

Contribución al estudio de la Portada de Santa María La Real de Olite

(Contribution to the study of the Frontispiece of Santa María La Real at Olite)

Lahoz, M. Lucía

Univ. de Salamanca

Fac. de Geografía e Historia

Dpto. de Historia del Arte-Bellas Artes

c/ Cervantes, s/n.

37071 Salamanca

BIBLID [1137-4403 (1999), 18; 77-112]

La portada Occidental de Santa María la Real de Olite inicia el tono gótico de la plástica monumental en el viejo reino. Formula una plantilla llamada a repetirse en tierras navarras. Su programa iconográfico sintetiza un ciclo de la Infancia, un Apostolado, asuntos del Antiguo Testamento y temas apocalípticos. Destaca la puesta en escena donde la contribución de los teatros litúrgicos resulta decisiva. El valor teofánico es uno de sus aspectos más sobresalientes. En lo estilístico los talleres venidos de París - Saint Chapelle y Puerta Norte de Notre Dame - marcan el ritmo de la ejecución en unas fechas que conviene adelantar a los últimos años del reinado de Teobaldo II (1253-1270).

Palabras Clave: Escultura monumental. Iconografía. Teofánico. Teatro litúrgico. Toledo. París. Saint Chapelle. Catedral de Notre-Dame.

Erriberriko Santa María la Realeko mendebaleko portadak era gotikoa abiarazi zuen antzinako erresumaren monumentuen plastikan. Nafar lurretan behin eta berriro erabiliko zen plantilla azaldu zuen lehen aldiz portada horrek. Haurtzaroaren zikloa, Apostolutza, Itun Zaharreko kontuak eta gai apokalíptikoak biltzen ditu hango programa ikono-grafikoak. Azpimaragarria da haren eszenaratzea eta horretan erabakigarria da antzerti liturgikoen ekarpena. Baiio teofanikoa da alderdirik gailenetariko bat. Estilistikari dagokionez, Paristik etorritako tailerrek —Sainte-Chapelle eta Notre-Dameko Ipar Atea— markatzen dute lanen erritmoa. Bestalde, Teobaldo II.aren (1253-1270) erregealdiko azken urtee-tara aurreratú beharrekoak dira lan horiek.

Giltz-Hitzak: Eskultura monumental. Ikonografia. Teofanikoa. Antzerti liturgikoa. Paris. Sainte-Chapelle. Notre-Dame katedrala.

Le portail Occidental de Santa María la Real de Olite initie la tendance gothique de la plastique monumentale dans le vieux royaume. Il formule un modèle appelé à se répéter en terres navarras. Son programme iconographique synthétise un cycle de l'Enfance, un Apostolat, scènes de l'ancien Testament et thèmes apocalyptiques. La mise en scène, où la contribution des théâtres liturgiques est décisive, est particulièrement remarquable. La valeur théophanique est un de ses aspects les plus significatifs. En ce qui concerne le style, les ateliers venus de Paris - Saint Chapelle et Porte Nord de Notre-Dame - marquent le rythme de l'exécution à une date qu'il convient de situer dans les dernières années du royaume de Teobaldo II (1253 - 1270).

Mots Clés: Sculpture monumentale. Iconographie. Théophanique. Théâtre Liturgique. Tolède. Paris. Saint Chapelle. Cathédrale de Notre-Dame.

INTRODUCCIÓN

El templo de Santa María de Olite se emplaza junto al palacio real, por su proximidad se había considerado como iglesia palatina, pero la existencia en aquél de un oratorio y una capilla, dedicada a San Jorge, lo desestima. En efecto su amplitud la adecuaba para actos solemnes y multitudinarios, cobijó ceremonias oficiales, allí se celebraron los ritos litúrgicos a la muerte de doña Leonor¹. La relación con la monarquía decide las atenciones de los reyes, como la heráldica pregona². Tal vez la propia advocación obedece a su vinculación, subrayando la contribución dinástica, si bien desconocemos el volumen de dichos favores.

Tradicionalmente se ha supuesto del primer tercio del XIII³. Lacarra confirma su construcción sobre el solar de otra preexistente⁴. En 1243 un documento ya menciona la iglesia, indicativo, por lo menos, del inicio de las tareas. Las obras debieron prolongarse, pues en 1280 todavía aparece un legado para Santa María⁵. A la primera etapa corresponde la mayor parte de la fábrica, definida en ocasiones «de influencia cisterciense», con las matizaciones que su empleo conlleva. El edificio dibuja un plano de nave única y cabecera poligonal, de perfecto equilibrio entre la planta y el alzado que resuelve la armonía de sus proporciones. El interior acota un ámbito en tensión espacial hacia la cabecera que la propia iluminación, hoy ligeramente rota, facilitaba. Parte del contorno y perfil de la construcción quedan embebidos en el recinto del palacio anejo.

El grueso de la empresa obedece a ese primer momento. Pero a la primitiva fábrica gótica se le añade en el tramo de los pies un coro en alto, que estuvo comunicado con el palacio, se genera así una suerte de tribuna, en sintonía con su valor elitista, si bien es algo frecuente en el arte aragonés. La morfología denuncia un avance progresivo. Esta nueva campaña edilicia se concluye con las tareas de la fachada, dispuesta como auténtica pantalla. La portada corona el nuevo empeño y supone a su vez el remate de la obra. Testimonios formales, estilísticos e iconográficos convergen en precisar su fecha mediada la centuria.

PORTADA

La organización del acceso es excepcional por los modos que conjuga, determina una tipología radicalmente innovadora en la tradición navarra y aun hispana. Su condición arcaica está reconocida por la crítica. La opción del vano único matiza su dependencia con un modelo anterior, si bien ha de influir su carácter parroquial. Y el friso corrido con nichos, que acoje el apostolado, dispuesto a ambos lados de la entrada, potencia esa proyección horizontal, cuya solución la informan diversas fuentes.

El portal integra la totalidad de los elementos básicos del gótico canónico: entablamento, tímpano con arquivoltas, óculo y remate en piñón, flanqueado por dos inconclusas torres para articular el conjunto. Se apuesta por una arquitectura opaca, insensible a la orga-

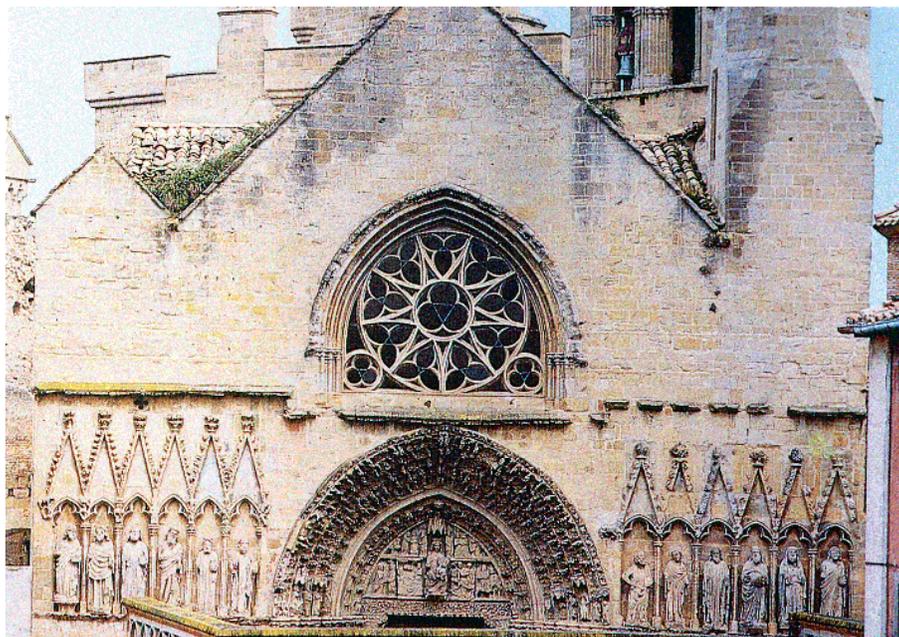
1. Vid. CIERVIDE, R.; Registro del Concejo de Olite, Pamplona, 1974, pp.210

2. MARTINEZ DE AGUIRRE, J. MENENDEZ PIDAL, F.; Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro, Pamplona, 1996, pp.217 y ss.

3. URANGA, J.E. ÑIGUEZ, F.; Arte Medieval Navarro, -T IV, Pamplona, 1972 pp.68

4. LACARRA DUCAY, C.; Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra, Pamplona, 1974, pp.77

5. GARCIA GAINZA, M.C.; y OTROS, Catálogo Monumental de Navarra. III, Merindad de Olite, Pamplona. 1985, pp.176



Portada de Santa María la Real de Olite

nización interior. Sobresale en planta y alzado de los muros perimetrales, constituye una especie de bastidor donde distribuir el programa, además de monumentalizar la fábrica. La plantilla se generalizó en el arte navarro del momento, se ve afinidad con la desaparecida portada occidental de San Juan de Laguardia y de San Saturnino de Artajona. El óculo inscrito en un vano apuntado, con remate en gablete, subraya el sentido ascensional, aunque el componente horizontal domina el esquema de fachada en Santa María, enraizada en la fórmula románica.

Su estructura describe una arquitectura de parada, si bien su limitada profundidad y mínima volumetría generarán un escenario bidimensional y más plano, en contraposición a la tridimensionalidad de los ejemplares coetáneos. El proyecto navarro exhibe una original síntesis entre influencias nuevas y modernas con la pervivencia de otras más arcaicas que determinan una simbiosis entre la tradición –ya asentada e incluso superada– y renovados aires, conectados con la versión más internacional y clásica del nuevo estilo. Y esta combinación otorga a la obra una entidad que rompe con todo lo habitual, llegando incluso a forjar un tipo de portada de plena vigencia en estos momentos en el reino. Todo apunta a Olite como banco de ensayo donde se gesta un modelo llamado a repetirse en Artajona, Ujué, Sangüesa, etc.

La fachada descansa sobre un zócalo corrido, liso y con plinto. El único cuerpo del entablamento se organiza en seis columnas desiguales, alternando fustes de distintos tamaños. El tipo columnario, los capiteles y el mismo paramento recuerda lo anterior. Se ignora el muro liso, impuesto a partir de Senlis, para apostar por uno denticulado, cuyas columnas lo convierten a su vez en acodillados. Sendas pilastras, tapizadas de decoración actúan como jambas. Sorprende la acusada diferencia entre el modelo columnado, dependiente más

de una poética románica, y las pilastras, ajustadas a una plantilla gótica. La vinculación románica de los capiteles ya había sido apuntada por Fernández- Ladreda⁶. Ignoramos si obedece a la ascendencia de una tradición local: alguna comunidad con la portada de San Pedro de Olite y nexos más fuertes con la de Santiago de Puente la Reina son palpables. Estaríamos en este caso ante una pervivencia, aunque la amplitud cronológica impone dudas. Por el contrario, la reutilización de parte de un proyecto previo resulta más factible. Sin abandonar el campo de las hipótesis, cualquiera de las opciones enlazan con el pasado. En todo caso un modelo afín ofrecen los primeros ejemplares de Chartres o Saint Denis⁷, donde el mantenimiento de esas reminiscencias les impide alcanzar la configuración prototípica gótica. Y esta supeditación a la costumbre, superada en los otros conjuntos navarros de la supuesta órbita olitense, acredita su primacía, elevando a Santa María a cabeza de serie de la tipología, como ya sugirió Fernández Ladreda⁸.

En las arquivoltas se mantiene el ritmo vertical, frente al habitual despiece individual de dovelas se apuesta por una tupida fronda fitomórfica continua. El vano describe un arco apuntado, ligeramente abierto para su momento. El dintel descansa en la citadas pilastras, con capiteles planos y mochetas con atlantes. Una rica decoración animada habita el dintel. La estructura del tímpano es novedosa, la distribución de la escultura prefiere una solución de compromiso que de nuevo remite a plantillas anteriores, una imagen central copa la totalidad del espacio matriz. Su disposición axial y tamaño la convierten en el bastión compositivo y simbólico del programa fijado, rompiendo con la lectura lineal al uso. Una serie de relieves amueblan el tímpano en una perfecta adaptación al marco arquitectónico. La medida dada mantiene una analogía estrecha con modelos de la catedral de Bourges (h.1160), con la que coincide también en programa⁹.

A los lados de la entrada se dispone un apostolado en nichos corridos. Para su formulación se han aducido los antecedentes hispánicos románicos y tardorrománicos del Colegio, caso de los frisos de Santiago de Compostela, Carrión de los Condes, Moarves o la propia Sangüesa. Desestimados por su ubicación, aquellos coronan el acceso mientras que aquí la flanquean, si bien la idea de un Apostolado puede derivar de ahí¹⁰. Ello indujo a afiliarlo al portal del crucero Norte de Notre Dame de París, cuya puerta inaugura la arquería de nichos con gabletes. La dependencia de la escultura olitense con uno de sus maestros refuerza la tesis¹¹. Las divergencias en número y disposición comprometen la idea, aunque no se ignorará el valor que el friso continuo con figuras adquiere en el mundo gótico. Ahora bien la plantilla navarra limita la profundidad. Se apuesta por un muro liso, frente a la cavidad –real o sugerida– de los otros ejemplos. Se niega así un espacio escenográfico y se mitiga la proyección volumétrica de las propias imágenes, a pesar de la masa de las estatuas. Por otra parte, los baldaquinos han perdido su carácter constructivo, atrofiándose, reducidos a elemento decorativo; ciertos modos, acaso, se deban a la portada parisina citada. Rematan el

6. FERNANDEZ- LADREDA, C.; "La escultura gótica en Euskal-Herria" Revisión al arte medieval en el País Vasco, Cuadernos de Sección Artes plásticas y Monumentales, San Sebastián, 1996 n.º.15, pp.138

7. SAUERLANDER, W, y HIRMER, M.; La sculpture gothique en France, 1140-1270, Paris, 1972, lam. 1 y 12 respectivamente.

8. Vid, nota 6.

9. SAUERLANDER, W.; La sculpture Op. cit, Lam. 34

10. FERNANDEZ- LADREDA, C.; La escultura Op. cit, pp.138

11. IBIDEM.

friso unos gabletes decorativos. y sendas bandas fitomórficas, a la manera de líneas de imposta, acotan superior e inferiormente su desarrollo, subrayando la horizontalidad...

Un óculo corona la portada. El rosetón inscribe una tracería radiante, enlazando con la mejor tradición gala. El vano domina la composición, el diseño de su conjunto se resuelve de manera dinámica. El léxico formal aconseja la cronología apuntada del último cuarto del siglo XIII, coincidiendo con la introducción del gótico radiante en Navarra. Y un gablete acogido entre torrecillas remata la fachada: una solución similar se constataba en la puerta de San Esteban de París¹², su más directo inspirador, aunque se hace una interpretación libre, pues en Olite se altera el sistema proporcional, la articulación de elementos y la propia composición que define el sistema estructural. No podemos negar que es en el terreno de la adopción de modelos canónicos y en su adaptación a las necesidades locales donde el gótico hispano ofrece más novedades.

