

Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Deva y sus relaciones con el gótico alavés*

(Stylistic and iconographic approach to the façade of Deva, and its relations with the gothic from Alava)

Lahoz, M. Lucía

Univ. de Salamanca. Fac. de Geografía e Historia

Dpto. de Historia del Arte

Cervantes, s/n

37007 Salamanca

BIBLID [1137-4403 (1997), 16; 5-54]

El trabajo aborda la portada de Deva, monumento radicalmente innovador en la tradición guipuzcoana, que incorpora muchas de las propuestas alavesas, aunque éstas afectan más a su condición icónica que a la estilística propiamente dicha. Se reduce su programa iconográfico. Se apura su cronología. Se intenta una aproximación al artifice de la obra. Y se acota su dependencia con otros conjuntos.

Palabras Clave: Laguardia. Quejana. Olaso. Vitoria. Iconografía. Gótico. Deva.

Lan honen gaia Debako elizaren ataria da. Monumentu hau Gipuzkoako tradizioan erabat berritzailea da. Arabako proposamen asko hartzen ditu, nahiz eta hauek alde ikonikoak estilistikoak baino gehiago ukitzen dituzte. Bere programa ikonografikoa murrizten da. Kronologiari eta sortzaileari gerturatzeko saiatzen da. Azkenik beste monumentuekin menpekotasunez azaltzen da.

Hitz-Giltzak: Biazteri. Kejana. Olaso. Gasteiz. Ikonografia. Gotikoa. Deba.

Le travail traite du portail de Deva, monument radicalement innovateur dans la tradition de Guipuzcoa, qui comprend beaucoup des propositions d'Alava, quoique celles-ci affectent plus sa condition d'icône que la stylistique proprement dite. Son programme iconographique se trouve réduit. Sa chronologie s'épure. On tente une approche de l'artiste de l'Oeuvre. Et sa dépendance avec d'autres ensembles est délimitée.

Mots Clés: Laguardia. Quejana. Olase. Vitoria. Iconographie. Gothique. Deva.

* Mención especial, Beca Angel de Apraiz 1993.

INTRODUCCION

En 1343 el rey emite desde Algeciras un documento con carácter de Carta-Puebla al concejo de la villa de Monreal de Iciar, a petición de sus habitantes, para trasladar su población a otro emplazamiento¹. El privilegio de Alfonso XI legaliza el nuevo asentamiento, conocido como Monreal de Deva, concretándose así la génesis de la actual Deva. En la solicitud los vecinos del alto argumentan motivos de índole económica, para nada se aducen razones de seguridad. Las concesiones dadas por el monarca mantienen ajustadamente las condiciones de la Carta-Puebla otorgada a Monreal de Iciar en 1292, conforme al Fuero de Vitoria, que había regido su convivencia durante casi cincuenta años².

Todo ello refrenda y refleja de modo fiel la transformación operada en el mundo bajomedieval vasco –vizcaíno y guipuzcoano preferentemente– donde asistimos a la sustitución progresiva de una sociedad rural –agrícola e interior– por una comunidad de carácter más urbano –proyectada hacia el litoral, de condición comercial y pesquera–. La nueva situación, aquí simplemente esbozada, genera en el ámbito artístico una de las fases del gótico en el País Vasco, de cronología avanzada, cuya distribución geográfica coincide con las nuevas y pujantes villas costeras. Se determina así un segundo estadio del estilo en la región³.

Incluso pudiera hablarse, con cierta propiedad y al amparo de su localización, de un “Gótico Litoral” para agrupar la producción artística allí dada, de índole religiosa mayoritaria-

1. “Sepan cuantos esta carta vieren como nos D. Alfonso por la gracia de Dios rey de Castilla etc. Por razón que el concejo de la villa de Monreal, que es en Guipúzcoa, nos enviaron decir que ellos estaban poblados al fuero de Vitoria, el rey D. Sancho nuestro abuelo, que Dios perdone, que les dió sus privilegios e frenzezas, e libertades, e porque en aquel lugar son poblados nos pidieron por merced las cosas así como les era menester para su mantenimiento, porque están alongados del agua e de las labores del pan, é que en término de la dicha villa de Monreal han un suelo en que non ha ninguna puebla, que es cerca del agua en la ribera de la mar, e que era su voluntad de poblar allí e nos pedían merced que nos plogiese ende nos por esto. E por facer bien merced al concejo de la dicha villa de Monreal, tenemos por bien que puedan poblar e pueblen el dicho suelo que es cerca del agua de Deva”. Utilizamos la transcripción del documento de ARIZAGA BOLUMBURU, Beatriz; *Urbanística medieval (Guipúzcoa)*, San Sebastián, 1990 pp. nota 20. El documento aparece publicado en GOROSABEL, P.; *Diccionario Histórico-Geográfico-Descriptivo de los Pueblos, valles, Partidos, Alcaaldías y Uniones de Guipúzcoa*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1972, T. IV. pp. 680-81. Por otra parte en ARRAZOLA ECHEVARRIA, M^a Asunción; “Santa María la Real en Deva”, *Monumentos Nacionales de Euskadi, Guipúzcoa*, T. II, Bilbao, 1985, pp. 79 se afirma que la carta se emite en 1342.

2. Como ha señalado ARIZAGA BOLUMBURU, Beatriz, *Urbanística medieval Op. cit* p. 56 el fuero de Vitoria, nunca se utilizó en las ciudades costeras, en el caso que nos ocupa su empleo lo dicta su vigencia en el primitivo asentamiento de Monreal y de hecho en su tradición anterior.

3. El desarrollo del gótico en el País Vasco cuenta con dos momentos nitidamente diferenciados. Una primera fase define el capítulo clásico del estilo –clásico tanto por la calidad de sus manifestaciones, como por su observancia de los modelos canónicos de ascendencia francesas, a veces tamizado por lo navarro, y algunos ecos de Burgos y León de modo preferente–. Su producción supone una aportación sobresaliente al arte medieval hispano. Su avanzada cronología –ya en el XIV– determina un cierto arcaísmo latente –pero con voluntad y logro de innovaciones–. Por su localización es exclusivamente alavés, con Laguardia y Vitoria como focos catalizadores de sus creaciones. Y existe un segundo estadio, más tardío, desarrollado en el siglo XV y proyecciones ya en el siglo XVI, que aflora especialmente en la costa. En Alava también se constata esta segunda fase, que resulta independiente de los modelos costeros, de raigambre castellana y periférico por su ámbito, con Salvatierra, Oyón, San Vicente de Arana, Leza, Estavillo como obras destacadas. Para una primera aproximación véase nuestro estudio. “Sobre la ascendencia navarra en la plástica gótica del País Vasco”, *III Congreso de Historia de Navarra*, septiembre, 1994, en prensa. Vid. también GALLEGO RUBIO, Cristina; “Arquitectura gótica en Vizcaya (Arquitectura Religiosa)”, *Anales de Historia del Arte*, Homenaje al profesor Dr. D. José María de Azcárate y Ristori, nº 4, 1993-1994. Universidad Complutense, pp. 121-133.

mente, originada por la pujanza comercial y económica de las villas de la costa –Lequeitio, Guernica, Bilbao, Valmaseda, etc.–. Concentra una serie de manifestaciones artísticas que, en principio, han de considerarse distintas de lo que se entiende por el “Gótico Vasco”, generalmente aplicado con exclusividad a su proyección constructiva⁴. El término propuesto atendería también y de modo especial a la escultura monumental, habida cuenta de la condición peculiar y el interés de la plástica concentrada en sus portadas. Sus proyectos se apartan de los modelos canónicos, tanto en lo estilístico como en lo compositivo e iconográfico. Lo allí fijado no se ajusta a los programas generados al amparo del gótico clásico, que, aunque tarde, encuentran un óptimo caldo de cultivo en el marco alavés del XIV⁵. La escultura engendrada en el litoral denota divergencias con obras coetáneas de otros focos. La sequedad y rudeza de sus estílemas constituye una de sus notas definitorias, con propiedad ha de hablarse de un oficio inexperto y de ejecución poco hábil, con el interés –añadido– de la identificación de algunos de sus artistas, caso de Sancho Amparan y Juan de Acha, que supera el anonimato habitual de dicha producción artística. Además, la composición de sus conjuntos y la organización de sus portadas ofrecen soluciones innovadoras, como la original disposición de San Severino de Valmaseda, la ordenación en friso corrido de San Pedro de Lequeitio, que extrañamente todavía carecen del estudio monográfico. Y de modo similar en el campo iconográfico no se ha apurado la lectura completa de los programas fijados⁶.

Con esta somera exposición del devenir artístico gótico en el País Vasco que –pese a su brevedad–, resultaba oportuno para contextualizar la producción en la región. Pasamos seguidamente a estudiar el caso de Deva con el propósito de determinar la filiación estilística e iconográfica de su portada, verdadero objeto de nuestro estudio.

El asentamiento de la villa de Monreal de Deva en la costa tiene lugar en 1343, la elección en una zona totalmente despoblada otorga plena libertad para la planificación urbanística y arquitectónica. La inexistencia edificios anteriores libera a los nuevos proyectos de los condicionantes y de las limitaciones que toda obra previa impone, anulando los pies forzados que el ajuste a una edificación anterior conlleva.

LA IGLESIA DE SANTA MARIA LA REAL

La construcción de la parroquia de Santa María fue, a buen seguro, una de las primeras empresas patrocinadas por los nuevos colonos. Para 1394 la fábrica debía estar bastante avanzada, pues las primeras Ordenanzas municipales de la Villa se redactaron en su

4. La utilización del término “Gótico Vasco” plantea una serie de problemas. En primer lugar, esta terminología no está ni plena ni unanimemente aceptada, incluso la expresión resulta una falacia en su misma definición. De una parte, se considera una reacción purista frente a la profusión ornamental hispanoflamenca, pero el aporte del estilo renacentista es tan acusado que niega la validez de la condición de gótico. De otro lado, el fenómeno no resulta exclusivo del País Vasco, dado que se constata la misma reacción en otras zona. Todo ello vendría a cuestionar la propiedad de su uso, contando, de hecho, con detractores y defensores. Una primera aproximación en GALLEGO RUBIO, Cristina; *Arquitectura Op. cit* esp, pp. 129. También puede verse URIARTE, C.; *Las iglesias salón vascas del último periodo del gótico*. Vitoria, 1978. Sobre el problema de la vigencia de formas góticas en el Renacimiento un análisis general en AZCARATE RISTORI, José María; “La persistencia del Gótico en el Renacimiento Español”, y CAAMANO MARTINEZ, Jesús María; “Presencia del gótico en el siglo XVI. Inercia de los estilos”, recogidos en *Arte gótico postmedieval*, Segovia, 1987 pp. 27-31 y 33-35 respectivamente.

5. Un estudio en LAHOZ GUTIERREZ, M^a Lucía; *Escultura gótica en Alava*, Tesis Doctoral inédita, Salamanca Julio, 1992, T, I, II, y III.

6. Damos cuenta de la bibliografía general en *Sobre la Ascendencia Op. cit.*,

recinto⁷. Incluso, con anterioridad, en 1390 ya consta su uso como sede del concejo, que sería indicativo de su progreso edilicio⁸. No obstante, resulta difícil valorar el alcance de la fábrica primitiva. La falta de documentación origina muchas dudas, la madre Arrázola ya demostró cómo las cubiertas abovedadas se ejecutaron en el siglo XVI, inclinándose por una inicial solución de techumbres de madera para la labor medieval⁹. Y, en esa misma centuria, el conjunto de modificaciones emprendidas en la obra alcanza tal envergadura que la citada autora lo define como “reedificación de la iglesia con trazas de Juan de Aróstegui”¹⁰.

Pero, como se ha dicho, el recinto eclesiástico albergaba el concejo, acogiendo a la par algunas funciones sociales y políticas, distintas de su cometido litúrgico. Dicha proyección cívica se ajusta bien con el carácter ciudadano del nuevo estilo, condición urbana que concreta una de sus peculiaridades de su desarrollo histórico. Y con ello la parroquia de Deva vendría a engrosar la lista de edificios góticos que hospedaban algunos órganos administrativos reguladores de la vida de la ciudad, como sucede, por ejemplo, en la portada del Juicio Final de la Catedral de León donde en el “Locus Apellationis”, presididos por la imaginaria real, se celebraban las audiencias, al igual que los juicios efectuados en los portales



Fig. 1. Portada de Deva

7. ARRAZOLA ECHEVARRIA, M. Asunción; *Santa María la Real de Deva Op. cit* pp. 80.

8. ARIZAGA BOLUMBURU, Beatriz, *Urbanística Op. cit* pp. 193 “en Deva el Concejo usa la iglesia para la celebración de sus reuniones desde 1390, año en que se redacta una compromiso entre las villas de Deva y Zumaya para que cesaran los pleitos sobre las prestaciones de Tierra”.

9. ARRAZOLA ECHEVARRIA, M^a Asunción; *Santa María Op. cit.* pp. 80.

10. IBIDEM.

de la Catedral de Chartres de Estrasburgo o en el pórtico de San Miguel de Vitoria, por citar un modelo inmediato¹¹.

De la primitiva iglesia apenas resta nada. Las naves se reconstruyen en el siglo XVI, se opta por un ámbito de iglesia columnaria, siguiendo el tipo de planta de salón. En la cabecera también prosiguen algunas obras con posterioridad, que le otorgan su carácter actual¹². A la etapa medieval, propiamente dicha, corresponden únicamente algunas capillas, el claustro y parte de la portada en la que vamos a centrarnos.

PORTADA OCCIDENTAL

Un cuerpo turriforme acoge y protege el acceso a la iglesia. La construcción describe una planta cuadrada, abierta a la calle por sus tres lados, dispone de cuatro vanos, inscritos en arcos ojivales, distribuidas dos en la fachada principal y uno a cada lado de los paramentos laterales. La proyección en altura de la torre acusa dos partes bien diferenciadas. Un primer cuerpo de forma cuadrilonga que se corresponde con la edificación medieval. Su carácter cerrado y macizo le acerca a una fortaleza, conforme a su cometido defensivo en las villas del litoral. En los pueblos costeros dichas torres actuaban como bastiones de defensa, frente a las incursiones ofensivas y en las partes superiores de las crujías se refugiaban los parroquianos en los momentos de peligro. Remata y limita el primer cuerpo con una línea de imposta moldurada, repleta de decoración fitomórfica y animada, donde también figura el escudo de la villa, de acuerdo a la condición urbana y conciencia ciudadana propia del espíritu gótico. Sobre ella se dispone un segundo piso que cobija las campanas. Pero, además, la torre ofrece el interés de acoger la portada de Santa María la Real de Deva.

