

LA ASUNCIÓN DEL TÍMPANO DE LA CATEDRAL DE VITORIA. ALGUNAS CONSIDERACIONES ICONOGRÁFICAS *

Lucía Lahoz Gutiérrez

*Este trabajo se ha realizado gracias a la Beca de Investigación del Gobierno Vasco.

Las obras de Santa María de Vitoria cierran, junto con Pamplona -Puerta Preciosa- y Laguardia -Pórtico de Santa María de los Reyes-, el repertorio de grandes portadas monumentales de la segunda mitad del siglo XIV en el ámbito hispano.

La escultura de la seo vitoriana se centra, principalmente, en la portada sur del crucero -Puerta de Santa Ana- y en la fachada occidental, donde se sigue un esquema tripartito de portada, que tanto en distribución, como en composición e iconografía mantiene los modelos del gótico francés.

En el tímpano central de la puerta oeste, se aúna el ciclo de la Infancia y el de la Glorificación, junto con las escenas de la Ascensión y Pentecostés. En el primer ciclo se representa la Anunciación, Visitación, Nacimiento, Anuncio a los pastores, Epifanía, Presentación en el Templo y Matanza de los Inocentes. En el segundo ciclo, la Llegada de los Apóstoles, Muerte de la Virgen, Asunción y Coronación. María va a estar presente, casi de forma constante, en los relieves que tienen una amplitud narrativa propia de los tiempos avanzados del medioevo y en los que, junto con el gran desarrollo iconológico, se va a dar una síntesis de los dos ciclos marianos, síntesis que constituye una peculiaridad del gótico alavés.

Pero vamos a detenernos en el tercer registro, comenzando de abajo arriba, donde se exalta la Glorificación de la Virgen con una gran amplitud, sin precedentes en la escultura monumental. La composición ofrece tres ámbitos bien diferenciados. En el centro, la Asunción y la Entrega del cinturón a Santo Tomás y, a los lados, una serie de personajes arrodillados que contemplan la escena: reyes y profetas a la derecha; obispos, a la izquierda.

La Virgen de la Asunción es una mujer joven, de cara redondeada y rasgos muy finos. Ciñe sencilla toca y completa su indumentaria una túnica de escote redondo, con orla de pedrería y de talle alto y ajustado (1), modelo que lucirá en la Dormición. La figura no conserva las manos, pero debía portar la cinta en la izquierda, cinta que arroja a Santo Tomás, y la palma en la diestra, según se deduce de unos fragmentos vegetales que quedan en su vestido. Esta palma le había sido entregada por el ángel en el momento del anuncio de su muerte (2), y la había puesto al cuidado de San Juan -con ella aparece representado el discípulo amado en el relieve de la Llegada de los Apóstoles-, diciéndole "encárgate de que alguien lleve esta palma delante de mi féretro" (3). Junto a María, a la derecha, vemos la figura del Hijo, en tres cuartos de perfil y de medio cuerpo, ya que el resto queda oculto tras el cortejo de ángeles. Tiene el rostro de amplia frente, arcos superciliares profundos, pómulos marcados y angulosos y rizada barba. Luce larga y ondulada melena. Va vestido con túnica y manto cruzado. Cristo sujeta amorosamente a su Madre por la cintura, ayudándole en su ascensión.

La presencia de Jesús en esta escena es poco habitual (4). Puede pensarse en préstamos iconográficos de la Asunción Anímica, donde Él había sido figura principal. Pero es en los textos apócrifos donde se constata su asistencia; así, en los relatos atribuidos a San Cosme, el Visitador, se incide en su protagonismo: "Cristo descendía de las alturas, recogía del sepulcro el sacratísimo cuerpo de la Madre y rodeada de una inmensa gloria se lo llevaba al cielo" (5), texto, por poner un ejemplo, que se ajusta perfectamente a nuestro

