

# El reflejo del Sínodo en las portadas de la iglesia de Santa María de Aguilafuente (Segovia)

María MORENO ALCALDE

Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)  
mmorenoa@ghis.ucm.es

Recibido: 31-enero-2007  
Aprobado: 9-mayo-2007

## RESUMEN

Dos portadas góticas fueron añadidas en el siglo XV a la primitiva fábrica románica de la parroquia de Aguilafuente en Segovia. En esta parroquia se celebró un Sínodo Diocesano en el año 1472, hecho famoso porque sus actas fueron impresas, resultando el primer Incunable de la lengua castellana. Este trabajo propone la relación de ambos hechos y presenta la construcción de las portadas como una consecuencia de esa reunión sinodal.

**Palabras clave:** Aguilafuente. Arquitectura gótica. Escultura gótica. Juan Arias Dávila. La Anunciación. Juglar.

## The influence of the Synod at the doors of the church of Santa Maria de Aguilafuente (Segovia)

## ABSTRACT

Two gothic façades were added in the fifteenth century to the primitive Romanesque building of the parish church of Aguilafuente in Segovia. A diocesan synod took place in this church in 1472, and its minutes were printed. They are the first incunabula written in Spanish. This paper establishes a relationship between these two events, and presents the building of these façades as a consequence of that synodal meeting.

**Key words:** Aguilafuente. Gothic Architecture. Gothic Sculpture. Juan Arias Dávila. The Annunciation. Minstrel.

**SUMARIO:** El Obispo Juan Arias Dávila y el Sínodo. Las portadas de la iglesia de Santa María. Valoración de las portadas de Santa María.

En la historia de Aguilafuente, pueblo situado al norte de la ciudad de Segovia, se presentan diversos periodos de interés a través de los siglos. Este estudio va a tratar únicamente de uno de sus momentos destacados en la Edad Media, a partir de la información que hipotéticamente ofrecen las portadas de su iglesia parroquial.

En la antigüedad fue un asentamiento romano, cuyas ruinas constituyen hoy, en las afueras de la localidad, un prometedor yacimiento, parte de cuyos mosaicos se exponen en la desacralizada iglesia de San Juan<sup>1</sup>. Durante la repoblación medieval del territorio, a lo largo del siglo XII, el lugar quedó adscrito a la catedral de Segovia, formando parte de un pequeño cinturón de pueblos que quedaron en manos del Obispo, o del propio Cabildo catedralicio –pues cerraban la demarcación de la Tierra de Segovia por el norte y noroeste<sup>2</sup>– tiempo en el que debieron levantarse sus dos iglesias de ladrillo, aun en parte conservadas. En el último tercio del siglo XV, el año 1472, la iglesia dedicada a Santa María fue la sede del Sínodo diocesano reunido en esta localidad durante diez días por el Obispo segoviano Juan Arias Dávila<sup>3</sup>. Este Sínodo debe su trascendencia al hecho de que sus disposiciones fueron impresas por el alemán Juan Parix en la imprenta que había establecido ese año en la ciudad de Segovia, resultando el primer Incunable de las letras españolas, conocido como *El Sinodal de Aguilafuente*<sup>4</sup>. Pero creo que resultó igualmente “trascendente” para el pueblo, en el sentido de que debió motivar el arreglo parcial del templo, reforma de la que por lo menos nos han llegado sus portadas, aunque pudo concernir también a alguna parte del interior, transformado completamente en época barroca. Y desde la década de los 90 del siglo XX, un Museo, instalado en la planta baja del Ayuntamiento, frente al ábside de la iglesia sinodal, acoge la obra del interesante escultor y pintor Florentino Trapero<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Dos iglesias fueron levantadas durante la repoblación del territorio, la dedicada a Santa María es la actual parroquial, y la que lo ésta a San Juan, restaurada como Museo y Aula recreativa.

<sup>2</sup> Con los señoríos del obispo, entre otros, de Fuentepelayo, Turégano, Caballar, Pelayo y Sotosalbos. Esta pertenencia queda especificada en la apertura del Sinodal: “*En la Villa de Aguilafuente, lugar de los venerables señores deán y cabildo de la iglesia catedral de la muy noble y leal ciudad de Segovia*”, y se repite en el capítulo de introducción: “...*estando como estamos celebrando sínodo en esta iglesia de Santa María de la villa de Aguilafuente, lugar de la nuestra iglesia de Segovia, y de los venerables deán y cabildo de ella...*”. Fermín de los Reyes Gómez (edit), y según transcripción de Susana Vilchez y Pompeyo Martín, *Sinodal de Aguilafuente*, Fundación del Instituto Castellano-Leonés de la Lengua. Libros singulares, 1. Junta de Castilla y León, Caja de Ahorros, Segovia, 2004, respectivamente pp. 95 y 108-109.

<sup>3</sup> Quien reunió también posteriormente Sínodos en su castillo de Turégano en 1473, el cual no está suficientemente documentado aunque existen unos decretos episcopales en este año, luego ratificados, y en el palacio episcopal de Segovia, 1478, si bien de menor trascendencia. Las constituciones del Sínodo han sido publicadas en varias ocasiones: ROMERO DE LECEA, Carlos, *El Sinodal de Aguilafuente, aportaciones para su estudio*, 2 vols. Madrid, 1965; *Synodicon Hispanum, VI, Avila y Segovia*, edición a cargo de A. García y García, B.A.C, 1994, pp. 423-474 (cree que sería más adecuado hablar del “libro sinodal” que es la expresión utilizada en el texto); *Sinodal de Aguilafuente*, edit por Fermín de los Reyes Gómez... (cit n. 2); AAVV. *Segovia en el s. XV. Arias Dávila: obispo y mecenas*, Exposición conmemorativa del V Centenario, Segovia, 1997.

<sup>4</sup> Aunque es opinión discutida, ROMERO DE LECEA, Carlos, *El V centenario de la introducción de la imprenta en España: Segovia 1472*, Madrid, 1972.

<sup>5</sup> El artista, oriundo de Aguilafuente, recibió el premio Victorio Macho de escultura policromada en 1922, y mención honorífica en la Exposición Ibero Americana de Sevilla en 1930.

En la iglesia de Santa María, que es la mayor y más centrada de la villa, dos portadas góticas rejuvenecieron en el siglo XV, como se ha dicho, su primitiva fábrica románica de ladrillo, cuya estructura inicial queda manifiesta aun en la cabecera del edificio.

De atractivo desigual en una primera mirada, aparentando la de la fachada de poniente menor importancia que la del costado sur, evidentemente más ornamentada, las dos ofrecen, sin embargo, un interés destacado porque resultan ambas, por razones diferentes, exponentes preciosos de la concreta realidad histórica que aquí tuvo lugar, la celebración del Sínodo diocesano, circunstancia que debió motivar su labra y ordenar su temática y motivos ornamentales, como voy a tratar de explicar.

### El Obispo Juan Arias Dávila y el Sínodo.

“En la ciudad hay un obispo poderoso, acaso más que el mismo monarca, que invitó a su palacio a mi señor y le honró extraordinariamente”. Esta anotación, contenida en el relato del viaje del barón de Rosmithal<sup>6</sup>, define con claridad la posición de nuestro prelado en la diócesis segoviana. Su larga permanencia en esta sede, que ocupó entre 1461 y 1497 a caballo entre los reinados de los monarcas Trastámara Enrique IV y los Reyes Católicos, le va a permitir desarrollar numerosas actividades orientadas hacia bien diversos ámbitos, tanto en la esfera política, participando en los agitados acontecimientos que se sucedieron en el reino castellano, como en la administración diocesana, la reforma y el control del estamento eclesiástico o el mecenazgo artístico<sup>7</sup>. De todas ellas, son las últimas las que tienen una relación más directa con el asunto que ahora estudiamos.

