



800 ANIVERSARIO DE LA
PARROQUIA DEL
ESPÍRITU SANTO
DE MIRANDA DE EBRO
(1217-2017)

© Parroquia del Espíritu Santo de Miranda de Ebro

© De los textos: Gregorio Burgos Contreras, José Ignacio Lorenzo Urruchi,
José Javier Vélez Chaurri, Rodolfo Vélez Castrillo y José Luis Lastra Palacios.

Dep. Legal: BU 109-2018

ISBN: 978-84-09-00252-8

Imprime: Gráficas Navarro Pinedo, S.L.

EL ROMÁNICO EN MIRANDA DE EBRO.
LA PARROQUIA DEL ESPÍRITU SANTO
(ANTIGUA SAN NICOLÁS) Y SU HISTORIA
CONSTRUCTIVA (SIGLOS XII-XX).

José Javier Vélez Chaurri

Universidad del País Vasco (UPV-EHU)



La parroquia del Espíritu Santo de Miranda de Ebro, en sus orígenes bajo la advocación de San Nicolás de Bari, posee un ábside y portada románicos que la convierten en el conjunto arquitectónico más antiguo y de mayor valor del patrimonio histórico-artístico de la ciudad, y en uno de los ejemplos burgaleses más señeros de finales del siglo XII. No extraña por tanto que haya sido citada y, a veces valorada, en la mayor parte de los estudios sobre el arte románico referidos a Burgos, Álava o al camino de Santiago que cruza el País Vasco para llegar a tierras castellanas a la altura de Miranda¹. Uno de



Parroquia del Espíritu Santo (antigua San Nicolás de Bari)). Miranda de Ebro. Ábside románicos de finales del siglo XII y comienzos del siglo XIII. Alzado y capilla del siglo XVI.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Grupo de Investigación consolidado del Gobierno Vasco, “Sociedad, Poder y Cultura, siglos XIV-XVIII” IT 896-16. La parroquia del Espíritu Santo de Miranda de Ebro, originalmente dedicada a San Nicolás, fue analizada en la fundamental obra de PÉREZ CARMONA, J., *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1959 (1974), pp. 61-62 y 83. La primera monografía específica en VÉLEZ CHAURRI, J. J., *El Ro-*

los más importantes pintores españoles del siglo XIX, Mariano Fortuny y Marsal (Reus, 1838 - Roma, 1874), debió pasar por Miranda de Ebro en torno a 1870, quizá con motivo de alguno de sus viajes a París. La portada de la entonces iglesia de San Nicolás le llamó la atención, se paró delante de ella y dibujó el capitel de la portada en el que se representa el castillo. Este dibujo y el grabado de 1823 de A.F. Caminade, que reproducimos después, son las representaciones más antiguas de la parroquia². Pese a las transformaciones sufridas a lo



Mariano Fortuny y Marsal. Dibujo de los capiteles de la iglesia del Espíritu Santo en Miranda de Ebro. Realizado en torno a 1870. Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). Número de catálogo 105127-D.

mánico en Miranda y su comarca (una historia de Miranda y su comarca hasta el siglo XIII), Miranda de Ebro, 1984, pp. 121-130 (monografía) y 72-74 (iconografía de los capiteles). Otra monografía en ANDRIO GONZALO, J., "Iglesia del Espíritu Santo, antigua iglesia mirandesa de San Nicolás", *Estudios Mirandeses*, 3 (1983), pp. 25-44. Sin aportaciones novedosas, este conjunto románico ha sido citado en innumerables libros y artículos que en su mayor parte se recogen en ILARDIA GALLEGO, M., "Miranda de Ebro. Iglesia de San Nicolás", en GARCÍA GUINEA, M. A. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.) y RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., (Coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos, Volumen II*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 1283- 1288. Una revisión y puesta al día de lo que escribimos en 1984 en VÉLEZ CHAURRI, J. J., "El arte en Miranda de Ebro. Del Románico a nuestros días" en OJEDA, R. y VÉLEZ, J. J. (coords.), *Historia de Miranda de Ebro*, Miranda de Ebro, 1999, pp. 335-341.

2 El dibujo de Fortuny se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). Número de catálogo: 105127-D. Se fecha en torno a 1867 y es un dibujo realizado a lápiz grafito sobre papel. Alberto Otal ha identificado el motivo de este dibujo de Fortuny y el MNAC ha incorporado sus indicaciones al catálogo del museo.

largo de los siglos, el incendio de 1936, el deterioro que sufren sus capiteles historiados e, incluso, el desconocimiento y escasa valoración local, esta conjunto sigue siendo un referente para la historia, la cultura y el patrimonio de la ciudad. Fue iniciado en los años finales del siglo XII, en paralelo a la finalización de las obras del puente sobre el Ebro y a la concesión del fuero a la villa mirandesa que, a partir de entonces, experimentó un enorme desarrollo. El 3 de junio de 1931 a propuesta del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el gobierno declaró a esta iglesia, junto a otros numerosos conjuntos españoles, *Monumento histórico-artístico perteneciente al Tesoro Artístico Nacional* (Gaceta de Madrid, de 4 de junio)³.

Los vecinos de Miranda, que desde los orígenes de la aldea se habían asentado entre el cerro de la Picota y la orilla sur del río Ebro, comenzaron a ocupar también la orilla norte a mediados del siglo XII formando el nuevo barrio de Allende. La mejora de la situación política, la lejanía del peligro árabe, el aumento de los intercambios comerciales y el crecimiento demográfico, entre otras muchas causas a las que nos referiremos, favorecieron esa ocupación. Estos vecinos pronto necesitaron también de una iglesia que cubriera sus necesidades espirituales y no tener que cruzar el río y subir a La Picota para asistir a los oficios en las de Santa María, Santa Petronila o San Martín. Así nació una nueva parroquia que se levantó a la orilla del río bajo la advocación de San Nicolás, aunque en 1972 cambió su titularidad por la del Espíritu Santo.

En los albores del segundo milenio Miranda de Ebro era una pequeña aldea en lo alto del cerro de La Picota de la que no tenemos noticias documentales. La crónica de Alfonso III,

³ Gaceta de Madrid, número 155 de 4 de junio de 1931, páginas 1181-1182.

al narrar la actividad expansiva llevada a cabo por Alfonso I en el año 757, citaba a “Mirandam” entre las “civitas” hasta las que había llegado. Pero debemos de esperar hasta finalizar el siglo XI para volver a tener algún documento que la cite, y eso si aceptamos la fecha de 1099 para el fuero de Miranda o, en caso contrario⁴, hasta mediados del siglo XII, en concreto en 1147, cuando el nombre de “Mirandam” aparece citado en el fuero de Pancorbo. Poco después vuelve a encontrarse en un documento de 23 de julio 1155 en el que Rodrigo, obispo de Calahorra, obtiene el permiso real para edificar un puente en “Miranda”.

