

# EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DEL CORO DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE VITORIA

Ana Isabel Ugalde Gorostiza

---

*Gasteizko Santa María elizako korua Arabako probintziako ederrenetarikoa da. XVI. mendeko lehen herenaren azken urteetan eraiki zuten, elizaren oinean atearen gainean, elizako hiru nabeak hartzen dituelarik. Amaierako gotikoa-  
ren estetika hispano-flamendarraren arabera landuriko hogeita bat ganga-giltzan dituen gurutze-gangaren gainean  
jasoa da, bertan, guztiz garaiari zegokion moduan, Andre Mariaren inguruko programa ikonografikoa eta hagiografikoa  
zabaltzen delarik.*

*La iglesia de Santa María de Vitoria tiene en su seno uno de los coros más bellos de la provincia de Alava. Fue  
construido en los años finales del primer tercio del siglo XVI, en alto a los pies, sobre la puerta, abarcando las tres  
naves de que consta. Elevado sobre bóvedas de crucería, en sus veintiún claves de bóveda, labradas según la estétí-  
ca hispano-flamenca del gótico final, se despliega un programa iconográfico de carácter mariano y hagiográfico, muy  
propio de la época.*

*L'église de Sta. María de Vitoria accueille un des plus beaux chœurs de Alava. Il fut construit à la fin du premier  
tiers du XVI ème siècle, élevé sur des arcs, comprenant les trois nefs de l'église. Le chœur est élevé sur des voûtes en  
croissée d'ogive, les vingt et une chefs de voûte sont ouvragées selon l'esthétique hispano-flamande et tout un pro-  
gramme iconographique marial et hagiographique, très caractéristique de l'époque se déploie.*

En arquitectura religiosa el coro es la parte de la iglesia donde se reúne el conjunto de eclesiásticos, religiosos y músicos congregados para cantar o rezar los divinos oficios.

Su tipología y su ubicación en el templo, siempre separada de los fieles, no han sido ajenos al paso del tiempo y han ido variando a lo largo de la historia de la Iglesia.

Hasta los primeros siglos del gótico, e incluso más tarde, se situaba siempre cercano al altar. Así, en las catacumbas se daba el nombre de coro al espacio que se reservaba delante del altar para los cantos sagrados. En las iglesias bizantinas se hallaba bajo la cúpula, en el crucero. En las basílicas adquirió mayor importancia y se emplazaba o bien en el crucero, o bien detrás del altar mayor, retirado hacia el ábside y rodeándolo. A este último se le llamaba presbiterio, porque estaba destinado a los sacerdotes, y a la parte situada ante el altar mayor se le llamaba propiamente coro porque era el lugar destinado a los cantores.

Durante los siglos XII y XIII por diversas circunstancias se introdujo en occidente, al margen de Italia, un cambio en esta situación al colocarse los grandes coros en la nave mayor, amueblados con suntuosas sillerías en épocas posteriores. Cancelas o altos muros magníficamente decorados, que reciben el nombre de trascoros, creaban espacios cerrados, totalmente diferenciados y alejados del resto de los fieles, a los que sólo se permitía ver el altar a través de una puerta. Desde la tribuna, situada en el piso superior del coro, se leían la epístola y el evangelio, se ejecutaban los cantos de la misa por la "schola" y se predicaba al pueblo<sup>1</sup>.

Desde fines del siglo XV y en todo el siglo XVI se implantó en Castilla una nueva tipología religiosa que ubicaba el coro de los religiosos a los pies de la nave, constituyéndose en uno de los rasgos definitorios de la arquitectura conventual de la época. Esta disposición se generalizó en tiempos de los Reyes Católicos y la mayoría de los templos debidos a su iniciativa y a la de nobles y prelados cortesanos repitieron fielmente el modelo<sup>2</sup>. Pronto alcanzó a las parroquias y templos conventuales de las provincias vascas bajo la órbita castellana, esto es a Alava, Guipúzcoa y Vizcaya que enseguida se hicieron eco de la misma y realizaron magníficas obras durante todo el siglo XVI y siguientes. Allí pudieron instalarse su cada vez más crecido número de clérigos, los cantores y los órganos que irrumpieron de forma masiva en la liturgia.

En Alava son bastante numerosos los coros parroquiales construidos en esta centuria. Aun en la diversidad de cronologías y estilos, mantienen unas características comunes: en iglesias de una nave la abarcan en su totalidad; en las de tres naves la variedad es mayor,

1. RIGHETTI, M., *Historia de la Liturgia*, Madrid, 1955, tomo I, p. 430-434; cifra como causas del cambio de ubicación: el aumento del número de religiosos que no encontraba acomodo en el ábside, el uso de colocar un altar de reliquias y porque la introducción de las capillas laterales estorbaba el desarrollo de los oficios.

