

# El Arte Gótico en Euskal Herria\*

(Gothic Art in the Basque Country)

Plazaola Artola, Juan

Univ. de Deusto. Camino de Mundáiz, 50. 20012 - Donostia

BIBLID [0212-7016 (2002), 47: 2; 543-631]

---

*Considerando el largo lapso temporal (tres siglos) que cubre en Euskal Herria el llamado Arte Gótico, el autor considera justificado dividir su exposición en dos partes: El Primer Arte Gótico y el Fin del Arte Medieval. En cada uno de los dos períodos en que queda así dividida la historia del Gótico vasco, el autor recorre las obras más notables que han llegado hasta nosotros, tanto en la arquitectura como en la escultura, pintura y artes suntuarias, lo mismo en el campo del arte religioso que en el cívico-militar; procurando contextualizarlas mediante referencias a la situación política, religiosa y cultural de cada uno de los territorios. El artículo concluye con la exposición de artistas y obras que, siendo aún esencialmente góticos, presentan algunos rasgos renacentistas.*

*Palabras Clave: Gótico. Arquitectura. Escultura. Relieve. Pintura. Orfebrería. Liturgia. Catedral. Imagenaría. Portada. Tímpano. Torre. Columna. Castillo. Casa fuerte. Retablo. Claustro. Vírgenes. Andra-Maris. Crucifijos. Protogótico. Manierismo. Gótico lineal. Internacional.*

*Arte Gotikoa izenekoak Euskal Herrian hartzen duen denbora bitarte luzea (hiru mende) kontuan harturik, egileak oniritzi dio bere azalpena bi ataletan aurkezteari: Lehen Arte Gotikoa eta Erdi Aroko Artearen Amaiera. Modu horretara, euskal gotikoaren historia zatiturik gertatzen den bi aldiotako bakoitzean, guganaino iritsi diren obra nabarmenenak ikuskatzen ditu egileak, hala arkitektureari dagokionez nola eskultureari, pinturari eta luxuzko arteei dagokionez, bai arte erlijiosoaren alorrean, bai zibiko-militarrean ere; zegoen testuinguruan jartzen saiatuz, lurralde bakoitzeko egoera politiko, erlijioso eta kulturalari erreferentziak egiten dituela. Artikulua amaitzeko, funtsean gotikoak izanik ere, zenbait ezaugarri errenazentista ageri dituzten artisten eta obren azalpena egiten da.*

*Giltza-hitzak: Gotikoa. Arkitektura. Eskultura. Erliebea. Pintura. Urregintza. Liturgia. Katedrala. Irudigintza. Portada. Tímpanoa. Dorrea. Zutabea. Gaztelua. Dorretxe. Erretaula. Klaustroa. Ama Birjinak. Andra-Mariak. Gurutzak. Protogotikoa. Manierismoa. Gotiko lineala. Nazioartekoa.*

*En considérant le long laps de temps (trois siècles) qui couvre en Euskal Herria ce que l'on a appelé l'Art Gothique, l'auteur considère comme justifié de diviser son exposition en deux parties: El Primer Arte Gótico (Le Premier Art Gothique) et le Fin del Arte Medieval (Fin de l'Art Médiéval). Dans chacune des deux périodes dans laquelle est ainsi divisée l'histoire du Gothique basque, l'auteur examine les œuvres les plus remarquables qui sont arrivées jusqu'à nous, aussi bien en architecture qu'en sculpture, peinture et arts somptuaires, tant dans le domaine de l'art religieux que dans le domaine civico-militaire, essayant de les replacer dans leur contexte au moyen de références à la situation politique, religieuse et culturelle de chacun des territoires. L'article conclut par l'exposition d'artistes et d'œuvres qui, bien qu'étant essentiellement gothiques, présentent quelques traits de la Renaissance.*

*Mots clés: Gothique. Architecture. Sculpture. Relief. Peinture. Orfèvrerie. Liturgie. Cathédrale. Imagerie. Façade. Tympan. Tour. Colonne. Château. Maison forte. Retable. Cloître. Vierges. Andra-Maris. Crucifix. Proto gothique. Maniérisme. Gothique linéaire. International*

---

\* Se trata del séptimo artículo de una serie que viene publicando la RIEV dedicada a la Historia del Arte Vasco: PLAZAOLA ARTOLA, Juan. "Cuando no existía Vasconia". RIEV, 44, 1 (1999) pp. 117-145. "El primer arte abstracto". RIEV, 44, 1 (1999) pp. 359-398. "Vinieron los romanos". RIEV, 45, 1 (2000) pp. 93-122. "Entre francos y visigodos". RIEV, 45, 2 (2000) pp. 541-567. "El arte vasco se cristianiza". RIEV, 46, 1 (2001) pp. 61-104. "El Arte Románico en Euskal Herria". RIEV, 47, 1 (2002) pp. 91-179. "El Arte Gótico en Euskal Herria". RIEV, 47, 2 (2002) pp. 543-630.

Fotografías de Arantza Cuesta Ezeiza.

*En Navarra al morir Sancho el Fuerte sin sucesión, la nobleza navarra, se dio prisa por elegir rey al sobrino del difunto, Teobaldo I, conde de Champaña, con el cual se inauguró una nueva dinastía. El nuevo rey, aunque había jurado respetar los Fueros de Navarra, pronto reveló su tendencia autoritaria; pero esa tendencia se vió neutralizada por los nobles que exigieron el respeto a sus antiguos derechos, la designación de un senescal navarro para el gobierno en ausencia del rey, y la formulación escrita de sus Fueros. Su afición y dotes para la poesía y la música no impidieron al nuevo rey capitanear la Cruzada promovida en 1239 por el papa Gregorio IX, una aventura que terminó con más fracasos que éxitos. El problema más grave de su reinado hasta su muerte en 1253 fue quizá su discordia con el obispo de Pamplona, Pedro de Ximénez de Gazólaz, que no renunciaba a su derecho a ser el verdadero gobernante en la capital del reino, ciudad que legalmente seguía siendo propiedad exclusiva de la mitra.*

*Desde finales del siglo XII, Navarra, como el resto de los reinos de la Península, había conocido un auge de prosperidad económica que le permitió empresas de renovación artística en el decurso del siglo XIII. La influencia francesa en lo cultural y artístico se hizo sentir en Navarra especialmente, aunque fuera a expensas de la conservación de la **lingua navarrorum**. A ese influjo contribuyó también el desarrollo de los burgos de francos que desde principios del siglo XII se habían instalado en los principales núcleos urbanos del Reino y que había sido favorecido por los monarcas para un mayor progreso económico.*

*El influjo de l'Île de France se acrecentó cuando Teobaldo II (1253-1270), se casó con Isabel, la hija de San Luis. Con él mejoraron las relaciones con los reyes de Aragón y Castilla. Muchas de las "buenas villas" vieron confirmados sus fueros y privilegios. Y el rey de Castilla Alfonso X le cedió las plazas de San Sebastián y Fuenterrabía. La estancia del joven rey en Navarra estuvo constantemente interrumpida por sus viajes a Francia, quedando el gobierno directo en manos de un senescal. Teobaldo II terminó sus días víctima de la peste durante la desgraciada Cruzada de Túnez, donde falleció poco después de ver morir también a su suegro, el santo rey de Francia, y después de dictar un histórico testamento que demuestra su afecto y generosidad con los monasterios y hospitales de Navarra (1270).*

*Tras el breve y poco prestigiado reinado de Enrique I (1270-1274), el cetro navarro recayó sobre una niña, Juana, bajo la regencia de la reina-madre. La debilidad del poder central y las ambiciones y discordias entre los partidarios de Aragón y de Castilla, dieron como resultado el fortalecimiento del partido francés y la tristemente célebre "guerra civil de la Navarrería", con la destrucción del burgo y la feroz masacre de sus habitantes por parte de invasores franceses (1276).*

*El trono fue ocupado por Felipe el Hermoso (IV de Francia y I° de Navarra). Pamplona dejó de depender de la mitra, y durante medio siglo toda Navarra fue gobernada por delegados regios, todos franceses. Los navarros tuvieron que soportar a tres hijos del rey francés de la familia capeta: Luis Hutín (1314-16) que reprimió con crueldad toda resistencia, Felipe V el Largo (1316-22), y Carlos I (1322-28) que ni siquiera fue jurado como rey. En 1328 el trono de Navarra pasó a la Casa de Evreux, al ser elegida reina Juana, hija de Luis Hutín, casada*

con Felipe conde de Evreux. Pero la situación de dependencia gala permaneció igual, pues los reyes siguieron residiendo en Francia y designando para Navarra gobernadores y obispos franceses. Es obvio que esta dependencia francesa tuvo que influir en los modos y estilos de la cultura y del arte de Navarra en esos 100 años que van desde 1276 hasta la “navarrización” que se fue produciendo en la dinastía de los Evreux a fines del siglo XIV.

Este hecho importante se fue realizando en los reinados de Carlos II (1349-87) y Carlos III (1387-1425) por medio de enlaces matrimoniales y nuevas relaciones políticas<sup>1</sup>. Y sobre todo, Carlos III acabó con las obsesiones de dominio en tierras francesas que había heredado de su padre, y los franceses que ocupaban altos cargos de administración fueron sustituidos por personas de la nobleza y la burguesía navarras. Pero la recaudación fiscal siguió siendo muy onerosa para el pueblo bajo, pues el rey necesitó grandes sumas para el sostenimiento de una corte fastuosa y para la construcción de su palacio de Olite y de la nueva catedral<sup>2</sup>.



Palacio de Olite (Navarra)

Mientras tanto, las tres provincias vascas se habían regido bajo el señorío de ciertos linajes nobles. Álava y Gipuzkoa habían permanecido en la órbita de Castilla. Socialmente, sobre la base de ciertos “heredamientos de caserías” se

---

1. J. ZABALO ZABALEGUI, “El Reino de Navarra en la Baja Edad Media”. En: *Historia del Pueblo Vasco*. (San Sebastián, 1978) p. 141.

2. V. datos concretos sobre estas inversiones en ZABALO ZABALEGUI, O.c., p. 144 ss.

fueron constituyendo y acrecentando “casas” poderosas, provistas de algún “monasterio” o ermita, una torre, algún molino, alguna herrería, más algunas tierras de labranza o huerta, de monte y bosque. Sus dueños se llamaron “Parientes Mayores” y eran protectores al mismo tiempo que dominadores de la “gente menuda” de los campos. Estos Linajes se fueron agrupando en “bandos” (los Oñacinos y Gamboinos en Gipuzkoa, los Butrón y Abendaño en Bizkaia, los Mendoza y los Guevara en Álava) que vivieron largo tiempo en continuas y crueles discordias. Con el tiempo, en la segunda mitad del siglo XV, tendrían que ir haciendo treguas y pactos entre sí para luchar contra un enemigo común: las Villas, pues para protegerse de sus exacciones, “las gentes de la tierra” se fueron avicinando en las Villas. En Gipuzkoa, aparte San Sebastián fundada con un fuero otorgado por un rey navarro, Sancho el Sabio, los monarcas castellanos buscando centros de comunicación hacia los puertos del Cantábrico, fundaron desde 1203 (Hondarribia) hasta 1383 (Villarreal de Urretxu) 24 villas. “La fundación en cadena de las villas guipuzcoanas fue una auténtica revolución que, en plazo relativamente corto, suplantó el viejo orden de los clanes gentilicios rurales por el nuevo orden de los burgueses urbanos”<sup>3</sup>.

Algo parecido puede decirse de Bizkaia, donde, en menos de dos siglos, se fundaron 21 villas. Las gentes que abandonaban la tierra llana para constituirse en villas lo hacían por razones de seguridad; los señores y reyes que las promovían lo hacían para acrecentar su poderío y fomentar la industria y el comercio. En Álava el origen de los villazgos tiene una causa específica y diferente. Situada entre dos monarquías rivales, en Álava los núcleos de población fueron recibiendo sus respectivos fueros fundacionales por razones políticas de reyes navarros o castellanos, según el péndulo del poder oscilaba alternativamente a un lado o al otro. Y mantuvieron un carácter más rural que las de las otras dos provincias. Con el desarrollo demográfico y económico de las Villas y el apoyo que, por parte de la autoridad real, recibieron sus Hermandades en la defensa de sus derechos contra el poder abusivo y arbitrario de los Parientes Mayores, se fue produciendo un cambio social de enormes consecuencias políticas.

Las tierras alavesas, separadas del dominio navarro desde que en 1200 las invadió Alfonso VIII de Castilla, habían sido gobernadas por “señorío apartado, et era cual se lo querían los Fijos-dalgo y Labradores, naturales de aquella tierra de Álava”, que constituyeron la Cofradía de Arriaga. En 1332, los delegados de la Cofradía, presididos por el obispo de Calahorra, se llegaron hasta Arriaga adonde citaron al rey Alfonso XI que se hallaba entonces en Burgos. Y allí, en presencia de una pléyade de altos personajes que tenían dominios en Álava, entregaron la tierra al realengo a cambio de algunas ventajas y privilegios. De los hijos y nietos de aquellos nobles testigos de la entrega de Arriaga saldrían luego los miembros de la más alta nobleza de Castilla en los siglos XV-XVI. Huelga decir que la cesión de la Cofradía de Arriaga al realengo fue voluntaria solo hasta cierto punto, pues fue, en parte, fruto de la presión ejercida por Vitoria sobre las aldeas dependientes de la Cofradía<sup>4</sup>.

---

3. J. L. BANÚS Y AGUIRRE, “El movimiento municipalista de Guipúzcoa”. En *VV: Las formas del poblamiento en el Señorío de Vizcaya durante la Edad Media*. “Actas del III Congreso de Historia, Marzo 1975”. (Bilbao, 1978) p. 58.

*En la primera mitad del siglo XIV, las relaciones de Navarra con las provincias vascas se vieron perturbadas por la actividad de bandoleros que se abatían sobre los pueblos navarros de la zona limítrofe, encontrando apoyo en algunos de los Parientes Mayores (Oñacinos) de aquella zona. Fracasados los intentos de entendimiento con el merino de Gipuzkoa, se produjeron expediciones de represalias por parte de los navarros, creándose así un clima de constante hostilidad al que no pudieron poner remedio los intentos de acuerdo de las Hermandades de Navarra y Gipuzkoa. En cuanto a la vida de la Iglesia, notemos que en el último cuarto del siglo se produce el llamado cisma de Occidente (1378-1417), que España y Vasconia quedan bajo la obediencia de los Papas de Aviñón (Clemente VII y luego Benedicto XIII) y que es un noble vasco, Don Pedro López de Ayala, en su Rimado de Palacio, uno de los que más deploran la triste situación de la Iglesia.*

*Hoy no resulta fácil comprender cómo, en medio de un régimen eclesial casi caótico, cuando los reyes navarros intentaban recuperar Gipuzkoa y Álava, en una situación de inestabilidad social causada por las irrupciones depredadoras de los bandoleros gipuzcoanos que cruzaban la frontera navarra y por los continuos desmanes de los banderizos, que actuaban sin más ley que sus vengativos rencores y sus apetitos de poder, pudiera darse un notable aumento del comercio y un consiguiente progreso cultural; pero fue un hecho. Es un hecho que da idea de lo que fue esa revolución que consistió en el paso de una sociedad rural a una sociedad urbana y de un régimen feudal a una estructuración municipal de los territorios<sup>5</sup>.*

*Ya desde finales del siglo XII la Orden del Císter había realizado varias fundaciones en Navarra. Mediado el siglo XIII, toman el relevo las nuevas Ordenes Mendicantes: Franciscanos, Dominicos, Carmelitas y Mercedarios. El nacimiento y progreso de una nueva clase social, la burguesía, y el encauzamiento de las energías de las clases nobles hacia empresas cada vez más constructivas a imitación del poderío ostentoso de las monarquías europeas, tenía que contribuir al mecenazgo.*

*Labradores, collazos, moros y judíos sufrían una penosa opresión fiscal. El desarrollo económico contribuyó a que se produjeran las grandes iniciativas del arte gótico, y en ese estilo siguieron alzándose iglesias y palacios.*

---

4. Esta cesión no puede considerarse como plena y deliberadamente libre pues fue, en parte, fruto de la presión ejercida por Vitoria sobre las aldeas dependientes de la Cofradía. En todo caso, puede decirse que "los Cofrades de Álava, hidalgos, escuderos, clérigos y labradores, atentos al signo de los tiempos, decidieron pasar al realengo sobre un convenio y un articulado que trataba de salvar para el futuro, el pasado que tenían en sus manos en el presente conflictivo en el que personal e institucionalmente se veían inmersos". M. J. PORTILLA, "La cofradía de Álava en 1332". En *VV: Historia del Pueblo Vasco*. t. I. pp. 206-221 (San Sebastián, 1978).

5. Tales hechos justifican la pregunta que, a propósito de la fundación y desarrollo portuario de Bilbao se plantea J. A. GARCÍA DE CORTÁZAR: "¿Banderizos o mercaderes?"; un ensayo en el que subraya especialmente los hechos que son síntomas de desarrollo urbano. J. A. GARCÍA DE CORTÁZAR, "Sociedad y poder en la Bilbao medieval". En *Bilbao, Arte e Historia*. Dip. Foral de Bizkaia (Bilbao, 1990) p. 22.

*Mientras en Castilla la autoridad y el poder real de los Trastámara aumentaba incesantemente en el curso del siglo XV, en Navarra lo que crecía era el poderío de varios linajes nuevos, bastardos de sangre real, (Carlos III tuvo ocho hijos legítimos y seis bastardos) que gobernaban la mayor parte del territorio<sup>6</sup>.*

*Al morir el rey Noble (1423) le sucedió su hija Doña Juana, casada con Juan II de Aragón (1441-1479), con lo cual en Navarra se instalaba una dinastía aragonesa, a pesar de los derechos que en el testamento de Doña Juana se le reconocían al hijo de ambos, Carlos, Príncipe de Viana, cuando alcanzase la mayoría de edad. Las disensiones y operaciones bélicas que se sucedieron entre los partidarios del rey de Aragón (Agramonteses) y los de su hijo Carlos (Beaumonteses), fomentadas por la ambición de los reyes de Castilla, dieron como resultado la pretensión de Juan II de que Navarra pasara a poder de su hija, Doña Leonor, casada con el Conde de Foix. Durante un tiempo la tierra navarra estuvo dividida en dos gobiernos. La muerte del Príncipe de Viana en 1461 y la de su hermana Doña Blanca (1464), facilitó una política favorable a Castilla, gobernada desde 1474 por Fernando de Aragón, hijo de Juan II y de su segunda mujer, Juana Enríquez. Al morir Juan II (1479) la corona de Navarra pasó a Francisco de Foix (Febo) por ser nieto de Doña Leonor. Pero, habiendo fallecido pronto (1483), la viuda regente convocó las Cortes e hizo jurar como reina a su hija Doña Catalina casándola con Don Juan de Albret (1484). A este matrimonio siguieron tensiones y luchas interminables entre el norte y el sur de Navarra (Pamplona y Tudela) no lográndose que los reyes Catalina y Juan entraran en su reino y fueran coronados en Pamplona hasta el 12 de Enero de 1494.*

*El intento de los nuevos reyes navarros por concertar alianzas con Castilla fracasó por la inesperada muerte de Felipe el Hermoso, rey consorte de Castilla, por la hostilidad del belicoso Conde de Lerín, jefe de los beaumonteses, y por la intervención de Fernando el Católico que, tras declarar la guerra a Francia, invadió Navarra apoderándose de Pamplona en Julio de 1512.*

*Si la denominación de "Gótico" reservada por los historiadores al arte cristiano de los siglos XIII-XV es desacertada por su etimología, lo sería aún más si con ese nombre se quisiera significar un estilo común que no evoluciona en el curso de tres siglos. Además de las razones de técnica constructiva que influyeron en su nacimiento, no pueden marginarse otras causas, de orden económico, social y político, que influyeron en el desarrollo y transformación del estilo gótico. En ese desarrollo puede observarse un punto de inflexión que podríamos llamar "el crepúsculo del feudalismo" y que nos permite dividir nuestra exposición en dos épocas: **El Primer Arte Gótico**, y **el Fin del Arte Medieval**.*

---

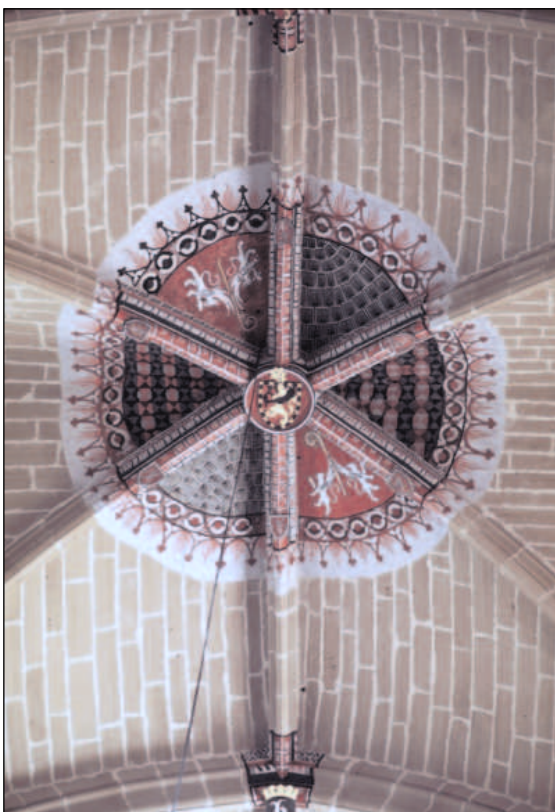
6. Esas grandes casas, nacidas de hijos bastardos de los reyes, y dotadas de poderosas rentas, fueron las de los Beaumont, la de Navarra, la de Peralta y la de los Condes de Cortes que terminó por unirse a la de Navarra. Eran superiores a los demás nobles, de rancia historia y tradición; no estaban arraigados en una tierra o solar, y al sentirse engrandecidos por donaciones de los reyes, su ambición era especialmente personal e insolidaria, y sus mutuas rencillas y conflictos armados contribuyeron a un progresivo desprestigio de la autoridad real y acabarían llevando el reino a su ruina.

## 1. EL PRIMER ARTE GÓTICO

### 1.1. La Esencia de la Arquitectura Gótica

El arte gótico hace acto de presencia en tierras vascas cuando en algunas regiones europeas ha alcanzado ya un notable esplendor. Mal llamado “Gótico” por Giorgio Vasari, por creerlo propio de los Godos, el nuevo estilo es la evolución natural del Románico, lo que no obsta para que, desde el punto de vista formal y expresivo, sea completamente distinto. En realidad, responde a otro espíritu.

Si nos atenemos a la arquitectura, y más concretamente a la **catedral** –el edificio paradigmático que sustituye a la antigua abacial románica–, es evidente su originalidad estructural, pues los muros pierden ahora en gran parte su función de soporte, y la carga de las bóvedas se localiza en puntos determinados, mediante un sistema de arcos diagonales y arbotantes que conducen esa carga fuera del edificio. Se consiguen así dos resultados por los que el estilo se hace inmediatamente observable y definible: su notable y progresiva verticalidad y su espléndida luminosidad.



Clave. Catedral de Pamplona

Durante bastante tiempo los historiadores de la arquitectura se han preguntado si, entre estos elementos característicos del nuevo estilo, habría algún elemento esencial que fuera el determinante de los demás. Hoy parece casi unánime la opinión de quienes juzgan que el estilo nació y se desarrolló lógicamente a partir del deseo de dar al edificio una mayor amplitud y una mayor altura, y del genial hallazgo de la “bóveda de crucería”. Con todo, también hay quien piensa que la bóveda de crucería fue un mero artificio constructivo, y quien intenta demostrar que la verdadera novedad estructural estaba ya inventada con la bóveda de arista.

La bóveda de crucería apareció por primera vez

en el coro de la catedral románica de Durham (1096-1104) y en otras iglesias de Gran Bretaña y Normandía<sup>7</sup>. Pero las experiencias decisivas se hicieron en el Dominio Real francés (*I'le-de-France*), especialmente en la basílica de **Saint-Denis**, promovidas por el famoso abad Suger que puso bóveda de crucería en el nártex y en las capillas de la cabecera (1132-1140). Desde allí el sistema se fue propagando por Europa donde se le denominó **opus francigenum**.

Dadas las facilidades que ofrecía para la construcción, la bóveda de crucería fue adoptada en seguida por los Cistercienses. Al principio, la iglesia normal era con tribunas; luego se produjo lo que se ha llamado “el muro desdoblado”, creando el triforio, dando a la catedral gótica un alzado de cuatro niveles o pisos. Más tarde se prescindió de las tribunas acentuándose así el verticalismo; luego, respondiendo al principio gótico de la “diafanidad mural”, se hizo transparente el triforio; y finalmente, se le suprimió, de modo que sobre las arquerías de la nave central se alzaron solo los enormes ventanales, como en la catedral de Beauvais. Todo este proceso significa que no todos los miembros arquitectónicos se hicieron góticos en el mismo grado y al mismo tiempo.

En cuanto a otros elementos **constructivos** y **decorativos**, en los pórticos y jambas exteriores, las esculturas se independizan de la arquitectura, tienden a ser de bulto redondo y a valer por si mismas. En el interior, las columnas adosadas conservan su personalidad y tienen sus capiteles independientes (a distinto nivel), mientras se propagan las bóvedas sexpartitas y de terceletes. El óculo románico se convierte en el gran rosetón gótico, abierto en los muros de los tres principales accesos. Tales rosetones perforados en el muro sobre ventanales de arcos apuntados, al principio presentan formas rectas en su interior; luego éstas se ondulan y enriquecen su diseño aunque conservando su distribución radial. Las columnas se van fundiendo en el pilar. Con el tiempo, las bóvedas, con gran alarde técnico, se van haciendo estrelladas y reticulares. En el siglo XV aparecerán nuevas formas de arco: carpanel, escarzano y conopial. Los capiteles se van haciendo minúsculos, perdiendo su función de subrayar un punto álgido de la estructura; luego proliferan en ornamentación “vegetal”, y en faja corrida constituyen la *cardina*.

Condiciones de orden económico y social, si no fueron causa directa, facilitaron al menos el nacimiento del arte gótico. Sería muy difícil demostrar que la invención de la bóveda de crucería fue la única raíz del gótico, entre otras razones porque el arte gótico no se reduce a la arquitectura. Se trata de un nuevo estilo que, en cuanto maduración de todo un complejo conjunto de técnicas y de formas estilísticas, rebasa cuanto puede derivarse de las nuevas soluciones arquitectónicas que adoptó primeramente la Orden del Císter. En la producción y desarrollo de un estilo que va a cubrir tres siglos de la vida de Europa y que ofrece tal cambio de formas expresivas con respecto al románico, influyó muy vigorosamente la gran mutación que afectó a condiciones y estructuras de orden económico, social y político principalmente.

---

7. A partir de los estudios de Elie Lambert, algunos pretendieron ver el origen de la bóveda de crucería en la bóveda románica de nervios cruzados sin clave común, de influencia califal.



Los historiadores han observado el cambio que en la economía de los países europeos se produjo a finales del siglo XII: aunque hubo una recesión en la actividad agrícola de la Europa occidental, el progreso económico siguió acrecentándose. Se fundaron las villas y surgió una nueva clase social, la de los burgos en los que proliferaron grupos humanos dedicados a la artesanía y el comercio. Se avivó el trasiego económico internacional, facilitado por la circulación monetaria y por las vías de comunicación con el próximo Oriente abiertas por las Cruzadas; y, por lo que atañe a Euskal Herria, tales circunstancias fueron facilitadas por los reyes navarros y castellanos con su empeño por fundar villas y abrir rutas hacia los puertos cantábricos. Este nuevo sistema comercial penetró en los medios rurales, y el resultado fue que se modificaron las relaciones entre los diversos grupos, acentuándose sus diferencias y rompiéndose el equilibrio anterior. Aumentó y se acrecentó el poder de la clase burguesa, se debilitó lentamente la nobleza y se agravó la situación deprimida de las clases rurales. Gran parte del campesinado abandonó el campo para instalarse en la ciudad; y ésta tuvo que desarrollarse por la necesidad de aumentar los servicios públicos, las oficinas de la industria, los almacenes del comercio; y todo contribuyó a dar otra fisonomía a la arquitectura urbana. Comenzaba el declive del sistema feudal y el robustecimiento progresivo de la autoridad real cuyo engrandecimiento exigió una mayor presión fiscal y una intervención más directa, eficaz y visible en la vida civil y religiosa. La aparición de la catedral, en medio de la ciudad, sustituyendo a la antigua abacial románica, frecuentemente distanciada de los centros de población, va a ser una de las expresiones de la nueva situación.

## 1.2. La Arquitectura Cisterciense

Hay mucha incertidumbre sobre el origen de las primeras fundaciones del Císter en Navarra. Lo cierto es que las primeras construcciones de piedra al estilo cisterciense en suelo navarro, no fueron anteriores al último tercio del siglo XII. Para esas fechas el nuevo estilo estaba ya fijado por la normativa edilicia de los monjes “blancos”.

Es sobradamente conocido el espíritu de austeridad que San Bernardo imprimió a las construcciones de su Orden. No se toleraban las magnitudes impresionantes, tanto a lo largo como a lo alto (norma que les dispensará de tener que usar arbotantes); se proscribieron las vidrieras de color, y los vistosos pavimentos; se eliminó la iconografía, que quedó reducida a la cruz de Cristo. Se adoptó la planta cruciforme, dándole una cabecera rectangular, deambulatorio también rectangular, con capillas asimismo rectangulares. El transepto llevaba varias capillas del mismo tipo abiertas en sus dos brazos. Las cubiertas, al principio de bóveda de cañón con arcos fajones, se fueron convirtiendo en bóvedas de crucería de gran simplicidad. La técnica cisterciense de cubrición revela ese primer momento del gótico (el llamado *protogótico*) en el cual, al lanzarse los arcos diagonales de medio punto, surge la necesidad de apuntar los arcos fajones. Todas esas arcaturas interiores, en el Císter primitivo, están formadas por simples nervios de sección rectangu-

lar. La iglesia cisterciense conserva un cierto aire románico porque carece de arbotantes, y sus soportes son pilares y contrafuertes llevando medias columnas adosadas, que a veces se absorben en el muro antes de llegar al suelo; y columnillas en los ángulos o codillos<sup>8</sup>. Los capiteles rara vez son figurativos, y casi siempre se adornan solo con formas vegetales.



Monasterio de Santa María de Fitero (Navarra)

Según modernas investigaciones, el monasterio de **Santa María de Fitero** es el más antiguo cisterciense de Navarra y quizá de España. Su primitiva sede estuvo en el monte Yerga. Luego cambiaron de lugar; finalmente, San Raimundo, que supo ganarse la protección de los reyes de Navarra y Castilla, de papas y de obispos, se instaló en Fitero, sede definitiva del monasterio (1152). Al principio fue un monasterio castellano. Fundado y protegido por reyes castellanos, sus principales posesiones radicaban en Castilla. Pero pronto comenzó a despertar el interés de Navarra, y una sentencia del cardenal Guido de Bolonia, nombrado árbitro al efecto, decidió que el monasterio, situado dentro de los términos de Tudela y Corella, pertenecía a Navarra<sup>9</sup>.

---

8. "La aparición de la doble columna en el frente de los pilares constituye una de las características de la escuela languedociana y la vemos ya en la cabecera de la catedral de Tarragona, comenzada en 1171, y en el crucero de Fitero, que se inicia en 1185". J. M. AZCÁRATE, *Arte gótico en España*. (Madrid, 1990) p. 12.

9. Tomás MORAL, O.S.B.: *Monasterios*. T.C.P., núm. 35. (Pamplona, s/d) p. 17.

Fitero, que felizmente ha conservado bastante bien su iglesia (hoy parroquia), su sala capitular y su claustro, llama la atención por la austeridad decorativa, una austeridad que sin duda corresponde al primer arte cisterciense. Fue construido todo, según parece, entre 1152 y 1237, año en que la iglesia fue consagrada por el arzobispo de Toledo, que fue el mecenas del monasterio. Luego vino la bula del papa Inocencio IV concediendo indulgencias en 1247.