Visto el esquema arquitectónico del acceso de Santa María de Olite, pasamos a analizar el proyecto escultórico, propiamente dicho.

CAPITELES

En los capiteles se advierte una notable diferencia entre un lado y otro. Los de la izquierda prefieren modelos fitomórficos, donde una rica decoración naturalista, turgente y dispuesta en dos bandas completa sus cestillos. Tan sólo en el que constituye la base de Herodes se adoptan dos animales, lo que acaso no sea azaroso. Los del lado contrario son animados, bastante deteriorados, se suceden de dentro a fuera: un tema de juego?, reconocido tradicionalmente como una lucha. La Reconversión continúa la secuencia. En el intercolumnio se adivina un joven sentado. El siguiente modelo fija a dos franciscanos, -uno porta una cartela con la inscripción FRANCISCUS PETS¹³-, entablan un diálogo entre ellos como se deduce de los gestos. La irrupción de los frailes menores en el programa quizá acuse su temprana presencia en la localidad navarra, donde para 1243 ya se cita el convento de Olite, favorecidos en el testamento de Teobaldo II¹⁴. Estaríamos en este supuesto ante una posible concesión a lo coetáneo, pues en ocasiones los proyectos reflejan acontecimientos o hitos próximos o vívidos, sin ignorar la frecuencia de su figuración en la plástica. Una virgen con el niño y sendos personajes integran el siguiente. Pudiera tratarse de una Adoración, siendo uno de ellos un pastor. Un hombre que mide sus fuerzas con un oso completa la narración, que se ultima con una escena cinegética, donde un soldado con idéntico atavío caza un jabalí; el escudo protector denuncia, como ha señalado Martínez de Aguirre, el origen francés del maestro¹⁵. Dos dragones afrontados cierran el catálogo. En la serie se advierten temas cargados con un significado positivo que se combinan con otros de cometido negativo, pero el sentido que rija su organización de momento se nos escapa.

12. Vid. ERLANDE-BRANDENBURG, A.; Notre-Dame de París, París, 1991, lám. pp.161.

13. GARCIA GAINZA, C.; y OTROS, Catálogo Op. cit, pp.81 así lo lee. Una lectura distinta en PEREZ HIGUERA, M^a T.; La puerta del Reloj de la catedral de Toledo, Toledo, 1987, pp. 28, para quien vendría a identificar algún artista que trabaja en la portada.

14. En el testamento de Teobaldo II se cita ex profeso a la comunidad de Olite a la que se le deja 2000 sueldos para la obra de la iglesia Vid GARCIA ARANCON, M^a. R., Colección diplomática de los reyes de Navarra de la dinastía de Campaña. 2. Teobaldo II (1253-1270) Fuentes documentales Medievales del País Vasco. San Sebastián, 1985 doc, nº 88 pp.180.

15. MARTNEZ DE AGUIRRE, J.; MENENDEZ PIDAL, F.; Emblemas Op. cit, pp-221

DINTEL

Para el dintel se apuesta por una forma estrecha repleta de decoración vegetal, profusa y dinámica, de escala reducida y relieve plano. Y en ella habita una animada colección de seres diminutos sorprendidos entre los motivos vegetales. Martínez Lagos se ha ocupado de su estudio, distinguiendo de izquierda a derecha: un hombre desnudo, joven encaramado a un árbol alimentando a un cerdo, arquero cazando un ciervo, ser híbrido tocando una cornamusa, seres fantásticos de tipo monstruoso, centauro y ser híbrido y una escena de lucha de dos efebos cabalgando sobre sendos leones¹⁶. Sobresale la diversidad de las fuentes que proporcionan los modelos: se ven desde temas de calendario, de faenas agrícolas, hasta otros de tono más burlesco o de notorio matiz moralizante, combinados con aquellos donde la fantasía decide las formas elegidas. La autora citada aduce la falta de un sentido iconográfico que aclare su figuración y se inclina por relacionarlas con las marginalias de los manuscritos góticos: “con esa duplicidad burlona entre el creador y el espectador y que quizás pudiera tener también algún tipo de enseñanza o llamada de atención a tenor del lugar que ocupa y del marco arquitectónico donde se inserta”¹⁷.

TÍMPANO

Unos relieves amueblan el tímpano. Excepto el Bautismo, integran el ciclo de la Infancia, presididos por una imagen central que por dimensión, tamaño y posición se erige en el eje compositivo y significativo de lo fijado. El núcleo del programa se desarrolla así en dos registros cuyo ritmo narrativo lineal queda roto por la proyección de la imagen central, elemento básico del conjunto olitense¹⁸. Se sigue el modelo convencional de secuencias leídas de izquierda a derecha. Se echan en falta arquitecturas como remates y notaciones ambientales. El primer registro ofrece un despiece cuatripartito cuya lectura continua queda rota por el tratamiento de la titular. Dos relieves, perfectamente adaptados al marco, rellenan la parte superior del tímpano. A la aparente claridad del proyecto se añade su singularidad dispositiva, con su «puesta en escena» como mayor novedad. El plan iconográfico se ajusta a las normas básicas, se inscribe en las tradiciones canónicas de modo que los esquemas generados en París –puerta norte del crucero– parecen los más vinculantes.

La Anunciación inicia el relato siguiendo el texto bíblico. El tratamiento litúrgico del ángel coincide con el de la puerta del Reloj de Toledo: como allí, se acompaña de la palma.¹⁹ Sin dudar de otros posibles significados, introduce una referencia solapada a la muerte y glorificación de la Virgen, que por problemas de espacio no pudo contemplarse en Olite. Estamos ante un caso de iconografía «supuesta», donde, por la reducción del marco, determinados

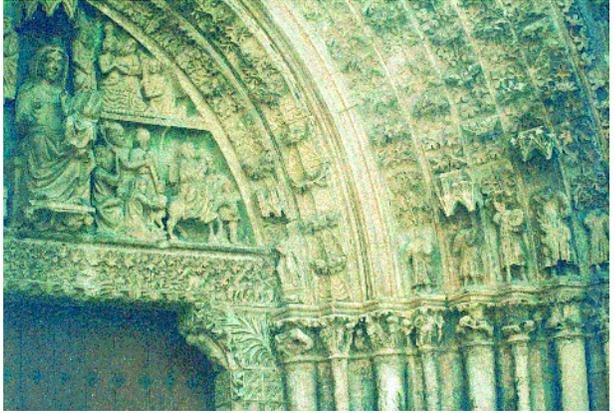
16. MARTINEZ LAGOS, E.; ¿Una marginalia realizada en piedra? A propósito del dintel de Santa María de Olite”, Revisión Op. cit. pp.384-395.

17. IBIDEM, pp.395

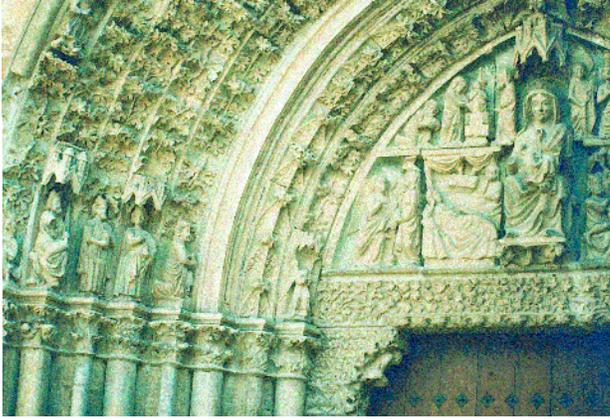
18. Un avance de este estudio en LAHOZ, L.; “A propósito del tímpano de Santa María la Real de Olite”. Congreso de Estudios Bíblicos, Pamplona, 1997, en prensa.

19. Fue PEREZ HIGUERA, M.T., “Relaciones artísticas entre Toledo, Navarra y Alava en torno a 1300”, Vitoria en la Edad Media, Vitoria, 1982, pp.739-746 quien primero se pronuncia sobre esta relación. Insiste en su tesis en La Puerta Op. cit. A partir de su testimonio la historiografía admite tal vinculación.

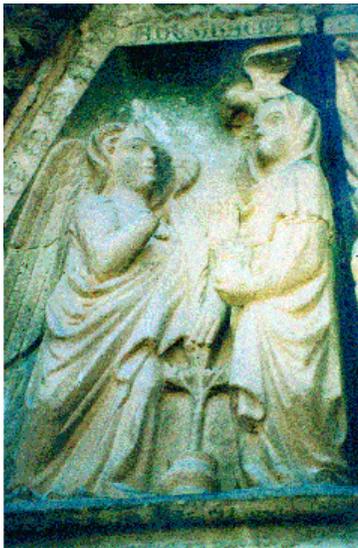
VAZQUEZ DE PARGA, L.; “La puerta del Reloj de la catedral de Toledo”, Boletín de la sociedad española de Excursiones, T XVII, 1929, pp.254, proponía para el vegetal toledano su relación con la palma de los funerales de la Virgen. Sin embargo PEREZ HIGUERA, M.T.; La puerta Op. cit, pp.56 esgrime razones litúrgicas, pues en algunas celebraciones en honor de la madre para la lectura del Evangelio el clérigo se acompañaba de la palma.



Tímpano de Olite. Parte derecha.



Parte izquierda del tímpano.



Anunciación.

temas canónicos góticos se refieren a través de mínimos detalles, buen exponente del sentido sintético. La madre se acompaña del libro y con su gesto acepta el encargo. Destacan el cumplido nimbo de ambos y la paloma dispuesta sobre la cabeza de María, glosa plástica del Espíritu Santo que cobija a la Madre en la Anunciación, y no ha de ser extraño a su frecuencia en obras tardorrománicas –Armentia–, y en especial a su protagonismo en París –relieve del Nacimiento– o en la propia Toledo.

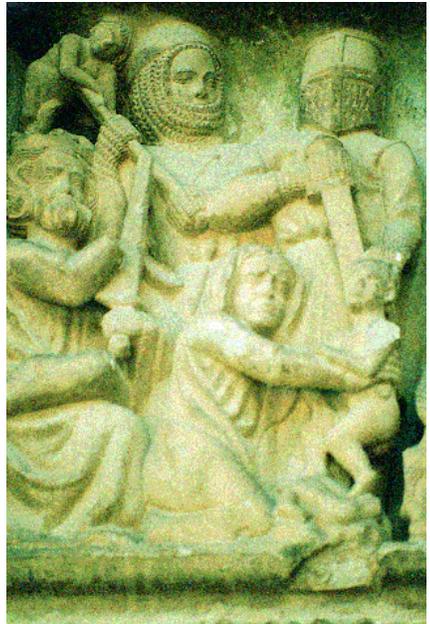
La Natividad secunda el curso de los acontecimientos, la plantilla adopta el esquema parisino. El gesto ausente del carpintero y la mano en la mejilla han de aludir al episodio del sueño donde se le advierte de los peligros inminentes, por tanto remite a la escena de la Huida forjando nexos en el programa. En el Niño destaca su tono litúrgico.

El ciclo prosigue con la Epifanía pero en Olite se rompe el ritmo por la particularidad de la imagen central, si bien una lectura apurada demuestra que ésta no es otra que una Virgen de los Magos, a la que los Sabios, desde las dovelas le ofrecen los regalos.

La Degollación de los Inocentes continúa el discurso. Coincide con el orden constatado en Toledo, que para Pérez Higuera lo dicta su condición de fiesta litúrgica celebrada inmediata a la Navidad²⁰. El esquema fijado en el dintel de Notre Dame de París proporciona la plantilla. Herodes y una original síntesis de participantes dan cuenta del suceso. Por la reducción espacial se prescinde de algunos de los habituales y se acerca en exceso al protagonista. Y la Huida a Egipto cierra el friso. El propio espacio residual afecta a la composición, elimina las anécdotas y detalles de los apócrifos, fijando tan sólo a la Sagrada Familia. Además, el agobio espacial impone sus huellas.

Cada escena de este primer registro tiene un tratamiento independiente y autonomía compositiva. Condicionadas por el cuadro arquitectónico, sin embargo, el artista ha sabido dotarlas de una apariencia de verosimilitud y corrección, frente a otros modelos donde la tensión entre el espacio y la trama no quedaba tan bien solventada, caso de Toledo. La corporeidad de las figuras, acusada por su canon ligeramente corto, las hace algo pesadas. Rezuman clasicismo que deriva indudablemente del modelo parisino.

La Presentación en el templo finaliza el conjunto infantil, ubicada en el registro superior en una perfecta adaptación al marco, donde San José exhibe un especie de prosquinesis y a Simeón se le relega a una disposición marginal y pasiva. El tratamiento litúrgico del Niño potencia su significado simbólico. Resulta peculiar la misma distribución de los acontecimientos, generalmente era vecina de la Epifanía, pero aquí, no obstante prima otro ritmo en



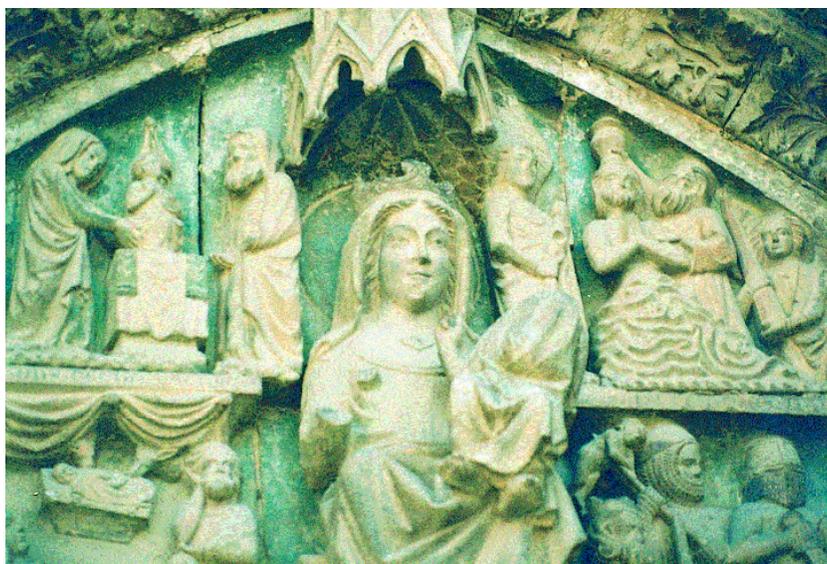
Matanza de los inocentes.

20. IBIDEM, pp.67

función de su contenido semántico. Se contrapone, pues, significativamente al Bautismo, con el que hace «pendant» y del que viene a ser un antecedente en la liturgia y la tipología. La organización apuesta por una lectura cerrada y compacta, cuyo desenlace no pudo ser más afortunado. En efecto, en la iconografía medieval el valor autónomo de cada escena es algo tan obvio que insistir resulta innecesario, pero a nadie se le escapa que su alcance preciso lo proporciona el lugar exacto ocupado en el programa y las escenas con las que se combina. La situación en algunos casos ignorada conlleva la descontextualización del análisis y, de hecho, anula el verdadero sentido.