relieve. Una serie de angelillos rodean a María y a Jesús. Son figuras de minuto tamaño, muy dinámicos. Visten amplias albas, lucen caras redondas y rizadas melenas. Se han representado en las más diversas posiciones -erguidos, revoloteando al lado de la Señora, arrodillados-, y se afanan en las más variadas actitudes: unos ayudan, en la Asunción, impulsando el cuerpo de María; otros la inciensan; algunos rezan; los demás tañen instrumentos musicales. Todos materializan la Gloria que describen las narraciones legendarias -"Rodeada de una inmensa Gloria es llevada al cielo" (6) y "entonces mismo la Señora, acompañada y aclamada por multitud de ángeles, subió a los eterno, tálamos" (7).

El tema de la Asunción se enriquece, como hemos dicho, con la Entrega del cinturón a Santo Tomás. El discípulo incrédulo recoge, arrodillado a la izquierda de la Virgen, la cinta que María le arroja. Situado de perfil, con rasgos muy similares a los contemplados en Cristo -casi resulta una repetición-, luce túnica y manto rozagante.

Literariamente, dos tradiciones nos relatan este acontecimiento de Santo Tomás. Las Narraciones del Seudo-José de Arimatea confirman cómo estando Tomás predicando en la India es transportado al monte Olivete donde, testigo de la Asunción corporal de la Virgen, Ésta le envía el Sagrado Complemento para que refiera a sus condiscípulos lo que acaba de ver (8). Sin embargo, la Leyenda Dorada ofrece otra versión: Tomás, como siempre, está ausente en el momento de la Asunción, sus compañeros le comunican lo ocurrido, ante la duda del santo María le envía la cinta como prueba evidente de lo acaecido (9).

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 la escultura gótica española, donde, omitiendo precedentes, alcanza especial realce en el País Vasco, en el que, como apunta Azcárate (10), esta leyenda se fija en todas las obras que presentan la Asunción de María (Santa María de Deva, Santa María de los Reyes de Laguardia y el tímpano de Vitoria, objeto de este estudio). Ha de advertirse que, fuera de la escultura gótica monumental, se repite asimismo la Entrega del cinturón a Santo Tomás en la retabística (ya en escultura, ya en pintura) de todo el territorio hispano, en la segunda mitad del siglo XIV. Hállase así en el retablo de Quejana (Chicago), por citar un ejemplo del País Vasco. Apraiz explica su difusión a causa de la popularidad lograda por "ese tradicional episodio de la hagiografía de Santo Tomás" (11).

Volviendo al tímpano de Vitoria, y a la escena de la Asunción, comentaremos la serie de personajes arrodillados que flanquean a la Virgen. A la izquierda, vemos nueve figuras ataviadas con ropas episcopales. Su indumentaria se compone de ricas casullas, albas, estolas, mitras decoradas con gemas y piedras preciosas, y guantes. Lucen, asimismo, el anillo que caracteriza a dicho estamento eclesiástico. Se observa una cierta variedad en los rostros -unos barbados, otros imberbes-, pero sin intentar una individualización. De modo simétrico y antitéticamente dispuesto, nos encontramos con un segundo grupo. Son también personajes orantes y genuflexos, unos ciñen corona, los más van con bonetes -tocado muy utilizado para los personajes del Antiguo Testamento-; túnicas y mantos variados completan su atavío. Son un total de ocho figuras, ligeramente de mayor tamaño que los obispos, y hay, quizá, un intento más acusado de individualización.

