapidación desempeña el papel decisivo y determinante que le corresponde.*

*Más precisa se perfila la interpretación de Cantera, que reconoce los pasajes de la vida de Santiago. En la primera escena suponía la llamada al apostolado de San Pedro y Santiago conjuntamente, seguida del envío de Cristo –imaginado en la figura aislada– a predicar ambos discípulos, que, incluso concuerda con la diferencia de caracteres adoptados, el sumiso recogimiento del peregrino, frente a la energía del príncipe del Colegio.*

<sup>60</sup> Seguimos la edición de la *Leyenda Dorada* o *Leyenda Sanctorum* de Jácopo Varazze (Jacobo de la Vorágine) en castellano publicada en Madrid 1982 y que responde a la traducción que realizara fray José Manuel Macías a partir del original latino de Graesse en 1846. El manuscrito de Vorágine dispone de 178 capítulos a los que en diferentes traducciones se han añadido otros santos y comentarios, pues superan el millar las ediciones que en Europa se han realizado de esta singular obra. La edición crítica más completa sobre esta Leyenda ha sido realizada por Giovanni Paolo Maggioni siendo editada en el año 1998.

<sup>61</sup> Lahoz (1994), L., Recordamos su descripción de este tercer grupo: *El tercer grupo aúna varios personajes. En primer lugar, una figura sentada, con las piernas cruzadas, en disposición que le identifica con poder o la autoridad, sentada en un rico sitial, más trabajado que el escaño del propio Juez. Enfunda sus manos en guantes y quedan restos de un posible cetro. A su lado se repiten las dos figuras de la primera escena acompañadas de sus correspondientes libros. Detrás un sayón, con sayal corto, empuña una espada. Sobre un cuarto grupo leemos: El cuarto grupo lo forma, un hombre inclinado y con libro, presumiblemente un apóstol, que se relaciona directamente con otro personaje descalzo, con traje hasta las rodillas y sobretúnica. A sus espaldas, dos figuras de carácter fantástico, con cuerpo cubierto de pelo y calzón corto, de condición negativa, que flanquean a un condenado conduciéndole a su final.*

<sup>62</sup> La historia del mago Hermógenes, como precisa Réau (1998), supone una adaptación de la propia de Simón el Mago quien fuera vencido en Roma por San Pedro, así se equiparaba Santiago

al Príncipe de los Apóstoles. Por otra parte, el Camino de Santiago gozaba de múltiples leyendas sobre brujería, con ello se disponía al peregrino un ejemplo en el santo sobre la victoria por la fe ante estas visiones esotéricas. Los ejemplos que precisa el iconógrafo francés Emile Mâle nos dicen que ya desde el siglo XIII la historia del mago Hermógenes quedó reflejada en las vidrieras de Chartres y en la capilla de Santiago en la catedral de Bourges. En el siglo XIV Agnolo Gaddi pintó el argumento para una predela de Santa María de los Ángeles en Florencia, donde los demonios, como apreciamos en estos relieves de Vitoria, llevan al mago ante Santiago.

<sup>63</sup> Disposición propia de esta magistratura en el arte además del siglo XV donde el juez viene a cruzar los pies, por cuanto la derecha es la izquierda y ésta puede ser aquella, la justicia no debe llevarse por las apariencias, así lo podemos observar en la alegoría de la Justicia que nos propone Alberto Durero. González de Zárate (2006). En este caso se subraya por la composición que el juez, sentado en su silla, al disponer pierna sobre pierna y no cruzadas en su pies, se convierte en un magistrado relajado que no imparte justicia.

<sup>64</sup> En la misa de difuntos que refleja el sentir de los primeros cristianos y pasó directamente al libro: *Señor Jesucristo, Rey de la gloria, libra las almas de todos los fieles difuntos de las penas del infierno y del lago profundo; líbralas de la boca del león, a fin de que el tártaro no las devore, sino que el portaestandarte del Cielo, San Miguel, las introduzca en la mansión santa de la luz.*

Y en la antigua liturgia de Castilla en la época visigótica se decía: *San Miguel es el abogado que defiende las almas de los pueblos, el brillante portador de las oraciones, el fuerte que guarda nuestra entrada y nuestra salida, el que juzga a los ángeles malos y deshace sus planes perversos. Envíanos, Dios clemente a Miguel, príncipe de tus huestes, para que nos saque de la mano de nuestros enemigos y nos presente ilesos a Ti, nuestro Dios y Señor.*

<sup>65</sup> . El apócrifo sobre la *Asunción de Moisés* se considera escrito entre los siglos I y II. Para la fecha estos escritos veterotestamentarios son considerados como lectura piadosa y por ello creíble. A partir de Trento quedarán significados como apócrifos.

<sup>66</sup> La narración sigue al *Deuteronomio* donde se da cuenta que Moisés muere a sus ciento veinte años y que fue enterrado en lugar desconocido (Deut.34, 5-6).

<sup>67</sup> Este argumento en la iconografía griega dispone a Dios estableciendo el Juicio Final. La occidental, más abierta, nos presenta en el Juicio de Dios al arcángel san Miguel, pero siempre como medio nunca como Juez, aspecto que se explica en el texto de Judas al que hemos hecho referencia. El relieve vitoriano se encuentra en muy mal estado. En la zona inferior se traducen formas diabólicas. La mano derecha del arcángel, ausente, bien pudiera disponer una espada. La izquierda quedaría con el alma de Moisés. La piedra en esta zona se encuentra bastante raspada y deteriorada.

No existe resto alguno de la balanza que se propone.

<sup>68</sup> Durando (1614). L.II, cap.IX.X. En su comentario sobre el sacerdote, nos dice que Dios tomó a Moisés y su hermano Aarón como los primeros sacerdotes.

<sup>69</sup> El término *Porta Coeli* procede del *Génesis* 28,17, cuando Jacob, asustado, señaló que el lugar donde se encontraba era la Puerta del Cielo. Véase Mâle (2001) p. 182



<sup>70</sup> El comentario al texto de Ezequiel fue realizado en el siglo XII por Honorio de Autun.

<sup>71</sup> Lahoz (1994). Siguiendo la narración de la historiadora, leemos: *Tras la puerta la gloria misma. Una figura femenina acaba de traspasar el umbral, repite las formas de María en el relieve superior, y aunque le faltan las manos, presumiblemente, las unía en plegaria, mientras que un ángel le coloca una corona. Su disposición, y el decidido avance recuerda al tipo de María intercesora en la Coronaría que sugiere el modelo. Se ha reconocido como la Virgen. Silva Verástegui piensa en una mujer que recibe su recompensa. Sin duda, representa a una elegida que recibe su corona en el momento de la llegada al cielo. Materializa al Coro de Vírgenes, que los propios textos especifican al enumerar la corte celestial. La corona, despojada de cualquier referencia social, incide en la que reciben los bienaventurados a su llegada al Cielo, según los textos, “se fiel hasta la muerte y te daré la corona de la Vida”. Como se ha dicho, es un ángel el encargado de coronarla, conforme a la tradición literaria y a su costumbre iconográfica.*

<sup>72</sup> Mâle (2001), p.412. Nos dice que los elegidos atraviesan la Puerta del Paraíso, están vestidos de blanco y los ángeles les proporcionan la corona real que disponen sobre su cabeza, añade que este episodio no falta en las representaciones del Juicio Final y propone como ejemplos Nôtre-Dame de París y Amiens. En consecuencia, la presentación de María coronada por el ángel carece de sentido por encontrarse el argumento en el remate del tímpano.

<sup>73</sup> Lahoz (1994). Siguiendo su comentario, leemos: *Tras la mujer y el ángel, un bienaventurado con indumentaria eclesiástica (sin cabeza) prosigue el cortejo. Su vestuario denuncia su condición religiosa, ya un obispo, ya un confesor. En las manos sujeta una tela, que Silva Verástegui reconoce como una capa, identificándolo como San Martín.*

*Azcárate piensa en una capa, o bien en una casulla, y, por tanto, en San Martín o en San Ildefonso. Cantero fue el primero en reconocer al santo toledano, que, con el ángel y la Virgen, compone la decensión de Toledo. Apráiz lo acepta, aunque no su interpretación. Avala la identificación con el santo de Toledo por diversos motivos. Por un lado, el prestigio que alcanzan los santos hispanos, y, de otra parte, la introducción en la jerarquía de Bienaventurados de la categoría de confesores. Asimismo, conviene recordar que la devoción a San Ildefonso adquiere significación en Vitoria, e incluso en una dovela del tímpano central un angelillo sujeta una casulla que imaginamos conecta con esta imagen del santo en la Gloria. La opción del obispo toledano entre los elegidos, dado su significado como defensor acérrimo de María, viene a ajustar más el proyecto, presentando un programa coherente e interconexo de los tres portales. Apoya esta interpretación las figuras de los pedestales fronteros, donde se representan la Anunciación, pero incidiendo en la “Expectatio Partis” festividad litúrgica en la que los textos de San Ildefonso habían jugado un destacado papel.*

<sup>74</sup> Durando (1614) L.III, cap.XI. En la actualidad el cayado o báculo está roto en su parte superior. Cayado que llevan los obispos como signo de su función pastoral. El báculo pastoral viene usándose como distintivo del oficio de los obispos desde siglo VII, por lo menos, en España, como consta por testimonios de San Isidoro; pero es creíble que ya desde el siglo IV lo llevaran algunos obispos con dicho significado, según lo manifiesta algún texto de la época. Su material de fabricación ha sido la madera, el marfil, el hierro, el bronce, la plata y el oro y con frecuencia se hallan ejemplares

adornados con los más exquisitos detalles del arte, conservándose algunos desde el siglo XI y muy preciosos desde el XIII. Constan por lo común de dos partes distintas y separables, que a menudo son de material diferente una de la otra, a saber: palo y cayado o voluta.

La casulla sobre la dalmática como observamos en el obispo y nos cuenta Durando, es imagen de la hermana de Lázaro, María, de la vida contemplativa. Los diáconos remiten a Marta, a la vida activa en servicio solícito de la Iglesia. Así, resumen en sí mismos los dos caminos o comportamientos humanos que nos llevan al portal del cielo. La estola del obispo, como podemos observar, cae a igual distancia tanto a la derecha como a su izquierda, dando a entender la fortaleza de ánimo que en todo tiempo debe mantener. El palio que porta sobre los hombros es un tejido de lana pura, es signo antiquísimo que los obispos de Roma llevan desde el siglo IV y explica la figura del obispo como pastor de su pueblo y de su vida activa y contemplativa al modo de Moisés. Es de tela blanca salpicada de cruces, que les envía el Papa como distintivo de su especial dignidad.