ORGANIZACION ARQUITECTONICA

La organización arquitectónica de la portada delata algunas peculiaridades a considerar, dado que muchas veces el análisis tectónico y constructivo perfila y matiza la filiación estilística de la obra o, por lo menos, sirve para apurarla. Estar inscrita en la torre condiciona el desarrollo de todo el conjunto, limita la disposición horizontal de la fachada y desplaza ligeramente la articulación hacia los ejes diagonales. El esquema de portada, dirigido a crear una escenografía apropiada para las imágenes, elabora una proyección más oblicua como telón de la imaginería, no se trata de un modelo innovador pues algo similar puede verse en el esquema de Santa María de Laguardia, uno de los prototipos que lo informan.

El basamento describe una amplio zócalo donde se suceden muro liso, un poyo corrido y un cuerpo superior, desdoblado en frisos, con decoración de tipo geométrico –de zig-zag, círculos lobulados y sistemas romboidales–, de carácter poco inciso, cuyos motivos

11. Para una primera aproximación sobre este aspecto, con algunos ejemplos, textos y parte de la bibliografía general véase, LAHOZ GUTIERREZ, M^a Lucía, "El programa de san Miguel de Vitoria. Reflejo de sus funciones cívicas y litúrgicas", *Academia*, nº 76, 1993, pp. 390-417.

12. Sobre todo el desarrollo de la construcción progresiva de la iglesia, las fechas y sus autores puede verse, ARRAZOLA ECHEVARRIA, M^a Asunción. *Santa María la real Op. cit.* pp. 78-90. También ALDABALDETRECU, Roque; *Iglesia de Santa María (Nuestra Señora de la Asunción)*, Deva, 1988.



Fig. 2. Detalle del apostolado

recuerdan a los de las labores lignarias y para los que puede recabarse un cierto origen atávico¹³. Sobre este conjunto liso descansa un zócalo, de perfil denticulado, en posición esquinada en función de pedestal para el apostolado que habita las jambas. Se simulan pilarcillos con molduras matando sus esquinas, describe un triple cuerpo de arquerías de fina tracería decorándolo.

En las jambas se dispone un apostolado de ejecución posterior a la obra primitiva, pero su estructura, organización y proyecto iconográfico –como luego se verá– han de corresponder al momento que nos ocupa. El zócalo, un poco elevado, incide en la proyección vertical del conjunto. Se advierte un pequeño desajuste en la organización global, el ámbito “existencial” del apostolado se limita y sus figuras quedan ligeramente reducidas y dispuestas algo altas, con lo que se desvirtúa la proporcionalidad –y en parte la gracia– de otros modelos, como, por ejemplo, el Colegio de Santa María de Laguardia, su más directo inspirador.

Las estatuas de las jambas reposan en sus respectivos pedestales; algunos son simples basas rectangulares y en otros, como en San Pedro, persiste una masa informe a la manera de montículo, pero todos denuncian lo avanzado de su data. Cada figura dispone

13. La similitud de las formas ornamentales de estos frisos con los modelos comunes de la talla en madera es sorprendente. Recurrir a estas plantillas no extraña en absoluto, desde los primeros momentos numerosos balconajes y vigas de madera, labradas con estos motivos, componen el mobiliario eclesiástico. Son formas recurrentes en la talla popular, obedecen a una tradición local y un cierto carácter atávico. Algunos modelos de este tipo ya fueron estudiados por APRAIZ BUESA, Angel, de; “Triforios, tribunas y galerías en los caminos de Santiago”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, T. XV, 1949, pp. 157 y ss.

de su propio espacio de carácter particular, limitados por delgadas molduras a la manera de haces de columillas, que resultan una proyección de los baquetones que separan las arquivoltas, si bien éstas inferiores son más voluminosas y están trasdosadas de decoración fitomórfica, dispuesta a la manera de zarcillos. La continuidad del molduraje entre las arquivoltas y el entablamento contribuye a crear un efecto continuo de portada, prescindiendo de las acusadas líneas de impostas que articulaban la organización de otros proyectos.

Unos pináculos coronan a los componentes del Colegio. Cada doselete describe un cuerpo de tracería, en muchos casos inacabadas, trasdosada por algunas formas vegetales, cuyo interior dibuja bóvedas de crucería. La organización del entablamento repite ajustadamente el sistema del pórtico de Santa María de los Reyes de Laguardia. Aunque en Deva se aprecian algunos desajustes, tales como la dimensión concedida al zócalo y el tratamiento de baldaquinos, cuya condición individual, independiente y carácter aislado –carece de cualquier nexo a las molduras– rompe con la visión de conjunto y desmerece, en cierto modo, la organización unitaria de la portada.

La línea de imposta no queda marcada de forma clara; pudiera hablarse casi de un perfil denticulado. Cinco arquivoltas bordean el tímpano, presentan molduras con varios baquetones. Tres de ellas prefieren motivos figurativos, alternando con otras de decoración fitomórfica, que adopta hojas algo toscas, de ejecución torpe y muy pegada, lejos de la jugosa y naturalista vegetación de Laguardia. La segunda arquivolta –de fuera adentro– se trasdosa con una serie de arquillos encabalgados que le confieren el aspecto de un arco polilobulado, pero prima su condición ornamental, que denuncian su avanzada cronología.

Las arquivoltas acotan el tímpano con dintel y un registro intermedio. El dintel se sitúa por encima de la línea de imposta, otorgándole un cierto carácter independiente. La entrada desarrolla un vano geminado, de arcos rebajados, separados por un parteluz. El espacio entre la línea del dintel y vanos dobles del acceso ofrece una solución similar a la portada del Juicio Final de la Catedral de León¹⁴, aunque de ningún modo estamos hablando de una relación directa. Y pudiera considerarse una disposición intermedia entre las propuestas del pórtico de Santa María de los Reyes de Laguardia y el del portal central del Vitoria¹⁵. Una decoración de carácter geométrico puebla el citado espacio; sus formas son similares o, por lo menos, próximas a la descrita en los frisos inferiores.

La fachada exhibe un esquema con un desarrollo longitudinal notable y el fuerte derrame de su tímpano favorece un amplio despliegue de sus arquivoltas. La tipología de portada de Deva repite ajustadamente una fórmula ya agotada, pues sigue un modelo típico del XIII, pervivencia que legitima el calificativo de retardatario para definirla. Ahora bien, la solución de la guipuzcoana viene indicada por el modelo de santa María de Laguardia, donde también en el XIV se recrean y mantienen formas abandonadas y superadas desde hacia ya mucho, fruto de su marginalidad.

14. El modelo de la portada del Juicio Final puede verse en FRANCO MATA, M^a Angela; *Escultura gótica en León*, León, 1976, fig XXXI.

15. Para los modelos alaveses véase AZCARATE RISTORI, José María “Catedral de Santa María (Catedral Vieja)”, *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria*, T. III, Vitoria, 1960 fig. 36. Y ENCISO VIANA, Emilio; “Santa María de los Reyes de Laguardia”, *Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria, Rioja Alavesa*, T. I, Vitoria, 1962 fig. 106.

ARQUIVOLTAS

Pero, si la relación estructural con la portada de Santa María de los Reyes de Laguardia es evidente, más estrecha –si cabe– resulta la coincidencia de su proyecto iconográfico, sin duda sugerido por el pórtico riojano. En las arquivoltas la semejanza y la afinidad es sorprendente. Como allí, se prefieren figuras veterotestamentarias, santas y ángeles músicos que vienen a celebrar la Gloria de María, de la que el tímpano da detallada cuenta.

En la arquivolta exterior se adoptan personajes del Antiguo Testamento. En su selección, se siguen las plantillas de Laguardia y Vitoria –portal central de Santa María–. No obstante, ésta añade dos figura a los catorce dovelas de los modelos alaveses. La serie se reparte simétricamente en ocho.

En las figuras veterotestamentarios se fijan profetas, patriarcas, Reyes y músicos. Partiendo de su frecuencia en los modelos canónicos galos donde habitan en ciclos independientes, en Deva se agrupan en una sola arquivolta, síntesis para la que hemos de referirnos –una vez más– a su ascendencia alavesa. Y como aquellas, obedece al progreso narrativo y al interés por condensar en un solo portal el apretado programa que otros proyectos distribuían en varios. Por tanto, parece presumible que Deva, en este sentido, se limite a seguir ajustadamente lo ya estipulado en la provincia vecina, más que a formular uno propio, aunque ofrece la novedad de ampliar en dos su número y las hora de fijar a los personajes apuesta por algunas novedades.

Para la iconografía de los profetas se recurre al modelo de anciano venerable, con grandes barbas, como corresponde a su condición de “gravitas” o senectud, conforme a una imagen genérica. Ahora bien las dos primeras dovelas de la izquierda –ref. al espec.– se fijan lampiños, uno posiblemente corresponda a Daniel de acuerdo a la idea de niño joven



Fig. 3. Detalle de las arquivoltas. Figurativas y vegetales



Fig. 4. Vista de las arquivoltas. Lado izquierdo. Profetas. Santa Margarita y Santa Marina. Cabeza de la que fluyen tallos y ángel músico

que le caracteriza¹⁶. El otro puede ser Habacuc. Y como atributos característicos se acompañan del pergamino correiforme con motivos epigráficos, que ilegibles debieran aludir a la profecía correspondiente. La otra variante prefiere el libro abierto, también con texto, pero los trazos de la escritura indican más una condición alusiva que una reproducción literal.

Resulta difícil la identificación de cada dovela, la imprecisión iconográfica es notable. Es de suponer, basándonos en sus paralelismos con otras obras vascas, a todas luces evidentes, que como allí se optó por aquellos profetas que vaticinan acontecimientos del programa. Así, a buen seguro, para la 1ª dovela de la derecha, acompañada de una cartela, pensamos en Isaías. Su valor para los ciclos de la infancia es de todos conocido. Preconiza la Anunciación, el árbol de Jessé –alusivo a la genealogía real de Cristo y también de su Madre, de la que el tímpano da buena cuenta–. Pero, además, una de las interpretaciones de su profecía de la Epifanía decide el modelo iconográfico que corona el programa de Deva, como se verá en su momento. De este modo, todo apunta a la identificación de Isaías para la figura más próxima a los Magos. Pervive la idea de disponer al profeta al lado de la escena vaticinada, siguiendo una plantilla y un recurso vigente ya desde lo paleocristiano.

No obstante, la imprecisión iconográfica es nota peculiar en Deva. Ahora bien, dadas las coincidencias tan estrechas y su ajuste con los programas de Laguardia y Vitoria, puede presuponerse, admitiendo su comunidad, que el mismo principio rijan la selección de profe-

16. Un análisis detallado de este aspecto en MORALEJO ALVAREZ, Serafín; "El pórtico de la Gloria", *F.M.R.*, nº 21, 1993, pp. 30 y ss.



Fig. 5. Profeta. Santa Marina y ángel músico



Fig. 6. Detalle de las arquivoltas. Lado derecho. Cabeza con la inscripción



Fig. 7. Profeta imberbe. ¿Daniel o Habacuc?

tas. Y así sospechamos que Miqueas, Ezequiel, Habacuc, ¿acaso la figura proxima a Daniel?, integrarian el grupo de vaticinadores guipuzcoanos.

Las profecías sobre Nacimiento de Jesús en Belén y su relación con la Epifanía, auguradas por Miqueas, le aseguran su participación en el ciclo. No vamos a insistir en los textos, pues son de todos conocidos¹⁷ y, por otra parte, las razones decisivas para su inclusión en un programa mariano ya las hemos tratado en otro trabajo¹⁸.

Los vaticinios de Isaías y Miqueas toman cuerpo en la sucesión del acontecer bíblico. Son de carácter histórico y tangible. Sin embargo, los supuestos Ezequiel –presumiblemente personalizado en alguno de los personajes con el libro abierto– y Habacuc inciden en el valor simbólico del programa. Son figuras que preconizan o refieren la virginidad de María: Ezequiel, a través de su Visión de la Puerta cerrada, y Habacuc, en la acción de la entrega de la comida a Daniel sin trastocar la cubierta del foso de los leones. Ambos imprimen y enfatizan un matiz simbólico y alegórico frente al carácter histórico de los anteriores. En este sentido para la dovela numero cinco de la izquierda, el hecho de portar un bastón partido le identificaría como Aaron en relación con el pasaje de la Vara Florida, considerada, asimismo, como simbolo de la Virginidad de María.

17. Un detenido estudio de los textos con aportaciones muy precisas en el artículo ya clásico de THEREL, M.T; "Etude iconographique des voussures du portail de la Vierge- Mère à la cathédrale de Laon", *Cahiers de Civilitation Médiévale*, XV, 1972, pp. 41-48. También IDEM; "Comment la patrologie peut éclairer l'archeologie. A propos de l'Arbre de Jessé et des statues-colonnes de Saint - Denis", *Cahiers de Civilitation Médiévale*, nº 2, 1963, pp. 145-158.

18. LAHOZ GUTIERREZ, M. Lucía; "En torno a las figuras tipológicas de Laguardia", *Actas del III coloquio de Iconografía*, Madrid, 1992 *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. VI, nº 11, 1993, pp. 121 y ss. También se aborda el problema en los capítulos correspondientes a Santa María de Vitoria y Santa María de los Reyes de Laguardia de nuestra tesis doctoral *Escultura gótica en Alava Op. cit.*

Las dovelas que copan el vértice ofrecen ciertas peculiaridades, siguen el modelo canónico de figura veterotestamentaria, pero las coronas que ciñen los identifican como reyes. Los dos exhiben unos libros abiertos que los asimilan como profetas o, por lo menos, como autores de escritos relacionados con el programa. Sendos atributos iconográficos vienen a identificarlos como David y Salomón, como sucedía en los conjuntos alaveses.

La presencia de David podría venir dada por ser el antecedente directo más importante de Cristo y de la Virgen. Asimismo, sería un precedente tipológico de Cristo –muchos de los actos de la vida del rey hebreo manifiestan paralelismos con los de la vida del Mesías– y en este sentido se considera prefigura veterotestamentaria del Salvador. Su inclusión en un programa mariano enfatizaría sin embargo otras lecturas. Su aparición se apoya también porque, según el “*Speculum Humanae Salvationis*”, la entrada triunfal del Arca en la ciudad de David es una prefiguración de la Asunción y del Coronamiento de la Virgen por su Hijo en la Jerusalén Celeste¹⁹, que dada la significación de dichos acontecimientos en el programa guipuzcoano justificaría plenamente su elección. Además –y lo que a mi juicio resulta determinante–, su condición literaria, es autor de los Salmos y sobre todo el Salmo XLIV se considera como referencia al tálamo nupcial que articula los nuevos programas góticos, materializado en la Coronación.