Durante el siglo XI la situación fronteriza de la comarca mirandesa, la hizo pasar a manos navarras o castellanas al compás de las vicisitudes de la guerra, pero Miranda no tiene apenas protagonismo. Situada en lo alto de un pequeño cerro y sin puente que facilite el cruce del Ebro en sus cercanías, tendrán más importancia lugares cercanos como Arce, Bayas o Nave de Albura. Esta atonía de la pequeña aldea va a traducirse a mediados del siglo XII en un dinámico despertar que, como en otros lugares de Castilla y Navarra, la convertirá ya en el siglo XIII en cabeza de un amplio alfoz. A ello contribuyó el crecimiento demográfico, la ampliación del área roturada, el

4 La fecha del fuero de Miranda de Ebro sigue todavía sometida a debate entre los que apuestan por 1099, como el gran estudioso del fuero mirandés CANTERA BURGOS, F., *Fuero de Miranda de Ebro*, Burgos, 1980 (1945), o los que opinan que el fuero que se presentó para su confirmación al rey Alfonso VIII en 1177 era una falsificación y que por tanto esa es la fecha real de concesión del fuero a Miranda de Ebro, como señala MARTINEZ DÍEZ, G., *Fueros locales en el territorio de la provincia de Burgos*, Burgos, 1982, pp. 59-62. Por la fecha de 1177 también apuesta GARCÍA DE CORTAZAR, J. A., “Medio natural e historia medieval: Miranda de Ebro y su entorno (siglos VIII-XVI)” en CLEMENTE, J. (Ed.), *El medio natural en la España medieval*, Cáceres, 2001, pp. 105-106. Una valoración del fuero en JIMÉNEZ HERREROS, J., “Historia medieval. La formación de una villa”, en OJEDA, R. y VÉLEZ, J. J. (coords.), *Ob. cit.*, pp. 44-48.

aumento de los intercambios comerciales, los nuevos caminos para mercaderes y peregrinos y la construcción de un puente sobre el Ebro. Pero también su definitiva ubicación política pues, con la mayoría de edad de Alfonso VIII, Miranda y otros territorios cercanos pasaron a manos castellanases pese a los derechos esgrimidos por el monarca navarro Sancho VI en 1176. Miranda tomaba así un nuevo rumbo en la historia, que se vería afianzado en 1177 cuando el propio Alfonso VIII confirma el fuero, lo que se tradujo en innumerables beneficios para la villa (instituciones, mercados, alfoz, etc.)⁵.

Aunque algunos mirandeses comenzaron a poblar el nuevo barrio de Allende, el paso del Ebro seguía siendo complicado pues no había puente que uniera las dos orillas hasta Puentelarrá, teniendo que cruzarse el río por el vado de Arce, en las barcas de La Nave de Albura o, sin que podamos afirmarlo, por alguna barca en la propia Miranda. Era necesario un puente que uniera las dos orillas pero que también controlara el futuro y próspero tráfico comercial que produciría importantes beneficios. El 23 de julio de 1155, Sancho III, con permiso de su padre el emperador Alfonso VIII, daba licencia a la iglesia de Santa María de Calahorra para construir el puente de Miranda. El privilegio concedido a Rodrigo, obispo de Calahorra, le permitía fabricar y construir un puente, “...de illo ponte de Miranda, ut fabricetis et faciatis eum ...”, y tener sobre él absoluta potestad, es decir poder imponer cualquier impuesto por cruzarlo⁶. Todavía en 1194 Alfonso VIII donaba propiedades al obispado de Calahorra para la obra del puente: “ad opus pontis de Miranda”⁷. Pese a estas obras tardías

5 Una valoración del fuero en JIMÉNEZ HERREROS, J., Ob. cit., pp. 44-48.

6 RODRÍGUEZ R. DE LAMA, I., *Colección diplomática medieval de La Rioja. Tomo II. Documentos (923-1168)*, Logroño, 1976, pp. 264-265, doc. 182.

7 RODRÍGUEZ R. DE LAMA, I., *Colección diplomática medieval de La Rioja*.

creemos que para 1177, cuando aparece citado en el fuero, el nuevo puente de piedra estaba prácticamente concluido y ya había cobrado gran importancia estratégica y comercial. Entre los privilegios concedidos en el fuero se encontraba el que el puente mirandés era considerado paso exclusivo del río Ebro entre Logroño y Miranda y por él deberían cruzar comerciantes, viajeros y peregrinos⁸. El 6 de mayo de 1199 Alfonso VIII, en el marco de la campaña militar contra el rey navarro Sancho VII,



Litografía de la villa de Miranda de Ebro en 1823. Realizada por el pintor y litógrafo francés A. F. Caminade en la casa Langlume de París. En el lado izquierdo del río Ebro se aprecia la parroquia del Espíritu Santo (actual San Nicolás).

Tomo III: Documentos (1168-1225), Logroño, 1979, p. 133, doc. n. 352.

⁸ Sobre el puente de Miranda de Ebro CADÍÑANOS BARDECI, I., “El puente de Miranda de Ebro”, *Estudios Mirandeses*, 3 (1983), pp. 7-23 y VÉLEZ CHAURRI, J. J., “El puente de Miranda de Ebro (1155-1911). Transformaciones de una obra pública a lo largo de la Historia” en OJEDA, R., y VÉLEZ, J. J., *Animales, carros y transporte tradicional en la historia de Miranda de Ebro*, Miranda de Ebro, 1995, pp. 189-234.

cruzaba el Ebro por el puente de Miranda⁹, que el mismo había contribuido a financiar, y sin duda pudo contemplar las obras de la iglesia mirandesa.

Un nuevo puente, la confirmación del fuero y la incorporación definitiva al reino de Castilla, que se tradujo en estabilidad política y desarrollo económico, fueron las claves para que en Miranda de Ebro se fundara una nueva parroquia: **San Nicolás de Bari**. Se levantó en la orilla izquierda del río Ebro, junto al puente que se estaba construyendo, y en territorio perteneciente al obispado de Calahorra que, como hemos visto, también tenía el control sobre el puente que unía los dos barrios de la villa. La elección de la advocación no fue arbitraria, pues San Nicolás (+ 343) era uno de los santos más populares de la iglesia de Oriente, en parangón con su homónimo en la de Occidente San Martín. Su culto tiene una fecha referencial, el año 1.087 cuando sus restos son trasladados desde Mira, en poder turco, hasta la localidad italiana de Bari. En honor del santo se levantó la basílica de San Nicolás, edificio románico terminado en el año 1.097. Desde ese momento, y por los caminos de peregrinación, se difundieron rápidamente su vida y milagros y no es extraño que su nombre fuera elegido como advocación de nuevas parroquias como la de Miranda, la cercana de Fontecha e incluso la situada junto a la catedral de Burgos que aparece citada ya en 1163. A comienzos del siglo XII los peregrinos podían encontrar en el transepto de la catedral de Santiago de Compostela sendas capillas dedicadas a San Nicolás de Bari (terminada hacia 1107 en el brazo

9 FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J., “La quiebra de la soberanía navarra en Álava, Guipúzcoa y el Duranguesado (1199-1200)”, *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 45/2 (2000), pp. 439-494, en particular la p. 476.

norte) y a San Martín de Tours, protectores de los peregrinos y viajeros¹⁰.

Los mirandeses del barrio de Aquende que también fueron ocupando el espacio entre la ladera de La Picota y la ribera del río demandaron así mismo una nueva parroquia. Esta comenzó a construirse en las primeras décadas del siglo XIII bajo la advocación de San Juan Bautista y en ella el Gótico se abrió paso en el arte de la villa.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA ROMÁNICA

El fuero de Miranda de Ebro contiene la primera mención que conocemos a la parroquia de San Nicolás. En sus capítulos se indica su advocación y situación: “*ex parte alava en sanctum nicholaum de villa circa pontem ...*”. Es decir en la parte de Álava y cerca del puente, pero también se la califica como iglesia juradera donde debían resolverse los litigios entre los vecinos de la villa y los habitantes de la orilla izquierda del Ebro en un amplio radio de acción que incluía muchas localidades alavesas. Podemos deducir entonces que la iglesia de San Nicolás empezó a construirse en torno a los años sesenta del siglo XII, quizá en paralelo a las obras del puente, y que para 1177 ya existiría un pequeño templo que cubría las necesidades espirituales de la población. En los últimos años del siglo XII y los primeros del siglo XIII, la pequeña iglesia se transformó en un edificio románico del que hoy son fiel reflejo el ábside, la portada y la caja de muros. Los feligreses de San Nicolás, gracias al desarrollo económico impulsado por el fuero y el puente, pudieron hacer frente a los gastos que suponían las nuevas obras.

10 CATIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “Compostela, Bari y Jerusalén: tras las huellas de una cultura figurativa en los Caminos de Peregrinación”, *Ad Limina*, 1 (2010), pp. 23 y 37. El propio Gelmírez tuvo gran devoción por San Nicolás construyendo un segundo altar en su capilla arzobispal.