Reyes, profetas y obispos han sido objeto de distintas identificaciones. Azcárate distingue como obispos a los personajes situados a la izquierda de la Asunción y reconoce como reyes y seglares a los de la derecha (12). Andrés Ordax, manteniendo las pautas del anterior, los define como obispos y nobles (13). Para Portilla Vitoria serían santos (14). Silva Verástegui ve en ellos la representación de la corte celestial (15). Apraiz los considera bienaventurados (16); y Cantera Orive habla de reyes y obispos (17). Para nosotros, el grupo de la izquierda no ofrece duda: son obispos; aunque, como ha señalado Guerrero Lovillo (18), algunas veces aparecen con la misma categoría obispos, abades e incluso personajes laicos. Las dificultades surgen a la hora de identificar a los seres situados en el lado derecho. Algunos llevan filacterias anepígrafas, modalidad utilizada para representar a los profetas o bien a personajes relacionados con el programa. Dos reyes lucen la cartela, lo que nos induce a pensar en David y Salomón (19). Tres personajes portan el rollo; uno de ellos es imberbe, caracterización utilizada para Daniel, podría identificarse con éste; y los otros dos, más ancianos, podrían representar a Isaías y Ezequiel, ambos profetas mayores, con vaticinios destacados de carácter mariano (20). Otro profeta, sin cartela, completa el conjunto, ¿Elías? (21). Dos reyes más, inidentificables, aparecen orantes, quizá se quiera aludir con ellos la genealogía humana de Cristo.

Una vez señalados los grupos que flanquean la Asunción en el tímpano vitoriano, obispos en el lado izquierdo y personajes veterotestamentarios en el derecho (22), se plantea el problema de la interpretación de todo el conjunto. Para Cantera Orive se trataría de la representación del Imperio y la Iglesia. El número mayor de eclesiásticos resalta la mayor importancia de ésta, "nueve sobre ocho para indicar la omnímoda supremacía de la Iglesia, idea predominante en la Edad Media" (23). Sin embargo, varias hipótesis pueden sugerirse: *a)* representación de la Iglesia triunfante -materializada en los personajes del Antiguo Testamento- y la Iglesia militante -obispos-, que acuden a recibir a María; *b)* figuración de la Antigua Ley, concretada en los profetas, y la Nueva Ley, presentada en los obispos, cuyo nexos de unión serán las figuras centrales de Cristo y la Virgen. Se pretendería puntualizar la continuidad de una en otra; y *c)* parangón ante la Iglesia, materializada en los obispos, y la Sinagoga, concebida en los profetas. Todo ello dentro de una contraposición muy utilizada en época gótica e impregnado de claras referencias eclesiológicas.

Todas las interpretaciones expuestas resultan complementarias. Sin embargo, muchas veces se copian las formas pero sin captar su sentido implícito. Todo ello nos lleva a inclinarnos por la hipótesis que la interpreta como la visión de la Gloria y los Bienaventurados que acogen la llegada de María al Paraíso, recogida por algunos textos. Así en una variante del Transitus W: "Taliger ergo assumpta est beatissima virga María, quac, in paradise delectatur dapibus inter numeros beatissimorum sanctorum" (24). Bover, estudioso de este texto, recalca el hecho de la compañía de los santos (25).

Desde el punto de vista de la composición, la fórmula utilizada tiene afinidades con los esquemas empleados para la Adoración del Cordero Místico. Esta iconografía abunda en lo francés, en la miniatura inglesa del siglo XIII y ya aparece en las pinturas de Hartáis (26). Precisamente, esta escena de la Asunción de Vitoria presenta grandes analogías con esta obra navarra. A la proximidad geográfica se une la afinidad de parte de sus contenidos, lo que nos hace pensar en una inspiración en el modelo navarro, o en una fuente afín.

En este relieve vitoriano tenemos un eslabón, clave en la evolución de la iconografía de la Asunción de María. Aparte del amplio desarrollo que se da a la escena, el tema queda enriquecido -y ahí radica su interés- por la figura del Hijo y las de los Bienaventurados e Iglesia Triunfante que salen a recibir a la Madre a su llegada a los Cielos. Como apunta Silva Verástegui, "el tema de la Asunción adquiere aquí, por primera vez en el gótico español, un gran desarrollo, tratamiento independiente y claridad compositiva" (27).

