Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. *Cuad. Secc. Artes Plást. Monum.*
nº 15 (1996), pp 375-382, - Donostia: Eusko Ikaskuntza.- ISBN: 84-89516-06-5

IMAGINERÍA REAL GÓTICA EN ÁLAVA

Mª Lucía Lahoz Gutiérrez

Lan honen gaia errege ikonografia gotikoa Gasteizen da. Ikerketak eskultura monumentalaren manifestapenak adierazten ditu, ohartuz tipologia ezberdinak, kondizio dinastiko ereduetatik –Alfonso X irudia– izaera biblikoetaraino; azken hauek era ezberdinetan agertzen dira, bai bere alde historikoan –Errege Magoak–, tipologikoan –Salomon eta Sabako erregina– tropologikoan –Herodes– eta hagiografikoan ere bai –San Gil erregearekin erliebea–.

La comunicación se centra en la iconografía real del gótico en Vitoria. El análisis contempla sus manifestaciones en la escultura monumental, dando cuenta de la variedad de su tipología, desde los modelos de condición dinástica –imagen de Alfonso X– hasta aquellos tipos de carácter bíblico que se proyectan en diversos grados, ya en su vertiente histórica –Reyes Magos– tipológica –Salomón y la Reina de Saba–, tropológica –Herodes– e incluso hagiográfica –relieve de San Gil con el rey–.

The comunication is basically concerned about the Gothic's real iconography in Vitoria. The analysis boks at its manifestions in the monumental sculpture, accounting for the variety of it tipology. That is, from the dinastic condition models –image of Alfonso X– to those of biblical type, which spread in various degrees, already in its historic slope –The three men– tipologic –Salomon and the queen of Saba– tropologic –Herodes– on even hagiographic slope –relief of St. Gil with the king.

La condición real y dinástica del estilo gótico es argumento que toda la historiografía artística reconoce; circunstancia que en los últimos años se ha reivindicado para lo hispano[1]. La organización de estas Jornadas "Arte medieval en el País Vasco" nos brindaba la oportunidad de analizar la imaginería real en el gótico en Alava, deteniéndonos en el caso de Vitoria, dado que exclusiviza la vertiente clásica de la producción[2], más apropiada para una encuesta de este tipo.

La génesis de la Vitoria medieval auspiciada por la monarquía es tesis aceptada y documentalmente probada. Al preliminar impulso navarro, materializado en el fuero de población de Sancho El Sabio de 1181, se suceden el paso a la corona castellana, el apoyo decidido de Alfonso X El Sabio y las atenciones de Alfonso XI. Y esta protección monárquica se traduce en la que ha de considerarse como "imaginería regia". Ahora bien, en la producción dinástica han de distinguirse diversos grados de participación, desde los remotos indirectos hasta los más próximos, más o menos directos. La vertiente «real» del gótico en Alava se dibuja con cierta consistencia.

La primitiva parroquia de San Ildefonso inicia, a buen seguro, la actividad gótica en la ciudad, fundada por Alfonso X El Sabio, como consta en la Real Cédula de 1257[3]. Su construcción debío comenzarse en 1256 con motivo de una estancia del monarca en Vitoria. La obra estaba acabada para 1270[4]. Según noticias de Fray Juan de Vitoria[5], en su capilla mayor hubo una estatua de su fundador. La imagen, actualmente perdida, era presumiblemente la primera obra gótica de la ciudad. Todo, imagen y fundación, delata la intervención artística real en Vitoria, participación que destaca tanto por su contribución «figurativa» como «material», acusando el activo papel de la monarquía como promotora de las artes en el caso vitoriano. La desafortunada desaparición de la estatua impide cualquier aproximación a su estudio, presuponer cierta afinidad con otras imágenes alfonsíes se perfila verosímil; por el contrario deducir su tipo iconográfico conlleva a la conjetura especulativa. Si bien ha de apuntarse su comunidad topográfica con aquella figura del monarca, que, como personificación regia y dentro del templo, exhibía la vidriera de la catedral de León, para la que Franco Mata suponía su condición imperial, dado lo peculiar de su iconografía y el propio emplazamiento[6].