En el lado contrario figura el Bautismo. Formalmente delata identidad con la aledaña. La escena sintetiza los dos tipos de ritual: por inmersión y por aspersion, siguiendo la costumbre iconográfica. La narración conecta con modelos parisinos. Su ubicación sobre una puerta de acceso quizá obedezca a ciertos cometidos litúrgicos: la capilla bautismal pudo estar cerca, como se constata en otros casos. En este supuesto la imaginería proporciona la escenografía adecuada a determinados ritos que en sus proximidades tuvieron cabida. Se insiste en la analogía de ingreso físico y espiritual a la Iglesia –como edificio y como comunidad–. De tal manera se utilizan los recursos metafóricos de la propia arquitectura para resaltar determinado simbolismo, si bien es su relación con los otros asuntos decisiva para su adopción.

De una originalidad extraordinaria es la imagen mariana que por posición, tamaño, proyección y tratamiento se erige en el eje y, de hecho, en el núcleo de todo el proyecto navarro. Su jerarquía temática y plástica y su emplazamiento privilegiado la definen como la piedra angular del programa. Frente a la condición relivaria de las narraciones vecinas ésta se manifiesta como una estructura tridimensional. Su carácter algo rígido e hierático la asimila a modelos de maine²¹, aunque la posición sedente dificulta su conexión.



Detalle del tímpano. Imagen central. Nacimiento, Bautismo y Presentación en el Templo.

21. Lazos con el ejemplar de Toledo ya fueron apuntados por Pérez Higuera, *IBIDEM*, pp 57

La pieza reproduce el típico grupo mariano conocido como Andra-Mari. Fija a la Madre sentada en rico escaño, totalmente rígida y distante, aunque esboza una sonrisa. Su indumentaria repite el atavío común: manto con fiador, túnica y corona. En la derecha debió portar una manzana: por tanto, como Nueva Eva establece relaciones tipológicas con los capiteles. Se adivina una marcada intención de ligarla a la Reconversión fijada en el lado derecho, se enfatiza la idea de la superación del pecado a través de la madre. María dispone la otra mano sobre la espalda del Niño, apenas con un ligero roce, de modo que la relación maternofamiliar tan habitual desaparece intencionadamente²². Al infante le falta la cabeza, se sienta ladeado sobre su madre, los pies colgando. Ha perdido la mano izquierda donde a buen seguro llevaba la bola del mundo mientras que con la derecha bendice.

Su acusada dependencia con los modelos de la imaginería denota una asimilación de las plantillas lignarias²³. Y esta ajustada vinculación denuncia una intencionalidad, que deriva la investigación por nuevos cauces. Se convierte así en un verdadero «icono», en una auténtica «imagen», contrapuesta, pero a la vez complementaria a la condición narrativa e histórica de sus compañeras. Se erige pues como una imagen de culto, que no difiere de la morfología y tipología usada para las patronas de los templos.

Sabemos de la frecuencia de celebraciones de dramas litúrgicos en la Edad Media. Y precisamente en su escenificación unos clérigos ataviados como magos o como pastores avanzan, hacen ofrendas y adoran a una «imagen» de estas características, como se definen en el «Ordo Officium Stella» y en el «Ordo Officium Pastorum»²⁴. Los datos defienden tal condición para la imagen de Olite. Ahora bien, en los teatros se recurría al tipo «Sapientae» o Trono de Sabiduría, cuya divergencia tipológica con la del tímpano, acaso, comprometería la hipótesis. Pero la manera de apoyar la mano en la espalda del Hijo, sin apenas rozarlo concuerda con el gesto de la Virgen de Irache, un señero ejemplar de «Sedes Sapientae», con la que también coincide en los pies del niño colgando y en la actitud de bendecir²⁵. Dichas correspondencias pueden deberse a la comunidad de función, dado que la propia inscripción de la cartela del Niño en el ejemplar de Irache precisa una condición icónica del tipo propuesto, como Fernández-Ladreda ya había apuntado²⁶. Asimismo los pies pendientes del Niño y su disposición ladeada se ajusta con el esquema utilizado en otros grupos de la Epifanía, caso del sepulcro de San Vicente de Avila o la Virgen de Nieva de Cameros²⁷.

Unos dragones actúan de peana, componen los típicos marmouset góticos y coinciden con los de las figuras de mainel. El motivo elegido relaciona la imagen y su alusión al Salmo XC, que insistirá en vínculos tipológicos del programa. Además en la Epifanía del claustro de

22. Esta situación ya fue defendida para otros modelos por ALCOY, R.; "Acerca de algunas epifanías extemporáneas. La llegada al otro mundo y la iconografía de los Reyes Magos". Boletín del Museo Instituto Camón Aznar, XXVII, pp.44, nota 11.

23. GARCIA GAINZA, M.C. y OTROS; Catálogo Op. cit. pp.280 ya marcaban esta relación con la imaginería.

24. Sobre este aspecto vid. FORSYTH, I.H.; *The throne of Wisdom, Wood of the Romanesque France*, Princeton 1972, pp.49-59, IDEM, "«Magi and Majesty»: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama", *The Art Bulletin*, 1, 1968, pp.215-222. Asimismo se ocupa MALE, E.; "Les Rois Mages et le drame liturgique", *Gazette des Beaux Arts*, 1910, 2, pp.261-270.

25. FERNANDEZ- LADREDA, C.; *Imaginería medieval mariana*, Pamplona, 1988 fig. pp.46.

26. Para esta figura la citada autora ha reivindicado su posible relación con el drama litúrgico IBIDEM pp.53.

27. El modelo abulense en GARCIA MAHIQUES, R.; *La Adoración de los Magos. Imagen de la Epifanía en el arte de la Antigüedad*, Vitoria, 1992 fig.29, El ejemplar riojano en GUTIERREZ PASTOR, I. y MOYA VALGAÑON J.G.; *El arte románico en la Rioja*, Logroño 1982, fig.117.

la catedral de Pamplona, firmado por Perut en el siglo XIV, un dragón reptante a los pies de la Señora, indicativo de una cierta tradición. Cobija la figura un doselete arquitectónico de marcada proyección volumétrica. Es la única notación constructiva del tímpano, su modelo ofrece cierta similitud con los doseletes de los maineles. Y acaso no esté exento de un sentido icónico. Sobre la arquitectura, en la unión de la arquivolta, un protomo de ángel, actualmente sin cabeza y con las alas extendidas, desciende con un corona en las manos hacia la Madre. Se trata de un caso de iconografía marginal que introduce solapadamente en el proyecto el ciclo de la Coronación de la Virgen, de tan especial repercusión en el mundo gótico. Expone un caso de de imaginaria supuesta, que completa alusivamente el mensaje.

Que la imagen central se erige en la pieza clave del programa es algo a todas luces evidente, su mayor formato, el módulo distinto y su valor compositivo son tan expresivos que hacen innecesarios cualquier otro argumento. Ahora bien este «icono» central no tendría sentido sin las figuras que desde las jambas avanzan decididamente hacia ella. Es este ritmo convergente y centrípeto el que define su verdadero significado: los Magos irrumpen desde la izquierda y los Pastores desde el lado derecho. Como ha señalado Moralejo, “la Virgen se muestra en estos casos a la vez como una hierofanía, que se dirige a los espectadores, y como un personaje dentro del relato; de hecho se puede considerar como una imagen de culto –frecuentemente la patrona del templo– a la que acceden los Magos, como precursores y vicarios de los fieles que entran en la Iglesia”.²⁸ A buen seguro fue en su origen la titular del templo. Es la primera imagen de la madre que nos ha llegado de Santa María de Olite. En el interior existe una talla del tipo Vasco-navarro-riojano, fechada en los primeros años del siglo XIV, por tanto algo posterior al modelo monumental. La obra lignaria acusa ciertas concomitancias con la pétreo, la propia disposición de la mano en la espalda²⁹, el gesto del Niño, entre otros, así lo confirman. Dichos rasgos, sin olvidar su frecuencia en la serie mariana, sugieren la idea de una ascendencia de la del tímpano, primitiva patrona, en la Andra-Mari, que hoy preside el templo. El Catálogo Monumental ya apunta la afinidad entre ambas³⁰. Si la hipótesis se confirma estaríamos ante un «reflejo» –mediato en el espacio y en el tiempo– de la portada olitense, aunque éste, acaso, obedezca más a razones devocionales que artísticas propiamente dichas. Si bien no se ignorará la proyección que la plástica monumental y en especial las imágenes de la Virgen alcanzan en la producción lignaria o eboraria, piénsese en la imagen del mainel de Notre-Dame de París³¹.

En las dovelas del lado izquierdo se escenifican la sucesión de acontecimientos protagonizados por los Magos. Un ángel inaugura la comitiva hacia el tímpano, su giro hacia el centro concreta una trama cerrada. Un dosel arquitectónico acota su espacio, conforme al concepto de consustancialidad gótico³² aunque tal vez no sea ajeno a un significado icónico. Tañe una trompeta. Además de su frecuencia en otras Epifanías³³ testifica el valor de la música orquestando las representaciones litúrgicas, pero asimismo quizás reivindique otras

28. MORALEJO, S.; “La fachada de la sala capitular de la Dorada de Toulouse. Datos iconográficos para su reconstrucción” Anuario de Estudios Medievales, nº. 13, 1983, pp.181

29. El modelo en FERNANDEZ-LADREDA, C.; Imaginería Op. cit. p.46

30. GARCIA GAINZA, M.C.y OTROS; Catálogo Monumental Op. cit. pp.181

31. Sobre este aspecto vid. WILLIAMSON, P.; Escultura gótica, 1140-1300, Madrid, 1997, pp.229

32. Para este concepto véase PANOFKY, E.; Renacimiento y Renamientos en el Arte Occidental. Madrid, 1993, pp-197-98.

33. Ángeles músicos aparecen en el relieve del tímpano de Neuilly-en Donjon. Vid CAHN, W.; “Le tympan de Neuilly-en Donjon, Cahiers de Civilisation Médiévale, 1965, VIII, pp.351-352.

intenciones, donde la posible alusión al Juicio Final introduce un matiz escatológico tan común a la articulación de los programas, que no tendría cabida ante la reducción espacial. Una figura sentada prosigue la narración. Su deterioro impide la identificación. Los restos precisan su carácter sedente, la condición varonil y un valor secundario. Pensar en uno de los escribas que acompañan a Herodes en el Drama parece apropiado³⁴. Sentados y en un plano más retrasado secundan al monarca en el encuentro con los Magos, en el dintel de la puerta de Santa Ana de Notre Dame de París³⁵.

A continuación se fija a Herodes. Su caracterización con corona, manto real, pierna cruzada y espada en alto insisten en su autoridad. Se ladea hacia el rey próximo. Sobre su hombro asoma un pequeño diablejo que le instiga al oído. Sorprende su irrupción aquí cuando es habitual le acompañe en la Matanza de los Inocentes, pero su limitado marco en el dintel a buen seguro decide el traslado, toda vez que establece lazos entre las escenas. No obstante la asistencia del monstruo en esta narración refuerza el carácter negativo del monarca. Por otro lado la figuración del maligno en la escena citada, fijada en las plantillas del románico hispano, cuenta con especial fortuna en los proyectos góticos, caso del dintel del crucero de París que sin duda la proporcionó al navarro³⁶. Una arquitectura cobija al monarca. Su presencia misma, exquisito tratamiento y cuidado detalle delatan la condición icónica y como alusión a la Jerusalén terrestre e histórica encuentra su significado.

El Mago vecino se convierte en un nexo que participa de las dos secuencias: refiere el encuentro de los Sabios con Herodes y se incluye a la vez en la Epifanía propiamente dicha. Se produce una representación colectiva de todo el ciclo. De modo sinóptico se indica la sucesión de instantes, donde cada figura personaliza un grado progresivo del acontecer bíblico. Y aunque en este sentido Olite parte de lo formulado en modelos clásicos donde, "colocados en actitudes elásticas y giratorias..., las figuras empezaron a moverse de una manera natural y al mismo tiempo rítmica («das schreitende Stehen, num wars Wandeln»), por citar la frase intraducible de Vogé), y a establecer contacto psicológico entre sí"³⁷. Sin embargo se va más allá, expresando un determinado «momento» del proceso, en el que destaca la sutil interrelación de gestos y actitudes. Luce manto corto similar a las jambas de la catedral de Amiens³⁸. La indumentaria de viaje insiste en su condición itinerante, mientras que la copa refiere su carácter oferente.

El siguiente rey a través de su quiebro enlaza con su compañero. La intención de personalizar a las tres edades de la vida decide su figuración imberbe. Lleva también rico atavío y manto de viaje. En una mano exhibe el bote de la ofrenda y con la otra, actualmente perdida, a buen seguro señalaba. Un tercer Mago caracterizado como anciano y todavía coronado, ultima el cortejo. Muestra un gesto de sumisión y homenaje, subrayando la Adoración simultánea a la Ofrenda. La condición de portadores, como señala Alcoy, "son formas de patentizar un reconocimiento canónico, que asume realeza, divinidad y humanidad inherentes al Hijo"³⁹.

En la dovela más interna un ángel con indumentaria litúrgica introduce a los Sabios, a buen seguro refleja lo que sucedía en las representaciones, siendo por tanto un préstamo de

34. MÁLE, E.; *Le Drame Op.cit*, pp.267 recoge su presencia "Heréde était assis entouré de ses scribes"

35. Puede verse en SAUERLANDER, W.; *La sculpture Op. cit. lam 40*

36. MELERO, M.L.; "El diablo en la matanza de los Inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana", *D'Art*, 1986, nº. 12, pp.113-126

37. PANOFSKY, E.; *Renacimiento Op. cit. pp.109*

38. SAUERLANDER, W.; *La sculpture Op. cit lam.126*

39. ALCOY, R; *Acerca Op. cit. pp.42*



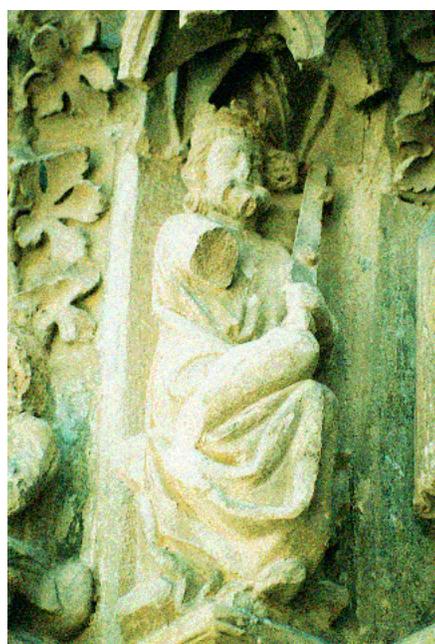
Detalle de los Magos. Dovelas.



Detalle de las Dovelas.



Angel músico y escriba.



Rey Herodes.

aquéllas. Si bien la intercesión de ángeles en algunas Epifanías puede asimismo decidir su presencia⁴⁰.