2. En la primera mitad del siglo XV ya se había adoptado en Castilla la llamada iglesia de predicación, que provenía de los reinos orientales de la península y había sido configurada por las órdenes religiosas de dominicos y franciscanos desde la segunda mitad del siglo XIII y durante el siglo XIV. Constaba de una sola nave, coro en alto a los pies y capillas laterales entre contrafuertes. Su amplitud, sin ningún estorbo visual, la hacía eminentemente funcional para la religiosidad propugnada por estas órdenes religiosas, puesto que ofrecían una visibilidad perfecta y una audición adecuada; MARIAS, M., *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, pp. 119-120; RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Arte religioso de los siglos XV y XVI en España", *Historia de la Iglesia en España*, vol. III(2), Madrid, 1980, p. 645; TORRES BALBAS, L., *Arquitectura gótica*, vol. VII de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1952, pp. 221, 325. Esta disposición ya se había iniciado en el siglo XIV en iglesias navarras (Santa María de Ujué, San Cernín de Pamplona), al igual que en algunas aragonesas contemporáneas. L. Torres Balbás adelanta la disposición del coro en alto hasta el siglo XIII en la iglesia zaragozana de Alagón; sin embargo, en un inventario reciente retrasan su erección a comienzos del siglo XVI (*Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, Zaragoza, 1991, Tomo II, p. 15).

desde una a las tres naves; se elevan sobre pilares fasciculados y arcos rebajados; sus antepechos presentan tracerías caladas o rejas de hierro; y los sostienen atrevidas bóvedas de crucería estrellada, algunas muy complicadas. Frecuentemente se ha resaltado su calidad arquitectónica y su riqueza escultórica<sup>3</sup>, riqueza que se concentra en las enjutas de los arcos que se decoran con grutescos, roleos u otros temas iconográficos (escudos, Asunción de la Virgen, Anunciación, santos titulares del templo), los mismos arcos y soportes y, sobre todo, en las claves de la bóveda que lo soporta.

## EL CORO DE SANTA MARIA DE VITORIA. EL CONJUNTO DE SUS CLAVES

El objeto de esta comunicación es precisamente el dar a conocer el programa iconográfico desplegado en las claves de bóveda del coro de la iglesia de Santa María de Vitoria, tratando de acercarnos a un espacio que rara vez ha merecido entre nosotros la atención de los investigadores. Puesto que no conocemos en nuestros lares ningún otro estudio iconográfico ya sea pormenorizado o de conjunto de los coros, aparte del excepcional trabajo dedicado al desaparecido Coro del Maestro Mateo de la catedral de Santiago de Compostela, que ha sido considerado por los autores que lo han estudiado como “el conjunto más conspicuo precedente de los coros góticos, renacentistas y barrocos”<sup>4</sup>.

El año de 1496 una bula papal otorgó el traslado de la colegiata de Armentia a la iglesia de Santa María de Vitoria que no se hizo efectiva hasta dos años más tarde<sup>5</sup>. Recién erigida, la nueva iglesia colegial se aprestó enseguida a construir un coro dentro de los estilemas vigentes entonces, aunque pronto debió causarles molestias a los canónigos por su alejamiento del altar.

Las obras debieron emprenderse hacia la tercera década del siglo XVI. Consta que existía en 1537 y que en 1539, a tenor de un convenio firmado entre el cabildo y los herederos del canónigo Martín Díez de Esquíbel, se acordó trasladar allí la librería que estaba en la capilla del Reconciliatorio y que se colocaran sus armas, como efectivamente se hizo en el lado de la Epístola. Se dividió en tres partes, destinándose solamente la central a coro y se la proveyó de una sillería que fue sustituida por otra nueva entre 1559 y 1562, cuya ejecución corrió a cargo del maestro entallador de Salinas de Léniz Juan de Mendiola. Su ubicación no debía resultar cómoda a los 19 canónigos del cabildo que ya en 1596 solicitaron que se trasladara a la capilla central de la girola, solicitud que fue desatendida. En 1847 se deshicieron los tabiques separatorios y se desmontó la sillería para ser trasladada al presbiterio, volver a trasladarla en 1854 al centro de la iglesia y suprimirse definitivamente en el año 1938<sup>6</sup>.

3. Los autores del Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria en el curso de los distintos tomos han llamado la atención sobre ello. Además de la referencia particular en cada caso, en el apartado de la “Panorámica artística” de los distintos tomos se les ha dedicado un epígrafe cuando el arceprebostazgo objeto de estudio contaba con obras de interés. ENCISO VIANA, J., *Catálogo monumental*, op. cit., tomo I, p. 23; EGUIA SABANDO, J., op. cit., tomo II, p. 24, 246; op. cit., tomo III, sólo las referencias de cada iglesia vitoriana; ENCISO VIANA, J., PORTILLA, M., EGUIA, J., op. cit., tomo IV, p. 64; PORTILLA, M., op. cit., tomo V, pp. 82, 96, incluye simultáneamente a dos coros en las obras góticas y renacentistas; PORTILLA, M., ITURRATE, J., GONZALEZ DE LANGARICA, A., op. cit., tomo VI, no existe ningún coro de la época ni anterior.

4. OTERO TUÑEZ, R., YZQUIERDO PERRIN, R., *El Coro del Maestro Mateo*, La Coruña, 1990, p. 18. En nuestra tesis doctoral en curso, que versa sobre la iconografía de las claves de bóveda, a las de los coros se les dedicará un capítulo específico.

5. AZCARATE RISTORI, J.M., “Catedral de Santa María”, *Catálogo monumental*, tomo III, op. cit., p. 83.

6. AZCARATE RISTORI, J.M., op. cit., p. 99.



Santa Inés.

El coro se extiende a lo ancho de las tres naves, ocupándolas en su totalidad y se asienta sobre los pilares occidentales. Sus bóvedas son de terceletes y ligaduras en las naves laterales y en la central, con dobles terceletes en anchura y ligaduras formando un rombo en torno a la clave principal. Su decoración escultórica se circunscribe al antepecho calado con cuatrifolios separados por minúsculas pilastrillas, análogos a los de la fachada y antepecho del coro de la iglesia de San Juan de Salvatierra, y a las 21 claves de bóveda que forman un conjunto espléndido.