Parroquia del Espíritu Santo (antigua San Nicolás de Bari). Miranda de Ebro. Portada románica de finales del siglo XII y comienzos del siglo XIII. Alzado y capillas del siglo XVI.

La iglesia de San Nicolás de Bari es uno más de los numerosos edificios románicos levantados en el último cuarto del siglo XII y comienzos del siglo XIII en la comarca de Miranda de Ebro, en otras zonas cercanas de la provincia de Burgos, como las Merindades o la Bureba, o en territorios limítrofes de las provincias de Álava y La Rioja¹¹. En esa cronología tiene lugar

¹¹ RODRÍGUEZ PAJARES, E. J., *El románico en La Bureba*, Burgos, 2002. Para estas zonas se puede consultar: GARCÍA GUINEA, M. A. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.) y RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., (Coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos, 4 vols.*, Aguilar de Campoo, 2002; *Enciclopedia del Románico en La Rioja, 2 vols.*, Aguilar de Campoo, 2008; *Enciclopedia del Románico en el País Vasco, 3 vols.*, Aguilar de Campoo, 2011. Para Burgos, PÉREZ CARMONA, J., *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1959 (1974) o RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. (Dir.), *El arte románico en el territorio burgalés*, Burgos, 2004. Para La Rioja MOYA VALGAÑÓN, J. G., “La Plena Edad Media y el Románico” en ARRÚE UGARTE, B., y MOYA VALGAÑÓN, J. G., *Historia del arte en La Rioja*, vol. 2, Logroño 2005 o HERAS NÚÑEZ, M. A., “El arte románico en La Rioja”, *II Semana de Estudios Medievales de Nájera*, Logroño, 1992, pp. 153-190. Para Álava, PORTILLA VITORIA, M. J., “Arte Románico. Raíces y Evolución” en *Álava en sus manos*. Tomo IV, Vitoria, 1983, pp. 41-72 o MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F., y LÓPEZ DE OCÁRIZ

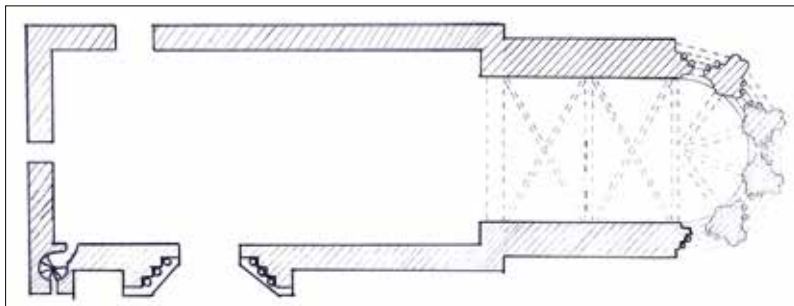
la expansión y ruralización del Románico por estas comarcas alejadas de los centros artísticos más importantes y al amparo de una mayor estabilidad política. Los modelos que influyeron en la construcción de esta iglesia y de sus labores escultóricas se encuentran en dos cenobios monacales benedictinos, Oña y Estíbaliz, y en parroquias como la de Tuesta, pero los referentes lejanos se encuentran en Francia y en la fecunda influencia del arte borgoñón¹². Entre los ejemplos cercanos a Miranda podemos citar las iglesias de La Nave, Bardauri, Arce, Santa Gadea, Bozoo, Montañana, Encío y la desaparecida de San Juan de Ameyugo o conventos como el de Bujedo de Candepajares. También relativamente cercanas se encuentran las de Soto de Bureba (Burgos), cuya portada se realizaba en torno a 1176, y la citada parroquia alavesa de Tuesta cuyo ábside fue imitado por los canteros de San Nicolás de Miranda, qué quizá fueran los mismos.

En la actualidad presenta planta de cruz latina, con ábside, cabecera y caja de muros románicos, capillas del crucero y alzado de la nave principal de comienzos del siglo XVI, y cubiertas de la nave del siglo XX que imitan las bóvedas de crucería desaparecidas en el incendio de 1936. Un análisis del románico comarcal nos permite aventurar la **estructura original de la primitiva parroquia de San Nicolás de Bari**. Se levantó con piedra de sillería de hiladas muy regulares, planta basilical de una nave, profundo presbiterio y cabecera poligonal orientada, como era lógico, al Este por donde llega la luz, símbolo de Cristo. Dos elementos indispensables en la nueva liturgia romana fueron el pórtico o galería porticada y

ALZOLA, J. J., “Arte Prerrománico y Románico en Álava”, *Ondare, Artes plásticas y monumentales*, 5 (1998), pp. 15-79.

12 GÓMEZ GÓMEZ, A., “Asimilación y transmisión del arte románico en el País Vasco: el caso de Estíbaliz (Álava)”, *Kobie*, XI (1995-97), pp.241-254.

un lugar de enterramiento junto al templo¹³ y ambos existieron en la iglesia de San Nicolás. El cementerio estuvo situado probablemente en el lado norte donde aún existe una puerta cegada; así lo vemos todavía en la ermita de Nuestra Señora de las Eras de Santa Gadea. En 1301 algunos vecinos se



Reconstrucción de la planta original del edificio románico.



Pórtico de la parroquia (desaparecido). Fotografía de hacia 1954-55.

13 SALGADO PANTOJA, J. A., “Las dimensiones simbólica y funcional de la galería porticada románica”, *Codex Aquilarensis*, 26 (2010), pp. 26-51, sobre el cementerio ver las pp. 35 y ss.

congregaban en el “çimiterio de Sanicolas de Miranda” para solucionar ciertas querellas. También el 23 de diciembre del mismo año los vecinos se reunieron en las “eras de varrio de San Nicolás” y “a la puerta de San Nicolás”¹⁴ y probablemente lo hicieron bajo su pórtico, situado al lado sur, que les cobijaba de las inclemencias del tiempo y servía de lugar de reunión, de celebración de diversos ritos y procesiones y de espacio judicial, pues la iglesia era juradera. En el primer arco de la portada se encuentra una inscripción de 1316 (era de 1354) que podría relacionarse con la construcción o reforma del citado pórtico a comienzos del siglo XIV: “ESTA LABOR FUE FECHA EN EL ANNO DEL ERA DE MIL ET CCC ET LIII ANNOS ET ERAN MAIORDOMOS DON IOAN MARTINEZ EL MAIOR ET IOAN MARTINEZ FIJO DE DOMINGO PERIZ DE QUINTANILLA”. El pórtico se mantuvo en pie hasta 1961



Inscripción situada en el primer arco de la portada.

¹⁴ CANTERA BURGOS, F., y ANDRÍO GONZALO, J., *Historia medieval de Miranda de Ebro*, Miranda de Ebro, 1991, doc. 61, pp. 389 y ss.

en que fue derribado debido a su deterioro tras el incendio de 1936, pero de él se conservan varias fotografías. Ocupaba gran parte del frente sur desde la portada hasta los pies y Luciano Huidobro señala que sus columnas eran góticas¹⁵.



Ábside. Construido entre los años finales del siglo XII y la primera década del siglo XIII.

15 HUIDOBRO, L., “Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el tesoro artístico de la provincia de Burgos desde el advenimiento de la República, y principalmente durante los años de 1936 y 37 en que parte de su territorio del Norte

De este templo románico perviven hoy el ábside, la portada y la caja de muros, que datan de los últimos años del siglo XII y comienzos del siglo XIII. En el ábside poligonal de cinco tramos se abren ventanas bajo profundas arcadas que apoyan en pilares con semicolumnas adosadas. La sensación que produce es la de robustez, pero la profundidad de las arcadas y las dos líneas de imposta rompen la monotonía



Ábside. Arco con ventanal abocinado de medio punto y pilares con semicolumnas adosadas.