Para el otro personaje real y con libro pensamos en Salomón., como el gesto retórico de su dedo índice, inspirado en la imagen de una disputa dialéctica, viene a confirmar. Si bien en su adopción puede pesar el ser ancestro de Cristo y de la Virgen, habrá en su vida otros hechos destacados que favorecen su presencia y confirman su identificación. Salomón, al sentar a su madre Betsabe a su derecha en el trono real, se erige en antecedente tipológico de Jesucristo coronando a su Madre como el tímpano de Deva celebra. Pero más decisivo se perfila su condición de literato, el rey judío es el autor del Cantar de los Cantares, que los teólogos medievales entienden como alusivos a los Sponsales de Cristo y su Madre y de Cristo y su Iglesia, imprimiendo al programa una lectura eclesiológica. Por otra parte, como ya señaló Verdier, “en el orden exegético la sustitución, en torno a la primera mitad del siglo XII, de la interpretación eclesiológica de la Esposa del Cantar de los Cantares por un comentario mariano es determinante y posibilitó ese ímpetu y devoción a la Virgen que caracteriza al gótico²⁰. Y además se deduce su referencia al tálamo nupcial de los nuevos programas.

La serie de patriarcas completa también esta arquivolta de Deva, aunque su identificación precisa se limita a San Juan Bautista, tercero por la izquierda. Presumiblemente se encontraba Moisés, como un tocado con una especie de cuernos sugiere, pero la pérdida de ciertos detalles impide su reconocimiento con seguridad. Una de las novedades que ofrece el programa guipuzcoano es la reducción de las figuras de profetas, con seguridad a San Juan Bautista y más hipotéticamente a Moisés. Por otra parte no podemos ignorar que el Bautista integra también la categoría de profetas, aunque la opción iconográfica que presenta con el “Agnus Dei” enfáticamente expuesto subraya el sacrificio de Cristo²¹

19. REAU, Louis; *Iconographie de l'art Cretienne*, T. I. París, 1952. pp. 268.

20. VERDIER, Philippe; *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premieres développements d'un thème iconographique*, Montreal, 1980. pp. 14.

21. Incluso en algunos programas estas figuras de patriarcas son asimilados a profetas, que vendrían a completar el conjunto anterior. Sin embargo, en nuestro caso como se demostrará obedecen a su significado de patriarcas.



Fig. 8. San Juan Bautista

Y, por último, completa las dovelas un tercer grupo, el de músicos. En los programas alaveses se fijaban reyes músicos que pudieran interpretarse como ancianos apocalípticos o asimilables a los reyes de Judá, antepasados carnales de Jesús, siguiendo una tipología iconográfica muy reiterada en lo español –catedral de Burgo de Osma, Laguardia, Vitoria, etc...–, fijada por primera vez en León, como ya puso de manifiesto Franco Mata²². Su figuración se ajusta a un modelo donde preocupa más el conjunto que la condición individual de cada uno, apreciándose un desinterés en su personalización, pero en Deva se apuesta por jóvenes sin corona, ¿que les coloca casi a un nivel ornamental?. Por otra parte no es extraño que en un programa tan alejado en el espacio y el tiempo de la formulación canónica no se llegue a comprender ciertos significados y se alteren inconscientemente.

Las figuras de las arquivoltas alcanzan su verdadera significación en relación con los narraciones centrales a las que completa. Incluso en muchos casos las dovelas se convierten en un comentario marginal de los asuntos del tímpano, matizando algunos de los contenidos expresados. A la hora de concebir un programa medieval se hace de modo global y la acepción precisa de cada pieza –además de su valor propio– viene vinculada a las imágenes o escenas con las que se combina. Un estudio aislado, sin atender al conjunto donde se integra, supone su descontextualización, negando, de hecho, su esencia misma, puesto que en la Edad Media el arte es antes que nada historia de las imágenes. Pero, a veces, es difícil matizar lo particular de un proyecto y lo que tiene de genérico, de copia de una formulación dada, que en algunos casos se repite sin llegar a entender lo fijado. Estas dovelas integran figuras veterotestamentarias de profetas, relacionadas con el programa central a través de

22. FRANCO MATA, M. Angela; *Escultura gótica en León Op. cit.*, pp. 79.

la palabra, de reyes, con valor genealógico, por tanto, enlazados mediante la carne, y de figuras tipológicas, en correlación por la vía del espíritu²³.

Para el cordón central se prefiere un coro de Santas. Se recurre a la imagen genérica de jóvenes muchachas acompañadas de libro y la palma alusiva, ya a la virginidad, ya a su martirio. Su identificación individual es discutible pues se adoptan atributos excesivamente ordinarios y generales.

Recurrir a un ciclo de Santas obedece a su alcance en la vida medieval. El culto a los santos invade y regula la cotidianidad urbana, superando su cometido religioso. Sus fiestas imponen el ritmo social y económico de la comunidad. Además, el fervor hagiográfico de los siglos bajomedievales adquiere un destello sobresaliente. Los santos condicionan y dirigen la vida diaria, actúan como protectores y garantes del hombre medieval, que les delega determinados aspectos²⁴. Y ello se traduce en la generalización de sus imágenes y su fre-



Fig. 9. Figuras veterotestamentarias. Reyes con libros, posiblemente David y Salomón

23. Hasta ahora este ciclo había pasado prácticamente desapercibido, como mucho se alude a su condición genérica, pero no se había pronunciado ninguna identificación. Vid. LOPEZ DE VALLADO, Félix; "Arqueología: Las Provincias Vascongadas", *Geografía general del País Vasco-Navarro*, Dir. CARRERAS CANDI, Barcelona, pp. 912.. LIZARRALDE. P.; *Andra Mari en Guipúzcoa*, Bilbao, 1920. pp. 9 es el primero que habla de profetas, al que posteriormente han seguido todos los autores. Así ARRAZOLA ECHEVARRIA, María; *El Renacimiento op. cit* pp. 196. La misma autora en *Santa María Op. cit* pp. 84 vuelve a insistir. Sin embargo en el estudio más reciente sobre la iglesia de Deva ALDABALDETRECU, Roque; *Iglesia de Santa María (Nuestra Señora de la Asunción)* San Sebastián, 1989, pp. 26. los califica como mártires.

24. Para una primera aproximación a la figura del santo en la Edad Media puede verse VAUCHEZ, A.; *La Saintéte en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Roma, 1981. También PENOUD, R.; *Les saints au Moyen Age*, París, 1984.



Fig. 10. Detalle de una dovela. ¿Daniel?

cuencia amueblando la escenografía religiosa. Pronto irrumpen en los programas monumentales, en principio como figuras aisladas; también puede detallarse un ciclo hagiográfico completo de determinado santo –generalmente con alguna vinculación a la obra– y paulatinamente como colectividad al igual que en el caso que nos ocupa. Pero su opción responde a lo ya establecido en los programas alaveses, Laguardia preferentemente²⁵. Y como allí, más que una atención individual a determinadas figuras, interesan como conjunto global, como representación de la categoría de santas que integran la Gloria y proporcionan el séquito de María.

Entre el coro de Vírgenes se reconoce, con cierta seguridad, a Santa Margarita de Antioquia, primera dovela de la derecha –ref. esp.–. La joven se acompaña de un monstruo echado a sus pies, como muestra de su triunfo sobre el demonio, que deviene en su distintivo iconográfico. La iconografía y el orden de aparición sigue ajustadamente a Laguardia. Y al igual que en el proyecto alavés, en la imagen contigua se distingue una figura de similares características, también sometiendo a un monstruo, aunque otra variante. Pensamos en santa Marina de Galicia, cuya devoción es frecuente por el litoral cantábrico y a la que se considera una doble –tanto en leyenda como en iconografía– de la Santa de Antioquia, cuya difusión devocional llega a través de los caminos de peregrinación. Para el personaje que exhibe una cabeza coronada en las manos ha de pensarse en santa Catalina de Alejandría, –segunda dovela de la derecha–. También se reconoce con seguridad a María Magdalena, situada en el vértice superior derecho, como el tarro de perfumes denuncia La identifica-

25. El pórtico de Santa María de Vitoria también recurre a una arquivolta de Santas, pero las Vírgenes vitorianas completan un programa del Juicio Final. vid. LAHOZ GUTIERREZ, M.L.; "El tímpano del Juicio Final de la Catedral de Vitoria. Aspectos iconográficos", *Sancho el Sabio*, nº 4, 1994, pp. 181-199. La diferencia de programa entre este modelo y el guipuzcoano limita la dependencia al riojano.

ción del resto resulta imposible, probablemente se incluyan las santas capitales, Se apuesta por la comunidad de Vírgenes, que como Visión de la Gloria exhibida en el tímpano adquieren su significado²⁶.

La arquivolta siguiente es vegetal, un zarcillo del que penden uvas y hojas de parra, de ejecución torpe y tosca, la recorre. En sus arranques se disponen sendos bustos, uno masculino y otro femenino, de cuyas bocas fluyen tallos, siguiendo un modelo habitual en el Románico. Uno exhibe una cartela, colgada del cuello, con la inscripción "año 1686". La data ha dado lugar a consideraciones erróneas, suponiéndola como la fecha de ejecución de la portada, cuando en realidad conmemora la policromía del conjunto. La interpretación de los bustos parece más problemática. La disposición de dos cabezas rodeadas de racimos es un motivo que se da en las basas de la Virgen en el parteluz de San Pedro –de Vitoria– y en la peana de la Virgen Blanca –de Treviño–; cabezas para las que Portilla Vitoria y yo misma sugeríamos presumible representación de Adán y Eva²⁷. Sin embargo, en este caso, la variante del vegetal brotando de la boca debilita la hipótesis.

En el cordón más interior se fijan ángeles con instrumentos musicales. La figuración de ángeles es iconografía socorrida para los tímpanos marianos de época gótica. No obstante, los cerofenarios o turiferarios son los preferidos, como se ve en León, París, Chartres, Amiens y muchos otros. En Deva se adopta la tipología de músico, más extraña en la escultura monumental. Su presencia puede obedecer a los numerosos textos legedarios que confirman su asistencia en los asuntos centrales, como la Ascensión o la Dormición de la Madre, aunque más viable resulta la influencia directa del modelo riojano. Y, al igual que allí, ha de recabarse la contribución de los modelos italianos. Como se sabe, es en la plástica italiana –o en algunas manifestaciones de su influencia– donde coros de ángeles músicos integran el cortejo de María. Ahora bien, para este caso, más que una ascendencia directa de Italia, ha de hablarse de una fluencia de segundo orden, dado que llega tamizada por el pórtico alavés. Estaríamos frente a un eco, o mejor, ante una aplicación, conocimiento y trayectoria que pudiera definirse como secundaria o indirecta²⁸.

Las dovelas siguiendo la tónica gótica se despliegan tangencialmente, acusando así un ritmo vertical que libera a las figuras de una arquitectura en exceso opresiva. Por otra parte se juega con el propio perfil de la arquivolta, la cavidad rehundida del muro del fondo y la proyección de los baldaquinos para sugerir profundidad y sensación de bulto redondo, configurando espacios autónomos para cobijar las respectivas imágenes, aunque la solución guipuzcoana no alcanza la proyección volumétrica de los modelos alaveses, debido, sin duda, a su mayor torpeza ejecutiva.

26. LIZARRALDE, P.; *Andra Mari Op. cit.* pp. 9 fue el primero en reconocerlas como Vírgenes. Sin embargo ARRAZOLA ECHEVARRIA, M^a A. *Santa María Op. cit* pp. 84 las identifica como santos. ALDABALDETRECU, R. *Iglesia Op. cit.* pp. 26 sigue a Lizarralde.

27. PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y EGUIA, José; "Treviño", *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, Arciprestazgos de Treviño- Albaina y Campezo*, T. II, Vitoria, 1968, pp. 212. PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa, "Parroquia de San Pedro", *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, Ciudad de Vitoria*, T. III, Vitoria, 1972, fig. 276. LAHOZ, M. Lucía; "La Virgen Blanca de Treviño. Algunas consideraciones" *Boletín de la Institución Fernán González*, 1994/ 2. pp. 290.

28. La ascendencia italiana en Laguardia ha de matizarse, puesto que allí también llega tamizada a través del claustro de Pamplona, donde esas relaciones confluyen vía Avignon, damos cuenta de estos aspectos en LAHOZ, M. Lucía; *Sobre la ascendencia navarra Op. cit'*. Para el caso navarro véase LACARRA DUCAY, M. Carmen; "Los murales de la catedral de Pamplona. Influencia de la escuela de Siena en la pintura navarra del siglo XIV" *Reales sitios*, nº 82, 1984, pp. 57-72.

Y, como hemos venido insistiendo, se disponen en ellas ángeles músicos, un coro de Santos, que completan la Visión de la Gloria, y personajes del Antiguo Testamento en relación tipológica con los motivos centrales. Todas ellas, pero en especial las personalizaciones bíblicas, aportan con su sentido individual un comentario marginal que acentúa determinados matices del programa. Esta imaginería bíblica coincide con las figuras tipológicas que desde las jambas sustentaban los primeros programas góticos dedicados a la Madre, caso de Chartres, Senlis, etc.²⁹. Sin embargo, el desplazamiento de dicha serie no es innovación de la portada analizada, pues ya se había dado en los alaveses, entre otros. Por otro lado, la elección de los tres órdenes de elegidos ha de asociarse con la literatura apócrifa, pues la Leyenda Dorada relata la llegada de Jesús a la muerte de su madre, acompañado de los tres grupos aquí fijados: “hacia la tercera hora de la noche llegó Jesús acompañado de de diferentes coros de ángeles, profetas y los ejércitos de mártires”³⁰, que coincide ajustadamente con la imaginería dispuesta en las dovelas.

TIMPANO

El núcleo del programa despliega un modelo tripartito, integrado por dintel, un registro y el tímpano propiamente dicho. Se acentúa la horizontalidad del esquema, en oposición a las plantillas verticales tipificadas en la producción del momento. Pervive en ello un cierto arcaísmo, pues se emplea una fórmula de portada de los primeros modelos, ignorando la tipología de registros superpuestos, a la manera de frisos, con atención a los valores narrativos y anecdóticos propios de una cronología más avanzado. El esquema de Deva, de carácter tradicional y arcaico, sigue ajustadamente la plantilla riojana. El tímpano y el dintel quedan acogidos en una arquitectura articulada donde cada uno mantiene su autonomía, aunque no su independencia.

DINTEL

El dintel se dispone por encima de la desdibujada línea de imposta, queda acotado por estrechos frisos moldurados, repletos de pegada decoración fitomórfica. Acoge el ciclo de la Infancia, ordenado en acontecimientos yuxtapuestos, según la secuencia cronológica como se desarrollaron.

En Deva se apuesta por una composición compartimentada en cuatro asuntos, cuya fórmula resulta una solución intermedia entre el reducido modelo de Laguardia y los más narrativos de Vitoria³¹. Las escenas dispuestas se suceden independientes, sin apurar una separación entre ellas.