El dinamismo observado en este grupo debe mucho a los teatros litúrgicos, que como acertadamente señaló Mâle, el alcance y la profusión cambian la fórmula y la dinamizan. Se establece así una mímica, actitudes y caracterización que se generalizan en la producción posterior, de la que Olite es un buen exponente. El cuarteto aquí dispuesto coincide con otros ejemplos de la plástica monumental. Según Moralejo “se da así un contexto de Adoración de los Reyes o, mejor, de la Epifanía, pues es precisamente el carácter «epifánico», teofánico de este episodio el que se quiere entonces subrayar por medio de recursos tales como contraste en actitudes, entorno espacial, tamaño, técnica o material entre la Virgen con el Niño y los Magos”⁴¹. Siguiendo la costumbre “los magos utilizan la progresión dinámica de actitudes, desde la postura estatuaria a la aparatosa genuflexión, como si cada uno de ellos personificara una secuencia de la acción de todo el grupo, de acuerdo a las rúbricas del drama litúrgico”⁴².

El modelo navarro enlaza con la importancia adquirida en los ejemplares canónicos, En Amiens los reyes avanzan desde las jambas hacia la adoración de la Virgen y el Niño en el mainel⁴³, creándose una variable con notable descendencia. Incluso en el portal de Notre Dame de París, con una clara ascendencia estilística e iconográfica en nuestra obra, se ha supuesto una composición de este tipo⁴⁴. Similar esquema rige la puerta del Reloj de la catedral de Toledo⁴⁵ y, para la portada meridional de la catedral de León, Mahn apuntaba tal posibilidad, que Azcárate no acepta⁴⁶. La innovación de Olite, sin embargo, radica en que los Magos caminaban desde las dovelas y en la amplitud narrativa del episodio. Todo refleja cómo en la adopción y readaptación de las plantillas clásicas nuestros ejemplares ofrecen y aportan las novedades más originales y sobresalientes. Como ha puesto de manifiesto el profesor Moralejo “la misma fórmula aparece más elaborada en la portada de Santa María de Olite, en Navarra. Al igual que los casos en que la narración se desplegaba en estatuas columnas, nos encontramos allí con una original concepción del organismo arquitectónico como un espacio dramático unificado en el que una sola escena o episodio puede extenderse a través de diferentes marcos o contextos. Pero a la vez esta homogeneidad del escenario arquitectónico implica también una articulación jerárquica en cuanto al contenido de los temas: a la virgen y al niño se les concede generalmente un lugar privilegiado, en el centro del tímpano, mientras que los reyes aparecen en emplazamientos relativamente subordinados. La diferencia ontológica entre Magi and Majesty –por recurrir al magistral trabajo de Ilene Forsyth– se hace así explícita, de acuerdo con la cualidad teofánica que distingue este episodio de un mero relato”⁴⁷.

Pensando en la condición de patrona del icono, acaso el programa determine la propia advocación del templo y la titularidad de Santa María la Real, como se le conoce, venga impuesta por ello, aunque su vinculación con la monarquía también ha de pesar, por supuesto.

40. IBIDEM pp.45,nota 11

41. MORALEJO, S.; La fachada op. cit. pp.183

42. IBIDEM,

43. SAUERLANDER, W.; La sculpture Op. cit. lam. 126

44. IBIDEM pp. 153

45. PEREZ HIGUERA, M.T.; La Puerta del Reloj Op. cit. fig.70

46. AZCARATE, J.M.; Arte gótico en España, Madrid, 1990 pp.100. También FRANCO MATA, M.A; Escultura gótica en León, León 1975, pp.92

47. MORALEJO, S; La fachada Op. cit., pp.181

La Virgen con el Niño sería una Madona Magis, actúa como imagen de devoción o imago cultural y como Madona in Magis. Y como ha señalado Rosa Alcoy para otros casos: “consecuentemente el recurso de los reyes redobla el valor de una primera Epifanía... Se ensalza paralelamente la dinámica final del trayecto, por medio de los presentes, que apuntan la ceremonia de la ofrenda, y también gracias a la aparatosidad del «Icono» que atrae prioritariamente la mirada dirigiéndola hacia la calle central⁴⁸. Pero en Olite la ingerencia de los relieves intermedios podría incluso cuestionar la propia lectura. La solución separa los protagonistas de la escena en compartimentos alejados y se interfieren otros asuntos, con lo cual incluso se fractura el campo narrativo, rompiendo la homogeneidad compositiva y la lectura lineal. De todos modos una organización similar a la navarra dirige la articulación de algunos retablos, con los que se puede detectar alguna comunidad, aunque desconocemos la dirección de las fluencias.

El modelo olitense aboga por el tratamiento del volumen y el espacio en función del valor de lo fijado, de tal manera que la proyección volumétrica de las imágenes allí dispuestas parece directamente proporcional al cometido significativo que materializan. Es por tanto esta puesta en escena una de las mayores peculiaridades y logros.

En cualquier caso se echa en falta en Olite la presencia de la estrella generalizada en estas representaciones. “La estrella es el emblema de la revelación que los gentiles alcanzan gracias a la luz que irradia mientras que el mundo judío persiste en su ceguera⁴⁹. La condición estatuaria de la trama dilucida su falta. Si bien la irrupción en el mismo eje de la imagen de un rosetón acaso no estaría exento, entre otros posibles simbolismos, de una significación de este tipo.

En el tímpano navarro hacia la imagen central también unas figuras convergen desde el lado derecho. La disposición y organización sigue el mismo modelo que sus contrarios y, como allí, un grupo inicia su andadura hacia el centro. Nos han llegado bastante destrozados, presentan diversos tamaños, e igualmente el dinamismo es la nota común a ellas. La propia indumentaria, la cornamusa y el zurrón, denotan su condición pastoril. Reconocer, de hecho, la Adoración de los Pastores parece oportuno⁵⁰.

El avance decidido de los pobres y la presencia de un ángel, al igual que sucedía en la escena opuesta con la que hace “pendant”, precisan la representación como una Adoración, defendiendo la marcha hacia la imagen central, como ha apuntado Pérez Higuera⁵¹. Pero el Niño ligeramente ladeado hacia el lado contrario y la generalización del Anuncio a los pastores vendrían a comprometer la idea. Sin embargo la vigencia en Navarra del Drama del «Officium Pastorum», como la propia inscripción en la cartela del Niño de la Virgen de Irache acredita⁵², delata una tradición que apoya la identificación propuesta.

En el supuesto de reflejar tal asunto, coloca al tímpano olitense con una organización totalmente simétrica, incluso se ha de hablar de “parallelismus membrorum”. La Adoración de los Magos compete a aquellos gentiles que reconocen a su Dios, mientras que los pastores personifican a un sector del pueblo judío que también se da cuenta, deja todo y parte, siendo los primeros en venerarlo. Y esta afinidad de significados, presumiblemente decide la

48. ALCOY, R.; Acerca Op. cit., pp.54

49. IBIDEM, pp.43, nota 8 a la que remitimos también sobre el significado y análisis de esta iluminación divina.

50. PEREZ HIGUERA, M.T.; La puerta Op. cit. pp 11.

51. Ibidem. GARCIA GAINZA, M.C y OTROS; Catálogo Monumental Op. cit, pp.280 habla del Anuncio a los Pastores, FERNANDEZ -LADREDA, C.; La escultura Op. cit. pp.131 ya reconoce la Adoración.

52. FERNANDEZ-LADREDA, C.; Imaginería op. cit., pp.59

Para el teatro litúrgico además de lo citado vid, YOUNG, K.; The Drama of Medieval Church. Oxford, 1933. DONOVAN R.B.; The liturgical drama in medieval Spain, Toronto 1958

propia combinación adoptada. Aunque se cuenta con precedentes: en el tímpano de la Magdalena de Vézelay unos magos y unos pastores acuden a venerar a una imagen de la Virgen con el Niño, hierática, majestuosa y de mayor tamaño, despojada de cualquier lazo familiar⁵³. Vezin definía el tema del tímpano francés como un escena mixta⁵⁴. Sin reconocer una relación directa entre el galo y el navarro, cabe suponer una comunidad. Se cuenta con precedentes más cercanos, pues precisamente en un capitel del claustro de la catedral de Tudela la narración de los Magos se completa con la de los Pastores en una composición similar a la nuestra, certificando de hecho una costumbre que junto a la documentada celebración misteriosa parece corroborar lo enunciado. Y así, la representación de los Magos se compensa simétricamente con la de los Pastores que, como subraya Pérez Higuera, "parece copiada de la fórmula compositiva de la de los Sabios venidos de Oriente⁵⁵.

Con la Adoración de los Reyes de Oriente "representantes o delegados de la humanidad pagana convertida al cristianismo, se alude a la conversión de los gentiles, por extensión a los fieles en general"⁵⁶ Y ello decide probablemente toda la organización. Nótese como los Magos se dirigen a la Virgen, pero, justo en la parte superior, en el mismo eje, está el Bautismo, que sospecho no es de ninguna manera azaroso. De un lado el carácter teofánico de la Epifanía se colma con la teofanía del Bautismo. Sin ignorar que el Bautismo corresponde a la primera teofanía, íntimamente ligada desde su origen a la celebración litúrgica de la Epifanía⁵⁷. Incluso, como es de todos conocido, la fiesta del seis de enero se reserva fundamentalmente a celebrar la Epifanía bautismal.



Asimismo el hecho de alterar el ritmo ordinario de secuencias del ciclo de la Infancia, con el desplazamiento de la Presentación al otro vértice, haciendo pendant con el Bautismo, atiende a una relación recíproca. Rompe con las normas distributivas habituales y conecta con los pastores de las dovelas. Estos marchan hacia la imagen central pero en la misma diagonal figura también la Presentación, repitiendo similar esquema al de los Magos. Pues la fiesta litúrgica de la Presentación es para los judíos lo que el Bautismo es para los gentiles, toda vez que vendría a ser su antecedente tipológico.

Adoración de los Pastores.

53. El ejemplar de Vézelay en BEAUDEQUIN, G.: "Les représentations sculptées de l'Adoration des Mages dans l'ancien diocèse d'Autun à l'époque romane" Cahiers de Civilisation Médiévale, 1960, III, fig.1

54. VEZIN, G.; L'Adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif. Etudes des influences orientales et grecques sur l'art chrétien, Paris 1950, pp.21 piensa en una influencia helenística que se había dado en algunos sarcófagos, aparece asimismo en las ampollas de Monza y considera una fórmula que desaparece pronto

55. PEREZ HIGUERA, M^a T. La puerta del Reloj Op. cit., pp.59

56. ALCOY R.; Acerca de Op.cit., pp.49

57. PEREZ HIGUERA, M.T.; La puerta del Reloj, pp.76

58. ALCOY, R.; Acerca de algunas Op. cit. pp.49

Ambas escenas abundan en la condición de Teofanías, secundan la teofanía o epifanía central que como tal ocupa el núcleo de la composición. “La convicción de los reyes se compara a la de los pastores, quienes fueron asociados a diferentes sectores del pueblo judío”⁵⁸. Y esta comunidad, potenciando el carácter de “parallelismus membrorum”, explica las opciones aquí dadas.

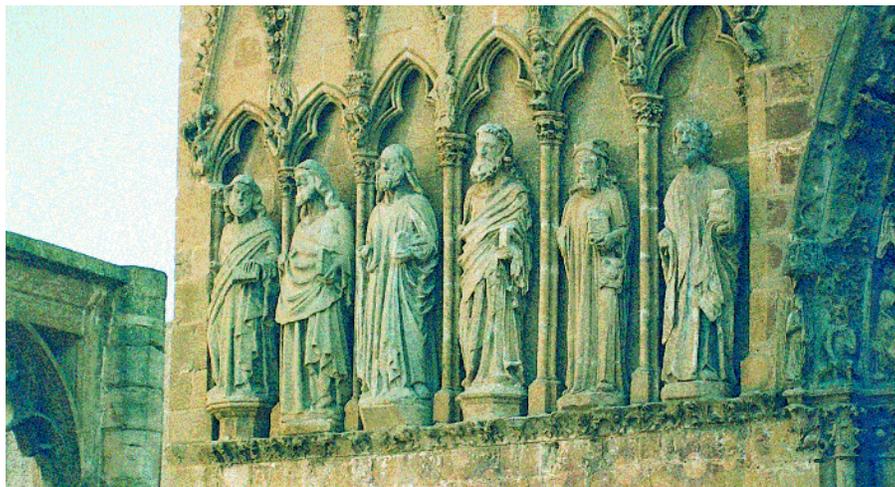
Asimismo el propio movimiento descrito por ambos grupos matiza los significados. La superior relevancia de los Magos queda enfatizada por el ritmo de su avance de izquierda a derecha. Si aducimos las connotaciones de la jerarquía espacial nada tiene de extraño, mientras que a los pastores, de menor alcance dogmático que los sabios, les corresponde una dirección de derecha a izquierda. De tal manera que a pesar de seguir la tónica y las plantillas frecuentes denota una compleja e intencionada articulación de la obra.

En efecto, se formula un sistema perfectamente estructurado donde hasta los mínimos detalles son enlazados para resaltar y matizar cada una de las posibilidades significativas del proyecto unitario, que partiendo de estadios intermedios se articula en función de una lectura eclesiológica del programa.

Además, asistimos a una notable transformación, al convertir el ámbito de las dovelas, –generalmente ocupadas por figuras individuales, estáticas y frontales–, en una zona potencialmente activa y narrativa donde se desarrolla el drama Sagrado. Si bien se notará que estas mutaciones ya se habían operado en las jambas de Amiens como ha anotado Willianson⁵⁹. De nuevo la obra navarra parte de soluciones dadas y las acopla a sus necesidades.

APOSTOLADO

En cualquier caso, la portada de Olite no se limita a lo expuesto. Integra también un apostolado, que abunda en la lectura citada. La inclusión del Colegio resulta asimismo novedosa, tanto desde el punto de vista estructural como iconográfico. El esquema compositivo



Apostolado.

59. WILLIANSON, P.; Escultura gótica Op. cit. pp.220

desarrolla una fórmula propia que, junto al peso de la tradición, concierta un formato con pervivencia en el arte navarro, como se ve en la portada de San Cernin del Cerco de Artajona y cierta similitud con la portada del Santo Sepulcro de Estella.

A su peculiar organización añade su innovación iconográfica, su presencia rompe con las constantes de los modelos canónicos. El Colegio Apostólico integraba el Juicio Final –al que pertenecía en su calidad de asesores–, e incluso en los proyectos más avanzados irrumpen en el ciclo de la Glorificación de María. Pero extraña su asistencia en una secuencia de la Infancia, como la aquí esbozada, pues lo frecuente eran personajes veterotestamentarios, en relación tipológica con lo dispuesto en el tímpano. De todas formas se rentabiliza a favor del discurso rector.