Ábside. Canecillos con mascarones.

fue ocupado por los rojos y separatistas vascos”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 69 (1939), p.290.

del conjunto articulando los muros. Cada uno de los cinco ventanales abocinados remata en arquivoltas aboceladas de medio punto que apean sobre pares de columnas. En el interior, ábside y presbiterio muestran solidez y rudeza, sobre todo por la original bóveda de horno gallonada del ábside, con cuatro gallones de sección cuadrada que se unen en la clave del segundo arco triunfal. Seis columnas que se prolongan hasta el arranque de los arcos sirven de apoyo a esta estructura que anuncia la llegada de nuevas soluciones arquitectónicas. El mismo tipo de cubrición tienen los dos tramos del presbiterio, separándose uno de otro por un arco fajón apuntado. La diferencia estriba en que los gallones apoyan en la actualidad en ménsulas, si bien creemos que inicialmente también fueron columnas, probablemente desmontadas para la apertura de los arcos de entrada a sendas capillas en el siglo XVI. Los numerosos canecillos de la cornisa y capiteles del exterior del ábside presentan motivos decorativos (desaparecidos en el interior, aunque Huidobro señala que eran historiados). Hojas de acanto, que acogen piñas y bolas, y rostros, en algunos casos barbados y con rasgos individuales, y en otros carátulas o mascarones caricaturescos, son los temas utilizados con excepción de una pequeña figurita con los brazos levantados que parece sostener un cimacio. La reducción y simplificación del repertorio decorativo en el que dominan sobre todo los motivos vegetales nos remite a esos comienzos del siglo XIII en los que los postulados cistercienses influyen en la decoración de los templos.

La articulación exterior del ábside lo pone en contacto con el románico del Languedoc y la bóveda gallonada nos remite a los templos de Vallejo de Mena o San Juan de Ortega. Sin embargo la filiación más directa de la iglesia mirandesa se



Ábside y presbiterio. Interior con bóveda de horno gallonada (foto Noelia Davia).

establece con la de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta (Álava)¹⁶. La identidad entre ambas es absoluta en estructura y decoración, lo que permite, dado que ésta última conserva casi por completo la estructura original, hacernos una idea bastante exacta de lo que fue originalmente el templo de San Nicolás. Un tercer ejemplo de la comarca siguió el modelo de Tuesta y Miranda para su ábside, la parroquia desaparecida de San Juan de Ameyugo, de la que se conservan documentos gráficos. En un sillar que hace las veces de clave de la bóveda de gallones de Tuesta aparece el Pantocrator que bendice y sujeta un libro en el que aparece la inscripción “Elías me fecit”. Si como parece el nombre de Elías corresponde con el cantero que dirigió las obras de Tuesta, podemos aventurar que el mismo maestro y su cuadrilla realizaron poco después los de Miranda y Ameyugo.



Parroquia de la Asunción de Tuesta (Álava). Ábside.

¹⁶ LÓPEZ DE OCÁRIZ Y ALZOLA, J. J., *Tuesta. Templo de Nuestra Señora de la Asunción*, Vitoria, 1986.

Teniendo en cuenta estas relaciones, la probable fecha de consagración de Tuesta (1207), la presencia de Alfonso VIII en Miranda hacia 1206 y las características estilísticas, podemos señalar que el ábside de San Nicolás pudo iniciarse también a finales del siglo XII y terminarse en la primera década del siglo XIII.

Terminado el ábside y el presbiterio los canteros continuaron con la construcción de los muros de la nave y la portada, probablemente en torno a 1210-1220. En el muro sur y en la esquina del hastial todavía podemos apreciar pequeñas saeteras que iluminan una escalera circular por la que se accedía a la espadaña-campanario. El arco apuntado de la **portada**, los dientes de sierra de la decoración, las columnillas que hacen de codillo, el rebanco sobre el que apoyan las columnas y comparaciones con portadas de similar factura como las de Tuesta,



Parroquia de la Asunción de Tuesta (Álava). Interior del ábside y presbiterio.



Antigua parroquia de San Juan de Ameyugo (Burgos). Ábside (desaprecido)



Portada. Construida en torno a 1210-1220. Posee tres arquivoltas y arco apuntado.

apoyan esa datación. Destaca del resto del muro por su abocinamiento con el clásico codillo y presenta intradós liso sobre él que se disponen tres arquivoltas, la primera decorada con varias filas de dientes de sierra superpuestos, la segunda con flores cuatripétalas a modo de puntas de diamante y la tercera abocelada; todo ello parecen ser ecos del arte borgoñón llegados hasta aquí a partir del monasterio de San Salvador de Oña. El extradós o guardapolvos se ornamenta con acantos verticales muy geométricos. Sustentan este entramado un banco corrido, tres columnas acodilladas a cada lado y gruesos cimacios, el de la izquierda con ajedrezado o billetes de tres

filas. Pero en esta portada sobresalen los motivos decorativos de los capiteles de las columnas y los ocho **canecillos del tejeroz**. De estos últimos, el primero, tercero y quinto se decoran con flores cuatripétalas, rombos y un búho respectivamente, y los otros cinco con un repertorio de mascarones y cabezas que repiten en parte los del ábside, aunque más individualizados por sus rostros, peinados, barbas o gorros. El séptimo es



Portada. Canecillos del tejeroz.



Portada. Canecillos del tejeroz. Entre ellos destaca el búho símbolo del pecado y las tinieblas.

una mujer con toca y barbuquejo, y el resto hombres, uno con rasgos negroides. El significado de estos personajes es todavía incierto pues para otros lugares con cabezas y rostros similares se han planteado diversas hipótesis. Se les identifica con posibles fundadores, con personas fallecidas que se encuentran en el más allá o con hombres a los que va destinado el mensaje de Dios y que unos han aceptado (canecillos 6, 7 y 8) y otros han rechazado (canecillos 2 y 4). Esta última idea puede completarse con la presencia del búho, que según el Fisiólogo es un animal de las tinieblas y representa al pecador y en particular a los judíos que han rechazado a Jesucristo, el verdadero sol¹⁷.



Portada. Capiteles del lado oriental. Dos de ellos con hojas de acanto y el tercero con un castillo y un león.

17 SEBASTIÁN, S., *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, 1978, p. 77. Esta interpretación se remontaría a San Ambrosio. Ver PEJENAUTE RUBIO, F., “Consideraciones en torno al búho, nocturna avis, quae ab hominibus est ingrata”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 29 (2007), pp. 223-252, en especial la p. 243.

Aunque realizados en el mismo momento, los **capiteles** responden a dos formas de entender la función de la imagen religiosa. En el lado oriental dos de ellos siguen la moda cisterciense al presentar hojas de acanto geometrizadas que acogen uvas. El tercero presenta en uno de sus lados un castillo de arquitectura gótica, arcos apuntados y restos de policromía original, y en el otro un león. Es probablemente un capitel conmemorativo que puede relacionarse con la unión castellano leonesa de 1230, aunque quizá labrado en una fecha posterior como el año 1237, cuando Fernando III confirma en Vitoria el fuero mirandés, o el de 1254, con motivo de la concesión de la feria de mayo por Alfonso X. En el lado occidental se despliegan por el contrario motivos historiados que, en forma de catequesis pétreo, enseñan al fiel que va a entrar en el templo los castigos que merecen los vicios de la avaricia y la lujuria.



Portada. Capiteles historiados del lado occidental y cimacio con ajedrezado. Castigo del avaro y Leviatán.



Portada. Capiteles historiados del lado occidental. El avaro y la lujuria.