La Asunción de María empieza a aparecer a partir del siglo VIII, coincidiendo con la notoriedad de su fiesta (28). Uno de los primeros ejemplos góticos es el de la catedral de Estrasburgo (h. 1220), relieve pésimamente restaurado, pero cuya composición original podemos contemplar en un grabado de Isaac Brun, de 1617 (29). Esta obra germana reviste interés por su temprana cronología, aunque en la distribución del programa queda postergada por la Asunción del alma que en el tímpano hace pareja con la Coronación. El tema se repite en Saint Tibault Aixois, en torno a 1245 (30), y vuelve a aparecer en Saint Pierre le Puiller (31). Un valor sin precedentes se le otorga en Corbie donde ocupa nada menos que el mainel de la puerta (32). Será en Notre Dame de París, en los relieves del ábside, donde encontramos el modelo más próximo al alavés (33). Esta obra francesa supone un gran paso dentro de la evolución iconográfica del tema, tanto por el tratamiento que se le da, como por el tamaño, tal vez reflejo fiel del valor que la Universidad de París concedía a las tesis Asuncionistas (34).

La escena vitoriana supera todo lo anterior. Está ligada al tipo compositivo clásico observado en el relieve de la capital gala. Ambos presentan a la Virgen de pie, con porte aristocrático y elegancia de la figura. Nuestro ejemplar es más evolucionado por ser más tardío. Muestra a las figuras distribuidas en planos superpuestos, pero intercalados, lo que indica un grado de modernidad mayor. El relieve es bastante dinámico, incluso se potencia la sensación ascensional, mediante los paños, trabajados con detalle. La clásica mandorla ha sido sustituida por una forma más abierta, sin perfilar, donde una serie de nubes sinuosas limitan la trama central de toda la composición. No obstante, las concomitancias entre ambas obras son palpables (35).

En resumen, la importancia que se ha otorgado a la Asunción en la catedral de Vitoria viene avalada por la tradición teológica, piadosa y artística precedente, así como la propia advocación del templo, dedicada al misterio Asuncionista (36) y sintoniza con la difusión del tema de la Entrega del cinturón a Santo Tomás, tan prodigado en la segunda mitad del siglo XIV, en el ámbito hispánico.

NOTAS

(1) Este tipo de vestido aparece en una fecha tardía. Bernis Madrazo, C., "La moda y las imágenes góticas. Claves para su fechación", *A.E.A.*, 170, 1970, pp. 193-218, data esta prenda en torno a 1370, cronología que sincroniza perfectamente con la obra.

(2) "Señora te traigo desde el Paraíso este ramo de Palma para ser colocado sobre tu féretro". Según aparece en los relatos del pseudo-San Juan Evangelista, recogidos en Voragine, J., *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1987, cap. CXIX, p. 473.

(3) *Ibidem*, p. 474.

(4) La representación de Jesús en esta escena es totalmente excepcional. Aparece, asimismo, en el retablo de San Juan de Quejana, hoy en el Instituto de Arte de Chicago. La similitud de ambas se explica por la posible inspiración de la obra pictórica en los modelos vitorianos, vid. Silva Verástegui, S., "Las empresas artísticas del Canciller Pedro López de Ayala", en *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, 1982, pp. 773-774.

(5) Voragine, J., ob. cit., p. 492.

(6) *Ibidem*, p. 481.

(7) *Ibidem*.

(8) Narraciones de Pseudo-José de Arimatea, en Santos, A., *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1958, p. 669.

(9) Voragine, J., ob. cit., p. 48.

(10) Azcárate, J. M., *El protogótico hispánico*, Madrid, 1974, p. 61.

(11) Apraiz, A. de, "Los tímpanos de la catedral vieja de Vitoria", *A.E.A.*, 1953, p. 194.

(12) Azcárate, J. M.; Enciso, E.; Portilla, M., *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria*, t. III, Vitoria, 1968, p. 92.

(13) Andrés Ordax, S., *País Vasco*, col. "Tierras de España", Madrid, 1988, p. 189.

(14) Portilla Vitoria, M. J., "El arte en los templos vitoriano", en *Vitoria, 800 años*, núm. 8, Vitoria, 1981, p. 7.