29. Vid. BEAULIEU. Michèle; “Essai sur l’iconographie des statues-colonnes de quelques portails du premier art gothique” *Bulletin Monumentale*, 1984, pp. 273-307.

30. VORAGINE, J. De La; *La Leyenda Dorada* Madrid, 1987, p. 496.

31. En el pórtico de Santa María de Los Reyes de Laguardia el ciclo de la Infancia, fijado en el dintel, se reduce a tres escenas, la Anunciación, la Visitación y la Epifanía con un despliegue encomiable del cortejo que lo relaciona con iconografías italianas. Sin embargo en Vitoria, los dinteles de la Infancia detallan cumplidamente el ciclo de modo más narrativo. Así cinco escenas fija el tímpano de San Pedro y una más –Matanza de los Inocentes– relata la catedral.

ANUNCIACION

La Anunciación inicia, por la derecha, la secuencia narrativa. La trama ofrece la sencillez del relato evangélico. Sin embargo manifiesta ciertas peculiaridades. En primer lugar, extraña la posición de Gabriel, literalmente flota en el dintel y la disposición de sus pies desafía toda ley de gravedad³². Para solución tan peculiar se nos ocurre la intención de referir la inmediatez de su llegada, conforme a aquellos ejemplos donde el mensajero describe un movimiento inestable, aunque nunca imposible, como en su caso. Puede presuponerse una intención malograda de fijarlo genuflexo, siguiendo una tipología frecuente tanto en sus plantillas italianas –capilla de la Arena– como hispánicas –claustro de Silos–, y que ya se había observado en el tímpano vitoriano.

El ángel sujeta una filacteria, en la que se lee: "AVE MARIA, GRATIA PLENA, DOMINUS TECUM". La disposición del ángel de tres cuartos y la Virgen de frente impide el establecimiento de nexos alguno entre ellos, que, dada su frecuencia, resulta chocante. En el centro, separándolos aún más, queda flotando el jarrón de azucenas que, como símbolo mariano, acompaña la escena de modo habitual.

María reposa en una peana poligonal, la utilización de este tipo de basamentos para las figuras engastadas en un friso ya se daba en otros modelos alaveses, desde los más tempranos de Tuesta hasta otros más tardíos como Estavillo, donde se recurre a bases similares para la figuras de la Anunciación que completan el tímpano.



Fig. 11. Dintel. Anunciación

32. AZCARATE LUXAN, Matilde; "Tímpanos marianos en el País Vasco: Variantes iconográficas", Actas del II Congreso de Iconografía *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 4, 1989. pp. 54, sitúa al ángel de rodillas.



Fig. 12. Visitación y detalle de San Roque en la escena del nacimiento

María, de pie³³, acepta el mensaje divino como denota el gesto de su mano derecha, con la palma enseñando. Sujeta un libro abierto cogido en disposición un tanto peculiar, asido verticalmente por una de las cubiertas³⁴. El libro hace referencia a las profecías de Isaías que, según los teólogos medievales, María consultaba a la llegada del ángel. Incluso la extraña posición del códice puede referir la lectura interrumpida ante la visita. En la parte de atrás queda una especie de reclinatorio, habitual amueblando la escena. Ambas figuras, tanto la Virgen como el ángel, se acompañan de los consabidos nimbos.

VISITACION

La escena de la Visitación continúa la secuencia, siguiendo el relato bíblico. Se fija a las dos primas en el momento del encuentro. El artista diferencia las edades de las protagonistas, la cabeza cubierta con una toca en Isabel denuncia su madurez. Se recurre a un diálogo gestual y mimético entre las mujeres, a través de miradas y gestos que contribuyen a organizar una composición cerrada. Isabel se inclina ligeramente ante su prima, como se había dado en Laguardia. Su actitud supone una solución intermedia entre la genuflexión frecuente en los modelos italianos y flamencos del siglo XV. Ambas pivotan sobre unas peanas rectangulares que le confiere un carácter de estatuas, potenciando su axialidad. Lucen

33. La Virgen de la Anunciación se figura de pie como indica la propia disposición de los pliegues, muy incisos. del manto. Sin embargo ALDABALDETRERU, Roque; *Iglesia Op. cit.*, pp. 28 la define sentada.

34. IBIDEM afirma que tiene el libro entre la manos. LIZARRALDE, P.; *Andra Mari Op. cit.* pp 11 habla de volumen cerrado.

nimbos. Se detecta un cierto manierismo en la expresión del sentimiento y en la disposición de las figuras que las convierte en uno de los mejores grupos de todo el conjunto. Se sigue la variante iconográfica de tipo siríaco.

Sobresale la ambientación de la escena que ha pasado desapercibida, incluso algunos se han pronunciado sobre su inexistencia³⁵. Pero contrariamente a lo que se ha supuesto, en el muro del fondo se proyecta una puerta, ésta describe un vano de medio punto con despiece de dovelas. Su escasa profundidad sugiere su condición figurativa. Desde luego, estamos ante algo distinto de la imaginería arquitectónica que acompaña otras escenas, caso de las torres detalladas en la Epifanía, por ejemplo. Por otra parte, la solución de arco de medio punto proporcionaría una fecha avanzada en exceso para el pórtico como para considerarla original, aunque en algunas obras tardogóticas, con intención arqueologicista se recrean tipos similares³⁶. La puerta ha de describir la entrada de la casa de Isabel. Es de suponer que se trate de un motivo pintado, fruto de la campaña de policromía antes apuntada. Además, por su propia disposición, sirve para enlazar con la escena siguiente.



Fig. 13. Nacimiento y San José sentado, de la escena de la Epifanía

35. IBIDEM afirma "ninguna decoración al fondo", ARRAZOLA ECHEVARIA, M.A.; *Santa María Op. cit.* pp. 84 repite las palabras de Lizarralde.

36. Como sucede, por ejemplo, en el retablo de Nuestra Señora de la Encina en Arcenieg en el relieve del encuentro de la Puerta Dorada vid. LAHOZ, M. Lucía; "El retablo de Nuestra Señora de la Encina en Arceniega" *Kobie Serie Bellas Artes*, nº X, 1994, pp. 75 Sobre algunas modelos de inspiración antigua vid. YARZA LUACES, Joaquín; "Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: Escultura." *Actas del I Congreso de Palencia*, T. I, Palencia, 1987, pp. 24.

NACIMIENTO

La composición contigua detalla la Natividad. Ocupa una lugar prioritario, su “espacio” coincide ajustadamente con el eje principal que inscribe, de abajo arriba, la figura del parteluz, la Asunción y la Coronación, lo que de ningún modo parece azaroso.

Se recurre a la cama para articular el conjunto, el lecho organiza la distribución de los protagonistas a su alrededor. A la cabecera de la Madre, colocando delicadamente la almohada, queda san José. Extraña el papel activo del carpintero cuando la iconografía tradicional prefiere su imagen sentada, ajeno a los acontecimientos. Se fija de perfil, siendo una de las pocas figuras del tímpano donde ya se ha logrado el pleno dominio de la gravedad y puede definirse como auténtica estatua, como imagen que está en el espacio. El muro queda reducido a un simple telón de fondo, como corresponde a la poética gótica.

La cama describe un modelo sencillo, que contrasta con la riqueza de los tipos coetáneos, se recurre a una forma rectangular en disminución en altura hacia los pies. El mueble presenta una decoración simple, de arcos apuntados, que evoca formas de la artesanía. María, echada en la cama, se muestra totalmente hierática. Se aprecia en Deva una inversión de las actitudes entre ésta y su esposo. El problema radica en determinar si este hieratismo es intencionado o, por el contrario, fruto de la escasa pericia del artista, aunque la disposición de San José vendría a sugerir su intencionalidad.

La Virgen sujeta al aire a su Hijo, completamente fajado, siguiendo otra de las variantes iconográficas, como se daba por ejemplo en Chartres³⁷. La Madre parece exponer enfáticamente al Niño, acaso con un sentido litúrgico. Redunda en esta interpretación la propia indumentaria del Niño y la ruptura de todo lazo de efusión sentimental, habitual desde hacía tiempo. Para Lizarralde la actitud obedece a la intención de fijar el alumbramiento mismo³⁸. Azcárate Luxan lo interpreta “sentado sobre el cuerpo tendido de la Madre, quien le sujeta con su mano en un expresivo deseo de plasmar el carácter humano del tema³⁹. Sospecho que el ademán obedece al interés por resaltar la condición litúrgica de la escena, como se había dado en Chartres.

El pesebre figura en la parte alta de la composición y sobre él los animales que, según los apócrifos, le calentaron⁴⁰. A su lado se ve la estrella de ocho puntas.

Y cierra la trama una mujer joven apostada a los pies del lecho; se cubre con toca y une las manos en plegaria. La fémina personifica a la partera que testifica la virginidad después del parto y de la que todos los apócrifos dan cuenta. Lleva una túnica con botones que vendría retrasar su cronología y se ciñe un cordón franciscano; Lizarralde supone la sustitución de la partera del apócrifo por una “sorora” de la Orden tercera⁴¹. Dada la importancia que éstas adquieren en la religiosidad popular del País Vasco, pudiera tener en principio cierta

37. El modelo de Chartres puede verse en SAUERLANDER, W.; *La sculpture gothique en France 1140-1280*, París, 1972, fig. 126.

38. LIZARRALDE, P., *Andra- Mari Op. cit.* pp. 13.

39. AZCARATE LUXAN, Matilde; *Tímpanos marianos op. cit.* p.p. 55.

40. Seudo - Mateo XIV.

41. LIZARRALDE, P., *Andra- Mari op. cit.* pp. 13. nota 1. El detalle del cordón anudado al estilo franciscano en la obstetrix nos hace pensar si esta sería esculpida según el modelo de alguna “sorora” de la iglesia parroquial. Fundamos nuestra conjetura en que las sororas del país venían profesando la Regla de la Orden Tercera de San Francisco y, algunas veces, la de San Agustín desde tiempos remotísimos*.

verosimilitud. Azcárate Luxan sospecha que la opción del cordón franciscano refiere la santidad de la mujer⁴².

EPIFANIA

El dintel se completa con la Epifanía. La escena ofrece un amplio despliegue narrativo y es una de las composiciones donde, como veremos, se encierra parte del significado del programa, aunque ha pasado desapercibido.

La primera figura, a contar por la izquierda, reproduce la imagen de San José en el Nacimiento. Y como allí, la identificamos con el Carpintero. Se prefiere su tipo iconográfico habitual –sedente y ajeno a los acontecimientos–. En la izquierda sujeta un objeto similar a un bastón, de cuyo extremo pende una especie de hatillo, de interpretación problemática. Tan sólo Lizarralde se hace eco del detalle, reseña su peculiaridad y argumenta dos posibilidades: como indicativo de su condición de carpintero –basándose en textos apócrifos–, o como mención del viaje hacia Belén de los esposos⁴³. En nuestra opinión, la referencia al viaje parece obligada, pero presumiblemente sea otro el traslado indicado, el de la Huida



Fig. 14. Epifanía. Detalle de la Virgen y el Niño. Valor icónico de la arquitectura figurada

42. AZCARATE LUXAN, M.; *Timpanos marianos op. cit.* pp. 56.

43. LIZARRALDE, P.; *Andra-Mari Op. cit.* pp. 16 y nota 1. ¿Qué querran denotar la vara que lleva apoyada sobre el hombro izquierdo y el extraño colgajo que pende del extremo de ella? En el panel precedente aparece el mismo palo ramoso, situado verticalmente, junto al mismo santo. Si no significa la condición de carpintero* del compañero de María, o que en los días del alumbramiento de ésta, iba ambos Esposos de viaje para Belén, no acertamos a darle otra interpretación.

*. Pseud. Matheus, cap. X Erat enim faber ligni.

Egipto –sospechamos–, dado que similar hatillo le acompaña en la iconografía genérica de ese pasaje. Además la propia fijación de José –sentado y aislado– coincide con la fórmula del Sueño donde el ángel le comunica la necesidad imperiosa del desplazamiento. Aun con todas las dudas que se pueden plantear, si la hipótesis fuese válida, condensaría en su figura la referencia a varias secuencias, constituyendo un caso de iconografía supuesta, donde determinados detalles refieren, al menos implícitamente, algunos asuntos que por problemas de espacio no tienen cabida en el dintel.

Sendas construcciones arquitectónicas jalonan el relieve de la Epifanía, simétricamente emplazadas, flanquean y acogen a la Madre y el Hijo. Ambas describen un primer cuerpo macizo, de planta cuadrada, con vanos geminados y óculo, coronado por pináculos, actualmente partidos, a la manera de almenas. El modelo remata también un segundo cuerpo, ligeramente retrasado, donde terminan en formas vegetales. Se ha de hablar de arquitecturas figuradas más que construidas, pues el carácter edilicio se dobliga y cede paso a la condición ornamental. Su valor radica en la riqueza de matices simbólicos que imprimen a la escena, que –como se verá– dirigen el programa en una línea determinada. Una construcción de este tipo se constata en la Epifanía fijada en el retablo que el Canciller don Pedro López de Ayala mandó hacer para su capilla funeraria en el monasterio de Quejana, que se convierte en una de las piezas claves del conjunto iconográfico, subrayando la lectura escatológica del proyecto dispuesto⁴⁴. El modelo de Deva denota ciertas relaciones y afinidades con el proyecto ayalés, posiblemente uno de los eslabones a incidir en el programa guipuzcoano.

La Virgen figura en el centro, guarnecida por dichos edificios. El rico escaño, de alto respaldo, ratifica su condición real, luce gran nimbo y ciñe corona de formas treboladas. Se cubre con un amplia hopalanda. No se establece relación gestual con su hijo al que, dispuesto completamente de frente, sujeta de modo maternal por el hombro y por la cintura. Azcárate Luxan la interpreta como Kiritissa, como “Trono Sapientae” y para la corona recaba modelos románicos⁴⁵.

La figura infantil manifiesta novedades sorprendentes. El Niño se gira a la derecha por donde vienen los Magos. Pero interesa su túnica corta y especialmente el cruzamiento de sus piernas, que otorga cierta espontaneidad al conjunto, de por sí bastante hierático. Ejemplos de niños cruzando los pies se constatan en la imaginería mariana, caso de la Virgen de Tulebras⁴⁶, aunque no se llega a una formulación similar a la adoptada en Deva. Existen, asimismo, algunos grupos marianos con el Niño dispuesto de perfil y las piernas cruzadas, caso de la Virgen de Nieva en la Rioja^{46 bis}) o del que atiende la Adoración de los Magos en el sepulcro de san Vicente de Avila. Incluso para el detalle en algunos ha de presuponerse la alusión al tan conocido gesto de autoridad y jerarquía moral o política. De nuevo la historiografía artística omite el peculiar detalle. Dados los precedentes de la producción navarra y admitiendo su ascendencia sobre la zona, nada impide considerarlo

44. Sobre la obra de Quejana puede verse nuestro artículo, LAHOZ, M. Lucía; “La capilla funeraria del Canciller Ayala. Sus relaciones con Italia”, *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, nº LIII, 1993, pp. 74-75.