La iglesia destaca entre las más amplias del Císter en España. Su girola, similar a la de Veruela, la supera en severidad. Algunas de las ventanas se guarnecen al exterior por un baquetón continuo, sin basas ni capiteles, modelo copiado de Irache y Sto. Domingo de la Calzada. Todas las bóvedas son de crucería sencilla, excepto los tramos primeros de la nave central, modificados probablemente en el siglo XIV. Los pilares de la girola son cilíndricos y llevan columnas adosadas solamente por el costado del deambulatorio. También los pilares del crucero llevan columnas adosadas, con capiteles de hojas rudimentarias. Los de la nave mayor, en cambio, son estrictamente cruciformes, sin columnas y llevan unos capiteles severísimos, puestos al sesgo en los ángulos salientes de las pilastras. También en la sala capitular de Fitero brilla la austeridad decorativa, a base de capiteles de vegetales, estilizados o geometrizados. De un estilo gótico más afrancesado son los capiteles de la portada occidental<sup>10</sup>.

Al menos como opinión muy probable, se acepta hoy que la fundación de **La Oliva** se debe a García Ramírez el Restaurador. Durante los primeros años recibe varias donaciones de iglesias y terrenos, seguidas de concesiones de privilegios por parte de diversos papas confirmando las posesiones recibidas. La primitiva construcción fue una pequeña iglesita llamada de **San Jesucristo**, que algunos datan en el año 1140. Pero la donación principal fue la de la iglesia de Carcastillo cuyo terreno fue cedido en 1164 (*“ut possint ibi ecclesiam aedificare”*), reinando en Pamplona Sancho el Sabio. El edificio no se terminará hasta 1198 en tiempo de Sancho el Fuerte. En julio de ese año se hizo la dedicación (probablemente solo de la cabecera con el altar), continuando aún durante largos años las obras de la sala capitular, claustro, dormitorio, refectorio y cocina.

La **iglesia** es típicamente cisterciense: planta de cruz latina, tres naves y seis tramos, que se acusan al exterior con grandes y anchos contrafuertes, transepto, cuatro absidiolos rectos y cabecera semicircular al modo de Claraval. La nave central tiene una longitud de 74 m. y el transepto, 39. La estructura fundamental es románica, pero se ve que se buscaba ya una solución gótica para la cubierta pues los arcos apuntados tienen apoyos dispuestos para bóvedas de crucería. Las pilastras cruciformes tienen pares de columnas adosadas en cada uno de sus frentes para recoger los arcos transversales y formeros. Aunque en todo el interior, predominan los arcos apuntados, los dos arcos formeros, próximos al crucero, son de medio punto, lo cual indica que por ese lado y por la cabecera se comenzaron las obras en el siglo XII.

---

10. J. JIMENO JURÍO, *Fitero*. T.C.P., núm. 72. (Pamplona, s/d). Véase su bibliografía.

La decoración escultórica es sumamente austera: Los capiteles, a excepción de dos figurativos (de sirenas y grotescos), todos son vegetales, con temas siempre muy ajustados a la copa del mismo capitel. En los capiteles presuntamente más antiguos, los de la cabecera y capillas absidiales, es donde abundan los de más rica y variada fitaria. También los collarinos están finamente labrados con ovas, puntas de hojas, piñas colgantes... Como si el escultor quisiera respetar la primigenia severidad bernardiana en cuanto a la temática, pero no quisiera sacrificar su habilidad y su gusto por la belleza de las formas. En todos los capiteles del templo los ábacos están constituidos por una moldura de tres baquetones que más parece una imposta corrida.

El transepto tiene cinco tramos; y las finas y altas columnas exentas de sus ángulos recogen los arcos formeros que recorren la ojiva. Los arcos torales son apuntados, y los diagonales, formados por tres baquetones de moldura, enmarcan la plementería. La bóveda ofrece en el interior una impresión de cúpula, mientras al exterior emerge el elegante cimborrio octogonal del campanario. Las capillas del crucero, dos por cada lado, son de planta cuadrada y tienen tramos de crucería. La capilla central, copia exacta de la primitiva "capilla de San Jesucristo", está cubierta por dos tramos de medio cañón corrido apuntado, y una bóveda de cuarto de esfera, dividido por 4 nervaduras convergentes, alzadas sobre columnas adosadas, nacientes desde el suelo. Toda la cabecera queda iluminada por cinco bellos y rasgados vanos de medio punto, profundamente abocinados y de largo derrame, que triplica el vano original, y dejan resbalar suavemente sobre el ábside la luz del sol naciente. Alzándose la nave central muy poco sobre las laterales, sus ventanales alcanzan forzosamente poca altura.



Monasterio de Santa María de la Oliva (Navarra)

Algunas partes del monasterio, como la portada de la iglesia, tienen elementos decorativos (canecillos, capiteles corridos, etc.) que, aunque de espíritu románico, parecen ser del siglo XIV<sup>11</sup>.

El diseño del bello claustro de La Oliva deja lejos el ortodoxo estilo cisterciense. Es obra de los siglos XIV y XV, y tendremos que mencionarlo más tarde pues es contemporáneo del claustro de Pamplona, aunque las bóvedas de sus cuatro crujías, de 6 tramos cada una, están contrarrestadas en los viejos muros románicos y en los estribos exteriores.

El monasterio de **Iranzu**, al pie de la Sierra de Urbasa y a 8 km. de Estella, nació, como el de Fitero, por una donación al monasterio de **Scala Dei** (Gascuña) y fue fundado por el obispo Pedro de París en 1174. Parece que allí había existido primeramente un monasterio prerrománico, y luego uno benedictino románico. El cenobio cisterciense fue favorecido por muchas donaciones de Sancho el Sabio y de los dos Teobaldos. Arruinado durante siglos, ha sido recientemente restaurado y hoy lo habitan los Padres Teatinos. Las partes más interesantes del monasterio son la iglesia y el claustro. La iglesia es de tres naves y tres ábsides de testero plano. Sus bóvedas están formadas por nervaduras de perfiles más avanzados que en la Oliva<sup>12</sup>.

Hubo en Navarra otras fundaciones de monjas cistercienses: en **Tulebras** (la más antigua de monjas en España), en **Marcilla** (Santa María de la Caridad), en **Estella** (Nuestra Señora de las Salas); y fuera de la actual Navarra, aunque fundado posiblemente por monarcas navarros, otro convento femenino en **Barría** (al norte de Álava), que fue filial del monasterio burgalés de Las Huelgas; pero en esos lugares no ha quedado nada que pueda apreciarse como arte cisterciense. La ortodoxia de este estilo llegó a muchos edificios incluso anteriores a la penetración del Císter en Navarra o también construidos en los siglos XIII-XIV, como el ábside de Irache. Recordemos algunos: en la iglesia del monasterio de **Irache**, en la **catedral de Tudela** y en **Santa María de Olite**<sup>13</sup>.

El arte cisterciense nos invita a entrar en la arquitectura gótica del País Vasco. Ya desde ahora, y de una vez por todas, queremos dejar constancia de que nos sentimos obligados a hacer una rigurosa selección y que, por lo que atañe al gótico, tanto en Navarra como en los otros territorios, sólo podremos reseñar edificios y obras cuyo valor artístico es particularmente notable.

---

11. J. JIMENO JURÍO, *Monasterio de la Oliva*. T.C.P. núm. 66 (y autores por él citados); H. M<sup>o</sup> MARÍN, *Abadía cisterciense de la Oliva. Historia y Arte*. T.C.P. núm. 242. (Pamplona, s/d).

12. J. JIMENO JURÍO, *Iranzu*. T.C.P., núm. 69, (Pamplona, s/d). Ver otros autores, por él citados.

13. Sobre Santa María de Olite, v. las obras de J. JIMENO JURÍO, *Olite monumental*. T.C.P. núm. 91 (Pamplona, s/d); L. TORRES BALBÁS, "Arquitectura y escultura góticas". En A.H., t. VII; J. M. AZCÁRATE, *Arte Gótico en España*. (Madrid, 1990).

### 1.3. La Primera Arquitectura Gótica en Navarra

En el siglo XI y comienzos del XII, la sociedad vasca estaba asentada sobre una economía de absoluta preponderancia agraria, en la que reinaba una relación cuasi-feudal entre los señores propietarios de la tierra y patronos de las iglesias (abades monásticos, barones, seniores, parientes mayores, etc.) y la población agrícola o ganadera, que vivía apegada a la tierra, en condiciones serviles (collazos, mezquinos, etc.). Pero el progresivo abandono de la tierra por gran parte de los campesinos y su establecimiento en **villas** que se fueron constituyendo a fines del siglo XII y durante el siglo XIII provocó el desarrollo de la industria y del comercio, y ello acarreó las mismas crisis sociales y políticas que en el resto de Europa aunque con cierto retraso. En el País Vasco la fundación de las villas mediante fueros y cartas pueblas dio a las relaciones del pueblo llano con el rey un sistema de vida económica muy diferente del que precedentemente había soportado con la nobleza rural.

Pero esta transformación fue lenta, y si algo llama la atención del historiador en esta época que precede al siglo XV es el hecho de que, en este clima de permanente discordia social, hubiera ánimo y medios para promover el desarrollo de un arte religioso que presentaba novedades en sus soluciones técnicas y en sus perfiles estilísticos.

#### 1.3.1. EL GÓTICO FRANCÉS EN NAVARRA

La iglesia de la Colegiata de **Roncesvalles** sustituyó a una primera iglesia que existía al menos a finales del siglo XI. Fue iglesia de la célebre hospedería, que en 1132 había sido trasladada de las alturas de Ibañeta al pie de la montaña y al borde de la Calzada compostelana. Los buenos servicios que los peregrinos y enfermos hallaban en la hospedería, regida por canónigos de San Agustín, merecieron las aprobaciones y privilegios pontificios y el panegírico que les dedicó un poeta del siglo XIII (algunos lo identifican con el obispo Rodrigo Jiménez de Rada) en un poema latino cuyo manuscrito se conserva en la Colegiata.

La iglesia, cuya construcción consta documentalmente como obra de Sancho el Fuerte, es de tres naves. La central se eleva sobre las laterales y tiene cabecera pentagonal con grandes ventanales en sus muros. Es relativamente pequeña; mide 25 m. de longitud, 18 de anchura y 15 de altura. Las naves, de cinco tramos, están separadas por columnas, alternativamente de distinto diámetro (0,94 y 0,72 m.); ellas apean, mediante capiteles, los nervios de las bóvedas sexpartitas, sobre columnillas adosadas a los muros. A pesar del fingido despiece de las bóvedas que aparentan ser de piedra, en realidad son de ladrillo. Según Torres Balbás, el arquitecto debió de ser un francés experto ya en las construcciones góticas del dominio francés, concretamente en la región parisina, pues la iglesia de Roncesvalles sigue los modelos de las catedrales de principios del siglo XIII, tales como las de Sens, Noyon, Senlis, Bourges y París. Como ellas, tiene un airoso tri-



Catedral de Bayona

forio de cuatro arcos por cada tramo, y sobre él se abren amplios rosetones. Como en la catedral de París, sus soportes son columnas cilíndricas. Por primera vez vemos en una iglesia navarra arbotantes que descargan al exterior el peso de las bóvedas.

La iglesia sufrió incendios (1445), hundimientos (1609), reparaciones y cambios que la desfiguraron: ni el rosetón del ingreso ni el tímpano son de la época. Para colmo, en los años 1940-45 se intentó una restauración que la transformó despojándola de su primitiva belleza: se colocaron vidrieras nuevas, púlpitos y altares; y sobre la imagen de la Virgen se colocó un baldaquino de plata, copia del de Gerona. Pero téngase presente que Roncesvalles posee el primer gótico francés que se vio en la península, y que

las más grandiosas catedrales de León, Burgos y Toledo corresponden a un tipo posterior, el llamado “gótico radiante”.

La iglesia de Roncesvalles debió de “hacer escuela”<sup>14</sup>, pues hallamos una imitación en **Santiago de Sangüesa**. El interior románico de esta iglesia se transformó implantando parcialmente pilares de sección circular, en los cuales apean las columnillas adosadas para recibir los nervios de la bóveda, de tramos rectangulares (no sexpartitos, como en Roncesvalles). En ella encontramos óculos en los vanos y otros de mainel y sencilla tracería. Asimismo se adivina un cierto influjo cisterciense en la bóveda absidial de la ermita de **San Bartolomé de Aguilar de Codés**, y en el severísimo hastial de su fachada oeste.

---

14. A.M.N. IV, 107.

De los edificios góticos construidos en la Vasconia norpirenaica el más notable es indudablemente la catedral de **Bayona**, la capital de Laburdi (la antigua Lapurdum). Esta región llevaba ya siglo y medio de dominación inglesa cuando se empezó a construir una catedral que sustituyera a otra anterior altomedieval<sup>15</sup>; pero no va a ser sólo Inglaterra la que va a dar el tono a la nueva construcción.

Iniciada a fines del siglo XIII (tras un incendio sufrido en 1258), su fábrica principal es del siglo XIV, de estilo gótico **radiante**. Ya su visión exterior es impresionantemente gótica. En principio, tiene planta de cruz latina, pero no aparente desde el exterior por las capillas añadidas a los lados. De aspecto grandioso, mide 80 m. de largo y 33 de ancho, alcanzando su bóveda 26,50 m. de altura, cuenta siete tramos de tres pisos. Por el lado norte se le han añadido seis capillas más el baptisterio. También por el lado sur se amplió el espacio del templo, adaptando cuatro crujías del claustro para convertirlas en una única capilla (de San León) integrándola en la iglesia; y otro tramo (más ancho que los restantes por corresponder al ala derecha del crucero) se robó también al claustro para convertirlo en sacristía. Sobre la arquería baja de la iglesia corre un triforio a lo largo del edificio. Tras él lucen la bellas vidrieras del renacimiento, restauradas en el siglo XIX. En algunas claves de bóvedas se reconocen las armas de la corona de Inglaterra (tres leopardos) y en otras lucen las lises de Francia. La cabecera, inspirada en la catedral de Soissons según Lambert, está constituida por dos capillas cuadrangulares (una a cada lado) y cinco poligonales, unidas por un camino de ronda o deambulatorio. Ante él, el presbiterio está ceñido por seis pilares formados por cuatro columnitas ajustadas. Absorbido el lado norte del **claustro** en el espacio de la iglesia, cuenta con tres alas, formando un vasto conjunto homogéneo.

En Bayona también es notable lo que ha quedado de la capilla de **Saint-Espirit**, que se construyó junto con un hospital para servicio de peregrinos y viajeros con motivo de un puente que se montó sobre el Adour. En 1483 Luis XI la transformó en Colegiata; y todo el conjunto fue restaurado; por lo que no nos es posible conocer cómo era la capilla original gótica. Para no salir aún de la región norpirenaica, señalemos que el mismo plano de la catedral de Bayona, y concretamente la unificación de las capillas radiales de la cabecera, pasó a la catedral de **Sainte-Marie de Oloron**<sup>16</sup>, que aquí merece una cita siquiera sea por su proximidad geográfica y las frecuentes relaciones políticas y culturales del Bearn con la Baja Navarra.

---

15. Sobre la datación de la catedral de Bayona, v. E. LAMBERT, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. (Madrid, 1977), pp. 240-247. Se ha señalado, a este respecto, que "la fructífera colaboración entre el cardenal Guillaume de Godin, originario de Bayona, y Clemente V, primer papa de Avignon, nacido en Villadraut (Gascuña), que había sido obispo de Burdeos, tuvo una extraordinaria repercusión en la reapertura de las obras de la catedral de Nuestra Señora (de Bayona) tras el incendio del año 1258". M. VALDÉS FERNÁNDEZ, "Factores de unidad y diversidad en la arquitectura religiosa vasca". A.P.M., n. 15, 1996, 103-123. O.c., p. 111 ss.

16. Sobre Oloron, v. E. LAMBERT, O.c., p. 244.



### 1.3.2. OTROS EDIFICIOS GÓTICOS

Según el historiador del gótico, Elie Lambert, el arte románico se había aclimatado profundamente en el Norte y el Oeste de España, “hasta tal punto que Navarra permanecerá fiel a él prácticamente hasta el siglo XIV”<sup>17</sup>. Y es verdad que, si exceptuamos las iglesias cistercienses y la de Roncesvalles, los templos góticos más antiguos que hallamos en Euskal Herria no se inician más que en los últimos años del s. XIII. Los que merecen aquí nuestra atención, los iremos reseñando en este compendio según la cronología más probable de su construcción.



Santa María de Olite (Navarra)

La primera en ese orden es **Santa María de Olite** en la que acabamos de señalar un cierto impacto cisterciense. Iniciada en el primer tercio del siglo XIII (está documentada ya en 1243), su construcción se alarga durante todo ese siglo. Su única nave se cubre con cuatro tramos de crucería simple formada por potentes nervios de sección rectangular. La crucería que corresponde al coro en los pies del edificio es también gótica aunque denota mayor avance (probablemente de hacia 1300) y está dispuesta a mayor altura que el resto. La capilla mayor se cubre con una bóveda gallonada de nervios de triple baquetón que descansa en columnas rematadas en capiteles vegetales que recuerdan la flora cisterciense. La iglesia quedó englobada en

17. Ibidem, p. 21

un conjunto palaciego, por lo cual los exteriores no quedan exentos, salvo la cabecera, empotrada totalmente en el castillo, y la fachada. La parte baja de la fachada ocupa una bella portada gótica y abocinada, centrada por un friso de arcos trilobulados que cobijan esculturas.

En Pamplona, **San Saturnino** (San Cernin) es sumamente interesante. Su originalidad ha sido subrayada por los historiadores<sup>18</sup>. Se inicia su construcción en el último cuarto del siglo XIII (1276-1297), inmediatamente después de terminada la guerra de la Navarrería. Pero no ha quedado documento alguno sobre esa empresa. Es de una sola nave, muy ancha (15,30 m.), de dos tramos cubiertos con bóvedas sexpartitas, elevándose a 25 m. de altura. Su amplia cabecera, que curiosamente es de la misma anchura que la nave, dibuja un gran pentágono al que se abren cinco capillas: la central es mayor que las restantes, y las dos contiguas de cada lado son de planta poligonal; las otras dos son cuadradas, teniendo torres sobre ellas (probable recuerdo de la guerra entre los burgos). La capilla central está iluminada por altos ventanales que debieron reemplazar a un primitivo rosetón. Las otras capillas son ciegas, y acusan al exterior su forma poligonal.

En **Artajona**, que entre las muchas fortalezas que en la Edad Media se alzaron en tierras navarras, es una de las pocas villas que han conservado su impresionante conjunto amurallado, el obispo Hugo de Conques hizo edificar hacia 1100 un templo románico que fue demolido para ceder su título y su función a un templo gótico. La iglesia-fortaleza de **San Saturnino del Cerco** empezó a edificarse en el siglo XIII como parte del recinto murado. Es de nave única, amplia y esbelta, cubierta con bóveda de crucería sobre columnas adosadas y fasciculadas que han perdido sus capiteles. La cabecera es poligonal, con tres ventanales de arco apuntado flanqueados por columnillas de capiteles icónicos.

Entre las iglesias góticas del siglo XIII, que si pueden interesar al historiador, merecen más la atención de los arqueólogos por el estado ruinoso en que se hallan, podemos mencionar algunas que han dejado importantes vestigios: **San Pedro de Viana**, iniciada poco después de 1250, **Santo Domingo de Estella**, fundado en 1258, que era de una sola nave, con arcos diafragmas; la del **Santo Sepulcro de Estella** (1272), que era igualmente de una nave. Novedades del gótico navarro fueron también las torres de defensa que se alzaron separadas del templo: en Pamplona (San Cernin y San Nicolás), en Laguardia (San Juan Bautista y Santa María). Surgen también en la misma época las flechas de los campanarios, como en **San Pedro de Olite**. No olvidemos algunos templos románi-

---

18. Sobre San Cernín de Pamplona, v. citas en AMN IV, p. 134; G. E. STREET, *Some Account of Gothic architecture in Spain*. (Londres, 1863). V. También V. LAMPÉREZ, *Hist. de la Arquitectura Cristiana Española* (Espasa-Calpe, 1930), III, p. 225; L. TORRES BALBÁS, "Arquitectura gótica". En A.H. t. VII, p. 221; J. M. AZCÁRATE, *Arte gótico en España*. Cátedra 1990) p. 24. Torres Balbás anota el hecho de que en Ujué se imita a ciertas iglesias aragonesas creando unos espacios elevados que rodean la nave y atraviesan los contrafuertes bajo pequeñas bóvedas de crucería.

cos que en el siglo XIV se completan con obra gótica, como las naves de **Leyre** y de **Santa María de Ujué**.

Durante el siglo XIV en Navarra proliferaron las iglesias de una nave, como podemos comprobar en Cáseda, Munárriz, Villatuerta, Urzainki, etc., manteniéndose este tipo de iglesia rural a lo largo del siglo XV.

### 1.3.3. EL CLAUSTRO DE PAMPLONA

Antes de referirnos a la catedral y claustro de Pamplona es obligado recordar que dentro del complejo catedralicio quedan, además de la **cillería**, obra románica de principios del siglo XII, nobles restos de un arte gótico anterior al templo, por ejemplo, la **capilla** de Don Pedro de Roda, pequeña, de nave única, cuadrada cabecera y bóvedas de nervios cruzados sin clave y con arcos transversales apuntados (s. XIII). Quedan también, rodeando el claustro otras piezas, como la **cocina**, amplísima, de bóveda octogonal, con chimeneas por el centro y por los ángulos, obra impactante, sin igual en España; y el **refectorio** (hoy museo catedralicio), un aula de notable amplitud, dotada de ocho ventanales estrechos y largos, seis en los lados y dos en el testero flanqueando un rosetón, y cubierta con bóvedas cuatrimpartitas. Esta gran sala está fechada con inscripción latina en 1330, en tiempos del obispo Barbazán, a quien se le deben dos alas del nuevo claustro.

También debe considerarse anterior a la nueva catedral iruñense la larga construcción de su **claustro**. Las obras se iniciaron en 1280<sup>19</sup>; y en él se siguió trabajando durante el siglo XIV. El obispo Barbazán (1317-1355) hizo la que debía ser la sala capitular y en la que fue enterrado; una hermosa pieza, hoy llamada "capilla Barbazana" (c. 1319), que se cubrió con bóveda estrellada, ochavada, especialmente apreciable como probable precedente de las capillas ochavadas castellanas de San Ildefonso en la catedral toledana<sup>20</sup>.

El claustro de Pamplona forma un cuadrado casi perfecto de 38 metros de lado; cada galería se compone de ocho tramos (contando los de ángulo), y los seis centrales abren grandes ventanales hacia el jardín; la altura de sus bóvedas alcanza casi los 9 m y su anchura media es de 5 m.

Los autores del más completo y documentado estudio descriptivo e histórico del claustro iruñés<sup>21</sup>, narran su gestación en cuatro etapas. Las obras

---

19. Hacia 1286 el obispo Miguel Sánchez de Uncastillo (1277-1287) pedía dinero prometiendo gracias e indulgencias a los que contribuyeran a la construcción del claustro. Y en noviembre de 1291 se documenta una manda para "la obra de la claustra de Santa María de Pamplona".

20. J. M. AZCÁRATE, *O.c.*, p. 58.

21. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ y J. LORDA, "La catedral de Pamplona. Arquitectura". En V.V., *La catedral de Pamplona, 1394-1994*. Ed. Gob. de Navarra, t. I, p. 163-273. V. también A.M.N., IV, p. 162 ss.

se iniciaron por el ala este, y debieron de llegar hasta la mitad del ala norte; es donde el diseño se muestra más primitivo: pilares con doble bocel, zócalos decorados con cuatrilóbulos en la zona perimetral y arcos trilobulados en la opuesta; arquivoltas con ornamentación vegetal; capiteles historiados; y tracerías de ventanal sostenidas en cada tramo por tres finísimos maineles (el central ligeramente más grueso), en los que se apoyan cinco arcos apuntados, cada dos cobijados por otro de igual forma y tres rosetones circulares. El diseño sigue un modelo sencillo, ágil y propio del primer gótico. En las enjutas se superpusieron más tarde arquerías ciegas. En la segunda etapa, probablemente promovida por el obispo Barbazán (1318-1355), debió de terminarse el ala norte e iniciarse la del oeste. Los pilares pierden el doble bocel y se constituyen en suma de todos los nervios de las bóvedas; las tracerías se complican con mayor número de óculos y formas circulares, se da mayor animación a los arquillos que decoran las enjutas, y sobre ese nivel se dispone un antepecho calado que va a recorrer todo el claustro. A una tercera etapa, que debió de durar hasta el último tercio del siglo XIV, le corresponde el ala sur, y su mayor novedad consiste en el añadido de gabletes que discurren entre los arquillos de las enjutas y se cruzan con la cornisa y el antepecho, dejando pequeños tímpanos triangulares de dibujos calados. Por esos años se decidió construir el sobreclaustro cuya fábrica se prolongó hasta 1472, y al que se accede por una bella escalera helicoidal con ojo central y un antepecho graciosamente calado. Las consecuencias de la gran peste de 1348, los acontecimientos políticos de ese final del siglo y el hundimiento de la cabecera de la catedral románica en 1391, debieron de obligar a detener las obras del claustro durante mucho tiempo, y solo pudieron reanudarse ya bien entrado el siglo XV para terminar en el siglo XVI. En ese período final (1492?-1507), cuando todo el claustro estaba prácticamente terminado, se revistió el ala oeste con sus enjutas, antepechos y gabletes. Azcárate lo considera “uno de los mejores ejemplos de la arquitectura gótica en esta fase manierista”. A juicio de Lambert y Torres Balbás, “ningún claustro francés puede competir con el de Pamplona”.

#### 1.3.4. LA ARQUITECTURA MILITAR EN NAVARRA

Numerosísima fue la arquitectura militar que existió en Navarra en la época gótica, de muy varia tipología: castillos de protección de fronteras, torres de señales, castillos para defensa contra eventuales invasiones, palacios con aspecto y estructura de torres fuertes, etc. Muchos castillos. “Tal vez más de trescientos castillos”, escribe el especialista en esta materia, José M<sup>o</sup> Recondo<sup>22</sup>.

---

22. J. ALTADILL, *Castillos medievales de Navarra*. (San Sebastián, 1934), 3 vols.; J. M<sup>o</sup> RECONDO, *Castillos*. TCP, n. 22. Ed. Diput. F. de Navarra, (Pamplona, s/d); J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “Castillos y Palacios góticos en Navarra”. En *El arte en Navarra*, núm. 12. Ed. Diario de Navarra; Aitor IRIARTE KORTAZAR, “Algunas observaciones acerca del Palacio Real de Olite”. En A.P.M. 15, 1996, pp. 331-340.

El esquema arquitectónico del castillo navarro es sobradamente conocido: un torreón rodeado por dependencias menores anejas y frecuentemente adosadas; porque “a la torre sencilla del siglo XI y XII, que puede quedar como Homenaje, le nacen otras torres menores a los costados; cortinas y polígonos amurallados cierran recintos y dejan al exterior fosos con poternas y rastrillos” (J.M. Recondo). Se construyen de notables dimensiones, con muros de buena sillería, perforados de aspilleras, troneras y matacanes a su adecuada altura. En Navarra las hay realengas y nobiliarias; éstas son las que, al principio, se alzan como torres aisladas, como las bellísimas almenadas de **Ayanz** en el valle de Lónguida, o la de **Celigüeta**, con sus cubos cilíndricos en los ángulos. Pero luego surgen los castillos en los que la torre se rodea de un murallón con cubos de defensa en los ángulos. Como ejemplo, recuérdese el castillo de **Javier**, restaurado.

Aunque no hay documentación precisa sobre las plantas de estos edificios, y apenas sabemos nada de la repartición del espacio interior, de algunos de ellos conocemos algo más concreto; por ejemplo, del Castillo de **Sangüesa** se sabe que en 1390 tenía “una puerta principal con garita encima, una barbacana (muro bajo), alrededor del castillo, tres torres en las esquinas, una cámara alta y una gran sala”<sup>23</sup>. Tres torres se alzaban también en la barbacana que protegía la torre de **Garaño**. Las ruinas del castillo de **Tiebas**, atribuido al reinado de Teobaldo II (1253-1270), revelan el tipo de los castillos reales que se construyeron con carácter defensivo en el siglo XIII: una construcción fuerte de planta rectangular en torno a un patio. Así debió de ser también el castillo de Olite en su primera época.

#### 1.4. La arquitectura gótica en Álava

La lógica y la cronología nos inducen a comenzar por **Laguardia**, pues esta villa perteneció a Navarra hasta 1461 en que fue invadida por Castilla. En esta primera fase del gótico, la fábrica religiosa no se desprende aún de un complejo de necesidad defensiva que le ha impactado en la época anterior. En Álava y en Navarra “murallas, templos y urbanismo obedecen a un mismo plan”. Esto ocurre en ciudades como Laguardia, Salvatierra y Vitoria, “cuyos emplazamientos, magistralmente situados, aprovechan la topografía para su defensa y, ubicados en cerros, dominan óptica y estratégicamente la zona circundante”<sup>24</sup>.

La parroquia de **San Juan Bautista** es un templo que comenzó en románico y terminó en gótico. Luego evolucionó con aditamentos en diversos estilos; pero puede decirse que la parte principal del edificio es del siglo XIII y principios

---

23. J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “Castillos y palacios góticos en Navarra”. En *El Arte en Navarra*, n. 12. Ed. Diario de Navarra, p. 101.

24. J. M. AZCÁRATE, O.c., p. 59.

del XIV. Es un templo de tres naves, al que en el siglo XVI se le añadió una más al Norte. Tiene tramos desiguales, cubiertos con crucería sencilla, excepto la de terceletes que cubre el tramo central del coro. Un enorme rosetón (3,40 m de diámetro), posiblemente del s. XIV, estuvo en la fachada y luego quedó emparejado al construirse la enorme capilla de Ntra. Sra. del Pilar. Ceñido por tres círculos concéntricos, este singular rosetón está constituido por una serie de círculos cuatrilobulados. Los ventanales de las tres capillas absidales, largos y típicos del s. XIII, se alzan entre potentes contrafuertes.

Sobre una de sus puertas se alza la torre de defensa militar, que queda fuera del templo pero adosada a él.

También la iglesia de **Santa María de los Reyes** tuvo muchas modificaciones, y como la de San Juan Bautista pasó del románico al gótico. A un románico de transición pertenecen las columnas adosadas al muro posterior del coro, algunos pilares y un ventanal de arco apuntado sobre la escalera del coro. Actualmente esta iglesia es amplia, de tres naves; de la obra gótica hoy se conservan los dos tramos inferiores, pues en el siglo XVI desaparecieron otro tramo superior y la cabecera para ser sustituidos por una obra renacentista. Las naves medievales se cubren con bóvedas de terceletes. La obra se remató a fines del siglo XIV con una magnífica portada, de gran arco abocinado muy apuntado, de cinco arquivoltas, sobre unas figuras de Apóstoles, un tímpano historiado, dos puertas de arco escarzano y trilobulado, y un parteluz airoso con bella imagen de la Virgen. Todo este pórtico se cerró en pleno siglo XVI formando una capilla cubierta con bóveda estrellada.

La **Catedral de Santa María de Vitoria**, llamada la "Catedral Vieja", es sin duda el edificio gótico más bello alzado en el territorio alavés. El edificio actual sustituyó a un templo románico edificado inmediatamente después de que el rey navarro Sancho el Sabio concediera la carta puebla en 1181. Su posición estratégica en el extremo norte de una estrecha meseta en el burgo viejo hace pensar que el templo sería el complemento de una fortificación. En efecto, las excavaciones que se están haciendo en estos años y están sacando a la luz la cripta bajo la primitiva iglesia románica están mostrando que el edificio se alzó aprovechando la muralla de la antigua Gasteiz. Era una iglesia-fortaleza de la que se ha salvado, en gran parte de su perímetro (por el lado Norte), el paso de ronda propio de las iglesias-fortaleza de la época medieval.

Pero la iglesia que hoy contemplamos, de la que extrañamente se carece de documentación hasta 1350, debió de iniciarse en el reinado de Alfonso X el Sabio, entre los años 1340-1345. Antes de cubrirse el edificio fue necesario asegurar los oficios litúrgicos construyendo una capilla adicional (1390-1400), que hoy hace funciones de parroquia. El templo principal, dedicado a **Santa María**, que en 1498 sería Colegiata (por traslado de la de Armentia) y en 1861 pasaría a ser catedral, es de tres naves, con un crucero muy acusado en planta y de tres tramos por cada lado, y a cuyos brazos se abren dos capillas por cada lado al estilo cisterciense, quedando el tercer tramo, trapezoidal, para arranque de la girola. A partir del crucero las naves

tienen cinco tramos hacia la entrada; y por la parte del testero se inicia una girola de cinco tramos (incluidos los dos de arranque aludidos) a la que se abren tres capillas pentagonales en el ábside. A los lados de las naves se abren, entre contrafuertes, capillas de escasa profundidad.