Nacido en 1436 en el seno de una adinerada, influyente y controvertida familia segoviana de judíos conversos, circunstancia que va a condicionar buena parte de sus actuaciones durante su vida, su educación fue orientada desde el inicio hacia la carrera clerical en la que muy pronto destacó por su inteligencia y su profunda formación: era ya sacerdote en 1455 cuando obtuvo el nombramiento de capellán del monarca Enrique IV, y fue nombrado obispo con sólo 24 años de edad<sup>8</sup>.

Orgulloso de su ascendencia, mantuvo su –a veces discutido–<sup>9</sup> escudo familiar que hizo figurar en todas las empresas de las que fue promotor, desafortunadamente muchas desaparecidas, escudo que ha sido descrito de este modo: “Un escudo figurado en tres partes de esta manera, en la parte de arriba a la mano derecha una

---

<sup>6</sup> *Viaje del noble bohemio León de Rosmithal de Blatna por España y Portugal del año 1465 a 1467*, en GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1952.

<sup>7</sup> Su persona y su tiempo fueron objeto de un destacado Congreso realizado con motivo de la celebración del centenario de su muerte: *Arias Dávila: Obispo y Mecenazgos. Segovia en el siglo XV*, ed. preparada por A. Galindo García, Publicaciones Universidad Pontificia, Salamanca, 1998, (desde ahora Actas 1998). Antes, LAMBERT, Elie, “Arias Dávila, Juan”, *Dictionnaire d'Histoire et Géographie Ecclesiastique* 14, Paris 1930, pp 125-128; AZCONA, Tarsicio de, “Arias Dávila, Juan”, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Supl. I, Madrid, 1987, pp. 64-67.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> “Las coplas del Provincial”. Diego de *Historia de la Insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, Segovia, 1969, T. I, recuerda las coplillas sobre este escudo.

*cruz colorada en campo blanco, y en la parte de la mano izquierda un águila en campo blanco, y en la parte de abajo un castillo blanco, en la puerta del un thao turquesado e todo el campo verde, e ansí el dicho escudo va orlado con orla dura prieta en todo derredor*”, descripción que proporciona la escritura de fundación del Mayorazgo de Puñonrostro, instituido por el padre del obispo, Diego Arias, en unión de su segunda mujer Elvira González de Ávila el 9 febrero de 1462<sup>10</sup>.

La preocupación del obispo por la baja preparación cultural y religiosa del clero segoviano le llevó a la fundación de un ámbito de reciclaje y enseñanza destinado fundamentalmente a su formación. En 1466 obtuvo de Enrique IV las ayudas necesarias para establecer en Segovia el “*Studium Generale*”, un centro para el Estudio de Gramática, Lógica y Filosofía moral bajo la vigilancia del obispo<sup>11</sup>. En él habrían de permanecer los clérigos durante un periodo de cuatro años, con la finalidad de adquirir una buena formación humanista y religiosa, aunque en la realidad en muchas ocasiones debió tratarse simplemente desde el principio de sacarlos del analfabetismo. Y este deseo no debía de estar cumplido en el momento de la convocatoria del Sínodo de Aguilafuente, puesto que el obispo introdujo esta obligación entre las constituciones sinodales. Este Sínodo se celebró entre el 1 y el 10 Junio de 1472, inmediatamente después de su exilio en Turégano, al mismo tiempo en que acometía decisivamente las obras del claustro de la catedral y levantaba su nuevo palacio episcopal en la ciudad de Segovia, quemado el anterior por su enemigo y alcaide del alcázar Andrés Cabrera, aprovechando quizás el hecho de que desde 1464 el prelado no vivía en su diócesis pues había sido expulsado de ella por Enrique IV<sup>12</sup>.

Las actas sinodales recogen en el capítulo cuarto llamado “De la idoneidad y cualidades de los clérigos”: “... y *por quanto somos certificados, por vista y examinación y sabiduría, que muchos de los beneficiados de la nuestra iglesia catedral y otros clérigos curados y no curados, ordenados de órdenes sacras de nuestro obispado, son tan ignorantes e insuficientes que no saben leer, ni cantar, ni son gramáticos, ni saben la construcción y lengua latina, ni entienden ni saben entender lo que leen como deben y son obligados ...establecemos y ordenamos... lo comiencen a apren-*

---

<sup>10</sup> Ante el escribano Alonso de Toledo (en Archivo Hco. Nacional, Sección de Consejos, Legajo n° 43.635), cita: VERA, Juan, “Piedras de Segovia” *Estudios Segovianos*, n. 5-6, 1950, II-III, pp. 304. Su representación se mantiene en la catedral de Segovia en una clave del claustro, en su silla episcopal en el coro, en una dalmática y en sus libros impresos; y asimismo en la ciudad, en la Torre de Arias Dávila, único resto de su casa familiar, de la que se conoce su aspecto original por un dibujo de 1843 de José M<sup>a</sup> Avrial, en la R. Academia de San Fernando (J. M<sup>a</sup> AVRIAL Y FLORES, *Segovia pintoresca y el Alcázar de Segovia*, Inst. Diego Velázquez, C.S.I.C., Segovia, 1953, figs. 14 y 15) y otro atribuido a Valentín Carderera, c. 1850, conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (C. SANCHEZ DÍAZ, “Dibujos de temas segovianos en la colección Lázaro”, *Goya* 299, Madrid, 2004, p. 112), y en la fachada del Hospital de la Misericordia, que él promocionó (M. GRAU, “El Hospital de la Misericordia y la fundación de Arias Dávila”, *Polvo de Archivos. Páginas para la Historia de Segovia*, Segovia, 1951, pp. 192-198. También en el púlpito de la iglesia de Sta. María, en Fuentepelayo. En el castillo de Turégano, que el obispo rehizo en su totalidad, figura sólo en la cara exterior de la torre central, resultando otros totalmente picados.

<sup>11</sup> *Estudios Segovianos*, T. III, N° 8, 1951-II, pp. 234-246, esp., desde 238, recoge la reafirmación del Estudio en una carta de privilegio de los Reyes Católicos, en transcripción de M.Q. En su encabezamiento dice que este documento se conserva en el *Aparato de la Historia de Segovia* (fol. 155-160) conteniendo el Privilegio que Enrique IV dio a la ciudad en 1466.

<sup>12</sup> *Segovia en el s. XV*, Actas 1998 (n. 7) p. 421.

der y lo continúen sin intervalo, por tal manera y forma que, dentro de los cuatro años primeros siguientes...”<sup>13</sup>. Y este Estudio debió ser la causa de la instalación de la imprenta en Segovia para cubrir la necesidad de libros que tal empresa generaba.

Esta industria nos lleva a otra de las facetas muy destacadas de la actividad del obispo Arias Dávila, como fue su mecenazgo cultural, y su interés por la protección, expansión y desarrollo de las artes. No sólo fue el promotor de la imprenta, al instalar en la ciudad al tipógrafo Juan Parix, a quien hizo venir de Roma<sup>14</sup>, sino que, como apasionado bibliófilo, conseguiría reunir un notable número de códices y libros los cuales, al menos en parte, custodia la biblioteca de la catedral. En el panorama musical, la documentación conservada informa de una importante actividad desarrollada en la propia catedral durante este episcopado, encontrándose muestras del interés del obispo en este tema también en las disposiciones del Sínodo: *que los clérigos sepan.... así mismo cantar competentemente el canto llano...*; hay noticias también de la existencia en ella de una capilla musical bien dotada, y de los instrumentos que se usaban<sup>15</sup>. Del interés por el cuidado y el embellecimiento de la liturgia son testimonio las ropas litúrgicas que el obispo mandó confeccionar y donó a la catedral, con riquísimos materiales y aplicaciones de oro y plata, algunas de las cuales quedaron convenientemente descritas en su propio testamento<sup>16</sup>. Entre los tejidos guardados en el museo catedralicio, una espléndida dalmática lleva bordado en oro, y en gran tamaño, su escudo familiar. Igualmente se conservan de este tiempo algunas obras de orfebrería, entre las que sobresale el báculo que fuera de don Juan<sup>17</sup>.