45. AZCARATE LUXAN, Matilde; *Tímpanos marianos Op. cit.*, pp. 56.

46. También se da en otros ejemplos como Bargota, Melida, Monasterio de Tulebras y Sangüesa. Las reproducciones en FERNANDEZ LADREDA, M. Clara, *Imaginería Medieval Mariana*, Pamplona 1989 pp. 187, 193, 204, Y 211 respectivamente.

46 bis. El profesor Moya Valgañón argumenta la disposición del Niño en el modelo de Nieva de Cameros en función de recibir el homenaje de los Magos.



Fig. 15. Detalle de los Magos. Adoración y ofrenda simultánea

como derivación de aquellos, aunque no hemos encontrado por el momento la sucesión directa, ni la secuencia de los préstamos, como tampoco la pieza precisa –si es que la hubo– que pudo facilitar la plantilla. Incluso puede conjeturarse la existencia de alguna imagen guipuzcoana, venerada en la zona y con cierto prestigio de su culto, actualmente perdida, que le proporcionase el modelo. Además, como de todos es sabido, en los dramas litúrgicos medievales los actores ataviados de Magos hacían su ofrenda a una imagen de este tipo⁴⁷, que, de hecho, vendría a apoyar la suposición.

La serie de los tres magos completa la secuencia, emplazados al otro lado de la torre. Melchor, iniciando ya su genuflexión, se ha despojado de la corona en señal de respeto. Su imagen recuerda en cuanto a concepto –la ejecución dista mucho– a su congénere del pórtico de Laguardia. El momento fijado simultanea la Adoración y la Ofrenda, aunque la arquitectura figurada rompe la relación directa entre el monarca y el Niño. Además, éste presenta las manos cruzadas, frente a los habituales gestos de bendición, proporcionando en un significado litúrgico y solemne, o de aquellos en los que jugaba, conforme a una corriente más expresiva y humana.

A su vera un segundo sabio, con aire elegante y opulentamente vestido, exhibe la copa con los regalos. Luce un aspecto rubicundo, lleva una barba corta, lejos de la condición

47. MALE, Emile, “Les rois mages et le drame liturgique” *Gazette des Beaux Arts*, 1910, nº 2 pp. 263. Una inspiración del tipo propuesto para grupo central de la Epifanía ya lo sugeríamos para el caso del Friso de Tuesta Vid. LAHOZ. M. Lucía “El friso de Tuesta y los comienzos de la escultura gótica en Alava”, *Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales*, nº 11, 1993 pp. 67.

imberbe que se había supuesto⁴⁸. Completa el séquito real Baltasar; conserva restos de policromía oscura que lo fijaría como negro. Hasta el siglo XV no se precisan dichos signos raciales, que dada la fecha de la portada pudieran ser viables. Pero en Deva los rasgos fisonómicos de Baltasar no son negroides, repite las formas del modelo anterior, lo que a todas luces reduce su condición negroide a la policromía, posterior de la obra –al igual que había sucedido en Laguardia–. No obstante, se notará un interés de diferenciación con sus colegas, e incluso, en su indumentaria se apuesta por formas más exóticas, como su toca acusa. Cada uno presenta una actitud, cada monarca refleja un momento distinto de la sucesión de acontecimientos, relatando implícitamente el curso mismo del acontecer.

En el fondo figura la estrella de ocho puntas que deviene un elemento costante y habitual en la iconografía de los Reyes, pero que en nuestro caso potencia algunos aspectos de la lectura general. El astro figura próximo a la torre.

Las escenas descritas componen el ciclo de la Infancia en Deva. Se acusa mayor detalle en el tratamiento del Nacimiento y de la Epifanía, posiblemente será su cometido litúrgico y su significación simbólica, más recargada en ambos, la que dilucide tales preferencias. El ciclo de la Infancia queda así dispuesto como base –en el sentido real y alegórico–, para la glorificación de María, que se celebra en los registros superiores, conforme al acontecer histórico y cronológico de los hechos y de acuerdo con la interpretación exegética de lo allí formulado, como se verá al analizar el simbolismo del programa más adelante.

REGISTRO

El segundo registro completa los ciclos de la Dormición de la Virgen y se inicia el de la Glorificación propiamente dicha. Si en los asuntos anteriores venimos insistiendo en la vinculación con el programa de Laguardia, para el friso que nos ocupa las coincidencias no podían ser más estrechas, pudiendo afirmarse, con plena seguridad, que es en éste donde la huella riojana se imprime con más fuerza, en ningún detalle ni parte del conjunto se perfila de modo más nitido los préstamos de la obra alavesa⁴⁹. Y como allí, se articula en tres escenas la Llegada de los Apóstoles, la Dormición de María y la Asunción de la Madre.

Habría que apuntar, en principio, que bajo el término Dormición perviven varios significados. De un lado, así se conoce a la escena de la Muerte y como tal se fija a continuación. Pero también designa al ciclo completo de la muerte, que integra la serie de preparativos y acontecimientos previos e inmediatos al deceso. Y con éste sentido lo utilizamos ahora.

La figura de la Virgen, venerada desde los primeros momentos del cristianismo, como de todos es sabido, alcanza su cenit en la época gótica. Es ahora cuando en el campo devocional, dogmático, litúrgico y, por supuesto, artístico se operan una serie de cambios, se perfila su significación, se resalta su imagen y se le coloca en un primer plano. Y como no podía ser de otro modo, ello conlleva el progreso sobresaliente de unos temas relacionados

48. ALDABALDETRECU, Roque; *Iglesia de Deva Op. cit.* pp. 28.

49. Aunque en las constantes referencias al pórtico de Santa María de Laguardia lo etiquetamos de obra alavesa, lo hacemos por razones de comodidad, ya que de ningún modo lo consideramos distinto a la producción navarra, auspiciada por la monarquía. Es en este marco navarro donde alcanza la plena explicación que, por otra parte, razones históricas corroboran. La historiografía artística ya se hacía eco de ello, aunque con diversos grados. Una primera aproximación con la bibliografía detallada en nuestro trabajo *Sobre la ascendencia Op. cit.*

con la Señora, preferentemente centrados en la muerte y Coronación, de los que nuestra obra da buena cuenta.

Ella tiene una base esencialmente apócrifa, sobre todo después de la Resurrección y Ascensión de su Hijo. La Iglesia pronto celebra la Festividad de la Dormición de la Virgen María y los Padres se ocupan de su figura. Sin embargo son la leyenda y los evangelios apócrifos asuncionistas: "Tratado de San Juan el Teólogo sobre la Dormición de la Santa Madre de Dios", "Dormición de Nuestra Señora, Madre de Dios y siempre Virgen-María", escrita por Juan arzobispo de Tesalónica y "Tránsito de la Bienaventurada Virgen María", narración de Pseudo- José e Arimatea, especialmente, los que contemplan los acontecimientos, especifican los asuntos y establecen y detallan las características⁵⁰.

LLEGADA DE LOS APOSTOLES

El ciclo de la Dormición de Deva comienza con la escena de La Llegada de los Apóstoles, fijados en el primer relieve por la izquierda. Su fuente literaria coincide plenamente con la Leyenda Dorada. En el transcurso de la conversación de la Virgen y un ángel, quien le anuncia la proximidad de su óbito y la llegada inminente a los reinos celestiales⁵¹, María emite el deseo de ver a los discípulos: "con mayor empeño te pido que antes de mi



Fig. 16. Escena del viaje de los Apóstoles

50. Nos hemos ocupado de estos aspectos, de las fuentes, del sentido litúrgico de las fiesta, de su aparición artística en LAHOZ GUTIERREZ, M. Lucía; "La Dormición de María en el arte gótico alavés", *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar* XLIV, 1991. esp. pp. 109-111.

51. El anuncio de la proximidad de la muerte resulta un "topos" en figuras con aura de santidad, como las diversas hagiografías detallan. Incluso el modelo cuenta con las correspondientes plasmaciones plásticas, como se ve, por ejemplo en la arqueta de San Millán de la Cogolla.

partida vengan junto a mí mis hijos y hermanos los apóstoles, deseo que estén presentes cuando entregue mi alma a Dios, y que sean ellos quienes se encarguen de mi entierro...⁵². El texto legendario continúa la historia, el primero en llegar será Juan, aunque no se refleja en la obra⁵³, luego arribará el resto “sendas nubes descendieron sobre los aludidos apóstoles, se apoderaron de ellos, y los transportaron por el aire, dejándolos en un instante a todos colocados delante de la casa de María”⁵⁴.

Este tema no cuenta con gran proyección en el arte cristiano, acaso su carácter anecdótico y su mínima significación dogmática diluciden su escaso interés. Las manifestaciones más antiguas se localizan en el mundo Bizantino, pero su frecuencia es limitada. Figura por primera vez en las pinturas rupestre de Capadocia, si bien los prototipos más sobresalientes son los de la Periblectos y los de la iglesia de San Teodoro de Mistra. Como ha señalado Rèau, “la mayor parte de esta navegación aérea, escuadrilla de nubes se dará en época tardía, siglos XIV y XV”⁵⁵. Sin embargo, el autor francés omite los primeros ejemplos del gótico galo, tímpano de Mantes y el de Saint Pierre -le- Puiller, actualmente en el Museo de Bourgues, anterior a 1185. Con estos dos casos parece agotarse el modelo en la plástica monumental clásica para afianzarse como constante en la producción gótica vasconavarra, donde figurará en los tímpanos de la Preciosa, Santa María de Vitoria, Santa María de Laguardia y ésta de Deva. Aun sin olvidar su incidencia en la pintura italiana quien presumiblemente sugiere la presencia en la escultura vasco-navarra⁵⁶

El relieve de Deva ofrece una apretada síntesis del relato legendario. Frente a la prolija relación de acontecimientos progresivos dispuestos en la Puerta Preciosa, de la catedral de Pamplona, o su visión más condensada de Vitoria, donde se detallan o, por lo menos, se insinúan las fases sucesivas del texto literario. El modelo de esta portada apuesta por una visión sintética, siguiendo –como no– la fórmula de Laguardia, se mezcla y simultanea la llegada de San Juan y la del resto del colegio apostólico, acaso, por lo reducido del espacio habitable del propio tímpano. Once cabezas, de aspecto tosco y ejecución torpe, dispuestas en doble hilera, con marcada isocefalia completan el conjunto. El número fijado coincide plenamente con la leyenda, pues Tomás está ausente como la escena del envío del cinturón contigua corrobora. En su elección es el único modelo que se ajusta plenamente a la tradición legendaria, así Laguardia fija la docena, aunque los textos no son unánimes en determinar a los asistentes⁵⁷. La identificación personal de cada uno es asunto irresoluble, sus respectivas caracterizaciones no coinciden, en absoluto, con la iconografía habitual del Colegio.

La doble fila de cabezas aparecen acogidas en unas formas sinuosas, de carácter algodonoso y modelado blando. Sin duda, se pretendía la figuración de las nubes, pero la falta de pericia técnica lo reduce a una forma imprecisa, de acusada condición popular. Se concede mayor significación al espacio plástico de las nubes, relegando el de los apóstoles mismos, posiblemente por incapacidad figurativa.

52. VORAGINE, Jacobo, de la; *La leyenda Dorada*, Madrid. 1987, Cap. XIX.

53. Realizamos un análisis de los diversos motivos en “El Viaje de los apóstoles en la plástica gótica hispana”, *Viajes y viajeros en la España medieval*, IV Curso de estudios medievales, Aguilar de Campóo, 1993, en prensa.

54. VORAGINE, Jacobo, de la; *La leyenda Dorada Op. cit.* pp.

55. REAU, Louis; *Op. cit* pp. 603.

56. LAHOZ, M. Lucía; *El Viaje de los Apostoles Op. cit.*

57. Sobre el número de apóstoles, las distintas fuentes y leyendas, véase nuestro estudio *La Dormición Op. cit.*, pp. 113. nota. 18.

La figuración del Viaje mediante unas nubes, aparte de seguir el texto legendario, coincide con el tratamiento de la nube como elemento frecuente de apariciones reales o visionarias de una persona sagrada de la Biblia. Por otra parte, en la tradición judeo-cristiana las nubes son el verdadero vehículo del ser celestial⁵⁸. Y, en este aspecto, toda una tradición ampliamente constatada puede decidir la elección. Ahora bien, el recurso de la nube ya se había empleado en La Preciosa, quien sin duda instaura el modelo en la zona, llegando a la portada guipuzcoana a través de Laguardia.

Además, en Deva el espacio plástico de la nube resta pintado de rojo, sospecho que debe obedecer a un desconocimiento de lo fijado a la hora de policromarlo. No obstante, algunas veces se han interpretado como representación de las almas del purgatorio⁵⁹. El Padre Lizarralde también se hace eco de estas peculiaridades y ofrece una interpretación a la del tipo propuesto⁶⁰.

DORMICION

En el extremo de la derecha se fija la Dormición de María –entendida en su acepción de acontecimiento individual–. Se rompe con el ritmo lineal del acontecer, alteración que a todas luces condiciona la ley de la estricta jerarquía iconográfica, dejando los espacios prin-



Fig. 17. Dormición de la Virgen María. Cristo con el Alma y una dama

58. SCHAPIRO, Mayer; *Estudios sobre el Arte de la Antigüedad Tardía. El cristianismo primitivo y la Edad Media*, Alianza Editorial, pp. 244.

59. LOPEZ DE VALLADO, Felix; *Arqueología Op. cit* así interpreta la escena de Laguardia, pp. 906.

60. LIZARRALDE, P., *Andra Mari Op. cit.* pp. 18.



Fig. 18. Detalle de la dormición. Dos mujeres, un apóstol y Cristo con el Alma de su Madre

cipales a los asuntos capitales. Y así en el lugar central se cede a la Asunción como corresponde a su transcendencia en el programa, favorecido en este caso por la propia titularidad de la Iglesia.

La Dormición de la Virgen queda desplazada a un extremo. La liturgia pronto celebra festividad de la Dormición de María. Con anterioridad al concilio de Efeso existieron conmemoraciones marianas en Antioquía. Algunos autores sitúan la génesis de la fiesta en Jerusalén, otros la hacen influencia del tesalonicense, de todos modos hacia la mitad del siglo VI queda perfectamente establecida. La patristica también tempranamente se interesó en fijar las características del fallecimiento de la Virgen⁶¹.