<sup>75</sup> La biografía de san Ildefonso se narra a través de los escritos de su sucesor como obispo de Toledo, san Julián, esencialmente en el *Elogium* que añadió al *De viris Illustribus* de Ildefonso. Aquí recoge tanto sus escritos como aspectos de su vida, nos dice que Ildefonso fue enterrado en la iglesia de santa Leocadia en Toledo. A esta fuente debemos añadir la *Vita* que escribiera Caxila (obispo del siglo VII) quien nos habla de los milagros del santo toledano, esencialmente de los dos que fueron muy divulgados: la imposición de la casulla por parte de la Virgen y la aparición de santa Leocadia.

<sup>76</sup> Durando (1614). L.III, cap.III.VI y L.II.cap.IX.VII. La dalmática era la vestidura del diácono para las festividades, pero bajo la casulla tan sólo era dispuesta para el obispo. Según el “*Liber Pontificalis*” la dalmática fue introducida por Papa Silvestre I (314-35). Así el palio era portado por el obispo en la gran fiesta de la Asunción de María, de san Miguel y de Todos los Santos, también en Pentecostés, fiestas muy relacionados con las representaciones en esta iglesia vitoriana.

Los textos vienen recogidos por Ortiz de la Vega (1853). *Glorias Nacionales...*T.II. p. 147.

<sup>77</sup> Alfonso X (1279) dedica una de sus cantigas a la entrega de la casulla por parte de la Virgen a san Ildefonso. Alfonso X., *Cantigas.*, Cantiga II titulada: *Esta é de como Santa Maria pareceu en Toledo a Sant' Alifonso e deu-l'ha alva que trouxe de araysso, con que dissesse missa.*

<sup>78</sup> González de Zárate (2008). La parrilla puede también relacionarse con los tormentos sufridos por san Vicente como narra Prudencio, este santo que disponía de una iglesia bajo su advocación en Vitoria.

<sup>79</sup> Prudencio (1950). En *Peristephanon, Hymnus II*. En honor a San Lorenzo. 361-364. Los seis primeros Himnos de su *Peristephanon* quedan dedicados a santos españoles.

<sup>80</sup> Durando (1614), L.III, cap.III.VI y L.II.cap.IX.VII.

<sup>81</sup> El imaginario medieval despertó la fantasía y dio vida a todo género de monstruos, así lo vemos al interpretar la caída de los réprobos donde demonios híbridos, de gran fealdad y aspecto animal, se apoderan rápidamente de los condenados, los sujetan de su cuello y los arrastran hacia las fauces de Leviatán. Es en el siglo XIII cuando se extiende esta representación de la bestia engullendo a los condenados que, en la iconografía bizantina se relatan, en primer lugar Judas seguido de los reyes tiranos, los idólatras, los anticristo, herejes, asesinos, brujos, incontinentes y lujuriosos, judíos ingratos, falsos doctores y fariseos, el impuro que se mesa la barba y desgarrar sus vestidos.

<sup>82</sup> Durando (1614), L.VI. cap.LIII.VI.

<sup>83</sup> Prudencio (1950), (89-99).

<sup>84</sup> Durando (1614), L.VI. cap.LXXVII.XIV

<sup>85</sup> Martínez Marina (1802). T.I. Leemos al considerar el siglo XV: ...y *quan numerosa era la judería y aljama de los judíos en Vitoria, los cuales pechaban anualmente 11392 maravedis ...* Martínez Marina fue el autor del *Diccionario* en su parte correspondiente a Álava.

<sup>86</sup> Likerman de Portnoy (1996). La “aljama” es la reunión de todos los judíos residentes en una población. En 1391 estalló un levantamiento contra las aljamas andaluzas y luego se extendió en las de las dos Castillas y Aragón. Los judíos se vieron forzados a bautizarse o a morir a causa de su religión. Las sinagogas se convierten en iglesias, y los barrios judíos se repueblan con cristianos. A lo largo de la Edad Media se tiene por servidores del diablo a los herejes, judíos y musulmanes (se llega a llamar Mahoma al Diablo), aunque no sean conscientes de ello (las brujas sí lo serían). Esos matices de demonización del judaísmo y de marcado antisemitismo se ven en los Milagros de Teófilo de Berceo (el intermediario Diablo-Teófilo es un brujo judío), los judíos de Toledo (tienen una escultura de un Cristo para crucificar) y el judío que arroja a su hijo a un horno por comulgar. Ese tipo de historias son muy comunes en la Edad Media europea y se materializarán en todo tipo de literatura, desde refraneros a escritos de propaganda antisemita; se producirán procesos contra judíos, como el del Niño de la Guardia, que se alimentan de esas creencias. Incluso esa demonización del judaísmo lleva a que al Diablo se le represente con los rasgos con los cuales se estereotipa al judío; narices largas y ganchudas.

Higgs Strickland (2003). Nos dice: *Las imágenes peyorativas de los judíos abundan no sólo en los manuscritos iluminados sino también en el arte público, incluyendo esculturas monumentales, pinturas en muros, cristal ahumado y objetos litúrgicos. Puede asumirse, por lo tanto, que casi todas esas imágenes formaron la parte de una enorme campaña propagandística literaria, política y teológica diseñada para desacreditar tanto a los judíos como al judaísmo.*

<sup>87</sup> López de Ayala (1987). Obra realizada en la segunda mitad del siglo XIV. (241,307,311).

En las *Cantigas* de Alfonso X (1979), compuestas en el siglo XIII, observamos una ilustración donde la Virgen enseña a un converso el castigo infernal destinado a los judíos.

<sup>88</sup> La abadesa Herrad del monasterio de Santa Odilia en Hohenburg, compuso entre los años 1160 a 1175 el manuscrito iluminado titulado *Hortus Deliciarum*, entre sus múltiples ilustraciones reparamos en el Infierno. Aquí, observamos la imagen de los Judíos con su tradicional gorro picudo que son castigados. A su lado los militares. En la zona superior los lujuriosos. La parte inferior queda ocupada por Satán quien entre sus piernas dispone al Anticristo. A su lado un diablo trae con la cadena al monje caracterizado por su hábito y tonsura, también porque a su lado dispone la inscripción *Monacus*. El monje dispone en su pecho de una bolsa o limosnero ejemplo de avaricia, a su lado queda desnudo y castigado a beber el oro fundido que otro diablo le proporciona. El manuscrito, conservado en la Biblioteca de Estrasburgo, se quemó tras ser bombardeada la ciudad en el año 1870 por los alemanes. Hoy disponemos de una copia por Christian Maurice Engelhardt elaborada en el año 1818. Seguimos la edición de Green, Rosalie (ed.) (1979).

Respecto a la clasificación demonológica de Psellos ver: Russell (1984) p. 42

<sup>89</sup> Véase Burton Russell (1984) p.42. Miguel Psellos, bizantino del siglo XI, afamado por sus crónicas, escribió un tratado de demonología. Su pensamiento se inscribe en la filosofía platónica. Giotto realizó las pinturas del Juicio Final para la capilla Scrovegni de Padua hacia el año 1306. El banquero Enrico degli Scrovegni le encargó, en 1303, *afrescar* una capilla construida como voto de expiación por las culpas de su padre Reginaldo, a quien Dante había situado en el séptimo de sus Infiernos y entre los condenados por usura. Los tormentos y castigos que se presentan disponen de una clara relación con los descritos por Dante en la *Divina Comedia*. En este año de 1306 sabemos que Dante estuvo en la ciudad de Padua ya que se dispone de un contrato como testimonio. Para Rosini estas pinturas vienen a ser el más singular monumento de la sabiduría pictórica del siglo. Ver Rosini G., *Storia della pittura italiana, esposta coi monumenti.*, Pisa 1839.

Ver., Higgd (2003).

Fra Angélico entre los años 1430 y 1435 compuso su Infierno en su pintura sobre el Juicio Final para el convento florentino de san Marcos. Allí observamos el castigo del avaro descuartizado en uno de sus brazos que porta en su pecho el limosnero que así lo define. También se acompaña por uno de los diablos.

<sup>90</sup> Recordamos que ya desde el siglo XII es común la disposición del avaro en los infiernos castigado por los diablos, un ejemplo próximo lo encontramos en los capiteles del ábside en la Basílica de Estíbaliz. Ver González de Zárate (2004). El limosnero colgando del cuello del avaro se presenta entre otros ejemplos en Saint Sernin de Toulouse.

<sup>91</sup> Isidoro de Sevilla (1951). Las *Etimologías* de Isidoro cuentan que este animal, propio de la India, se llama cinocéfalo porque tiene cara de perro y porque su ladrido asemeja una naturaleza más animal que humana.

*Gesta Romanorum* (2004). Cuento XCIV. En Swan Ch., *Gesta Romanorum, Entertaining Moral Stories*. Londres 1824. Cuento XCIV. Estos textos parece se conocieron a fines del siglo XIII o comienzos del XIV. La primera edición impresa se realizó en Lovaina a fines del siglo XV. Los cuentos recogieron ejemplos de los clásicos y padres de la Iglesia con el fin de que se aplicaran en los sermonarios como práctica retórica para los sacerdotes

<sup>92</sup> Miranda y Gómez Torrejo (1990). Nos hablan de los malignos condenados con su cuerpo invertido. Yarza explica que las figuras invertidas en la boca de Leviatán remiten generalmente al castigo por el pecado de orgullo y soberbia.

Higgs (2003). Consideran la fobia cristiana a los judíos y musulmanes a quienes consideraba destructores de la fe. También de sus representaciones artísticas en relación con el mal.

Sobre el argumento de los judíos en España., ver Cantera (1998). De este modo, no llama la atención que en representaciones plásticas en las que se escenifica de forma dicotómica el cielo y el infierno, los judíos sean situados en el infierno junto a los herejes; en otras ocasiones, algunos diablos son representados, como se ha señalado, con los rasgos iconográficos propios de los judíos. Como cualquier otra herejía, el judaísmo debía ser dominado por la Iglesia triunfante, por lo que en otras escenas pictóricas y escultóricas de época medieval se representa a algunos Apóstoles o a otras destacadas figuras del primitivo cristianismo pisando a personajes judíos que, con frecuencia, representan a rabinos.

<sup>93</sup> La figura de san Mateo es muy interesante para la historia del arte en el estudio de los temas medievales sobre el Juicio Final. El libro del *Apocalipsis* no tuvo un gran desarrollo entre los artistas del siglo XIII y es que desde la centuria anterior se prefirió seguir las narraciones de san Mateo sobre el fin del mundo. El texto de Mateo se presenta más figurativo al describirnos al Hijo del Hombre en su trono tal y como vivió en la tierra, con un rostro propiamente humano. Mâle (2001). p.401.