No es nuestra intención realizar un estudio estilístico de dicho conjunto, pero conviene resaltar que su estética se encuentra dentro del espíritu que animó en los años finales del gótico la corriente hispano-flamenca, ya que los motivos decorativos de las orlas que las bordean; el plegado empleado; los atavíos de los santos, principalmente de las santas, más propias para la introducción de cualquier novedad; o las posturas de las figuras distan mucho de los ideales clasicistas que darán vigor al Renacimiento<sup>7</sup>.

No sabemos nada del equipo al que se confió su ejecución, pero se advierten algunas diferencias que nos informan de los dos talleres o grupos que en él participaron, tanto por la sección de los nervios como por la labra escultórica de las claves. Uno de ellos trabajó en los laterales, en los que también se distinguen varias manos a tenor de los rostros, cabellos, plegados y de los tipos iconográficos. Otro, dentro de los mismos parámetros que las claves secundarias de los anteriores, finalizó el tramo central. Los nervios vienen a sumar una diferencia en el perfil mucho más moldurado pero menos agudo que en los laterales, en

7. J. M. Azcárate calificó a estas claves como "ricamente decoradas, platerescas", afirmación de la que discrepamos, AZCARATE RISTORI, J.M., op. cit., p. 99.

los que se tiende hacia el triángulo. Las mismas figuras esculpidas en las torteras gozan de una mayor plasticidad en el tramo central, atribuible entre otras razones a que emergen de un fondo cóncavo más acusado que en las restantes, lo que propició al escultor que pudiera trabajarlas en un relieve más alto.

Cada clave se destina a la representación en bajorrelieve de la figura de un santo de cuerpo entero, enmarcada por un fino anillo que la separa de una orla de roleos, rameados y frutas como los que exornan a menudo las portadas, capiteles u otras obras contemporáneas. En el pórtico occidental de la misma iglesia, los arcos escarzanos construidos para reducir la luz de los arcos de entrada, probablemente cuando se conxtruyó el coro, decoran su rosca con vegetación de similares características. Son excepción las dos claves que ocupan el centro de los tramos laterales, en los que la orla, además de ser mucho más ancha, ha sido decorada con llamas y lises que parten del anillo separatorio a modo de radios<sup>8</sup>. Las tres claves principales son de un tamaño destacadamente mayor que las secundarias.

Casi todas las figuras se atienen a una iconografía hagiográfica ya establecida, por lo cual no presentan especiales dificultades para su identificación, pues su atributo nos las descubre. No hemos encontrado las fuentes directas que emplearon los artistas para llevarlas a cabo, pero se nota la influencia de lo hispano-flamenco y por ende de los grabadores nórdicos, concretamente de Israhel Van Meckenem, Martin Schongauer y Alberto Durero. Dicha influencia se hace patente en las posturas amaneradas de las figuras erguidas, en el tratamiento de los tejidos y los cabellos y en lo concerniente a los tocados femeninos. Incluso para la ejecución de las torteras de las propias claves principales de los tramos laterales, parecen haberse inspirado en alguna imagen de composición similar<sup>9</sup>, como pueden ser los viriles de las custodias.

Desconocemos quién o quiénes fueron los mentores, ni cuáles las intenciones que motivaron la elección de lo representado con un contenido plenamente hagiográfico. Independientemente de las motivaciones concretas que les animaron, creemos poder ver en este conjunto el testimonio de la religiosidad de la Edad Media, especialmente proclive al culto mariano y de los santos. A ellos se les encontraba en todos los lugares de la ciudad y en la iglesia en los numerosos retablos y capillas erigidos en su honor. Eran intercesores, centinelas, defensores, alejaban la enfermedad y realizaban frecuentes milagros. A la vez que modelos a imitar, se constituían en grandes protectores frente a las calamidades que frecuentemente les asolaban<sup>10</sup>. A este culto y devoción contribuyeron desde el siglo XV las

8. Las claves del presbiterio de Apodaca, aunque algo más toscas, presentan características similares en la misma diversidad de orlas entre la central y las secundarias. Tampoco se conoce nada sobre su autoría ni su fecha de construcción, pero se sabe que en 1539 doña Catalina de Echaburu había incoado pleito contra Rodrigo de Zarate, en petición de amparo en la posesión de los bienes dotales, parte de ellos situados en la renta y primicia de la iglesia de San Martín de Apodaca, cedidos por su padre Pedro de Echaburu y su primer marido Pedro de Legorreta, ambos canteros, que los tenían por haber construido una capilla en dicha iglesia (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, sec. 1 pleitos civiles, sig. C 208/4 - L 41). Si éstos fueron los que elevaron la bóveda del ábside de Apodaca, perfectamente plausible por la cronología y la comunidad estilística, tal vez fueran algunos de los canteros que habrían trabajado en el coro de Santa María.

9. Es muy parecido el grabado del monograma de Cristo de un maestro alemán del siglo XV. Dicho monograma se encuentra rodeado por un halo de llamas limitado por un ondulado nuboso, *The Illustrated Bartsch*, nº 8, New York, 1980, 14(69), p. 132.