Favoreció igualmente Arias Dávila la construcción de edificios, tanto dentro como fuera de la ciudad de Segovia, alguno de los cuales, al haber desaparecido, solo nos son conocidos por referencias documentales.

Desde muy temprano, prestó especial atención al enriquecimiento y ornato del primer templo catedralicio segoviano que se levantaba en la explanada fronterera al alcázar. De su destrucción durante la contienda comunera sólo se salvó el claustro, realojado en el nuevo edificio de la Plaza Mayor<sup>18</sup>, obra encargada por el obispo en

<sup>13</sup> *El Sinodal de Aguilafuente* (cita n. 2), pp. 114-115.

<sup>14</sup> Sobre la imprenta e incunables y la presencia de Juan Parix en Segovia: F. VINDEL, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, I X, Madrid, 1945-54; DELGADO CASADO, J., *Diccionario de impresores españoles*, Madrid, 1966, vol. 2, pp. 514-516; en: AAVV, *Historia de la imprenta hispana*, Editora Nacional, Madrid, 1982, los capítulos de C. Romero de Lecea: “Raíces romanas de la imprenta hispana” pp. 9-90, y de A. Odriozola, “La imprenta en Castilla en el s. XV”, pp. 93-180, esp. 116-120; F., de los REYES GÓMEZ, *La imprenta en Segovia (1472-1900)*, Madrid, 1997, 2 v.; también en *Sinodal de Aguilafuente*, (cit n. 2), cap. I-II con bibl.; C. ROMERO DE LECEA, *Expositiones Nominum Regalium II. El más antiguo libro impreso en España*, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1976.

<sup>15</sup> SANCHEZ DIEZ, C., “Arias Dávila: Mecenazgos”, *Segovia en el siglo XV. Arias Dávila Obispo y Mecenazgos*, Exposición Conmemorativa del V Centenario, Torreón de Lozoya, Segovia, 1997, p. 40. Recoge también que el obispo mandó componer en 1484 el códice “Liber consuetudinarius Ecclesiae segoviensis” en el que se describe con minucia el rito diario y al tiempo la música que se interpretaba cada día del año.

<sup>16</sup> LE FLEEM, J.P., “La première version castillane du testament de don Juan Arias Dávila. Évêque de Ségovie”, *Estudios Segovianos*, XXII, nº 64, 1970, p. 37 (realizado en Roma el 20 de oct. 1497).

<sup>17</sup> ARNAIZ, Esmeralda *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*, Madrid, 1983.

<sup>18</sup> GARCÍ RUIZ DE CASTRO, Comentario a la primera y segunda población de Segovia. 1551. Manuscrito del archivo catedral de Segovia. Trasladado por Juan Campero en 1526. El Contrato entre el Cabildo y J. Campero para este traslado y reconstrucción del claustro conservado en el Archivo de la Catedral

1471 al arquitecto Juan Guas y que, al parecer, establecía la relación del taller artístico toledano con el foco de Segovia<sup>19</sup>. A esta obra sucedieron otras muchas, desaparecidas o arruinadas, de gran envergadura y que se dilataron en el tiempo, como el nuevo palacio del obispo junto a la catedral, el palacio de la plaza de San Esteban o la reedificación del castillo de Turégano<sup>20</sup>, propiedad de los obispos de Segovia y edificio clave en la azarosa vida del obispo, en el que Azcárate intuyó la presencia del artista toledano<sup>21</sup>. Además, A. Hernández<sup>22</sup> demostró documentalmente la presencia de Guas en Segovia en las obras de reforma del Parral en 1485, en el Monasterio dominico de Santa Cruz, y en el jerónimo de El Paular en Rascafría, en demarcación segoviana en aquel tiempo.

Los rasgos peculiares del taller de Toledo del siglo XV se afirmaron en la ciudad y no es difícil encontrar su impronta en otras obras levantadas en ella y su provincia en los albores del siglo XVI. Por tanto, no puede extrañar que también sean toledanos los caracteres arquitectónicos de las dos nuevas portadas de la iglesia de Aguilafuente.

## Las portadas de Santa María de Aguilafuente

### *La portada meridional*

Se configura como la principal del templo, al abrirse ante una espaciosa plaza que permite su contemplación desde mucha distancia y propicia en ella cualquier manifestación litúrgica o festiva (Lam. 1). En su estructura arquitectónica, un arco carpanel, cobijado por otro apuntado con diversas arquivoltas baquetonadas y trasdosado por

---

de Segovia, en T. CORTÓN DE LAS HERAS, *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*, Caja-Segovia, 1997, Apéndice Documental nº 3, pp. 248-250.

<sup>19</sup> En Segovia el primer contrato con Juan Guas se acordó en febrero de 1471; en abril se anota la preparación de la habitación de las trazas. El dos de diciembre de este año Guas convoca a varios maestros para dilucidar sobre un problema de aguas que afectaba a nuevas capillas que se realizaban en el claustro, según LÓPEZ DIAZ, María en *Los Trastamaras en Segovia. Juan Guas, Maestro de obras reales*, Caja de Ahorros, Segovia, 2006, pp. 51 y 119 y también LÓPEZ DIAZ, M. "Juan Guas en la catedral de Segovia", *Archivo Español de Arte* LXXIX, 315, Jul-Sep. 2006, pp. 299-306. El claustro estaba avanzado en julio del siguiente año 1472: "...que el claustro nuevo de la dicha nuestra iglesia está agora fecho e edificado donde estaba el mejor aposentamiento del dicho palacio..." RUIZ HERNANDO, J. A., *Historia del urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX*, T. II, Segovia, 1982, p. 101, frase que hay que entender como ocupación del solar, pues el edificio no se terminaría hasta 1479.

<sup>20</sup> La única referencia a la construcción de este castillo figura en el testamento del obispo: "ansy mismo en reedificar y enfortalecer el castillo de Turégano el cual guarneció y reparo...", citado por COOPER, Edward, *Castillos señoriales de Castilla s. XV y XVI*, vol. I, 1980, p. 258.

<sup>21</sup> AZCÁRATE, José María de, *La Arquitectura gótica toledana del siglo XV*. CSIC, Madrid, 1958, p. 19. El acuerdo del obispo con los vecinos de Turégano y Véganzones quedó firmada en el año 1471. Edward Cooper, (n. 21) p. 258 cree, por razones de estilo, poco probable esta participación y sugiere la de Juan Gil de Hontañón adjudicando una obra muy dilatada en el tiempo a un único arquitecto; supone que es el mismo maestro que hizo el castillo de Belmonte de Campos, en Palencia.

<sup>22</sup> HERNÁNDEZ, Arturo, "Juan Guas maestro de obras de la catedral de Segovia 1472-1491" *BSAA*, Valladolid, 1947. De nuevo estudiado por M. López Díaz, *Los Trastamara...* (n. 19).



**Lamina 1.** Fachada meridional de la iglesia de Santa María.



**Lamina 2.** La Anunciación. Tímpano de la fachada meridional de la iglesia.

moldura conopial realizada por cardinas espaciadas, es encuadrado por un alfiz, que reposa sobre ménsulas y se interrumpe y abre en el centro para no frenar el ímpetu ascendente de la destacada macolla que culmina el conopio. En el tímpano quedó acoplada una Anunciación. Y en la arquivolta central una larga figuración acompañada de motivos vegetales. La heráldica parece reservada a las ménsulas.