<sup>94</sup> VV.AA (1971) T.III., Vitoria 1971. Se señala en el *Catálogo Monumental* por la imagen a Cristo Varón de Dolores, iconografía bizantina que se manifiesta a partir del siglo XIII y que dispone a Cristo muerto, en ocasiones abre sus ojos, pero es un Cristo sufriente acompañado de María y san Juan que se inclinan con veneración. La escena responde a la tradicional *Deesis* bizantina y no a Cristo como Varón de Dolores, aquí es un Cristo triunfante ante la muerte que llega en el Juicio Final. En el arte bizantino se dispone a san Juan Bautista, siendo sustituido en el arte occidental por el discípulo amado, Juan Evangelista, que se representa joven e imberbe.

<sup>95</sup> González de Zárate (1992-96). Ver grabado de Israel van Meckenem. En la misa de San Gregorio (milagro del siglo VI) que fue muy representada a partir del siglo XIV se disponen generalmente: *...comenzando por el pie del sarcófago, encontramos las tenazas y el martillo, herramientas utilizadas tanto en la crucifixión como en el descendimiento. Ya sobre el sarcófago, aparece al lado derecho la jarra usada por Cristo en el lavatorio de los pies de los apóstoles, y en el lado izquierdo los dados sobre el manto de Cristo, que se jugaron los soldados. Más arriba, por la derecha están la espada de San Pedro, de corte sarraceno, la escalera utilizada para el descendimiento, la lanza que abrió el costado de Cristo, el guantelete de la bofetada y la copa o cáliz de la Sagrada Cena. Por el lado izquierdo, sobre el sarcófago hay un farol de aceite, utilizado en la noche del prendimiento de Jesús, la columna donde fue atado Cristo y el látigo o flagelo con el que le azotaron. Sobre la columna un gallo nos evoca la negación de San Pedro. Detrás del brazo, se eleva la caña con la esponja con la que pretendieron aliviar la sed de Cristo.*

<sup>96</sup> El conocido *Canto de la Sibila* se recoge en la *Cantiga* de Alfonso X (1979) que lleva por título *De como Santa María rogue por nos o seu Fillo enodía do Juyzio*. Se trata de la cantiga 172 con la que concluye la primera de las tres recopilaciones alfonsinas, la del denominado Códice de Toledo (Madrid, Bibl. Nacional, Ms 10069).

<sup>97</sup> Durante los siglos III y II a. C. empezaron a circular una serie de escritos de prestigiosos autores griegos, que habían sido manipulados a fin de que sirviesen para propagar la fe judaica. Dado el respeto de los hebreos hacia sus propios profetas, y habida cuenta del carácter profético y el prestigio de que gozaron las sibilas entre los griegos, alguien pensó que no sería mala idea sumarles algunos vaticinios referentes al judaísmo puestos en boca de una Sibila. Ello dio origen a varios libros conocidos como *Oracula Sibyllina*, que fueron escritos entre la segunda mitad del siglo II a.C. y la primera mitad del siglo III d.C. San Agustín sigue algunos de estos poemas traduciéndolos por ver primera del griego al latín. Los doce libros de las sibilas que se conservan son copias manuscritas que datan de los siglos XIV y XV. El libro octavo de los Oráculos sibilinos, en su mayor parte de origen cristiano, contiene entre otros materiales unos curiosos versos que se atribuyen a la Sibila Eritrea referentes a la segunda venida de Cristo en el Juicio final. Es a finales del siglo IX o principios del X cuando aparece este *Canto* en el marco de la Liturgia, probablemente en el imperio

carolingio donde debemos destacar la figura de san Beda el Venerable. El texto más antiguo se localiza en el monasterio de san Marcial de Limoges (París. BN lat.1154). El manuscrito y su música fueron muy difundidos en toda Europa en la Baja Edad Media, hasta el concilio de Trento cuando entró en clara decadencia. Crosnier (1848) dice que los artistas medievales no dudaron en disponer junto a los Profetas a las Sibilas, pero añade que en el siglo XVII, esencialmente en París, se quiso hacer desaparecer esta huella pagana.

<sup>98</sup> Tras Trento, la única mención a la sibila Eritrea se debe al *Dies Irae* donde Tomás de Celano, franciscano del siglo XIII, alude a ella para asociarla al rey David.

<sup>99</sup> Lactancio (1979). Escritor del siglo III, fuente en *Institutiones divinae* L.I, cap.XV.

<sup>100</sup> El arte toscano del siglo XIV, concretamente los relieves que los Pisano, Nicola y Giovanni, realizaron para púlpitos de Pisa, Siena y Pistoia, nos ofrecen esta alternancia de sibilas y profetas escoltando las escenas de la vida de Cristo.

<sup>101</sup> Como abad estuvo en el monasterio alavés de Sancta Pía, citado en el “Códice de San Millán” (1025) que se recoge en el “Boletín de la Real Academia de la Historia” de octubre de 1883. Este monasterio o abadía de Santa Pía era el centro espiritual del conocido valle de Laminoria que en el siglo XIX pasó a ser territorio de realengo. Los abades de Santa Pía cobraban los diezmos de las iglesias y nombraban a los clérigos de las parroquias del Valle. Se data en el siglo XI (1085) con don Sancho Fortuñones de Piedro que lo entrega a Santa María de Iratxe.

<sup>102</sup> Martínez Marina (1802), T.I. p. 467.

<sup>103</sup> Beltrán de Heredia (1974), T.III. p.316.

<sup>104</sup> Sáinz Ripa (1996). Bernal Díaz de Luco escribió entre otras obra su *Aviso de Curas* donde con claridad se manifiesta este sentido rigorista que vamos precisando.

<sup>105</sup> La llamada “salutatio angélica” compone parte del rezo del Ave María: *Dios te salve María, llena eres de gracia, el Señor es contigo*. Se completa con la visita a su prima Santa Isabel: *Bendita tú entre todas las mujeres y bendito el fruto de tu vientre*. Para el siglo XIV la oración era popular. La oración fue generalizándose y es entre los siglos XII y XIII cuando el rezo del *Ave María* fue establecido y, junto al Pater Noster y el Credo, -oraciones tradicionales- se convirtió en común y obligatoria plegaria entre los cristianos. En el concilio de Béziers del año 1246 se prescriba que los niños, a partir de los siete años, acudan a la iglesia los domingos y días de fiesta para recibir la instrucción religiosa y aprendan el *Pater*, el *Credo* y el *Ave María*. Pocos años antes, en las constituciones de Coventry en 1237 se decía:

*Ordenamos que todos los cristianos, hombre o mujer, reciten cada día siete veces el Pater noster, pues el profeta dijo que alabemos al Señor siete veces al día; las mismas siete veces el Ave María y dos veces el Credo que están obligados a saber.*

En el siglo IV, Prudencio (1950), En el *Dittochaenum*, propone el motivo en las representaciones visuales para el arte cristiano.

<sup>106</sup> Muy seguido como fuente por singulares artistas como Rafael y Leonardo, véase la explicación de las dos pinturas conocidas como *Virgen de las Rocas* en González de Zárate (2005).

Modelos similares para la Anunciación apreciamos en pintura de Orcagna en el tabernáculo de Orsanmichele de Florencia. También la singular pintura de Barna da Siena para la colegiata de san

Gimignano. La postura de María con la mano en su pecho la contemplamos en la iglesia de santa María del Prato en san Casciano val di Pesa, cerca de Florencia, donde se localiza curiosamente el relieve del ya citado y relacionado con las composiciones vitorianas, Giovanni Balduccio.

<sup>107</sup> Prudencio (1950). *Dittochaeum* XXVIII. Recoge todo un comentario a escenas bíblicas como motivos visuales para la ornamentación del templo cristiano.

<sup>108</sup> Durando (1614), L.V., cap.I.VIII. La representación de María coronada se manifiesta en Durando (1614), L.VI cap.XIII.XXVI.

<sup>109</sup> La Orden Militar de Santa María creada por Alfonso X tuvo como blasón la estrella de ocho puntas. Se creó en el año 1272.

<sup>110</sup> Prudencio y sus escritos tuvieron singular relevancia en la iconografía de las artes en la Edad Media. *Cathemerinon Hymnus*. XIII. Los mismos significados aporta Guillermo Durando sin citar a Prudencio y tomando como fuente a Beda el Venerable, escritor del siglo VII. Durando (1614) L.VI, cap.XVI.V.

Fulgencio, en el siglo VI, sigue con claridad a Prudencio al precisar que los dones de estos tres Reyes remiten a la divina majestad (incienso), la real potestad (oro) y la humana mortalidad (mirra), presentes en el único y mismo Cristo.

<sup>111</sup> (cf. Ex. 13, 2. 12-13. 15; Lv. 12, 6-8; Nm .18, 15). El precepto de la ley mosaica (*Éxodo* 13:2) precisa que todos los primogénitos han de redimirse con el pago de cinco siclos y el sacrificio de un cordero.

<sup>112</sup> Ex. 1,8-2,10.

<sup>113</sup> Prudencio (1950)., *Dittochaeum*., (113-116)

<sup>114</sup> La elección de Matías en *Hechos de los Apóstoles* cap.1,21-26. Isaías recoge los siete dones del Espíritu Santo: Sabiduría, Inteligencia, Consejo, Fortaleza, Ciencia, Piedad y Temor (Is.11,1-3).

<sup>115</sup> Prudencio (1959)., *Liber Apoteosis* (v. 572)

Pyfferoen y van Asseldonk (1987). Habrá que esperar cuatro siglos, tras Prudencio, para ver despuntar en Occidente otro protagonista del misterioso título mariano como Esposa del Espíritu Santo. Entre tanto, en Oriente, aparecen dos: un Pseudo-Olimpio, del siglo V, y Cosmas Vestitor, del siglo VIII; éste podría ser el primero en llamar indirectamente a María: *Esposa del Espíritu Santo*. El Ps. Metodios Olimpio (PG 18,345c), en un sermón de Simeón y Ana, explica que María, al presentar a Jesús en el templo, no estaba obligada al rito de la purificación, porque ya antes el Espíritu Santo se había desposado con ella y la había santificado. Cosmas Vestitor, en un sermón de san Joaquín y santa Ana, presenta a Joaquín deseoso de tener descendencia, deseo que Dios escuchó y así Joaquín engendró a la esposa del Espíritu Santo: “(Ioachim) Spiritus sancti sponsam genui” (PG. 106,1006b).

San Bernardo en un sermón sobre la Asunción de la Virgen, describe la relación entre María con el Hijo de Dios y el Espíritu Santo: *...como Virgen fue singularmente consagrada al Hijo de Dios, y de especial modo desposada con el Espíritu Santo, “Virgo Dei Filio singulariter consecrata, specialiter sancto coniugata Spiritui”*.