10. MALE, E., *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1908, pp. 157-158, 205; HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1989, pp. 234-247; MARTINEZ-BURGOS, P., *Idolos e imágenes*, Valladolid, 1990, p. 149, 218.

compilaciones de vidas de santos que enfervorizaban la piedad popular favorecida por la Iglesia. Las “Flos sanctorum” o hagiografías, de las que la misma Isabel la Católica poseía un ejemplar, basadas en fuentes muy diversas y multiplicadas desde la invención de la imprenta, circulaban por doquier<sup>11</sup>. Lo mismo puede decirse de las crónicas de las traslaciones de reliquias, tan caras al pueblo, que contenían vidas y hagiografías. A todas ellas vino a sumarse la traducción hispana de la “Leyenda dorada” de Santiago de la Vorágine que había publicado en las postrimerías del siglo XV Juan de Burgos<sup>12</sup>.

Las 21 imágenes de las claves de bóveda del coro de Santa María se distribuyeron de forma jerarquizada de la siguiente manera: en el tramo central, flanqueadas por dos ángeles, 8 santas en torno a la Virgen y 5 santos en cada tramo lateral.

El lugar preeminente correspondió a la patrona de la iglesia de Santa María, precisamente en el único de los tres tramos destinado a coro de canónigos. Se la efigió en su Asunción a los cielos, rodeada por 8 santas vírgenes. Este agrupamiento basado en el género no era infrecuente en las obras de arte que precedieron a nuestro coro<sup>13</sup> y pudo haber tenido su fuente de inspiración en alguna obra que circuló en los ambientes religiosos contemporáneos, tal como el “Libro de las virtuosas e claras mujeres”, que gozó de gran estima, escrito por el valido de Juan II don Alvaro de Luna, para cuya elaboración contó con fuentes múltiples y variadas. La obra de don Alvaro de Luna estaba dividida en tres libros. Dedicaba el primero de ellos a las mujeres de la Biblia, entre las que precedía a todas la Virgen María, la más santa y virtuosa de las mujeres; el segundo a las gentilicias (principalmente romanas); y el tercero, a todas las santas de la cristiandad<sup>14</sup>.

El tema mariano elegido para la clave principal fue la *Asunción-Coronación* de la Virgen, rodeada de cuatro ángeles que la elevan y la coronan como “Regina angelorum”. La Asunción corporal de la Virgen no fue declarada dogma hasta 1950, pero fue un misterio que fascinó en toda la Edad Media, con una repercusión en las artes plásticas del medievo tardío menor que la Dormición o la Coronación de la Virgen por Cristo que se convirtió en la escena mariana por excelencia<sup>15</sup>. Ninguno de los dos temas de la Asunción y la Coronación tienen un fundamento escriturístico, sino que se basan en narraciones apócrifas cuyo origen se encuentra en Oriente, comentarios de los exégetas medievales al Cantar de los Cantares

11. FAULHABER, C., *Libros y bibliotecas en la España medieval*, Valencia, 1987; este autor en su catálogo solamente nombra tres ejemplares propiamente dichos de “Flos sanctorum” (621, 438, 522), pero los libros de contenido hagiográfico por él catalogados son numerosísimos.

12. CARO BAROJA, J., *Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid, 1978, p. 78, nota 1.

13. Por citar solamente dos ejemplos el retablo de la Adoración del Cordero de Jan Van Eyck de la iglesia de San Bavón de Gante y la miniatura de la Entronización de la Virgen del “Libro de Horas de Etienne Chevalier, del Museo Condé. En el gran retablo flamenco, todas las imágenes se despliegan en torno al Cordero; los santos varones se hallan reunidos en distintos grupos en razón de su origen (Patriarcas, filósofos y poetas, San Cristóbal y peregrinos, profetas y apóstoles, eclesiásticos, los Jueces de Cristo, los caballeros de Cristo, los ermitaños) y todas las santas mujeres en un único grupo de vírgenes y mártires. En la miniatura del artista francés, por su parte, los santos que asisten al gran acto que da nombre a la miniatura se organizan en hileras a ambos lados de una muchedumbre de apóstoles, fundadores y otros santos varones; las santas ocupan la primera hilera a cada lado, delante de los eclesiásticos.

14. AMADOR DE LOS RIOS, J., *Historia crítica de la literatura española*, tomo VI, Madrid, 1969, pp. 271-272; MENÉNDEZ PIDAL, R., “Don Alvaro de Luna”, *Obras completas de Menéndez Pidal*, tomo XII, Santander, 1942, pp. 63-68.

15. VICENS, M.T., *Iconografía assumpcionista*, Valencia, 1986, pp. 12-13.



San Cristóbal.

y al Apocalipsis, y a la tradición de la Iglesia. Estos textos primitivos tendrían su mejor expresión en las narraciones medievales y en los dramas litúrgicos<sup>16</sup>. En nuestra clave, sin embargo, se funden en el mismo momento la Asunción y la Coronación de María, según modelos que fueron muy del gusto de los artistas hispano-flamencos desde finales del siglo XV. La Virgen de rostro infantil, con la cabeza descubierta, las manos juntas ladeadas, se destaca sobre una orla radiante y apoya sus pies sobre un creciente lunar sostenido por los dos ángeles inferiores que también la elevan asíéndola por el manto; los dos situados en la parte superior sujetan con ambas manos una hermosa corona a punto de colocarla sobre su cabeza. La inclusión del creciente a los pies y de la aureola de rayos solares, por su parte, conecta con la Mujer apocalíptica rodeada del sol y la luna, que desde fines del siglo XV y durante todo el XVI se encontraba asociada a las representaciones de la Asunción, modalidad que provenía de Holanda, pero que tuvo su mayor expansión en tierras hispanas<sup>17</sup>. Este tema doble de la Asunción-Coronación lo mismo servía para ilustrar los cantorales, que los