(15) Silva Verástegui, M. S., *Iconografía gótica en Álava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Vitoria, 1987, p. 160.

(16) Apraiz, A. de, ob. cit., p. 193.

(17) Cantera Orive, J., *El Pórtico y la Portada de la Catedral de Vitoria*. Vitoria, 1951, p. 33.

(18) Guerrero Lovillo, J., *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1954, p. 171.

(19) La elección de Salomón se explica, aparte de por valor genealógico y su carácter de prefigura tipológica de la Coronación, por ser el autor del Cantar de los Cantares y en esta obra existen ciertas alusiones a la Asunción de María, (Can. III-6, VI-10 y VIII-5). La figura de David se entiende, junto con los lazos genealógicos, por ser figura tipológica de la Asunción. Como señala Réau, L., *Iconographie de l'art chrétien*, t. I, p. 268, "según el *Speculum Humanae Salvationis* la entrada del Arca de la Alianza en la ciudad de David es una prefigura de la Asunción y Coronamiento de María. Además en los Salmos existen ciertas alusiones a este acontecimiento (Salmos XLIV y CXXXI)

(20) Isaías (7-14); Ezequiel (44-1,4).

(21) Como ha señalado Réau, L., ob. cit., p. 348, la Ascensión de Elías es una prefigura tipológica, de la Asunción de la Virgen. Además al mandar el manto a su discípulo Elíseo como testimonio de su Ascensión se relaciona con el envío del cinturón de la Virgen a Santo Tomás.

(22) En la designación de los lugares siempre se alude al espectador. Hay que pensar que la distribución varía respecto a las figuras centrales, así se ha colocado a la diestra de Cristo a los Obispos y a la siniestra a los personajes veterotestamentarios manteniendo esa prioridad de valores que la derecha tenía implícita en detrimento de la izquierda.

(23) Cantera Orive, J., ob. cit., p. 33.

(24) El texto aparece en Bover, J., "La Asunción de María en el Transitus W y en San Juan de Tesalónica", en *Estudios Eclesiásticos*, 20, 1946, pp. 117-119.

(25) Ibidem p. 119.

(26) Lacarra Ducay, M. C., *Aportación al estudio de la pintura gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, p. 49, lám. 1.

(27) Silva Verástegui, M. S., ob. cit., p. 157.

(28) Vid. Leclercq, H., y Cabrol, *Dictionaire d'Archeologie Chrétienne et de Liturgie*, vol. I, 2ª parte, París, 1924, cols. 2983 y 2990 donde se recogen unos cuantos ejemplos desde los primeros tiempos.

(29) Puede verse en Sauerlander, W., y Hirmer, M., *La sculpture gothique en France, 1140-1270*, fig. 64.

(30) *Ibidem*, fig. 288.

(31) Grosset, Ch., "Les sculptures du portail sud de Notre Dame de Etampes", *C.C.M.*, t. VII, 1964, fig. 7.

(32) Sauerlander, W., y Hirmer, M., ob. cit., fig. 47.

(33) rqále, E., *L'Art religieux au XIII siècle en France*, trad. castellana, Ed. Encuentros, Madrid, 1986, fig. 118.

(34) Como afirma Vacant, *Dictionaire d'Archeologie Catholique*, t. I, París, 1931, col. 2131, alas universidades más célebres, como la de París, se enorgullecen de profesar la doctrina escolástica que remarcará en sus obras cómo la Virgen María había subido al cielo en cuerpo y alma".

(35) Las relaciones con las obras de la catedral de París se detectan también en otros relieves del tímpano, como sucede en la Dormición de María, donde repite el tipo galo con la presencia del Hijo bendiciendo el cuerpo de la Madre. A ello se añaden una serie de influencias estilísticas bastante evidentes.

(36) Apraiz, A. de, ob. cit., p. 192.

ILUSTRACIONES

[LÁMINA 1](#) - [LÁMINA 2](#) - [LÁMINA 3](#) - [LÁMINA 4](#)