Los pilares son de planta circular con columnillas adosadas que se corresponden con las nerviaciones de las bóvedas. El desplome de estos soportes (que hoy mismo se hace visible) obligó a asegurar la solidez del edificio sobreponiendo en todas las pilastras unos arcos rebajados de contención que impedían apreciar la esbeltez de los soportes y la belleza unitaria de las bóvedas. Las obras de restauración entre 1962 y 1964 se realizaron para eliminar esos cuatro “arcos codales” de la nave central. Treinta años después la estructura de la catedral parece resentirse de nuevo, y actualmente está siendo sometida a nuevos trabajos de consolidación.

Los capiteles son casi todos vegetales estilizados. Las bóvedas son de crucería sencilla. Uno de los elementos más característicos de esta catedral es el triforio, estrecho como ándito (50 cm), que recorre todo el perímetro del templo, con arcos trilobulados, antepecho cuadrifoliado y molduras encuadrando el conjunto<sup>25</sup>. Es inolvidable la impresión estética que, a quien penetra en el templo, le causa su luminosidad en contraste con el aspecto de bloque cerrado que ofrece visto del exterior, y la sabia combinación de las altas arquerías apuntadas de la nave con el triforio y los rosetones.

Uno se inclina a pensar que la belleza que un triforio bien proporcionado confiere al interior de Santa María pudo inspirar a los constructores de la iglesia vitoriana de **San Pedro**, un templo que debió de iniciarse mientras se trabajaba aún en Santa María. Queda alguna documentación de 1257 sobre esta iglesia, pero es posible que se refiera a una iglesia anterior a la actual, al menos parcialmente. Tiene tres naves muy cortas, solo de tres tramos a partir del transepto. Este tiene cinco tramos, los cuales se cubren con bóvedas sencillas de crucería; a excepción del correspondiente al coro y al extremo sur del crucero, que son de terceletes. La cabecera es original, en cuanto que, a las tres capillas absidiales correspondientes a la planta en cruz latina, se añadió una cuarta por el lado del Evangelio constituyendo así una cuarta nave. La capilla absidal central es heptagonal, siendo las otras tres pentagonales. Estas cuatro capillas disponen de ventanales alargados, y al exterior presentan grandes contrafuertes. En el frente izquierdo del crucero, tiene un triforio que copia los vanos trilobulados y antepechos de calados cuadrifolios de la catedral vieja. Los pilares de la cabecera y del crucero tienen un núcleo ochavado con cuatro columnillas adosadas. En los capiteles predomina la decoración fitaria, bastante realista; también los hay con figuras de animales de fuerte sabor románico<sup>26</sup>.

25. L. LAHOZ, *El Arte Gótico en Álava*. Diput. Foral de Álava, (Vitoria, 1999) p. 28 ss.

26. M. J. PORTILLA, *El arte en los templos vitorianos*. (Vitoria, 1981); V. también C.M.V. III, p. 148; L. LAHOZ, *O.c.*, p. 32 ss.

En el curso del siglo XIII-XIV, se fueron edificando varias iglesias góticas, de las cuales algunas han desaparecido, como **San Idefonso** (fundación del rey Sabio de Castilla), y las iglesias de los conventos de dominicos y franciscanos. Entre las que han sobrevivido merecen una mención la de **San Miguel**, que siendo fundacionalmente tan antigua como **Santa María**, se fue construyendo durante el s. XV, siendo remozada y modificada en siglos posteriores; y la de **San Vicente**, iglesia de tres naves, iniciada en el siglo XV y adaptada en el siglo siguiente al modelo de las *hallenkirchen* o iglesias de salón vascas<sup>27</sup>.

### 1.5. La arquitectura gótica en Bizkaia

Casi todo lo que se conserva de gótico en los territorios de Bizkaia y Gipuzkoa pertenece a finales del siglo XIV o al siguiente. Incluso en pleno siglo XVI algunos maestros vascos siguen aferrados a fórmulas góticas. Empezaremos por Bizkaia, limitándonos a reseñar solo los templos más amplios e importantes.

En Bilbao ya se rendía culto al señor **Santiago** al menos en el siglo XIII, cuando todavía solo era el puerto de Begoña. Convertido el portuario barrio en villa en 1300, se empieza a construir la iglesia, sin duda no antes de mediar el siglo. En 1379 se decide ampliarla quedando hacia 1404 prácticamente como se la ve hoy. Los numerosos elementos que se le han ido acumulando con el tiempo (capillas, portadas, rosetones, etc.) apenas impiden la impresión de pureza arquitectónica gótica que produce su contemplación. Es el templo gótico mayor del País Vasco, y la limpieza y restauración última (1997-2000) ha hecho de ella uno de los monumentos más dignos y significativos de la severa belleza que caracteriza a las construcciones típicas de Euskal Herria. Tiene tres naves de cuatro tramos, capillas bajas alojadas entre los contrafuertes, y una girola de tramos alternos trapezoidales y triangulares. Estos últimos se cubren con bóvedas de tres nervios, que se apean en pilares cilíndricos con columnillas adosadas. La nave transversal del crucero se acusa tan solo en alzado. Un triforio anima los paramentos de la nave mayor, del presbiterio y los brazos del crucero. Es un triforio ciego al exterior, y animado en el interior con tracería de múltiples arquillos, de dibujo casi idéntico al de la catedral de Vitoria; sobre él se alzan amplias ventanas, con complicadas tracerías. Las bóvedas son de simples nervios diagonales, excepto las del tramo central del crucero y presbiterio, provistas de terceletes y ligaduras. Arbotantes dan estabilidad a los pilares que sostienen las bóvedas más elevadas<sup>28</sup>. Justamente se ha advertido la peculiaridad de su girola distribuida, como acabamos de indicar, en tramos trapezoidales y triangulares, un diseño al que puede hallarse parentescos en varias catedrales hispánicas pero también con algunas igle-

---

27. G. LÓPEZ DE GUEREÑU, *Dos noticias para una monografía de la Parroquia de San Vicente de Vitoria*. (San Sebastián, 1958) (Separata del B.R.S.B.A.P., año XIV, cuad. 2; v. C.M.V. III, p. 221).

28. L. TORRES BALBÁS, "Arquitectura y Escultura góticas". En A.H. VII, p. 160.



sias de Normandía<sup>29</sup>. A la izquierda del templo se extiende el claustro, rodeado por cuatro crujiás abovedadas con crucería y asomadas a un patio cuadrado mediante grandes ventanales embellecidos con tracería flamígera.

Aunque por las fechas de su construcción y por la estilística de algunos de sus elementos decorativos la parroquial de **San Antón** debiera mencionarse en el capítulo del gótico tardío, su austeridad interior y su similitud estructural y formal con la catedral de Santiago la emparentan mejor con las iglesias vizcaínas alzadas en el siglo XIV. Se construyó muy condicionada por la estrechez de su emplazamiento próximo a la ría. De ahí su apariencia de bloque compacto y unitario, casi cuadrado (32 x 28 m), a modo de salón, que más tarde pretendió alargarse por el norte con la adición de tres capillas. El templo tiene tres naves, siendo la central más ancha y casi el doble de alta que las naves laterales; con la particularidad de que las dificultades del emplazamiento debieron de imponer ciertas anomalías, ya que ni las naves ni sus cuatro tramos tienen medidas exactamente iguales; y carece de ábside cerrándose su frontis interior con severo muro recto. Los pilares están constituidos por un gran núcleo cilíndrico con adosamiento de columnillas y pilastrillas, correspondiendo aquellas a los arcos perpiaños y éstas a los formeros. Los capiteles son una faja lisa a modo de entablamento. La nave central se cubre con bóvedas de terceletes, mientras que las laterales son de crucería simple. Como en las otras iglesias vizcaínas, San Antón tiene un triforio ciego, definido por vanos trilobulados con antepecho de cuadrifolias; como ándito, resulta estrecho, igual que en las otras grandes iglesias vizcaínas: 60 cm. Los vanos superiores son amplias aberturas de arcos apuntados de cuatro geminaciones con amplia tracería. Consta que el templo no acabó de cubrirse y terminarse hasta el año 1500. Recientemente ha sido sometido a una acelerada y profunda restauración.

**Santa María de Lekeitio** es una de las iglesias más típicamente góticas de Bizkaia. Su situación, en un promontorio frente al mar, cerca del palacio de los Señores de Vizcaya y de la puerta que conducía al puerto, explica bien la amplitud, solidez y fortaleza que se le quiso dar desde el principio (cinco naves) y que aún conserva a pesar de las intervenciones que sufrió ya en el siglo XV y finalmente en el XIX.

Hoy es de tres naves, de cuatro tramos, más una hilera de capillas por cada lado, alojadas entre contrafuertes. Pero la remodelación de 1882-1883 operó unas modificaciones muy importantes. Las capillas del lado del Evangelio se convirtieron en un pórtico exterior; desaparecieron dos ábsides laterales que quedaron absorbidos en la girola; y la sacristía, situada anteriormente en el lado del Evangelio detrás del ábside fue trasladada al lado de la Epístola. De sus tres ábsides, solo se conserva hoy el central que es pentagonal. Tiene un triforio que sigue el sistema de las dos iglesias góticas de Bilbao: arcos trilobulados inscritos en arcuaciones de medio punto sobre un antepecho cuadrifoliado.

---

29. "Iglesia de Santiago, Bilbao". En M.N.E. (Dir. J. A. BARRIO LOZA), t. III, (Bilbao, 1985) p. 85 ss.; J. IBARRA, *La basílica de Santiago*. 1950; T. MARTÍNEZ, *La basílica-catedral del Señor Santiago*. (Bilbao, 1982).

La iglesia lekeitiarra carece de crucero. En cuanto a su cubrición, la bóveda del ábside es radial; las de la girola son cuatrimpartitas sobre el forzado diseño trapezoidal; la que cubre el primer tramo de la nave central es cuatrimpartita con una ligadura longitudinal, luego siguen dos bóvedas estrelladas y una de terceletes; todas las demás son de crucería sencilla. Como detalle curioso hay que notar el desvío que tiene todo el edificio, desviándose el eje de su parte trasera hacia el norte.

Vista desde el exterior, la iglesia de Lekeitio tiene carácter por su doble batería de arbotantes con sus pináculos; y por su torre-campanario, de larga historia constructiva; su sólida fábrica sirve de apoyo a los arbotantes del lado de la Epístola.

Por la forma de su cabecera Elie Lambert ha visto la influencia de las catedrales castellanas, especialmente de la de Cuenca; aunque otros piensan que tal influencia la ha recibido más directamente desde la iglesia de San Pedro de Vitoria<sup>30</sup>.

## 1.6. La arquitectura gótica en Gipuzkoa

En este pequeño territorio vasco el edificio gótico más notable que se ha conservado de esta primera época (podría decirse el único) es el de **San Salvador de Getaria**. Esta iglesia está inspirada, según Torres Balbás, en la de San Antón de Bilbao. Famosa por haberse celebrado dentro de su espacio (de un templo anterior) las Juntas Generales de 1397 en las que, bajo la presidencia del célebre Corregidor Gonzalo Moro, se aprobaron las bases de la antigua legislación foral y se promulgaron Ordenanzas para reprimir los desmanes de los banderizos, merece conservar su celebridad por la iglesia actual, dada su belleza interior y la peculiaridad de su traza.

El edificio actual que se dice terminado en 1420, debió de comenzarse a principios del siglo XIV utilizando pilares de tradición románica que, junto a las dos naves laterales, son lo más antiguo del templo. Tiene tres naves, siendo la central –de 20 m de altura, 31 de longitud y 10 de anchura– más elevada que las otras. Son de tres tramos, están separadas por pilares cilíndricos con columnillas adosadas, y se cubren con bóvedas de crucería, sencillas las laterales y estrelladas las de la nave central, terminando en unas claves a modo de florones tallados en forma de bustos en relieve. El empuje de los arcos apuntados, recogidos en sus correspondientes enjarjes murales, se transmite a unos lisos contrafuertes exteriores por medio de arbotantes, conforme al más clásico estilo gótico.

---

30. Sobre la iglesia de San Antón, véase "Iglesia de San Antón, Bilbao". (Dir. J. A. BARRIO LOZA). En *Monumentos Nacionales de Euskadi*, t. III, pp. 67-81. Sobre la iglesia de Lekeitio: Pilar del VALLE LERSUNDI, "Estudio arquitectónico de Santa María de Lekeitio". En *Kobie. Bellas Artes*, 7, 1990, pp. 51-84; y también: "Iglesia de Santa María de Lekeitio". En *Monum. Nac. de Euskadi*, (M.N.E.) III, pp. 221-239.



Iglesia de San Salvador de Getaria (Gipuzkoa).

Uno de los rasgos originales de esta iglesia es la alta posición del presbiterio, al que se accede por dos escalinatas laterales de 14 gradas. Llama también la atención la grandeza del triforio que, con las arquerías caladas que lo coronan alcanza la altura de la cubierta central. Pero su más impactante peculiaridad es el trazado irregular de su planta, pues los muros ni son paralelos ni corresponden simétricamente con el eje longitudinal del edificio, de manera que la separación de los muros es mayor en los pies que en la cabecera. Además entre ésta y los pies existe un desnivel de un metro, dispuesto en declive hacia la puerta sur de entrada para que ésta se halle al nivel rasante de la calle. Esa puerta de acceso principal, hoy barroca, se halla protegida por un pórtico exterior. Sobre el pórtico se alza una torre, estructurada por cinco cuerpos, que en su base es de planta rectangular y pasa a ser ochavada en su nivel superior, donde se alojan las campanas. La iglesia de Getaria, que sufrió mucho en la guerra carlista de 1836, perdiendo en el incendio sus retablos y su sillería de Andrés de Araoz, ha sido recientemente restaurada.

### **1.7. La arquitectura monumental del primer gótico**

En los años finales del siglo XII en la comunidad europea se produjo una nueva manera de mirar la naturaleza y de sentir las verdades históricas del Cristianismo. En cuanto a la arquitectura sagrada ahora se sintió la necesi-

dad de que la reproducción plástica de la figura natural o del hecho histórico valiera por sí misma y no simplemente como ornato de un conjunto edilicio. La escultura de los pórticos catedralicios empezó a autonomizarse; se convirtió en estatua, y parecía que estaba pidiendo descender del lugar que decoraba para ser objeto de una atención y una veneración autónomas. La ley de la sumisión al marco arquitectónico propia del arte románico fue reemplazada por la ley de la autonomía plástica caracterizando así a una escultura que, abandonando su originario carácter de relieve decorativo, empezó a recibir el nombre significativo de escultura “exenta” o de “bulto”. Ahora bien, ese cambio no fue repentino. El primer gótico o gótico clásico señala el momento en que, sin abandonar completamente su función ornamental, la escultura adquiere valor por sí misma. En los siglos XIII y XIV hallaremos una estatuaria que podría llamarse “de bulto redondo”, pero por otra parte, a gran parte de ella no se la puede considerar “exenta” si con ese nombre se la quiere despojar de toda finalidad decorativa, ya que, frecuentemente, constituyen un ornamento esencial de las portadas y paramentos de nuestras iglesias.

No solo en nuestras magníficas catedrales –Bayona, Pamplona, Bilbao y Vitoria–, sino también en otras iglesias hallamos excelente obra escultórica de estilo gótico. Ahora es la figura humana la que exige la atención prioritaria en el historiador por encima de otros aspectos referentes a la simple ornamentación. La imaginería gótica hizo su aparición tímida y rudimentariamente en Vasconia cuando ya las **Virtudes** labradas por Giovanni Pisano tenían fuerza anatómica suficiente para sostener el púlpito de Pisa, y cuando ya sonreían los **Patriarcas** y **Profetas** en los porches catedralicios de París, de Chartres y de Reims. En el País Vasco, es Navarra, regida desde 1234 por dinastías francesas, la que toma la iniciativa, sin duda en los lugares por donde pasan los peregrinos del Norte hacia Compostela.

### 1.7.1. PRIMERA ESCULTURA GÓTICA EN NAVARRA

F. Iñiguez y J. E. Uranga vieron en la ermita de Nuestra Señora de Legarda en **Mendavia** algunos de los primeros atisbos de la escultura gótica. La estructura de su portada responde al tipo románico. De la fábrica primitiva queda el arco ligeramente apuntado del ingreso con sus siete arquivoltas decoradas con temas geométricos y motivos figurativos. En el tímpano se desarrolla el tema del Juicio Final. Su figura central, con su habitual Tetramorfos –fundiendo al Cristo Juez con el Cristo de las llagas– es ya suficiente indicador de ese momento de transición entre dos épocas y dos estilos del arte cristiano.

Pero si nos atenemos a las obras más sobresalientes por su clara filiación gótica y su valor artístico, probablemente tendríamos que empezar por la iglesia del **Santo Sepulcro de Estella**. Su portada, cuya datación (1270) consta por inscripción, ostenta en su dintel una **Última Cena** en cuyas figu-



Iglesia del Santo Sepulcro de Estella (Navarra).

ras puede verse cierta rigidez y monotonía. Mayor variedad imaginativa y mejor calidad se encuentra en los dos registros de su tímpano. En el superior se desarrolla la escena del Calvario incluyendo las figuras de la Virgen y San Juan, de Longinos y Stefanos; en el inferior, los diversos momentos de la **Resurrección** narrados por los Evangelios, con un curioso descenso de Cristo al Limbo, simbolizado en las fauces de un infernal monstruo. Se reconoce un deseo inicial de naturalismo en los pliegues de la indumentaria, y en las posiciones, actitudes y gestos de los personajes. También en las estatuas de los Apóstoles, encuadradas en las hornacinas de las jambas, no obstante su corto canon y su rigidez posicional, se trasluce una tendencia hacia la expresividad de los rostros.

De la obra escultórica en la iglesia de **San Saturnino del Cerco de Artajona** nos limitaremos a destacar su portada principal, en cuyo dintel se desarrollaron, seguramente cuando Navarra pasó a los dominios del rey francés (1284-1305), episodios legendarios del martirio del santo patrono. En el tímpano se ve al santo obispo de pie sobre el toro de su martirio y expulsando al demonio de una mujer. Dado que aparecen bajo el santo las efigies de un rey (Felipe el Hermoso) y una reina (su esposa Juana de Navarra), se ha pretendido atribuir una significación simbólica a la expulsión diabólica allí figurada: tal escena evocaría la eliminación de la paganía en los dominios de ambos monarcas, el Languedoc y Navarra<sup>31</sup>. Son relieves que, a pesar de un

31. J. JIMENO JURÍO, *Artajona*. T.C.P n. 45, (Pamplona, s/d) p. 15.

evidente deseo de realismo, adolecen de cierta rigidez y de un arcaísmo que hizo pensar a algunos autores que se trataba de una obra románica<sup>32</sup>.

Quizá habría que colocar en este momento, es decir, cuando patronos y artífices se deciden resueltamente por la mirada realista del gótico pero no alcanzan aún el "savoir faire" de la plenitud del nuevo estilo, la decoración monumental de **Santa María de Ujué**. Dejaremos de lado la obra escultórica que prolifera en los capiteles vegetales e historiados de su única nave y en las ménsulas y capiteles de sus jambas y muros exteriores donde pueden verse algunas graciosas carátulas de factura casi magistral, para centrar nuestra atención en sus dos puertas. Esta abundante labra fue sin duda realizada en los años del rey Carlos II, muy devoto de este santuario (1349-1387). La obra figurativa de la puerta occidental se reparte entre el dintel que ostenta la representación de la **Última Cena** con figuras algo monótonas, y el tímpano en el que vemos a los cinco personajes del misterio de la **Epifanía**. Los tres Reyes Magos se sitúan a la izquierda, uno arrodillado y dos de pie; uno de éstos alza el brazo para señalar la estrella que preside la escena y ocupa el eje del espacio. La Virgen adopta una posición frontal mientras el Niño, de pie sobre la rodilla materna, parece acoger a los Magos. El artista ha intentado crear contrastes en las actitudes de los personajes, pero su modelado es todavía algo seco y duro y no se desprende completamente del linealismo románico. Llegará pronto el día en que los escultores góticos sabrán evocar sintéticamente los paisajes de fondo, pero el artista de Ujué todavía no sabe qué hacer con los espacios vacíos.

Otro de los primeros conjuntos que exigen nuestra atención es el de **Santa María de Olite**, una iglesia que se convirtió en capilla real, al quedar prácticamente integrada en el conjunto palaciego. Debe destacarse la belleza artística de su portada, labrada en torno al año 1300, quizá algo antes. Formada por un arco apuntado de gran abocinamiento, atrae la atención por estar flanqueada por arquerías que cobijan estatuas de apóstoles. El arco de la puerta está constituido por ocho arquivoltas, decoradas con abundancia vegetal, mezclada con figuritas bajo doseletes. Igualmente bajo doseletes se ven, en los arranques de las arquivoltas, imágenes de la infancia de Jesús. Son figuras de reducido canon, pero tratadas con dignidad, vestidas con túnicas de pliegues sobrios y armoniosamente dispuestos. Los capiteles de las columnillas en que apean las arquivoltas son pequeños, y en ellos se efigian escenas de combate de animales y episodios del Génesis, una imagen de la Virgen y varios religiosos, con una firma: "Franciscus fecit".

Pero lo más notable de esta portada es el tímpano. Sobre un dintel en el que se acumulan vegetales y figuras diminutas de la vida cotidiana y fantástica con intenciones burlescas y satírico-morales<sup>33</sup>, se alza en el centro la

---

32. M<sup>a</sup> Eugenia IBARBURU, "La iglesia fortificada de San Saturnino del Cerco de Artajona (Navarra)". En PV. 37, 1976, pp. 179-180.

33. Eukene MARTÍNEZ DE LAGOS: "¿Una marginalia realizada en piedra? A propósito del dintel de Santa María de Olite". En A.P.M. 15, 1996, pp. 383-395.



Tímpano de Santa María de Olite (Navarra).

Virgen María, sedente y coronada, mostrando al Niño Jesús, bendiciente y sentado sobre su rodilla. A los lados, el tímpano queda dividido en dos registros. En el inferior se ven las escenas de la Infancia de Jesús; entre ellas destaca la del Nacimiento que presenta a María acostada como parturienta, a San José pensativo, y en el fondo al Niño arropado en la cuna, calentado por el aliento de la mula y el buey. En el registro superior vemos la escena de la Presentación en el templo, con San José portando las palomas, adaptado al espacio del ángulo; en el centro, la Virgen sosteniendo al Niño sobre un pequeño altar; y el anciano Simeón completa la escena. En la derecha, el Bautismo de Cristo. Dos ángeles aparecen en los lugares que, en el lado opuesto, ocupan Simeón y San José. En el dintel se ofrece una finísima labor escultórica: variada flora y paisaje, incluidas figuras reales y fantásticas de hombres y animales.

Justamente se ha pensado que, comparado con los maestros de Artajona, el escultor de Santa María de Olite da un paso adelante logrando un mayor realismo y una mayor expresión de vida y dinamismo. Pensando en esa visión franciscana de la realidad natural, Jimeno Jurío ha sugerido la idea de que el autor (al que podría identificarse en la firma "Franciscus fecit") sería un fraile franciscano especialmente dotado, y bien arropado por un equipo de sus hermanos en religión<sup>34</sup>.

34. J. JIMENO JURÍO, *Olite monumental*. T.C.P., n. 93, p. 31.

En el claustro de Santa María pueden verse también algunas obras notables; entre ellas una figura de reina de ampuloso tocado en actitud orante; en el pilar de la crujía sur hay una Virgen con Niño, a las que desgraciadamente les faltan las cabezas.

En el capítulo anterior, y a propósito de la obra románica de **San Pedro de Olite**, aludimos al complemento gótico de su portada.

Efectivamente, el tímpano presenta bajo tres arquillos trilobulados, y en pequeño formato, la figura de San Pedro bendicente flanqueado por San Andrés y Santiago y dos ángeles turiferarios. Más llamativo es el dintel, dedicado a narrar, con diminutas figuras, la historia del titular: la entrega de las llaves, el juicio del apóstol, su crucifixión, y la “barca de Pedro”: todo ello de un naturalismo de inspiración francesa y probable obra de un siglo XIII muy avanzado. Obra también gótica y contemporánea de la portada es el claustro, en cuyos capiteles se ven composiciones de hojas, flores y cabezas, de mediana calidad, probable obra de artistas próximos a la sensibilidad popular.

Tendremos que limitarnos a una simple mención del pórtico de **San Cernin** de la capital navarra, a sus capiteles y a su sepulcro, para centrarnos en la abundante obra estatuaria que puede verse en el claustro de la catedral de **Pamplona**, que constituye sin duda el conjunto más importante de la escultura medieval del País Vasco. Con esta obra entramos ya en pleno siglo XIV.

Antes de penetrar en las crujías del claustro, habría que empezar por observar las catorce ménsulas del refectorio y las doce de la capilla Barbazana. Su temática es muy variada: cacerías, animales, figuras míticas o fantásticas, asuntos de la vida cotidiana. Se les ha atribuido un valor simbólico con un sentido probablemente satírico-moral, pero también puede verse en ellos un conjunto bastante unitario simplemente “alusivo al dominio del hombre sobre la creación”.

Dentro del **claustro**, comparando los relieves de los capiteles labrados a lo largo de un proceso que se prolongó durante más de un siglo, se advierte la diferencia entre lo elaborado en la primera etapa –alas este y parte del norte–, donde abunda la figuración, y lo asignable a las siguientes etapas de las alas sur y oeste, en las que la figura tiende a desaparecer, y se derrocha decoración fitaria. Los capiteles figurados del ala este presentan con asombrosa minuciosidad los temas del Génesis: la historia de Adán y Eva, la de Noé y la torre de Babel, y la historia de Job. En la misma galería y en la del norte los escultores han tratado una gran variedad de asuntos: algunos temas cotidianos y lúdicos, danzas, cacerías, torneos, escenas bucólicas, sin que falten otros temas animalísticos y legendarios, y fábulas popularizadas en el mundo medieval, de carácter satírico-moral. Es importante también la decoración escultórica de las claves de bóvedas y arcos de las crujías del claustro. De ellas 46 se decoran con figuras alegóricas referentes a una visión cosmológica de la existencia humana.



Entre las esculturas exentas que decoran el claustro habría que destacar la llamada **Virgen del Consuelo** que preside la capilla Barbazana, y que adornaba antes el refectorio canónico. Labrada en piedra y policromada, presenta a la Virgen de frente, vestida de túnica y manto, tocada la cabeza con un velo que diseña un círculo en torno al rostro, y alzando al Niño sobre su antebrazo izquierdo, a la altura de su propio hombro. Esta inflexión de la escultura gótica hacia la naturalidad y la gracia derivará hacia un manierismo del que la catedral pamplonesa ostentará también ejemplos como la **Virgen de las Buenas Nuevas** que se encuentra sobre una ménsula embutida en un pilar a la derecha de la puerta de comunicación con el claustro.

Flanqueando la entrada en la capilla, una a cada lado, se alzan dos esculturas representando a los dos Apóstoles, **Pedro y Pablo**. Son dos figuras en las que se ha querido expresar el movimiento físico y el dinamismo interior, mediante la animación de la actitud y de los plegados indumentarios; el exiguo canon de sus estaturas sugiere una datación en el primer tercio del siglo XIV. Ya dentro de la capilla y bajo su clave se halla el **sepulcro del obispo Barbazán**. La figura yacente del prelado se presenta vestido con su indumentaria pontifical. Es una estatua funeraria propia de la época, en la que se conjugan sobriedad, idealización y exquisito gusto. El enterramiento documentado de Arnaldo de Barbazán el 6 de noviembre de 1355 certifica la datación de esta escultura.

El sepulcro de **Sánchez de Asiáin**, fallecido en 1364, trece años después de Barbazán su predecesor, presenta al difunto revestido igualmente con su vestimenta pontifical. Su efigie, labrada en un gran sillar rectangular, desgraciadamente mutilada en varias partes, produce una sensación de volumen excesivamente compacto en detrimento de una pretendida búsqueda de expresión naturalista.

Dos de las puertas que comunican con el claustro –las del **Arcedianato** y la del **Refectorio**– tienen tímpanos en los que se representa un solo ciclo iconográfico, el de la Pasión de Cristo hasta la Resurrección y el triunfo de la Iglesia. Sus autores revelan una noble búsqueda de realismo y variedad, sin lograr un acierto suficiente en el canon de la figura humana, ni en la composición de grupos numerosos. La obra escultórica más relevante del claustro pamplonés hay que verla en las otras dos puertas que con razón retienen la atención admirativa del visitante: la del Amparo y la Preciosa.

La portada **del Amparo** es probablemente la más antigua y puede fecharse entre 1330 y 1340. En el mainel de la puerta se alza otra imagen de la Virgen llamada también **del Amparo**. Aunque es probable que sean obras contemporáneas, a diferencia de la Virgen del Consuelo, ésta vuelve su rostro hacia el Niño que se apoya en su mano izquierda, y a quien arropa con su propio velo. El Niño Jesús parece invitar a la Madre a rezar en el libro de Horas que sostienen ambos.



Claustro. Puerta del Amparo, Catedral de Pamplona.

En cuanto a los relieves del tímpano, su asunto es la **Dormición de la Virgen**: Pertenece a la leyenda tan conocida y venerada en la tradición del Oriente bizantino, de donde pasó al arte de Occidente: advertida la Virgen de su inminente tránsito por un ángel, todos los apóstoles son transportados al hogar de María para asistir a su muerte, tras la cual Jesucristo recoge el alma de su Madre para transportarla al cielo donde en cuerpo y alma va a ser coronada. El escultor de la catedral, probablemente un artista venido del taller tolosano de Rieux<sup>35</sup>, ha sabido conjugar en esta escena el realismo y el dramatismo. Las cabezas de todos los personajes se apelotonan sobre el lecho de la Virgen y tanto el modelado de profundos claroscuros como el aparente desorden y la tensión entre los ejes de las

cabezas y figuras contorsionadas contribuyen a expresar el fervor espiritual y místico del episodio evocado; un conjunto, en fin, de una fuerza expresionista que tiene poco que ver con el orden, la claridad racional y el narrativismo lógico de la puerta **Preciosa**.

Esta puerta, que comunicaba el claustro con el antiguo dormitorio, recibió su nombre por el salmo que cantaban los canónigos al pasar bajo ella: "**Pretiosa** in conspectu Domini mors sanctorum eius". En las jambas se ha evocado la escena evangélica de la Anunciación presentando, en tamaño natural, al Ángel y a la Virgen separados a ambos lados. Por otra parte, es curioso que en el tímpano de esta puerta se reproduzca el mismo episodio legendario que en la puerta del Amparo, pero desarrollándolo aquí con mayor detalle en sus cuatro registros conforme al relato de los apócrifos asuncionistas de la Iglesia oriental que celebraba el 15 de agosto la **koimesis** de

---

35. L. VÁZQUEZ DE PARGA, "La Dormición de La Virgen en la catedral de Pamplona". PV, 1946, pp. 241-258; Los autores de *La catedral de Pamplona* creen que hay suficiente documentación para pensar que la fuente inspiradora es la obra de Juan Arzobispo de Tesalónica.

María<sup>36</sup>, una conmemoración litúrgica introducida en Roma por el papa Sergio (687-701): En el primer registro el ángel anuncia a María su próximo tránsito, ésta da la noticia a sus allegados, San Juan llega transportado por una nube; la Virgen muestra a Juan la túnica y el manto de su mortaja. En el segundo registro llegan los apóstoles y María les conduce a su cámara: en el tercero, María entrega su túnica y manto a tres mujeres; sigue la escena de la Dormición, el llanto de los apóstoles y el intento de los judíos de profanar el cuerpo de la Virgen. El cuarto y último registro se reserva a la Coronación de María. Y sobre este motivo hagamos de una vez por todas, una observación de tipo iconológico: Jesús, el rey supremo, corona a su Madre como Reina. La significación mística de esta escena no puede desligarse de la realidad política de las monarquías europeas de la época, en progresivo aumento de su poderío y de su fastuoso ceremonial, particularmente impactante en la retina y la imaginación popular con motivo de las coronación de los reyes y reinas de la época<sup>37</sup>.