16. GUERANGER, P., *El año litúrgico*, Burgos, 1956, tomo V, pp. 167-180; VICENS, M.T., op. cit., pp. 6-7.

17. Para E. Male la Virgen con el creciente es la primera representación de la Inmaculada Concepción (MALE, E., op. cit., p. 220). Sin embargo, S. Stratton ha demostrado que la Virgen sobre la luna creciente, "amicta sole", ilustró la "bendición de los Miembros Virginales" a partir de los años finales del siglo XIV, que ya a finales del siglo XV habían aparecido en Alemania numerosos grabados representando a la Virgen como mujer apocalíptica y que éstos estimularon su inclusión en diferentes contextos e invocaciones, algunas de ellas en ambientes dominicos, enemigos acérrimos de la Inmaculada Concepción de la Virgen, como la de la Virgen del Rosario (STRATTON, S., "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, 2º semestre de 1988, pp. 40-41).

retablos dedicados a la Virgen, que los dedicados a cualquier otro santo en los que aparecía como mediadora entre los hombres y Dios<sup>18</sup>.

Los ángeles músicos, salvo los ángeles trompeteros apocalípticos cuya tradición se remontaba a la Alta Edad Media, no hicieron su aparición en las artes plásticas hasta el siglo XIII. Acompañaban casi siempre a las representaciones marianas y alcanzaron una gran difusión en tiempos del gótico. Algunos escritos sobre angeología, inspirados en el de Dionisio Aeropagita, como los de Ramón Llull y el de Francesc Eixemenis, propiciaron su expansión<sup>19</sup>. La falta de espacio que ofrecía la exigua superficie de la clave de la Virgen y sus cuatro angelitos fue seguramente la causa de que se los representara en las claves más alejadas glorificando, a su vez, al grupo de las santas mujeres<sup>20</sup>.

La Virgen en su Asunción-Coronación tiene en torno suyo a ocho santas destacadas por su virginidad, virtud muy apreciada, y que las hace merecedoras de ocupar un lugar de honor alrededor de la Madre de Dios. Las ocho santas vírgenes se han figurado como jóvenes doncellas (también Apolonia que era de edad madura), vestidas y tocadas anacrónicamente con los atavíos propios de los años finales del siglo XV e iniciales del siglo XVI: corpiños ajustados, sayas sobre faldillas, hábitos, gorgueras transparentes, capas, mantos, y sobre la cabeza cofias, algún rodeo, una corona o simplemente descubierta<sup>21</sup>.

Dentro de esta tónica cada una de ellas se identifica por su atributo específico derivado de las leyendas tejidas en torno suyo.

Así, *Santa Bárbara*, protectora ante la muerte súbita y el rayo<sup>22</sup>, tiene en su mano la palma, propia de los mártires y a un lado la torre de un tamaño considerable, donde fue encerrada por su padre para preservarla de las miradas lascivas de los hombres<sup>23</sup>.

*Santa Lucía* lleva en un platillo los ojos que se los habría arrancado por amor a Cristo, hecho deducido de la leyenda de su martirio, que tendría su origen en la etimología popular de su nombre derivado de la palabra latina "lux"<sup>24</sup>. En la ermita de San Martín, extramuros de la ciudad en el lugar de Abendaño, tenía su sede la cofradía de su nombre<sup>25</sup>.

18. Los ejemplos son numerosísimos. Podemos citar algunos anteriores a nuestra clave, tales como una miniatura que ilustra la inicial A del texto "Assumpta est Maria" de un cantoral de música gregoriana de la catedral de El Burgo de Osma en la que, además, dos ángeles músicos (como en el coro de Vitoria) se sitúan en el ductus de la letra (*Catálogo de la exposición "Las Edades del hombre. La música en la iglesia de Castilla y León"*, León, 1991, ilustración nº 48, p. 109); la del retablo de la catedral de Oviedo, contratado en 1511 con Giralte de Bruselas; la del pequeño retablo de la Virgen de Castrillo Matajudíos (hoy en el Museo del Retablo en Burgos); o la del retablo del santuario de Nuestra Señora de la Encina de Arceniega, llevado a término hacia 1529.

19. *Catálogo de la exposición "Las Edades del hombre. La música en la iglesia de Castilla y León"*, León, 1991, pp. 64-65.

20. V. nota 18, la letra miniada del cantoral de El Burgo de Osma.

21. Las cinco tablas pintadas procedentes de un retablo anterior y que se conservan en la predela de otro lateral de la parroquia de Elburgo se pueden encajar en la misma estilística.

22. MALE, E., op. cit., p. 191.

23. VORAGINE, S., *La leyenda dorada*, Madrid, ed. de 1994, p. 896. En una estampa grabada por M. Schongauer la santa aparece leyendo con el castillo a un lado (*The Illustrated Bartsch*, op. cit., nº 8, p. 270).

24. VORAGINE, S., op. cit., p. 43; LODI, E., *Los santos del calendario romano*, Madrid, 1992, p. 538.

25. PORTILLA, M., op. cit., p. 31.



San Miguel.

*Santa Agueda* tiene en cada mano la palma acreedora del martirio y los pechos en una bandeja, arrancados en el tormento a que fue sometida durante su martirio<sup>26</sup>. Bajo su advocación estaban agrupados en una cofradía los curtidores y zapateros de la Tenerife Vieja<sup>27</sup>.