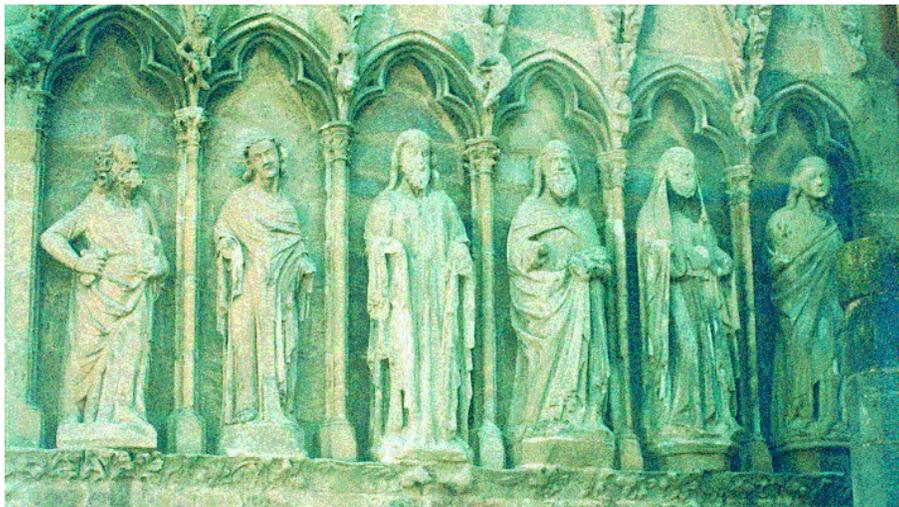
Siguiendo un esquema al uso, el Colegio se distribuye en sendos grupos simétricos a cada lado de la entrada. A la habitual ordenación de otras series apostólicas en las jambas, donde en una marcado esvía componen una especie de cohorte que acompaña al fiel hasta la entrada, opone una solución distinta; aquí por su misma ubicación, su alineación y el marco totalmente liso que las cobija, parecen esperar con arrogancia al visitante. Y aunque la variante del apostolado en nichos corridos era normal en el Románico, como se ha dicho, presumiblemente ejemplos góticos le proporcionan su modelo, dado que las galerías de reyes describen un tipo con cierta similitud. Olite bien pudo a partir de esa plantilla harlo común adecuarla a sus necesidades.

Como es de sobra sabido, no existen normas concretas en la distribución del Apostolado. Con la excepción de San Pedro y San Pablo, que por su condición de pilares de la comunidad encabezan –uno a cada lado– el grupo, el resto no cuenta con lugar fijo en su colocación. La identificación se complica ya que han perdido su emblema característico y la mayoría sólo conserva el libro, en exceso genérico para una individualización, lo que impide un reconocimiento fiable. En Chartres se fija el instrumento de martirio como enseña particular, como la historiografía reconoce, y a partir de Amiens se generaliza, aunque su uso no es siempre uniforme.

San Pedro, en atención a su primacía apostólica inaugura la serie por la izquierda, observando la jerarquía iconográfica. Se acompaña de las llaves y un libro. Al igual que su compañero, sus dimensiones son más reducidas que otras figuras, lo que contrasta con su importancia. Le acompaña Santiago, cuando lo habitual es que su hermano Andrés le secunde. El apóstol está caracterizado como peregrino: el sombrero de viaje, las sandalias, el bastón perdido y la escarcela con las veneras acreditan su condición de caminante. De su naturaleza apostólica queda el libro. Su ejecución denota comunidad con su predecesor.

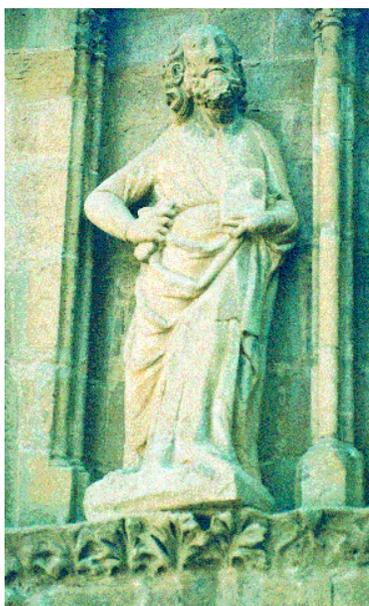
La imagen contigua, de mayores dimensiones, exhibe el tipo y la forma dominante en el apostolado, con cierto clasicismo. Quedan restos de una cadena con la que domeña a un diablejo, personaliza por tanto a San Bartolomé. Para las otras tres, acompañadas únicamente del libro, su identificación se resiste. Destaca su prestancia, de una solemnidad y grandiosidad clásicas, además de la delicadeza de las manos, común a todo el grupo. Lucen abundantes melenas, de tirabuzones excesivamente geometrizados el cuarto y ondulados los otros. De todos modos, el porte de sus figuras, el quiebro, el propio gesto y las miradas entre ellos organizan el Colegio en grupos binarios. Se parte de los avances operados en los modelos canónicos para apostar por una narración animada. Incluso el ligero quiebro de la figura más alejada y su giro hacia la puerta constituye un recurso compositivo con la intención de ofrecer una secuencia seriada más cerrada y dinámica.

Por la derecha irrumpen San Pablo con el códice y restos de una espada, de la que sólo resta la empuñadura. Es una figura en decidido avance, con menor tamaño y rasgos fuertes; parece como si su imagen literaria, según se describe en sus escritos, se hubiera seguido



Apostolado presidido por El Salvador.

literalmente: bajo, calvo, patizambo. Sobresale el gesto y la disposición de su mano derecha, indicando una filiación parisina, que ya se verá. Le acompaña San Juan Evangelista joven e imberbe, coincidiendo con su retrato habitual. El quiebro de las cabezas y las miradas sirve para relacionarlos, insitiendo en ese ritmo binario. Al igual que sucedía con los otros dos principales del lado contrario son de dimensiones menores, en contraposición a su significado, que de hecho denuncia un interés en diferenciarlos. Incluso se detecta una comunidad efectiva entre los cuatro o, al menos, una estela de fluencias distintas a las directrices del resto.



San Pablo.



El Salvador.

De una originalidad extraordinaria es la siguiente figura, aunque no se había recabado en ello. Su distinta actitud, el porte y la majestuosidad de la imagen, la singularizan frente a su vecinos. Excepcional resulta su clasicismo que le aproxima a una pieza de mainel, su dependencia de un Beau Dieu sugiere su asimilación. De la disposición de los perdidos brazos y gestos se deduce que bendecía. La indumentaria refuerza la diferencia: frente al generalizado uso de la túnica y el manto en sus múltiples variedades como vestimenta del grupo, prefiere un atavío distinto, de tipo litúrgico. Además se erige como imagen independiente, sin relación alguna con los otros miembros. Se concibe pues con carácter autónomo y tremendamente solemne como corresponde a su superior categoría. Ratifica la argumentación la misma decoración, la banda fitomórfica de la línea de imposta que recorre el friso se interrumpe intencionadamente debajo de esta talla. Precisamente la fronda vegetal es sustituida por motivos animados, a la manera de marmouset, cuyas formas coinciden con los habituales de los maineles. Una notable similitud con lo dispuesto bajo el Beau Dieu de Amiens es evidente⁶⁰. Pensar en una sospechosa alusión al áspid y al basilisco conforme al Salmo bíblico se confirma en buena lógica, y de hecho vendría a identificar la estatua con Cristo. El especial énfasis iconográfico que reviste abona la hipótesis. De todos modos testimonia cómo los mínimos detalles, por pequeños que sean, contribuyen a precisar lo fijado.

Dadas todas estas coincidencias, de actitud, tratamiento, solemnidad, porte... reconocerla como la figura clave está dentro de lo posible y por tanto pensar en representación de Cristo presidiendo el Colegio no parece muy aventurado, aunque la falta de paralelos como apoyo puede comprometer la tesis. De todos modos la condición periférica de la obra justifica las presuntas transgresiones, siendo excepcional en su época y ámbito cultural. Ahora bien: si la hipótesis se confirma estaríamos ante un cúmulo de novedades sorprendentes. De algún modo la intención de condensar en una portada lo que en otros programas se ha fijado en varias genera las modificaciones latentes. Toda vez que introduce en el programa un valor cristológico que matiza el ideario del proyecto olitense. En cualquier caso la identificación cristológica refuerza la irrupción del apostolado, que no dejaba de extrañar en su combinación con el ciclo de la Infancia. Además, facilita entrever cómo es en la adaptación del programa donde se operan las diferencias sustanciales del gótico peninsular.

Las tres estatuas restantes exhiben el mismo canon, cierto regusto clásico y algunas particularidades como la cabeza cubierta del penúltimo, más propia de una figura veterotestamentaria. Éste se acompaña también de un cordón del tipo franciscano. Con la cabeza cubierta ya figuran algunos en la escena del viaje de los apóstoles de los tímpanos de Vitoria y Laguardia, que aunque posteriores confirman cierta tradición. En mi opinión el recurso puede identificarlo como San Mateo aludiendo a su condición de recaudador de impuestos. Y por otra parte un cordón de este tipo luce el evangelista en el apostolado de Santa María de los Reyes de Laguardia⁶¹, lo que denota una costumbre generalizada. La última es imberbe. De esta guisa se ha representado a veces Santo Tomás, como sucede en Burgo de Osma. Pero especialmente un ejemplo próximo acude a identificarlo como tal: una imagen imberbe y con disposición análoga ofrece el Santo Sepulcro de Estella⁶², donde acompañado de la escuadra y la maza de batanero, con la que se le martiriza, avala esa identificación.

60. IBIDEM, fig.212

61. Para los casos alaveses vid. LAHOZ, M.L.: "Sobre el Viaje de los Apóstoles en la plástica gótica monumental hispana" Viajes y Viajeros en la España medieval, Madrid, 1997, fig.5 y fi.8

62. El ejemplo del Santo Sepulcro en URANGA, E., IÑIGUEZ, I.; Arte medieval Op. cit, t. IV, lam117 aunque no llega a identificarlo.

La presencia del Colegio, pese a su originalidad, matiza el programa monumental. La figura del Beau Dieu refuerza el significado cristológico del conjunto. Por otra parte también lo enriquece con la pertinente alusión eclesiológica. Y, como era de esperar insiste en la expansión de la doctrina tal y como Cristo les mando: «Id pues y adoctrinar a todas las gentes bautizadas», siguiendo las palabras de Mateo que enlazan con el Bautismo fijado en el tímpano. Pero especialmente su adopción enfatiza la lectura eclesiológica del proyecto que se completa con los otros ciclos fijados, como se apuntará en el análisis iconológico.

JAMBAS

La portada se remata con la abundante decoración que tapiza las jambas. Su análisis comporta la consiguiente sorpresa: lo allí plasmado matiza el ideario elegido, se apuesta por una iconografía marginal, remarcando algunos aspectos, al igual que en otros modelos canónicos –Amiens o París–, dirigen el proyecto respectivo en una determinada dirección. Y esta producción liminar reviste un interés añadido, pues ilustra la filiación estilística del taller navarro y apura su cronología.

Asistimos a un prolijo despliegue de motivos de variada índole. A ambos lados de la puerta emergen sendas jambas repletas de una fina y dinámica serie relivaria, organizada en enmarques cuadrangulares y rectangulares. La diversidad la define. Asuntos vegetales se mezclan con elementos heráldicos, alternan con animales reales y fantásticos, a su vez se labran formas arquitectónicas, de condición ornamental aunque no exentas de matiz semántico. Y todo ello adobado con una copiosa imaginería bíblica, asuntos veterotestamentarios, citas del Nuevo Testamento y motivos apocalípticos combinados con una solapada referencia al repertorio del zodíaco y trabajos de los meses. De momento, no hemos encontrado la ordenación sistemática –ya histórica, ya litúrgica o de cualquier otro tipo– que decida su ritmo.

La trama del Antiguo Testamento detalla el Génesis. Integra el ciclo de la Creación de Eva, la tentación de la mujer, el pecado de los primeros padres, los trabajos de Adán y Eva, él con el arado y ella con la rueca, siguiendo la iconografía habitual. Se da cumplida cuenta del sacrificio de Abel y el asesinato de Caín. Castiñeiras ha defendido la inspiración del tema de los hermanos en el apócrifo “Historia de los hijos de Adán: Caín y Abel”⁶³. Además se recurre a otros pasajes del Nuevo Testamento, como la Anunciación, ya presente en el tímpano, y una puerta abierta –a su misma altura en la jamba frontera– proclama la idea de María como Nueva Eva; glosa plástica del verso: “lo que se cerró por Eva se abrió por Ave”, que en su acepción de puerta del cielo adquiere pleno sentido, introduciendo valores escatológicos.

También figura el Cordero Místico, de carácter apocalíptico, sorprende su marginalidad: en una lectura global, acaso remita al rosetón superior cohesionando el programa. De todos modos no ha de ser ajeno a la insistente vinculación de la Epifanía con asuntos del Apocalipsis, como se da en Taüll o en el claustro de Moissac, por citar algunos. De hecho, su interpretación como Teofanía del Cordero apostilla esa condición.

Habitan asimismo algunos animales fantásticos, dragones de cuellos enlazados, el elefante portando en sus lomos una torre, de cometido moral y amplia vigencia en el románico.

63. CASTIÑEIRAS, M.A.: Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. A propos du portail de l'église de Beleña de Sorbe (Guadalajara) Cahiers de civilisation Médiévale XXXVIII, 1995, pp.312 y 313, nota 35 y 36.



Detalle de la jamba. El enmarque es similar al modelo de Notre Dame.



Jamba. Detalle.

Se fijan además una sirena, un centauro, etc. Algunos describen motivos de bestiaro, su coincidencia con los dispuestos en las jambas y capiteles de la Sala Capitulare de la Dorada, vinculados al tema central de Los Magos, indican cierta tradición. Y como señala Moralejo para aquella: "estaríamos ante una fauna moralizante y decorativa"⁶⁴ Castiñeiras las toma como figuraciones simbólicas alusivas a la confusión producida después del pecado⁶⁵.

El enmarque de los trabajos de los primeros padres es elocuente, describe un medallón tetralobulado con los ángulos rectos, la plantilla reitera el tipo usado en el hastial sur de Notre Dame de París, ejecutado en torno a 1258-1265⁶⁶, denota tal ascendencia. Ahora bien es motivo en exceso genérico

para confirmar la dependencia estilística, que la concurrencia de otra serie de morfemas e influencias refuerzan...