Antes de entrar en la iglesia y al contemplar estas escenas el cristiano se arrepentía de sus pecados y cruzaba el umbral de la casa de Dios. Pero no podemos olvidar que los feligreses se reunían en muchas ocasiones en los pórticos de las iglesias convirtiendo las portadas con imágenes en “telón de fondo de prácticas rituales y judiciales”¹⁸. Esto ocurría también en San Nicolás de Miranda, iglesia juradera donde se llevaban a cabo diversas actuaciones judiciales. La psicomaquia medieval, esa lucha entre la virtud y el vicio, tan presente en el románico del siglo XII, prácticamente desapareció de las portadas a partir del XIII, pero en el arte rural se mantuvo durante algunos decenios más como vemos en multitud de iglesias de esa cronología en Burgos, Álava o La Rioja y en parroquias cercanas a la de Miranda como las de Tuesta o Bernedo¹⁹ donde se repiten

18 CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “Platerías: función y decoración de un «lugar sagrado»”, en PLÖTZ, R. (dir.), *Santiago de Compostela: ciudad y peregrino. Actas del V Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Viveiro, 2001, pp. 289-331.

19 Entre las primeras síntesis para el románico alavés: LÓPEZ DE OCÁRIZ Y

motivos similares. La tosquedad de ejecución de los relieves de San Nicolás de Miranda viene determinada por la ruralización del arte románico en los últimos años del siglo XII. No obstante sus fuentes de inspiración lejana han de buscarse principalmente en la escultura borgoñona (Vezelay, Autun) y su influencia (Souillac, Conques, Toulouse, Moissac) y llegó aquí a través de los caminos de peregrinación a Santiago que se convirtieron en trayectos de ida y vuelta en el intercambio de ideas y modelos²⁰.



Dibujos con los capiteles historiados de la portada. Avaro, castigo del avaro, lujuria y Leviatán (dibujos de Miguel Ángel Tobalina Blasco).

Estos dos pecados, avaricia y lujuria, aparecen unidos frecuentemente en capiteles y tímpanos²¹ (Moissac, Beaulieu,

ALZOLA, J.J. y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F., “Arte prerrománico y románico en Álava”, *Ondare*, 5 (1988), pp. 17-79. LÓPEZ DE OCÁRIZ Y ALZOLA, J.J., “Ornamento, símbolo y relato en el románico de Álava. Panorámica artística” en GARCÍA GUINEA, M. A. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.), *Enciclopedia del románico en el País Vasco*, Aguilar de Campoo, 2011, pp. 53-100.

²⁰ De la ingente bibliografía sobre el tema queremos citar el trabajo de RODRÍGUEZ BARRAL, P., “Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa”, *Codex Aquilarensis*, 21 (2005), pp. 8-28.

²¹ VILA-BELDA MARTÍ, F., *Imagen y palabra. Los pecados más frecuentes en la iconografía de Castilla medieval (siglos XI al XV)*, Madrid, 2016 (tesis doctoral), pp.509-511. Recoge la frase del canónigo Martín Pérez: “... e paresçe por espeperiencia, dos son los pecados en que paresçen los omes mas envueltos conviene a saber luxuria e cobdiçia e destos tomas mas verguença”. (<https://repositorio.uam>).



Detalle de uno de los lados del segundo capitel del lado occidental. Un diablo lleva al avaro sujeto por cadenas (foto Noelia Davia).

Fromista, Santiago de Compostela y, en el ámbito de Miranda de Ebro, Tuesta, Vallejo de Mena, Estíbaliz) y su asociación también se encuentra en la literatura de la época. Es bien conocida la frase del maestro de teología de París, Etienne Langton quién en 1180 señalaba: “*Duo sunt que ducunt hominem ad infernum: avaritia et luxuria...Haec due, scilicet avaritia et luxuria, sunt causa omnium malorum*”²². No deja de ser curioso que esas palabras se escribieran en una fecha muy cercana a los inicios de las obras de la iglesia de San Nicolás. Los capiteles que mostraban la avaricia y su castigo servían para “advertir tanto a romeros, como a falsos peregrinos, de las consecuencias de un pecado que, a tenor de lo expresado en no pocos sermones del Calixtino, debía de ser bastante frecuente

[es/bitstream/handle/10486/675435/vila_belda_marti_faustina.pdf?sequence=1](https://bitstream/handle/10486/675435/vila_belda_marti_faustina.pdf?sequence=1).

²² Esta sentencia se recoge en LONGÈRE, J., Oeuvres oratoires de maîtres parisiens au XIIe siècle. *Étude* historique et doctrinale. Vol. II, Paris, Études Augustiniennes, 1975, p. 150, recogido en POZA YAGÜE, M., “La Avaricia”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (2010), p. 12.

entre los viajeros de la época”²³. La avaricia y la lujuria fueron los dos objetivos fundamentales del combate eclesiástico a finales del siglo XI en relación con la reforma teológica que se estaba llevando a cabo bajo el pontificado de Gregorio VII.

El primero de los tres capiteles está destrozado pero en los otros dos aparecen escenas con diablos, pecadores y la boca del Leviatan. En un lado del segundo se representa el avaro: un hombre con faldilla y sogas al cuello que “agarra la bolsa con su mano izquierda mientras un horripilante demonio le encadena por la mano derecha”²⁴. El diablo tiene cabeza de animal, pelo erizado y faldilla de sátiro, en representación acuñada en Francia y que vemos en el tímpano de Autum y en otros lugares como Souillac y Vezelay. En el otro un lagarto y un sapo muerden a un hombre que sujeta con fuerza una bolsa de dinero colgada al cuello en clara representación del *castigo del avaro*; la presencia del sapo aumenta el sentido diabólico



Detalle de uno de los lados del segundo capitel del lado occidental. Castigo del avaro que es atacado por un sapo y un lagarto. A la izquierda el capitel en la actualidad, donde se muestra la enorme degradación que sufre; a la derecha el capitel hace unos años.

23 POZA YAGÜE, M., Ob. cit., pp. 9-19 (en particular la p. 11).

24 VILA-BELDA MARTÍ, F., Ob. cit. p.545.

de este pecado. La imagen de la avaricia en el arte románico está relacionada con el crecimiento económico de las ciudades en las que surge con fuerza la usura y Miranda era una de esas villas en plena expansión y que además contaba con la presencia de una importante comunidad de judíos dedicados con frecuencia al préstamo²⁵. Así lo señalaba el citado Etienne Langton, “*Avaritia consistit in usura, rapina, simonia, furto et huiusmodi...*”²⁶. En la cercana basílica de Estibaliz (Álava) encontramos también la imagen del avaro con la bolsa²⁷. Sobre el origen literario de esta representación encontramos diferentes opiniones desde las que señalan la influencia de la literatura bíblica y monástica vinculada a la figura de Judas, las que ven su inspiración remota en los hadices musulmanes y otras que lo relacionan con las comedias de Plauto²⁸.

En el tercer capitel un diablo, con el pelo formado por lenguas de fuego y pequeño látigo en una mano, tira del pelo de una mujer “lujuriosa y avara”. Esta se encuentra desnuda y por su cuerpo se enrosca una serpiente que la muerde el

25 La presencia judía en Miranda de Ebro está documentada en su fuero: “Y todos los vecinos que al presente son y por lo demás serán, caballeros o peones, o moros o judíos, observen este fuero y tengan en las demás cosas el fuero de Logroño” en CANTERA BURGOS, F., *Fuero de Miranda de Ebro*, Burgos, 1980 (1945), p. 75; CANTERA BURGOS, F., *La judería de Miranda de Ebro (1099-1492)*, Miranda de Ebro, 1987. Aunque referidos ya al siglo XV se conservan documentos en los que el concejo mirandés hace algunos requerimientos sobre la usura de algunos judíos de la villa SAGREDO FERNÁNDEZ, F. e IZQUIERDO ALONSO, M., “La villa de Miranda de Ebro a finales del siglo XV a través de la documentación del Archivo General de Simancas”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, 29 (2006), pp. 60-61.