*Santa Apolonia* porta en ambas manos la palma y la tenaza con uno de los dientes que le arrancaron cuando fue martirizada<sup>28</sup>.

*Santa María Magdalena*, la primera en ver a Cristo resucitado, sujeta con una de sus manos la cubierta del tarro de las esencias que sostiene con la otra, según solía ser habitual en la época<sup>29</sup>. Era la de la Magdalena una de las ermitas más antiguas de la ciudad y se hallaba situada en el lugar en que en la actualidad se levanta la catedral de María Inmaculada. Hasta allí se extendían las "redovas" o aledaños de la villa de Vitoria en 1291, según un acuerdo pactado entre el Concejo y la Cofradía de Arriaga<sup>30</sup> y en los años finales del siglo XV daba nombre al hospital de la Magdalena y de San Lázaro<sup>31</sup>.

26. VORAGINE, S., op. cit., pp. 168-169.

27. PORTILLA, M., op. cit., p. 31.

28. VORAGINE, S., op. cit., p. 278.

29. La Magdalena pintada de la predela del retablo de Elburgo, la del tríptico neerlandés del Museo de Avila.

30. CANTERA ORIVE, J., "San Martín, San Antonio y Santa Cruz", *Catálogo monumental*, op. cit., p. 231.

31. PORTILLA, M., *Por Alava, a Compostela*, Vitoria, 1991, p. 199.

*Santa Marina de Orense* se encuentra con las dos manos juntas ladeadas en actitud de orar, en postura muy similar a la de la Virgen, teniendo a sus pies a un dragón<sup>32</sup>. Esta representación ha sido frecuentemente atribuida a Santa Margarita<sup>33</sup>; sin embargo, en tierras vascas y en el noroeste peninsular dicha imagen ha correspondido a Santa Marina, como lo atestigua la pintada en el siglo XIV en el ábside de Gaceo, identificada mediante una inscripción. Su culto se extendió a través de los caminos de peregrinación y en Vitoria existía una cofradía bajo su advocación, dotada de renta propia, en la iglesia de San Martín<sup>34</sup>.

*Santa Catalina de Alejandría*, coronada, tiene a su lado la rueda dentada donde fue torturada durante su martirio y al rey que le condenó a muerte sometido con la espada, porque confundió y venció a los sabios de Egipto con su elocuencia y con su sabiduría aprendidas en los Evangelios<sup>35</sup>.

*Santa Inés* es la única de las santas que está emplazada en un paisaje rocoso donde se halla el corderito que vuelve la cabeza hacia ella; en una de sus manos lleva la palma característica de los mártires y con la derecha muestra un anillo. Tanto el cordero como el anillo tienen su fundamento en episodios prodigiosos posteriores a su muerte. El primero en una aparición a sus padres y para el segundo existen dos versiones. En una de ellas, el presbítero Paulino se la colocó a la figura de la santa en uno de los dedos por orden del papa para calmar su concupiscencia; y en la segunda, un sacerdote encargado de la restauración de la basílica de Santa Inés, también por mandato del papa, se lo colocó a la imagen de la santa como señal de un matrimonio místico<sup>36</sup>.

En los dos tramos laterales no olvidaron a los titulares de la universidad de parroquias de la ciudad, ni a algunos de los santos que gozaban de gran predicamento en la parroquia de Santa María desde tiempos pasados.

En el del Evangelio, en la clave principal efigieron al apóstol Santiago, y junto a él a San Miguel, San Cristóbal, San Benito y San Esteban.

El *apóstol Santiago* contaba ya con dos claves en la parte de la iglesia construida en el siglo XIV, una cofradía sin renta bajo su protección<sup>37</sup> y una capilla aneja de su advocación, fundada por el mercader Martín Fernández de Abaunza y terminada de cubrir hacia 1419. El cabildo siempre consideró dicha capilla como de su propiedad y exclusiva de su patronato. Incluso fue leída en ella la carta que contenía la Sentencia Apostólica de la traslación de la

32. Presenta un gran parecido con las imágenes de Santa Margarita de dos estampas de Israhel Van Meckenem. En una de ellas aparece como en Vitoria con las manos juntas y el monstruo (un león) a sus pies, y en la otra el monstruo es casi igual, pero se encuentra detrás y la santa no ha juntado sus manos (*The Illustrated Bartsch*, op. cit., nº 9, il. 128(247), 129(247).

33. AZCARATE RISTORI, J.M., "*Catedral de Santa María*", op. cit., p. 100. Santa Margarita, efectivamente, fue una de las santas cuya historia recogió Santiago de la Vorágine y en cuya narración tomaba parte el dragón, mientras tenían lugar los suplicios a que fue expuesta. Este no era otro que el enemigo (VORAGINE, S., op. cit., p. 377).

34. PORTILLA, M., "Panorámica...", op. cit., p. 31.

35. VORAGINE, S., op. cit., pp. 766-772; una de las claves de la parroquia vitoriana de San Pedro presenta una gran similitud, lo mismo que la que preside la calle central del retablo de la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos.