<sup>116</sup> Según san Epifanio, María vivió todavía veinticuatro años después de que Cristo ascendiera a la gloria. Este santo asegura que la Bienaventurada Virgen tenía catorce años cuando concibió en sus entrañas a su Hijo, y quince cuando alumbró; que vivió con El treinta y tres y sin El otros veinticuatro más a partir de la Pasión y muerte del Salvador. De este cómputo se sigue que María salió de este mundo a los setenta y dos años de edad. Otros relatos más verosímiles dicen que la Madre sobrevivió a su Hijo solamente los doce años que, según la Historia Eclesiástica, permanecieron los Apóstoles predicando por Judea y sus alrededores; y si así fue, como parece cierto, la Señora fue llevada al cielo cuando contaba sesenta años de edad.

<sup>117</sup> Mâle (2001), p.276. Siguiendo a Mâle disponemos del mosaico Daphni, del siglo XI, donde los apóstoles se hallan en torno al lecho en el que descansa el cuerpo de la Virgen, Jesús tiene en sus brazos el alma de su madre en figura de una niña. La composición es de una grandeza digna de los clásicos, nos dice el estudioso francés.

<sup>118</sup> Mâle (2001), p.274.

<sup>119</sup> La descripción bizantina recogida del Libro de Pintura del Monte Athos introduce al apóstol Pablo y nos dice:

*...la santa Virgen muerta, tumbada sobre un lecho, las manos cruzadas sobre su pecho. A su lado, cerca de ella, cirios iluminados... a los pies de la Virgen, San Pedro con un incensario; a su cabeza, San Pablo y San Juan que le abrazan.*

Preparando el funeral: *El apóstol Pedro sostiene a la santa Virgen por la cabeza; Pablo la sostiene por los pies, Juan le abraza, el resto de los Apóstoles, alrededor, portan cirios y se lamentan.*

<sup>120</sup> Mâle (2001), p. 274

El tema perduró en el tiempo y así lo observamos en las ilustraciones del siglo XVI para la *Historia Evangelica* que escribiera el jesuita Nadal

<sup>121</sup> En las figuras de iconografía bizantina, tan dadas a la representación de la Dormición de María, es el alma, blanca, niña, la que Cristo dispone sobre su brazo. *Alrededor Apóstoles y santos... sobre ellos, Cristo teniendo en sus brazos el alma de la santa Virgen vestida de blanco...En los aires, la observan los doce Apóstoles subiendo al cielo...*

<sup>122</sup> *Oyóse un trueno tan horrisono que la casa entera se estremeció; a raíz del mismo comenzó a extenderse por el interior de la vivienda una exquisita fragancia, tan intensa y agradable que cuantos en ella a la sazón se hallaban, a excepción de los Apóstoles y tres doncellas que sostenían en sus manos sendas lámparas, quedaron sumidos en una especie de profundo sopor, e inmediatamente descendió del cielo el Señor acompañado de infinidad de ángeles, recogió el alma de su Madre y se la llevó envuelta en tales resplandores y en tan vivísimas claridades que ninguno de los Apóstoles pudo fijar en ella sus ojos. El Señor, antes de marchar, dijo a Pedro: –Con la misma reverencia con que yo llevo al cielo el alma de mi Madre, llevad vosotros su cuerpo al sepulcro y permaneced al lado de él sin distraeros durante tres días consecutivos, al cabo de los cuales volveré y personalmente lo conduciré al lugar de la incorrupción y lo revestiré de mi propia gloria y luminosidad, porque es justo que el que fue recibido y el receptor convengan y concuerden en todo. Seguidamente el mismo san Cosme refiere algo tan misterioso, milagroso e impresionante, que ni puede explicarse por medio de razonamientos ni ser sometido a juicios humanos ni a curio-*



*sas investigaciones, porque todo lo relativo a la Santa Madre de Dios es tan sobrenatural, prodigioso y formidable, que la mente del hombre, por mucho que se empeñe en escudriñarlo y razonarlo, jamás podrá enjuiciarlo adecuadamente. Dice este santo que, después de que Cristo se hiciera cargo del alma de María, el cuerpo de ésta, ya muerto, habló y dijo: “Gracias, Señor, por haberme hecho digna de participar de tu gloria. Puesto que soy obra tuya y conservé el depósito que me confiaste, acuérdate de mí”. En cuanto el cuerpo de la Virgen –prosigue diciendo san Cosme– pronunció las anteriores palabras, todos los que momentos antes habíanse quedado repentinamente dormidos, repentinamente también despertaron; y al ver a María muerta se entristecieron tanto, que comenzaron a gemir.*

<sup>123</sup> Evangelio de José de Arimatea. Trad. Aurelio de Santos Otero (2009). Tránsito de la Buenaventura Virgen María (XI).

<sup>124</sup> Conviene precisar que el dogma de la Asunción de María es el último definido por la Iglesia en uno de noviembre del año 1950, fecha en la que el Papa Pío XII precisó que María subió a los cielos en cuerpo y alma. En la *Constitución Munificentissimus Deus*, se dice: *Después de elevar a Dios muchas y reiteradas preces y de invocar la luz del Espíritu de la Verdad, para gloria de Dios omnipotente, que otorgó a la Virgen María su peculiar benevolencia; para honor de su Hijo, Rey inmortal de los siglos y vencedor del pecado y de la muerte; para aumentar la gloria de la misma augusta Madre y para gozo y alegría de toda la Iglesia, con la autoridad de nuestro Señor Jesucristo, de los bienaventurados apóstoles Pedro y Pablo y con la nuestra, pronunciamos, declaramos y definimos ser dogma divinamente revelado que La Inmaculada Madre de Dios y siempre Virgen María, terminado el curso de su vida terrenal, fue asunta en cuerpo y alma a la gloria del cielo.*

Se ha querido relacionar el presente tímpano con la pintura posterior, aunque de la misma centuria, que perteneció a los Ayala y que estuviera en el monasterio alavés de las dominicas de san Juan de Quejana (en la actualidad se localiza en Chicago). En la tabla se dispone una secuencia narrativa sobre la vida de Cristo donde podemos observar en la zona superior y en riguroso orden la Ascensión, Pentecostés y la Asunción de María con la entrega del cinto a santo Tomás.

<sup>124</sup> Fuente (1956). T.III.,, p.211. La explicación quiere significar que mientras vivió, la sustentaba con la contemplación de los misterios y las obras de su humanidad, significada por la mano izquierda; pero en muriendo la abrazó y rodeó con la vista clara de su divinidad, figurada por la mano derecha

<sup>125</sup> En la España del siglo XIV no se manifiesta una iconografía mariana de este tipo en la escultura monumental. Tan solo esta representación mostraría el conjunto escultórico vitoriano como singular entre las artes de su tiempo. La composición de María, el tratamiento de su figura en su atenuado movimiento nos ofrece una estética en relación con el llamado Gótico Internacional del que en Italia y dentro de las labores escultóricas fue singular exponente Giovanni Pisano en quien se manifiestan del mismo modo aspectos naturalistas. En este sentido y advirtiendo el tratamiento naturalista de las formas en todo el conjunto, además del novedoso argumento del presente relieve, permite aventurar que la huella de los maestros italianos queda patente en el conjunto vitoriano.

<sup>126</sup> Agnolo Gaddi, fallecido en Florencia en 1396, fue pintor italiano, hijo de Taddeo Gaddi. Su estilo avanza entre el de Giotto y el gótico internacional. En 1394 decoró la bóveda de la capilla mayor de Santa Croce con escenas de la leyenda de la Santa Cruz, en las que se revela como buen narrador. En el mismo templo decoró la capilla Castellani con episodios de las vidas de Nicolás de Bari, los Santos Juanes y San Antonio Abad. Otras obras suyas son asimismo una *Crucifixión* (h. 1380, Palacio de los Uffizi), una *Madonna* de la Misericordia y un San Francisco recibiendo los estigmas (Escuela florentina). Intervino en la decoración al fresco de la capilla del Cinturón de la Virgen en la catedral de Prato en el año 1392 pintando al fresco la *historia della santa cintola de María*.

<sup>127</sup> *Historia Euthymiaca* pertenece al siglo IX. También en distintas versiones orientales y eslavas. En estas últimas llega incluso a independizarse, formando un relato con existencia propia en la tradición manuscrita.

<sup>128</sup> En occidente, siguiendo a Emile Mâle (2001), la primera de las representaciones aparece en el sur de Francia, concretamente en la localidad de Cabestany, junto a Perpignan. El relieve del siglo XII, hoy muy dañado, dispone la Asunción de María junto a Tomás recibiendo el cinto. Nos dice el erudito francés: *Una miniatura italiana del siglo XIII, calcada por el conde de Bastard, nos ofrece uno de los ejemplos más antiguos. Nôtre-Dame de Paris no conoció la leyenda, o no quiso representarla...* El comentario viene a considerar lo ya señalado, el relieve vitoriano es toda una novedad en la iconografía del occidente europeo. Y es que en occidente el tema fue poco conocido hasta el siglo XII, siglo en el que la reliquia llegó a la Toscana, concretamente a la localidad de Prato, donde se conserva en la actualidad.

Sobre el argumento de la Asunción de María ver: Verdier (1980). Jugie (1944). Duhr (1946). Vicens (1985).

<sup>129</sup> Migne (1858) T.III., p.517-518. La fórmula bizantina que toma como base el relato de José de Arimatea responde a las primeras imágenes que se realizan en la Toscana ya que tanto de la Mercia como Orcagna disponen al apóstol sobre una nube. El relieve vitoriano sigue esta fuente bizantina y toscana.

<sup>130</sup> La capilla dispone de una ornamentación sublime, obra del famoso artista toscano Agnolo Gaddi, quien, en la última década del siglo XIV, recubrió sus paredes con un ciclo de frescos que describen la historia del Sacro Cíngulo. Asimismo, la capilla alberga el bellísimo grupo escultórico de *La Virgen con el Niño*, obra de Giovanni Pisano. Agnolo Gaddi, siguiendo a Vasari, fue llamado a Prato en el año 1348 para componer los frescos de la capilla de la Santa Cintola. Jameson (1857), p.322.