En la parte interior de la jamba se ve la asociación de unas formas losanjeadas donde alternan las flores de lis y los castillos: son representaciones de muebles de carácter emble-

64. MORALEJO, S.; La portada Op. cit. pp.193.

65. CASTIÑEIRAS, M.A.; Cycles Op. cit. nota.34

66. Vid WILLIAMSON, P.; Escultura Op. cit, fig,227

mático que referían los reinos de Francia y Castilla, sumamente frecuentes en la época de San Luis⁶⁷. Pero como sugieren Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal “para lo que aquí nos interesa, es particularmente significativo la existencia de un zócalo labrado en el que ambos emblemas se combinan, justamente en la Sainte Chapelle, mandada construir por San Luis y terminada en 1248⁶⁸. Y según apuntan, el autor que lo labró tuvo que conocer la obra parisina, otorgándonos por tanto una fecha “post quem” para el conjunto navarro y una órbita de dependencia... Existe también una decoración de flores de lis, dispuesta de forma convergente y divergente. Y esta solución de nuevo denuncia su ascendencia francesa⁶⁹. De todos modos en la misma jamba campea un león rampante. Una fiera de este tipo figuraba en la Puerta del Reloj de la catedral de Toledo, que Martínez de Aguirre y Pérez Higuera vinculan con el navarro⁷⁰. Sin embargo, a mi juicio, sus diferencias no autorizan a defender una comunidad entre ambos. Mientras que el toledano, presumiblemente más tardío, tiene un porte y carácter heráldico, el ejemplar olitense carece de dicha función, que la misma historia invalida. De hecho el recurso a la flor de lis viene impuesta por la fuerza del devenir histórico y las alianzas entre las respectivas monarquías. Por el contrario ningún acontecimiento –ni dinástico, ni político– confirma para el navarro el uso del emblema castellano, al que resulta totalmente ajeno. Incluso su mismo tratamiento plástico niega tal consideración. El león olitense completa la fauna que habita los pilares, sea con una intención moralizante o simplemente ornamental. De todos modos su ejecución acusa palpables diferencias con el toledano, negando la pretendida comunidad, que tan sólo la escasa pericia técnica común conforma. Además su divergencia de función rehúsa tal relación.

Encontramos también una apretada síntesis del repertorio de un zodiaco y un mensario. Se reconoce con seguridad a Sagitario, presumiblemente se ha tomado «pars pro toto», con la intención de referir los ciclos completos. Su ligazón con asuntos del Génesis coincide con una realidad constatada donde la concepción del trabajo como castigo divino cede a su revalorización en tanto que penitencia y medio de redención⁷¹. Por otra parte su irrupción, al igual que en los casos galos, acaso introduzca una solapada notación eclesiológica. Como sugiere Sauerlander para el conjunto picardo “hará alusión a la iglesia situada en el tiempo. Por ello le acompañan en el zócalo los signos del zodiaco y los trabajos de los meses⁷². Ahora bien, el problema radica en determinar si su puesto en Olite lo decide el carácter formulario de la imaginería gótica, concretada por encima de países y fronteras y exportada a núcleos secundarios, o si por el contrario existe una adopción consciente al fijarlo. Sin llegar a las posiciones encontradas que defienden un simbolismo a ultranza o la simple copia pedestre, una cierta intencionalidad se perfila como la más viable.

Mayor interés reviste la yuxtaposición de episodios del Antiguo Testamento, donde la creación de Adán y Eva, el pecado y la escena misma del trabajo de los primeros padres no es azarosa y remite en última instancia al eje central del programa, es decir la Epifanía, pues como se ha señalado: “es un tema que combina con la Adoración de los Magos, en su sentido de Encarnación - Redención. Su sentido viene dado como imagen de uno de los dogmas

67. MARTINEZ DE AGUIRRE, J Y MENENDEZ PIDAL, F.; Emblemas op, cit, pp.219

68. IBIDEM

69. IBIDEM

70. IBIDEM y PEREZ HIGUERA, M.T. La puerta del Reloj Op. cit. pp.116

71. Sobre este aspecto vid. CASTIÑEIRAS, M.A, Cycles Op. cit.

72. SAUERLANDER, W.; Escultura medieval, Bilbao,1967 pp.153

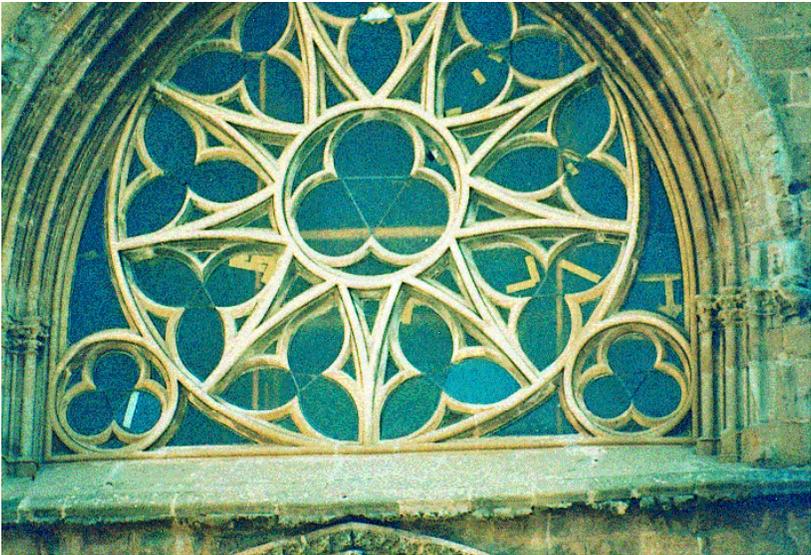
centrales: pecado Original y restitución de éste por el acto de la Redención"⁷³, que dilucida la variable

En cualquier caso y sin prescindir de otros cometidos, las jambas despliegan una apretada síntesis del devenir de los tiempos, desde los comienzos del Génesis, con la misma creación, hasta la llegada de la Iglesia futura, de carácter apocalíptico que el Cordero Místico presidiendo encarna. Se elige pues un ciclo coherente que se completa con los otros dispuestos.

ROSETON

Como se ha dicho corona la fachada un rosetón, siguiendo la más pura tradición. Sus formas coinciden con las vigentes en su momento, próximo al aire radiante que imperaba en la catedral parisina. La estructura navarra coincide con la tenida por primera rosa gótica, la proyectada por Sugerio para Saint Denis. Como aquí, iluminaba la tribuna de una capilla alta, ubicada igualmente en la fachada occidental. La estrecha dependencia de nuestra obra con modelos ultrapirenaicos, el carácter real y prototípico de la abadía francesa abonon la intuición de su probable ascendencia, toda vez que las relaciones historicamente documentadas entre Saint Denis y Olite apoyan la idea de un conocimiento y la influencia del galo.

De todos modos más difícil es precisar el significado del rosetón. No existe unanimidad a la hora de establecer su percepción. Franz rechaza toda idea simbólica, atribuyendo a este elemento arquitectónico una función meramente ornamental en las fachadas de los edificios



Rosetón.

73. GARCIA MAHIQUES, R.; *La Adoración Op. cit* pp.98. Vid también GRABAR, O.; *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1985, pp.28

medievales⁷⁴. Entre otros, Panofsky aboga por una valor positivo, aduciendo la misma forma de la rosa en contradicción con los principios de la construcción gótica: en ella se introduce un elemento circular en la estructura de una arquitectura hecha esencialmente de verticales y horizontales. La presencia de estas bases circulares no puede justificarse más que por la voluntad iconográfica que imprime a los programas un valor cósmico⁷⁵. Pero su misma alegoría es controvertida. Como ha señalado Verdier “la idea antigua del Cristo-Sol-Cosmocrator llevó a una concepción circular de la Jerusalén Celeste, a pesar de la realidad topográfica de la Jerusalén terrestre y de los textos de la Jerusalén Futura”⁷⁶ Y sin ignorar otras referencias de la rosa ésta se ajusta bien con lo fijado⁷⁷.

En nuestro caso el problema radica en saber si responde a una yuxtaposición azarosa al hilo del tiempo, dentro de una decoración heterogénea, o si es el resultado de un pensamiento iconográfico coherente con el resto de lo esculpido en la portada. Algunos recursos icónicos, la propia combinación y ubicación aconsejan defender una intencionalidad. Su disposición en el eje central, coronando la Majestad de la Virgen y el Niño a la que se dirigen los Magos, aparte de ajustarse a las simples normas de simetría, da una idea de la importancia concedida que la prioridad de su emplazamiento pregonan. Además falta en Olite la estrella que orienta a los Sabios: atendiendo a su misma situación y al carácter cósmico de la rosa no veo inconveniente en suponer la materialización luminica, guía de los monarcas orientales al reconocimiento del verdadero Dios. Como es sabido, la estrella es uno de los elementos de la Adoración que adquiere un significado extraordinario. Y como apunta Rosa Alcoy: “la importancia del evento hacía factible la explicación de todo tipo de prodigios añadidos a la glorificación del hecho central”⁷⁸. Además para García Mahiques: “Es efectivamente, símbolo del mismo Cristo, y resume por sí sola todo el ciclo de la Natividad-Epifanía. Y a veces la estrella queda representada por el mismo anagrama de Cristo”⁷⁹. Argumentos que apoyan tal identificación.

Pero también se ha reconocido en las rosas góticas la representación de la Jerusalén Celeste, idea apocalíptica que redobla la lectura del programa olitense. Sabemos que una de las fuentes canónicas de la Epifanía es la interpretación escatológica de Isaías: “las gentes andarán a tu luz y los reyes a la claridad de tu aurora”. Sentido anagógico del rosetón que se completa y visualiza con el sentido histórico de la Epifanía. Esta concepción se ajusta a las palabras de San Juan. “A su luz caminarán las naciones y los reyes de la tierra le llevarán a ella su gloria”. Lectura que imprime mayor coherencia al programa íntegro.

No parece que estas referencias agoten la significación del motivo, cabe evocar otros contenidos para el rosetón. Como ha sugerido Mezoughi “en el siglo XIII el aspecto de la Jerusalén Celeste se relega a un segundo plano para remarcar el carácter solar de las gran-

74. FRANZH.G.; “Les fenêtres circulaires de la cathedrale de Cêfalú et le problème de l’origine de la «rose» au Moyen Âge” Cahiers Archeologiques, IX,1957, pp.270

75. PANOFSKY, E.; Arquitectura y pensamiento escolástico, Madrid, 1987, fue el primero en formularla, matenida por otros.

76. VERDIER, PH.; “La colonne Cotonia aelia et imago clipeata du Christ- Helios”. Cahiers Archeologiques, nº23 pp-17-40

77. Sobre el significado una primera aproximación en MEZOUGH, H.; “Saint Gabriel en Provence: réflexions sur l’iconographie de la façade et sur la signification symbolique de l’oculus” Cahiers de Saint Michel de Cûxa, nº 8, 1977, pp.131

78. ALCOY, R.; Acerca Op. cit, pp.43 nota 8

79. GARCIA MAHIQUES, R.; La Adoración Op. cit. pp.77

des rosas. El edificio gótico era él mismo una representación de la «Urbs Beata» y por lo tanto había un interés secundario en representar de nuevo la ciudad, la Parusía heliádica del Señor a la entrada de la «Porta Coeli», que es la fachada, concuerda mejor con la interpretación global de la catedral del siglo XIII⁸⁰. Así, sin abandonar los significados aducidos antes, al considerar esta rosa como la Parusía Gloriosa y atemporal de Cristo en la Porta Coeli se introducen matices cristológicos en el conjunto, y en su expresión de Parusía gloriosa de Cristo al final de los tiempos vendría a colmar lo esculpido.

IMAGINERÍA REAL

Dos imágenes reales, dispuestas en las dovelas, concluyen la iconografía de la portada. En principio sorprende la baja calidad de la talla, fruto de una intervención de escaso oficio. Ofrecen una ubicación asimétrica, la figura femenina irrumpe en un plano superior. Rematadas por doseletes quedan embutidos en la fronda vegetal, en un reducido ámbito y dominados por una sensación de agobio espacial, que mitiga su valor. Todo sugiere su posterior inserción, negando su coetaneidad a la fachada como los propios rasgos estilísticos corroboran, véase el marcado decorativismo de sus coronamientos.

Extrañan sus mismas diferencias, que han pasado sin eco en la literatura artística. El monarca está en un plano inferior, es imberbe, de los atributos reales sólo luce la corona y figura como orante, en efecto su actitud más pasiva denuncia una estima secundaria. Por el contrario a la reina se le dota de un talante de prestigio y más activo, habituada al “more regio”, la mano pendiendo del fiador repite el peculiar gesto de la cúspide social, con la otra sobre el pecho sujeta un objeto, bien restos de una cartela, bien un libro aunque la imprecisión impera. Sostiene también las correas de una singular bolsa –de tratamiento excesivamente toscó– a la manera de escarcela ampliamente documentada en el registro iconográfico de algunos monarcas, como la yacente de Blanca de Navarra⁸¹ y la del rey Clotario I⁸², dignifica a la reina olitense. Frente a la sencilla diadema del rey ella exhibe una espléndida corona, remarcando su superioridad. La imaginería real no deja lugar a dudas: denota un interés en enfatizar la imagen femenina, mientras que el hombre en inferior rango, queda relegado a su condición de acompañante. Y esta divergencia cobra plena vigencia a la luz de los acontecimientos políticos y dinásticos acaecidos en el reino de Navarra.

Pérez Higuera había identificado las tallas como Juana I y Felipe el Hermoso, reyes de Navarra desde 1284 hasta 1305⁸³, seguida por la historiografía⁸⁴. No veo inconveniente en mantenerla, los mismos hitos históricos y la propia iconografía insisten en ello, pero otros son los resultados que allí se proclaman y celebran. La datación de Toledo entre 1280 y 1300 y su vinculación con Olite proporcionaba la base cronológica navarra y por deducción asimila a los fijados con los que ocupan el trono. Ahora bien si el resultado estilístico hubiese arrojado

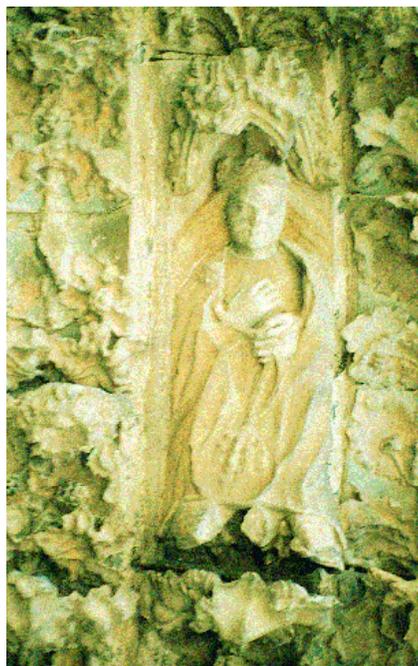
80. MEZOGHI, H.; Saint Gabriel Op. cit pp.131

81. Se trata de la yacente de la reina doña Blanca de Navarra, obra del maestro Fromundus, completada hacia 1252, actualmente en el museo municipal de Châlons-sur Marne. Vid WILLIANSO, P.; Escultura Gótica Op. cit. fig.235

82. Es la efigie yacente de Clotario I, procede de Santa Genoveva, fechado hacia 1220-1230, hoy está en Saint Denis. El rey exhibe el mismo gesto pendiendo del fiador. Vid SAUERLANDER, W.; La sculpture Op. cit. fig.159

83. PEREZ HIGUERA, M.T. La puerta Op. cit, pp.29

84. GARCIA GAINZA, M.C Y OTROS, Catálogo Op. cit 280-283, FERNANDEZ-LADREDA, C.; Escultura Op. cit. pp.138, MARTINEZ DE AGUIRRE, J.; “La majestad del soberano. La imagen del rey en la figuración gótica “ en AA.VV, Signos para la identidad histórica para Navarra. Tomo I. Pamplona 1996, pp.375



Imaginería real. Probablemente Felipe el Hermoso y Juana I de Navarra.

do una data diferente otra hubiese sido la pareja real reconocida. Sin embargo los datos formales aconsejan un ligero avance de la portada navarra, como se pondrá de manifiesto, pero las notas iconográficas certifican tal reconocimiento.