Estilísticamente la Puerta Preciosa aparece como antítesis de la Puerta del Amparo. Responde al momento clasicista del gótico, en el que predomina el orden y la claridad lógica y naturalista, que invita a la lectura racional de una historia. Obsérvese el paso trascendental que se da, en un lapso de muy pocos años, desde una mentalidad cuasi-románica en la **Virgen del Amparo**, donde los diferentes momentos de una historia se contraen en una única composición y ésta se realiza con una forma plásticamente muy compacta, hasta una escenificación en que la historia se descompone en episodios, seguidos pero aislados, conformes a la mentalidad escolástica. El autor podría ser un francés que habría trabajado en torno al año 1380<sup>38</sup>.

Del siglo XIV son también las estatuas del grupo que representa a los tres Reyes Magos presentando sus dones a Jesús y María, grupo que se halla adosado al muro entre las alas este y norte del claustro. Más que grupo, son tres estatuas separadas, colocadas algo distantes entre sí, sobre una amplia repisa decorada con vegetales. Del autor solo conocemos su nacionalidad francesa por haber firmado su obra: *Jacques Perut: fit: ceste: istoire*.

Nada diremos de otras esculturas de Profetas y Apóstoles que decoran las galerías del claustro ni de las que, ya en el siglo XV, adornan los gabletes, pues la erosión del tiempo las ha estropeado tan sensiblemente que

---

36. No se ponderará suficientemente la trascendencia que, dentro de una política de exaltación de las monarquías, debía de tener la ceremonia de la coronación real, un rito de larga tradición y que pronto debió de exigir la redacción de ceremoniales que iban ilustrados con miniaturas. Recuérdese, por ejemplo, el *Liber Regalis* de la abadía Westminster (Londres), y más concretamente el códice del **Ceremonial de la Coronación de los Reyes** (de la misma abadía), ornado de bellas miniaturas, algunas de las cuales vienen reproducidas en el libro de S. Silva y Verástegui (O.c. p. 94). En una de ellas se ve a una reina coronada por dos obispos, sobre la leyenda: "die quo regina sola coronanda est".

37. C. FERNÁNDEZ-LADREDA, O.c., p. 158.

38. L. LAHOZ, *El arte gótico en Álava*, Vitoria 1999, p. 41.

impide una justa valoración estilística. Por no hallarse a la intemperie y por su carácter singular, merece una contemplación más atenta la efigie sepulcral de una princesa niña procedente de alguna capilla de la antigua catedral y que ahora se encuentra, puesta de pie, empotrada en el muro del crucero sur cerca de la puerta de Amparo. Dos ángeles aderezan el sudario sobre el que reposa el cuerpo infantil y un león se tiende a sus pies como protector de su inocencia. La niña tiene los ojos abiertos y las manos dulcemente puestas una sobre otra. No puede dudarse de que el escultor ha buscado la similitud con el modelo, quizá acentuando la finura de los rasgos redondeados de su carita y la gracia de toda su figura pues la estrechez de sus hombros contrasta con la esbeltez de su cuerpo. Se ignora la identidad de la princesa; pero el dosel que la cobija y el león a sus pies pertenecen a la tradición claustral de la segunda mitad del siglo XIV.

### 1.7.2. LA ESCULTURA GÓTICA EN ÁLAVA

Es **Álava** la más rica de las tres provincias vascas en escultura gótica monumental; y probablemente también la de más calidad. De ella se ha escrito con razón que “la escultura gótica constituye la contribución más significativa de la provincia a la historia del arte”<sup>39</sup>. Su primera aparición se produce en **Laguardia**, Ya en la portada meridional de la parroquia de **San Juan**, las estatuas-columnas de la **Anunciación** intentan un leve movimiento para desprenderse de su rigidez románica. Pero sin duda hay que señalar como más importante el carácter gótico de toda la fachada occidental de cuya portada solo se ha salvado la estatua del mainel, que representa a la Virgen María. Esa imagen, objeto de una secular devoción popular y llamada **Nuestra Señora del Pilar** de la Laguardia, hoy la podemos ver en el interior del templo, en la hornacina central de la gran capilla octogonal cuya construcción acarrió la demolición de dicha portada principal. De pie, de estatua alargada y algo rígida, dibuja en su bello rostro una sonrisa algo estereotipada. En su drapeado vestimental y en la actitud del Niño sentado sobre el brazo izquierdo materno, se pueden apreciar los rasgos de risueña naturalidad propios del primer gótico. Se la puede datar en torno al 1300.

Abandonando Laguardia, y antes de dirigirnos a la capital alavesa, es necesario retroceder en el tiempo para visitar la obra escultórica de **Santa María de Tuesta**, iglesia tardorrománica en la que se halla el famoso friso de siete estatuas que, en fecha imprecisa, se hizo colocar sobre la portada, en un hueco abierto entre la clave superior de las arquivoltas y el tejaro. Están situadas sobre base escalonada, ocupando el centro en posición frontal la hierática figura de María con el Niño, una **Andra-Mari** tradicional como “Sedes Sapientiae”. Hacia ella miran las otras figuras, tres por cada lado. A la derecha, San José (quizá Isaías) y la escena de la Anunciación. A la

---

39. “El friso de Tuesta y los comienzos de la escultura gótica en Álava”. En A.P.M. 11, 1993, pp. 57-72.

izquierda, los tres Reyes Magos, coronados, con túnica y capa, llevan sus ofrendas al Niño Dios. Ruiz de Loyzaga ha pretendido descubrir el nombre del escultor –Martín López de Tuesta– a base de un manuscrito del s. XIV. Según la gran especialista del gótico alavés, M<sup>a</sup> Lucía Lahoz, estas estatuas son del siglo XIII, marcan “el comienzo de la escultura gótica en Álava” y su estilo “gravita en torno a Burgos y es allí donde debe buscarse su génesis”<sup>40</sup>.

El estilo gótico domina en el almendrado casco antiguo de la ciudad de **Vitoria**. Su iglesia de **Santa María**, hoy denominada “Catedral Vieja”, es el edificio medieval más artístico e interesante de la capital alavesa. A falta de documentación, es solo el análisis estilístico el que puede orientarnos sobre cronologías y causas de tan recio empuje gótico que movió a instaurar en los pies del edificio un amplísimo pórtico de tres puertas dotadas de riquísima y admirable labor escultórica, a imitación de las grandes catedrales francesas y de la de Burgos y León. Todo parece ser obra del siglo XIV.

La restauración de 1962 dejó al descubierto la puerta de **Santa Ana** en el brazo sur del crucero. No nos detendremos en su labor escultórica, por hallarse hoy desgraciadamente muy deteriorada. En cambio, merecen una atenta mirada las esculturas que decoran las **tres portadas** que se abren en el gran pórtico occidental. Frente a las portadas existen unos pilares que debieron de pertenecer a un pórtico primitivo; en ellos se alojan estatuas del siglo XIV y XV, representando bajo sendos doseles a Isaías caracterizado por su larga cartela de profeta, y al Ángel y la Virgen de la Anunciación, dos figuras algo achaparradas pero de gracioso movimiento ya renacentista. En cuanto a las tres portadas, sintetizando podríamos decir que la central está dedicada a la Virgen María, la de la derecha al Juicio Final y la de la izquierda a los Santos y Santas de la Iglesia. Es un programa no muy diferente del que se puede contemplar en otras grandes iglesias francesas y españolas de los siglos XIII y XIV.

Si observamos la portada central, en las jambas veremos una serie de santos y santas entre las cuales puede destacarse la efigie de San Catalina de Alejandría identificable por la rueda de su martirio, y que responde a un excelente modelo, dentro de la mejor tradición del siglo XIII. En las arquivoltas se sigue la costumbre de llenarlas con figuras de ángeles, profetas, santos y santas, algunas de ellas en estado de gran deterioro. En el parteluz se alza una graciosa figura de la Virgen María. Por la leve inflexión de su cuerpo, los pliegues abundantes y sinuosos, la figura del Niño con el pajarito, y el simbolismo de otros motivos como el cingulo, la flor y el dragón, se ha creído ver la influencia de maestros germánicos<sup>41</sup>. Las escenas que se desarrollan en las cuatro registros del tímpano corresponden a los episodios

---

40. C.M.V., t. III, p. 91.

41. Beatriz ARÍZAGA, *Urbanística medieval (Guipúzcoa)*. Edit. Kriselu. (San Sebastián, 1990), p. 193.

de la Vida de María que han sido tantas veces representadas en los tímpanos y retablos medievales. Aquí, en la catedral vitoriana, las esculturas del tímpano se deben a un maestro que prefiere el canon esbelto, quizá el mismo artista que labró la citada imagen de Santa Catalina.

En la portada de la derecha, las jambas están ocupadas por figuras de santas, de las cuales al menos Santa Magdalena es identificable por el tarro de unguento. En el tímpano algunas figuras no se han podido identificar; pero en otras es patente la representación del Juicio Final, con el Ángel pesando las almas, Cristo mostrando sus llagas, la Virgen entrando en la gloria, etc. La portada de la izquierda carece de esculturas en las jambas; en sus arquivoltas se ven ángeles músicos o cantores, santos, reyes y profetas. Los cuatro registros del tímpano ofrecen escenas que no han podido ser identificadas con certeza. El profesor Apraiz relacionaba algunas escenas con la vida de Santo Tomás apóstol. Cantera creyó ver una evocación de las obras de misericordia. Más recientemente se ha pensado que es la historia de San Gil la que da unidad iconográfica a toda la portada, representando episodios de su vida, tal como está narrada en la **Leyenda Dorada**.

### 1.7.3. LA ESCULTURA GÓTICA EN GIPUZKOA Y BIZKAIA

La obra más notable del gótico monumental de Gipuzkoa, que puede ser atribuida a este primer gótico, es la portada de la iglesia parroquial de **Deva**.

Mediado el siglo XIV los vecinos de Monreal de Iciar, que desde 1292 gozaban de una carta-puebla, solicitaron del rey Alfonso XI un nuevo asentamiento en el fondo del valle y a orillas del mar, *porque sean más ricos y más guardados*. El traslado a la costa era, pues, coherente con la doble apetencia general de una mayor seguridad y de buscar el mar por razones de orden comercial y económico. Todo ello, y a pesar del clima de discordia social y rencores horribles, debía reflejarse pronto en empresas de progreso cultural y artístico.

La construcción de la iglesia tuvo que ser una de las primeras empresas de los nuevos colonos. Probablemente se inició ya a principios del siglo XIV, y su fábrica siguió progresando en ese siglo, cubriéndose con armadura ligera ya en esos años, pues se sabe que en su recinto se celebraban desde 1390 concejos municipales<sup>42</sup>, hasta que, ya bien entrado el siglo XVI, se decidió renovar completamente las naves y cubrirlas con bóvedas de piedra dando lugar a una de esas iglesias columnarias típicas del País Vasco.

De la fábrica medieval lo más importante es la portada occidental. Se encuentra alojada en el gran hueco que quedó en la base de la torre defensiva con la que debió de iniciarse la primera iglesia. La gran puerta geminada

---

42. M<sup>o</sup> A. ARRAZOLA, *El Renacimiento en Guipúzcoa*. (San Sebastián, 1968) II, pp. 193-200.



Tímpano de Santa María de Laguardia (Álava)

con su parteluz presenta en cada uno de sus lados sendos paramentos arquitectónicos, divididos en dos partes de altura aproximadamente igual: basamento en la parte baja y jambas en la superior. En las jambas, las estatuas reposan sobre pedestales, se separan con finas columnas correspondientes a los baquetones de las arquivoltas, y se coronan con pináculos de perfiles conopiales. Aunque es probable que el proyecto iconográfico del Apostolado sea relativamente temprano como inspirado en el modelo de Santa María de Laguardia, la ejecución parece exigir una datación mucho más tardía.

El modelo riojano se acusa especialmente en las arquivoltas. Como en Laguardia, las dovelas se pueblan de figuras del Antiguo Testamento: profetas, reyes, músicos, santas mártires, vírgenes y santos. Aunque no es fácil identificar a todos los personajes efigiados, es claro que se trata de figuras relacionadas con el programa capital que se despliega en el tímpano. El tímpano está dedicado, como los de Laguardia y Vitoria y tantos otros de la época, a la biografía de la Virgen María.

La contemplación atenta de este tímpano y el análisis de su estilo provocan una extraña impresión de contraste entre la esmerada fidelidad a la leyenda iconográfica y la tosquedad plástica de su labrado, sobre todo si se compara con las estatuas de apóstoles de las jambas. En estas figuras, la fidelidad a la anatomía, a pesar de la cortedad de su canon, su fino modelado y el tratamiento variado de su indumentaria hacen pensar en un goticismo anunciador del clasicismo renacentista. Su contraste con la obra del tímpano es estridente. Lo mismo puede decirse de la figura del parteluz, un Cristo resucitado y semidesnudo, mostrando sus llagas y portando la enseña de su victoria sobre la muerte; solo la cortedad de su canon impide aquí hablar de auténticos albores del Renacimiento.

Quienes han estudiado el estilo de la portada de Deva tanto desde el punto de vista intrínseco como comparativo, han hallado con evidencia su plantilla original en modelos alaveses: Laguardia y Vitoria<sup>43</sup>. La perplejidad nace cuando se pretende fijar cronologías. Ha habido quien, ateniéndose solo a la tosquedad formal de la portada guipuzcoana, creyó que su precedencia cronológica respecto a las obras alavesas era indiscutible. Pero hoy no podemos dudar de que el desarrollo estilístico en el tiempo no puede ser un criterio exclusivo ni siquiera preponderante. Un maestro superdotado y de vanguardia puede ser contemporáneo de otro más apegado a fórmulas obsoletas o menos abierto a foráneas corrientes innovadoras. Este parece ser el caso del maestro del tímpano de Deva. Aunque el programa iconográfico pueda ser coetáneo con los de Laguardia (c. 1350) y Vitoria (c. 1390), ya que el asentamiento humano en Deva y su templo bajomedieval debieron iniciarse en esas fechas, lo más probable parece que la ejecución de la portada fuera más tardía —en el curso del siglo XV—, debiéndose a dos maestros o talleres, siendo más moderno y progresista el responsable del apostolado<sup>44</sup>.

Como escultura monumental del primer gótico apenas podemos encontrar nada en **Bizkaia**, dado que sus principales templos no se consideraron terminados hasta bien entrado el siglo XV.

### 1.8. La imaginería exenta

En páginas anteriores dimos razón de los vaivenes sufridos por el arte cristiano en lo que se refiere a la plástica figurativa, y cómo el Bajo Medievo significó una época de recuperación en la que los líderes de la Iglesia perdieron el miedo a una vuelta a la superstición idolátrica. De la *Biblia pauperum* concebida con fines didácticos se pasó al reconocimiento dogmático de la **veneración** de las imágenes. Las artes figurativas conocieron, en el seno de la sociedad cristiana, un nuevo impulso. Desde entonces la historia del arte cristiano no es solo historia de unos lugares de culto que los jerarcas eclesiales pretendían ornamentar al mismo tiempo que se catequizaba a los fie-

---

43. Han sido varias y muy dispares las opiniones sobre la datación de la portada de Deva. Todas pueden leerse en el exhaustivo trabajo de L. Lahoz, que es también el más completo desde el punto de vista bibliográfico: *Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Deva*. "Ondare" 16, 1997, pp. 5-54.

44. Estos modelos serían, entre otras, las Vírgenes de Sangüesa-Rocamadour, de Ochagavía (Musquilda) y de Roncesvalles. Las del tipo Sangüesa y las del tipo vasco-navarro-riojano corresponden a una época de transición, pues aunque el Niño se desplace a un lado y presente cierta tendencia al movimiento, otros rasgos son de estilo románico y no pasan de la mitad del siglo XIV. El tipo más netamente gótico es el representado por la Virgen de Roncesvalles, imagen que debió de realizarse hacia 1350. Véase FERNÁNDEZ-LADREDA, "La Sonrisa Gótica". En *El arte en Navarra*. n. 15. Ed. Diario de Navarra; v. también J. CLAVERÍA ARANGUA, *Iconografía de la Virgen en Navarra*. (Pamplona, 1942-44); José Esteban URANGA, *Cien imágenes navarras de la Virgen*. (Pamplona, 1972). Ed. Diario de Navarra; Clara FERNÁNDEZ-LADREDA y M<sup>a</sup> Concepción GARCÍA GAINZA, *Salve. 700 años de arte y devoción mariana en Navarra*. Exposición. Ed. Gob. de Navarra, Caja de Ahorros de N., Arzobisp. de Pamplona. (Pamplona, 1994).



les. El fomento de la **vereneración** de las imágenes por parte de la autoridad eclesiástica implicó un renacimiento de ese otro tipo de arte plástico que llamamos **imaginería**. Desde los siglos XII-XIII el icono sagrado va a constituir un capítulo aparte en la historia del arte occidental.

### 1.8.1. UNA FLORACIÓN DE VÍRGENES

Son innumerables las imágenes de la Virgen María y de los santos, que en Euskal Herria se conservan y pertenecen a la Edad Media. Solo en Navarra se ha calculado que las conservadas llegan al medio millar; de ellas unas trescientas son **Virgenes**. Aunque ya hablamos de la probable difusión tardía del cristianismo en los últimos rincones del País Vasco, es posible que hubiera de la Virgen María algunas imágenes antiguas; pero de las conservadas en Navarra y en los otros territorios vascos, las más antiguas no son anteriores a la mitad del siglo XII. La mayoría de ellas son de madera tallada. Pocas conservan algún resto de su policromía original. Las hay, también, aunque muy pocas, labradas en piedra, mármol y alabastro. Algunas, ya en la época románica, se las cubrió de plata, a excepción de la cabeza y las manos.

Como dijimos en el capítulo anterior, la tipología de escultura exenta de la Virgen con el Niño, que más abunda en el País Vasco y que se suele denominar **Andra Mari**, es ya de un espíritu gótico. Más que la significación de la verdad dogmática de las **Theotokos** se busca ahora la expresión del sentimiento de la maternidad humana. El Niño Jesús se halla ahora sentado sobre una rodilla de la madre y, según nos vamos acercando al Renacimiento se va acentuando el aspecto de relación Madre-Hijo. La Virgen suele conservar su corona (en contraste con el Niño en el que ahora la corona es excepcional). María suele estar vestida de túnica ceñida, camisa cerrada en el cuello por un florón, y revestida con amplio manto que se cruza sobre las rodillas; la cabeza cubierta por una toca y una corona. Casi siempre ostenta una flor o una fruta en su mano derecha, apoyando la otra en el hombro del Niño que, sentado sobre su rodilla izquierda, viste idéntica indumentaria, sostiene un libro y bendice con la derecha. La actitud y el gesto de la Madre se dulcifican, y a veces esboza una sonrisa.

Dada la abundancia de Vírgenes medievales en **Navarra**, se ha intentado distribuir las en cuatro o cinco grupos, al comprobar que, desde el punto de vista iconográfico, hubo efigies especialmente apreciadas y veneradas que debieron servir de modelos a otras muchas<sup>45</sup>. Desde el ángulo estilístico, que aquí debe también interesarnos, citaremos algunas de las más bellas: La llamada **Nuestra Señora de Rocamador** (fines del s. XIII o principios del XIV), la que preside el retablo mayor de Santa María la Real de **Sangüesa**; la de **Los Arcos** que es de tamaño natural (154 cm.); la titular de **Santa María de Olite**.

---

45. L. LAHOZ, *El arte gótico en Álava*, p. 108; v. también G. LÓPEZ DE GUEREÑU, *Andra-Mari en Álava. Iconografía mariana en la diócesis de Vitoria*. (Vitoria, 1982).

Estilísticamente más evolucionadas son las de **Santiago de Puente la Reina** y la de **San Pedro de la Rúa** en **Estella**. La más popularmente venerada Virgen del **Puy de Estella** (100 cm.) está forrada de plata: la Madre y el Niño conservan la frontalidad y este signo arcaico se armoniza con la posición del brazo de la Madre, que no se apoya en el hombro del Niño. Igualmente chapeada en plata, pero más netamente gótica es la **Virgen de Roncesvalles** (90 cm.): en ella se rompe la frontalidad románica; el Niño está de perfil respecto al espectador; Madre e Hijo se miran mutuamente; ella con expresión de ternura; el vestido presenta un realismo y variedad en los plegados que nos remite a la segunda mitad del siglo XIV; y nos orienta hacia el ya citado taller de Rieux (Toulouse) como probable origen. De un gótico aún más evolucionado y de mayor calidad artística, sin duda del siglo XV y de influencia flamenca, es la de **Artajona**, que expone su delicada belleza en el retablo mayor de la iglesia del Cerco. Entre las Vírgenes navarras, citadas al hablar de la escultura decorativa, recordaremos a la **Virgen de las Buenas Nuevas**, junto a una puerta del claustro iruñés. Es un ejemplo de las Vírgenes de influencia gala que se han llamado "hancheuses", por la inflexión que se da a la cadera para conferir al cuerpo un movimiento curvilíneo. Así es también, importada sin duda de Francia, la Virgencita de **Huarte**, de mármol blanco sobre peana de mármol negro, ostentando en su mano un ramo florido, iniciando un gracioso movimiento de todo el cuerpo en contraste con la inclinación de la cabeza, y creando una bella sinfonía de drapeados, verticales en la túnica y horizontales en el manto. Muy parecida a la de Huarte y del mismo origen francés, es la de **Sorauren**. Semejante también, aunque importada de Malinas (Flandes), es la Virgen de **Cortes**, que con su exagerado refinamiento de rasgos faciales –frente amplia y abombada, cejas curvas, rostro redondeado– nos lleva a las puertas del renacimiento nórdico (s. XV).

Las Vírgenes que se conservan en **Álava** responden al mismo tipo de **Andra-Maris** en las que apunta el naturalismo, y la gracia del gótico. Casi siempre la Virgen ofrece a su Niño una flor, una fruta o una vara florida. En este sentido habría que empezar por La **Virgen Blanca** de la iglesia de San Pedro de **Treviño**. Situada al exterior del templo, como presidiendo la villa, es una bella imagen del siglo XIII. Sobre una peana y cobijada en hornacina con doselete gótico, la Madre de Jesús, coronada, pisa al maligno dragón, mientras mira a su Hijo, esbozando una sonrisa algo estereotipada. El rostro del Niño es más natural y expresivo; y los paños se deslizan con cierta gracia no exenta de geometrismo protogótico. Dentro de la serie, merece también un lugar de excepción la llamada **Virgen de la Esclavitud**, de Santa María de Vitoria, que pudo ser donada por el rey Alfonso X el Sabio, tras sentirse curado de grave enfermedad en Vitoria por intercesión de la Virgen<sup>46</sup>. Otras igualmente bellas e interesantes, ya de un gótico tardío (s. XIV) son la de **Ocáriz**,

---

46. Anónimo, *Cruz de Kurutzia*. En *M.N.E.* III, pp. 125-133; R. PINEDO, *La cruz de Crutziaga*. 1942; M. GRANDE, *Crutziaga*. *Vizcaya* 25, 1965; Jesús LARREA y RECALDE: *La cruz de Kurutzia*. (Durango, 1972); W. GIESE, *Monumentos religiosos de piedra en el País Vasco. Homenaje a J. M. de Barandiarán*, II, 1966; M. VIAR, *Cruces de Vizcaya*. Universidad de Deusto. Dpto. de Historia del Arte, 1980.

y la desgraciadamente mutilada de **San Juan de Salvatierra** (notable como la de Ocáriz por sus dimensiones, pues alcanzan el metro y medio), y la denominada **Nuestra Señora de los Remedios de Zurbano**. Esta está hoy en el Museo Provincial; tiene todos los rasgos iconográficos que hemos enumerado; y aunque muy estropeada por los retoques y revestimientos a que fue sometida en el siglo XVIII, no ha perdido su belleza plástica.

Otras que no debieran quedar en el olvido, son la de **Nuestra Señora del Socorro de Martiñoda**, dotada de una gracia francesa que ha hecho pensar en ese origen foráneo; y desde luego, la llamada **Virgen Blanca** de la iglesia de San Miguel de **Vitoria**, de piedra policromada y 2 m. de altura, en cuya datación, a falta de documentación, se han dividido las opiniones, pues mientras unos la sitúan en el s. XIV, otros piensan que su autor es un escultor renacentista que quiso imitar la ingenuidad expresivista del gótico. Entre las tardogóticas, del siglo XV y XVI, que invitan a situarlas en el capítulo del Renacimiento está, por ejemplo, **Nuestra Señora de la Leche** de Cucho.

En **Bizkaia** destaca como foco de devoción la de **Begoña**. Otros ejemplares sobresalientes en tierras vizcainas los hay en **Galdácano**, en **Castillo-Elejabeitia**, en **Aránzazu de Arratia**, y en **Lekeitio**.

Entre las numerosas de **Gipuzkoa**, aparte las ya citadas anteriormente, del **Juncal** (Irún) y de **Itziar (Deva)**, por su hieratismo más propiamente románico, podría destacarse aquí la de **Aránzazu**, tallada en piedra en el siglo XIII o XIV y algo reformada en el XVI, mide 36 cm. Está sentada, con la bola del mundo en su mano derecha y el Niño Jesús sentado sobre su rodilla izquierda. Pueden citarse asimismo la Virgen de **Zicuñaga** (Hernani), la de **Guadalupe**, la sedente de **Ordizia**, y otras en Aizarna, Beasain (ermita de Nuestra Señora de Loinaz), etc.



Virgen de Itziar, Deva (Gipuzkoa).

### 1.8.2. CRUCIFIJOS GÓTICOS

Las novedades del estilo gótico se revelan también y quizás más especialmente en las imágenes de Cristo crucificado. La inicial tendencia al realismo induce a una cierta fidelidad anatómica; el deseo de dar movimiento a

los miembros del cuerpo lleva a imaginar los dos pies cosidos a la cruz con un solo clavo, la piedad popular que ahora necesita ver en Jesús al paradigma de la paciencia en el sufrimiento induce un lenguaje cada vez más expresionista; desaparecen la túnica completa y la corona regia que inventó el espíritu místico y simbolista de los románicos, y el *perizonium* se alarga hasta las rodillas. Estos rasgos iconográficos son básicos para reconocer los Cristos de la época, pero ésta no es una regla sin excepciones.

En **Navarra**, uno de los Cristos góticos más antiguos debe de ser el de la iglesia parroquial de **Peña** (s. XIII), que conserva aún algo de la serenidad de los Cristos románicos. Más tardíos parecen otros en los que se pretende reflejar la tortura de la crucifixión y el abatimiento de la muerte, aunque sin muestras de excesivo dolor en el rostro del Crucificado, que más bien expresa paciencia y serenidad; así en las imágenes de Estella, Allo (**Santo Cristo de las Aguas**), Pamplona (catedral), etc. Habría que destacar dos ejemplares como más dignos de estimación: el **Cristo de la Buena Muerte** de Santa María de Olite, al que el alargamiento del rostro, el entalle acentuado del costillar, la posición doblada de las piernas y la flexión de todo el cuerpo, confieren un especial dramatismo; una obra, sin duda de mediados del siglo XIV, más relacionable con el área castellana que con la escultura hispano-flamenca. De expresión aún más dramática, el **Crucifijo** de Puente la Reina, que dio su nombre a la iglesia que lo alberga, es una imagen en la que la cruz imita a un árbol natural, y el cuerpo del Redentor inicia el contraste entre la posición de su parte inferior inclinado hacia la izquierda y el tronco superior vuelto hacia el lado opuesto. Por su tipología, apenas puede dudarse de que este crucifijo debe relacionarse con algunos que se ven en Alemania, por ejemplo en Santa María del Capitolio en Colonia (1314), y de Italia, más concretamente con el de Giovanni Pisano en el Museo Catedralicio de Siena (1296). Una cierta documentación indirecta hace pensar que este Crucifijo de Puente la Reina debe datarse en el primer tercio del siglo XIV.

En **Álava** entre las buenas tallas de la época convendría destacar el Cristo de **Zurbano** (Museo Diocesano) de comienzos del s. XIV, el de **Arriano** (gótico tardío), que preside el sencillo retablo de su humilde parroquia, y el más impresionante aún, por su brazo desclavado y su expresión serena y doliente, de San Pedro de **Treviño** (s. XV). De más reducidas dimensiones, por la inflexión de su cuerpo es notable un crucifijo (hoy en el Museo Provincial) procedente de la ermita de San Lorenzo en **Sojo**: sin brazos, con los pies cruzados atravesados por un solo clavo, suave curvatura del cuerpo, expresión doliente, rostro puntiagudo y apacible, el paño de pureza dispuesto en pliegues angulosos; podría fecharse en el s. XIV. El **Santo Cristo de Quejana**, ya del siglo XV, responde a un esquema menos estilizado y más realista, con mayor blandura en la musculatura del Crucificado y en su paño de pureza. Téngase presente, además, que en Álava el arte gótico ha dejado varias representaciones plásticas del Calvario completo (María y San Juan flanqueando al Crucificado): destacan los calvarios de **Erenchun**, el de **Eguileta**, y el de San Juan de **Laguardia**, conjuntos en los que la perfección minuciosa de su talla nos obliga a pensar en la superación del goticismo.

De las otras provincias vascas la iconografía de Cristo crucificado que haya que asignar en la época gótica no es de especial calidad. En **Gipuzkoa** pueden señalarse el Cristo de **Albistur**, el de la ermita de Zumea en **Andoain**, los de **Alegría**, **Lazkao**, **Segura** (en el convento de las Franciscanas), y el celebre Cristo de **Lezo**, de cuyo origen nada se sabe con certeza.

El tema de la Crucifixión del Redentor nos lleva al conocido Calvario de Durango denominado **Krutziaga**, un monumento de una riqueza iconográfica llamativa y de una calidad plástica extraordinaria. No es un crucero rural, límite o encrucijada de caminos; es una cruz urbanaalzada con alguna finalidad específica hoy desconocida. Carmelo de Echegaray pensaba que pudo ser una respuesta ortodoxa a la herejía de Fray Alonso de Mella, un fraile que mantuvo la herejía de los Beguinos y Begardos en Durango, en 1442<sup>47</sup>. Es un monumento de 4,30 m. de altura. Sobre un esbelto pilar que sirve de base al conjunto, se despliega un cuerpo cilíndrico en el que se representan circularmente los doce apóstoles (¿símbolo de la Iglesia?) con figuras de corto canon, pero de vigorosa talla, portando los instrumentos que los identifican, sobre ese cilindro se alza el mástil de la cruz que mide 1,60 m.; en torno a él se enrosca la serpiente del Paraíso con rostro femenino y se evoca la historia del Primer Pecado y su castigo. Pero también se agolpan las figuras propias de la historia evangélica (María y San Juan) y los demás signos y figuras propias del Calvario tradicional. Se hace evidente el programa dictado por algún teólogo, vinculando Pecado y Redención. La cruz tiene también iconografía en su reverso: una Andra Mari, y efigies de santos y santas, no todas identificables. En todo caso, importa señalar el valor plástico de la obra, su extraña conjugación entre cierta rusticidad que parece mostrarse en la labra de las figuras que nos retrotraen al arte románico con una sabia habilidad para la expresividad naturalista, y un gran sentido de la composición y la belleza de la forma. Parece lógico calificar este monumento de gótico-tardío y datarlo posiblemente entre 1490 y 1510.

### 1.8.3. SANTOS Y SANTAS POPULARES

El culto a los héroes del santoral cristiano conoce un aumento en el curso de los tres siglos del arte gótico. En Vasconia los santos preferidos, con más frecuente representación imaginera, son Santiago y San Pedro, y algunos patronos de iglesias como San Miguel, San Martín, San Jorge, San Nicolás, San Saturnino, Santa Marina, San Esteban, Santa Catalina, etc.

En Navarra, algunas imágenes de santos, no muchas, revelan un notable dominio técnico y una especial sabiduría del lenguaje plástico, y hacen sospechar que se trata de tallas importadas, como el **San Pedro** de la parroquia

---

47. M. C. LACARRA DUCAY, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*. (Pamplona, 1974), pp. 48-56. V. también: "Pintura mural gótica en Navarra y su ámbito de influencia". En *A.P.M.*, 15, 1996, pp. 171-193.

de Sansol o el **Santiago** de Puente la Reina. Otras no dejan duda sobre su origen más popular: varias imágenes de **San Pedro** sedente, el **San Nicolás** de la iglesia de San Pedro de la Rúa de Estella, el **San Blas** de la Magdalena de Tudela, etc. De gran tamaño y de rasgos hispano-flamencos es el **San Jorge** de la capilla del santo en la iglesia de San Miguel de Estella (c. 1500); y de Flandes procede sin duda la finísima talla (s. XV) de otro **San Jorge** alanceando de pie al dragón, que posee la iglesia de Santa María de Sangüesa.