Todo el conjunto debió estar pintado, como era usual, con colores vibrantes, de los que sólo quedan pequeños retazos en los fondos y líneas envolventes del tímpano.

### *El tímpano*

Las dos figuras que componen el tema de la Anunciación se presentan como bloques independientes del muro, talladas en bulto redondo y asentadas sobre pedestales, flanqueando a un más que prominente jarrón con flores (Lam. 2). La Virgen, de pie, tiene en las manos un libro abierto vuelto hacia el espectador, como si quisiera hacerle partícipe del mensaje de sus páginas, seguramente la profecía de Isaías que premoniza este suceso. Podría verse en este gesto una intencionalidad docente por parte del promotor de la obra, que se habría servido de esta imagen para enfatizar la



necesidad, en el clero, de una buena formación, a la que se accede mediante el estudio, insistiendo en el valor del libro. Aunque es recurso habitual en otras imágenes de la época, como por ejemplo lo muestran en Segovia ciertas figuras de los apóstoles en piedra, del Maestro Sebastián, en las ventanas de la cabecera del Monasterio del Parral, o en las arquivoltas de la puerta del claustro de la propia catedral.

La larga y ondulada melena que encuadra su rostro, fuerte y redondeado y de finas facciones, resulta el rasgo más destacado de la imagen, a la que quizás puede reprocharse unas proporciones algo cortas. Viste con un brial de escote cuadrado que adorna un ligero velo, y un manto de tejido espeso que provoca unos característicos pliegues inflados, siguiendo la moda flamenca que se popularizó sobre todo en tiempos de la reina católica<sup>23</sup>.

El ángel, con una túnica ceñida por cinturón, una especie de alba sacerdotal, presenta, arrodillado, su mensaje expuesto en una larga y flexible filacteria escrita con caracteres góticos en los que puede leerse: “*Ave María Gratia Plena Dominus*”. Su deterioro –ha perdido las alas y el rostro– no permite una valoración ajustada, y si parecen evidentemente convincentes su postura y los pliegues de los ropajes, su proporción quizás resulte un poco equívoca respecto a la de la Virgen. Aunque es en realidad el tamaño del jarrón<sup>24</sup> el que contrasta en este grupo, si bien hay que tener en cuenta que lo que pretenden estos bloques, tallados quizás por distintas manos y realzados por el color, es provocar un efecto inmediato en una visión rápida y desde un punto no muy cercano.

### *Las arquivoltas*

Acompañando a la línea central de baquetones y arquivoltas en torno a la puerta, en la única franja decorativa que quedó labrada, se suceden una serie de figuras mezcladas o alternadas con decoración vegetal. Esta sucesión de pequeñas imágenes, más o menos ligadas a la vegetación y trasdosando las líneas arquitectónicas de una portada, se hizo recurso habitual en los edificios del siglo XV. En ellos, entre los elementos vegetales de representación más común, como la omnipresente parra, quedó tipificada la hoja de cardo, o cardina, tallada de forma vigorosa. Una hoja que, por su jugosidad y su despliegue dinámico, puede ocupar en solitario la superficie de largas dovelas enteras, así como jugar y enlazarse en ellas con algunas de las figuras que se alternaban en su disposición y de las que a veces dependía su nacimiento. En la mayoría de las ocasiones en las que aparece esta decoración, no debe espe-

---

<sup>23</sup> BERNIS, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*. C.S.I.C., Madrid, 1978.

<sup>24</sup> El jarrón fue seguramente popularizado en el arte por Jacopo de Vorágine, quien recogió en su influyente compendio el texto famoso de San Bernardo. Dice Vorágine: “*Maria* volvió desde el templo a Nazaret, a la casa de sus padres, Nazaret quiere decir flor, así dice San Bernardo ‘que la flor quiso nacer de una flor, en una flor, y en la estación de las flores’. Y allí el ángel se le apareció diciendo: Ave Maria Gratia plena dominus tecum”, la frase que figura en nuestra filacteria, *La légende dorée*, T. I, p. 249 (hay traducción castellana). Un estudio sobre este tema en los siglos XIV y XV en David M. ROBB, “The Iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries”, *Art Bulletin*, 1936, pp. 480-526, quien recuerda que el jarrón está ya presente en una miniatura copta del siglo X, ahora en la ‘Morgan Library’.

rarse una significación iconográfica de ningún tipo, aunque las figuritas de la hojarasca, humanas como animales, pudieran tenerla en su representación aislada o en la interpretación de los bestiarios. Aunque no debe despreciarse el complemento que estas imágenes pueden ofrecer al tema desarrollado en el espacio principal<sup>25</sup> o a la comprensión general de la obra.

La decoración de las arquivoltas de Aguilafuente no permanece ajena a esta tipificación. Largas dovelas se ocupan indistintamente por hojas, pequeñas figuras, o una mezcla de ambos motivos. Pero, en este caso, las figuritas son más grandes de lo habitual y, en su conjunto, creo que encierran un sentido unitario y con carácter significativo. Las que ocupan las jambas, más deterioradas y con representaciones aparentemente inconexas, vienen seguramente a reforzar el sentido general.

Los motivos decorativos de la arquivolta, por encima de los capiteles vegetales que la apoyan, y comenzando por el lado izquierdo de la portada, son los siguientes: una cepa de viña con pámpanos y racimos. Un hombre desnudo –debió taparse con una hoja ahora deteriorada– que presenta como peinado una extraña melena de apariencia artificial ceñida por una cinta, ésta común a varias de las figuras que le suceden porque debe ajustar una peluca. Una gran hoja. Un ángel músico, tocando una trompeta, mejor un hombre disfrazado, caracterizado por sus cabellos muy levantados por los lados bajo la diadema, lo que le da cierto carácter bufonesco; esta figura remata en una curvada hoja de cardo encima (Lam. 3). Un músico con dulzaina y tamboril, igualmente rematado en hoja. Un hombre sobre zancos desbastados rudamente (Lam. 4), con el mismo peinado artificioso que el ángel y similar remate vegetal. Un salvaje portando lo que posiblemente sea una maza, con la consiguiente rama sobre él; su revestimiento piloso se acaba claramente a la altura de las manos y de los pies, mostrando que lleva sobrepuesto un disfraz.

Las dovelas centrales, que flanquean el eje de la arquivolta apuntada, muestran dos animales envueltos en sendas hojas. El primero es un gato, y a su derecha, detrás de la línea de clave, iniciando el descenso por la rama opuesta del arco y caminando en la misma dirección que el anterior, por lo que puede presumirse perseguido, inversión de la realidad, aparece un perro. Prosiguen en esa línea de descenso un hombre tocando una cornamusa, representada como un gran pellejo en el que sopla a través de una boquilla; una hoja larga, que ocupa toda la dovela; un rostro humano envuelto en vegetación –otro similar tallado en una arquivolta de la parroquia del pueblo segoviano Martín Muñoz de las Posadas–; un extraño ballestero, desnudo y exageradamente delgado, en el que destacan los rasgos demacrados del rostro. A esta figura sigue un rostro sereno, barbado y coronado, imagen aparente de un monarca. Y termina con una última dovela tallada, como la inicial, con una cepa de viña.