La imaginería real debe ser posterior al proyecto global. Se añade cuando el conjunto monumental está acabado. Las diferencias ejecutivas y el mismo carácter decorativo de los doseletes así lo atestiguan. La representación propaga la soberanía y la legitimidad de la mujer frente al simple papel de consorte del rey. Y esta situación pregonada por la estatua sólo se da en el mandato de Juana de Navarra. En 1274 muere Enrique I, dejando como heredera a su hija, bajo la regencia de Blanca de Artois. Y es precisamente al amparo de ese período constituyente –con hitos tan extraordinarios como la Hermandad de las Villas, la reactivación de la Junta de Obanos, reuniones periódicas en Olite para defender los derechos de los navarros frente al dominio francés– cuando se fragua el clima apropiado que genera esta iconografía. La documentación nos asiste en este sentido, pues como había señalado el profesor Lacarra, “los navarros no obstante se dirigen con preferencia a la reina doña Juana viéndolo en Felipe tan sólo al marido de «su señora natural»⁸⁵ Incluso ratificado en la nueva fórmula de juramento, como afirma el citado historiador, “Felipe el Hermoso reinaba como “extranjero” por derecho de su mujer doña Juana, caso de morir ésta dejaría el reino a su hijo Luis al cumplir 21 años⁸⁶. La coincidencia entre la situación histórica y la iconografía es tan

85. LACARRA, J.M.; Historia política del reino de Navarra, desde sus orígenes hasta la incorporación a Castilla. Pamplona 1972-73, T. II pp.244

86. IDEM, Historia de Navarra en la Edad Media. Pamplona 1976, pp.316

evidente que excusa insistir. Y ello hace una vez más válidas las palabras de Sedlmayr” no se puede separar la historia del arte en el sentido formal de la historia de los hechos políticos⁸⁷.

El recurso a la imagen real es algo habitual del mundo gótico, vinculado a su carácter dinástico. Pero como apunta Martínez de Aguirre “el estudio de la imagen pública del monarca, cabeza visible del reino ofrece una doble vertiente, en cuanto que debe considerarse cómo quería ser visto y cómo era realmente percibido⁸⁸. Sabemos que en el reino de Navarra la función de representación del monarca medieval no estuvo confiada de manera primordial a las artes figurativas, sino que participan otros referentes, como sellos y emblemas⁸⁹. A lo que se suma la clara orientación hacia las posesiones francesas de la monarquía navarra, que de hecho anulan su implicación en dicha figuración. Pero sobre todo los datos iconográficos son contundentes: invalidan la sospecha de un encargo real la baja calidad y, en especial, la propia ideología subyacente se contraponen a las más básica norma del decoro regio, denunciando una promoción colectiva y ciudadana, a la que el consejo no sería ajeno. Las imágenes se definen por tanto como una empresa de carácter político, reivindicativo y celebran la independencia del reino. Conocido el papel desempeñado por Olite a la cabeza de tales aspiraciones, nada tiene de extraño que en ella se patente la fórmula iconográfica. Si bien el modelo creado carece de repercusiones –inmediatas, ni a largo plazo– al menos en lo conservado.

A PROPÓSITO DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

La aparente claridad del programa en Santa María de Olite es una de sus notas. Ofrece además una apretada síntesis de los proyectos de las catedrales francesas que le sirven de base. En su singularidad dispositiva y su peculiar exposición reside la mayor originalidad del monumento, que con la excepción de Moralejo⁹⁰ no había sido valorado en la producción escrita. El núcleo del programa de carácter teofánico se aborda en dos registros y las dovelas.

La insólita ubicación de la Epifanía, similar a la que se verá también en la Corticela, sintetiza la Adoración y el encuentro con Herodes, coordinadas en una trama colectiva. Y junto a los pastores se potencia el «parallelismus membrorum» entre los extremos, que lo dicta un paralelismo de contenido. El tono eclesiológico de ambos converge y adquiere su verdadero valor en la imagen central. La preeminencia de la Madre depende más de su valor solemne en los dramas medievales. La particular puesta en escena proclama su valor icónico –como imagen de culto y patrona del templo– y mantiene a su vez su condición escénica, como protagonista plenamente integrada en los acontecimientos que ahí se celebran. Partiendo de una tradición inmediata –imágenes hieráticas presidiendo un tímpano, figuras de mainel, incluso ciertas concomitancias con modelos de las salas capitulares– su formulación rompe con lo anterior y diseña un afortunado esquema donde se combinan magistralmente, en aras de exaltar el significado simbólico, al que quedan supeditados.

El ciclo de la Infancia adoptado en Olite se explica en los congéneres que le preceden. Sin embargo se apuesta por un desarrollo narrativo más amplio y ciertos cambios en su orde-

87. SELDMAYR, H.; *Épocas y obras artísticas*, Madrid, 1966, pp.190

88. MARTINEZ DE AGUIRRE, J.; *La majestad Op.* cit. pp.375.

89. IBIDEM

90. MORALEJO, S.; *La fachada op.* cit, especialmente pp.187

nación. Destaca la autonomía plástica de cada escena, aunque se prefiere un tono más rígido y hierático en la imagen central y los asuntos del tímpano, cuya alternativa la impone a buen seguro el cometido litúrgico y su condición teofánica. La serie no tiene correspondencia exacta con ningún ciclo del gótico europeo. Y como aducía Moralejo para Tuy "quizas obedezca a las intenciones sintetizadoras que preside la redacción... cuyo programa se vio forzado a resumir en una única portada una exposición que en el norte de Francia suele desplegarse en tres"⁹¹.

El plan director se perfila con claridad. La idea unificadora es la lectura eclesiológica. La exégesis medieval había reivindicado tal interpretación para el ciclo de la Infancia. La Encarnación sería el primer eslabón de la constitución de la Iglesia, que se hace extensible a los temas sucesivos, como las argumentaciones de San Agustín, de San León, y tantos otros dan cuenta. Por otro lado una de las traducciones de la Epifanía es la eclesiológica que alcanza su plena expresión en el modelo aquí formulado. Redunda en tal significado un comentario análogo para la Adoración de los Pastores, donde podría verse a los fieles que confluyen con los gentiles como cimientos del nuevo edificio de Cristo al que convergen. De tal modo la visión de la «Ecclesia ex Gentibus» que acude desde la izquierda se completa con la materialización de la «Ecclesia ex Circumcissione» que irrumpe desde el lado derecho. Y así vertebra el programa el encuentro entre Cristo y María, conjunción de Cristo y su cuerpo Místico, siguiendo el modelo y la plantilla canónica como la patristica había defendido, adoptando diversos niveles y dispuesto en grados sucesivos.

Pero otros motivos, a veces secundarios o marginales, apostillan el proyecto olitense. La arquitectura figurada ha de contener un valor icónico; la que remata a Herodes supuestamente materializa la Jerusalén terrestre, mientras que la de la Virgen representa en buena lógica la Jerusalén Celeste. Se fijan con ello los dos focos simbólicos del viaje de los Magos. En su caso la notación de la ciudad futura introduce al menos solapadamente en el programa la referencia escatológica y por tanto una tímida pero pertinente cita al Juicio Final. Se establece una alusión vaga y genérica que enlaza con la presencia del Colegio, presidido por el propio Cristo, creando nexos para otorgar un sentido coherente a lo dispuesto. La serie de las Jambas y el óculo insisten en la misma dirección.

Ahora bien, el ángel que desde la parte superior acude a coronar a la Señora aporta la alusión al ciclo de la Glorificación, asunto por excelencia de la programación gótica. Y aunque en Olite se convierte en un comentario marginal constituye la clave para incardinar determinados cometidos. Su interpretación habitual, la lectura Eclesiológica, ajusta la presencia del apostolado, pues su figuración pone el acento en la construcción de la Iglesia como Comunidad.

Y así queda perfectamente fijado el sistema unitario rector de la ordenación de un programa medieval. Se despliega en torno a los tres ejes que articulaban desde sus comienzos los proyectos: IGLESIA-CRISTO-MARIA. En cierto modo su originalidad debe mucho a su provincianismo; partiendo de los modelos canónicos se elaboran e introducen nuevos motivos, transforman otros que dejan de ser secundarios y alcanzan prioridad. La situación se ve reforzada por el avance cronológico.

91. IDEM, *Escultura Gótica en Galicia*, Santiago 1975, pp.8

APROXIMACIÓN ESTILÍSTICA Y CRONOLÓGICA

Más problemas plantea la filiación estilística y en especial determinar los talleres o maestros que intervinieron en su ejecución. Abandonada la primera datación de Madrazo que fijaba su elaboración en la segunda mitad del siglo XIII⁹², Lampérez la incluía en el XIV, que Torres Balbas y Chueca Goitia rápidamente adoptan⁹³. Durán Sempere apuraba su cronología en torno a 1300⁹⁴, mantenida en los estudios de Uranga e Iñiguez⁹⁵. Recientemente Pérez Higuera esbozó la tesis de una vinculación con Toledo y por analogía sitúa la portada navarra entre 1280-1300⁹⁶. La data ha sido plenamente aceptada por la historiografía, García Gainza, Martínez de Aguirre y Fernández-Ladreda se han pronunciado en este sentido⁹⁷. La fecha de hacia 1300 ha sido defendida por el profesor Yarza⁹⁸, y Azcárate la sitúa en los años finales del siglo XIII⁹⁹. La crítica mantiene de hecho una notable unanimidad en la datación. Mayor diversidad se observa al concertar y precisar la participación de maestros y talleres que en ella laboran. Durán y Ainaud de Lasarte distinguen ciertos rasgos arcaizantes y un patente sentimiento popular, “son discernibles dos maestros en esta obra; uno que ejecutó el apostolado, y otro más fino y contenido que se emplea en el tímpano y en los salmeres de las arquivoltas¹⁰⁰. Uranga e Iñiguez diferencian cuatro maestros, dos que participan en el apostolado y dos en el tímpano, aunque insisten en su vinculación con otras obras navarras, como Artajona y el Santo Sepulcro de Estella¹⁰¹. Pérez Higuera defiende la dependencia respecto a Toledo, aunque de Olite se refiere sólo a las obras de las dovelas y el tímpano, y lo enlaza con el primer taller que trabaja en la Puerta del Reloj. Reviste interés por ser la primera que apunta la filiación con los talleres de Notre Dame de París¹⁰². Semejanza también apuntada por Yarza¹⁰³. El Catálogo Monumental no se pronuncia con claridad, en principio mantiene la teoría de Durán, uno para el tímpano y otro para el Colegio, pero posteriormente siguiendo a Uranga establece lazos entre ambos, para acabar hablando de un amplio taller con varios maestros¹⁰⁴. Fernández-Ladreda habla de la participación de varios artífices, aunque con una dirección unitaria. Uno conectado con París y Toledo que considera director y le atribuye el tímpano y los Magos. Un segundo que participa en el apostolado y un tercero local que hace capiteles, pastores e imágenes reales. La autora niega su relación con el Santo Sepulcro¹⁰⁵.

92. MADRAZO, J.; España: sus monumentos y sus artes: Navarra y Logroño, Madrid, 1919, pp.272

93. LAMPÉREZ, V.; Historia de la arquitectura cristiana medieval, T.III, pp.226, TORRES BALBAS, L.; Arquitectura gótica, Ars Hispaniae, T. VII, pp.212 CHUECA GOITIA, F.; Historia de la arquitectura española, Madrid, 1965, pp.371

94. DURAN, A.; AINAUD DE LASARTE, J. Escultura Gótica, Ars Hispaniae; T. VIII, Madrid, 1956 pp.143

95. URANGA, J.E.; IÑIGUEZ, F.; Arte medieval Op.cit, pp.226

96. PEREZ HIGUERA, M.T.; La puerta Op. cit pp.31 y ss.

97. GARCIA GAINZA, M.C Y OTROS; Catálogo Op. cit pp.283, MARTINEZ DE AGUIRRE, J.; Y MENENDEZ PIDAL, F.; Emblemas Op. cit, pp.221, FERNANDEZ-LADREDA, C., La escultura Op. cit. pp.140

98. YARZA, J.; La edad Media, Historia del Arte hispánico. II Alhambra, Madrid, 1982 pp.242-243

99. AZCARATE, J.M.; Arte Gótico en España, Madrid, 1991 pp.191

100. Vid nota 94

101. Vid nota 95

102. PEREZ HIGUERA, M.T.; La puerta Op. cit, pp.31 y ss

103. YARZA, J.; La Edad Media op. cit, pp.242

104. GARCIA GAINZA, M.C.; y OTROS, Catálogo Op. cit. pp.283

105. FERNANDEZ-LADREDA, C.; Escultura op. cit pp.140

Desde el punto de vista morfológico algunas diferencias se acusan en la ejecución del programa. Y estos indicios hacen suponer la participación de varias manos, pero, dada la estrecha focalización y la homogeneidad de sus influencias, defender la participación de un solo taller integrado por varios maestros parece lo indicado. No podemos olvidar que estamos ante una obra provincial, con la dificultad añadida que comporta. De una parte los conceptos de préstamos, pervivencias, copias, fluencias e influencias no quedan claros en la historiografía artística y menos aún para la época medieval. De otro lado la desaparición de obras claves muchas veces impide establecer la cadena evolutiva que marque el ritmo de esos créditos. Y además en la colonización artística no se embarcan los maestros consagrados, sino que afecta obviamente a los aprendices o a los menos considerados y ello conlleva una solución individual en la reinterpretación morfológica de las grandes líneas, que en muchos casos no es fácil de precisar.

A un artista, formado en Notre-Dame de París o su órbita, corresponde la ejecución del tímpano y las dovelas. En algunos relieves domina un cierto costreñimiento en clara oposición a la tridimensionalidad y sentido volumétrico de los salmeres. Desconocemos si lo generaba una deficiencia técnica o si obedece a un cometido simbólico, concediendo una notoria proyección espacial a las piezas básicas del programa. El maestro está mejor dotado para la elaboración del bulto redondo que para el relieve, algo tosco y pesado. Las composiciones relivarias, bien resueltas, conservan su autonomía plástica y esbozan el relato seriado de los acontecimientos, aunque las figuras acusan un canon corto y pesadez. Sin embargo las estatuas de los Magos traslucen una calidad de concepto y ejecución muy superior. En su formación denuncian ecos parisinos, se detecta notas clasicistas, mejor logrado en las estatuas. Como había señalado Pérez Higuera el artífice asimila los modos de trabajar en Notre Dame de París, por su formación queda adscrito al que trabaja en el dintel de la puerta Norte del Crucero, datado hacia 1240-1250, donde se realiza un ciclo de la Infancia¹⁰⁶.