Los historiadores del arte discrepan a la hora de concretar el origen de la fórmula, ya en Oriente, ya en Occidente. Y como sugiere Sauerlander, ha de pensarse en su carácter oriental y tradición muy antigua. La Dormición de María es un tema repetido en el mundo gótico. En un primer momento es elemento indispensable –ya presente, ya supuesto– en todos los programas dedicados a la Madre. La fórmula oriental se inaugura en la escultura monumental en Senlis –1170– con éxito que le llevará a repetirse en Chartres, Estrasburgo, León, Pamplona y Laguardia. Se toma el tipo bizantino pero varía sustancialmente el contexto en el que se inserta. En el arte occidental se concretan varios tipos iconográficos⁶².

La Dormición de Deva manifiesta algunas peculiaridades a tener en cuenta. En principio, el marco escénico otorgado es amplio, pero el artista distribuye las figuras de modo

61. Para las características del tema, las fuentes y las diversas hipótesis véase nuestro estudio *La Dormición op. cit.* pp. 110 y ss.

62. Sobre las fórmulas y los tipos iconográficos vigentes en la plástica un resumen en. IBIDEM pp. 111 y 112.

lineal, sin establecer relación entre ellas, con la pérdida consecuyente de esos valores expresivos alcanzados y casi canonizados desde tiempo atrás. Como telón de fondo se ha pintado una especie de baldaquino que se debe a la policromía, ya reflejado en otros

La ordenación compositiva de la trama desplaza la cama, eje de la escena, hacia un extremo. El núcleo significativo queda así relegado a una cierta marginalidad. El mueble repite ajustadamente el modelo analizado en el Nacimiento. Pero a las innovaciones indicadas, se añade la inversión de la disposición del lecho. Para tal modificación solo se nos ocurre una intención de movimiento "figurado" con el fin de relacionar visualmente las escenas, la imaginaria confluye así hacia la Asunción o Coronación –motivos rectores del programa–. No obstante, la misma dirección exhibe en la Preciosa de Pamplona y similar solución se ofrece en San Juan de Brujas. La Madre se fija yacente y totalmente inerte como corresponde a su condición de finada.

Y, continuando con esa serie de novedades, a la cabecera de la virgen se dispone una mujer vestida con toca de barbuquejo. Es la única que luce dicha indumentaria que, acaso, pueda relacionarse con un hábito? Se emplea en acomodar la cabeza de la Virgen, repitiendo el gesto de José en el Nacimiento. De su condición femenina no cabe ninguna duda a pesar que la bibliografía del monumento lo ha identificado como san Pedro⁶³. Extraña su indumentaria y, especialmente, el protagonismo que tal emplazamiento le concede. De otro lado, la presencia de una doncella o sirvienta ocupando un lugar capital de la composición ya se daba en el tímpano de la Dormición de la Catedral de Estrasburgo, aunque en modo algo pensamos en una relación más allá.

A los pies de la cama irrumpe una figura barbada y nimbada. En las manos sujeta una pequeña figurilla, cubierta de velos, como materialización del alma de la madre. En él reconocemos al Hijo, es por tanto el Cristo sicopompo. El momento elegido sigue la narración de la Leyenda Dorada, donde tras la llegada de Jesús al lecho entablan un diálogo y en "ese preciso momento el alma de María salió de su cuerpo y voló a la eternidad en brazos de su Hijo"⁶⁴.

El referido detalle enriquece la representación de la Dormición fijando también la "Transitio Animae". Se sigue la primera fórmula iconográfica del gótico, que auna los temas de la Muerte y Ascensión del alma. Será un modelo copiado de los esquemas bizantinos y con plena vigencia en las primeras portadas góticas, pero el tipo pronto se abandona. En lo español pervive algo más, se constata en León –aún cuando en lo francés se había relevado por fórmulas más modernas–, para volver a repetirse en obras más tardías, como vemos en Pamplona –Puerta del Amparo– o en Laguardia.

A buen seguro, el tipo adoptado en Deva viene facilitado por el pórtico de Santa María de Laguardia. Es, como se ha dicho, una variante iconográfica que repite la fórmula bizantina vigente en las primeras manifestaciones occidentales. Para Silva Verástegui su presencia obedece no a una arcaísmo sino a la pervivencia de una tradición anterior que se mantiene en el gótico hispano del XIV. Pensamos, más que en la vigencia de una tradición, en aires de modernidad en tanto en cuanto su utilización, quizás, proceda de modelos italianos donde laten ecos bizantinos. Ascendencia italiana que llega a Pamplona a través de

63. El primero en describirla como San Pedro ha sido LIZARRALDE, P; *Andra- Mari*, pp. 18 "a la cabecera del lecho desempeña las funciones de pontífice el Príncipe de los Apóstoles". Sus ideas han sido repetidas por ALDABAL-DETRECU, Roque; *Iglesia de Santa María Op. cit.*, pp. 29.

64. VORAGINE, J. de la; *La Leyenda Dorada Op. cit.* pp. 479.

Avignon. Y una vez concretada en Pamplona –puerta del Amparo– la fórmula navarra se repetirá en Laguardia, quien a todas luces proporciona el modelo a Deva⁶⁵.

Avanzando decidido hacia la cama, se dispone una figura barbada con un libro entre sus manos. La imprecisión iconográfica dificulta su identificación, acaso uno de los apóstoles, que dado el protagonismo de San Juan en la narración pudiera personalizarlo. De este modo lo ha interpretado el padre Lizarralde⁶⁶. No obstante, el recurso de la barba resulta un impedimento, si bien existen algunos modelos iconográficos del evangelista barbado. Asimismo pudiera pensarse en san Pedro que junto al discípulo amado ocupa un papel destacado en el óbito de la Madre.

En el extremo izquierdo de la composición se sitúan dos figuras femeninas. Se fijan de frente, hieráticas y sin relación con los otros integrantes de la escena. Los gestos de sus manos, unidas en plegaria –una– y con los dedos entrecruzados –otra–, confirman sus rezos. Que se tratan de dos mujeres no ofrece ninguna duda. Más problemática parece su interpretación. Los apócrifos señalaban la asistencia, además de los apóstoles, de numeroso público que acaso como representación de éste alcanza su pleno significado. Por otra parte, en la Preciosa –si bien en una escena anterior– la Virgen está acompañada de santas mujeres y, quizás, como tales pudieran identificarse las nuestras, de hecho los respectivos nimbos abundan en este sentido. En Deva extraña la sustitución del Colegio por estas féminas, cuya presencia obedece, presumiblemente a las fuentes apócrifas.



Fig. 19. Detalle de las dos mujeres. Novedad iconográfica

65. Más detalladamente en nuestro trabajo *La Dormición Op. cit.* pp. 115.

66. LIZARRALDE, P.; *Andra Mari Op. cit.*, pp. 22.

Con todas las interrogantes que plantean, como acabamos de exponer, parece posible incluirlas en la escena de la Dormición, integrando parte del séquito, con carácter privado y desarrollado en un ámbito interior, aun con la imprecisión característica. Por el contrario, algunos estudiosos de la portada la suponen escena independiente. Lizaralde la identifica como “la Virgen recomendando sus restos mortales a san Juan” –integra al barbado y con libro en ella– y subraya la novedad plástica que tal asunto supone⁶⁷. Azcárate Luxan la considera de modo conjunto⁶⁸.

ASCENSION/ ENVIO DEL CINTURON A SANTO TOMAS

En la parte central, conforme a su significado dogmático, la Asunción de la Virgen preside el programa. La Asunción empieza a aparecer a partir del siglo VIII, coincidiendo con la notoriedad de su fiesta⁶⁹. Ya desde el siglo XII se venía desarrollando una nueva teología de la Asunción. Y desde el punto de vista plástico la asunción del Alma –representada en la Dormición– se completa con la del cuerpo– esbozada en la resurrección –iconografía que se



Fig. 20. Ascensión de la Virgen y envío del cinturón a Santo Tomás

67. IBIDEM pp. 20. Aunque la recomendación no sería novedad, dado que en la Preciosa la conversación ya se da y san Juan se acompaña de la palma que la virgen acaba de entregarle para su funeral. ARRAZOLA ECHEVARRIA, M.A.; *El Renacimiento Op. cit.* pp. 199 siguiendo al anterior distingue cuatro escena aunque no las detalla. De igual modo ALDA-BALDETRECU, R.; *La iglesia Op. cit.*, pp. 29 distingue la escena de la recomendación de los restos mortales.

68. AZCARATE LUXAN, Matilde; *Tímpanos marianos Op. cit.* pp. 58 quien también señalaba la inversión de la cama de María y el menor número de asistentes.

69. LECLERQ Y CABROL., *Dictionaire d'Arqueologie Chretienne et Liturgique*, T. I cols. 2983-2990.



Fig. 21. Detalle de la Ascensión. Envío de la Sagrada Cítola a Santo Tomás

concreta ahora⁷⁰. Normalmente una suele ir contigua a la otra o, incluso, se prescinde de la del alma. Uno de los primeros ejemplos donde se fija la Asunción como tal es en la catedral de Estrasburgo (h. 1220), la obra germana reviste interés por su temprana cronología, aunque en el programa queda relegada a la Asunción de Alma. El tema se repite en Saint Thibault Duxois, en torno a 1245, y vuelve a aparecer en Saint Pierre le Puiller. Un valor sin precedentes se le otorga en Corbie donde ocupa nada menos que el mainel de la puerta. Pero será en Notre- Dame de París, en los relieves del coro, donde adquiere la formulación característica del arte occidental. Resulta posiblemente un reflejo fiel del valor que en la Universidad de París concede al dogma, como señala Vacant, “las universidades más celebres, como la de París, se enorgullecen de profesar la doctrina escolástica que remarcará en sus obras como la Virgen María había subido al cielo en cuerpo y alma⁷¹. En el tímpano de Vitoria adquiere una desarrollo extraordinario⁷².

70. VERDIER, Ph. “Suger a-t-il été en France le créateur du thème iconographique du Coronement de la Vierge?”, *Gesta*, XV, 1978, pp. 228.

71. VACANT, *Dictionnaire d'Archeologie Catholique*, T. I, Paris, 1931, col. 2131.

72. Como ha señalado SILVA VERASTEGUI, M. Soledad; *Iconografía gótica en Alava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Vitoria, 1987, pp. 154 y ss. También puede verse LAHOZ, M.L.; “La Asunción del tímpano de la catedral de Vitoria, Precisiones iconográficas”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 6, Madrid, 1990, pp. 9 y ss.

El relieve de Deva repite ajustadamente la plantilla de Laguardia, pero el marco escénico otorgado es mucho más amplio, aunque queda un poco constreñido –más en su sentido figurado que real– entre los de los extremos que convergen significativamente hacia el centro. El modelo compositivo es el mismo. Sin embargo Deva manifiesta algunas particularidades, como la condición de reina de la Virgen; la sustitución del Libro –desplazado a la mano izquierda–, por una actitud de saludo –con la palma derecha en alto–, que evoca los gesto de Cristo y, acaso, enriquece el significado de la escena con un cometido litúrgico –enseñando ambas palmas ya se figuraba en el claustro de la catedral de Tudela–. También la mandorla es mayor, si bien el riojano resultaba infinitamente más plástico y logrado tanto dogmático como compositivamente. Tres angelillos apostados en los extremos revoloteando, a la manera de victorias, elevan la mandorla trasdosada por una orla vegetal de uvas y hojas de parra⁷³. Y en el extremo derecho Santo Tomás arrodillado sujeta el sagrado cingulo que la Virgen le envía como prueba de su Asunción. Nótese cómo, a diferencia de otras representaciones, la cítole es aquí un grueso cordón, similar al de la partera e idéntico al que lleva la propia María en esta misma escena, cuyo significado preciso por ahora se nos escapa.

El tema de la Asunción se enriquece por tanto, como hemos dicho, con el episodio de la Entrega del cinturón a Santo Tomás. Literariamente, dos tradiciones nos relatan el acontecimiento. Las narraciones del Seudo-José de Arimatea confirman cómo estando el apóstol en la India, en el momento de la Muerte de María, fue transportado al monte Olivete para ver el prodigio y en el mismo instante le fue arrojado desde lo alto al bienaventurado Tomás el cinturón con que los Apóstoles habían ceñido el cuerpo de la Santísima Virgen para que refiera a sus discípulos lo que acaba de ver.⁷⁴ Episodio similar narra la Leyenda Dorada. “En el momento en que María resucitó, Tomás hallábase, y cuando regresó junto al sepulcro, todo ya había concluido. Los otros le refirieron lo que acababa de suceder y, como él se resistiera a creerlo, la Virgen le dio la prueba de la Asunción al cielo en cuerpo y alma dejando caer desde el aire el cinturón que ella llevaba habitualmente en su túnica”⁷⁵.

La entrega del cinturón a Santo Tomás, ligado naturalmente a la Asunción de María, ya que es confirmación de la milagrosa subida de la Virgen a los cielos, va a tener un gran desarrollo y difusión en el plástica. Emile Mâle localiza su origen en Italia –en Prato se encontraba dicha reliquia– en el mundo de la miniatura del XII. Si bien hay un primer ejemplo en Cabestany, en los Pirineos Orientales⁷⁶. Se repetirá insistentemente en la plástica gótica. Y como ya señalara Azcárate, adquiere especial realce en el País Vasco donde esta leyenda figura en todas las obras que fijan la Asunción de la Virgen⁷⁷. Apraiz explica su difusión a causa de la popularidad lograda por “ese tradicional episodio de la hagiografía de Santo Tomás”⁷⁸.

Desde el punto de vista compositivo, como se ha venido insistiendo, Deva sigue ajustadamente la plantilla de Laguardia. El modelo riojano denota una estrecha coincidencia con

73. LIZARRALDE, P.; *Andra Mari Op. cit.* pp. 30 las considera piñas y las supone alusivas a la encarnación “.

74. Narraciones de Pseudo- José de Arimatea, en SANTOS, A.; (ed.), *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1958 Cap. XVII, pp. 669.

75. VORAGINE, J. DE LA; *La Leyenda Dorada Op. cit.*, pp. 474.

76. MALE, E.; *El arte gótico Op. cit.* pp. 278.

77. AZCARATE RISTORI, José María; *El protogótico hispánico* Madrid, 1974, pp. 61.

78. APRAIZ BUESA, Angel, de; “Los tímpanos de la Catedral Vieja de Vitoria”, *Archivo Español de Arte*, 1953, pp. 194.

formulaciones sienesas, cuyo notable parentesco viene a denunciar cierta dependencia de aquellos. Así, en una ventana de Duomo de Siena, siguiendo un diseño de Duccio⁷⁹ y en la Asunción de la Virgen de Lucca Tomme –hoy en Neus Haven de Yale–⁸⁰ se aprecian esquemas afines a los aquí fijados, por lo que no parece desafortunado considerarlos como posibles inspiradores de los nuestros. A su comunidad en el campo iconográfico se añade la homogeneidad incluso en la ordenación de las escenas anejas que reivindica una contribución de este tipo. Pero el problema se plantea a la hora de precisar el alcance de esa ascendencia. En ningún momento se habla de un conocimiento directo de las obras sienesas por parte del artista riojano, aunque es factible que el iconógrafo lo tuviera, por lo menos indirectamente. Y se perfila con fuerza la idea de la transmisión, al igual que hemos apuntado en otras ocasiones, vía Avignon, claustro de Pamplona. Por otra parte, en el caso de Deva la condición tamizada e indirecta de tal ascendencia la definen como un eco, copia del ejemplo alavés, ignorando la fuente original, pues dada la diferencia cronológica puede presuponerse un desconocimiento de la fuente original.