De **Gipuzkoa** merecen destacarse algunas que se exhiben en el Museo Diocesano de San Sebastián: el **Santiago peregrino** de Astigarraga, un alabastro pequeño y compacto que busca lo esencial con un lenguaje todavía románico (s. XIII). De factura más popular, pero ya más abiertas al naturalismo gótico, son varias efigies femeninas de considerable estatura, situables en la frontera de los siglos XV-XVI: la graciosa **Santa Inés** de la anteiglesia de Goroeta (Arechabaleta) de 53 cm., la **Santa Catalina** procedente de Santa Marina de Oxirondo (Vergara), de 86 cm.; y la **Magdalena** de la iglesia de San Miguel de Oñate, de 113 cm. que, con su torso en graciosa flexión anuncia el Renacimiento (s. XVI). Sobre un mismo tema, que suele titularse **Triple Generación** (Santa Ana, la Virgen María y el Niño Jesús) el Museo donostiarra posee dos grupos que demuestran cuánta variedad cabe bajo la denominación de “arte gótico”: ambos provienen de Elgoibar; en uno de ellos se hace palpable la ingenuidad de un artesano popular, y el otro (proveniente del convento de Santa Clara) se reconoce el dominio técnico unido al afán naturalista propios de un taller de arte flamenco.

### 1.9. Pintura gótica

Tanto en pintura mural como en pintura de tabla, en la época gótica, es en el reino de Navarra, por su proximidad geográfica y su parentesco dinástico con las monarquías del norte, donde obviamente podemos encontrar mayor número de obras relevantes de un arte pictórico abierto a las nuevas corrientes de la pintura cortesana europea. Fuera de Navarra son pocas las pinturas estrictamente góticas que hallamos en las otras provincias vascas. Pertenecen a un gótico tardío, de fines del siglo XV y principios del XVI. Casi todas son pinturas de tabla (retablos y frontales de altar) y, en cierta medida, pueden calificarse de renacentistas.

Puede afirmarse que en Euskal Herria no se conserva nada de las vidrieras originales que debieron de llenar los vanos de las primeras iglesias góticas y que probablemente no debieron de ser artísticamente muy valiosas, supuesta la carencia de documentación sobre talleres de vidrieras en el País. Es presumible que, incluso la decoración mural solo pudo darse en iglesias de cierto nivel económico. Por tanto, hoy constituye una grata sorpresa descubrir en ambientes rurales pinturas que, además de cumplir unas finalidades prácticas –mayor protección del aparejo mural contra agentes atmosféricos, mayor luminosidad, etc.– logran una verdadera calidad artística. Gran parte de la pintura mural de Vasconia ha sido descubierta en

fechas relativamente recientes, ha sido debidamente restaurada y a partir de 1944, por lo que se refiere a Navarra, esmeradamente trasladada al Museo, aunque hay otras que se ha preferido dejarlas *in situ*. Adaptándonos a las denominaciones usuales en la historia del arte medieval, y reconociendo, una vez más, la impropiedad del término “gótico” para estas obras, distinguiremos en ellas cinco etapas que se corresponden aproximadamente con períodos cronológicos: primeramente, el **protogótico** y el **gótico lineal**; y, ya al final del Medioevo, el **italo-gótico**, el **gótico internacional** y el **hispano-flamenco**.

### 1.9.1. EL ESTILO PROTOGÓTICO

De las últimas décadas del siglo XIII deben de ser los fragmentos de las pinturas murales de la iglesia de **San Martín de Artaiz**, hoy en el Museo de Navarra. Ocupan el medio cilindro del ábside, y representan un tema predominantemente románico (Ap. 7, 9), el de la Adoración del Cordero. Figuras de varones, barbados todos, cuyo atuendo manifiesta que son grupos de sacerdotes, obispos y nobles venerables, se ven bajo cuatro arcos de medio punto, situados a ambos lados del estrecho vano central. El pintor ha querido sugerir multitudes de bienaventurados, conforme al texto apocalíptico inspirador, mediante la superposición de las cabezas, todas ellas vueltas en actitud de adoración hacia el símbolo místico del Cordero, pintado en el medallón central<sup>48</sup>.

Se llama **Maestro de Artajona** al autor de las pinturas (hoy también en el Museo) que decoraban la cabecera de la iglesia San Saturnino de dicha villa, y que parecen evocar la promesa de Cristo a sus Apóstoles: “Vosotros que me habéis seguido..., cuando el Hijo del Hombre se sienta en su trono de gloria, os sentaréis también vosotros, etc...” (Mt 19,27 ss). El artista ha presentado aquí a Cristo en Majestad, flanqueado por los arcángeles, adorado por los apóstoles sentados, destacándose claramente San Pedro y San Pablo, puestos de pie en fingidas hornacinas a ambos lados de la ventana. El vano central conservaba una deliciosa decoración floral, que se diría románica. Pero dentro de ese arcaísmo, se vislumbran albores nuevos: el Cristo en Majestad, como bien observan los autores del **Arte Medieval Navarro**<sup>49</sup> no es el Juez Supremo, ni tampoco el que vendrá con gloriosos esplendores el último día; es el Cristo mostrando sus llagas salvadoras, como aparece también en la girola románica de Santo Domingo de la Calzada, en Lebanza (Palencia), en el claustro de Tudela, y desde luego en el gran tímpano del Pórtico de la Gloria compostelano. Es una pintura que pretende encender nuestra esperanza y el gozo templado y racionalizado de una nueva era: la de la teología escolástica.

---

48. A.M.N., V, p. 220.

49. S. SILVA Y VERÁSTEGUI, *La Pintura Medieval en Navarra*. (Pamplona, 1988).

Al Museo de Navarra se trasladaron también las pinturas de una capilla situada bajo la torre de **San Pedro de Olite**. En los cuatro plementos de la bóveda se pintaron cuatro ángeles. Los tres muros de la capilla, divididos en dos registros por una imposta, se decoraron con diversos temas. En el muro frontal, el Pantocrator y el Tetramorfos en la parte superior, y escenas de la Infancia de Jesús en la inferior. En la pared del lado derecho, al nivel superior, escenas de la vida de San Saturnino, y bajo la imposta, las figuras de San Pedro y San Pablo. La pared izquierda se decoró con la escena de la Coronación de María, y con otros personajes y episodios bíblicos de difícil interpretación. Estas pinturas provenientes de Olite parecen algo más arcaizantes que las de Artajona, (el Pantocrator, por ejemplo, es espléndidamente románico), pero, estando en peor estado de conservación, no ofrecen evidencias que permitan precisar autores y cronología. Es probable que el autor de esas pinturas sea el mismo maestro que trabajó en la célebre sala capitular de Sigüenza.

Puesto que apenas se han conservado en el País Vasco pinturas de manuscritos medievales, dejemos constancia de algunas de verdadera calidad. A esta primera época del estilo gótico corresponden las miniaturas del **Sacramentario Cisterciense de Fitero**, (hoy en el Archivo General de Navarra), una serie interesante de pinturas circunscritas a la forma y dimensiones de las letras iniciales de los diversos textos del "Ordinario" de la misa<sup>50</sup>. Representan las escenas evangélicas, comunes en los Sacramentarios, de la **Anunciación, Epifanía, Pentecostés** etc. En este caso debe destacarse el hecho singular de que la **Flagelación de Cristo** sustituye, junto al *Te igitur* con el que se inicia el Canon de la Misa, a la imagen habitual de la Crucifixión. Son miniaturas datables de principios del siglo XIII que conservan aún una cierta ingenuidad y frontalidad románica pero con claros indicios del espíritu gótico en la búsqueda del realismo en la expresión de los rostros, en los drapeados y en los gestos y actitudes, conservando además un buen sentido de la armonía cromática, reservando los azules para los fondos en contraste con los rojos de los encuadres. Algo parecido puede decirse de las miniaturas del **Leccionario de San Salvador de Leyre** (Arch. Gral. de Navarra), también del siglo XIII, con la única diferencia respecto al anterior de que la gama cromática ha cambiado predominando aquí el violeta combinado con el rojo. Caracteres románicos conservan también otros documentos miniados que describe Silva Verástegui en su estudio sobre el tema, si bien en varios de ellos el alargamiento y la flexión inicial de las figuras o su estilo caligráfico está denunciando tendencias goticistas.

---

50. M. Carmen Lacarra Ducay, en su estudio sobre pintura medieval navarra, reúne en este grupo, además de las pinturas de Pamplona (Catedral, San Cernin y San Nicolás) "otras provenientes del antiguo monasterio de San Pedro de Ribas (Pamplona), las pinturas de la iglesia de San Martín de Ecay (merindad de Sangüesa), las aparecidas en la parroquia de San Román de Arellano, las de la iglesia de San Juan Bautista de Eristáin (merindad de Olite), las de la iglesia de San Salvador de Gallipienzo y las de la parte baja de la torre de San Pedro de Olite que significan la fase final de esta tendencia estilística". *Pintura mural gótica en Navarra...* En *A.P.M.* 15, 1996, p. 178.



### 1.9.2. EL GÓTICO LINEAL

Influenciado sin duda por la pintura de miniaturas, y también por el arte románico, el “gótico lineal”, llamado también “franco-gótico” se caracteriza por el linealismo que define figuras planas, generalmente sobre fondos tendentes a la monocromía.

Recordemos que durante varios siglos los reyes de Navarra fueron de familia francesa y que, residiendo en París o en Pamplona, ejercieron la gobernación del reino navarro mediante obispos y delegados ultrapirenaicos, al menos hasta el reinado de Carlos el Noble. La influencia francesa en el arte navarro se hizo evidente en temática y estilo.

El exponente y modelo principal de esta pintura mural en Navarra hay que buscarlo en la **catedral de Pamplona**. Muchas de las pinturas de la catedral y de su claustro han pasado al Museo de Navarra, como también otras obras provenientes de varias iglesias del reino<sup>51</sup>. Una de las más notables de esas pinturas es la que aborda el tema del **Árbol de Jesé**. Este tema, cuya fuente bíblica es la profecía mesiánica de Isaías “Saldrá un brote del tronco de Jesé...”, pasó al arte en el siglo XI, fue fijado brillantemente por el abad Suger en una vidriera de Saint-Denis, y de allí se difundió en infinidad de miniaturas, vidrieras, pinturas de muro y tabla e incluso en esculturas (claustro de Silos). Posiblemente desde Francia pasó a esta versión de la catedral de Pamplona. Se trata de una pintura que ocupó parte del muro del claustro pamplonés junto a la puerta **Preciosa**. Hoy puede verse en el Museo de Navarra. Dado su actual deterioro técnico, su interés se reduce casi exclusivamente a lo iconográfico. Aunque adopta el esquema del árbol con sus ramas, simplifica el tema tradicional de “los antepasados de Jesús” para ceñirse a unas cuantas figuras y episodios capitales, expuestos en cuatro niveles: la Anunciación y Epifanía, la Madre de Jesús, la Crucifixión, y la Trinidad. Es en el entorno de cada uno de esos temas evangélicos donde aparecen las ramas del sagrado “árbol genealógico” de Cristo y en ellas se sitúan los doce reyes de Judá con sus filacterias como ancestros y profetas de Jesús, el Redentor del género humano. Más que “Árbol de Jesé” parece que debiera llamársele “Árbol de la Cruz”<sup>52</sup>. Se ha datado la obra entre los años 1305 y 1328.

El tema de la **Crucifixión**, en la magnífica tabla que se halla en el trasaltar de la Catedral, presenta con exquisita belleza lineal, el tema histórico-místico del *Lignum crucis*: Sobre fondo de oro, se alza la figura de Cristo

---

51. Según la gran especialista en pintura medieval navarra, el autor “habría utilizado como fuente iconográfica un largo poema latino en homenaje al *Lignum crucis*, el *Pange lingua gloriosi*, himno de la Pasión, atribuido al italiano Venancio Fortunato (530-600), obispo de Poitiers”. O.c., p. 179.

52. A.M.N. V, p. 230; R. MESURET, “De Pamplona a Toulouse. En torno a Juan Oliver”. En PV. XIX, 1948, pp. 9-18; M. C. LACARRA, O.c., p. 103; J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “La pintura mural gótica”. En *El arte en Navarra*, n. 13 (Ed. Diario de Navarra), pp. 198-199.

muerto y clavado en la cruz arbórea, rodeada de símbolos y flanqueada por las tres Marías (la Madre de Jesús con el pecho traspasado por la espada profetizada por Simeón) y San Juan. Una cenefa con las figuras de los Apóstoles rodea la escena del Calvario; y bajo ella se narra un acontecimiento histórico-eclesial que parece desarrollarse en las tres naves de una catedral: dos grupos de nueve personajes situados en naves laterales –clerecía y nobleza– miran hacia la nave central donde un obispo parece tomar posesión de su sede.

Poco después, **Juan Oliver** (*Johannes Oliveri*) firmó y fechó en 1330 la pintura mural del refectorio de los canónigos (hoy museo catedralicio) con secuencias de la Pasión. Se trata de una gran composición rectangular que, a modo de tapiz, llenaba todo el fondo de la pared del refectorio, con figuras a mitad del tamaño natural referentes a la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Formada por cuatro bandas superpuestas, debe leerse de arriba abajo. Flanqueando esta gran composición, dos franjas verticales presentan doce profetas, seis por cada lado, con sus filacterias. Se trata, pues, de una composición monumental y compleja. Está ejecutada al fresco con tonos brillantes y paleta rica en variedad cromática. Aunque prevalece siempre la línea, destaca la riqueza de matices y tonos que revela a un gran maestro. En la iconografía se ven detalles que permiten hablar de cierta inspiración bizantino-románica; por ejemplo, la figura del diablo montada sobre el mal ladrón.

¿Quién era este Juan Oliver que firmó en una inscripción latina (*“Iohannis Oliveri depinxit istud opus”*) en 1330? Los especialistas no se han puesto de acuerdo. Existe documentación sobre un Juan Oliver, pintor de Pamplona al servicio real, pero las fechas tardías hacen pensar que no se trata de nuestro pintor sino de algún hijo suyo. Según J. Gudiol, éste fue un artista que estuvo al servicio de Pedro el Ceremonioso en Barcelona (1364); otros lo identifican con un pintor que se hallaba en la corte papal de Aviñón a mediados de siglo. En todo caso, tuvo que ser alguien que residió largamente en Navarra y que hizo su aprendizaje posiblemente en Francia o Inglaterra<sup>53</sup>.

Contemporáneo de Juan Oliver es el artista que decoró los muros laterales de la capilla mayor en la iglesia de **San Saturnino de Artajona**. En el muro meridional pintó la leyenda languedociana del traslado del cuerpo de San Saturnino, por orden de Carlomagno, desde la abadía de Saint-Denis (París) hasta Toulouse. En el muro septentrional se representó un episodio de la vida de San Exuperio, sucesor de San Saturnino en la sede de Toulouse. Fue la primera de estas composiciones, por mejor conservada, la que fue trasladada al museo. Mide 1,62 por 3,46 m y está dividida en seis compartimen-

---

53. J. GUDIOL, “Pintura Gótica”. En A.H. IX, 1955; J. C. STEPPE, “Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis a través del arte”. En C.M.V. t. V, 1982, pp. 100 ss.

tos iguales, coronados por arcos trilobulados, encima de los cuales corre una estrecha cenefa con inscripción en letra gótica que explica personajes y escenas: Carlomagno, soldados, gentes del pueblo de Toulouse que salen a recibir el cuerpo del santo, etc. Afortunadamente en otra cenefa inferior se nos informa de autor y fecha: “Lo pintó Roque el año de 1340...”. Evidentemente **Roque de Artajona** no es el que pintó la escena del Juicio Final en la cabecera de la misma iglesia de San Saturnino, a la que antes nos referimos. Estilísticamente se ve el paso dado desde el siglo anterior. Se advierte más claramente el influjo del linealismo preciso y melodioso del arte de la miniatura francesa del siglo XIV, y en algunos puntos ciertos tanteos en busca de la perspectiva arquitectónica.

De la misma época, mediados del siglo XIV, y del mismo estilo son las pinturas que decoran la capilla mayor de **San Martín de Ecay** (merindad de Sangüesa) y cuyo asunto son episodios de la vida del santo patrono, así como las recientemente descubiertas en **San Nicolás de Pamplona**, que decoraban los frentes de dos pilares del edificio con efigies de San Eloy y de San Mauro. Se hallaron en tan mal estado de conservación que, para salvarlas, hubo que trasladarlas a soporte de tabla. Asimismo, en 1947 pasaron al Museo de Navarra algunas pinturas del siglo XIV, muy deterioradas, recientemente descubiertas bajo otras pinturas del siglo siguiente en la iglesia de **San Salvador de Gallipienzo**. Esas pinturas representan diversas escenas de la vida de Cristo. Su desconocido autor, a quien se le designa con el nombre de **Primer Maestro de Gallipienzo** es más bien mediocre y poco hábil en la tendencia entonces común hacia el naturalismo; se distingue por su preferencia por las entonaciones cálidas y su tendencia al expresivismo.

Entre las pinturas del gótico lineal quizá las más notables son las procedentes de la iglesia de **San Pedro de Olite**. Decoraban la parte baja de la capilla de la Virgen del Campanal situada al pie de la torre-campanario y fueron realizadas por un pintor anónimo (se le ha llamado el **Segundo Maestro de Olite**), en un período bastante posterior al de las pinturas de la bóveda y los muros que antes hemos recordado. Representan los diversos momentos de la vida de la Virgen María desde la Anunciación hasta su Coronación, aunque se han echado a perder algunos fragmentos. La decidida tendencia al realismo, el sentido estético en la composición en superficie, y una notable habilidad en el contraste de las zonas cromáticas denotan el progreso del arte pictórico en el curso del siglo XIV.

Dentro de esta serie de obras del gótico lineal es donde tienen su adecuado lugar las pinturas murales de la iglesia parroquial de **Gaceo** (en la Llanada oriental de Álava) descubiertas en 1967, al retirar un retablo que las tapaba del año 1700. Este descubrimiento ha impulsado nuevas investigaciones que han llevado a la certidumbre de que la pintura mural en las iglesias alavesas era costumbre normal en la época del arte tardorrománico y gótico, y hace pensar que, en Álava como en Navarra, hubo talleres estables que sustituyeron a los maestros itinerantes de la época anterior. Las

pinturas de Gaceo pudieron ser obra de un artista establecido en Vitoria. Se las ha datado en las primeras décadas del siglo XIV<sup>54</sup>.

Es un conjunto de figuras (algunas se han perdido y otras se han deteriorado) que decoraban solamente la zona del ábside y del presbiterio. En el ábside está representada la Divinidad, según el modelo iconográfico del Trono de Gracia. Se la puede ver también como representación de la Trinidad, pues parece que, como ha perdido la pintura en varios puntos de la composición, ha desaparecido también la paloma que, entre los rostros del Padre y de Cristo, simbolizaba al Espíritu Santo. Se trataría de la Trinidad contemplada por los bienaventurados. A nivel inferior, en el lado izquierdo del medio cilindro del ábside, se representa la crucifixión con las figuras del Bueno y Mal ladrón, María y San Juan, Longinos y Stephaton; y a la derecha, San Miguel pesando un alma, junto a San Bartolomé y a Santa Marina<sup>55</sup>. Los bienaventurados contemplando la Divinidad ocupan también la bóveda del santuario. En cambio, los réprobos aparecen en el muro meridional del presbiterio, como si el artista no quisiera que tan horrenda visión se ofreciera directamente a la vista de los fieles asistentes a la liturgia. Sobre el muro septentrional del mismo presbiterio, en franjas superpuestas, llegando algunas hasta la bóveda, se despliegan los episodios de la vida de Cristo, descritos de una manera sumamente didáctica y narrativa.

El predominio lineal y el gusto por los plegados angulosos, escalonados y casi simétricos en los vestidos nos hace pensar en un probable influjo de la pintura de miniaturas francesas de finales del siglo XIII. La obra de Gaceo en sus zonas laterales, menos visibles, pudiera atribuirse a un maestro de un medio popular, poco entrenado en los refinamientos de talleres europeos; pero, por otra parte, el estiramiento de los personajes centrales del ábside, definidos audazmente con un dibujismo magistral casi expresionista, nos permite, dentro de su tendencia algo arcaizante, calificarlo como un gran maestro del gótico lineal.

Dentro de la pintura lineal deben asimismo encuadrarse las pinturas del frontal y el retablo de la capilla de los Ayala en la torre de **Quejana**, que son de lo poquísimo que en Álava se conserva del siglo XIV. Las que ahora se exhiben son la réplica exacta, realizada con ocasión de la restauración de la capilla en 1959, de las piezas originales, que vendidas en 1913 y subastadas en Londres, fueron a parar al Instituto de Arte de Chicago. Retablo y frontal muestran los misterios de la Infancia de Cristo en relación con la

---

54. En realidad, se trata de evocar el Juicio particular de un alma, en ese momento crítico en que se pesan sus obras buenas, frente a los embates del demonio y con el auxilio de santos protectores, como Santa Marina, una santa de Galicia muy venerada en el País Vasco, a la que, solo en Álava, hay dedicados unos 50 santuarios. J. C. STEPPE, O.c., pp. 200-211.

55. J. CAMÓN AZNAR, "Pintura medieval española". En S.A. XXII, 1966; J. GUDIOL RICART, "Pintura gótica". En A.H. IX, 1955; M. ARANEGUI, "El Canciller Ayala". En B.I.S.S. XVIII (Vitoria, 1974); M. J. PORTILLA, *Torres y Casas Fuertes...*, t. II, 1978, pp. 853-886; S. SILVA Y VERÁSTEGUI, "Las empresas del Canciller Pedro de Ayala". En *Congreso de Estudios Históricos: Vitoria en la Edad Media* (Vitoria, 1985), pp. 761-778; M.N.E. I, pp. 298-299; C.M.V. t. VI, pp. 786-792.

Virgen María. Las “mandaron fazer don Pedro López de Ayala e donna Leonor de Guzmán su mujer al servicio de Dios e Santa María en el año del nacimiento de nuestro Señor Ihu Xpo de mil e trescientos e noventa e seis años”, según reza una inscripción en la banda inferior del retablo, orlado con las armas de los Ayala y Guzmán.

El retablo consta de dos bandas. En el lado izquierdo de la banda inferior aparecen las figuras orantes de don Pedro y de su hijo don Fernán, protegidos y bendecidos por San Blas; a continuación, las escenas de la Anunciación, Visitación, Nacimiento y Adoración de los Magos, Presentación y Huida a Egipto, y en el extremo derecho las efigies, también arrodilladas, de doña Leonor y su nuera, doña María de Sarmiento, bendecidas por Santo Tomás de Aquino. El espacio central de esta banda se destinó para ostensorio del relicario de la Virgen del Cabello. En el frontal se repite la escena de la Epifanía. Todas esas figuras van encuadradas en espacios arquitectónicos, con columnas de oro en sus flancos y rematadas en arquerías trilobuladas coronadas por gabletes dorados y cuadrifolios en el centro.

La segunda banda presenta siete escenas análogas: Jesús entre los doctores, Bodas de Caná, Resurrección y Cristo Crucificado, con las figuras orantes de los dos nietos del canciller. A continuación las escenas de la Ascensión, Pentecostés y Asunción de la Virgen. En el frontal vuelve a repetirse el episodio de la Adoración de los Magos. El anónimo autor revela cierto gusto francés; se ve que conocía la corriente italianizante de la época. Téngase presente que Don Pedro López de Ayala había sido embajador en Francia; viajó allá siete veces, logró la alianza franco-castellana en 1381; fue también embajador ante el papa Clemente VII en Aviñón en el tiempo en que allí eran requeridos los mejores artistas italianos. Con todo, el artista contratado para el retablo se mantuvo dentro de la tradición gótica en la iconografía y en su predominio del grafismo<sup>56</sup>.

Recordemos también algunas pinturas de códices que se conservan en la Biblioteca de la catedral iruñesa. Se sabe que durante el episcopado de Arnalt de Barbazán se confeccionaron dos Breviarios iluminados con miniaturas, uno terminado en 1332 y el otro en 1354. Los folios están ornados con capitales en oro y colores y con bellas cenefas en los márgenes. Las pinturas miniadas son de pequeño formato y se insertan en las columnas del texto como ornato de las letras capitales que encabezan algunos textos, y representan escenas evangélicas a las que se hace referencia en el correspondiente texto. El reticulado geométrico en azul, rosa y oro que el miniaturista pinta como fondo de las escenas le sirve para destacar mejor a los personajes. Quizá quien busque la exactitud anatómica de las figuras quedará algo defraudado. Pero la verdad es que son deliciosas por la gracia del grafismo y la fuerza y densidad de su expresivismo.

---

56. Para los aspectos financieros de la fábrica de la catedral iruñesa, los contratos con los maestros y obreros que en ella trabajaron y el apoyo económico que aportaron los reyes navarros, especialmente Carlos III el Noble, véase Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “Arte y Monarquía en Navarra 1328-1425”. En *P.V.* 1987, pp. 254-272.

## 2. EL FIN DEL ARTE MEDIEVAL

### 2.1. La arquitectura bajomedieval en Navarra

El último período del arte bajomedieval, al que cronológicamente situamos en la última década del siglo XIV y en el siglo XV, puede quedar marcado por las prolongadas obras de la catedral de Pamplona.

#### 2.1.1. LA NUEVA CATEDRAL DE PAMPLONA

Su construcción se comenzó pocos años después del hundimiento de su coro en 1391. La inició el obispo y luego cardenal Martín de Zalba (m. en 1403) por la nave del Evangelio; y las obras se prolongaron durante todo el siglo XV. Al menos en 1439 está al frente de la fábrica el maestro Jehan Lomme de Tournai (que fallecerá en Viana en 1449), y están documentados los nombres de los principales mazoneros que continúan dirigiendo la obra<sup>57</sup>.

Tiene tres naves: la central alcanza 26 m de alto y 12,20 de ancho, mientras que las laterales solo miden 12,80 m de alto y 7 de ancho. Estas tienen abiertas entre los contrafuertes unas capillas tan altas como las naves laterales. Por tanto, a cada tramo de la nave corresponde una capilla, salvo en las dos capillas cercanas a la fachada occidental que son dobles ocupando el área de dos tramos (como también en las dos primeras del lado sur). El crucero está formado por una nave transversal, ligeramente acusada en planta y alzado. La cabecera del templo es especialmente curiosa; pues su capilla mayor es de planta pentagonal irregular, inmediata al crucero, con cuatro tramos radiales en torno, hexágonos regulares los dos centrales y pentágonos irregulares los extremos. La mitad anterior de cada uno de ellos sirve de girola y la otra de capilla.

Los soportes que separan las naves son pilares de forma romboidal, compuestos por doce columnillas separadas por molduras cóncavas; tales columnas reciben el peso de los arcos fajones y de los formeros así como

---

57. L. TORRES BALBÁS, "Arquitectura y escultura góticas". En *A.H.* t. VII, p. 502; también *Filiación arquitectónica de la catedral de Pamplona*. En *P.V.* n. 24, 1946, pp. 471-508. Street, Madrazo, Brutails y Lampérez señalaron también esas extrañas irregularidades del presbiterio catedralicio; pero fue Elie Lambert (*P.V.* 1951, p. 29) quien las recalcó con mayor detalle: Posición del eje del ábside oriental "en un vértice angular, en lugar de en un lado recto perpendicular al eje; capillas radiales poco profundas, reunidas a la girola por un mismo sistema de bóvedas de ojivas; traza general del plano obtenida por la yuxtaposición de cuatro exágonos en torno de los lados del presbiterio; irregularidad de los dos exágonos inmediatos al crucero para alcanzar la saliente de los tramos extremos de éste, formando ángulos agudos al lado de los muros macizos que cierran a oriente los brazos del crucero; desigualdad, finalmente, de los dos exágonos que cierran la cabecera hacia el Sur, llegando hasta el muro del claustro, pero dejando libre hacia el Norte el ancho de la pequeña construcción románica más antigua, en parte reedificada en época clásica...".

de los nervios diagonales. Las bóvedas son de ojiva, sencillas en las naves, en las capillas de los laterales, y en los brazos del crucero, en los que se añadió, lo mismo que en la nave mayor, un combadado o ligadura longitudinal; en los tramos extremos del crucero hay, además, otro transversal. Cubre el del centro una bóveda estrellada con combados y terceletes. De la misma clase, pero más complicada, es la de la capilla mayor. Los cuatro tramos que la rodean tienen bóvedas de seis nervios coincidentes en una clave común. La luz entra por los ventanales no muy grandes y dispuestos a mucha altura en la nave central, por otros vanos pequeños en las naves laterales, y por los dos rosetones del crucero, con tracería del siglo XV.



Nave central de la Catedral de Pamplona.

La originalidad de este templo y la principal de sus anomalías, señaladas por los historiadores que la han estudiado (Street, Madrazo, Brutails, Lampérez y Lambert)<sup>58</sup> reside, pues, en la unión de las dos disposiciones descritas: cubrición única con bóveda común para las capillas absidiales y la girola, y número par de arcos de comunicación del presbiterio y la girola con el consiguiente pilar en el eje. Se ha buscado el parentesco de ese testero tan original con catedrales anteriores de Normandía e Inglaterra, y más directamente con la de Bayona cuando, en la primera época de su construcción, dependía de la corona de Inglaterra.

Es verdad que la nave mayor, al carecer de triforio, comunica una cierta impresión de austeridad y sequedad. También el exterior es severo, predominando los muros macizos sobre los huecos. A pesar de ello, Torres Balbás elogia la grandiosidad del espacio interior, “cuya nave central no necesita más que la colocación de unos buenos tapices bajo las ventanas para ser uno de los más bellos e impresionantes de nuestros templos medievales”<sup>59</sup>.

58. L. TORRES BALBÁS, “Filiación arquitectónica de la catedral de Pamplona”. En *P.V.* 24, 1946, p. 501.

59. Sobre Sta. María de Orduña, véase *C.M.V.*, t. VI, pp. 103-104 y pp. 663-681.

### 2.1.2. SANTA MARÍA DE VIANA

Salgamos ahora de la capital navarra para recordar una obra eminente del gótico bajomedieval, la gran iglesia de **Santa María de Viana**, que no tiene datación conocida, pero se la supone iniciada en el último tercio del siglo XV. Es una arquitectura compleja, que presenta un triforio en la parte baja de sus muros; una girola de planta cuadrada, con una capilla que queda entre los dos contrafuertes radiales del fondo, y que es la única que se hizo de las tres que probablemente se habían planeado como coronamiento de las tres naves. La nave central es dos tercios más alta que las laterales y poco menos del triple en su anchura, siendo ésta de unos 8 m. Está contrarrestada por arbotantes de un solo arco como en la catedral iruñesa. A los lados de las naves y girola quedan abiertas sendas hileras de capillas, y encima corre un amplio triforio, con su tracería de ventanas de seis arcos apuntados, que recorre todo el perímetro del templo.

### 2.1.3. ARQUITECTURA CÍVICO-MILITAR

En este último período del arte gótico, el castillo real de Olite sirvió de modelo durante el siglo XV a los nobiliarios de **Arazuri** y **Artieda**, con sus cuatro lienzos murales y cuatro torres en torno a un patio de armas. Según



Castillo de Marcilla (Navarra).



se va pasando del reinado del belicoso Carlos II al de su hijo Carlos el Noble, la tipología de las Casas-Fuertes va perdiendo su aspecto de hermetismo defensivo y denunciando más claramente su destino palaciego: más abundantes y más amplios vanos, disminución de la maquinaria defensiva, etc. Fue Carlos el Noble quien mostró más afición a la construcción de castillos residenciales que parecen alzarse más con pretensiones ostentosas de poderío y suntuosidad que con intenciones bélicas; como fue el de **Tafalla**, lamentablemente demolido. Especialmente grandioso fue el Palacio-Fortaleza, de ladrillo, que rivalizando con las pretensiones regias, construyó en **Marcilla** Mosén Pierres de Peralta (1425). El de **Torres** era también, en el s. XVI, más un palacio que una fortaleza aunque conservara siempre enhiesta su famosa **Torre Alta**.

En todo caso, debe reconocerse que el ejemplar más notable y modelo de reconstrucciones entre los castillos medievales de Navarra será siempre el palacio real de **Olite**, alzado sobre un primitivo núcleo de época romana. Lo que hoy vemos es el resultado de un largo proceso de edificaciones a partir del reinado de Teobaldo II, que lo habitó en 1269, hasta Carlos III el Noble que lo engrandeció, añadiéndole varias torres (en conjunto serán más de 20), galerías, claustro, etc. y embelleciendo todas las estancias con una riquísima decoración al gusto francés.