---

<sup>25</sup> Sería interesante comparar si la decoración de las arquivoltas en los edificios góticos del siglo XV se acomoda a la misma trayectoria de ciertas tendencias miniaturistas en torno a 1400 como pudieran sugerir ciertos monumentos. En ese tiempo, un artista italiano conocido como el Maestro de la Iniciales de Bruselas, extiende en los talleres parisinos una decoración marginal dominada por grandes hojas de acanto, en torno a la cual, en ocasiones, se disponen motivos figurativos, frecuentemente grotescos y de carácter autónomo, aunque en ocasiones se ha demostrado una relación directa entre el texto ya la figuración marginal. Una moda que supuso una transformación radical en la decoración marginal a lo largo del siglo XV. Sobre la evolución de la miniatura marginal y la controversia en su interpretación y valoración: F. GUTIERREZ BAÑOS, "Hacia una historia de la figuración marginal, *Archivo Español de Arte*, 285, 1999, pp. 53-66.



**Lamina 3.** Ángel músico. Arquivolta de la portada.

La franja decorada que continua verticalmente por los costados entre los baquetones de las jambas resulta más difícil de analizar, porque sus figuras están más deterioradas. Son seis piezas talladas en cada lado, en las que se distingue, en la izquierda, un animal sobre una peana; una figura femenina, desnuda, con las piernas abiertas; una hoja aislada; un cuadrúpedo especie de quimera, con melena, bajo gran hoja; otra mujer desnuda, que se tapa con una hoja parra; y un pequeño híbrido de patas de ave y rostro quizás humano, con un enorme collar de bolas y un gorro terminado en punta. En la derecha y en sentido inverso, se ve una especie de lechuza también con un gorro largo; un saltimbanqui o acróbata, apoyado en un bastón, que baila sobre un pie agarrándose con la mano izquierda el otro muy alzado (Lam. 5), un número de equilibrio desafortunadamente muy dañado; otro animal, cuadrúpedo, también deteriorado; y finalmente tres hojas más.

¿Sería posible encontrar un sentido a este aparentemente confuso muestrario decorativo? Algunos de los aspectos descritos corresponden evidentemente al repertorio habitual de las obras del siglo XV, especialmente el juego fantástico de las formas vegetales que con vida propia pueden ocupar cualquier superficie, al tiempo que, enlazándose con formas animales o humanas, se confunden entre sí difuminando sus límites naturales. Pero a la vez, las figuras que componen esta obra que-



**Lamina 4.** Hombre sobre zancos. Arquivolta de la misma portada.

dan inmersas en un mismo panorama y participan de un mismo ambiente, del que ellas mismas constituyen su mejor expresión. Creo que esta figuración adquiere todo su sentido si se integra su estudio en el conjunto de toda la portada y, aun más, si se la interpreta desde un punto de vista más amplio, incluyendo en esta consideración el análisis de la portada de poniente que proporciona unos datos preciosos para la comprensión de toda la obra. Por esta razón retraso de momento su interpretación.



**Lamina 5.** Figura de un danzante. Jamba a la derecha de la puerta.

### *Las ménsulas*

Dos ménsulas con escudos tenidos por leones, uno aparentemente bajo capelo episcopal (su deterioro no permite precisión), reciben al alfiz y al último arco de encuadramiento de la portada. La del lado derecho de la entrada lleva en su campo un ave emblemática de alas explayadas y la cabeza ligeramente girada. La opuesta, mucho más dañada, no permite reconocer el tema esculpido en el escudo –o quizás

nunca del todo labrado— mostrando su frente partido por una línea curva. En los campos resultantes aparecen unos pequeños orificios pero su desgaste no permite reconocer si tuvo alguna labra. A pesar de ello, la supuesta presencia del capelo sobre el mismo hace creer que se trata de un patrocinio episcopal, por lo que tornamos al emblema, más que posible aquí, de nuestro obispo.

Los escudos conservados del prelado muestran, como se ha dicho, un águila, una cruz y un castillo, éste último en la parte inferior de los mismos bajo una orla curva. Debido a la presencia de una clara curva central en esta última ménsula, podría presumirse que en este frente estuvieron representadas las armas de Arias Dávila, aunque es posible que su decoración, en vez de haber sido labrada directamente sobre la piedra, hubiera sido hecha aparte en otro material, por ejemplo en madera o, preferentemente, en metal, luego pintada, y fijada aquí mediante unas puntas cuya huella es la que ha permanecido. Este sistema no es muy habitual en nuestras obras medievales, pero una muestra de ello, de manera bastante excepcional, parece conservarse en las letras que rellenan el escudo de la fachada occidental de este templo haciendo posible esta hipótesis. De esta manera quedaría evidenciada la participación del obispo en la empresa. El águila de la ménsula del lado opuesto sería entonces el emblema del propio pueblo que hace explícito su nombre a través de la figura del ave<sup>26</sup>.

### *La fachada occidental*

En esta fachada, menos decorada, y ahora cegada, la estructura arquitectónica se impone con más fuerza, rematando en un gran óculo en la zona superior (Lam. 6). En la portada, un arco carpanel es trasdosado por varias arquivoltas conopiales desornamentadas que apoyan en baquetones, y todo se encuadra por un gran alfiz, cuya línea horizontal se quiebra y eleva en el centro para enmarcar a un águila emblemática que porta un gran escudo (Lam. 7). Una inscripción muestra una técnica singular en su campo aspado. Las letras están hechas en metal y encajadas en la piedra, labrada para formar a cada una de ellas un estrecho cajeadado en el que quedaron embutidas, pero al tiempo aseguradas o fijadas mediante unas puntas sobresalientes por detrás, como parece demostrar el pequeño orificio que se aprecia, entre otras, en el bucle perdido de la letra que inicia el cuarto renglón<sup>27</sup>.

Dos aspectos parecen totalmente inusuales en esta pieza. Uno es el citado sistema de realización de las letras, del que no conozco ejemplos en el gótico hispano. Otro, la utilización del campo del escudo para introducir una inscripción en vez de las armas propias de cualquier blasón<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> He considerado la posibilidad de que este águila fuese el correspondiente a las armas del Obispo, separada del escudo anterior, pero no es habitual dividir un escudo para su representación, y además esta ménsula las carece de capelo.

<sup>27</sup> Una fijación semejante es la que propongo para las armas que pudieron figurar en el escudo de la ménsula de la portada meridional antes estudiada, aunque allí sin un cajeadado previo en la piedra del muro.

<sup>28</sup> Agradezco a la profesora Elisa Ruiz el interés que se ha tomado en esta inscripción y la información que me ha proporcionado para su transcripción y su estudio, aquí someramente recogida.



**Lamina 6.** Portada occidental de la iglesia.





cer renglón, y en la primera del cuarto. Puede transcribirse de esta manera: *Acabose / año de mil/ e CCCC LXXI / III siend/o cura ꝛ ꝛ/ johanis*<sup>29</sup>.

Si se acepta esta lectura y la originalidad de la pieza, estamos ante una proclama publicitaria de un gran interés histórico que viene a completar la información que por sí misma adelantaba la puerta lateral. El águila emblemática como tenante de escudo, aunque es un recurso nobiliario común, tiene aquí un significado añadido más concreto, por cuanto supone la exaltación del propio nombre del pueblo al que de alguna manera da forma visible. La fecha de la realización parece confirmar que, tanto ésta, como, razonablemente, la otra portada, fueron renovadas con motivo del Sínodo, justificando en buena medida los temas y figuras que propone la iconografía representada. La referencia del nombre del cura aporta una información nueva, porque, siendo la fórmula de la inscripción de uso común en el arte medieval, tanto en “los letreros” sobre las impostas altas de los muros de los edificios, como sobre la base de retablos o de otras piezas litúrgicas, este personaje no es el que figura como representante del pueblo en las actas del Sínodo, apareciendo por Aguilafuente un Pedro Sánchez, beneficiado<sup>30</sup>. El cambio de cura puede justificar el tiempo transcurrido entre la reunión sinodal y la ejecución de la obra.