Asimismo en la factura de los Magos se ve una afinidad con la imagen del rey Childeberto procedente de Saint Germain des Près, hacia 1240-44.¹⁰⁷ El aspecto y porte de los reyes parece una reinterpretación de su imagen, aun implícita la torpeza. La notación del cabello coincide y lo mismo sucede con la corona de Herodes, similar a la del monarca galo. Y así los lazos denuncian, por lo menos, su conocimiento, si bien la condición provincial y el tiempo que media entre ellos no ha pasado en vano.

Insiste en su conexión con las obras del crucero de Notre Dame de París la misma coincidencia de programa, pues como ha señalado Sauerlander, en los nichos figuraron los Reyes Magos convergentes hacia la imagen central¹⁰⁸, lo que no deja de ser significativo.

A este primer artista olitense se le ha hecho coincidir con el primer taller de Toledo, al que Pérez Higuera adscribe parte del tímpano y las figuras de las jambas. No obstante a nuestro juicio las notorias diferencias vendrían a cuestionar esa identidad de mano. Las afinidades más estrechas estarían en las imágenes de los reyes y en la Virgen del dintel, pero los modos de Toledo proclaman un maestro de más pericia, más clásico en su factura, ligeramente superior y probablemente más avanzado. A pesar de todo, las plantillas y modelos son comunes. Por el contrario, las semejanzas apuntadas entre los tímpanos no nos parecen tan vinculantes. Sin duda existe una proximidad compositiva y temática, pero la ejecución

106. SAUERLANDER, W., *Lasculpture Op. cit* pp152

107. La imagen de Childeberto en WILLIANSON, P.; *Escultura Op. cit* fig.219

108. SAUERLANDER, W., *La sculpture op. cit.* pp. 152

es más distante. Asimismo las defendidas conexiones de programa convendría matizarse, pues la idea vertebradora y la lectura difieren.

De todos modos, que este primer artífice de Olite se relaciona con París es tesis que no ofrece controversia. La producción del maestro de la Infancia del portal norte de Notre Dame, ejecutado hacia 1250, determina la empresa escultórica donde cursa su formación el equipo que trabaja en el tímpano.

La filiación del Apostolado se resiste, están imbuidos de un cierto eclecticismo, desde luego más aparente que real, determinado por la fuente que los origina. Ya apuntamos el distinto canon de los cuatro apóstoles más próximos a la entrada. El tratamiento de los paños de San Pedro y la propia composición de las figuras conecta con algunos apóstoles de la Saint Chapelle, especialmente el Santiago¹⁰⁹. La complexión del cuerpo y el manejo de su indumentaria han de considerarse una reinterpretación de aquellos, no así los rasgos de la cara de una proverbial torpeza. Una cierta dependencia también se acusa en sus compañeros del cuarteto. Refuerza los vínculos la singular disposición de los dedos de san Pablo al asir la espada, que repite el gesto de un apóstol parisino al sujetar el disco con la Cruz de consagración¹¹⁰. La extraordinaria rareza del ademán indica un conocimiento muy cercano, que certifica la adquisición del oficio de nuestro maestro en la serie parisina de hacia 1248, patrocinada por San Luis.

El resto del Colegio exhibe un tratamiento diferente, si bien en el conjunto galo la homogeneidad no era la característica más sobresaliente. Los otros discípulos de Olite manifiestan un concepto más bien clásico, solemne, con una asimilación ya superada de formas de Amiens. De todos modos esta confluencia de ecos picardos no sorprende en absoluto: acabadas las obras de la portada algunos de sus maestros se recluyen en París, donde harán progresar la escultura de mediados de siglo. Y como aduce Sauerlander, “ el punto de partida del estilo –se refiere al colegio de la capilla real– parte de la fachada occidental de Notre Dame de París y sobre todo del Juicio Final pero el mainel del Beau Dieu de Amiens constituye el estadio intermedio¹¹¹.

Es en esa confluencia de estilemas donde el Colegio olitense alcanza su plena explicación y génesis, al que también se suman los modos vistos en el rey que, procedente de la puerta norte de Notre Dame, hoy se conserva en el museo de Cluny.¹¹² En las respectivas facturas proclaman solemnidad, un tratamiento de paños pesados, profundos; los rostros finos, unos más que otros, serios, con cuidados cabellos, estableciendo un diálogo gestual entre ellos.

Del mismo modo, pero de una gravedad extraordinaria, puede atribuirse la imagen identificada como el Salvador, en la que una derivación por evolución del Beau Dieu picardo resulta la más evidente, en plena coincidencia con las corrientes que fluyen de París.

De todos modos defender una comunidad en la filiación del taller olitense, independientemente de los maestros que se distingan, resulta lo más ajustado y está en plena correspondencia con los acontecimientos artísticos parisinos, pues como señala Sauerlander, “Los apóstoles de la Saint Chapelle se les puede comparar solamente con el género amable y

109. IBIDEM imagen de Santiago lam 184

110. El gesto del apóstol parisino en MÂLE, E.; Arte gótico fig. 16

111. SAUERLANDER, W.; 'La sculpture Op, cit pp151

112. IBIDEM Imagen fig. pp. 151

narrativo que ha visto la luz simultáneamente o poco después en el crucero norte de Notre-Dame de París”¹¹³.

Falta por remarcar la estirpe de los relieves de las jambas. Se notará, como se apuntó en su momento, la estrecha dependencia, de nuevo, de las fórmulas de la capital gala, donde tanto los ejemplos de la capilla real como de la catedral son definitivos, créditos que refuerza e insiste en la génesis francesa del taller navarro.

Y por último a un modo local y tosco se debe la imaginería real, más tardía, que las diferencias acusadas entre las propias arquitecturas certifican.

Atendiendo a lo expuesto, se confirma por tanto que la heterogeneidad es más aparente que real y el taller depende directamente de la escultura parisina de hacia 1250, agrupando y asimilando sus formas. Las tradiciones regionales, de segundo orden, o bien provincianas, apenas se acusan y de nuevo el propio devenir histórico favorece la dependencia. En la trayectoria París, Olite se ha querido interponer el foco de Toledo, donde indudablemente se observan algunos rasgos degenerativos del hacer parisino, pero proclamar una comunidad de taller nos parece más arriesgado, aunque no se olvidará que existe un aire de familia, facilitado por compartir el foco original. Por otra parte la propia cronología niega tal vinculación, como vamos a intentar demostrar.

Su llegada la proporciona la situación histórica, aunque más difícil es establecer el momento de aluvión de dichos préstamos. En principio chocan las abundantes referencias a la creación parisina de mediados de siglo. Y esta dependencia es tan amplia que denuncia un artista o un taller con varias manos, que se ha formado en dichas obras y de inmediato marcha a Olite. En verdad resulta extraño reproducir tal cúmulo de notas con tanta precisión cuando media tanto tiempo, si nos atenemos a la datación tradicional. La diacronía necesariamente habría posibilitado el reflejo de modos secundarios y posteriores a los que la portada es totalmente ajena, pues éste llega a Navarra directo, en estado puro, sin contaminaciones. Y ello obliga a adelantar el proyecto, proceso que los propios morfemas estilísticos aconsejan. La mínima oscilación entre una y otra empresa explica la escasa o mejor nula permeabilidad a corrientes más modernas. Además los acontecimientos históricos y dinásticos son aún más contundentes para tal avance...

El repaso de la historia de Navarra acude en nuestra ayuda. La obra debe hacerse en un momento cuando las relaciones con Francia y especialmente con París sean fluidas, dentro de la segunda mitad del siglo XIII. Una especial situación se registra en el reinado de Teobaldo II. En 1255 se casa con la hija de San Luis, precisamente quien ha patrocinado la Sainte Chapelle, lo que no deja de ser una notable coincidencia. Se establecen unas intensas y estrechas relaciones entre ambos. Incluso, como la historiografía ha subrayado “la gestión política de Teobaldo II está marcada por la influencia de su suegro, manifestada ya desde el momento de la boda”¹¹⁴ Y esta ascendencia debió contar con su proyección en el campo artístico. Asimismo, como señala García Arancón, “en el reinado de Teobaldo II se produce un interesante movimiento de cesiones del patronato de las iglesias de villas francas a favor del monarca”¹¹⁵.

113. IBIDEM pp.151

114. GARCIA ARANCON, R.; Teobaldo II de Navarra, 1253-1270, Gobierno de la monarquía y recursos financieros, Pamplona, 1985 pp.46

115. IBIDEM pp.60

La situación política navarra también apoya la idea. “Con el más alto eclesiástico distanciado de la corona y los caballeros e infanzones coaligados en las juntas de Obanos, el rey no podía enajenarse el apoyo de las buenas villas¹¹⁶. De las que Olite era una de las de mayor alcance. Las residencias reales de dicho monarca están el Estella y Olite, siendo el palacio de esta última uno de los más importantes. Éste junto con Tiebas, eran los lugares donde se tesaurizaba los recursos de la corona. De algún modo no estaría de más subrayar como en el caso francés el palacio de su suegro estaba al lado de Notre Dame, pensar en una intención mimética del parisino no es del todo incoherente y llevaría a plantear un pre-sunta intervención real en la obra. La atracción hacia Olite del favor real no extraña: Cuenta con el palacio real y es una de las residencias más queridas. De hecho su enfrentamiento con el obispo de Pamplona hubo de influir en la adopción de la villa para su posible patronato, dado que en Iruña una obra de este tipo era impensable por su rivalidad con la cátedra.

Además en 1264 el monarca impuso un monedaje que se recaudó en 1265 y 1266. Se conservan dos documentos en el que consta la concesión de este impuesto por parte de los burgueses de San Nicolás y de Olite¹¹⁷, aunque no sabemos el destino de dicho impuesto, ¿contribuyó a la obra religiosa?, la incógnita persiste. En la misma fecha el rey pasa todo el año en Navarra y tal vez de ahí derive la intención o la necesidad de hacer una obra que le encumbrará y engalanará la iglesia aneja a su palacio. Pero aún existe un dato más significativo el 11 de marzo de 1267 desde Saint Denis Teobaldo II concede a Olite una feria de 15 días¹¹⁸. Conocido el papel que esta ferias desempeñaron y su contribución a levantar las fábricas religiosas, piénsese en el impulso que supuso para Saint Denis, no veo inconveniente en suponer el desvío de parte de sus beneficios hacia la portada.

Por todo lo expuesto y con los datos estilísticos como índices básicos de la argumentación, adelantar la cronología de la portada olitense al reinado de la casa de Champaña parece conveniente. Ningún testimonio dilucida el carácter y la influencia directa de Teobaldo II en la obra navarra, pero la deficiente información cronística de este monarca explica la atonía de las fuentes. Desde luego, si Teobaldo II no patrocina directamente la obra navarra por lo menos en su reinado han de establecerse esos intercambios. Y ello coloca la fachada en unas fechas inmediatas pero posteriores a 1255, siendo hacia 1265 la datación más factible. Frente a la cronología tradicional que abogaba por el último cuarto del siglo, ha de adelantarse su inicio hacia mediados del tercer cuarto. Las donaciones documentadas hacia 1280 se destinarían con ello a ultimar la obra.

A partir de 1269 el monarca se embarca y embarga a los súbditos para sufragar una cruzada que desvía los recursos económicos hacia la empresa africana en la que encontrará su muerte. De todos modos en Olite se constata una crisis generalizada a finales de siglo que vendría dificultar el arranque de la obra monumental en las fechas mantenidas comunmente. Los propios estilemas formales insisten en adelantarla, volviendo a la antigua teoría de Madrazo.

Por lo que respecta a la pareja real su datación resulta irreductible, carecemos de documento alguno que avale su fecha. Asimismo la torpeza ejecutiva impide una aproximación apurada. Desasistidos como estamos de documentación artística, el calendario político nos socorre. Pensar en un momento inmediato al matrimonio adquiere posibilidades de conside-

116. IBIDEM

117. IBIDEM pp.86

118. IBIDEM pp.120

ración. Ha de ser necesariamente cuando existan más tensiones y la incertidumbre para su soberanía sea mayor. De tal manera, la boda en 1284 facilita una fecha «circa quem». Si bien no podemos olvidar que la situación perdura durante todo el reinado y en 1289 todavía se sigue reuniendo en Olite la Hermandad, movida por tales intenciones.

En la enjuta izquierda aparece un escudo pintado que repite el emblema de las armas de Champaña y Navarra, Martínez de Aguirre sospecha se combinará con otro dispuesto en la otra enjuta, posiblemente con las armas de Francia, lo que vendría a datar la portada en la época de Juana I¹¹⁹. La enseña heráldica existente se corresponde con la de Teobaldo II y coincide con la datación defendida para el proyecto. Todo parece indicar la participación en alguna medida del monarca en la obra monumental, si bien ignoramos el grado de implicación –ya directa, ya indirecta–. Sin duda facilita el registro y el contexto en los que se desarrolla la obra, por tanto considerarlo como patrón resulta factible, ya sea en un sentido real, en el supuesto de socorrer los gastos, o bien en última instancia en sentido figurado, pues facilita los cauces.

Sabemos de la inclusión de Santa María en la vida política de la ciudad, conforme al carácter cívico del estilo, sus campanas servían para convocar al concejo. Función que reivindica una implicación en los asuntos locales que coincide con lo pregonado también en otros elementos del programa.

Tan espectacular cúmulo de novedades como el visto en Olite repercute en el desarrollo y la evolución de la plástica navarra inmediata. Su ascendencia atañe tanto a lo estructural como a lo ideológico e iconográfico propiamente dicho. En ella se concreta una tipología de portada llamada a repetirse en otras obras navarras, como la literatura se ha hecho eco.

Desde el punto de vista iconográfico no deja de ser extraña similitud que en la misma villa en la parroquia de San Pedro, torre del Campanal, se apueste por un programa pictórico muy ajustado al fijado en la escultura monumental. Las pinturas, fechadas hacia 1300, definen una proyección del conjunto escultórico, la Virgen que adoran los Magos es un icono como el visto en la portada, se mantiene la actitud progresiva de los Magos y también aparece el encuentro con Herodes¹²⁰. El hecho subraya la ascendencia de la portada, denunciando el significado y la notoriedad adquirida. A la luz de la rivalidad vigente entre ambas fábricas se explica esa coincidencia. Se entenderá por tanto el pintado como un impulso mimético del tallado, donde el afán de superar a la muestra rige la elección. En cualquier caso el sentido de la Epifanía siguiendo las rúbricas del drama litúrgico vendría a denunciar su alcance y, acaso, certifique la existencia y sobre todo la vigencia de este tipo de celebraciones en la villa, ya documentadas en Navarra con anterioridad.

119. MARTINEZ DE AGUIRRE, J MENENDEZ PIDAL, F; Emblemas Op. cit. pp 222

120. Vid LACARRA, M.C., Aportación Op.cit. pp. 83 y ss.