<sup>131</sup> La leyenda da cuenta de la llegada de la reliquia a Prato: *De acuerdo con lo escrito en un texto del siglo IV, aproximadamente, al morir la Virgen María, Santo Tomás fue testigo de su Asunción a los cielos, recibiendo de Ella su Cíngulo. Con el tiempo, el cíngulo pasó a manos de un sacerdote y, después, de generación en generación a sus descendientes, quienes lo conservaron como un tesoro. Tras la primera cruzada, un mercader de Prato, llamado Michele Dagomari, viajó a Constantinopla o a Jerusalén (este extremo no se sabe con certeza) y allí se enamoró de la hija de un sacerdote oriental con la que se casó. El padre le entregó el Cíngulo a modo de dote. A su regreso a Prato, en 1141, no comentó con nadie lo que poseía, pero poco antes de morir se lo*

*entregó al preboste de la antigua Iglesia de San Esteban (situada en el lugar que hoy ocupa la Catedral), a quien contó todos los prodigios que el objeto sagrado había obrado mientras lo tuvo en su poder. A partir de entonces, también la población de Prato tuvo ocasión de confirmar la gran cantidad de prodigios y de milagros que obraba el Cíngulo, siendo, posteriormente, reconocido por el Vaticano su carácter sagrado y milagroso, con la consideración de segunda reliquia más importante de la Cristiandad, después de la Santa Faz.*

<sup>132</sup> Durando (1614), L.VI, cap.CXXIII.I.

<sup>133</sup> Los “Hechos de Tomás” nos dicen: *el apóstol era arquitecto, y habría sido invitado por un rey de la India (Gundoforo, Gondoforo o Gundafar) para levantarle un palacio. Tomás recibe el dinero para la construcción y lo distribuye entre los necesitados. Cuando el rey quiere ver el palacio, Tomás le anuncia que, al dar el dinero a los pobres, le edificó al monarca un palacio en el cielo. El rey, irritado, lo arroja en prisión, pero más tarde lo perdona. A raíz de este episodio legendario, Tomás es representado frecuentemente con la escuadra de arquitecto.*

Los Hechos de Tomás se recogen en un escrito del siglo III. Este suceso se narra en el apócrifo de Abdías, obispo de Babilonia en tiempo de los apóstoles, en su *Historia certaminis apostolorum*. En Migne (1858). T. XXIV.

<sup>134</sup> Véase Mâle (2001), p. 276.

<sup>135</sup> La referencia bíblica de Betsabé sentada a la derecha de Salomón la encontramos en I Reyes 2:19, y forma parte del ciclo de la vida del rey Salomón. Después de intentar usurpar el trono, Adonías (hermanastro de Salomón) le pide a Betsabé que interceda por él ante su hijo para que éste le conceda la mano de Abisag, la última concubina del rey David. Betsabé accede y se presenta ante el rey Salomón, quien sale a su encuentro y se inclina ante ella. Después Salomón manda traer otro trono para su madre, sentándose Betsabé a su derecha.

<sup>136</sup> Mâle (2001), p. 277.

<sup>137</sup> Véase Brown (1984).

<sup>138</sup> Tanto en santa María del Trastevere como en santa María la Mayor, sus mosaicos presentan el ciclo mariano donde apreciamos el tema de la Koimesis o Dormición donde Cristo se dispone portando el alma de su Madre en el brazo.

<sup>139</sup> Las artes italianas del siglo XIV y XV desarrollan esta tipología. A los ejemplos señalados debemos añadir el grupo del citado escultor Giovanni Balduccio.

<sup>139</sup> Durando (1614). L.V. cap.II.LXVII-LXVIII.

Miniaturas representando al rey David junto a la Sabiduría y la Profecía se localizan en diferentes manuscritos del siglo X conservados en el Vaticano y Biblioteca Nacional de París.

<sup>140</sup> Al rosario se le llamó también “salterio de la Virgen”. La oración más tradicional de la Iglesia en sus orígenes era el salterio. Se trata de los *Salmos* de la Biblia que recoge la colección en 150. Salterio es, por tanto, la colección de los salmos. El pueblo judío rezaba con salmos. Los primeros cristianos vieron reflejados en ellos el misterio pascual de Jesús y su vida entera. Los monjes los recitaban regularmente a lo largo de las horas del día en los diversos oficios. Incluso había monjes que se habían propuesto recitar diariamente de la mañana a la noche los ciento cincuenta salmos.

Los manuscritos eran muy caros y no se disponían de Biblias. Procuraban entonces llegar a saberlos de memoria. En realidad es así como se recitan las poesías o los cantos. Sucedió entonces que empezó a recitarse un “salterio” de ciento cincuenta padrenuestros o ciento cincuenta avemarías. A éste último se le llamó el “salterio de la Virgen”. El nombre más venerable del rosario es por tanto “salterio de la Virgen”, esto es, la recitación de ciento cincuenta avemarías, en recuerdo de los ciento cincuenta salmos. El “salterio de la Virgen” supone un ejercicio de la memoria de los prodigios que Dios, por María, hizo en Jesucristo.

<sup>141</sup> Durando (1614), L.V. cap.III.VI , L.VI, cap.XCVII.III. y L.VI, cap.XCV.IV.

<sup>142</sup> Armesto (1788). T.I. p.169.

<sup>143</sup> Verdun BM-ms.0107. Miniatura entre los años 1302-1305. Forma parte del llamado Bévaière à l’usage de Verdun.

<sup>144</sup> Mâle (2001), p.336. Es en el siglo XV cuando se fijan definitivamente los atributos en apóstoles y evangelistas. San Felipe y san Judas toman como atributo la cruz, san Mateo el hacha, san Simón la sierra y san Matías la alabarda. El resto continúa con los tradicionales. Así, san Mateo conserva el hacha como apreciamos en el pórtico vitoriano.

<sup>145</sup> Mâle (2001). p. 244. El citado evangelio, apócrifo, durante la Edad Media fue atribuido a san Mateo: *De Nativitate Mariae et Infancia Salvatoris*. Gozó de una gran popularidad pues incluso Vicente de Bauvais tomó algunas de sus leyendas para su *Espejo histórico*.

<sup>146</sup> Las miniaturas de los siglos XII al XV disponen a san José con el bastón como atributo para indicarnos su avanzada edad. Será a fines del siglo XVI, tras Trento, cuando la imagen de san José vaya olvidando esta iconografía y lo represente joven.

Durando (1614) establece su comentario sobre los antepasados de María y José en la casa de David., L.VI, cap.XIII. XIV-XV.

<sup>147</sup> San Gregorio toma el águila como explicación de Cristo, de quien vuela hacia lo más alto y vive fuera del mal (Greg.moral lib.31 cap.22).

*Fisiólogo* (1986). cap. VI. La semántica del pajarillo puede derivarse de las lecturas de *Historias Naturales* como la de Aristóteles o Eliano.

González de Zárate (1991). Se recogen un variado número de fuentes clásicas donde el águila es considerada en este sentido.

<sup>148</sup> Al ejemplo de la Anunciación del Prado en Fra Angelico se puede unir la tumba de Julio II de Miguel Ángel, la pintura de Van Eyck, la Madonna del pajarito que pintara Rafael y otros anteriores en el tiempo como la Madonna de Carcassone, la pintura de Giovanni del Biondo conocida como la Madonna dell’Umiltá. De igual manera debemos señalar una Virgen con el Niño y el pajarito en mármol para Saint Denis que fue regalada en el siglo XIV por Jeane d’Evreux esposa de Carlos IV de Francia, hoy en san Germaindes- Prés. La Madonna con el pajarito se presenta en varias composiciones del siglo XIV en iglesias próximas a Reims.

<sup>149</sup> Martigny (1894), p. 612.

La pintura conservada en el Museo del Prado y que realizara el Dominichino a comienzos del siglo XVII conocida como el Arco Triunfal, nos presenta en uno de sus registros al águila mirando al sol

con el lema: *In te proiectus ex utero*, recogido en el citado Salmo.

González de Zárate (2010) (2011) La fauna semántica en el arte cristiano la apreciamos en algunos ejemplos concretos.

<sup>150</sup> Véase Alameda (1954), p. 12.

<sup>151</sup> El argumento será muy familiar a fines del siglo XV y en el siglo XVI cuando se divulgue la iconografía de la Inmaculada donde, sobre la luna, rodeada de estrellas y revestida de sol, como se habla de la mujer apocalíptica, se dispone la serpiente siguiendo el pasaje del Génesis.

Los estudiosos bíblicos, especialmente los reformistas, consideraron que donde se dice *ella (ipsa-María) te aplastará la cabeza* se debe entender *él (ipse-Cristo) te aplastará la cabeza*. Así, fue a fines del siglo XVI cuando se estableció una solución de compromiso para las artes. Veremos a Cristo niño pisando la cabeza de la serpiente acompañado de María. La pintura de Caravaggio es un buen ejemplo donde se trata de conciliar ambas lecturas.

La disposición del dragón responde al sentido del *Génesis*, el mal. Será hacia el siglo II y tras asociar esta figura al relato del *Apocalipsis* cuando se le considere como Satán. En las artes aparece indistintamente la serpiente y dragón con sus patas como el tentador de Eva. En el parteluz de la catedral de León se presenta a María con el Niño, ella pisa de igual manera al dragón. La escultura data de comienzos del siglo XIII.

<sup>152</sup> Véase Regamey (1975), p.84.

## OBRAS CITADAS

Agujano (1704)

AGUJANO, M.: *Compendio historial de la provincia de la Rioja, de sus santos y milagrosos santuarios*. Madrid, 1704

Agustín, san (2009)

AGUSTIN, SAN: *Obras completas de San Agustín*. 41 volúmenes. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 2009.

Alamenda (1954)

ALAMENDA S: *María segunda Eva*. Vitoria, 1954.

Alberti (1582)

ALBERTI, L. B: *De Re Aedificatoria*., Edición facsímil de la publicación del tratado en 1582. Colegio de Arquitectos Técnicos. Oviedo, 1975. Tratado realizado en el año (1450).

Alfonso X (1979)

ALFONSO X: *Cantigas de Santa María*. Edición facsímil del Códice T.I.1 de la biblioteca del R. M. de El Escorial (siglo XIII). Rd. Edilan, Madrid, 1979.

Andrés Ordax (1987)

ANDRES ORDAX, Salvador: *País Vasco. Col. Tierras de España*. Fundación Juan March, Madrid, 1987.

Andrés Ordax (1995)

- *San Juan de Ortega. Santuario del Camino Jacobeo*, León, 1995.

Anónimo (2004)

ANÓNIMO: *Gesta Romanorum*. (manuscrito ca. 1342). Madrid, Akal, 2004.

Apraiz (1956)

APRAIZ BUESA A: "Los tímpanos de la catedral de Vitoria", En *Archivo Español de Arte*., T.XXVI, 1956.

Armesto (1788)

ARMESTO J: *Diccionario histórico, cronológico, geográfico y universal de la Santa Biblia*. Madrid, 1788.

Azcárate (1968)

AZCARATE, José María: "*Catedral de Santa María (catedral vieja)*"., *Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria*. T.III., Vitoria, 1968.

Barruso y Melo (1887)

BARRUSO Y MELO M.: *Historia del Glorioso Santo Domingo de la Calzada y de la ciudad de su nombre*. Logroño, 1887.