## **2.2. El Gótico Tardío en Álava**

### **2.2.1. LA ARQUITECTURA RELIGIOSA**

A 25 km. de la capital alavesa, en medio de la llanada oriental de la provincia, la villa de **Salvatierra** ofrece dos buenos ejemplares de iglesias del gótico tardío. La parroquia de **Santa María** es una bella muestra de tantas iglesias del País Vasco, iniciadas en el siglo XV y terminadas en el XVI. Exteriormente su núcleo rectangular de gran altura da a este templo un aspecto de fortaleza militar, que no se redujo a mera apariencia. Un sistema de sólidos contrafuertes apoyan la cabecera poligonal y el cuerpo alto del edificio, y los arbotantes que descansan en otros contrafuertes exteriores; éstos están horadados por un camino de ronda que rodea todo el conjunto. Internamente sorprende la amplitud del espacio, repartido en tres naves, siendo más alta la central, permitiendo así la iluminación del interior por vanos abiertos en el lado sur. Tiene cuatro tramos, más otro que se abre a la capilla mayor. Las bóvedas son de diverso tipo: radial la de la cabecera, de crucería sencilla la más cercana a ella y las laterales cercanas a los pies, y estrelladas con terceletes las restantes del centro y las dos laterales próximas a la cabecera. En estilo plateresco se construyó el coro en 1530. Y abundantes formas ornamentales, abstractas y figurativas, de ese estilo y del renacimiento se reparten por todo el conjunto haciendo de toda esta iglesia un conjunto híbrido muy singular.



Portada de la iglesia de Santa María (Salvatierra, Álava).

cubierto por bóveda radial, presentan una estructura rectilínea que da a esta iglesia, como a la de Santa María, vista desde el exterior, un aspecto de fortaleza. El interior, en cambio, tiene muchos aditamentos de siglos posteriores, capillas, retablos y obra escultórica de magnífica factura.

En la zona septentrional cercana a Bizkaia merecen recordarse varios edificios. La iglesia de **Santa María de Orduña** es, en esta zona, el único edificio gótico con planta de cruz latina y tres naves. Tiene seis capillas laterales, tres en cada flanco. Debió de existir un primer templo ya en la segunda mitad del siglo XIII. Pero los principales elementos arquitectónicos que hoy vemos denuncian que la iglesia actual se inició bien entrado el siglo XIV, y que su fábrica debió de alargarse durante toda la siguiente centuria y no se concluyó hasta finales del siglo XVI. Se trata de un templo-fortaleza adosado a la muralla, con paseo de ronda o adarve en su cabecera y los contrafuertes de la misma horadados para circular por dicho paso<sup>60</sup>.

---

60. Sobre la iglesia de Nuestra Señora de **Santa Cruz de Campezo**, v. M. A. PORTILLA, J. EGUIA, "Arciprestazgo de Treviño-Albaina". En *C.M.V.* t. II, pp. 317-319; v. también J. LÓPEZ DE GUERENU, "Nuevas aportaciones a Álava, solar de arte y fe". En *B.I.S.S.* 1974, pp. 427-504; Anónimo, *M.N.E.* t. I, Álava, Vitoria 1985, pp. 55-70.

Buen exponente del gótico tardío es el **Santuario de Nuestra Señora del Yermo** en Llodio, obra de fines del siglo XV o muy de comienzos del XVI en alguno de sus elementos. Consta de dos naves, la central más elevada y la lateral desplegada en el costado sur de aquella. Su cabecera ochavada, cubierta por bóveda de seis nervios convergentes en una clave central, se extiende a ambos lados mediante dos capillas cerradas por bóvedas de crucería. La dos naves, de dos tramos, se cubren con sencillas bóvedas de crucería, y se apean en pilares fasciculados con capiteles sin decorar. El templo recibe la luz de dos ventanales abiertos en el presbiterio, de otros tres en la nave lateral y uno en los pies del templo.

El santuario de **Nuestra Señora de la Encina** en Arceniega es otro templo de primera línea. De planta rectangular, tiene tres naves, presbiterio ochavado con nervaduras convergentes en una clave y un tramo corto de bóveda sexpartita uniendo el presbiterio con la nave central. Se cubre ésta por tres tramos de planta cuadrada y bóveda nervada; en dos de ellos, los nervios no convergen en los polos de la bóveda, sino que limitan sendos espacios cuadrados que, aunque remotamente, recuerdan ciertas soluciones arquitectónicas musulmanas; las otras bóvedas son de terceletes, de finales del siglo XV. La profusión ornamental característica del último gótico se manifiesta aquí únicamente en las pinturas de las bóvedas, algunas del siglo XV y comienzos del XVI, una con la fecha de 1498. Por lo demás, es un sólido edificio, bello en su sobriedad y en su elegancia arquitectónica.

Al margen de los templos góticos reseñados, los que podrían citarse por alguna relevancia artística, son de época muy tardía, y generalmente han sido posteriormente muy transformados. Obra gótica en bóvedas, arquerías y portadas, puede encontrarse en iglesias como Escolumbe, Andagoya y otras en la zona de Cuartango; Urarte, Añastro, San Juan de Treviño, etc. en el condado del mismo nombre; y Atauri, Leorza, Alaiza, Galarreta, Ordoñana, Ocariz, Vírjala Mayor, Alegría, Andollu, Arriaga, Gámiz, Gureñu, Martioda, Urrialde, en la llanada, destacando en el



Portada de Nuestra Señora de Santa Cruz de Campezo (Álava)

extremo oriental de ésta la iglesia de Nuestra Señora de **Santa Cruz de Campezo**, que ofrece aún muestras notables de su originaria fábrica gótica, de llamativa solidez y una austeridad casi románica, adoptando un aparejo mezclado de sillería y sillarejo<sup>61</sup>.

## 2.2.2. ARQUITECTURA CÍVICO-MILITAR

El historiador del arte gótico no puede dejar de lado la arquitectura cívico-militar de Álava en este período de su historia. Es bien sabido que lo que se ha conservado de esa arquitectura se concreta en los castillos y casas-fuertes, a las que, en cuanto concierne al ámbito alavés, Micaela Portilla dedicó una obra completa y exhaustiva<sup>62</sup>. Pasan de 130 las torres estudiadas por la insigne investigadora alavesa. Verdad es que algunas de ellas, aunque muy importantes en la historia de Álava, han desaparecido por completo; de otras solo han quedado restos poco significativos; otras se han transformado en casas de labranza; y no faltan algunas que, aun conservando rasgos tardogóticos, son obra del siglo XVI.

Se ha observado justamente (J. A. García de Cortázar) que para comprender la variedad de formas y estructuras de las torres fuertes (y la observación vale para las tres provincias vascas) hay que abandonar la idea de un complejo social formado por dos grupos unívocos en lucha, los parientes mayores y el pueblo llano. Debe pensarse más bien, incluso dentro de la misma clase noble, en una estructura piramidal, en cuya cúspide estaba el más poderoso de los Parientes Mayores de un clan gentilicio, el llamado “cabo de linaje”, pero teniendo a escala inferior una serie de ramas secundarias que, mediante una política matrimonial, se había ido creando, manteniendo una mutua solidaridad y constituyendo así una constelación de relaciones agnáticas y cognáticas de varios linajes que es lo que constituía el “Bando”.

En algunas de estas familias solidarias, ligados a un mismo “cabo de linaje” de una manera más o menos inmediata, el progreso económico o militar fue despertando el deseo de emular a los “Mayores” y acercarse a su rango mediante la construcción de torres residenciales, alzadas menos con fines militares que con pretensiones de prestigio social.

---

61. M. J. PORTILLA, *Torres y Casas Fuertes de Álava*, (Vitoria, 1978) 2 vol.

62. Con este esquema Ignacio Arocena resume las ideas del historiador J. A. GARCÍA DE CORTÁZAR en *La sociedad vasca rural y urbana en el marco de la crisis de los siglos XIV y XV*. (Bilbao, 1975), p. 285. Véase I. AROCENA, “Los Parientes Mayores y las guerras de bandos en Guipúzcoa y Vizcaya”. En *Historia del Pueblo Vasco*. San Sebastián 1972, I, pp. 151-172; v. También del mismo autor: “Los banderizos vascos”. *B.R.S.B.A.P.* 1969, pp. 217-312; *V. La sociedad vasca rural y urbana en el marco de la crisis de los siglos XIV y XV. Actas del Simposio*, Bilbao 1973. (Bilbao, 1975); B. AGUINAGALDE, *Gipuzkoako Dorretxeak eta Leinuak. Bertan n. 11*. Ed. Dip. F. de Gipuzkoa. (San Sebastián, 1997), p. 76: “Raro es el Pariente Mayor que, para inicios del siglo XVI, no ha enlazado ya con un linaje de mercederes, sean ferreros o no; todos ellos con una torre como patrimonio principal”.

Piénsese también que, junto a las torres rurales, fueron apareciendo por la misma razón, las torres urbanas; y que, al ritmo en que los Parientes Mayores iban siendo derrotados por las Villas y sometidos al poder real, iban también adaptándose a la nueva situación y consecuentemente transformando sus edificios residenciales. Es entonces cuando las torres, ya sea las construidas de nueva planta o las antiguas modificadas, van cambiando de estructura y de forma, adquiriendo caracteres que no responden ya a objetivos bélicos sino a directrices dictadas más por principios estéticos y simbólicos.

Casi todas estas torres están construidas de mampostería pero con sillaría bien labrada en esquinales, dinteles, arcos y jambas. A veces, el último piso es de madera; en muchos casos, en ese piso superior se ponía una pequeña estructura lúnea en forma de saledizo, un cadahalso que se apoyaba sobre modillones o ménsulas de piedra. En Álava hay varias torres enclavadas en recintos amurallados; en otras han quedado restos que atestiguan la existencia de fosos. Normalmente la portada de acceso se situaba en el primer piso, y a ella se ascendía por un patín o escalera adosada al muro. En los ángulos de la torre algunas llevan cubos o garitones. Progresivamente según avanza el siglo XV, las torres se rodean de construcciones destinadas a la vida civil, o exentas al principio, se han ido embutiendo en edificios recientes.

Una enumeración de las principales fortalezas alavesas debería empezar por la de **Guevara**, cuyo solo nombre evoca la familia más poderosa en la historia de la nobleza alavesa. Si las primeras y legendarias noticias de los Ladrón de Guevara nos llevan a las oscuridades del siglo IX, en las luchas banderizas de siglos posteriores sabemos por documentación que fueron cabeza del bando gamboino, que se alinearon alternativamente a favor o en contra de los reyes navarros o castellanos. El castillo de los Guevara, a 15 km. de Vitoria en la llanada frente a la serranía de Elgueta, era una torre imponente que hoy se halla en estado ruinoso, pues el general Zurbano con trescientos kilos de pólvora lo hizo volar en la primera guerra carlista (1839). Además del castillo, en la falda meridional de la loma se alzaba el **palacio** de los Guevara, de planta rectangular (35 x 40 m.) con cuatro torreones de ángulo y residencia de tres pisos sobre la planta baja. Los torreones, de planta cuadrada, medían 10 m. de lado y su espesor era de 1,40 m. Poco queda ya de su grandeza pasada. El torreón N.O. mantiene aún algo de su equipamiento militar: muchas saeteras en sus tres plantas y restos de modillones para el montaje del cadahalso defensivo.

En la ruta que desde la llanada alavesa se dirige hacia Cuartango, destaca la torre de **Martíoda**. Es también una de las torres de mayor relieve y significación en la historia de Álava, por pertenecer a la noble familia de los Hurtado de Mendoza, favorecida también por los Trastámara. Es una esbelta construcción rectangular, rodeada de edificaciones que, adosadas posteriormente a sus cuatro fachadas, ocultan las plantas baja y principal del torre-

ón, dejando exentos únicamente sus tres pisos superiores. Las fachadas del torreón miden 17 y 10 m. Sus muros son de mampuesto con buena sillería en los esquinales.

A la misma noble familia de los **Mendoza** perteneció la torre de ese nombre situada estratégicamente al oeste de la llanada alavesa, muy próxima al puerto de Arrato. Muy bien restaurada en 1963, y convertida hoy en una especie de museo didáctico sobre la heráldica de la nobleza alavesa, presenta una vigorosa torre en el centro de un recinto amurallado.

En **Fontecha**, al S.O. de la provincia, y a poca distancia del Ebro, en posición verdaderamente estratégica, y dentro del señorío de los Hurtado de Mendoza, se alzan dos torres medievales. La llamada torre de **Orgaz** que es hoy una de las más bellas de la provincia, con un palacio separado de la torre por un patio; y la llamada torre del **Condestable**, al N.O. de la villa, no lejos del núcleo de población. Debió de pertenecer a la familia de los Solórzano que emparentó con los Velasco (familia del Condestable de Castilla).

Situada en el valle de Ayala, al borde de un río que le ofrece un foso natural, la torre **Murga** tiene interés para el historiador del arte por unas características que hacen de ella un tipo especial: el de las torres exentas y defensivas que en siglos posteriores fueron privadas de sus elementos defensivos (saeteras, etc.) y ceñidos en tres de sus lados por un palacio señorial. La torre fue construida en el siglo XIII por Juan Sánchez, del linaje de los Ayala. La torre de **Quejana** es quizá la más impresionante de Álava. Fue construida en el primer tercio del siglo XIV por Fernán Pérez de Ayala, un caballero que, después de fundar allí mismo el convento de San Juan Bautista de monjas dominicas, se retiró a la soledad del claustro. El palacio y fortaleza, cuna de los Ayala, fue muy transformado por reformas en 1737<sup>63</sup>.

Terminaremos esta selección entre las múltiples torres alavesas, mencionando la torre y palacio de **Villanañe**, de la familia de los Varona, que es el conjunto fortificado mejor conservado de la provincia; una conservación debida a que ha sido habitada hasta hoy por descendientes de sus primeros propietarios. El conjunto es un palacio fortificado, de doble planta, precedido de un foso de agua y un adarve almenado, y adosado a un torreón por el norte y el oeste. La torre es casi cuadrada (10 x 9 m.), y según la regla normal, tiene aparejo de mampostería con esquinales de sillería, y está cubierta con tejado a cuatro aguas. Tuvo almenas, hoy cegadas. Se construyó probablemente en el siglo XIV.

---

63. M. J. PORTILLA, O.c., II, p. 858 s.; S. SILVA Y VERÁSTEGUI, "Las empresas artísticas del Canciller Pedro de Ayala". Comunicación al "Congreso de Est. Históricas, Vitoria en la Edad Media, 1981". Vitoria 1982; Anónimo, "Palacio-Casa Solar de Ayala en Quejana". En *M.N.E.*, I, pp. 287-299.

## 2.3. El último Gótico en Bizkaia

### 2.3.1. ARQUITECTURA RELIGIOSA

En la carta-puebla de Bilbao en 1300 se alude al templo de Begoña. Pero la actual basílica de **Nuestra Señora de Begoña** se inició en 1511. Tiene tres naves, siendo más elevada la central, y tres ábsides, poligonal el del centro y de cabecera plana los laterales. Los pilares baquetonados, con columnillas adosadas sostienen las bóvedas, todas estrelladas. Carece de triforio.

**Santa María de Portugalete** es también una imponente construcción de la primera mitad del siglo XVI, aunque se sabe que ya en el siglo XIV existía una iglesia anterior en el mismo solar, pues se la cita en el fuero de la villa (1322). Patrocinada por el municipio de la villa y también por personas privadas, que van a responsabilizarse de las capillas, la construcción de esta iglesia singular fue larguísima (prácticamente durante todo el siglo XVI). Se sabe que, al menos entre los años 1541-49, el maestro responsable de la fábrica era Juan de Garita cuyo nombre consta en la portada del lado del Evangelio. Es de tres naves, de cuatro tramos, con capillas entre los contrafuertes; carece de crucero, y tiene un solo ábside ochavado de tres paños en la nave central, más alta que las otras dos. Las bóvedas de las naves laterales son cuatripartitas, mientras que las de la central son de terceletes, la del ábside es estrellada de seis puntas, y las de las capillas aún más complicadas, con combados. El alzado de este edificio se distingue por su triforio con vanos coronados por arcos conopiales. Al exterior, las cubiertas descargan sobre severos contrafuertes mediante cuatro arbotantes por cada lado. La torre y la sacristía son posteriores a la época gótica. En Bermeo es notable la iglesia juradera de **Santa Eufemia**, buen testigo de los edificios sometidos a reconstrucciones, reparaciones y modificaciones durante varios siglos; pues conserva aún canecillos románicos entre los contrafuertes del ábside, unas crucerías cuyos nervios y baquetones acusan obra del siglo XIII y una nave con claras intervenciones en bóvedas y ventanas del siglo XV.

La reseña de los principales templos góticos de Bizkaia no sería completa si no se mencionara, siquiera sea por su amplitud, la iglesia de **San Severino** de Balmaseda. De ella solo podemos hablar por lo que hoy vemos, porque carecemos de documentación sobre su construcción. Es una iglesia de tres naves, de cuatro tramos cada una, siendo la central más alta que las laterales y rematada en ábside ochavado de siete paños. El transepto supera también en altura y anchura a las laterales. La repartición de la planta parece señalar un plan semejante a las iglesias góticas del siglo XIV, pero la ejecución pudo ser posterior, y todo hace pensar que la fábrica se prolongó largo tiempo y obligó a modificaciones del plan primitivo, lo que explicaría la diferencia de formato en los tramos. Los soportes son núcleos cilíndricos con columnitas adosadas respondiendo a los arcos formeros, cruceros y perpiaños, aunque también aquí hubo cambios, pues se advierte que en algunos puntos se ha prescindido de las columni-

tas que debían corresponder a los arcos diagonales. Una variación similar se observa en los capiteles, pues mientras unos son figurativos, otros se reducen a mera cardina o faja moldurada. Al exterior, contrafuertes prismáticos corresponden a cada uno de los apoyos interiores. Se supone que la construcción de San Severino debió quedar terminada a principios del siglo XVI.

A esta enumeración de construcciones tardo-góticas habría que añadir una reseña de los elementos flamígeros con los que se buscó el adorno de edificios góticos anteriores. Tales aditamentos se hallan, por ejemplo, en la catedral de **Santiago**, a la que se adosó un claustro en el siglo XV. En él las tracerías de los ventanales presentan formas alargadas de perfiles flamígeros. Igualmente podríamos aquí recordar la tardía construcción de **San Antón de Bilbao**, con sus soportes fasciculados, su fina molduración, su fenestraje y cornisas de bolas por el exterior; así como la **Asunción de Lekeitio**, que, aunque planificada probablemente en el siglo XIV, fue alzándose en el siglo siguiente y que con los siglos ha sufrido grandes transformaciones; su fachada ostenta un friso decorado de figuras esculpidas y un gran ventanal de tracería flamígera.

Detendremos aquí nuestra enumeración de iglesias vizcaínas góticas advirtiendo que, aunque se pueda calificar de **góticos** a una serie específica de templos levantados en el siglo XVI, como los de **Gernika**, **Zamudio**, **Gauteguiz de Arteaga**, **Santa María de Güeñes** etc., grupo al que López del Vallado denomina “segundo gótico”, y otros “Gótico vasco”, preferimos situarlos en los capítulos del Renacimiento, pues tal es, a nuestro parecer, el espíritu que respiran. Y algo parecido podemos decir de la iglesia de **Santa María de Ulíbarri de Durango** que conserva algunos vestigios gótico-renacentistas; pero habrá que recordarla en el capítulo dedicado al barroco.

### 2.3.2. ARQUITECTURA CÍVICO-MILITAR

El capítulo de arquitectura cívico-militar en estos siglos bajomedievales, se presta a una enumeración excesivamente larga y tediosa aunque solo fuera para dar una ligera idea de las 166 torres vizcaínas (la mayoría de ellas en la zona de las Encartaciones) censadas en el Catálogo de Ybarra y Garmendia, y construidas entre los siglos XIV-XVI. Describiremos someramente varios ejemplares de los más significativos.

Podría bastar el hecho de que en **Muñatones** escribió Lope García de Salazar sus “Bienandanzas y Fortunas”, fuente principal de todo lo que hoy sabemos de las luchas entre banderizos, para que el historiador se sintiera obligado a comenzar recordando esta mole que, en el término actual de Musquiz, merece el nombre de **Castillo de San Martín de Muñatones**. Se trata de una reedificación realizada en los años 1450-1460 por quien había de ser famoso cronista de las luchas banderizas. Sin duda fue una reconstrucción más fiel al edificio original que las que de otros castillos vizcaínos



se hicieron en el siglo XX, como los de Butrón y Arteaga<sup>64</sup>. El castillo de Muñatones sufrió el abatimiento ordenado por Enrique IV y luego las consecuencias del decreto de los Reyes Católicos (1498) prohibiendo la construcción de Casas Fuertes. A pesar del abandono posterior al que quedó condenado el colosal edificio, el análisis de lo conservado demuestra que la torre de Muñatones responde al tipo de castillo rural conocido en el País Vasco, y que hemos comentado a propósito de las torres alavesas: en el centro de un recinto cuadrangular doblemente amurallado, con un foso que corre por los cuatro flancos entre los dos adarves, se alza el poderoso cubo vertical, probablemente almenado ya en su origen, hermético en los pisos bajos, con ingreso principal en la primera planta mediante patín de unos 30 escalones. El primer adarve es almenado y estaba dotado de varias torres; el segundo, más alto y más grueso que el exterior, tiene un espesor de 2,80 m. y alcanzaba una altura media de 7,50 m; su perímetro externo describe un rectángulo de 49 x 39 m. El torreón es un paralelepípedo sobre una base rectangular, de 15 x 13,30 x 25 m. impresionante por sus proporciones y por sus muros de casi tres metros de espesor. Es un buen ejemplo de lo que debieron de ser las torres vascas más poderosas –las de los cabos de linaje– en la época álgida de las luchas banderizas.

La casa-torre de **Aranguren** (Orozko), en las estribaciones del Gorbea, muy cerca de Ibarra y Urigoiti, puede ser edificio-tipo de lo que debieron de ser las torres rurales de linajes de segunda categoría. En planta es un cuadrado de 13 m. de lado. Tiene dos plantas bajas, de mampostería, en las que se abren de manera asimétrica e irregular, además de varias saeteras, algunas ventanas relativamente amplias, alguna bajo arco conopial, que corresponden sin duda a transformaciones realizadas a fines del siglo XV. En la fachada principal, al nivel del suelo se abre, en posición lateral y nada simétrica, una gran puerta de arco de medio punto bajo enormes dovelas areniscas; en su clave, está grabado el blasón familiar. En la planta superior hay otra puerta, que originariamente sería la principal, a la que se ascendía mediante patín. El piso más elevado sale en voladizo, en sus fachadas principal y trasera, y está aparejado en hiladas de ladrillo en un entramado de madera de desarrollo irregular. Son varios los elementos de esta torre que muestran la fidelidad a una tradición popular que se mantendrá en la arquitectura popular vasca. Las mismas irregularidades y asimetrías que se hacen patentes en la disposición del aparejo o en la repartición de los vanos, no carecen de cierta belleza y encanto. Es algo que se repite en otras torres rurales de Bizkaia; por ejemplo, en la torre de Muncharaz.

Más que de torre, en el caso de **Muncharaz** (Abadiano), podríamos hablar de palacio. Primitivamente fue una de esas torres desmochadas por orden

---

64. La torre de **Butrón**, cuya estructura y forma primitivas solo puede adivinarse por grabados antiguos, fue un castillo de enorme grandeza y solidez, como solar que era del “cabo de linaje” del bando oñacino. El fantástico castillo que hoy se ve, reconstrucción romántica de 1864, nada tiene que ver con la torre primitiva. Lo mismo puede decirse de la torre **Arteaga** (en Gautégui de Arteaga), convertida el siglo XIX en château francés a gusto de la emperatriz Eugenia de Montijo.

de Enrique IV, que tuvo una reconstrucción tardía, típica de ese momento histórico del siglo XVI en que la antigua Torre o Casa-Fuerte se convierte en palacio rural. Por su situación, hoy en medio de campos labrantíos, resulta impresionante este cubo de 17,78 x 15,85 x 15 m. aparejado con sillería arenisca tostada, con algunos añadidos de mampostería y ladrillo, que dispone de cinco plantas de madera, y se cubre con un tejado a cuatro aguas. Hoy ya no es posible conocer la distribución del espacio interior que sin duda varió según las conveniencias de cada momento<sup>65</sup>.

La conjugación del punto de vista estético con el histórico nos llevaría a citar con gusto otras torres de trágica historia, como, por ejemplo, la de **Arancibia-Berriatúa** (Ondarroa), de cuya destrucción Lope García de Salazar nos ha dejado una dramática crónica. Hoy contemplamos con añoranza y casi con deleite la torre que fue reconstruida sobre una pequeña prominencia del terreno: tiene escalera exterior, los vanos son ajimezados y está aparejada con una mampostería muy cuidada; en su parte alta conserva una fila de canecillos que soportaban el primitivo cadahalso. Al mediodía presenta tres ventanas geminadas, una aspillera y, a la altura del primer piso, la puerta ojival, a la que se accedía mediante el patín, de seis metros de altura<sup>66</sup>.

## 2.4. El último Gótico en Gipuzkoa

### 2.4.1. ARQUITECTURA RELIGIOSA

Como es bien sabido, la ciudad de **San Sebastián** entró muy tarde en la historia documentada. El rey de Navarra Sancho el Sabio sin duda deseando facilitar el comercio abriéndose al mar, concedió un fuero; y un núcleo de población quedó asentado en "El Antiguo" junto a un pequeño monasterio dedicado al mártir San Sebastián. En tiempo de Sancho el Fuerte se amuralló y dentro de sus muros fueron surgiendo otras dos iglesias dedicadas a Santa María y a San Vicente. Ninguna de aquellas primeras construcciones se ha conservado. De las que las reemplazaron y quedan hoy en pie, **San Vicente** es la más antigua. Se sabe documentalmente que sustituyó a una románica que pereció en un incendio en 1314. Se iniciaron los trabajos en 1507<sup>67</sup>, pero las obras se alargaron muchísimo. En 1574 todavía se intentaba acabar el ábside. El pórtico tuvo que esperar hasta 1619, y la sacristía

---

65. Anónimo: "Casa-Torre de Muncharaz". En *M.N.E.*, III, pp. 1-10; J. YBARRA y P. GAMEN-DIA, *Torres de Vizcaya*, (Madrid, 1946), t. III, pp. 218-222.

66. M. BASAS, *Las Casas-Torre de Vizcaya*, 1977; J. YBARRA, *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, 1958.

67. S. CAMINO y ORELLA, *Historia civil, diplomática, eclesiástica, antigua y moderna de la Ciudad de San Sebastián*, San Sebastián, 1963; L. MURUGARREN, *San Sebastián. Donostia*. Soc. Guipuzcoana de Ediciones, San Sebastián, 1978.

hasta 1666, siguiéndose en siglos posteriores frecuentes obras de restauración y transformación.

La iglesia de **San Vicente** tiene tres naves, siendo la central más alta que las laterales. El crucero no sobresale lateralmente, y solo se advierte en el interior por su mayor altura. Las naves se cubren con crucerías sencillas, salvo la de la capilla mayor que se rehizo en el siglo XVIII. El ábside es ochavado y presenta grandes contrafuertes. Los soportes de las naves son cilíndricos con columnillas adosadas y capiteles de sencillas hojas estilizadas. Los vanos son típicos de un gótico muy tardío. En 1929 se abrieron cuatro grandes rosetones; los dos mayores, en los muros laterales. Están fabricados en piedra arenisca azul. En la época barroca se hizo el pórtico y la bóveda del coro bajo. Vista desde el exterior, llama la atención el garitón adosado con pretensiones defensivas en el lado sur del templo, y pueden verse también algunas gárgolas y aspilleras que se han conservado de la primera época de su edificación. Todo contribuye a un cierto contraste entre la variedad de elementos en la fábrica externa y la coherencia y armonía plástica del interior, revalorizada por la última restauración (1998).

Otra de las iglesias de notable prestancia gótica es la de **San Miguel de Oñate**, surgida en la época en que esta villa, hoy guipuzcoana, constituía un condado independiente. Empezó a construirse en el siglo XV. Es de tres naves, de distinta altura, sobresaliendo la central que se apoya sobre arbotantes exteriores. Un cobertizo adosado por la parte de la Epístola se convirtió en una cuarta nave en el siglo XVI, cuando se hizo el claustro. Separan las naves fuertes soportes cilíndricos y en ellas se enjarjan los arcos y nervios de las bóvedas, sin capiteles. Las naves se cubren con crucerías sencillas; y en las claves se ven los escudos de los fundadores: el del Conde Guevara en la nave antigua, y el de Don Rodrigo de Mercado y Zuazola en la construida en el siglo XVI. Las tres naves terminan en ábside; poligonal en la central y en la de la Epístola; y plano en la del Evangelio. El presbiterio se encuentra a gran altura, porque en 1612 el Conde de Oñate quiso fabricarse su sepultura en cripta bajo el altar mayor. Visto desde el exterior, el templo no da una impresión de unidad compacta, como resultado que es de obras realizadas en distintas épocas, particularmente sus portadas.

La iglesia de San Miguel posee un claustro, aparejado de sillería en el exterior y mampuesto en el interior, que fue costeado por el obispo Mercado de Zuazola, mediante contrato con el maestro Pedro de Lizarazu en 1526. Construido durante el segundo tercio del siglo XVI, en estilo gótico florido, es un bello conjunto de cresterías mixtilíneas, jambas, escudos y filigranas que se miran en las aguas del río Ubao que se desliza a sus pies.

De la iglesia de **San Juan Bautista de Mondragón** no se ha conservado documentación anterior a 1355, fecha en que se unieron las anteiglesias de Uribarri, Udala, Garagarza y Santa Agueda de Guesalibar. Debió de pensarse inmediatamente en la construcción de la iglesia. Construida con piedra de sillería, tiene tres naves y tres ábsides. Una torre, con aire de fortaleza, se alzó en 1520. Modernamente, en 1953, en el ábside se retiró el retablo y para dar más luz, se rasgaron los ventanales geminados góticos.

Igualmente tardogótica es la iglesia de **Nuestra Señora de la Asunción de Hondarribia**, que empezó a construirse junto a la base de una enigmática torre que quedó algo englobada en la iglesia. Las obras se iniciaron en abril de 1471 y no se terminaron hasta 1549. Tiene tres naves de distinto alzado que terminan en ábsides poligonales. La superficie total es de 44 x 28 m. Aunque parece seguir el esquema de la planta en cruz latina, su crucero no es saliente; pero alcanza la altura de la nave central. Tiene cinco tramos; amplios ventanales que durante mucho tiempo estuvieron cegados. Al exterior, dispone de vigorosos contrafuertes, coronados por pináculos. Una bella bóveda de crucería sostiene el coro. Abunda la decoración del gótico flamígero, y es notable la labor escultórica de las claves de bóvedas<sup>68</sup>.

Por lo demás, y sin olvidar alguna ermita gótica como la de **San Martín de Askizu**, que debió de ser fin de etapa en la calzada cantábrica a Compostela, y bien merece una visita, son muchas las villas guipuzcoanas que tuvieron su iglesia parroquial en estilo gótico sencillo, cada una con alguna peculiaridad. La de **San Pedro de Zumaya** por ejemplo, se alza como una fortaleza en un promontorio sobre el mar y dominando toda la zona urbana de la villa. Está provista de una torre severa, de base casi cuadrada y de cuatro tramos; lleva el cuerpo alto unas ventanas separadas por maineles; pero todo ofrece un aspecto de torre románica. El templo, de una sola nave, es de cuatro tramos terminados en ábside poligonal ochavado, mide 30 por 14 m. Está cubierta con crucerías de terceletes, de nervios muy acusados y claves colgantes de piedra arenisca.

Sin la prestancia de **San Pedro de Zumaya**, hay otras muchas iglesias de una sola nave que, aunque terminadas o reconstruidas en el siglo XVI, conservan visibles restos góticos de edificios precedentes: así en Aizarna, Anoeta, Arrona, Alquiza, Aduna, Soravilla, Berástegui, Aya, Amasa, Asteasu, Usúrbil, Ormaiztegui, Elduayen, etc.