---

1. Vid. COMEZ RAMOS, Rafael;*Las empresas artísticas de Alfonso X El Sabio,*Sevilla, 1978.DOMINGUEZ RODRIGUEZ, Ana;"El testamento de Alfonso X y la catedral de Toledo", *Reales Sitios*, nº.82,, 1984, pp.73-75. FRANCO MATA, Mª. Angela; "Alfonso X El sabio y las catedrales de Burgos y León", *Norba-Arte,*VII, 1987, pp.71-81 - MARTINEZ DE AGUIRRE, Javier;*Arte y Monarquía en Navarra*, Pamplona, 1987. NUÑEZ, Manuel; "El rey, la catedral, la expresión de un programa", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII. Historia del Arte. T. V., 1992, pp.27-52, KARGE, Henrik; *La catedral de Burgos y la arquitectura gótica en Francia y en España*, Valladolid, 1995.

2. Los focos principales del gótico clásico en Alava son Vitoria y Laguardia. Hemos prescindido del caso riojano, a pesar de sus analogías, pues su integración en el reino navarro requería un enfoque histórico distinto. No obstante la figuración de una pareja real, sus motivos heráldicos y la misma advocación del pórtico –Santa María de los Reyes– abogan por su condición de empresa regia. Una primera aproximación en LAHOZ, Lucía,"Algunas consideraciones sobre la escultura monumental gótica en Alava, *Goya*, nº.246, 1995, pp.355-59.

3. La iglesia de San Ildefonso que yo mandé fundar e edificar en honor de Dios y de San Illifonso en la Puebla Nueva" LANDAZURI, José Joaquín; *Historia Civil, Eclesiástica, Política y Legíslativa de la M. N y M. L. Ciudad de Vitoria*,Ed, 1929, pp.198.

4. ELORZA, Juan Carlos;"Parroquia de San Ildefonso",en AA.VV.; *Catálogo Monumental de la Diócesis, Ciudad de Vitoria*, T. III, Vitoria, 1971, pp.297.

5. VIDAURRAZAGA, José Luís; *Nobiliario alavés de Fray Juan de Vitoria,* Bilbao, 1985, pp.190.

6. FRANCO MATA, Mª. Angela; *Alfonso X Op. cit.* pp.81.

Portal de San Gil (catedral vieja)

Otro de los conjuntos donde se acusa la impronta real es en la Iglesia de Santa María de Vitoria, catedral vieja. En el monumento se proyectan en diversos grados la incidencia regia, ya sea en su vertiente histórica, tipológica y hagiográfica. La heráldica dinástica proclama abiertamente su implicación en la obra, que se completa con una participación más activa del monarca o su círculo, como algunos rasgos iconográficos delatan. Así en el pórtico occidental para el portal izquierdo se elige la hagiografía de San Gil, cuya historia –tanto por la leyenda como por la veneración– está muy ligado a la monarquía.. La dedicación en Vitoria confirma su voluntad de vinculares a la realeza y como ya sugería el profesor Azcárate; "quizá, ha de ligarse al patronato real de la fábrica y a la importancia que en la corte de Alfonso XI, singularmente entre 1338-1350, adquiere el arzobispo don Gil de Albornoz, cardenal desde 1350[7]. Si la hipótesis fuese válida vendría a precisar una cronología "circa quem" para la programación iconográfica del conjunto, datas que coinciden perfectamente con la documentación al respecto, a la par que la propia evolución estilística del pórtico delata una ejecución a partir de esas fechas[8].