36. VORAGINE, S., op. cit., pp.119-120.

37. PORTILLA, M., op. cit., p. 31.

Colegiata de Armentia a la iglesia de Santa María el 15 de febrero de 1498<sup>38</sup>. En la clave del coro el apóstol Santiago se ha representado sedente en un trono, tocado con gorra entera y vestido con túnica y manto que le cubre el pecho formando una gran onda. Tiene sobre su rodilla izquierda el libro de los Evangelios abierto y en su mano derecha el bordón del que cuelga la calabaza. La adición al atavío propio de los apóstoles de pequeños detalles procedentes de la indumentaria de los peregrinos (la gorra y el bordón con la calabaza en nuestro caso) había sido un fenómeno que inició su andadura en el siglo XIV para acentuarse en el siglo XVI, hasta llegar a suplantarla<sup>39</sup>. Esta imagen es casi idéntica en su composición a la del retablo de la parroquia de San Pedro de Bergara, fechado en el primer tercio del siglo XVI<sup>40</sup>. Sus diferencias estriban en que el bordón del guipuzcoano es crucífero y el manto se recoge sobre un hombro en forma de lazada, después de cubrirle el pecho. No nos cabe ninguna duda de la identidad de ambas imágenes, debida o bien a que fueron talladas por el mismo artista, o bien a que utilizaran una fuente común.

Mayor movimiento y ductilidad emana la clave del *arcángel San Miguel*, uno de los más venerados desde antiguo en toda la cristiandad y el titular de la iglesia donde se elegían los cargos municipales, los juraban y se reunía el concejo ciudadano. A pesar del relieve poco profundo, el artista ha conseguido con muy pocos medios dotar a la figura de una gran fuerza plástica. Ocupando la totalidad de la superficie al efecto, con sus enormes alas desplegadas, los cabellos formando largos y hermosos tirabuzones sujetos por una diadema, se viste con una amplia túnica ceñida en la cintura y una capa de cuello sujeta por un broche en el pecho. Sostiene en su mano izquierda la balanza, con una figurita infantil desnuda en cada platillo y con la lanza que tiene en su diestra se apresta a asestar el golpe de gracia al demonio al que retiene aplastado bajo su pie. En esta clave se funden los dos tipos iconográficos más comunes en la Edad Media, el que lo presenta con la balanza y, al mismo tiempo, alancea al demonio o la imagen del mal. Anteriormente las figuritas desnudas no eran sino las almas a las que el arcángel pesaba en una verdadera psicostasis, pero paulatinamente se fue abandonando la idea hasta llegar a significar el pesaje de las buenas y malas acciones en un Juicio Final particular. En la península se conocen ejemplos en los que el arcángel aparece ejecutando la doble labor desde el siglo XII. Es el caso de la portada de Sangüesa, Sant Miquel de la Portella (Tarragona) o San Miguel de Estella, donde las dos funciones se han separado en sendas figuras<sup>41</sup>. Durante los siglos XV y XVI proliferaron numerosas imágenes en las que su figura adquirió una identidad perfectamente definida por una o las dos funciones, en alguna de las cuales pudo inspirarse nuestro artista<sup>42</sup>.

38. SERDAN, E., *Rincones de la Historia Vitoriana*, Vitoria, 1914, pp. 146-150.

39. *Catálogo de la exposición "Iconografía de Santiago y de los santos burgaleses vinculados a la peregrinación"*, Burgos, 1993, p. 11; cfr. STEPPE, J.K., "L'iconographie de Saint Jacque le Majeur", *Santiago de Compostela, 1000 ans de peléinage*, Gand, 1985.

40. ARRAZOLA, M.A., *Renacimiento en Guipúzcoa*, San Sebastián, 1988, tomo II, pp. 46-53; ARAMBURU, M.J., GIL MASSA, J., *Artea Bergaran, Erdi eta Moderno Aroak*, Bilbao, 1991, pp. 66-68.

41. El mejor trabajo sobre la imagen de San Miguel en YARZA LUACES, J., "San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales", *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 119-155.

42. Hemos encontrado una estampa del grabador Martin Schongauer con la que presenta grandes afinidades en la vestimenta, composición, plegados y tratamiento de la cabellera, *The Illustrated Bartsch*, op. cit., nº 8, p. 266; en la indumentaria, cabellos, diadema y tratamiento de los tejidos podemos retrotraernos hasta el ángel de la Anunciación del "Retablo del Cordero" de San Bavón de Gante.



Asunción-coronación de la Virgen.

*San Cristóbal* tenía una ermita extramuros de la ciudad sostenida por una cofradía<sup>43</sup>, único vestigio de la parroquia de Aduzarba<sup>44</sup>. Era uno de los santos predilectos del medioevo, puesto que era suficiente con ver su imagen para cerciorarse de que ese día no se moriría súbitamente. Su iconografía se atiene a la imagen típica del santo, corpulento, maduro, de luengas barbas, con la túnica y mantos arremangados, apoyado en un bastón que resulta ser una palmera. Mientras atraviesa el riachuelo, representado con ligeras ondas, vuelve su cabeza hacia el niño que lleva al hombro y que, según la leyenda, era el mismo Niño Jesús. Este está envuelto en un manto ondulante y parece acariciar a su portador<sup>45</sup>.

La imagen de *San Benito* es, junto con la de San Esteban, la más parca en recursos escultóricos. Con todo, el artista que las labró obtuvo en ambas un resultado más que satisfactorio. El santo monje fundador del monacato de occidente viste un hábito de amplias mangas y se cubre la cabeza con la cogulla. Se encuentra leyendo un libro que sostiene en la mano izquierda y bendice con la diestra elevada. Debía ser un santo muy venerado en la parroquia, pues había sido representado en una clave de la parte más antigua del templo y todavía en 1581 tenía una "capilla de todos santos a la bocacion al Sr. sant benito"<sup>46</sup>.