## 2.4.2. ARQUITECTURA CÍVICO-MILITAR

Como arquitectura civil y militar propia de estos siglos, en Gipuzkoa hay que volver al tema de las **Torres** o Casas Fuertes, que, en esta provincia, quizá más que ninguna otra, son las protagonistas materiales de la historia del País durante tres siglos.

Nos fijaremos en las Torres o Casas Fuertes de los Parientes Mayores; pero, en lugar de volver al tema de los banderizos y singularizar nuestras observaciones sobre cada una de las mansiones bélicas de los Oñacinos y los Gamboinos, limitémonos a señalar algunos rasgos de las torres clásicas,

---

68. Juan SAN MARTIN, *Santa María de la Asunción de Hondarribia: Historia, Arquitectura y Arte*, San Sebastián, 1998.

dejando de lado otras muchísimas que más que como torres, deben ser consideradas como “caseríos nobles”.

En una primera época las Torres debieron de combinar la madera con la mampostería. Solo cuando las finalidades bélicas se impusieron imperiosamente, debió de hacerse necesaria la piedra. Tras la quema de las torres banderizas provocada por las Villas y el desmochamiento ordenado por Enrique IV (1456), algunas torres fueron reconstruidas en sus pisos superiores con ladrillo y despojadas sustancialmente de su aparato bélico ofensivo y defensivo, como las de **Balda** (Azkoitia) o **Loyola** (Azpeitia); a otros nobles, como los **Berástegui** o los **Amezqueta**, se les toleró reconstruirlas en piedra pero con menor altura. Solo por circunstancias especiales, a ciertas familias, como los **Guevara** (Oñate) o los **Isasaga** (Azkoitia) se les permitió mantener casas de imponente aspecto exterior. En todas ellas el cambio de finalidades se hace patente en las formas externas (saeteras, ventanas, matacanes, almenas, garitones, etc.), aunque alguno de esos elementos, y especialmente los garitones de ángulo, se conserven, como en **Emparan** y **Loyola** (Azpeitia), más por razones estéticas y decorativas que realmente funcionales. Otros elementos característicos de la época conflictiva se suprimen pero dejan sus vestigios evidentes, como son las ménsulas sobre las que se apoyaban los matacanes. Así ocurre, por ejemplo, en la torre de **Berriatúa** (Mutriku), que conserva la cornisa de modillones del antiguo cadahalso, o más aún, en la torre de **Legazpi** (Zumárraga) en cuya fachada se ven aún tres filas de ménsulas a distinta altura. Esta torre de Legazpi o de **Jáuregui** (como también se la denomina) tenía además un adarve o antemural (hoy suprimido) ante la fachada, donde ahora se ve la puerta ojival dovelada, sobre el cual se construyó la vivienda.

La reconstrucción de algunas torres en el siglo XVI hace aún más evidente esta pretensión de palacio residencial, al tomar un aspecto más renacentista que medieval, como hizo el sobrino de San Ignacio de Loyola, don Beltrán López de Gallastegui en la torre construida en 1550 sobre el solar medieval de **Ozaeta** (Vergara).

En comparación con los torreones de los otros territorios, en las torres guipuzcoanas predomina la estructura aislada o exenta. Rara vez las edificaciones residenciales se adosan a la torre, como es frecuente en Álava. Asimismo, raro es hallar en Gipuzkoa torres de aspecto tan masivo como las de Fontecha, Guevara o Quejana en Álava, o las de Salcedo de la Cuadra (Güeñes), la de Muñatonos y la de Butrón (antes de su restauración del siglo XIX) en Bizkaia. Pero, a pesar de esa moderación en las dimensiones, el impacto sensitivo y emocional que causa el encuentro visual con estas torres guipuzcoanas, por ejemplo, la de **Oñate**, la de **Lili** en Cestona o la de **Berástegui**, frecuentemente en la soledad de un entorno rural y sobre el fondo de un verde frondoso o campesino, es estéticamente inolvidable.

La estructura interior de la torre guipuzcoana no debió diferenciarse mucho de las alavesas. Un gran poste sobre un pie derecho central (en algunos casos dos, como en **Loyola** o en la **Torre Luzea** de Zarauz), sirve de

soporte a todo el entramado de vigas que, apoyadas en los muros de notable espesor (entre un metro o metro y medio) aseguran la solidez de los pisos. La torre de **Zarauz** llama particularmente la atención desde el punto de vista estético. Con su buena sillería arenisca, su escalera exterior de 16 gradas, sus huecos ajimezados, y sus dos espolones de piedra avanzando en la fachada principal, que servirían para reforzar el cadahalso, **Torre Luzea** es sin duda la más bella de las torres urbanas de Gipuzkoa; a cuyo efecto contribuye el contraste entre el aspecto masivo de la torre y su esbeltez, entre el hermetismo bélico de su parte baja y el fino y simétrico diseño de las ventanas geminadas en los pisos superiores.

## 2.5. La escultura monumental Gótico-Tardía

Una vez embellecidos los templos del Bajo Medievo con relieves y esculturas como hemos reseñado anteriormente, la plástica propiamente monumental no fue muy pródiga en el siglo XV. Trataremos de ella señalando de una manera global lo más destacable en Euskal Herria.

Fechado en 1432 y firmado por su promotor, el notario Eneco Pinel, un curioso relieve dedicado a la **Trinidad** se muestra sobre un plinto de la iglesia de San Pedro de **Olite**. En él se efigian además, al pie de la Trinidad, el donante, su mujer y sus cuatro pequeños vástagos, cobijado el notario bajo la mano protectora de San Pedro y su mujer por la de Santa Catalina. Es impresionante la representación de las tres personas divinas en compacta unidad, las tres con rostros humanos, pero el Verbo y el Espíritu semiocultos y casi fundidos en un bloque tras el manto vertical y unificador del Padre.

Dejamos el Olite escultórico del último gótico recordando que, procedentes de su palacio, en el Museo de Navarra se conservan dos soberbias estatuas, de tamaño superior al natural<sup>69</sup>. Les faltan las cabezas; y se ha sospechado que podían ser retratos del rey Noble y de su esposa Leonor. A pesar de su mutilación capital, se adivina un escultor que ha alcanzado la madurez del gótico, una especie de clasicismo que no puede menos de hacernos recordar las grandes esculturas de Reims por la perfección del modelado de los paños y el arte en dar elegancia al drapeado logrando que no se acusen los miembros anatómicos<sup>70</sup>. La elegancia del drapeado y la ligera curvatura de las figuras nos inducen a datarlas en los primeros años del siglo XIV.

---

69. AMN, IV, p. 221

70. A este propósito juzgamos muy acertada la intuición de JIMENO JURÍO al señalar el contraste entre los estilos que afectan a la historia de la escultura: "El perfecto modelado cóncavo de los ropajes, más que expresar las formas del cuerpo, se relaciona con el espacio dominante, constituyendo volúmenes antisensuales, por contraposición a las formas convexas que tienden a lo mórbido". En *Olite monumental*, p. 31.

La abundancia y calidad de las obras realizadas en torno a la catedral iruñesa y su claustro imponen la certidumbre de la existencia de varios talleres en la capital del reino, con una comunidad de rasgos estilísticos que permite hablar de una “escuela de Pamplona” que maduró y floreció sobre todo en los reinados de la dinastía de Evreux.

Pero la obra escultórica más notable de este período tardo-gótico la ha conservado Laguardia en la magnífica portada de la iglesia parroquial de **Santa María de los Reyes**. Desde un principio se construyó formando parte de un pórtico, abierto al exterior en su frente y en los lados, que no se cerró hasta bien entrado el siglo XVI, una vez que se había convertido en capilla.

La portada se presenta como un conjunto espléndido de jambas flanqueando una gran portada abocinada con cinco arquivoltas y mainel. En las jambas vemos las figuras de los doce apóstoles, como es habitual, seis por cada lado, alojadas en hornacinas que se alzan sobre un basamento de altos pedestales, labrados con diversos motivos, arquitectónicos y figurativos. En las figuras de los apóstoles, de un formato mayor que el natural, llama la atención la perfección realista de su talla, unida a una acusada esbeltez que denuncia a un artista que busca más la expresividad que la belleza anatómica. Por otra parte, es notable la variedad lograda en las actitudes de los cuerpos, casi todos apuntando un ligero movimiento, y la diferenciación en los rostros, en los gestos, en los plegados de sus vestidos, y en los emblemas que los identifican.

El tímpano, constituido por tres registros superpuestos según el esquema tradicional gótico, está dedicado a la historia (canónica y legendaria) de la Virgen María. En el mainel, entre dos puertas de arcos escarzano y trilobulado, una bella imagen de la Virgen María, esbelta y ligeramente flexionada, refleja la perfección cimera de un gótico que anuncia el Renacimiento.

De esta magnífica portada, que exhibe en los pedestales los escudos de Navarra, y que hoy luce con una policromía reciente, carecemos de documentación. Podría datarse de finales del siglo XIV o principios del XV; en todo caso, antes de 1461, fecha en que Laguardia dejó de pertenecer a Navarra<sup>71</sup>.

En Gipuzkoa y Bizkaia, es muy escasa la escultura monumental gótica verdaderamente valiosa, si tomamos ese término en el sentido restringido que aquí le estamos dando, de una escultura figurativa que, sin excluir su finalidad ornamental, cumple otra función didáctica y litúrgica. Esta parquedad iconográfica probablemente habrá que relacionarla con la limitada disponibilidad en recursos económicos de las villas vascas en su primera época y quizá también con una característica casi innata en el vasco habitante del

---

71. L. LAHOZ, “El pórtico de Santa María de los Reyes de Laguardia”. En *El arte gótico en Álava*, pp. 154-157.

antiguo “saltus vasconum”, algo resistente al naturalismo icónico cuando trata de ornamentar y rodear de belleza figurativa su vida cotidiana.

En este sentido, el patrimonio escultórico gótico de ambas provincias no resiste la equiparación con la estatuaria de Navarra y Álava. Limitémonos a señalar, entre las portadas de templos vizcaínos del siglo XV, quizá la más bella de todas, la denominada “portada de sol” de **Santa María de Güeñes** en la que apunta el estilo “gótico isabelino”; en ella, bajo un arco apuntado, rematado por otro conopial, y un tímpano ornamentado de roleos, se abren dos accesos de arco carpanel, separados por un mainel sobre el cual se sustenta la efigie en piedra de la Virgen con el Niño bajo doselete gótico afiligranado, flanqueada por dos ángeles. Alguna semejanza tiene con esta portada la de **Lekeitio**, con sus nueve arquivoltas, su parteluz ostentando la imagen de la Virgen con el Niño bajo un tímpano que sigue la tracería del triforio; y la de **Gernika**, fechada y firmada en 1449 por Sancho de Emparan. Recuérdese asimismo la “portada del Ángel” de la catedral bilbaína, la del pórtico de San Antón, y las dos portadas de **Santa María de Axpe**, que con sus arcos conopiales, sus agujas y medallones, se emparentan evidentemente con el estilo “isabelino”. También podríamos dar aquí relevancia a la portada del crucero de **San Severino de Balmaseda**, con sus cuatro arquivoltas albergando un tímpano muy decorado, las hornacinas vacías de sus jambas y la imagen del Salvador de pie en el parteluz, separando las dos puertas.

En cuanto a Gipuzkoa, podríamos mencionar el Calvario que preside el ábside de **San Martín de Askizu**. La escultura de la Magdalena, también gótica, que se ve en el muro sur de la misma iglesia es más bien una escultura exenta traída allí de otra parte para llenar el vacío del muro.

## 2.6. Imaginería exenta y retabística

### 2.6.1. LOS RETABLOS

El origen del retablo es de datación antigua y está en cierto modo ligado a la historia del culto a las reliquias de los mártires. Cuando este culto proliferó a expensas de la preeminencia debida al altar, olvidando la esencial significación de éste en la liturgia cristiana, apareció en el siglo XI la predela y el panel detrás del altar (*retro-tabulum*) que reproducía pintadas las efigies de Cristo, de la Virgen y de los Santos y Mártires patronos<sup>72</sup>. Pero es en la época gótica avanzada cuando el retablo empieza a tener un desarrollo que interesa al historiador del arte. De los retablos pintados hablaremos luego.

---

72. La colocación de las reliquias de los santos entre la pared del ábside y el altar trajo dos consecuencias desafortunadas para el culto litúrgico: que el altar empezara a ser considerado como un soporte del relicario, y que el sacerdote se viera obligado a officiar de espaldas a los fieles. Véase un resumen sobre el nacimiento del retablo y su evolución, en J. PLAZAOLA, *El Arte Sacro Actual*. BAC 1965, pp. 136-138.



Mencionemos ahora los más notables retablos de talla o de labra, trabajados en el País Vasco o importados a él durante la época gótica, algunos ya en los albores del Renacimiento.

En **Álava** se han conservado tres retablos de calidad: en Yurre, Arceniega y Aspuru. En **Yurre** encontramos esa feliz paradoja de un diminuto poblado dotado de una notable obra de arte bajomedieval. La parroquia de Santiago de Yurre, aparte de su retablo mayor barroco, en la capilla derecha del cruce-ro ostenta un retablo pequeño (1,90 por 2,05 m.) en forma de políptico de tres cuerpos, el central y las portezuelas; los tres, divididos en tres pisos. El central lleva la imagen de la Virgen sedente. En los pisos se representan las consabidas escenas de la Infancia. La talla de las figuras es elemental y torpe; pero agrada por su ingenuidad. Se le ha datado en el siglo XIV, y es considerado como el más antiguo del País Vasco.

De mayor prestancia y formato que el de Yurre, el retablo de **Aspuru** (Valle de Barrundia) ofrece otro ejemplo de una pequeña aldea en posesión de una obra de cierto valor iconográfico y artístico. El basamento y el sagrario son de estilo romanista y el banco algo anterior, pero son partes que se añadieron en el siglo XVI al retablo gótico que aquí nos interesa, y que ha sido recientemente restaurado. Es de tres calles, teniendo tres pisos las laterales, separadas por pilastrillas góticas, rematadas en pináculos con imágenes bajo doseletes, y ceñidas por un guardapolvos de excelente cenefa decorativa. En la predela se escenifica el Santo Entierro con un gran número de personajes; y preside el retablo, en la casilla central, una escultura exenta del titular, San Juan Bautista: Figura algo rígida, vestida con manto caído en pliegues acartonados, señala con su mano derecha el Cordero que sostiene en la mano izquierda. Sobre el nicho principal se representa el Bautismo de Cristo; y en las dos calles laterales se despliegan seis relieves con escenas de la vida del Precursor. Es una obra interesante como conjunto iconográfico, más estilísticamente agradable<sup>73</sup>.

El retablo mayor del Santuario de la Virgen de la Encina de **Arceniega** debe ser apreciado como uno de los más bellos conjuntos del País Vasco. Debió de hacerse a comienzos del siglo XVI. Dotado de un amplio guardapolvo, está montado con un alto banco, tres pisos en las calles laterales y dos en la central, más un ático, coronado por el Calvario. Las tres casas de cada lado se dividen en dos escenas, suficientemente separadas como para que parezca un retablo de cinco calles. Todas las escenas quedan protegidas con una alta tracería flamígera. Se ve, por sus dimensiones, que se ha querido privilegiar la escena central: la Aparición de la Virgen sobre la encina y los sucesos relativos a ella y al proceso que siguió para verificar el milagroso hecho. Las escenas representadas en el banco son el Prendimiento, la Flagelación, con la Cena en el centro. En el resto del retablo se completa el programa iconográfico con la historia de la Virgen y de la Pasión de Cristo. El dominio del modelado en las figuras y en sus gestos y actitudes, y un claro

---

73. C.M.V. t. V, pp. 327-329; P.L. ECHEVERRIA GOÑI (dir.): *Erretauloak. Retablos*. II, pp. 492-500.

inicio de la perspectiva nos hacen pensar en el Renacimiento, pero no faltan algunos caracteres todavía goticistas<sup>74</sup>.

De **Orduña**, en la provincia de Bizkaia (aunque diócesis de Vitoria), es obligado mencionar el retablo gótico existente en la Capilla de los Herrán de la parroquia de **Santa María**. Está dedicado a San Pedro. Aunque tiene detalles renacentistas, fundamentalmente habría que calificarlo de gótico tardío, concretamente hacia 1520. Está constituido por un cuerpo de tres calles, siendo la central más alta que las laterales, y un guardapolvos. Cada calle tiene dos casas con relieves. La mayor altura de la calle central permite que la casa inferior ofrezca mayor espacio para la escena principal, destinada a honrar al santo titular: **San Pedro**. Se le presenta sedente, vestido con las insignias de su supremo pontificado, y flanqueado por dos ángeles. En las casas laterales superiores se representan dos escenas de la Pasión: en las inferiores, dos escenas dedicadas a San Pedro: la **barca de la Iglesia** y el **martirio de San Pedro**. En el banco, en la parte central, la **Misa de San Gregorio**, y en los lados, cuatro figuras aisladas, correspondiendo dos por cada calle: **San Juan Bautista**, **San Andrés**, **San Pablo** y **Santa Catalina de Alejandría**. Todo el retablo, que Weise califica y analiza como tríptico, respira goticismo por la abundante decoración que enmarca las escenas, pero un cierto gusto flamenco, que se manifiesta “entre otros detalles, en las estolas cruzadas, en los manípulos de los ángeles y, sobre todo, en sus alas puntiagudas”<sup>75</sup>.

Algo parecido en estructura al de Orduña, de la misma datación, es el retablo de **San Emeterio y San Celedonio** de la iglesia juradera de Goikolejea, de Larrabetzu. En sus cuatro plafones se ilustra la vida de los dos titulares, reservándose la parte central para las dos efigies de ambos santos, y el nicho superior para una Andra-Mari sedente bajo dosel ornado con tracería gótico-tardía.

En el Museo Diocesano de Bilbao se guarda el bello **Tríptico de Guizaburuaga**, en el que, bajo doseles góticos, se albergan unas tallas con escenas de la Infancia de Cristo, de trazos muy naturalistas, propios de la época renaciente. La escena está presidida en lo alto por la efigie de San Martín. En el otro extremo de la sala, podemos ver adosado a la pared, un **retablo de Orduña**, labrado en piedra, de estilo gótico florido, con agujas, doseles y pináculos, del que ha desaparecido toda iconografía.

Pero, en materia de retablos del gótico flamenco, nada hay en el País Vasco comparable con el gran retablo de la parroquia de **Lekeitio**. Contratado en 1508 con Juan García Crisal, su estructura gótica cubre todo el ábside, disponiendo de un banco y tres cuerpos, cinco calles, cuatro entrecalles y guardapolvo. Todo él tallado en madera policromada, posee 64 tallas de bulto, en los que desarrolla narrativamente bajo doseletes góticos

---

74. L. LAHOZ, “El retablo de Nuestra Señora de la Encina en Arceniega” En *Kobie* 10, 1994, pp. 73-86; J. M. AZCÁRATE, “Santuario de la Virgen de la Encina. Arceniega”. En *C.M.V. t. VI*, pp. 175-188. P. L. ECHEVERRIA GOÑI, *Erretauloak. Retablos*. II, pp. 484-491.

75. C.M.V. t. VI, p. 691. P. L. ECHEVERRIA GOÑI, *Erretauloak. Retablos*. II, pp. 501-508.

afiligranados, los consabidos ciclos de la vida de la Virgen, la infancia y la pasión de Cristo, además de repartir por las entrecalles figuras de profetas, evangelistas y apóstoles. Las marcas existentes sobre algunas piezas demuestran la participación de al menos siete artífices, de los cuales se da por supuesto que varios eran franceses. Para las fechas en que se hizo, esta imaginería resulta arcaizante y popular; pero, por su tamaño y complejidad debe ser considerado como la pieza por excelencia de la retabística gótica vasca. A juicio de Echeverría Goñi "ocupa un digno lugar tras los grandes retablos catedralicios de Sevilla y Toledo".

En **Gipuzkoa** merecen nuestra atención varios retablos en los que vemos conjugarse la tradición tardogótica con ciertos apuntes renacentistas.

En la parroquia de **Rentería**, instalado en la primera capilla lateral del lado del Evangelio, se conserva el retablo de la **Coronación de María**, así denominado por ser éste el tema del relieve central. A los lados, otros dos relieves dedicados a la **Última Cena** y a **Pentecostés**. Está, pues, constituido por un solo cuerpo de altura relativamente reducida, pero con suficiente anchura para formar tres calles colmadas de relieves escultóricos y de ornamentación gótica. Fue sin duda realizado por manos flamencas probablemente de Bruselas, en torno a los años 1505-1510. Se ha ponderado la delicadeza de la talla y la expresividad anímica lograda sobre figuras y rostros de tan pequeño tamaño. Pero lo más admirable estéticamente es el acierto en la composición de todo el conjunto: cada una de las tres escenas representadas se organiza con una distribución plástica fundamentalmente circular.

En la parroquial de **Azpeitia** tenemos el retablo de San Martín en la capilla de la Piedad, fundada por el obispo de Tuy, don Martín de Zurbano, que había nacido en Azpeitia. Por documentación sabemos que el retablo se contrató con el escultor Juan de París y su yerno Antonio Pigmel, y fue colocado en 1521. Mide 3 x 5 m. Lo constituyen un banco y dos cuerpos más; en sentido vertical tiene tres calles y los guardapolvos. En el nicho central, más ancho que los laterales, está la estatua de San Martín. En el banco se ve, a la derecha, a San Juan Bautista con el Cordero; a la izquierda, San Juan Evangelista con el cáliz y un águila. Ambos personajes están arrodillados. En los relieves restantes se representan escenas de la vida de San Martín y varios episodios de la Pasión. El artista parece buscar un expresivo realismo, que se pretende acentuar con la policromía; pero se ve que pesa aún la tradición gótica que le impide llegar a la perfección clásica. No estamos seguros de que haya que calificar de gótico, y no más bien de claramente renacentista, el retablo escultórico, llamado de San Antón, en la capilla Sasiola de la parroquial de **Zumaya**. Está situado en el lado del Evangelio y ocupa toda la altura de la capilla. Es un retablo mixto, pues el tríptico central, formado por dos cuerpos o pisos y tres calles, aloja esculturas, mientras que sus puertas están decoradas con pinturas policromas en la parte interior y grisalla en el exterior. El Calvario ocupa el cuerpo superior de la calle central que se eleva por encima de las laterales, mientras que el cuerpo inferior se le reserva a San Antón, bajo un rico y calado dosel. El popular santo presenta una figura sumamente expresiva. En las calles laterales se despliegan seis relieves dedicados a los diversos episodios de la pasión de Cristo. Se ha buscado

muy deliberadamente el realismo, que se acentúa por el estofado y la policromía. Las pinturas narrando cuatro episodios, la Cena, el Lavatorio, la Resurrección y la Aparición a la Magdalena, sí que deben calificarse de renacentistas, parcialmente inspirados en grabados de Martin Schongauer.

## 2.6.2. ESCULTURA FUNERARIA

En esta reseña de la escultura gótica merece capítulo aparte el arte funerario que, a partir del siglo XIII, empieza a tener una especial importancia.

No por razones cronológicas, sino por su valor artístico e iconográfico excepcional, nos toca empezar admirando el sepulcro del rey Carlos III el Noble y de su esposa doña Leonor, sin duda la obra más notable y representativa del arte gótico funerario de Navarra. Emplazado en la nave central de la catedral, frente al presbiterio, este mausoleo está formado por una cama prismática regular sobre la que descansan las dos estatuas yacentes bajo amplios doseles de fina tracería calada. Los frentes de la cama están decorados con 28 figuras plorantes, conforme a una tradición iconográfica cuyo punto culminante puede hallarse en la obra de Claus Sluter, el célebre sepulcro del duque de Borgoña, Felipe el Atrevido, en la cartuja de Champmol (1404). Los plorantes de Pamplona, talladas en fino alabastro, no son de bulto redondo sino que adosan sus espaldas planas a la losa arenisca y verde oscura del fondo. Aunque inspiradas en las figuras de Champmol, sus diferencias con los plorantes de Sluter son patentes.

El autor de este magnífico sepulcro de alabastro, cuya realización está muy documentada, es Jehan Lome de Tournai. Llegado a Navarra muy joven, de la mano del rey Noble, Lome se mantuvo al frente de las iniciativas artísticas reales desde 1411 hasta su muerte, acaecida en Viana en 1449<sup>76</sup>. Los trabajos del sepulcro se iniciaron en 1413. En él trabajaron muchas manos, y se conocen los nombres de algunos maestros (todos extranjeros), pero muy pronto Jehan Lomme fue el principal responsable como "maestre de fazer las ymagines". Con el fallecimiento de la reina en 1415 en el palacio de Olite donde se ejecutó la obra, los trabajos se aceleraron y sus diversas partes se fueron trasladando a Pamplona. La efigie del rey Carlos el Noble debió de labrarse viviendo él, a juzgar por los rasgos individualizados que le dio el artista. Ciertamente la belleza de esta efigie contrasta con el aspecto algo acartonado de la estatua de la reina<sup>77</sup>.

Quizá haya que poner en el activo de Jehan Lome la **puerta de San José**, una sencilla puerta de arcos apuntados que comunica el claustro de la cate-

---

76. Carlos MARTÍNEZ ÁLAVA, *O.c.* En *La catedral de Pamplona*, I, pp. 342-348.

77. C. MARTÍNEZ ÁLAVA (*o.c.*) subraya las diferencias entre la obra de Sluter en el sepulcro de Dijon, más innovador en algunos caracteres, y el sepulcro de Pamplona en el que Jean Lome se mantiene más fiel a la tradición del Medievo.



Sepulcro de Carlos III el Noble y su esposa doña Leona de Castilla. Catedral de Pamplona.

dral con el exterior, y en cuyo tímpano se representa la escena de la Coronación de María bajo la paloma del Espíritu Santo. Al mismo artista se le ha atribuido un retrato de reina en Olite, probable efigie de la hija del rey Noble, Doña Blanca, casada en segundas nupcias con Juan de Aragón, aserción difícil de certificar por el mal estado de la escultura; y varios sepulcros, entre ellos el del obispo Sánchez de Oteiza en la capilla San Juan de la catedral (m. 1425), y el del supuesto Lionel de Navarra, obra ejecutada en piedra caliza, en la que se hace evidente el avance que realiza el arte escultórico navarro en esos años del s. XV. La naturalidad de las figuras que decoran el fondo del sepulcro, la bella composición de sus ropajes, la gracia y delicadeza en rostros como el de la Virgen Dolorosa, están anunciando los inminentes albores del Renacimiento. Se comprende que, aunque se haya querido adjudicar la obra a Jehan Lome, la documentación nos haya llevado a la certeza de que este conjunto es posterior a la muerte del gran maestro flamenco (1449).

En cambio, la documentación nos permite atribuir a Jehan Lome o a su taller la admirable sepultura de Mosén Francés de Villaespesa y su esposa Isabel de Ujué, que en la catedral de **Tudela**, ocupa el muro lateral de una capilla del crucero, del lado de la Epístola. Villaespesa era un doctor aragonés estimadísimo en la corte navarra en la que el rey Noble le nombró canciller en 1397. Fallecido en Olite en 1421, tres años después de su esposa, se ha supuesto que capilla y sepultura fueron ejecutadas entre los años 1425 y 1445 y se las ha relacionado directamente con escultores aragoneses y más concretamente con Juan de la Huerta, el gran artista de Daroca que impuso su maestría en la corte de Borgoña sucediendo a Claus Sluter.

El exterior del sepulcro es gótico flamígero y en su frente se ven ocho plorantes encapuchados, unos imberbes y otros barbados, mostrando todos por la amplitud de los plegados en sus lanosos mantos un claro acento bor-

goñón. Encima, los dos yacentes visten amplias hopalandas muy plegadas. El canciller cubre su cabeza con birrete doctoral, empuña una espada con una mano y con la otra sostiene un libro. A sus pies se tiende un león. Una gran cofia a modo de turbante cubre la cabeza de su esposa y rodea su cuello un largo collar con crucifijo. Sobre el nivel de los yacentes, en el piso inferior, ocupando a modo de predela tanto el fondo como los lados, se desarrolla la ceremonia litúrgica del entierro, un desfile de ocho grupos bajo otros tantos arcos conopiales angrelados. En el segundo piso del fondo, entre la Virgen y San Juan, la figura de Jesús muerto, de medio cuerpo, parece surgir del sepulcro sobre una serie de instrumentos de la Pasión. En la zona superior se representa a la Trinidad. Los relieves laterales representan, a la izquierda, la "misa de San Gregorio" con el altar y sobre él la imagen de Cristo; a la derecha, arrodillados Mosen Francés y su mujer, seguidos por hijos y nietos, asisten a sus propias exequias. Tanto las dos estatuas yacentes como los personajes que participan en la fúnebre ceremonia son de gran realismo. El escultor ha puesto un deliberado esmero por lograr una gran diversidad de expresiones anímicas: atención, devoción, tristeza, etc.

Otro mausoleo de especial interés para el historiador del arte vasco es el de los Ayala en **Quejana**. Se trata de un conjunto que reúne las sepulturas de tres generaciones de los Ayala, señores del valle de su mismo nombre y famosos políticos en el Bajo Medievo. Los sepulcros más antiguos, labrados en alabastro sin duda en talleres tolosanos, pueden contarse entre los mejores ejemplares de la escultura funeraria de la segunda mitad del s. XIV. En el centro de la capilla de la Virgen del Cabello, que erigió don Pedro López de Ayala, hijo del fundador de la torre y el que fue Canciller de Castilla y famoso autor del *Rimado de Palacio*. se sitúa el mausoleo del mismo y de su esposa Leonor de Guzmán. Son figuras yacentes, vestidas al gusto de la época: él con armadura y espada de fina labor en los guantes y vaina; ella, con manto, toca y guantes, sosteniendo un libro de Horas exquisitamente labrado. Los dos cuerpos descansan sobre una artística base sostenida por doce leones y adornada con figuras de santos, ángeles, monjes, damas y soldados. En los lucillos de la misma capilla, se encuentran a un lado el sepulcro del padre del canciller, don Fernán Pérez de Ayala, y al otro, el de su esposa, doña Elvira de Ceballos, madre del Canciller.

También son bellos los bultos funerarios de piedra de D. Fernan López de Guzmán, el hijo del Canciller Don Pedro, y el de sus esposa Doña María de Sarmiento, colocados en sendos arcos a la entrada de la iglesia de San Juan en el mismo convento de Quejana (mediado el s. XV): "Realismo, delicadeza del rostro, tratamiento natural de los ropajes. Se ha acabado con la estilización de los anteriores. Aquí impera el naturalismo de las escuelas castellanas, más cercanas a esta zona y más de acuerdo con los cánones estilísticos del momento"<sup>78</sup>.

---

78. AMN, V, p. 145; 27. C.M.V. t. VI, 1988, pp. 796-800; L. LAHOZ, O.c., pp. 96-104, donde hace un excelente análisis iconográfico; v. también S. SILVA Y VERÁSTEGUI, O.c.; Anónimo, M.N.E. t. I, pp. 294-295.

## 2.7. La pintura tardo-gótica en Euskal Herria

### 2.7.1. EL ESTILO ITALO-GÓTICO

En Vasconia el estilo italo-gótico se da únicamente en Navarra. Es sabido que, al mediar el siglo XIV, hubo relaciones estrechas, tanto políticas como culturales, entre la corte de Navarra y la corte papal de Aviñón. Los papas aviñonenses, Clemente V y Juan XXII, tuvieron que dirimir infinidad de pleitos y problemas con el cabildo e iglesia de Pamplona durante las tres primeras décadas del siglo XIV. Por esos años, en ese ámbito se han movido grandes artistas tanto franceses como catalanes e italianos. Nada extraño, pues, que el naturalismo de Giotto deslumbrara a los pintores franceses y aragoneses contratados por los monarcas navarros, aunque tales maestros no adoptaran de golpe algunas de las revolucionarias innovaciones del gran artista florentino. La sabia utilización del claroscuro para lograr efectos realistas en el modelado de las figuras, sin alcanzar aún la valentía de Giotto, se manifiesta ya en Juan Oliver y en algunos de sus sucesores de la corte navarra, por ejemplo, en el autor de la **Vida de la Virgen María**, pintada en el muro oriental del claustro de Pamplona, desgraciadamente perdida casi por completo. Una mejor conservación de algunas de las pinturas en las que se narra la “historia apócrifa” de Joaquín y Ana, los padres de la Virgen, hubiera permitido una comparación con las frescos de Asís y de Padua en los que Giotto desarrolla los mismos temas iconográficos.