Y en este mismo portal de San Gil en el segundo registro el relieve del extremo derecho detalla un nuevo ejemplo de imaginería real. Un caballero coronado, asistido por otra pareja de jinetes, avanza al encuentro de San Gil caracterizado como eremita en la soledad del bosque. Su figura coincide con las imágenes ecuestres del emperador saludando y espe-

7. AZCARATE, José María;"Catedral de Santa María,(catedral vieja) en AA.VV. *Catálogo Op. cit.*, pp.116, nota 17.

8. Sobre la portada LAHOZ, Mª Lucía; "La portada de San Gil en la catedral de Vitoria", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. V. 1992, pp.235-248.

Encuentro de San Gil con el rey.

cialmente con el modelo de Caballero victorioso. En su génesis puede presuponerse una síntesis entre los regional –de tradición ya asentada, piénsese en el modelo de Armentia– y lo foráneo –ya gótico–. Por otra parte, el encuentro entre el rey y el eremita en plena soledad resulta un "topos" de la hagiografía monacal. Y como señala Francesca Español, "constituye un pretexto para una reflexión de tipo moral y adquiere la categoría de «Exemplum» en torno a la idea de lo vano de las cosas terrenales[9]. "Existen además una serie de préstamos de este tipo de encuentros a la hora de formular el encuentro entre los tres vivos y los tres muertos"[10]. Constituye por tanto un modelo de imaginería real, que por su contexto ha de considerarse dentro de la vertiente hagiográfica.

De monarquía nos hablan también algunas figuras de las jambas que bordean el pórtico[11]. Allí se ven, dispuestas a ambos lados del portal central, las imágenes de Salomón y la reina de Saba. Su formato –erguidos y columnarios– y la opción de su modelo iconográfico mismo –"Disputatio dialéctica" entre el rey sabio y la sabena– coincide ajustadamente con la tradición clásica gala. Y así la representación vitoriana concuerda con la cultura figurativa de

9. ESPAÑOL, Francesca;"El «encuentro de los tres vivos y los tres muertos» y su repercusión en la la Península Ibérica", *Estudios de iconografía medieval española*, Ed. Yarza, J. Barcelona, 1984, pp.59-60.

10. *IBIDEM*. pp.59, nota 32.

11. El concepto espacial del pórtico constituye una de sus peculiaridades más señeras, frente a los modelos de arquitectura de parada típicos de la arquitectura gótica, en Vitoria se apuesta por un espacio habitado por figuras de tal menera que el espectador es el intruso en el drama sagrado. Se ha de considerar pervivencia de un modelo retardatario que coincide con el empleado en el Pórtico de la Gloria.

los portales franceses[12]. Ahora bien, como ya demostrara el profesor Moralejo, "Salomón encarna unos valores políticos, históricos muy interesantes. Su figura concuerda bien con los tiempos góticos, personifica un ideal de monarca pacífico, legislador, justo, sabio, con espíritu comercial muy acorde con la sociedad, la economía y la política donde se generan estas obras"[13]. Matices que a pesar de lo normativo de la iconografía gótica coinciden plenamente con el propio desarrollo de Vitoria y por supuesto de este proyecto. Su inclusión sugiere, quizá, la voluntad de vincularlo con el monarca reinante, que dado su patronazgo en la fábrica y sus relación favorable con la ciudad no extraña, si bien entendido en un plano simbólico[14].

Salomón.

Sin embargo, la figuración «real» del pórtico no se reduce al rey Sabio. La arquivolta exterior del tímpano central fija la serie de reyes veterotestamentarios, presididos por David y Salomón. El recurso a esta imaginería regia enlaza con su tradición gala y –como allí– no estaría exenta de la solapada referencia a la dinastía histórica. Como es sabido en la iconografía de las catedrales francesas la idea real se expresa en distintos niveles, en primer lugar con la simbología bíblica de los reyes de Judá, caso de París, Chartres y Amiens. Progresivamente se confluye hacia el carácter histórico, aunque primando el carácter carismático, como sucede en Reims donde los consagrados son los reyes de Francia[15]. Sin ignorar el pórtico de la Gloria que para Morelejo "es el más claro eco hispano de los portails royaux franceses.. Pero es posible que la imaginería regia del Pórtico,indudablemente bíblica, se ofreciera también como exponente simbólico o arquetipo ideal de la dinastía reinante, en los términos alusivos o asociativos que se han propuesto para las series de los reyes de Judá en las portadas del dominio francés o en las ubicuas representaciones del Arbol de Jesé"[16]. No obstante, no hemos de ignorar el cometido histórico de la imagen real en la catedral de Burgos, como subrayó Cómez Ramos. Que para Ana Domínguez, "No es una prosaica representación de retratos regios, sino una alusión cons-