43. PORTILLA, M., op. cit., p. 31.

44. CANTERA ORIVE, J., op. cit., p. 231.

45. Un grabado de Alberto Dürero de 1521 pudo haber servido de fuente de inspiración para esta imagen, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, tomo IV, ed. de Jesús María González de Zárate, Vitoria, 1993, 21.(1374).

46. AZCARATE RISTORI, J.M., op. cit., p. 112, nota 40.

*San Esteban protomártir*<sup>47</sup>, diferenciado por la dalmática propia de los diáconos, se halla en la misma actitud de leer que su compañero, pero en lugar de bendecir tiene en su mano derecha una de las piedras con las que fue martirizado y otras dos recogidas en la dalmática que sujeta por uno de sus extremos<sup>48</sup>.

La clave principal del tramo de la Epístola ostenta la imagen de San Andrés apóstol.y a su alrededor se hallan San Juan Bautista, un santo obispo, San Pedro y San Pablo.

*San Andrés* era el titular de la antigua colegiata de Armentia, que había perdido su rango al ser trasladada a Santa María. Su inclusión denota cierta deferencia por parte del cabildo hacia la sede que le había precedido. Para él se eligió la misma composición que para Santiago, sólo que en lugar del bordón sostiene el aspa de su martirio, que ya en esta época se había convertido en su atributo privativo desde que sustituyó a la cruz latina que le acompaña en otras representaciones góticas. A diferencia de aquél, el manto le cae simétricamente a ambos lados desde los hombros. Tiene su cabeza descubierta, pero ha sido distinguido con el halo de la santidad.

Sedente en el trono, al igual que San Andrés y Santiago, se encuentra el *santo obispo*, que bendice con la mano derecha. Se le ha revestido de todos los ornamentos episcopales: la mitra, el báculo, los guantes y las vestiduras. No porta ningún atributo, lo que suele suceder muchas veces con las dignidades eclesiásticas. Es muy posible que se trate de San Ildefonso, el obispo toledano bajo cuya advocación se hallaba la parroquia del ensanche vitoriano, realizados ambos (parroquia y ensanche) bajo los auspicios del monarca castellano Alfonso X.

*San Juan Bautista* se alinea con el santo obispo. Es una de las tres imágenes concebida en un marco paisajístico. Las rocas de la izquierda, además de contribuir con su presencia a compensar la composición, contextualizan la escena en el desierto a donde se retiró el Precursor de Cristo. Viste cual ermitaño. Sujeta en la cintura la túnica elaborada con la piel de un camello cuya cabeza asoma entre las piernas<sup>49</sup>, según costumbre desde el siglo XV. Señala con su índice derecho al Cordero de Dios que reposa sobre el libro, detalle iconográfico de proveniencia borgoñona generalizado en la misma centuria<sup>50</sup>. A San Juan Bautista, en cuyo día se celebraba en Vitoria la fiesta de la juventud<sup>51</sup>, ya le habían sido dedicadas dos claves en las obras del siglo XV, amén de una cofradía<sup>52</sup>.

*San Pedro* y *San Pablo*<sup>53</sup> son las dos claves que acaban por completar el tramo de la Epístola. San Pedro, además de ser con San Pablo el fundamento de la Iglesia, ya que uno

47. El único ausente de los titulares de las parroquias es San Vicente, ausencia que nos resulta inexplicable, a no ser que el artista encargado de labrar las claves confundiera al diácono Vicente con el diácono San Esteban.

48. Un grabado de Israhel Van Meckenem lo presenta en la misma actitud, *The Illustrated Bartsch*, op. cit., nº 8, p. 258.

49. Responden al mismo tipo iconográfico una de las claves del siglo XV de la misma iglesia lo figura y el alabastro inglés de Lermanda.

50. LLOMPART, G., "Sagreriana minora", *BSAL*, 39, 1983, p. 411; imágenes en BOCCADOR, J., *Statuaire médiévale en France de 1400 à 1530*, Zoug, 1974.

51. NUÑEZ DE CEPEDA, M., *Hospitales vitorianos*, El Escorial, 1931, p. 21, nota 1.

52. PORTILLA, M., op. cit., p. 31.

53. En el *Catálogo monumental*, op. cit., p. 100 se dice que se trata de San Pedro.

representaba al apóstol de los judíos y el otro al de los gentiles, era el titular de la segunda en importancia de la Universidad de parroquias. Ambas imágenes se labraron siguiendo el mismo patrón, aunque introdujeron pequeñas variaciones tendentes a individualizarlos. De ese modo, San Pedro se muestra con los cabellos y barba cortos y rizados y San Pablo, largos y lisos. El sucesor de Cristo tiene en su mano derecha las grandes llaves, que se confirmaron como el atributo distintivo de San Pedro a partir del cuarto o quinto decenio del siglo V<sup>54</sup>, y un libro abierto en la izquierda hacia donde dirige su mirada. El apóstol de los gentiles, por su parte, la espada de su martirio en una mano, incorporada más tardíamente a su iconografía que las llaves de su compañero, y el extremo del manto en la otra. Ambos visten túnica abotonada, ceñida en la cintura y cubierta parcialmente con el manto que recogen en el brazo derecho.

---

54. SOTOMAYOR, M., *San Pedro en la iconografía paleocristiana*, Granada, 1962, 70-80.