### Valoración de las portadas de Santa María.

La aparición de la fecha en la portada oeste y la pretendida presencia de las armas del obispo Arias Dávila en la meridional permiten apoyar en su interpretación una doble conjetura. Por un lado, como ha quedado dicho, la renovación del templo con motivo de la celebración en él del Sínodo diocesano del año de 1472, un hecho quizás no trascendental para la iglesia universal, pero seguro que sí para este pequeño pueblo segoviano que debió ver bien alterada su rutina cotidiana. Por otro, el hecho de que la financiación de las obras haya corrido a cargo del obispo<sup>31</sup>, razón por la que sus armas pudieron quedar labradas en las ménsulas aun cuando el pueblo no fuera de su estricta propiedad sino de la del deán y cabildo de la catedral.

El hecho de considerar al obispo el promotor de esta edificación vendría a explicar, de alguna manera, la elección del tema de la Anunciación para el tímpano, si es que fuese necesario, por ser ésta una iconografía bien común en el arte medieval<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Es dudosa la lectura del final del tercer renglón donde el número escrito en romanos puede haber perdido un último trazo vertical (l), que sin embargo ha podido dejar su cajado en la piedra y un resto extremadamente pequeño del metal en la base. Y también la primera del renglón siguiente. Estas deficiencias podrían cambiar algo el año de la realización, aunque siempre se mantendría en la década de los setenta sin alterar por tanto el contenido de este escrito

<sup>30</sup> *El sinodal* .... (n. 2) p. 97.

<sup>31</sup> De la misma manera que las que realizara para el nuevo palacio episcopal, “de nuestra propia hacienda e patrimonio avemos fecho e edificado...” según recoge RUIZ HERNANDO, J. Antonio, en *Historia del urbanismo de la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX*, Segovia, 1982, T. 2, p. 101 en el documento fechado en 12 del VII de 1472.

<sup>32</sup> Este tema del evangelio de Lucas 1,38, se prodigó en la escultura hispana especialmente desde el siglo XII manteniéndose ininterrumpidamente hasta los ejemplos góticos del siglo XVI. Inicialmente en los tímpanos acompañaba al tema de la Epifanía, quizás expandiendo el modelo de la puerta del coro de cánones de Santiago de Compostela, como en Villalcázar de Sirga, Pa., o St. M<sup>a</sup> de Betanzos, en el XIII, entre

Y esto, en función de dos observaciones de carácter diferente, una más intelectual que la otra.

Aunque el culto a la Virgen estaba bien extendido durante el periodo medieval, en el siglo XV su devoción recibió un impulso considerable, esencialmente desde el Concilio de Basilea reunido en segunda sesión a partir de 1432. En él participó el teólogo Juan de Segovia, quien intervino activamente en las disputas sobre ciertos aspectos marianos, y en concreto en torno a la controvertida cuestión de la concepción inmaculada, es decir, sin pecado, de la Virgen, consiguiendo el pronunciamiento del Concilio, que instituyó la fiesta universal de la Inmaculada Concepción, tema sobre el que el teólogo escribió un tratado<sup>33</sup>. La declaración de la Inmaculada Concepción llevó al cabildo catedralicio segoviano a instaurar el llamado “voto inmaculista”, un estatuto que establece que los prelados y prebendados de esta iglesia debían jurar, antes de tomar posesión del cargo, que creían y defendían que la Virgen fue concebida sin pecado original<sup>34</sup>. Y el Sínodo de Aguilafuente, en su constitución 24, establece que a la puesta del sol se toquen las campanas al Ave María, una petición detrás de la cual, creo debe verse no sólo la devoción, sino sobre todo la erudición, y el afán renovador del ilustrado prelado Arias Dávila.

Y es esta reforzada idea del nacimiento sin pecado original de la Virgen, la que pudo impulsar la elección del tema de la Anunciación para este tímpano, precisamente segoviano. Pues aunque la Anunciación, lo que realmente representa es la concepción inmaculada de Cristo, al tiempo, ejemplifica, puede servir de referencia y ser trasladado a la figura de su Madre, en una simbiosis fácil de explicar en este momento, y que, a través de la predicación, todo el mundo entendería. Porque, de hecho, esta asociación entre la Concepción Inmaculada de María y la maternidad virginal o Encarnación del Verbo –expresa en la Anunciación– había sido propuesta de manera contundente con anterioridad a su aceptación en Basilea e intentando zanjar la larga

---

otro numeroso grupo de puertas; luego iniciando un ciclo narrativo de la Infancia, como en Sta. María de Vitoria o Laguardia; por fin llegando a su representación aislada como el modelo que nos ocupa, en Plasencia, Cáceres, (tímpano sobre la puerta), y San Juan de Portomarín (Lugo) en el s. XIII, y sobre todo en el XV en Requena en Valladolid, Estavillo en La Rioja, la iglesia de San Benito de Salamanca o la parroquia de Martín Muñoz de las Posadas en Segovia. Pero desde fecha temprana también, en las enjutas del arco de entrada, como entre otras, en Cabañas de Polendos o Ntra Sra de las Vegas del principios del XIII, o en Sta. María de Fuentepelayo del XV, todas en la provincia segoviana; o en las mismas jambas, lugar donde las muestras se prodigan desde el siglo XII al XV, siendo ejemplos, entre otros muy numerosos, las de la puerta meridional de S. Vicente de Avila, San Juan de Laguardia, Na. (XII), Burgo de Osma en Soria, Claustro de la catedral de Burgos, puerta norte de la catedral de León, (XIII) Puerta Preciosa de la catedral de Pamplona (XIV), San Lesmes y la entrada a la capilla del Condestable en la catedral, en Burgos o las de la iglesia jerónima del Parral en Segovia (XV). Como figuras de una entrada también, en este caso al coro de canónigos, el grupo de Ça Anglada en el coro de la catedral de Barcelona. A partir del siglo XIII estas estatuas extenderán el modelo de Anunciación con la Virgen encinta, especialmente numeroso en la zona castellana. Tan amplio muestrario sugiere que la creencia inmaculista (además de la conocida significación de la Encarnación) era generalizada en la devoción de la Iglesia antes de su oficial aceptación conciliar, y que ésta le confiere su protagonismo en el tímpano.

<sup>33</sup> La polémica sobre la aceptación de este hecho, con bibliografía específica en *Segovia en el siglo XV*. ... (Actas 1998), (nota. 7) pp. 264-266. J. YARZA apunta también a esta cuestión teológica y su reflejo en el arte aunque sin relacionarla con la Asunción, mencionando como temas revalorizados por ella el Árbol de Jesé, El Abrazo de Joaquín y Ana y la imagen de la Santa Ana triple, en *Los Reyes Católicos. Paisaje histórico de una monarquía*, Ed. Nerea, Madrid, 1993, pp. 156-162, con bibliografía en nota 19 pp. 401.

<sup>34</sup> Actas 1998.

disputa de los Padres de la Iglesia en torno a esta cuestión, por el teólogo fray Diego de Moxena en 1415, en el ambiente del Concilio de Constanza y del Cisma de la Cristiandad. El valenciano fray Diego consideraba como un argumento inapelable la necesidad de que María fuera santa desde su comienzo para enlazar, después de la gracia recibida en la Anunciación, con el fin de la Encarnación<sup>35</sup>. Y aunque es conocido que para exponer la idea inmaculista, el arte bizantino había acuñado la imagen apócrifa de El abrazo ante la Puerta Dorada de San Joaquín y Santa Ana, la expansión de este tema en el arte peninsular no alcanzó nunca el desarrollo del anterior<sup>36</sup>.