12. LAHOZ. Mª. Lucía "El encuentro de Salomón y la reina de Saba de la catedral de Vitoria" *Lecturas de Historia del Arte,* Vitoria, 1994, pp.187-191.

13. MORALEJO, Serafín;"La rencontre de Salomon et de la Reine de Saba: de la Bible de Rode aux portails gothiques", *Cahiers de Saint Michel de Cuxà,* 1981, nº.12, pp.90.

14. Una interpretación del tipo propuesto en LAHOZ, Mº Lucía; *El encuentro Op. cit.* pp.190.

15. MALE, Emile; *L' Art religieux du XIIIè siècle en France*, Trad. castellana, Madrid, 1986, pp.266.

16. MORALEJO, Serafín "El 1 de Abril de 1188, Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria. en AA.VV. *El Pórtico de la Gloria. Música,Arte y Pensamiento,* Santiago de Compostela, 1988, pp.27.

Matanza de los inocentes.

tante a los orígenes del regio linaje en el Antiguo Testamento[18]. Conociendo los precursores galos y los casos hispanos próximos, que legitiman su validez, los cometidos se perfilan especialmente apropiados para el caso vitoriano, el progreso de la ciudad dimana de la iniciativa real, cuyo decidido apoyo frente a la nobleza territorial sienta las bases de su destacado despliegue gótico. Incluso resulta tentador vislumbrar este interés figurativo dinástico como reflejo de la descomposición del sistema feudal, constatado documentalmente por estas fechas[19]. De esta manera si la validez de la hipótesis se confirma, estariamos ante un ejemplo de la iconografía proyectada sobre la palpitante realidad histórica[20]. Se replantea

17. COMEZ RAMOS, Rafael;*Las empresas Op. cit.* pp.167 y ss. En la misma línea FRANCO MATA, Mª Angela, *Alfonso X Op. cit.* También KARGE, Henrrik; *La catedral Op. cit*, p.120-123.

18. DOMINGUEZ, Ana;"El officum Salomonis de Carlos V en el monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo", *Reales Sitios*,nº.83, 1985, pp.23.

19. Como ha señalado PORTILLA, Micaela;"Panorámica geográfica-histórica" en AA. VV.; *Catálogo Op. cit.* p.11. "En lo civil y en lo eclesiástico, el cambio de coyunturas político sociales venían influyendo de modo tan definitivo en las relaciones entre Vitoria y la nobleza territorial que, en abril de 1332, los señores rurales más poderosos, deseando salvar al máximo sus privilegios, entregaban la tierra alavesa como realenga a Alfonso XI, medida sagaz en un mundo en evolución irreversible" Y continúa ... A partir de este momento y en especial a finales del siglo XIV y XV, un nuevo elemento viene a sumarse a la población artesana de Vitoria. Entre los burgueses orgullosos de su oficio ... se injerta una población de nobles rurales que buscando mayor amplitud de vida y liberarse de las presiones de los señores poderosos a cuden a poblar la villa realenga ... "

20. Sin embargo hablar de un adecuado modelo «figural», nos parece ya hipotético. Entendido en la acepción que emplea MORALEJO, Serafín, *El 1 de Abril Op. cit,* p.p27, nota 15 "Como vivencias de acontecimientos y situaciones seculares en providencial clave bíblica aplicando a la historia los recursos de la exégesis escriturística.