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

27 GÓMEZ GÓMEZ, A., “Apostillas a la iconografía de Estibaliz (Álava)”, *Kobie*, IX (1992-93), pp. 147-158.

28 MONTEIRA ARIAS, I., “Las formas del pecado en la escultura románica castellana. Una interpretación contextualizada en relación con el Islam”, *Codex Aquilarensis*, 21 (2005), pp. 67-69. VILA-BELDA MARTÍ, F., Ob. cit. p.40.

pecho, representación del pecado de *lujuria*. Pero de su cuello cuelga también una correa terminada en una bolsa aludiendo al pecado de avaricia. Esta mujer con serpientes, “la femme aux serpents”, es una popular iconografía de la lujuria, probablemente nacida en Francia a finales del siglo XI. Pronto



Detalle de uno de los lados del tercer capitel del lado occidental. Un diablo de cabellos llameantes tira del pelo de una mujer desnuda. Es la imagen de la mujer lujuriosa y avara, a la que una serpiente enroscada en su cuerpo muerde el pecho.

se extendió por toda Europa, principalmente por los caminos de peregrinación, por lo que no es de extrañar que las primeras representaciones se encuentren en la Porte des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse, la catedral de San Pedro de Jaca, San Martín de Fromista, el panteón de San Isidoro de León y la catedral de Santiago de Compostela²⁹. La representación más aterradora del tema se encuentra en la abadía de Saint Pierre de Moissac. En el último tercio del siglo XII los ejemplos se multiplicaron en templos de pequeñas localidades como el que nos ocupa o los de Vallejo de Mena, San Pedro de Tejada o Lences por citar algunas localidades del norte burgalés. En la cercana basílica alavesa de Estíbaliz también encontramos otro significativo ejemplo.

La representación formal de la lujuria tiene como precedente las imágenes clásicas de la Madre Tierra o Tellus³⁰, una mujer rodeada de serpientes. La transformación de su significado original tiene mucho que ver con los escritos de los Padres de la Iglesia y los intereses del mundo monacal, principalmente Cluny, que vieron a la mujer como algo maligno, pecaminoso, la imagen de la tentación y el peor enemigo del hombre³¹. La

29 MARTÍNEZ DE LAGOS, E., “Discursos visuales y mentalidad religiosa. La femme-aux-serpents y el uso de imágenes antitéticas en la escultura románica”, *Brocar*, 38 (2014), p. 46.

30 MÂLE E., *L'Art Religieux du XII siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1966 (1922), pp. 374-76, LECLERCQ-KADANER, J., “De la Terre-Mère a la Luxure. A propos de “La migration des symboles””, en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 18 (1975), pp. 37-43.

31 Los siguientes trabajos recogen la mayor parte de la bibliografía sobre el tema de la Lujuria, y ofrecen interesantes síntesis con diferentes puntos de vista: ARAGONÉS ESTELLA, E., *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996, pp. 139-143. POZA YAGÜE, M., “La Lujuria”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 3 (2010), pp. 33-40; MARTÍNEZ DE LAGOS, E., “La femme aux serpents”. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval”, *Clio y Crimen*, 7 (2010), pp. 137-158. Una reciente aportación de MARTÍNEZ DE LAGOS, E., “La mujer como tentación maligna”, *Ars Bilduma*, nº 7 (2017), pp.13-52, vuelve sobre el tema de la transformación de la “madre tie-

Madre Tierra paso a ser la representación de la lujuria. No debe extrañar ese profundo cambio de significado pues es en el siglo XII cuando se acentúa la crítica eclesiástica contra la mujer y el pecado de lujuria. El objetivo de la Iglesia era combatir la relajación moral del clero, ejercer un mayor control de la sexualidad de los laicos para enfocarla a la procreación³² y hacer frente a las transformaciones sociales que estaban teniendo lugar en la Europa occidental.

La escena de la mujer lujuriosa continúa con la presencia de otro diablo que lleva en sus brazos en alto una figura desnuda: el alma de la pecadora. Su intención es arrojarla en las fauces abiertas de una enorme cabeza monstruosa en la que ya se encuentran otros pecadores representados por pequeñas cabecitas. Es la conocida iconografía del monstruo bíblico Leviatán³³, que a modo de boca y puerta del infierno se traga a los condenados. El origen literario del tema se encuentra para muchos historiadores en el libro de Job: “¿Quién *forzó las puertas de sus fauces? ¡Reina el terror entre sus dientes!*” (Job 41, 6). Entre las más populares imágenes de este monstruo se encuentra la del tímpano del Juicio Final de la fachada de Sainte-Foy de Conques. La Biblia de Pamplona de 1197 (Amiens, Bibliothèque Municipale, ms. 108)³⁴, y por tanto de cronología muy cercana a la construcción de la portada de San Nicolás de Miranda de Ebro, representa el infierno mediante

rra” en imagen de la lujuria y coloca su origen en la Lotaringia.

32 RODRÍGUEZ BARRAL, P., Ob. cit., p.11.

33 Isaias. 27, 1 y Job, 40, 25. ARAGONÉS ESTELLA, E., Ob.cit., pp. 113-115. Para MONTEIRA ARIAS, I., Ob. cit., p. 67, esta representación del infierno como la boca de un monstruo con las fauces abiertas debe vincularse mejor “al infierno musulmán donde los reos son devorados por las bestias y la propia puerta infernal tiene forma de temibles fauces”.

34 SILVA Y VERÁSTEGI, S. de, “La Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra (Amiens, Bibliothèque Municipale, MS. 108), de 1197”, *Príncipe de Viana*, 256 (2012), pp. 466-467.



Detalle del tercer capitel del lado occidental. Un diablo lleva en sus brazos el alma de la pecadora y la arroja a las fauces del Leviatán donde ya aparecen las pequeñas cabezas de otros condenados.

una gran cabeza monstruosa que devora múltiples cabecitas; también el salterio de Winchester de hacia 1160 presenta la boca de Leviatán rodeado de condenados. En el entorno alavés encontramos las fauces de Leviatán en la portada de la parroquia de Bernedo³⁵.

35 Otro ejemplo destacado se encuentra en la parroquia de Santa María de Sangüesa, localidad navarra situada en el camino de Santiago.

Los mirandeses de la Edad Media comprendían este mensaje pétreo esculpido en la portada de su nueva parroquia. Los capiteles de San Nicolás de Miranda de Ebro, en la actualidad del Espíritu Santo, son una llamada al arrepentimiento de los fieles antes de entrar en el recinto sagrado y una impactante advertencia a lujuriosos y avaros, en particular a los judíos, a quienes esperan en el más allá intensos tormentos y el infierno eterno. Las cabezas de los canecillos complementan el programa, pues unas representan a quienes han escuchado el mensaje de Dios y otras a quienes lo han rechazado y no han querido su luz, como los judíos, y tienen como destino el mundo de las tinieblas representado por el búho. A falta del enemigo musulmán, ahora ya alejado de estos territorios, el pecado se identificaba entonces con los judíos, y su actividad como prestamistas, de los que existía en Miranda una floreciente comunidad. Y además en el pórtico de esta iglesia juradera y delante de la portada tuvieron lugar numerosos juicios.