Beltrán de Heredia (1974)

BELTRÁN DE HEREDIA Vicente: *Cartulario de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 1974.

*Bibliotheca hagiographica graeca* (1957).

*Historia euthymiaca, Bibliotheca Hagiographica Graeca* 1056e.

Brown (1984)

BROWN Jonathan: *Visiones del pensamiento: estudios sobre el Greco*. Madrid, 1984.

Buenaventura (2002)

BUENAVENTURA, SAN: *Itinerarium mentis in Deum* NY: The Franciscan Institute, 2002.

Cabasés Cliveti (2007), Félix Juan

CABASES CLIVETI, Félix Juan: *Le-yenda de los Santos*, Madrid 2007.

Cabrera (1857)

CABRERA, Luis: *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1644*. Madrid, 1857.

Caperos Sierra (2000)

CAPEROS SIERRA, Alberto: *Comentarios a los hagiógrafos de Santo Domingo de la Calzada*. 2000.

Cantera (1998)

CANTERA E: "La imagen del judío en la España medieval"., En *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Hª Medieval, t.11 pp.11-38, 1988.

Cantera Orive (1951)

CANTERA ORIVE, J.: *El pórtico de la catedral de Vitoria*, 1951

Crosnier (1848)

CROSNIER Agustin-Joseph: *Iconographie chrétienne*. Caen, 1848.

De Entrambasaguas (1940)

DE ENTRAMBASAGUAS J: *Santo Domingo de la Calzada. El ingeniero del cielo*. Madrid, 1940.

Duhr (1946)

DUHR Y: "L'Evolution iconographique de l'Assumption", *Nouvelle Revue Theologique* LXVIII, 1946.

Durando (1614)

DURANDO, Guillaume: *Rationale Divinorum Officiorum* (manuscrito ca.1280). Ed. Amberes, 1614.

Fisiólogo (1986)

FISIÓLOGO, atribuido a san Epifanio. Edición de Santiago Sebastián. Madrid, 1986.

Florez (1772)

FLOREZ, Enrique: *España Sagrada*. Madrid, 1772.

Fuente (1956)

FUENTE L de la: *Meditaciones espirituales*. Barcelona, 1956

Fuente (1859),

FUENTE, Vicente de la., *Historia eclesiástica de España*.,T.IV., Barcelona, 1859.

González de Tejada (1702-1792-1985)

GONZALEZ DE TEJADA, José: *Historia de Santo Domingo de la Calzada, Abrahán de la Rioja, patrón de los obispado de Calahorra y la Calzada y noticia de la fundación y aumentos de la Santa Iglesia Catedral y ciudad*

*nobilísima de su nombre*. Madrid, 1702.  
Reedición de 1792, Logroño, 1985.

González de Zárate (1989)  
GONZALEZ DE ZARATE J.M: *Formas y Significados de las Artes en Epoca Moderna. Renacimiento*. San Sebastián, 1989.

González de Zárate (1991)  
- *Los Hieroglyphica*. Madrid, 1989.

González de Zárate (1992-1996)  
- *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial. X volúmenes*. Patrimonio Nacional, Madrid-Vitoria, 1992-1996.

González de Zárate (2004)  
- *La Basílica de Estíbaliz*. Vitoria, 2004.

González de Zárate (2005)  
- "A propósito de Dan Brown. Leonardo en sus fuentes, La Virgen de las Rocas y la Santa Cena". En *Philos.*, p.49 y ss. Madrid, 2005.

González de Zárate (2006)  
- "Durero y los Hieroglyphica. Tres estampas y una pintura. Némesis (La Gran Fortuna). La Justicia. Melancolía I. Cristo ante los Doctores"., *Archivo Español de Arte*, Vol 79, No 313, Madrid, 2006.

González de Zárate (2008)  
- *Catedral de Santa María dze Vitoria. Iconografía de sus tímpanos. Diario de peregrinos: Sergio da Fulda y Bernardo il Bolognese*. Vitoria, 2008.

González de Zárate (2011)  
- "Mitos en Metáforas. De algunas pinturas en el Museo del Prado". *Los dioses cautivos*, ed. Museo del Prado. Madrid, 2011.

Gonzalo de Berceo (1992)  
GONZALO DE BERCEO: *Obra completa.*, Madrid, 1992.

Green y otros (1979)  
GREEN Rosalie (ed.), EVANS Michael, BISCHOFF y CURSCHMANN Michael  
Curschmann: *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg (Landsberg, 1176-96): A Reconstruction*. Warburg Institute/E.J. Brill. Londres, 1979.

Herbers y Santos Nola (1998)  
HERBERS Klaus y SANTOS NOIA, Manuel., *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela, 1998.

Hernández Amez (s/f)  
HERNÁNDEZ AMEZ, Vanesa: *Censo Bibliográfico de la Hagiografía medieval castellana*. Universidad de Oviedo, [web.uniovi.es/CEHC/pdf/Censo/Censo](http://web.uniovi.es/CEHC/pdf/Censo/Censo).

Higgs Strickland (2003)  
HIGGS STRICKLAND Debra: *Saracens, demons and jews: making monster in medieval art*. Princeton, 2003.

Isidoro de Sevilla (1951)  
ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías*. BAC, Madrid, 1951.



- Jameson (1857)  
 JAMESON Anna: *Legens of the Madonna*. Londres, 1857.
- Jugie (1944)  
 JUGIE M: *La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. Étude historico-doctrinale*. Ciudad del Vaticano, 1944.
- Lactancio (1973)  
 LACTANCIO: *Divinae Institutiones. Serie: Collana di classici della filosofia cristiana 5*. Edición a cargo de Humberto Boella. Florencia, 1973.
- Lahoz (1990)  
 LAHOZ, Lucía: "La Asunción del tímpano de la catedral de Vitoria. Algunas consideraciones iconográficas"., En *Cuadernos de Arte e Iconografía*., FUE., T.III. 6. Madrid, 1990.
- Lahoz (1992)  
 - "La Portada de San Gil en la catedral de Vitoria"., En *Cuadernos de Arte e Iconografía* T.V-10, 1992.
- Lahoz (1994)  
 - "El tímpano del Juicio Final de la catedral de Vitoria: Aspectos iconográficos"., *Fundación Sancho el Sabio* IV. Vitoria, 1994.
- Likerman de Portnoy (1996)  
 LIKERMAN DE PORTNOY Susana: "El mundo íntimo de los sefardíes en las aljamas castellanas, siglos XIV y XV". Estudios de historia de España. N.5 pp.67-96, 1996.
- López de Ayala (1987)  
 LOPEZ DE AYALA Pedro: *Rimado de Palacio*. Madrid, 1987.
- López Martínez (1963)  
 LOPEZ MARTINEZ, N: *San Juan de Ortega*., Burgos, 1963.
- Llorente (1808)  
 LLORENTE J.A: Noticias históricas de las tres provincias vascongadas, Alava, Guipúzcoa y Vizcaya., P.III., Madrid, 1808.
- Mâle (1932-2001)  
 MÂLE Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, 2001. Título original *L'art religieux après le Concile de Trente* (1932).
- Mâle (1986-2001)  
 MÂLE Emile: *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. Madrid, 2001. Primera edición francesa (1986).
- Martigny (1894)  
 MARTIGNY Abad: *Diccionario de la antigüedades cristianas*. Madrid, 1894.
- Martínez Marina (1802)  
 MARTINEZ MARINA: *Diccionario Geográfico-histórico de España*. Real Academia de la Historia. Madrid, 1802.
- Migne (1858)  
 MIGNE Abbé: *Encyclopédie Théologique. Dictionnaire des apocryphes au collection de tous les livres*. París, 1858.
- Miñano (1827)

MIÑANO Sebastián: *Diccionario Geográfico-Estadístico de España y Portugal*. T. VII. Madrid, 1827.

Miranda García (1990)

MIRANDA, Carlos: "Los Infiernos en el Breviari d'amor de Matfre Ermengaud de Bezies". En *Cuadernos de Arte e Iconografía* 13. FUE. Madrid, 1990.

Ortiz de la Vega (1852)

ORTIZ DE LA VEGA Manuel: *Glorias Nacionales...* Barcelona-Madrid 1852-53.

Pérez Escohotado, (2009)

PEREZ ESCOHOTADO, Javier: "Santo Domingo de la Calzada, Ingeniero en la tierra". 5ª parte. Logroño, 2009.

Portilla (1981)

PORTILLA VITORIA, Micaela: "El arte en los templos vitorianos", *800 Fundación de Vitoria*. Vitoria, 1981.

Portilla (1985)

- *Vitoria gótica*. Vitoria, 1985.

Portilla (1991)

- *Una ruta europea por Álava, a Compostela del paso de San Adrián, al Ebro*. Vitoria, 1991.

Prados García, Mateo y López Yarto (1999)

PRADOS GARCIA J; MATEO I y LOPEZ YARTO A., *El arte de la orden Jerónima: Historia y Mecenazgo*. Madrid, 1999.

Prudencio (1950)

PRUDENCIO Aurelio: *Obras completas*. BAC. Madrid, 1950.

Pyfferoen y van Asseldonk (1987)

PYFFEROEN I y van ASSELDONK Optato (O.F.M.): "María Santísima y el Espíritu Santo en San Francisco de Asís"., En "Selecciones de Franciscanismo vol XVI., n.47 pp. 187-215. 1987.

Reau (1998)

REAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. VI volúmenes. Barcelona, 1998.

Regamey (1975)

REGAMEY P: *Los mejores textos sobre la Virgen María.*, Barcelona, 1975.

Ribadeneira (1790)

RINADENEIRA, Pedro de: *Flos Sanctorum*. Primera edición 1599 y 1601 en dos volúmenes. Barcelona 1790.

Russell (1984)

RUSEEL Burton: *Lucifer. Diablo en la Edad Media*. 1984.

Sáinz Ripa (1996)

SAINZ RIPA E: *Sedes episcopales de la Rioja*. Vol. IV. (siglos XVI-XVII). Logroño, 1996.

Salva y Sainz de Baranda (1853)

SALVA, M y SAINZ DE BARANDA, P.: *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. T.XXII., Madrid, 1853.

Salvador (1787)

SALVADOR, Fr. J. De: *Compendio de la vida y milagros de Santo Domingo de la Calzada*. Pamplona, 1787.

Sanpere y Ainaud de Lasarte (1956)

SANPERE A y AINAUD DE LASARTE J.: *Escultura Gótica.*, col. *Ars Hispaniae*, vol. VIII., Madrid, 1956.

Sanctoro (1585)

SANCTORO J. F.: *Segunda parte de la Hagiografía y vidas de los sanctos del Nuevo Testamento*. 1585.