TIMPANO CORONACION

La Coronación de la Virgen se coloca en el tímpano propiamente dicho como culminación del proyecto. María, ya coronada, preside el programa, flanqueada por Dios Padre, el Hijo y la figura angeliforme del Espíritu Santo, además un conjunto de ángeles cerofentarios y músicos asiste a la Señora. Se trata pues de la entronización de la Madre en la Jerusalém Celeste como la imaginería arquitectónica puntualiza.



Fig. 22. Coronación de la Virgen por la Trinidad

79. El modelo puede verse en ENZO, C.; *La pittura senese del Trecento* Venezia, 1981, lám 32.,

80. IBIDEM.



Fig. 23. Detalle de la Coronación, con ángeles músicos amueblando las esquinas

La Coronación es la teofanía que antecede al Juicio Final. El acontecimiento constituye el climax del ciclo de la Glorificación mariana, integrado por su Resurrección, Asunción a los cielos y Coronación. Si los primeros episodios cuentan con distinta fortuna a la hora de figurar en un programa, la Coronación, como corresponde a su valor implícito, remata invariablemente los conjuntos. Así María como reina de los Cielos o en el momento de ser coronada, ya por su Hijo, ya por un angelillo, es asunto habitual e indispensable en la mayor parte de los portales góticos, salvo pequeñas excepciones.

Pudiera afirmarse que la glorificación de la Virgen se concreta en el mundo gótico en su Coronación. Los principales cambios que explican las transformaciones, según Verdier, pueden sintetizarse en: “– en el orden literario, los apócrifos de la Muerte y Asunción de María y las homilias que inspiran y desarrollan las bases de una doctrina teológica; – en el orden litúrgico, la creación en Occidente de la fiesta del Oficio de la Asunción, distinto a la fiesta Oriental de la Dormición; – en el orden doctrinal la suplantación gradual a partir del siglo XI, de la opinión dubitativa sobre la Asunción en cuerpo de la Virgen, resumida en la carta atribuida a San Jerónimo por la posición afirmativa de San Agustín; – en el orden exegetico, el pasaje en torno a la primera mitad del siglo XII, de la interpretación eclesiológica del Cantar de los Cantares por una interpretación mariológica. Esta última mutación resulta un factor determinante”⁸¹.

En el Nuevo Testamento no existe una referencia ex-profeso al hecho, por el contrario algunos pasajes del Antiguo Testamento han sido identificados por la exégesis medieval como alusión directa a la Coronación de María por su Hijo. De este modo se interpretan algunos salmos: “Pues saliste a su encuentro con venturosas bendiciones y pusiste en su

81. VERDIER, PH. *Le Couronnement Op. cit.*, pp. 14.



Fig. 24. Detalle de la Coronación y parte del viaje con Apóstoles

cabeza corona de piedras preciosas”⁸². “Hijas de reyes hay entre tus elegidas, a tu derecha una reina te corona”⁸³. “La reina está sentada a su derecha con su vestido tejido de oro fino”⁸⁴. También en el Cantar de los Cantares se han visto referencias claras “Ven desde el Líbano, esposa mía que vas a ser coronada”⁸⁵. Pero es en los apócrifos asuncionistas donde más nitidamente se detalla el acontecimiento, que para algunos autores son meros ecos de la tradición y devoción popular. Nuevamente la Leyenda Dorada recoge estas tradiciones que sirven de base y explican algunas de las representaciones plásticas.

No existe unanimidad para fijar el origen de la fórmula iconográfica; el arte bizantino lo desconoce. En un primer momento se consideró de origen galo, concretado en una vidriera que el abad Suger regalo a la catedral de París⁸⁶, modelo que para Brehier inspira el ábside de Santa María in Trastevere⁸⁷. El tema ya se había utilizado en la miniatura otoniana y en la inglesa en el siglo X. Es en este ámbito inglés donde surgen los primeros esbozos de dicha composición en la escultura monumental, así en un capitel de Quenington (Gloucesterhiere) ya aparece. La irrupción de estas fórmulas en el arte inglés se deberá al desarrollo alcanza-

82. SALMOS (XX, 4).

83. SALMOS (XLIV, 10).

84. SALMOS (XX, 5).

85. CANTAR DE LOS CANTARES (IV, 8).

86. MALE, E.; *Arte Gótico Op. cit.* pp. 260.

87. BREHIER, L.; *L'art chrétienne, son développement iconographique des origines jusqu'à nos jours*, París, 1918 pp, pp. 252.

do por las tesis Inmaculadistas aceptadas en el concilio de Londres de 1125⁸⁸. Tras estos tanteos previos se proyecta en la plástica gótica con un desarrollo extraordinario, siendo Senlis una de las primeras donde se canoniza, pues, como ha señalado Verdier, “es en Senlis, no en París, donde el prototipo “sugeriano” de la Glorificación de la Virgen, atestigüado en el regalo de la Vidriera hecho por el abad de Saint Denis a la antigua catedral de Notre Dame de París, donde ha tomado su forma definitiva en la escultura monumental, con la autoridad que va a comandar toda la evolución posterior al tema “⁸⁹.

La Coronación de Deva registra también una serie de novedades en las que ha de insistirse. Sobresale en primer lugar el papel privilegiado concedido a la Madre, quien por tamaño y emplazamiento queda como la pieza principal y más significativa de todo el conjunto, lo que de ninguna manera parece azaroso. Inaugura, al menos para el País Vasco, un tipo iconográfico donde la Trinidad será la encargada de efectuar la coronación, . Es una fórmula que aparece en Europa a fines del siglo XV⁹⁰, y como señala Bover “tal es la gloria suprema de la divina maternidad. Por la acción conjunta de Dios Padre y Dios Espíritu Santo, María es encumbrada a ser la verdadera madre de Dios Hijo, del Dios Salvador, de ahí la triple relación de María con las tres divinas personas de la Augusta Trinidad⁹¹. Sería un buen testimonio, como ha señalado Matilde Azcárate “de la dignidad iconográfica de María”⁹².

De otro lado el recurso de una arquitectura figurada lateral como marco de toda la composición acentúa determinadas lecturas del programa. A su primario significado de notación ambiental, imprime nuevos cometidos semánticos y como representación de la Jerusalén Celeste alcanza su pleno sentido. Por otra parte, se relaciona y remite con la arquitectura turriformes que enmarcan la Epifanía, con las que conecta. La utilización de estos modelos constructivos, plenos de significados, aunque han pasado prácticamente desapercibidos, es una de las innovaciones que ofrece el proyecto guipuzcoano. Además amueblan el vértice izquierdo unas figuras algodonosas, que como figuración de nubes pueden entenderse y apostar por una interpretación paradisiaca. Modelos de este tipo acompañaban algunos tímpanos con la Maiestas Dei y con un sentido análogo se fijan aquí.

Con esta escena culmina el programa del tímpano. Se recurre a una organización compositiva frecuente, pudiendo definirse como una modelo tradicional, con la adopción para el tímpano de un tema más rígido, de acentuado carácter litúrgico, y una serie de escenas más narrativa destinadas al registro y al dintel. En el programa iconográfico fijado se adopta al ciclo de la Infancia, que queda dispuesto como base –en el sentido real y simbólico– de la Glorificación de la Madre en las escenas superiores. Pero de ninguna manera ha de presuponerse que el modelo se creará aquí, sino que cuenta con interesantes antecedentes y próximos, como se ha dicho. La articulación del programa la genera la literatura exégetica y la irrupción de determinadas festividades litúrgicas. Nótese la incidencia reiterativa en la pre-

88. VERDIER, Ph.; *Le Coronnement Op. cit.*, pp. 229.

89. IBIDEM, pp. 120.

90. REAU, L. *Iconographie Op. cit* T. II, pp. 632.

91. BOVER, J.M; *La Asunción de María*, Madrid, 1951, pp. 273, Seguimos la cita de AZCARATE LUXAN, M.; “La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles” *Anales de Historia del Arte, Homenaje a Azcárate, Op. cit* pp. 358,.

92. AZCARATE LUXAN, M.; *La coronación Op. cit*pp. 358. la misma autora *Tímpanos marianos Op. cit*, pp. 58 ya registraba esta novedad iconográfica.



Fig. 25. Cristo en el mainel presidiendo el Colegio

sentación de María como reina en los momentos más destacados. Además sobresale la ordenación de estos modelos “reales”, precisamente, en los relieves que ocupan el eje articulador el proyecto.

JAMBAS

En las jambas habita el colegio Apóstolico, cuya ejecución corresponde a una etapa posterior a la portada. Presenta una factura más tardía que le inscribe en otro estilo histórico posterior, como los ecos ya clásicos de sus estilemas, el sentimiento del volumen, el tipo de modelado, el tratamiento blando de sus paños y las anatomías plenas denotan. Se define como un arte con ecos romanista, como ya apunto la madre Arrázola⁹³.

Sin embargo, con un alto grado de certeza, puede apuntarse su inclusión en el planteamiento iconográfico primitivo, según apoyan diversas razones: desde textos de condición religiosa, a su frecuencia en programas similares. La adopción del apostolado en el proyecto de Deva vendría a incidir en su valor de representantes de la nueva ley en contraposición de la Antigua ley. Pero, especialmente, como difusores de la doctrina cristiana alcanzan su pleno significado, imprimiendo en el programa unos matices eclesiológicos evidentes, que se ajustan bien a una de las lecturas del tímpano. Por otra parte, su ubicación en las jambas enfatiza su papel y condición de pilares de la Iglesia en ambos sentidos: de la Iglesia como “Edificio” y de la Iglesia como “Comunidad”.

93. ARRAZOLA ECHEVARRIA. M.A.; *El Renacimiento Op. cit*, pp. 197.



Fig. 26. Apostolado (derecha)



Fig. 27. Apostolado (izquierda)



Fig. 28. Detalle del apostolado

El apostolado se dispone a ambos lados de la entrada, pudiera decirse que acompañan al fiel hasta ella. Se dividen en dos grupos de seis a cada lado. En la ordenación, a pesar de los problemas que plantea su identificación, se sigue modelos frecuentes, aunque denotan algunas alteraciones respecto a los modelos alaveses.

A la izquierda –ref. al espec.–⁹⁴ irrumpen San Pedro, de acuerdo a su papel de cabeza primada. Es el único que se acompaña exclusivamente del libro. Y en la parte inferior queda una inscripción en caracteres góticos que por lo borrado resultan indecifrables. San Pedro es de todo el Colegio la figura singular, sus características estilísticas le sitúan en una órbita del tardogótico en torno a los años finales del XV o principios del XVI que los propios restos epigráficos confirman. De este modo su imagen sería realizada de modo inmediato a la portada, aunque no del mismo artista. La actividad del artifice del San Pedro se desconoce, no se constata su participación en otras obras. Incluso la propia epigrafía niega la relación con los modelos de Olaso como se había apuntado.

A su lado, su hermano Andrés, sujeta una tabla rectangular con un artículo del credo inscrito: Et Inies / um Chris/tum fili/um Eius/ Unicum/ Dominu/m Nost/trum, Andreas(dispuesto en X). La cartela con la inscripción es atributo generalizado para todo el Colegio. En la parte inferior queda la cruz en aspa como distintivo iconográfico. Contiguo Santiago el mayor exhibe sus símbolos habituales: sombrero, bordón y escarcela y en su cartela se fija: Ovi Co/ ceptus / Est De/ Spiritu/ Sancto / Natus/ Ex Ma/ria Vir/gine /Jacobus.. A su vera, San Juan Evangelista, figurado como joven imberbe, siguiendo su caracterización tradicional, sujeta el

94. Ahora bien la izquierda del espectador corresponde con la derecha del programa y en la ordenación se sigue rigurosamente la idea de la jerarquía de los emplazamientos con la superioridad de la derecha sobre la izquierda, como es de todos conocida.



Fig. 29. Apostolado encabezado por San Pedro



Fig. 30. Detalle de la inscripción de San Pedro



Fig. 31. Detalle de la inscripción de San Pedro

Cáliz. Y en su inscripción se lee: Passus/ Subp/cio Pila/to Cru/cifixus/ Mort/ vus Et/Sepul/tus/ Joanes. Sorprende su ubicación, algo alejada de la entrada, cuando con frecuencia ocupa un lugar más significativo, generalmente el segundo de la derecha, como sucede en Laguardia y en el pórtico de San Pedro de Vitoria; si bien no existe una regla establecida vigente en la ordenación del Colegio. Las otras dos figuras representan a Tomas: Descen/dit Ad/ Inferos /Tertia/ Dieresu /rrexit/ Amor/tuis/ Thomas. La ultima personaliza a Santiago el Menor en cuya cartela se lee: Ascedit / Ad Celos/ sedetad/ Dexte/ Ramde / Patris/ Omnipo/tentis/ Jacobus. M.D.

En el lado contrario figuran San Pablo, al igual que San Pedro no lleva cartela. En la de Felipe se lee: Indeveturus / Estiv/Dicare/ Vivos/ Et Mor/tuos/ Philipus.. San Bartolomé, repite las características de los anteriores y en su cartela se graba: Credo / In Spi/ritum / Sanc/tum/ Bartho/me/us. Continúa la serie San Mateo: Santa /Eclesia / Catholi/cam San/ctorum / Comuni / Onem / Mateus., Simón y, Tadeus ultiman el colegio y en sus correas se detallan.: Remi /ssio/nem / Pecca/torum / Simon. y Car/nis/ resu/rretio/nem / Tadeus., respectivamente.. No se sigue la distribución de los modelos alaveses. Los cambios pueden venir, además de esa falta de sistematización, por su cronología más tardía.

PARTELUZ

Cristo Victorioso y Resucitado preside el programa desde el parteluz. Es una figura muy dinámica, su cuerpo exhibe un quiebro y describe un movimiento ascensional y giratorio de carácter efectista. El modelado es suave y con cierta perfección anatómica. Lleva nimbo. A sus pies quedan sendos rostros, dispuestos uno a cada lado. Su ejecución denota una tradición algo diferente del apostolado, ligeramente anterior. En torno a los años finales del siglo XV, principios del siglo XVI.