Martirio de San Pedro. Tímpano de San Pedro.

así el tan defendido carácter retardatario del gótico en Alava. Sin negar su condición tardía, que la pervivencia de plantillas trasnochadas acredita, se esboza la idea de un interés consciente en el mantenimiento de dichos modelos por adecuarse plenamente con los acontecimientos a reflejar, denotando más una voluntad ejecutiva que imposición por deficiencias técnicas y artísticas efectivas. Imprimiendo de hecho un valor más significativo, si cabe, a la plástica gótica vitoriana, equiparando y sincronizando su retraso artístico con su demora histórica, o más exactamente ésta como como causa principal de la primera. De este modo la ralentizada progresión histórica origina la pervivencia y adopción de modelos icónicos ya caducos, cuya elección obedece a la intención de celebrar acontecimientos vividos. Y se adoptan por convergen perfectamente con la ideología a expresar. Dentro de los niveles de lectura de la obra gótica e esta imaginería coincide con el nivel tipológico, aunque acaso contemple la referencia simbólica o alusiva a la monarquia reinante.

Pero las representaciones reales de la catedral no se agotan en los tipos expuestos. El tímpano central celebra la Coronación de María por su Hijo, siguiendo una plantilla y una temática tópica gótica tanto en la tradición clásica gala como en lo hispano. Ahora bien, su significado nupcial, real, triunfal, y funerario sobrepasa la comunicación. No obstante su condición de teofanía que antecede al Juicio, fijado en el portal contiguo, explica que María como intercesora aparezca allí coronada.Y completaban la imaginería real algunas figuras del ciclo de la Infancia dispuestas en el dintel, caso de la serie de los Magos aunque actualmente les faltan las cabezas, integran un nivel de lectura de tipo histórico. Por último engrosa el corpus regío, Herodes ordenando la ejecución de los Santos Inocentes. Su caracterización aboga por una imagen habitual de poder, como denotan el carácter enérgico, su rico escaño, el león sobre el que reposa su pie, la espada –auténtico símbolo de su soberanía– que empuña en alto y el gesto inquisitorial de su mano. En su figura se acusa

una contribución de la imagen de Salomón en la escena del Juicio, la que también facilita el formato del martirio y la disposición de la madre implorando. Destaca asimismo la fórmula del diablo instigando al rey, que con base aprócrifa y precedentes sorianos, sigue directamente los prototipos galos como ya apuntó la profesora Melero[21]. Dentro de la variedad analizada el tipo corresponde a la representación del poder temporal que con un significado tropológico vendría a representar el "Regnum Diaboli".

También el programa de San Pedro aporta nuevos ejemplos de imaginería real. La variante del poder temporal exclusiviza toda su tipología. Coronando el tímpano encontramos en episodios sucesivos la ralentizada secuencia del arresto y el martirio del titular. En ellos Herodes dialoga y ordena la ejecución del príncipe de los apóstoles. Sigue una imagen habitual de la alta jerarquía, que, inspirada en la plantilla de los inocentes de la catedral, incorpora el cruzamiento de las piernas, que como gesto de autoridad, en este caso política, enriquece la escena. El significado es el mismo que el apuntado para Herodes en el relieve anterior.

El programa de San Miguel de Vitoria acusa la incidencia real, aunque de una manera indirecta, la determinación de Sancho El Sabio de celebrar ahí juicios concreta una tradición de ámbito jurídico que se proyecta con fuerza al formular su iconografía; además trasluce la serie de rivalidades políticas entre la monarquía y la ciudad frente a la nobleza territorial inmediatas a la ejecución artística del portal, de cuyo análisis ya nos hemos ocupado[22]. La citamos por su condición de proyección real indirecta.

---

21. MELERO, Mª Luisa; "El diablo en la matanza de los inocentes: Una particularidad de la escultura Románica hispana", *D'Art*, nº.12, 1986, pp.126.

22. LAHOZ, Mº Lucía; "El Pórtico de San Miguel de Vitoria. Reflejo de sus funciones cívicas y litúrgicas"; *Academía*, nº.76, 1993, pp.390-417.