RENOVACIÓN Y AMPLIACIÓN DE LA IGLESIA ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XVIII

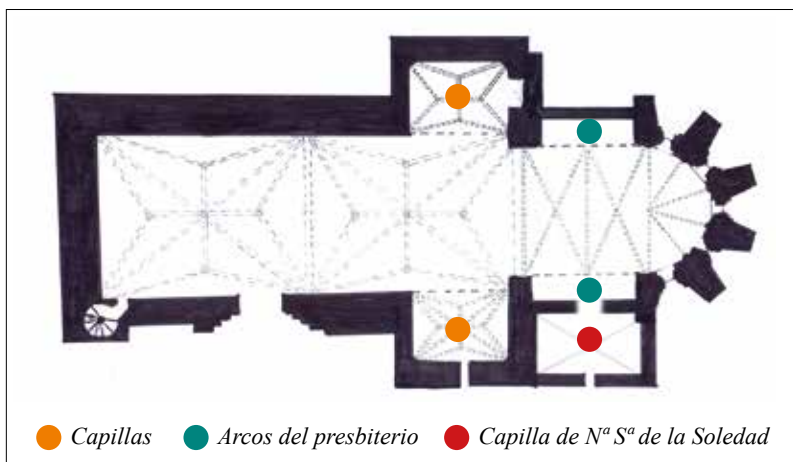
El templo románico cubrió sobradamente las necesidades litúrgicas y espirituales de los vecinos del barrio de Allende pero tres siglos después, a comienzos del siglo XVI, el crecimiento de la población, la recuperación económica y el aumento de los recursos de la propia parroquia permitieron acometer una profunda renovación y ampliación de la iglesia. La transformación consistió en la construcción de dos capillas en el primer tramo de la nave, un recrecimiento en altura, la apertura de nuevos vanos y el volteo de las bóvedas de crucería. Las dos *capillas* abiertas en la nave poseen planta cuadrada, bóveda de terceletes sobre ménsulas y forman los

brazos cruceros del templo. Debido a cuestiones estructurales, principalmente de sustentación, las iglesias románicas solían tener interiores poco luminosos. Para solucionar ese problema



Nave de la parroquia (foto Noelia Davia).

en San Nicolás se elevó la *altura del templo*, se abrieron dos grandes *vanos* circulares en el muro y se construyeron nuevos contrafuertes que sustentaran el empuje de esos muros y de las nuevas bóvedas. Previamente, quizá en el siglo XV, se había abierto un vano con arco mixtilíneo en este mismo muro sur. Los dos tramos de la nave se cubrieron con *bóvedas* de crucería de terceletes que estallaron en el incendio; lo que hoy vemos es una reconstrucción que pretende imitar la obra original.



Reconstrucción de la planta de la parroquia del Espíritu Santo (antigua San Nicolás). Las capillas que forman el crucero y las bóvedas de crucería de la nave se levantaron en el siglo XVI, los arcos del presbiterio en 1635 y la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en 1742.

Entre otras obras llevadas a cabo ya durante los siglos del barroco³⁶ podemos destacar la espadaña con los vanos para las campanas, la sacristía y un nuevo coro. Estas dos últimas

36 La fábrica mandó fundir campanas en 1606 y 1624, encargo dos ternos al bordador Juan de Uribe en 1605, uno de “damasco blanco bordado” y otro “de terciopelo negro bordado, de difuntos” y compró un santoral al padre Fray Martín del Castillo en 1615. Archivo Histórico Provincial de Burgos. Prot. Not. 4053. Sebastián Rosales Mayor, año 1606, fol. 141; Prot. Not. 4051. Gaspar de Ugarte, año 1624, fol. 73; Prot. Not. 4053. Sebastián Rosales Mayor, año 1605, fols. 1-2; Prot. Not. 4048. Gaspar de Ugarte, año 1615, fols. 125-127.

desaparecieron en 1936 pero de la *sacristía* contamos con una fotografía parcial, el contrato de la obra y la traza original del cantero. Fue construida en 1635 por Juan Gutiérrez Perujillo, maestro de cantería trasmerano natural de Solares (Cantabria) y autor también de la traza y el condicionado, y Pedro de la Carrera, maestro de cantería vecino de Ballesteros (Cantabria), quienes se comprometieron “a hacer y rrehedificar la dicha sachristia” y derruir la antigua³⁷. Por parte de la parroquia el contrato lo firmaron su cura y beneficiado, el licenciado Rui Díaz de Montoya, y el mayordomo, Pedro Ramírez el Mozo. La sacristía tenía planta rectangular, buena piedra de sillería, dos ventanas en arco de medio punto, otra ventana “rascada”, bóveda de arista, pilastras en las esquinas y un aguamanil.



Interior de la capilla del lado de la epístola. Bóveda de crucería con terceletes del siglo XVI.

37 Archivo Histórico Provincial de Burgos. Pro. Not. 4059. Sebastián Rosales Mayor, año 1635, fols. 454-458. Escritura de ajuste para la fábrica de la sacristía de la parroquia de San Nicolás de Miranda de Ebro. Incluye la traza firmada por el cantero Juan Gutiérrez de Perujillo.



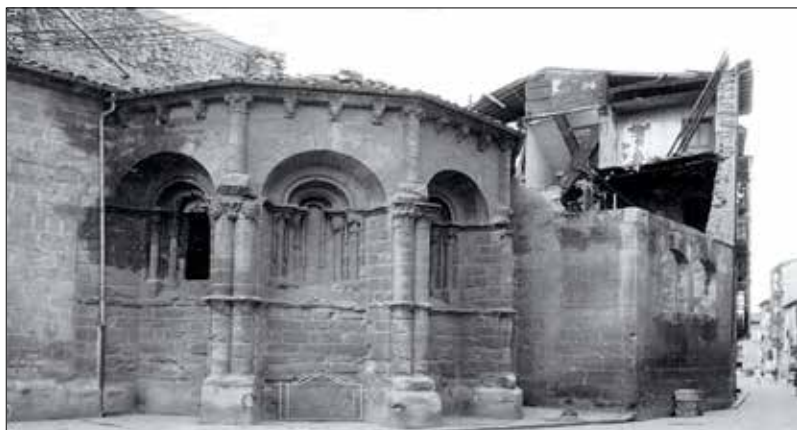
En el lado del evangelio de la iglesia se observa el arco del presbiterio y la capilla de la nave. Fotografía realizada tras el incendio de 1936.



Capilla del lado de la epístola (foto Noelia Davia).



Bóveda de crucería de la nave (desaparecida). Fotografía realizada tras el incendio de 1936.



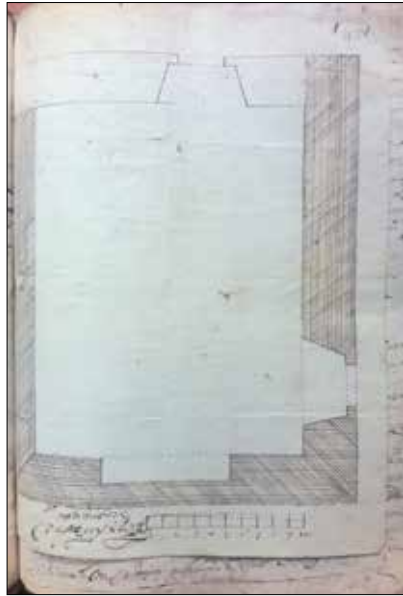
Al lado norte del ábside se levantaba la antigua sacristía (desaparecida). Fue construida en 1635. Fotografía realizada tras el incendio de 1936.

En la misma escritura Perujillo se comprometía a hacer “*arcos en la capilla mayor* a ambos lados, correspondientes el uno al otro, rrompiendo un pedaço de las paredes para que el sitio del altar mayor se ensanche”, sin que la paredes perdieran firmeza. Ambos arcos, bastante profundos, se conocen por fotografías anteriores al incendio y en ellos se dispusieron pequeños retablos y otros ornamentos. El del lado del evangelio todavía se conserva perfectamente junto con su bóveda de cañón pues, en 1966, pasó a ser la sacristía. De su pareja en el lado de la epístola no se ha conservado nada, pero sabemos que en 1763 tras el arco se construyó la capilla Nuestra Señora de la Soledad, con similares dimensiones a la del crucero; así se aprecia en fotografías anteriores a 1936. De la construcción de la capilla de la Soledad se encargó Juan Antonio de Jaúregui, maestro de cantería, albañilería y carpintería de Pancorbo, quién cobró por ello mil novecientos reales³⁸.

38 Archivo Histórico Provincial de Burgos. Pro. Not. 4194. Lorenzo Manuel Aguirre año 1763, fols. 90-91. Escritura de ajuste para la fábrica de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad de la parroquia de San Nicolás de Miranda de Ebro.