La presencia de una figura de este tipo, de Cristo mostrando las llagas, es una iconografía habitual en los siglos bajomedievales. Incluso un paralelo próximo, en tanto en cuanto que preside un programa mariano, se constata en la de la Catedral de Burgo de Osma, y, como aquí, se trata de una imagen posterior al tímpano. Sospechamos que su inclusión, al igual que sucedía con el apostolado, estaba prevista en el programa original.

A PROPOSITO DEL PROGRAMA ICONOGRAFICO

En cuanto al programa iconográfico se ha venido insistiendo en la Infancia como base para la ulterior glorificación de la Virgen. Mâle había defendido la lectura del ciclo evangélico como modelo de exaltación plenamente mariana. También la exégesis medieval había reivindicado una lectura eclesiológica. La Encarnación sería el primer eslabón de la constitución de la Iglesia, lectura que se hace extensible a los temas sucesivos fijados en el dintel, como las interpretaciones de San León, de San Agustín... dan cuenta. Además, razones litúrgicas vigentes en el momento de concretar los modelos canónicos explican la síntesis con la Coronación y especialmente con la Asunción. Asimismo, la Coronación de la Virgen no sólo es una representación de la madre, sino que dentro de ese tópica binomio de matiz simbólico María se asimila también a la Iglesia, como los diversos textos exegéticos apostillan. Por otra parte, todo el programa vendría a articularse en torno a esa triple ecuación MARIA - CRISTO - IGLESIA planteada por Katzenellengogen para Chartres, y que, dado el espíritu del estilo, ha de hacerse extensible a otros programas. Pero muchas veces, como en este caso, es difícil definir lo que tiene de formulario y genérico. La simple y mera aplicación de pantillas dadas especialmente en los modelos alaveses parece un hecho constante, como hemos venido insistiendo.

Ahora bien, al principio hemos apuntado el valor que adquieren las arquitecturas en la escena de la Epifanía. Por un lado, se trata de torres de gran tamaño que flaquean la figura entronizada de la Madre y del Hijo. Más allá de su carácter figurativo, declaran un sentido icónico evidente. Basándonos en la interpretación escatológica de Isaías “sobre tí viene la aurora de Yavé y en tí se manifiesta su Gloria. Las gentes andarán a tu luz y los reyes en la claridad de tu aurora” (60-4, 6). La construcción vendría a ser la materialización de la Jerusalén Celeste. Sentido anagógico de la construcción que se completa con el sentido histórico de la Epifanía. Concepción y figuración que se ajusta bien a las palabras de Juan “A su luz caminarán las naciones, y los reyes de la tierra le llevarán a ella la Gloria” (21, 24). Una figuración de este tipo ya se había dado en el retablo del canciller Ayala en Quejana. Pero lo que en Ayala es un sentido simbólico y referencial⁹⁵, en Deva se concreta de modo extraordinario y la Jerusalén Celeste contribuye a entronizar a la Virgen. La identificación de la Virgen con la Iglesia se hace cada vez más explícita. Como de todos es sabido, una de las interpretaciones de la Epifanía es su lectura eclesiológica que alcanza su plena expresión en el modelo formulado. En la disposición fijada en la portada guipuzcoana se sustituye la Epifanía como tal para enfatizar la majestad de la Virgen, con carácter hierático y subrayando su tono litúrgico.

Nótese cómo se ha alternado el ritmo direccional de los Magos, que en este caso irrumpen de derecha a izquierda; la modificación –sospecho– obedece a la intención evidente de dirigir el viaje hacia los ejes simbólicos del programa, hacia los que los sabios orientales

95. Para el caso de Quejana vid. LAHOZ, M. Lucía, “*La capilla funeraria Op. cit.* pp. 74 y ss.

convergen. Y no menos sorprendente resulta que estos ejes estén ocupados precisamente por la Virgen figurada como reina.

El resto de figuras y escenas, como se ha ido señalando en su análisis individual, vendrían a matizar estas lecturas.

La reducción del programa iconográfico no resulta excesivamente dificultosa, aun con todas las peculiaridades que la portada ofrece. Se valorará correctamente en relación con los proyectos clásicos y especialmente con el ejemplar riojano, aunque manifiesta cambios significativos, generados quizá por su cronología tardía. Sin duda una de sus aportaciones más sobresalientes es la Epifanía, con un sentido escatológico evidente, la inspira el modelo de Quejana, al que llega a superar, incluso, en la exposición del simbolismo. Y su avanzada data dilucida la opción de la fórmula iconográfica de la Coronación donde la Trinidad se emplea en llevarla a cabo. Todo el programa viene a celebrar la Glorificación de la Virgen, con todos los significados que conlleva. Se acusa un énfasis especial en su cometido eclesiológico, que la adopción del apostolado en las jambas y El Salvador en el parteluz subrayan y potencian. El programa se despliega así en torno a los tres ejes que, de otro lado, articulaban desde el principio los proyectos canónicos IGLESIA- CRISTO- MARIA.

APROXIMACION ESTILISTICA Y CRONOLOGICA

La fábrica parroquial de Deva, su origen y desarrollo surgen al calor de esa situación que genera lo que hemos denominado Gótico Litoral. Sin embargo, la portada se resiste a tal consideración, no se ajusta a las notas que definen aquella plástica, a las que por el contrario resulta ajena y divergente. El modelo guipuzcoano adquiere su dimensión exacta en relación con las plantillas del gótico clásico, de las que depende a través de la inspiración de sus congéneres alaveses. En este aspecto, Deva sintetiza esa doble vía que subyace en el Gótico en el País Vasco. De una parte, sigue ajustadamente el ritmo evolutivo de las zonas costeras –desarrollo, economía, urbanismo, incluso la empresa parroquial correspondería a esa clasificación–, pero a la hora de idear una plantilla para su portada recurre a un prototipo clásico vigente en la escultura de Alava. Ahora bien, a pesar de este carácter sintético la toma de partida por el modelo clásico es patente, notoria e indudable.

Que su plantilla depende de la plástica alavesa es argumento que se perfila con peso. Más problemático será establecer el momento de estos préstamos. El proyecto general de Vitoria –catedral vieja– debió estar formulado en torno a 1332-1351, como denotan algunas referencias iconográficas y parte de ella ya ejecutada; para el caso de Laguardia hemos defendido su posible realización h.1387/90-1410 aproximadamente y el retablo de Quejana, que también contribuye, está datado en 1396. La cronología alavesa establece una fecha “postquam”. Las obras de la primitiva iglesia guipuzcoana estaban avanzadas hacia 1394, como los documentos y las referencias citadas corroboran. Todo ello conduce nuestra argumentación hacia dos posibilidades. Una, que en torno a los años finales del siglo XIV y comienzos del siguiente, conforme al progresivo avance de su construcción y la necesidad de una fachada monumental que la dignificase, se decidiera idear un proyecto para el cual se echa mano de los ejemplos más famosos y próximos de la plástica regional. No cabe duda, como denotan ciertos aspectos iconográficos ya apuntados, que su ejecución efectiva corresponde a los años finales del siglo XV. Si esta hipótesis fuese válida, estaríamos ante un modelo proyectado con anterioridad cuya ejecución se retrasa sin saber a qué motivos obedece. Además refuerza la deducción que su trabajo escultórico se aborde de modo progresivo, como la notación estilística confirma. Así pueden establecerse campañas, primero el tímpano y más tarde el apostolado, aunque, como hemos defendido, todo se incluía en el



Fig. 32. Inscripción de OIaso "Juan de Acha Mefecit". Nótese la divergencia con la de Deva que niega cualquier comunidad



Fig. 33. Portada de Santa María de Laguardia. Modelo de la obra de Deva

proyecto primitivo. La segunda posibilidad es considerar el proyecto y su ejecución de modo simultáneo e inmediato, que situaría el plan a fines del siglo XV. Su aceptación conlleva admitir la pervivencia de un esquema de portada –tanto en lo arquitectónico como en la organización de sus temas– excesivamente retardatario e incluso bastante alejado los modelos inspiradores, en los cuales ya se acusaba un profundo arcaísmo. Por tanto, la primera suposición adquiere más peso; es esa proximidad de proyecto –no de ejecución– la que explica su comunidad con las alavesas que de lo contrario, dadas los márgenes cronológicos tan amplios entre ambas, no deja de resultar chocante.

En cuanto al artista que trabaja en Deva ha de hablarse de artesano poco dotado desde el punto de vista técnico, de escasa capacidad compositiva, con algunos rasgos más logrados en el tratamiento del detalle y lo secundario, pero cuya calificación no supera el adjetivo de mediocre. En su ejecución denota un arcaísmo evidente, pero no por vocación como podía desprenderse del programa, sino por incapacidad artística. Se ha señalado esta obra como la primera del maestro que trabaja en Laguardia, afirmación a todas luces inverosímil ya que se niega en su mismo análisis estilístico. El proyecto y la concepción del programa guipuzcoano desde luego supera con mucho su realización, desde el punto de vista ejecutivo ha de situarse en una mera manifestación artesanal.

La fortuna historiográfica de la Portada de Deva ha sido muy desigual. Los primeros elogios corresponden a Vargas Ponce que tiene el mérito de identificar correctamente las figuras de las arquivoltas y de relacionarla con la Puerta de Tarragona, aunque la data en el siglo XIII⁹⁶, que no extraña porque su esquema corresponde a esos modelos. El padre Vallado la sitúa a fines del XIV, principios del XV y la relaciona con San Bartolomé de OIaso⁹⁷. Weisse la data en el siglo XVII⁹⁸. Todos coinciden en apuntar la dependencia y relación con los modelos alaveses. Lizarralde es quien más se ha detenido en su análisis



Fig. 34. Portada de OIaso

96. VARGAS PONCE, J., *Correspondencia Epistolar*. Copia manuscrita en la Biblioteca de la Diputación de Guipúzcoa, seguimos la transcripción de ARRAZOLA, M.A; *El renacimiento Op. cit.*, pp. 194.

97. LOPEZ DE VALLADO F. *Arqueología Op. cit* pp. 94.

98. WEISE, G. *Spanische plastik aus sieben Jarhunderten* T I Reutlingen, 1925, pp. 77.

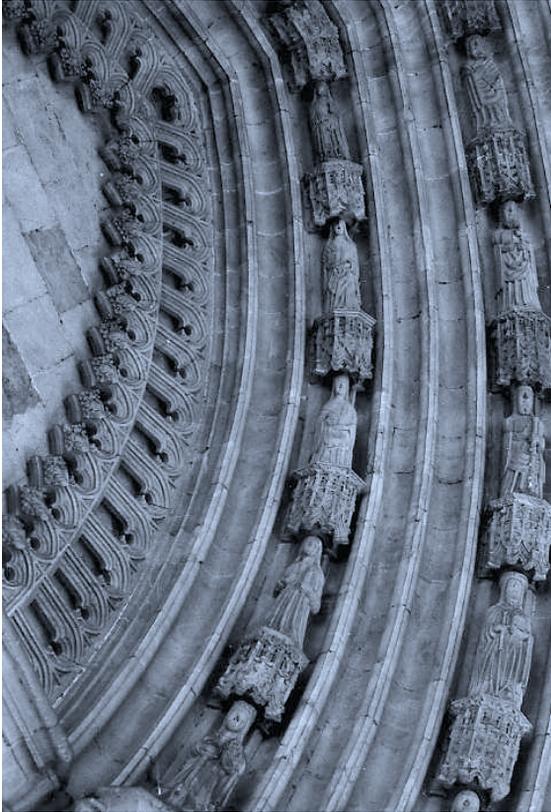


Fig. 35. Detalle de Olaso

con intuiciones muy válidas, situándola en el siglo XIV, pero ya se hace eco de su arcaísmo⁹⁹. Azcárate, Arrázola, Aldabaldetrecu y el resto que se han interesado coinciden en reivindicar la cronología tardía, los contactos alaveses y proximidad a la Portada de Olaso, ya apuntada por López de Vallado¹⁰⁰. Recientemente Andrés Ordax ha insistido en adelantar su cronología a fines del XIV o principios del XV y defiende sus relaciones con Olaso¹⁰¹.

En nuestra opinión, el proyecto se ideó en unas fechas inmediatas a las alavesas, por tanto en los años finales del XIV o –mejor– iniciado el XV. Su ejecución debe efectuarse bien avanzado el siglo XV, como los propios motivos iconográficos certifican. Toda la portada obedece a una proyecto primitivo aunque su tarea se aborda en momentos sucesivos. Pero la vinculación con San Bartolomé de Olaso no nos parece tan evidente y es difícil de mantener en un análisis comparativo detenido. A Olaso corresponde una factura mucho más cuidada, técnicamente las imágenes están allí bien resueltas, el tratamiento de la figura es

99. LIZARRALDE, P; *Andra Mari Op. cit.*, pp. 10.

100. AZCARATE, J.M; *Arte Gótico en España* Cátedra, Madrid, 1990, pp. 210. También ARRÁZOLA, M.A., *El Renacimiento Op. cit* p. 197, ALDABALDETRECU, R; *Iglesia Op. cit.* pp. 26.

101. ANDRES ORDAX, S.; “Arte”, *País Vasco Col Tierras de España*, Madrid, 1987, pp. 192.

distinto; alguna sugerencia –aunque remota– puede adivinarse en la linealidad del tratamiento de los paños que –sospecho– es lo que ha abocado a defender sus conexiones. Los propios testimonios epigráficos niegan las relaciones con la portada actual del cementerio de Elgoibar. Además, la portada de Olaso puede ser anterior a la de Deva, su esquema, ejecución y estílema denotan una órbita estilística distinta, más avanzada, ajustada y acorde con modelos coetáneos, más en la línea de lo que hemos considerado al principio como “Gótico Litoral”, mientras que Deva depende y responde a un “Gótico Clásico”, aunque ejecutivamente diste mucho de la calidad de aquellas. Pudiera hablarse, por todo ello, de una concepción de modelo clásico, cuya materialización efectiva –tosca y torpe– no rebasa la condición popular. Ha de considerarse como una obra de “inercia” de los conjuntos alaveses.

Y para concluir, queremos reseñar el arcaísmo de la portada de Deva, pero arcaísmo como exponente de su marginalidad, que, si ya era una fenómeno constatado en el País Vasco, adquiere en ella las cotas más elevadas. La escultura de Deva ha de entenderse como derivación por evolución de las vecinas. Ahora bien entendiendo evolución en un sentido regresivo, puesto que la historia del arte no es un proceso siempre lineal sino que cuenta con modelos que retroceden, interesantes pero regresivos, de los Deva sería un magnífico exponente.

Se valorará correctamente al considerarla un monumento radicalmente innovador en la tradición guipuzcoana. Deva incorpora muchas de las propuestas alavesas, estas afectan más a la condición icónica que a la estilística. Es, precisamente, en el campo iconográfico donde proyecta sus mejores aportaciones, incluso, en la evolución del estilo en la Península, piénsese, por ejemplo, en esa imaginería arquitectónica que supera todo lo anterior.