Santamaría (1745)

SANTAMARIA, fray Simón: *Historia del Monasterio de San Juan de Ortega.*, Archivo del Monasterio de santa Clara, Burgos, 1745.

Santos Otero (2009)

SANTOS OTERO Aurelio: *Los evangelios apócrifos*. 1ª edición, 12ª impresión. Edición bilingüe. También en colección BAC. Madrid, 2009.

Serrano (1935)

SERRANO L.: *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo V al XIII*. Madrid, 1935.

Sigüenza (1605)

SIGÜENZA, José de: *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Madrid, 1605.

Silva Verástegui (1987)

SILVA VERASTEGUI, Soledad. *Escultura gótica en Álava. Temas iconográficos de la escultura monumental*. Vitoria, 1987.

Tomás de Aquino (2001)

TOMAS DE AQUINO SAN: *Summa Theologiae*. Edición prologada por Luengo, Gregorio. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 2001.

Ubieto Arteta (1972)

UBIETO ARTETA, Agustín: "Apuntes para la biografía de Santo Domingo de la Calzada"., En Berceo., n.82., Logroño, 1972.

Valdivieso Ausín (1985)

VALDIVIESO AUSIN Braulio: *San Juan de Ortega, hito vivo en el Camino de Santiago*. Burgos, 1985.

Valera Editor (1520-1521)

VALERA Juan: "unicum" conservado en el Archivo Histórico del Santuario de Loyola y fechado en el año 1520-1521 como *Leyenda Áurea* donde se han añadido a manera de glosas diferentes hagiografías que acompañan los textos de Vorágine como es el caso de san Juan de Ortega. Sevilla, 1520-1521.

Vázquez de Parga, Lacarra, y Uría (1998)

VAZQUEZ DE PARGA L, LACARRA J.M. y URÍA J.: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Edición facsímil de la realizada en 1948 por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Gobierno de Navarra, Departamento de educación y cultura, Pamplona, 1998.

Vega, de la (1606)

VEGA, L. de la: *Historia de la vida y*

*milagros de Santo Domingo de la Calzada*. Burgos, 1606.

Vega, de la (1572)

VEGA, Pedro de la: *Flos Sanctorum*. Sevilla, 1572.

Verdier (1980)

VERDIER P.H: *Le Couronnement de la Vierge: les origines et les premiers developpements d'un theme iconographique*. Montreal-París, 1980.

Vicens (1985)

VICENS MT: *Considerations entorn de la iconografía Assumptionista medieval*. Barcelona, 1985.

VV.AA (1961)

*Biblioteca Sanctorum. Enciclopedia dei Sancti*. Città Nuova, 1961.

VV.AA (1971)

*Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria., Ciudad de Vitoria*. Vitoria, 1971.

VV.AA (1984)

*Catálogo de Monumentos Nacionales de Euskadi. Alava*. T.I. Bilbao, 1984.

Wittkower (1958)

WITTKOWER, Rudolf: *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Nueva Visión, 1958.

## **NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y ENVÍO DE ORIGINALES**

1. Los textos se presentarán en soporte digital, bien enviados a la dirección de correo electrónico arte@fuesp.com, bien grabados en un CDROM. Si se desea enviarlo impreso, se remitirá adjunta una copia digital del artículo. Se entregarán libre de erratas; en principio, no se corregirán pruebas. La extensión deberá ajustarse, estrictamente, a las exigencias del trabajo, reduciéndose a lo indispensable la reproducción de documentos.

2. Las notas se colocarán (por exigencias de la composición) al final del texto; las obras reseñadas en ellas recogerán, solo, los apellidos de los autores, año de publicación entre paréntesis y las páginas, ya que se citarán, en extenso, en la bibliografía que cierra el artículo. Las referencias irán precedidas de la mención abreviada de la obra; se consignarán luego, en mayúsculas los apellidos de los autores, en minúsculas los nombres (preferiblemente de forma completa), en cursiva los títulos si se trata de libros y entre comillas si son artículos de revista o capítulos de libros; finalmente, se incluirá la ciudad de publicación seguida de la editorial y del año; otros casos se resolverán siguiendo las normas establecidas.

3. Las ilustraciones que se adjunten deberán tener una resolución mínima de 300 pp., en formato JPG y acompañadas de los pies. La dirección de la revista se reserva la facultad de realizar las supresiones y alteraciones que se juzguen precisas.

4. En los artículos, junto al nombre del autor, deberá aparecer el centro universitario o institución a la que esté vinculado. Si están elaborados en el seno de algún departamento de Historia del Arte o bajo la dirección de un profesor podrán venir acompañados de una carta avalando la calidad de los mismos. Por otra parte vendrán precedidos de un breve resumen (entre 10 y 15 líneas), tanto en castellano como en inglés.

5. Los trabajos se dirigirán al director de *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Seminario de Arte Marqués de Lozoya de la Fundación Universitaria Española. Alcalá, 93. 28009. MADRID, o a la dirección de correo arriba señalada. Se incluirá un breve curriculum vitae. La dirección de la revista se reserva el derecho y plazo de publicación pudiendo proceder, en caso necesario, a la devolución de los originales.

**FICONOFUE**  
**[FICHERO ICONOGRAFICO DE LA**  
**FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA]**

Base de datos, en continua expansión. Contiene un archivo de referencias e imágenes (actualmente cerca de 80.000 registros) de valor iconográfico, accesibles a través de su página web: [www.ficonofue.com](http://www.ficonofue.com). Se inicia con el siguiente,

**AVISO LEGAL**

Todos los derechos de propiedad industrial e intelectual de la website [www.ficonofue.com](http://www.ficonofue.com). así como de los elementos contenidos en ella (que comprenden entre otros, imágenes, software y textos), pertenecen a la Fundación Universitaria Española o, en su caso, a terceras personas o instituciones.

Todos los elementos contenidos en la website son difundidos por la Fundación Universitaria Española con fines exclusivamente científicos o docentes, en ningún caso comerciales.

Sin perjuicio de los derechos reconocidos por la legislación vigente, el usuario de website no podrá utilizar ninguno de los elementos comprendidos en la misma con fines comerciales, o proceder entre otros, a su distribución, reproducción, modificación o descompilación, sin previa autorización de los legítimos propietarios.

Las imágenes se reproducen en baja resolución, aptas para su estudio pero no para ser impresas.

El FICONOFUE comienza con un formulario de búsqueda avanzada que consiente acceder a la mayoría de los campos indicados en él. Destacamos: tema y autor. Pero cabe acudir directamente a otros: áreas y ciclos (a los que se vinculan los asuntos), cronología, localización, géneros, técnicas, número de registro, bibliografía, etc. Es factible, aparte, realizar sugerencias.

La búsqueda conduce a una página de resultados con bloques de registros (pueden verse varios a la vez) que permiten una revisión rápida para recuperar, a través del tema, la ficha detallada. En ella puede contemplarse la obra en proporciones reducidas y leerse los datos esenciales en columna, (cuando se dispone de ella), reproducida a gran tamaño en la parte inferior.

Se nutre con datos e imágenes de pinturas, esculturas dibujos, estampas y obras de otros géneros que puedan tener valor iconográfico. La información se recaba de fuentes muy diversas, mediante varios procedimientos; se intenta incorporar el acervo contenido en los museos, colecciones, templos, repertorios de grabados etc, sin olvidar las novedades que se ofrecen en las exposiciones temporales; también se tienen en cuenta las citas (con o sin ilustraciones) que figuran en publicaciones especializadas (como monografías de artistas), revistas científicas, documentos procedentes de los archivos, etc. Los testimonios se brindan a título gratuito dentro de la labor de difusión cultural que lleva a cabo la Fundación Universitaria Española, contando con colaboraciones de diferentes comunidades autónomas. Se dirige, principalmente, a estudiantes e investigadores de Historia del Arte vinculados a departamentos universitarios, museos y otras instituciones culturales; pero puede resultar útil a personas de otras disciplinas. Sus contenidos y didacticismo lo hacen igualmente atractivo para el público en general.

Se elabora en el Seminario de Arte e Iconografía "Marqués de Lozoya", de la Fundación Universitaria Española, por un equipo de becarios y colaboradores procedentes de diversos departamentos de Historia del Arte bajo la dirección de don Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Catedrático Emérito de Universidad y Patrono de la Fundación Universitaria Española.

## **PUBLICACIONES DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA**

### **CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFÍA [CAIFUE]**

Revista semestral publicada desde 1988. Cada tomo contiene dos números, algunos con trabajos de carácter monográfico. Los tomos II (1989), IV (1991) y VI (1993), de mayor extensión, recogen las comunicaciones y ponencias desarrolladas, respectivamente, en los I, II y III *Coloquios de Arte e Iconografía* que tuvieron lugar el año anterior a su impresión. Precio de cada número normal, 10 º Los correspondientes a los Coloquios, 15 º .

#### **ANEJOS**

##### **I**

*Tras el Centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo.* Dedicadas al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, 2006, 444 pp. 257 ilustr. Color. Rústica. 30 º .

##### **II**

*La Guerra de la Independencia. Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía.* Madrid, 2009, 402 pp., 117 ilustr. Rústica. 75 º .

##### **III**

*Actas de las Jornadas sobre Carlos IV y el arte de su reinado.* Madrid, 2011, 366 páginas, ilustr. Rústica. (En prensa)

### **CUADERNOS DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA**

Fascículos que abordan cuestiones de carácter, generalmente, monográfico. Precio de cada uno, 3 º .