En ese ámbito de influencias se comprende la evolución estilística y la calidad estética de pinturas como las que decoraron, ya en el tercer cuarto del siglo, la capilla funeraria del obispo **Miguel Sánchez de Asiáin** (1357-1364), de cuyo sepulcro hicimos mención en páginas anteriores. Actualmente las pinturas mejor conservadas y que ocupaban el interior del nicho (3,99 por 2,30 m.) y el intradós (0,58 m.) han sido trasladadas al Museo, e instaladas en una reproducción del monumento funerario. La composición pictórica se reparte en dos zonas en las paredes del nicho. En la mitad inferior de la composición, a la izquierda, se representa la Natividad de María, y a la derecha, su Presentación en el templo. La zona superior está dedicada al tema, profundamente cristiano y dogmático, de los mediadores sagrados de la Salvación de la humanidad: María, casi en el medio, mostrando a Jesús los pechos que le amamantaron<sup>79</sup>, y Cristo, a la derecha, mostrando al Padre sus llagas redentoras, mientras los ángeles que le flanquean sostienen las insignias de la Pasión. En los niveles inferiores, una representación simbólica de la humanidad, dividida entre bienaventurados y réprobos. Hay también una pareja de orantes –un obispo y un noble– arrodillados a cada lado de la Virgen María.

---

79. La fuente de este tema parece ser el *De laudibus Beatae Mariae Virginis* de Arnaud de Chartres, abad de Bonneval, y amigo de San Bernardo. En el Bajo Medievo, por influjo del *Speculum Divinae Salvationis* (cap. 39), se convirtió en tema frecuente en el arte cristiano, sobre todo en el siglo X.

Así como ignoramos quién fue el autor del sepulcro, desconocemos también al autor de las pinturas. Pero algunos detalles estilísticos, por ejemplo, las arquitecturas de fondo en la escena de la Presentación, inducen a pensar que fue un artista italianizante.

## 2.7.2. EL GÓTICO INTERNACIONAL

Mientras en las cortes europeas se hacía sentir el influjo del nuevo arte italiano que, inaugurado por el genio de Giotto, iba a abrir con Masaccio la gloriosa era del Renacimiento, la influencia de la miniatura francesa fue determinante para que, paralelamente, se formara una nueva escuela que, en cierto modo, rivalizara con el estilo florentino. Fue una especie de fusión del estilo de Siena con el de las cortes francesas. Quizá el gusto por las líneas ondulantes de la pintura de Siena se debiera al gótico lineal francés, y el interés por el cromatismo de los pintores galos de fines del siglo XIV proviniera de Duccio de Buoninsegna y otros artistas sieneses. Lo cierto es que, gracias a esta mutua interferencia, a esa fecundación del gótico francés por el decorativismo cromático de Siena, y a la presencia de artistas flamencos en las cortes de París y de Borgoña, nació el “estilo internacional”, llamado así por las analogías que presenta, durante la segunda mitad del siglo XIV y principios del XV, en diversos países de Europa: en las cortes de París y Borgoña, en el Levante español, en el noroeste de Alemania, en Bohemia y en el norte de Italia.

Sus características, con la salvedad de que ellas no son compartidas en el mismo grado y en la misma forma por todos los artistas y en todas las regiones, son las siguientes: tendencia al alargamiento de las figuras, gusto por el movimiento curvilíneo, colorido brillante y espléndido, creciente interés naturalista con un cierto aire cortesano, preferencia por temas laicos de la vida diaria, y una aparición del paisaje, muy viva en las miniaturas, más tímida en la pintura mural. Las infiltraciones italianas sobre esta infraestructura “internacional” obligan a hablar continuamente de una “pluralidad lingüística” que es el fenómeno más común en la Europa de fin de siglo.

Navarra y Aragón, los reinos hispánicos más abiertos a Europa en ese siglo, no podían faltar, aunque con un cierto retraso, a esta cita de los innovadores del arte. Un ejemplo probatorio pueden ser las pinturas de los Apóstoles que en el tercer decenio del siglo XV decoraron el nicho sepulcral de Pere Arnaut de Garro en la catedral iruñesa.

Es en la pintura de tabla donde el estilo internacional dejó en Navarra sus más espléndidas manifestaciones, pero no antes del siglo XV. El ordenamiento cronológico nos llevaría a empezar por recordar dos retablos en la iglesia de **San Miguel** de Estella. Uno de ellos (en el Museo Arqueológico Nacional) está dedicado a los **Santos Sebastián y Nicasio** cuyas imágenes figuran pintadas de cuerpo entero en las dos calles del retablo teniendo a sus pies a los donantes. El otro, dedicado al tema de la



Santa Cruz y a la leyenda de su “invención” por **Santa Elena**, según reza la inscripción adjunta fue encargado por Martín Pérez de Eulate y su esposa Toda Sánchez. El retablo es una amplia composición constituida por una predela, tres calles de tres pisos y guardapolvo con decoración figurativa. Destaca en la caja central la figura agigantada de Santa Elena con la cruz en su mano derecha; y la familia de los donantes a sus pies. En las siete cajas del retablo se desarrollan los episodios del célebre relato según la **Leyenda Dorada**. El conjunto tiene una gran unidad estilística, con un bello equilibrio entre los fondos de oro y el cromatismo de rojos y azules intensos en túnicas y mantos. La esbeltez y finura de los personajes muestran la tendencia, al menos inicial, del “gótico internacional” en boga. Se ha creído ver en este retablo la huella del taller zaragozano de Juan de Levi; más concretamente, M<sup>a</sup> Carmen Lacarra lo atribuye a uno de sus colaboradores, Pedro Rubert<sup>80</sup>.

Al mismo círculo de artistas aragoneses y a la misma datación –principios del siglo XV– se ha atribuido, por identidad de estructura y estilo, el retablo de **Santa Catalina** situado en una capilla de la cabecera de la Colegiata de **Tudela**. Consta de predela con siete escenas de la vida de la Virgen María, y cinco calles de tres pisos con episodios biográficos de la santa, la popular mártir de Alejandría. Como en el retablo anterior, la caja central exhibe la figura agigantada de la santa con los atributos de su martirio teniendo a sus pies al clérigo donante. Es posible que este retablo haya salido del mismo taller que el de Estella, y el predominio de los azules y rojos parece confirmarlo; pero en éste la variedad cromática es mayor y se acentúan los rasgos del estilo internacional: las figuras se adelgazan y flecionan con mayor elegancia.

Sin duda a la escuela aragonesa estaba también vinculado Bonanat Zahortiga, el autor del magnífico retablo de la **Virgen de la Esperanza** de la catedral de Tudela, encargado por el canciller Villaespesa, de cuyo sepulcro hablamos antes. El retablo estaba destinado precisamente a presidir esa sepultura. Consta de una predela de ocho compartimentos representando escenas de la Pasión de Cristo, y cinco calles de desigual altura más dos entrecalles y guardapolvo con figuras. En sus cajas se desarrollan ciclos de la Virgen María, de San Francisco y de San Gil. En medio, y conforme a la costumbre del momento, la casa central está ocupada por la Virgen de la Esperanza en gran formato, con la mano izquierda sobre su seno, sugiriendo el misterio de su próximo y milagroso alumbramiento. A sus pies, los donantes, el canciller Villaespesa y su esposa Doña Isabel de Ujué. Es posible que Zahortiga sea el responsable de la dinámica y compleja estructuración de todo el conjunto del retablo y el autor directo de algunas escenas que revelan un concepto más renacentista del espacio.

---

80. M. C. LACARRA DUCAY, “Pintores aragoneses en Navarra durante el siglo XIV”. En *P.V.* 1979, pp. 81-86; v. también S. SILVA Y VERÁSTEGUI, “El retablo gótico”. En *El arte en Navarra*, n. 14, p. 213. Sobre el importante capítulo de la pintura navarra sobre códices, v. S. SILVA Y VERÁSTEGUI, *La Miniatura Medieval en Navarra*. (Pamplona, 1988).

Influidas por el estilo internacional son también las miniaturas que ilustran el **Ceremonial de la coronación de los Reyes de Inglaterra** (Archivo General de Navarra), un precioso códice de finales del siglo XIV, del que se ignora en qué momento y por qué conducto acabó en la Corte de Navarra, probablemente en tiempo del rey Noble. Del mismo tiempo y quizá destinado al mismo rey Carlos III llegó a la Biblioteca de la Catedral de Pamplona un ejemplar del *Sophilogium* de Jacobus Magni, un fraile de la Orden de Ermitaños de San Agustín, que aquí podemos mencionar por la miniatura que cubre la página dedicatoria y en la que, sobre el habitual reticulado polícromo el pintor ha representado al autor del tratado, arrodillado ante la Virgen María. El variado cromatismo de las figuras, la graciosa esbeltez de los personajes, y el acertado y vívido contraste de los colores revela el parentesco de esta miniatura con las de los Libros de Horas del estilo internacional.

Fuera de Navarra, parece que en muy pocos lugares de Álava (el antiguo retablo mayor de San Pedro de Cuartango, en algunos fragmentos residuales del retablo de Arana, en Treviño) podría observarse algún influjo del gótico internacional.

### 2.7.3. EL GÓTICO HISPANO-FLAMENCO

Pocos años después de que en Tudela admiraran el retablo del canciller Villaespesa, en 1432, Jan van Eyck, un pintor flamenco, nacido en el Limburg holandés, que había estado al servicio de los Duques de Borgoña, causaba verdadero asombro con su políptico de la *Adoración del Cordero* (de la iglesia de San Bavon, de Gante), pintado para Josse Vydt y su esposa. Desde entonces empieza el artista a firmar sus obras: *La Virgen del canciller Rolin* (Louvre), la del *Canónigo Van der Paele* (Brujas), los *Esposos Arnolfini*, etc. Es una nueva pintura, donde la naturaleza, el paisaje, la vida cotidiana cobran una capital importancia; en ella la perspectiva espacial, sin ser científicamente correcta, resulta fascinante, los objetos más minuciosos que rodean la existencia del hombre adquieren un brillo jamás visto, y comunican al espectador una espontánea y gozosa adhesión al mundo visible. Se trata de una especie de reconciliación entre el espíritu religioso del cristiano y el mundo natural que le rodea. La noticia de esta pintura revolucionaria llega a la Península y provoca asombro y apetito de imitación y un cambio en iconografía y en estilo. Luis Dalmau, pintor de Alfonso V, rey de Aragón, que había viajado a Flandes en los días en que Van Eyck pintaba su gran retablo de Gante, lo estudió y lo copió, y a su regreso a Valencia instauró el nuevo estilo con su *Virgen de los Consellers* (1445). El tarraconense Jaime Huguet entró por la misma senda y sin abandonar completamente el estilo internacional, asimila algo de la visión eyckiana. De tales artistas que trabajan a mediados del siglo XV en Valencia, Barcelona y Zaragoza, el nuevo estilo "hispano-flamenco" pasó a Navarra, donde se ve que, con el habitual retraso en la aceptación de novedades, algunos retablistas lo van asumiendo. El retablo de **San Miguel** de la parroquia de **Barillas**, una villa en el extremo

meridional de Navarra, está fechado en 1470 y está dedicado al Arcángel, que se muestra como figura central, destacándose bellamente sobre el fondo pintado y dorado, alanceando al dragón y teniendo a los donantes arrodillados a sus pies. En las tablas laterales se narran cuatro episodios de la Vida de María; en el banco, San Francisco estigmatizado, la Resurrección, Pentecostés y el mártir San Sebastián; y varios santos en el guardapolvo y en la predela. Es una obra que se ha atribuido a colaboradores de Jaime Huguet.

El gran representante del nuevo estilo en Navarra es **Pedro Díaz de Oviedo**, un maestro que había trabajado en Tarazona y Huesca, y de quien puede decirse que, entre 1487 y 1494, dejó en el retablo mayor de la Colegiata de **Tudela** su obra maestra. El retablo se compone de sotobanco, banco y cinco calles de tres pisos, enmarcado por guardapolvo con mazonería gótico-flamígera. Con el artista contratado debieron de colaborar Diego del Águila, Juan Gascó y algunos otros, al menos en la parte baja del retablo. La hornacina central fue ocupada, un siglo después (1606), por una escultura de Juan Bazcardo representando a la Virgen María en su Asunción. En el sotobanco se ven las cabezas de los Apóstoles; en el banco, escenas de la Pasión; en el guardapolvo, ocho profetas. Y en los doce grandes paneles frontales, en torno a la imagen de María, se despliegan doce episodios de su vida. Esta gran obra descuella sobre los retablos anteriores por su monumentalidad, por la fastuosidad de sus cromatismos, por el realismo de los escenarios y la holgada y varia distribución de las figuras en el espacio. A pesar de los reales dorados en relieve, que corresponden a gustos pasadistas, su desinterés por la perspectiva, y una excesiva rigidez en los plegados vestimentales, puede decirse que Díaz de Oviedo está superando el goticismo y se halla a un paso de la pintura del Renacimiento.

Díaz de Oviedo debió de realizar otros retablos en diversos lugares de Navarra; entre ellos cuenta, como obra documentada, el retablo de la capilla de San Marcos en la ermita de Nuestra Señora del Romero en **Cascante**. Obra de principios del siglo XVI, desarrolla un programa iconográfico dedicado a la vida del santo titular en cuatro paneles, y algunas otras figuras de santos. Retablos de otros pintores anónimos, en los que se hace evidente la huella del estilo de Díaz de Oviedo, son, como la anterior, obras mixtas de escultura y pintura en cuanto los paneles pintados se sitúan en torno a la estatua del santo titular que ocupa el nicho central. Así ocurre en el retablo mayor de la iglesia de **San Saturnino** del Cerco de **Artajona**, en el pequeño retablo de la **Visitación** que antiguamente presidía la capilla de los Eulate en la iglesia de **Santa María de los Arcos**. y en el que encargaron los esposos Caparroso para una capilla de la catedral de Pamplona, dedicada a **Santo Tomás Apóstol**. En casi todos ellos, el uso abundante del oro que confiere encanto decorativo a expensas del realismo, y la esplendidez cromática en la línea del estilo franco-gótico y de la pintura sienesa más conservadora, retienen a estos pintores excepcionalmente dotados en una posición aún goticista; pero, por otra parte, el nuevo sentido del espacio, la búsqueda de la expresividad y la claridad en la composición anuncian la inminente aparición de los pintores del renacimiento.

Fuera de Navarra, encontramos en Álava varios retablos, o fragmentos de retablos, que llamaremos “autóctonos” para distinguirlos de los “importados” del Norte, y que pudieran calificarse como góticos. Tales son por ejemplo, los paneles que se han salvado del retablo de Tortura. Asimismo pueden considerarse tardogóticos los de Labraza y Olano, en Álava, y el de Zeánuri en Bizkaia. Sin embargo, por ciertos rasgos renacientes y, sobre todo, por su avanzada cronología dentro del siglo XVI, nos referiremos a ellos en el siguiente capítulo.

## 2.8. Ajuar litúrgico y artes suntuarias

Parece obvio que el esmero por la belleza y el ornato del culto cristiano debiera aplicarse a cuanto tiene relación a la administración de los dos sacramentos más esenciales: el Bautismo y la Eucaristía. El **altar**, que en los primeros tiempos fue un mueble sin especial relieve, fue cargándose de significación acabando por simbolizar al mismo Cristo. Desde entonces fue tratado con especial veneración y elaborado con particular esmero. En la Edad Media esta veneración se concretó no tanto en la forma artística que se le dio cuanto en los frontales (*antipendia*) con los que se le revistió, como el frontal (no retablo) de San Miguel de Aralar al que ya nos referimos. No se han conservado en Euskal Herria altares o aras medievales de especial valor artístico.

Más dignas de atención en una Historia del Arte medieval pueden ser las pilas bautismales, cuya forma y estructura ha tenido una larga y variada historia en el culto cristiano. Del bautismo administrado en el agua de los lagos y los ríos se pasó a una ceremonia generalizada en piscinas de inmersión, y luego a un espacio de estructura arquitectónica, separada del templo, que conservó al principio la forma de una piscina, para irse transformando, con motivo del bautismo de los niños, en un amplio recipiente sobre el que se practicaba el bautismo de infusión, y que casi siempre se situaba, significativamente, a la **entrada** de la iglesia. El acceso relativamente tardío del pueblo vasco al Cristianismo permite comprender que en este país no se conozca ninguna piscina o “fuente” bautismal; y que, en cambio, se conserven muchos ejemplares de pila bautismal.

Las más antiguas pilas que pueden verse en Euskal Herria no son más antiguas que el siglo XII, y muchas de las que estilísticamente parecen románicas deben atribuirse al siglo XIII. De éstas, muchas pueden verse aún en iglesias antiguas de Navarra. Algunas de ellas son de una simplicidad absoluta en los dos elementos de que constan –basa y taza–, como si solo se hubiera buscado su funcionalidad.

En el gran número de ejemplares que se conservan en Navarra y Álava no es fácil seleccionar las que revelan más clara voluntad y habilidad artística en el que las labró. Citemos algunas de las más ornamentadas: la de San Pedro de la Rúa en Estella, románica probablemente del siglo XII, cuya taza está decorada por un sistema radial de hojas y friso superior de palmetas, y cuyo pedestal cilíndrico se cubre con figuras, cabezas y motivos vege-

tales. Románica es también la de Equiza, decorada con bolas y sogueado sobre un fuste cilíndrico. Asimismo la de Vidaurre, de gran tamaño, es interesante por su carácter popular, mostrando, en vez de gallones, una serie de arcos cobijando figuras con instrumentos musicales. La decoración a veces cubre incluso el soporte, como en la de Aoiz, moldurada en su base con dientes de sierra y bolas, y en su fuste torso con columnas y bolas.

Gallonadas, sin decoración añadida, son la de Sagaseta, Zalba, Eransus (especialmente monumental). Románica, de una simplicidad absoluta es la de Liberry; así como la de San Jorge de Azuelo. Decorada con una banda de bolas en el pie del fuste y en la parte superior de la copa es la de Meoz. Rostros humanos decoran la taza semicircular de Berroya. La que juzgamos como la más original e interesante en Navarra es la pila bautismal de Rípodas (Urraul Bajo): es del siglo XIV; presenta una taza cuadrada decorada en tres de sus frentes con motivos que parecen aludir a la doble naturaleza de Cristo y su obra redentora como fuente de vida divina. Lleva el escudo de los Rodríguez de Baquedano.

De las pilas bautismales de Álava, la más antigua es la de Armentia, del siglo XII; de extrema sencillez, con una simple banda de arcos en relieve sobre el borde de la copa. También románicas o protogóticas son otras que, en la llanada occidental, se caracterizan por tener un núcleo central, sobre base cuadrada. Destaca la de Estíbaliz en la que las columnitas del pie llevan capiteles y la copa ostenta una bellísima decoración.

Góticas con una decoración de bandas en relieve con motivos geométricos son las de Elburgo, Chinchetru, Gordoia, etc. En esta serie cabría destacar por su riqueza decorativa las de Ilarduya, Arcaya, Roitegui, Arriano, (ésta con cinco bandas de diversos motivos ornamentales: taqueados, rosetas, estrellas, dientes de sierra, etc.), y muy especialmente la de San Román de San Millán, totalmente cubierta de ornamentación en sus tres cuerpos: base, fuste y copa; ostentando ésta una lujosa decoración de cenefas de variados motivos: dientes de sierra, zigzags, palmetas insertas en círculos, rosetas, etc., con un notable sentido estético de la composición. En las parroquias de Laguardia e incluso en el ambiente rural de la diócesis vitoriana pueden verse también otras pilas bautismales de extraordinaria belleza, pero son ya del siglo XVI y algunas claramente platerescas.

Las pilas bautismales en las iglesias de los territorios cantábricos no resisten la comparación con las de Navarra y Álava. Con todo, merecen recordarse, en Gipuzkoa, la de Ormaiztegui, quizá prerrománica, la de Ceráin, gótica, y la de Asteasu, ya "isabelina".

En el terreno de las artes suntuarias, especialmente destinadas al culto litúrgico, es también Navarra la que dispone de un patrimonio más abundante y valioso, aunque hay que reconocer que fueron mucho más numerosas las pérdidas que sufrió este capítulo del patrimonio navarro, por la codicia desatada con ocasión de guerras y enajenaciones injustas en el siglo XIX. Nos limitaremos a señalar varias obras notables de **orfebrería**.

No son raras en Navarra las **Cruces procesionales** de época medieval. Las hay en Arazuri, Sorauren, Ichaso, etc. y están ejecutadas en diversos metales. La más notable es la de **San Cernín de Pamplona**. Es de comienzos del siglo XVI, pero gótica de factura y estilo. Presenta efigies de Jesús y San Saturnino bajo doseletes, el Calvario con figuras de la Virgen y San Juan sobre “candiles” de hojarasca gótica ejecutada con valiente modelado. Remata el conjunto una estupenda maza gótica con el apostolado y pequeñas orlas casi platerescas. De los talleres de platería de Pamplona y de Sangüesa salieron numerosas cruces procesionales (la mayoría hoy desaparecidas). En las conservadas de los siglos XV y XVI se pueden constatar ya los primores del Renacimiento plateresco, pero conservando en filigranas y calados, imitando tracerías de ventanales góticos, el tradicional diseño flamígero.

En cuanto a relicarios, la serie debe estar encabezada por el magnífico relicario del **Santo Sepulcro**, de la catedral de Pamplona. Se le relacionó con la reliquia de la Santa Espina traída a París por San Luis a su regreso de la Cruzada, y por eso se pensó que la joya iruñesa había sido un regalo del santo rey francés a su hija Isabel con motivo de su boda con Teobaldo II (1258). Pero la inscripción de la reliquia la remite al “Santo Sudario”, lo cual es más coherente con la escena que se representa en el interior. Concebido como una estructura gótica que esquemática y sintéticamente reprodujera la Santa Capilla de París, este relicario iruñés aloja en su hueco interior una representación de la mañana pascual, cuando las santas mujeres llegan al sepulcro y un ángel les notifica: “Resucitó. Ved el lugar donde estuvo”. De planta rectangular, está armado sobre una peana soportada por cuatro diminutos leones; las cuatro figuras del episodio pascual evangélico rodeando el sepulcro y los dos soldados romanos dormidos a sus pies, centran la composición. El conjunto resulta delicioso por el acierto en las proporciones y la gracia en el modelado de las figuras y en el diseño de los motivos florales y geométricos de las placas doradas que lo componen. El análisis estilístico ha llevado a la convicción de que se trata de una obra maestra de la orfebrería francesa salida, a finales del siglo XIII, de los talleres patrocinados por Felipe el Hermoso y su esposa Juana<sup>81</sup>.

Otro relicario excepcional es el del *Lignum Crucis*, fabricado en talleres franceses para contener las reliquias enviadas al rey Carlos el Noble por el emperador de Constantinopla Miguel II Paleólogo en 1401. La pieza adopta la forma de un templete que se alza sobre amplia base lobulada sostenida por cuatro leoncillos. Todo el conjunto forma un sistema de elementos arquitectónicos, contrafuertes, ventanas, arcos, rosetones y gabletes que acentúan, quizá con cierto desequilibrio, el ritmo ascensional, coronándose con dos cruces laterales y una central mucho más alta, todas adornadas con esmaltes de espléndido y variado colorido. Evitando enumeraciones fatigosas de orfebrería gótica en Navarra, limitémonos a anotar simplemente la existencia

---

81. Mercedes de ORBE SIVATTE, “Relicarios medievales”. En *Historia del arte en Navarra*, n. 16. Ed. Diario de Navarra.

de algunos relicarios en forma de brazo alzado, como el de San Cernín de Pamplona. Se conservan también sagrarios y custodias de diverso material pero de delicada traza, como el de San Pedro de Aibar. Destaquemos también, como verdadera joya de platería sangüesina (garantizada por el correspondiente punzón) el ostensorio procesional de Santa María de Sangüesa, que probablemente en su origen pudo ser tabernáculo para la reserva eucarística. Se trata de un conjunto arquitectónico de tres cuerpos octogonales de tamaño decreciente sobre un basamento también octogonal decorado por relieves de temas bíblicos. La triple estructura está coronada por un viril gótico rematado en una cruz. Los frentes de los tres cuerpos se adornan con figuras y con imitaciones de contrafuertes y ventanales, y se presentan cerrados por celosías de tracería gótica, una de las cuales pudo ser puerta de sagrario.

En tierras de **Álava**, la orfebrería ha dejado algunas piezas hermosas que indudablemente hay que datar en la época en que las condiciones económicas del clero y la nobleza permitían este sacro dispendio. Suelen estar trabajadas en plata sobredorada con adornos de esmalte. En el campo de los relicarios, en el que se sigue la moda europea de las fingidas arquitecturas, merece especial mención el relicario de la Virgen del Cabello del monasterio de **Quejana**, salido seguramente de un taller de Aviñón. Esta excepcional pieza fue donada al monasterio por don Fernán Pérez de Ayala, el padre del Canciller, en 1378. Está concebido como un pequeño políptico (40 cm. de altura), ejecutado en plata sobredorada, sobre peana soportada por cuatro leoncitos. Abierto y desplegado, presenta dos pisos coronados de gabletes y de una flecha gótica. En la hornacina central preside una preciosa imagen de María, de 9,50 cm. de altura<sup>82</sup>, expresando maternal ternura hacia el Niño a quien parece ofrecer su pecho, mientras éste, sentado de perfil en la rodilla izquierda de la madre, alarga su mano hacia el fiador del manto materno. El relicario tiene forma de templete. Cuando está abierto, en sus puertas pueden verse las cinco escenas de la Infancia: Anunciación. Visitación, Nacimiento, Epifanía y Presentación. Dadas sus reducidas dimensiones y su realización en plata repujada, no se puede buscar rasgos expresivos muy minuciosos, pero los gestos son elocuentes y armoniosos. En las placas sobredoradas de estas portezuelas, que son movibles, hay espacios cuadrifoliados, destinados a guardar las reliquias que poseía el templete<sup>83</sup>.

Del ajuar litúrgico de Bizkaia debe decirse que, aunque documentadamente copioso, lo que ha llegado hasta nosotros de la primera época medieval es fragmentario, escaso y de relativa pobreza. En cuanto al material no abunda la plata, siendo el cobre y la madera los materiales más usuales. La decoración se limita a someras incisiones y, a lo más, en la aplicación de esmaltes. Del gótico final han quedado trabajos de alta calidad, lo que parece

---

82. Es precisamente en la cabeza de la imagen, bajo una gema de cristal de roca rodeada por la corona de la Virgen, donde se guarda la gran reliquia, el pretendido "cabello de la Virgen" que da nombre a la imagen.

83. C.M.V. t. VI, pp. 792-796.

demostrar el arraigo de la platería en el siglo XV. El Museo Diocesano conserva algunas bellas cruces procesionales, como las provenientes de la iglesia de San Andrés de Etxebarria, de cobre, y la de Santo Tomás de Bolívar. Obras también notables pueden considerarse un copón de plata sobredorada, procedente de San Jorge de Santurce, y otro de la iglesia de Igorra, ambos de principios del s. XVI, y un precioso incensario de la catedral bilbaína.

En cuanto al tesoro artístico de Gipuzkoa en materia de orfebrería litúrgica, de época medieval, recordemos algunas de las piezas más valiosas que guarda el Museo Diocesano de San Sebastián: ante todo, el incensario de latón que procedente del Santuario de Dorleta (Léniz) ostenta en su cuerpo superior unos bellos calados de formas trilobuladas. En el mismo museo pueden verse cuatro hermosas cruces procesionales procedentes de diversas parroquias de la provincia: Zumárraga, Vergara, Albístur y Goyaz; varios cálices de plata dorada, como el procedente de Mutriku (con inscripción de donante) que presenta una riquísima decoración gótica de motivos vegetales y escudo familiar en el calado zócalo, astil afiligranado, soberbio nudo con crestería gótica y copa acampanada; un portapaz de plata dorada, con escena central del Descendimiento, de estilo gótico-flamenco. Un magnífico copón, de plata sobredorada, perteneciente a la parroquia de Antzuola, muestra punzón de Vitoria, y consta de pie, astil de dos cuerpos con nudo en medio y copa, ambos elaborados con preciosos calados. Hay también dos custodias doradas de estilo plateresco, pero mostrando claras reminiscencias góticas.

## SÍNTESIS CONCLUSIVA

Son tantos los aspectos que un lector avisado puede encontrar en este despliegue analítico de tres siglos de arte en el País Vasco que cabe la duda sobre la oportunidad de un ensayo de síntesis.

Si, como es sabido, fue un sinsentido de Giorgio Vasari el denominar “gótico” al arte cristiano europeo de los siglos XIII-XV, lo extraño es que ese nombre haya sido consagrado y mantenido por los historiadores hasta hoy. La extrañeza se justifica además por el hecho de que, al cubrir con un solo nombre el arte de tres centurias, parece que se está expresando que es irrelevante la enorme variedad estilística que “el Gótico” encierra y que se fue produciendo durante tres siglos.

Dicho esto, lo primero que debe advertirse al querer resumir el contenido de este artículo es el **polimorfismo** del gótico, la variedad de sus formas en todos los géneros del arte plástico. Cada región cristiana tomó del gótico lo que podía y quería para sus fines tanto funcionales, como expresivos. El gótico vasco no es, evidentemente, el gótico francés ni el español. Ya advertimos esa diferencia que se muestra en la austeridad, sequedad, pragmaticidad artesanal que revelan las obras de los artistas vascos, especialmente en las dos provincias cantábricas. La variedad resulta igualmente evidente si nos atenemos a la diversidad de los territorios de Euskal Herria. Tal diversidad obedeció sin duda a la diversidad de sus estructuras políticas. Navarra



fue un caso especial por su proximidad geográfica e histórica con Francia, y por su singular condición de Reino soberano.

En la evolución estilística de la arquitectura y las artes plásticas de Euskal Herria, el Gótico evolucionó, como ocurre en todas partes, al ritmo de unos **cambios** que se fueron produciendo en las estructuras socio-económicas y políticas y que hemos querido, al menos, apuntar. Pero estos cambios no fueron sincrónicos en los territorios vascos ni tuvieron en todos ellos la misma intensidad. Este hecho ha dado a algunos historiadores del arte vasco suficiente motivo para distinguir en este País una triple tipología: el Gótico **navarro-francés**, el gótico **castellano** y el gótico **vasco** (reservando este último a un estilo –el gótico “columnario”– que nosotros marginamos deliberadamente en estas páginas por considerarlo más bien “renacentista”).

Terminaremos este ensayo recordando la evolución del gótico hacia el Arte del Renacimiento. Cuando el historiador profundiza su investigación sobre las causas de la diversidad estilística en el transcurso del tiempo, se persuade de que está plenamente justificada una historia del arte a base de la historia de las mentalidades. En nuestro caso, y a propósito del arte gótico, en el País Vasco, lo mismo que en otras regiones, podría hacerse ver cómo de esas mentalidades, de ese fondo ideológico y cultural al que repetidas veces nos hemos referido en nuestra minuciosa y quizá farragosa exposición, fueron derivándose como lógicas secuelas, las formas artísticas del gótico.

El surgimiento de la **ciudad cristiana** con motivo de una constitución eclesial centralizadora y de un desarrollo de las sedes episcopales frente a la disgregación que implicaba la vida eremítica y las Órdenes monásticas; la defensa de la **razón** emprendida por los grandes maestros de la Escolástica frente al imperio exclusivo de lo dogmático que había alimentado el espíritu de los santos abades del Románico; la exaltación del valor de la **experiencia** en el campo del conocimiento, frente al dictamen del “magister dixit”; la progresiva estima del **individuo**, un movimiento que, iniciado por San Francisco de Asís, fue asumido en todos los aspectos de la vida social; la estima de la **elegancia formal**, fruto de nuevas costumbres impuestas por reyes y príncipes, cada vez más conscientes de su dignidad y más celosos de su poder, que no es sino esa elegancia del **Gótico manierista** que, frente al gusto rancio por un mundo de símbolos, iba a hacerse piedra tallada en las flechas de las catedrales y en las arquerías de los claustros, todo ello explica la carrera ininterrumpida que el “Gótico” desplegó hasta el “Renacimiento”. De tal modo que algunas de las obras y algunos de los artistas que hemos comentado en estas páginas, podrían reclamar con todo derecho su puesto en una historia del Renacimiento.

En este sentido, podríamos terminar diciendo que una historia completa y detallada del **Claustro de Pamplona** podría llegar a ser una **Historia Sintética del Gótico en Euskal Herria**.