Pero este tema de la Anunciación puede suponer simplemente la manifestación de una devoción personal del propio mecenas Juan Arias Dávila. Cuando en su testamento manifestó su voluntad de construir en Segovia otro hospital, independiente del realizado por su padre con advocación a San Antonio de Padua, pidió que se le diese el nombre de La Anunciación, sin especificar razones. Un deseo que sólo quedó cumplido en cierta medida, pues el retraso en su realización motivó que, cuando se decidiera su construcción en 1563, lo hiciera fusionado con la institución benéfica del Hospital de la Misericordia que le suplantó el nombre –aunque no el patronazgo– que aun hoy se mantiene, aunque eso sí, las armas del obispo quedaron instaladas sobre la puerta central del edificio<sup>37</sup>.

La banda decorativa, que a partir de la arquivolta resbala por las jambas, no parece una simple decoración marginal, sino más bien la expresión de una fiesta popular con muchos disfraces y quizás alguna manifestación más compleja. Porque, como dice M. Bajtin<sup>38</sup>, ‘uno de los elementos de la fiesta popular era el disfraz, o sea, la renovación de las ropas y la personalidad social’. Es frecuente que la fiesta religiosa sea la puerta que da paso a la fiesta profana, y que incluso su promoción figure entre las misiones de los señores o de los poderosos, porque refleja la grandeza de quien la organiza sirviendo al tiempo de canal para la educación de la gente<sup>39</sup>. En estos espectáculos eran personajes imprescindibles los juglares<sup>40</sup> (quienes a lo largo de la Baja

<sup>35</sup> Apud VAZQUEZ JANEIRO, Isaac, “De la Maternidad Virginal a la Concepción Inmaculada de María, según Fray Diego de Moxena de Valencia (siglo XV)”, *Estudios Marianos* 64, (1998), 541-554. Según este autor, Fray Diego, “partiendo del hecho de la maternidad virginal, considera la concepción inmaculada también como un hecho, y como un hecho necesario, puesto que sin él no se hubiera dado la Encarnación del Verbo y consiguientemente tampoco la maternidad virginal”.

<sup>36</sup> Este temprano tema bizantino alcanzó difusión en España sobre todo en el siglo XV. Son ejemplos destacados, entre muchos sobre variados soportes, la portada de piedra del Hospital de la Latina de Madrid, trasladada ahora a Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica, el cuerpo central del retablo de madera de Gil de Silóe de la capilla del obispo Acuña de la catedral de Burgos, o la escultura de madera policromada de Alejo de Vahía, 1490-1510, del Museo parroquial de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Palencia.

<sup>37</sup> GUTIERREZ MARTÍN, en “Juan Arias de Avila. Un obispo segoviano del siglo XV”, en *Segovia en el siglo XV...* Actas 1998, (n. 7), pp. 518-519 ofrece algunos datos tomados del propio Archivo del Hospital de la Misericordia.

<sup>38</sup> BAJTIN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Universidad, Madrid, 1989, p. 78.

<sup>39</sup> HINOJOSA MONTALVO, José “Juegos, fiestas y espectáculo en el reino de Valencia: del caballero andante al moro juglar”, AA.VV., *Fiestas, juegos y espectáculos en la España Medieval*, Actas del VII Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campóo, 1995, (1999), pp. 67-91, espec., p. 73.

<sup>40</sup> Sobre los juglares, MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Col. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1991 (9ª ed.; la 1ª 1942).

Edad Media recibieron más frecuentemente el nombre de ministriles por su especialización en tocar instrumentos de música) cuyas actuaciones eran un reclamo seguro que atraían a numeroso público<sup>41</sup>. Su indumentaria debía ser siempre llamativa, conservándose en ocasiones descripciones de sus ropas, así como de sus instrumentos más habituales<sup>42</sup>, que confirman la caracterización de las figuras que ahora se estudian.

Representa la escultura de Aguilafuente la actividad de una comitiva juglaresca, en la que se encuentran algunas figuras muy caracterizadas. Parecen las más comunes, desde luego, los músicos, los danzantes y los equilibristas, a veces desnudos, pero reconocibles por sus pelucas, o, en su caso, por sus trajes o disfraces pintorescos<sup>43</sup>. Las ropas representadas (recordemos que han perdido el color que debió ser muy llamativo) parecen seguir modas anteriores a las de las figuras de la Anunciación del tímpano, pero pueden estar copiando dibujos y modelos más antiguos. Con sus hombros altos, pliegues más simétricos curvilíneos y ordenados recuerdan la ropa francesa o borgoñona de la mitad o inicios de la segunda mitad del siglo XV.

Entre ellas, alguna figura es más significada. A la izquierda de la puerta, sobre los músicos y equilibristas ya descritos, aparece un salvaje (Lam. 8). Esta imagen, conocida en la literatura desde el siglo XII<sup>44</sup> y frecuente en el arte desde el siglo XIV, se impuso en la propia vida diaria, cuando los señores disfrazaron de este modo a sus escuderos y criados en sus fiestas y ceremonias privadas como signo de modernidad, pero, desde luego también, de ostentación de su poder, resultando en el siglo XV la imagen más conocida la de los salvajes como tenantes de escudo<sup>45</sup>. En este tiempo, el salvaje pasó a formar parte de las manifestaciones festivas de carácter

---

<sup>41</sup> HINOJOSA MONTALVO, José, op. cit., pp. 85-87. Demostrando la necesidad de estos comediantes en las fiestas, recoge el autor que en 1394 los jurados de Valencia envían una misiva a las autoridades de otras localidades del reino ante la próxima entrada de los reyes en Valencia, para lo cual se necesita que haya abundancia de juglares, por lo que envían a un mensajero para que traiga a la capital a cuantos juglares encuentre, a los que se les pagaría por su trabajo, estancia y desplazamiento.

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> Refiere R. NARBONA que la procesión del Corpus de Valencia en 1380 'sólo incluía al grupo angelical de músicos de cuerda con los rostros cubiertos de máscaras para acompañar a la eucaristía', y en la de 1432 en Gerona los juglares 'desfilaban ataviados como ángeles, con vestidos especiales y cabezas de cartón', costumbre que se siguió en 1439-40 y en 1446 con figuras cada vez mejor caracterizadas, Vid: NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, en "Los juegos y espectáculos de las fiestas del *Corpus Christi* en los reinos ibéricos (1264-1545)", *Lúdica*, 8, 2002, pp. 67-97, esp.: 85 y 83 respectivamente. Esta costumbre que, dice, se difundió de forma fulgurante por toda la geografía urbana, puede explicar el disfraz en el ángel de nuestra arquivolta, con su extraño peinado y sobre todo desmesuradas orejas.

<sup>44</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca...* (opus cit., n. 40) pp. 53-56, los encuentra en el siglo XII (?) en los Carmina Burana, pero de manera más habitual a partir de ese mismo siglo en la historia y la literatura del Reino de Aragón, recogiendo algunas menciones de su presencia en ciertos cortejos reales. Siguiendo la Crónica de Ramón Muntaner, recuerda las justas de los caballeros salvajes entre las diversiones más salientes de las fiestas celebradas por Jaime I con motivo del viaje de Alfonso X en 1275. Y en 1328, en los festejos de la coronación de Alfonso IV en Zaragoza y entre el cortejo de infantes y ricos hombres que acompañan al Rey, la presencia de caballeros salvajes a caballo que lanzan el grito de la casa real: "Aragón".

<sup>45</sup> AZCÁRATE, J. M. de, "El tema iconográfico del salvaje", *AEA*, XXI, 1948, pp. 81-99. Es interesante el hecho de que las imágenes de la Anunciación en la entrada de la capilla del Condestable, en la catedral de Burgos, estén apoyadas sobre estas figuras, tenantes de escudo, y que también lo sea la imagen que flanquea por la derecha al grupo de San Joaquín y Santa Ana en la puerta del Hospital de la Latina de Madrid.