1. El Marqués de Lozoya. *Semblanzas y Bibliografía.* Madrid, 1985, 142 pp., ilustr., agotado.



2. SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ: *La visión emblemática del Amor Divino según Vaenius*. Madrid, 1985, 52 pp., ilustr., Agotado.
3. JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *La Pasión de Cristo en la pintura del Greco*. Madrid, 1985, 44 pp., ilustr.,
4. VV.AA.: *Pedro Berruguete*. Madrid, 1985, 100 pp.
5. LUCÍA GARCÍA DE CARPI: *Julio Antonio: Monumentos y proyectos*. Madrid, 1985, 56 pp., ilustr.
6. MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO: *La vida y la obra del pintor Francisco Pons Arnau*. Madrid, 1985, 48 pp., ilustr.,
7. ANTONIO MORENO GARRIDO: *La iconografía de la Inmaculada en el grabado granadino del siglo XVII*. Madrid, 1986, 52 pp., ilustr.,
8. ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ: *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria en Málaga*. Madrid, 1986, 52 pp., ilustr.,
9. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los siglos de oro*. Madrid, 1986, 50 pp., ilustr.,
10. JOSÉ LUIS MARTÍNEZ DE LA OSA: *Aportaciones para el estudio de la cronología del románico en los reinos de Castilla y León*. Madrid, 1986, 130 pp.,
11. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La pintura en la prensa madrileña de la época isabelina*. Madrid, 1986, Agotado.
12. ANTONIO MORENO GARRIDO Y MIGUEL ÁNGEL GAMONAL TORRES: *Velázquez y la familia real a través de un epistolario de Felipe IV*. Madrid, 1988, 58 pp., ilustr.,
13. MARÍA LUZ MARTÍN CUBERO: *Alejo Fernández*. Madrid, 1988, 66 pp.,
14. JESÚS GUTIÉRREZ BURÓN: *Antonio Palacios Ramilo en Madrid*. Madrid, 1984, 60 pp., 22 ilustr. Rust.
15. ALICIA CÁMARA MUÑOZ: *Ensayo para una historia de la historiografía del manierismo*. Madrid, 1988, 39 pp.,

**TESIS DOCTORALES “CUM LAUDE”**

1. MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ JUSTICIA: *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid, 1996, 322 pp., 50 láminas. 20 i .
2. ANA ISABEL ÁLVAREZ CASADO: *Bibliografía artística del franquismo. Publicaciones Periódicas entre 1936 -1948*. Madrid, 1998, 515 pp., ilustr. Rúst. 20 i .
3. AMELIA ARANDA HUETE: *La Joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1998, 569 pp., ilustr. Rúst. 20 i .
4. FRANCISCA GARCÍA JÁÑEZ: *Repertorio Iconográfico de escritores románticos españoles*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 20 i .
5. LETICIA RUIZ GÓMEZ: *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 20 i .
6. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, 2000, 600 pp., ilustr. Rúst. 20 i .
7. SARA MUNIAIN EDERRA: *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración Española*. Madrid, 2000, 376 pp., ilustr. Rúst. 20 i .
8. JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ: *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Madrid, 2001, 400 pp., ilustra. 20 i .
9. EVA J. RODRÍGUEZ ROMERO: *El Jardín Paisajista y las Quintas de recreo de los Carabancheles: La posesión de Vista Alegre*. Madrid, 2000, 544 pp., ilustr. Rúst. 20 i .
10. MARÍA DEL MAR DE NICOLÁS: *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición*. Madrid, 2001, 242 pp. ilustr. 20 i .
11. PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ: *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2001, 494 pp., ilustr. Rúst. 20 i .

12. CARLOS CHOCARRO BUJANDA: *La búsqueda de una identidad La escultura entre el gremio y la academia (1741-1833)*. Madrid, 2001, 352 pp. ilustr. Rúst. 20 i .
13. DOLORES MARÍA DEL MAR MÁRMOL MARÍN: *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*. Madrid, 2001, 588 pp., ilustr. Rúst. 20 i .
14. CARMEN RALLO GRUSS: *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e Influencia Islámica*. Madrid, 2002, 490 pp., ilustr. Rúst. 20 i .
15. JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA: *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*. Madrid, 2002, 477 pp., ilustr. Rúst. 20 i .
16. MARÍA ÁNGELES SANTOS QUER: *La ilustración en los libros de la imprenta de Alcalá en el siglo XVI*. Introducción y catálogo. Madrid, 2003, 633 pp., ilustr. Rúst. 20 i .
17. ARÁNZAZU PÉREZ SÁNCHEZ: *El Liceo artístico y literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, 2005, 546 pp., 20 i .
18. FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS: *Aportación al estudio de la Pintura de estilo Gótico Lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. Madrid, 2005, Tomo I, 496 pp.; Tomo II, 485 pp., ilustr. Rúst., CD), Los dos tomos, 40,00 i .
19. MARÍA FERNANDA PUERTA ROSSELL: *Platería madrileña, colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2005, 372 pp., ilustr. Rúst., 20 i .
20. JOSÉ FERNANDO GABARDÓN DE LA BANDA: *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio diocesano hispalense*. Madrid, 2005, 478 pp., ilustr. Rúst., 20 i .
21. MARÍA A. VIZCAÍNO VILLANUEVA: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid, 2005, 490 págs. Rúst., 20 i .
22. MARÍA JESÚS MUÑOZ: *La estimación y el valor de la pintura en España 1600-1700*. Madrid, 2006, 292 pp., CD-ROM con tablas de datos y consultas, Rúst., 23 i .

23. MIGUEL CÓRDOBA SALMERÓN: *El colegio de la Compañía de Jesús en Granada. Arte, Historia y Devoción*. Madrid, 2006, 364 pp., ilustr. Rúst., 20 i .
24. ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: *Fernández de Casas y Novoa. Arquitecto del barroco dieciochesco*. Madrid, 2006, 504 pp., ilustr. Rúst., 20 i .
25. ESTHER LOZANO LÓPEZ: *Un mundo en imágenes: la portada de Santo Domingo de Soria*. Madrid, 2006, 466 pp., ilustr. Rúst., 20 i .
26. JUAN LUIS BLANCO MOZO: *Alonso Carbonell (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*. Madrid, 2007, 514 pp., ilustr. Rúst., 20 i .
27. LORENZO PÉREZ DE DOMINGO: *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madrid, 2007, 507 pp., ilustr. Rúst., 20 i .
28. ALFREDO UREÑA UCEDA: *La Escalera Imperial como elemento de poder. Sus orígenes y desarrollo en los territorios españoles en Italia durante los siglos XVI y XVII*. Madrid, 2007, 288 pp., ilustr. Rúst., 20 i .
29. FRANCISCO MANUEL VALIÑAS LÓPEZ: *La navidad en las artes plásticas del barroco español. La escultura*. Madrid, 2007, 516 pp. Rúst., 20 i .
30. RAQUEL NOVERO PLAZA: *Mundo y trasmundo de la muerte: Los ámbitos y recintos funerarios del barroco español*. Madrid, 2009, 442 pp., 168 ilustr. Rúst., 20 i .
31. LAURA DE LA CALLE VIAN: *Cien años de tapiz español. La Real Fábrica de Tapices (1920-2000)*. Madrid, 2009, 436 pp., + CD con 306 ilustr. Rúst., 20 i .
32. DAVID GARCÍA LÓPEZ: *Arte y pensamiento en el barroco: Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*. Madrid, 2009, 500pp., 41 ilustr. Rúst., 20 i .
33. ÁLVARO PASCUAL CHENEL: *EL retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*. Madrid, 2010, 658pp., 290 ilustr. Rúst., 60 i .
34. PABLO CANO SAINZ: *Fray Antonio de San José Pontones arquitecto, ingeniero y tratadista en España (1710-1774)*. Madrid, 2010, 508pp., 222 ilustr. Rúst., 40 i .

35. PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ: *Intramuros. Arquitectura en Manila, 1739-1762*, Madrid, 2012, 322 pp., 66 ilustr. Rúst., 40 i .

**INVENTARIOS REALES CON CUADROS DEL MUSEO DEL PRADO****I**

*Quadros y otras cosas que tiene su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636.* Documentación, transcripción y estudio: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo. Madrid, 2007, 260 pp., 219 ilustr., color, 36 i.

**OTRAS PUBLICACIONES**

MARQUES DE LOZOYA: *Mariano Fortuny*. Madrid, 1975, 44 pp., ilustr. color. 3 i .

JOSÉ E. GARCÍA MELERO: *Aproximación a una bibliografía de la pintura española*. Madrid, 1978, 1.168 pp., 20 i .

ANA DOMÍNGUEZ: *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1979, 141 pp., ilustr.; color. Agotado.

EDWARD COOPER: *Castillos señoriales de Castilla, Siglos XV y XVI*. Traducción de Juan M. Madrazo. Madrid, 1980, Tomo I, 732 pp.; Tomo II, 812 pp., ilustr., planos. Agotado.

GLORIA GENDE FRANQUEIRA: *El arte religioso en la Mahía*. Madrid, 1981, 544 pp., ilustr. 10 i .

*I Encuentro Internacional de Psicosociología del Arte*. Madrid, 1981, 188 pp., ilustr.; 15 i .

YVES BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986, Traducción y notas de Concepción Martín Montero. 760 pp., 132 ilustr., Agotado.

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *De Ceán a Cossio: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco; textos, documentos y bibliografía.* volumen II, Madrid, 1987, 610 pp., 14,40 i .

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE: *Goya y sus primeras visiones de la historia*. Madrid, 1989, 63 pp., 3 i .

SUZANNE STRATTON: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, 1989. Traducción de José L. Checa Cremades. 128 pp., 40 láminas. Agotado.

CLAUDE BÉDAT: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989, Prólogo por Enrique Lafuente Ferrari, 484 pp., 64 ilustr., 20 i .

JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: I Leonardo y los leonardescos*. Madrid, 1992, volumen I, 125 pp., Agotado.

JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: II Rafael y su escuela*. Madrid, 1992, volumen II, 263 pp., Agotado.

MANUEL GUERRA: *Simbología románica*. Madrid, 1993, 2ª edición, 484 pp., 59 ilustr., Rust. Agotado.

MARÍA TERESA MALDONADO: *La platería burgalesa: Plata y plateros en la Catedral de Burgos*. Madrid, 1994, 305 pp., 18,75 i .

JAVIER PORTÚS \ JESUSA VEGA: *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, 1998, Agotado.

JUAN DE VILLANUEVA Y FERNANDO CHUECA GOITIA: *El edificio del Museo del Prado*. Madrid, 2003, 122 pp., 29 ilustr. Rústica. 10 i .

ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO: *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*. Madrid, 2005, 408 pp., 92 ilustr. Rústica. 20 i .

FRANCISCO FERNÁNDEZ PARDO: *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*. Madrid, FUE, Gobierno de la Rioja, Junta de Castilla y León, Caja Duero, 2007. 5 vols; I, (1808-1814) *Guerra de la independencia*, 501 pp.; II, (1815-1868) *Desamortizaciones*, 597 pp.; III, (1868-1900) *Gloriosa/Fin de siglo*, 584 pp.; IV, (1900-1936) *Desde comienzos de siglo hasta la Guerra Civil*, 667 pp.; V (1936-2007) *Desde la Guerra Civil a nuestros días*, 724 pp.; ilustr. Cartoné.

DAVID GARCÍA LÓPEZ: *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores en España*. Madrid, 2008, 502 pp., 34 ilustr. Rústica. 30 i .

TEXTOS INÉDITOS Y DISPERSOS DEL PROFESOR PITA ANDRADE. Volumen I: *Del Prerrománico al Protogótico*. Madrid, 2010, 490pp., 37 ilustr. Rústica.

Volumen II: *Escritos sobre la Edad Moderna*. Madrid, 2010, 614pp., 55ilustr. Rústica. 80 i . (obra completa).

JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Los Bassano en España*. Madrid, 2011, 546pp., 151ilustr. Rústica. 40 i .