En 1742 la parroquia decidió hacer un nuevo *coro*, encargándose de la traza y las condiciones el citado Juan Antonio de Jáuregui y de hacer la obra el maestro albañil Diego Gómez, quien cobró por su trabajo 685 reales³⁹. El coro se abría a la nave mediante un arco de ladrillo y yeso, con un sotocoro cubierto por bóveda de arista y un florón en medio. En el incendio de 1936 se destruyó por completo pues sus materiales eran muy pobres.

Todo el ornamento y ajuar litúrgico del templo desapareció en el incendio de 1936 pero tenemos documentación y fotografías que nos ilustran sobre algunos aspectos del mismo. En 1622 Lázaro Larinua, escultor de Orduña, contrataba la ejecución del *retablo mayor*, y en la escritura notarial firmaban, además del maestro, el licenciado Rui Díaz de Montoya, comisario del Santo Oficio y cura y beneficiado de San Nicolás y el mayordomo de la fábrica Julián de Aríñez. Se trataba de un retablo barroco clasicista que constaba de banco, un cuerpo principal



Traza original de la sacristía. Fue realizada y firmada por el cantero Juan Gutiérrez de Perujillo en 1635. Archivo Histórico Provincial de Burgos. Prot. Not. 4059. Sebastián Rosales Mayor; año 1635, fol. 454.

³⁹ Archivo Histórico Provincial de Burgos. Pro. Not. 4188/2. Lorenzo Manuel Aguirre, año 1742, fols. 14-16. Escritura de ajuste y condiciones para la fábrica del coro de la parroquia de San Nicolás de Miranda de Ebro.

dividido en tres calles por columnas entorchadas corintias, ático y pirámides de bolas como motivo decorativo. En el banco se disponían los relieves de los cuatro evangelistas,



Fotografía realizada tras el incendio de 1936. En el presbiterio se aprecian los dos arcos laterales y bajo el primer ventanal del lado del evangelio la puerta de entrada a la sacristía.

dos pinturas y el sagrario con la escena de la Resurrección. El cuerpo principal lo presidía la talla de San Nicolás, flanqueada por las de San Pedro y San Pablo, y el ático lo ocupaba el relieve de Dios Padre rodeado de serafines. Su policromía la llevó a cabo en 1627 el pintor vallisoletano Francisco García⁴⁰, pero el gasto se repartió a partes iguales entre las rentas de la fábrica y la cofradía de San Nicolás que existía en la parroquia. A ambos lados del sagrario se pintaron las escenas de la Anunciación y del Nacimiento de Jesús. En torno a 1780-1790 los feligreses decidieron sustituir el viejo retablo por otro que se adaptase a los gustos de la época. Aunque desaparecido en el incendio de 1936, sabemos por una fotografía que era un retablo neoclásico con banco y un cuerpo dividido en tres calles en las que se alojaban las imágenes de San Nicolás, en el



Exterior de la capilla de la Soledad (hoy desaparecida), situada entre el ábside y la capilla que se abre en la nave.

40 VÉLEZ CHAURRI, J. J., *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, 1990, p.285.

centro, y San Roque y otro santo a sus lados. El ático lo presidía Cristo en la cruz y a sus lados se disponían dos obispos, uno de ellos probablemente San Martín.

Luciano Huidobro señala la existencia de un pequeño altar barroco con un “Crucifijo de talla bastante bueno”⁴¹; quizá pueda tratarse del que fue salvado de las llamas y que hoy se conserva en la ermita de San Antón de la Nave.



*Retablo mayor neoclásico (desaparecido).
Fotografía anterior a 1936.*



*Ermita de San Antón de La Nave
(Miranda de Ebro). Crucificado. Según
tradición oral fue rescatado del incendio
de la antigua parroquia de San
Nicolás de Bari (foto Noelia Davia).*

41 HUIDOBRO, L., Ob. cit., p.290.

INCENDIO Y RECONSTRUCCIÓN EN EL SIGLO XX

El convulso ambiente político español de mayo de 1936 tuvo como punto culminante en Miranda de Ebro los días 24 y 25 de ese mes. El día 24 el alcalde Emiliano Bajo iglesias sufrió un “gravísimo atentado terrorista...posiblemente originado como represalia de los anteriores hechos contra el Centro Tradicionalista”⁴². El ataque al alcalde desembocó en la noche de ese día en la quema de la iglesia de San Nicolás y en la convocatoria de huelga general para el día 25⁴³. Con el incendio desapareció todo el ajuar, ornamentos litúrgicos y archivo de la parroquia, y el fuego hizo estallar las bóvedas, destrozó el coro, las capillas del presbiterio y sacristía, y calcino toda la piedra interior. El edificio quedó en ruinas y sin uso hasta que en 1945 se hicieron algunas labores de consolidación para evitar su desaparición, entre ellas la construcción del coro, de una nueva cubierta sobre la nave, el saneamiento del pavimento, elevándolo con 40 centímetros de piedra y hormigón sobre las losas originales, o el ocultamiento del sillarejo original de las paredes con un “aplacado de piedra simulando una obra de perfecta sillería”⁴⁴.

42 OJEDA SAN MIGUEL, R., *Segunda República. Miranda de Ebro (1931-1936)*, Miranda de Ebro, Instituto Municipal de Historia, 2000, pp. 272-275.

43 VÉLEZ CASTRILLO, R., *Miranda de Ebro. Evolución política de un nudo ferroviario, de la Restauración a la Segunda República (1875-1935)*, Tesis doctoral, Vitoria, 2015, pp. 534-535. Este trabajo ha sido publicado recientemente en un número monográfico de la revista Estudios Mirandeses: “Vida Política en Miranda de Ebro: de la Restauración a la Segunda República (1875-1936)” en *Estudios Mirandeses*, 33 (2017).

44 Archivo Municipal de Miranda de Ebro, Sig. 202-11. Proyecto de obras para conservación de la iglesia de San Nicolás en Miranda de Ebro (Burgos).



Fotografía de hacia 1966. La capilla de Nuestra Señora de la Soledad y el pórtico han sido derruidos y se está reconstruyendo la capilla de la nave.

Tuvieron que pasar más de quince años, hasta 1961, para que las obras de restauración pudieran continuar. Para ello se pidió permiso al arzobispo de Burgos y también al ayuntamiento de Miranda. Los trabajos principales, llevados a cabo y dirigidos por el arquitecto Alejandro Larrea, fueron la construcción de las dos bóvedas de la nave, la pavimentación del suelo, la eliminación de pórtico que, aunque deteriorado, todavía permanecía en pie, la demolición de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, situada en el lado de la epístola del presbiterio, y la reconstrucción de los capiteles interiores del ábside. Aunque para 1968 las obras ya estaban terminadas, el culto volvió de forma oficial a la iglesia el 23 de julio de 1972⁴⁵, y la advocación escogida por los parroquianos, debido a que la de San Nicolás de Barí era ya de otra parroquia mirandesa, fue la del Espíritu Santo.

45 ANDRIO GONZALO, J., Ob. cit., p. 30.

Está intensa reforma modificó para siempre la estructura histórica del templo pues no se trató de una restauración cuidadosa, sino de una profunda reconstrucción acorde con los parámetros de la época e impensable en la actualidad. Sorprende todavía hoy que se derribara una capilla o que se optara por la eliminación del pórtico, lugar de reunión y acogida de los fieles y que además hubiera contribuido a la protección de los capiteles historiados que se desgastan día a día por la fuerza del sol, el viento y la polución. Estas líneas quieren ser una llamada de atención a la conservación de capiteles y canchillos pues su deterioro se ha intensificado en los últimos años.



Capitel con la imagen del pecado de la mujer lujuriosa y avara; a la izquierda en la actualidad a la derecha hace unos años.