**Lamina 8.** Figura de un salvaje. Arquivolta de la fachada meridional.

público resultando imprescindibles en las celebraciones que con cualquier motivo, tanto religioso como laico, tenían lugar en las ciudades y pueblos hispanos. Fueron así las propias compañías de juglares las que incorporaron este disfraz a su repertorio más convencional, resultando la presencia de estos actores en muchas ocasiones una de las más solicitadas. R. Narbona<sup>46</sup> narra alguno de estos espectáculos o cortejos procesionales celebrados con ocasión de ciertas fiestas señaladas en los que

<sup>46</sup> NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, "Los juegos y ... (nota 39).

estos personajes tuvieron protagonismo. En 1373 durante la recepción en Valencia de la Duquesa de Gerona, esposa del heredero de la corona de Aragón, uno de los dragones que desfiló en la comitiva iba “escoltado por veinte hombres vestidos de salvajes, armados con ramas de árbol desgajadas”<sup>47</sup>. En el desfile de oficios que tuvo lugar en la ciudad con motivo de la recepción de Juan II en 1459, los curtidores “formaron un grupo de hombres salvajes cubiertos de distintos tipos de máscaras...”<sup>48</sup>. Y en Barcelona, dos hombres salvajes cerraban la procesión del Corpus con una barra, con la que retenían a los espectadores que se sumaban al final de la comitiva, evitando que la sobrepasaran<sup>49</sup>.

La representación clara de la idea de la inversión de la realidad, o el tópico del mundo al revés, o, en definitiva, la afirmación del carácter festivo de estas escenas pudo quedar plasmada en el vértice de la arquería, en donde un perro, tallado en la primera dovela de la curva descendente parece perseguido por un gato, esculpido en la dovela anterior a la clave. Podría defenderse en ellas el carácter significativo de esta figuración marginal, superándose un mero y convencional carácter decorativo de apariencia grotesca<sup>50</sup>. Es seguro que la gente sabía extraer la moraleja de esta figuración, moldeada por la tradición y tomada en última instancia del contexto cultural del momento.

En el lado derecho de la puerta, debajo del músico que toca una cornamusa, y del rostro envuelto en un vegetal, aparece la figura de un hombre desnudo con una gran ballesta. Si en este ciclo festivo de la arquivolta la imagen de un caballero armado con ballesta tendría una lógica cabida, al incorporar a la representación juglaresca un juego muy popular en las fiestas medievales<sup>51</sup>, el carácter poco convencional de la figura: su desnudez, extrema delgadez y extrañas facciones del rostro, anuncian una trasgresión del orden. Pero no es fácil entender su sentido. Es posible que se haya invertido la imagen del caballero, al que se espera como hombre fuerte, arrogante por su destreza en el manejo del juego y vestido de manera oportuna, ofreciendo a cambio a un ser desnutrido, desnudo y quizás con rasgos negroides o burlescos, y al que parece superar su propia arma, un bufón en definitiva, al que no parece ajena la muerte. Se trataría, en efecto, de una imitación burda de los ideales caballerescos.

---

<sup>47</sup> ...”con hachas de madera y otras armas rústicas, de modo que cuando un grupo de caballeros comenzó a combatir a la bestia, éstos comenzaron a defenderlo con una divertida pelea, capaz según el propio cronista de provocar la risa general, incluida la de la visitante homenajead”, *Ibidem*, p. 75, siguiendo a S. CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su anti-guo reino*, Valencia, Hijos de F. Vives Mora, 1925, pp. 5-35.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 76-77.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pp. 91.

<sup>50</sup> Puede ser comparable a las cuestiones planteadas por F. GUTIERREZ BAÑOS, en “La figuración marginal en la Baja Edad Media: Temas del “mundo al revés” en la miniatura del siglo XV”, *Archivo Español de Arte*, 278, 1997, pp. 143-162. Entre los ejemplos de ‘cazadores cazados’ expone, sacado de una miniatura flamenca del final del siglo XV conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, la escena de un perro que huye del acoso de unas liebres, en una página decorada, precisamente, con una miniatura de la Anunciación (p. 149).

<sup>51</sup> MONTALVO, *op. cit* (nota 39) p. 70, recuerda la popularidad de este juego, controlado en las fiestas por las autoridades municipales, en el que se combinan destreza física con la precisión en el manejo de las armas y en el que participan los más variados grupos sociales.

A esta figura sigue, cerrando el ciclo y con aparente nobleza, un rostro barbado y con corona, imagen clara de un monarca. Una vez más se puede plantear si se trata de una imagen folclórica, de un rey de burlas, propio de una de las fiestas de locos en las que se representa un mundo al revés<sup>52</sup>, o si, por el contrario, reproduce a un personaje real ofreciendo un contrapunto de seriedad en toda esta chanza. Un rey que, si fuera cierto, lógicamente sería el castellano Enrique IV<sup>53</sup> en cuyo reinado se celebró la sesión sinodal, opción posible si se recuerda la presencia de reyes en este mismo punto de las portadas a lo largo del periodo gótico, como los rostros reales en la portada del monasterio de Stas Creus en Tarragona, la figura de Carlos II en Ujué o quizás la de Fernando II en Santa María de Benavente, entre otros muchos ejemplos.

En resumen, creo que las numerosas cuestiones tratadas evidencian un momento estelar en la vida del pueblo segoviano de Aguilafuente a finales del siglo XV. El Sínodo Provincial que tuvo lugar en su iglesia de Santa María en el año 1472 no debió circunscribirse exclusivamente a las sesiones desarrolladas durante diez días en el templo, sino que debió acompañarse de fiestas y una gran actividad en otros muchos sectores, cuyos efectos quedaron en parte plasmados en la piedra. El propio edificio se convirtió así en inmejorable e inesperado medio de información de los sucesos de aquel momento

La reforma del templo puede conllevar un interés propagandístico por parte del obispo Arias Dávila, que de esta manera vendría a afirmar en la Diócesis su prestigio y su autoridad, seguramente mermados por las circunstancias políticas del momento. Se acomete así la transformación total de sus dos fachadas, estructuras de primera magnitud a la hora de vehicular un mensaje simbólico. Ambas, siguiendo la moda impuesta desde la mitad del XV en el taller de cantería de la catedral toledana, fueron renovadas con portadas abocinadas de múltiples arquivoltas baquetonadas, arcos conopiales y encuadres de alfices, en las que quizás no fue ajena la mano de Juan Guas que en esta misma fecha está trabajando para nuestro obispo en la ciudad de Segovia. Y esta innovación estética sirvió de marco a una interesante iconografía, seguramente ideada por el propio obispo, que expone temas sacros, profanos y heráldicos en una perfecta asociación y con una certera voluntad histórica. Se resalta la devoción a la Virgen, en la línea inmaculista decretada por la tesis conciliar; la fiesta profana festeja y acompaña a la celebración del Sínodo; y el prelado hace ostentación de sus armas manifestando seguramente su función de promotor de todo este espectáculo. La precisión cronológica queda expresada en un novedoso soporte epigráfico presentado por un águila como tenante.

---

<sup>52</sup> HEERS, *Carnavales y fiestas de locos*, y tb: *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'occident à la fin du Moyen Age*, Conférence Albert-le Grang 1971, Inst. D'Études Medievales, Montréal, 1971, pp. 119-146.

<sup>53</sup> VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, en "Los artistas del Rey: documentos iluminados para Enrique IV de Castilla (1454-1474)", *Reales Sitios*, 169, 2006, pp. 2-17, recuerda la existencia de dos retratos de Enrique IV incluidos en sendos documentos oficiales, producidos en fechas muy espaciadas, 1454 el primero, siendo aun príncipe, y ya coronado, en 1462.