

## El Tímpano del Juicio Final de la Catedral de Vitoria. Aspectos iconográficos

M. LUCIA LAHOZ\*

La preocupación por el más allá es una constante en todas las civilizaciones. El hombre siempre se ha cuestionado su destino una vez agotada la vida. En la cultura cristiana estas elucubraciones se concretan en el Juicio Final. El tema, desde el punto de vista dogmático, constituye, tanto para la predicación eclesíastica, como para la meditación personal, uno de los principales resortes del ascetismo cristiano (1). En la Edad Media suscita un interés sobresaliente y figura -sea implícita o explícitamente- en la mayor parte de los programas. En el pórtico de la catedral de Santa María de Vitoria, -el proyecto más clásico y amplio del gótico en Alava (2)- se dispone en el portal derecho, siguiendo la organización inaugurada en Reims, pues la Coronación de María lo relega del lugar prioritario que ocupaba con anterioridad. Pero el Juicio Final de Vitoria presenta particularidades estilísticas e iconográficas en las que vamos a detenernos.

Arquitectónicamente, el portal derecho describe un arco apuntado lanceolado, bordeado por dos arquivoltas figurativas que completan el plan ideado. El tímpano historiado se divide en tres registros sobre vano rectangular y moldura vegetal, enmarcándolo. La estructura de portada observa las formas típicas del XIII, aunque ejecutada en la centuria siguiente.

1.- Vacant. A; *Dictionnaire de Théologie Catholique*. T. VIII, París 1925, col.1721.

2.- A pesar del carácter parroquial originario, la catedral de Vitoria desarrolla un proyecto que se ajusta a los modelos canónicos galos. Organiza los accesos, al menos como nos ha llegado, en el brazo sur del crucero y en la fachada occidental. En la portada del crucero, conocida como Puerta de Santa Ana despliega un programa de la Infancia coronada por el Bautismo de Cristo, incidiendo en la doble naturaleza del Hijo. La fachada occidental presenta un pórtico tripartito, con los asuntos comunes de la glorificación de la Virgen -portal central-, hagiografía de San Gil- lateral izquierdo- y en el derecho el Juicio Final, se completa con las figuras de las jambas, figuras tipológicas y ciclo de Santos, presididos por la Virgen con el Niño. Más detenidamente en Azcárate Ristori, J.M. "La catedral de Santa María de Vitoria (catedral vieja)". *Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria*, T.III, Vitoria, 1971, pp. Vid. nuestra tesis doctoral, *Escultura gótica en Alava*, defendida en la Universidad de Salamanca, julio, 1992, T. I y II.

\* Universidad de la Rioja. Logroño

La arquivolta exterior presenta catorce santas con diversos atributos, unas llevan la palma - ya de la virginidad, ya del martirio - algunas lucen corona, y otras sujetan sus atributos iconográficos, (caso de Satán atado - Margarita-, el plato con los ojos - Lucía-, la rueda - Catalina-, o el tarro de perfumes - María Magdalena-), como sucede en Toro (3) y se repetirá en la portada de Laguardia (4).

Para la arquivolta próxima al tímpano se prefieren figuras masculinas, identificadas con santos (5). Sin embargo, no cabe duda que se trata de un apostolado, como sus distintivos iconográficos confirman. Se fijan como asesores, ajustándose al texto evangélico " en verdad os digo que vosotros los que me habéis seguido en la regeneración, cuando el Hijo del Hombre se siente sobre el trono de su Gloria, os sentaréis sobre los doce tronos para juzgar a las doce tribus de Israel" (6). Algunos se acompañan de los símbolos de su martirio, observando la modalidad chartriana (7). De izquierda a derecha, y de abajo arriba, se suceden Pablo, Andrés, Santiago peregrino, Judas Tadeo, Simón y Bartolomé, Pedro, Juan, Tomás, Felipe, Santiago el Menor, y San Mateo, lampiño y con el libro abierto, ya que su texto informa el proyecto escatológico de los programas góticos.

El apostolado alavés modifica el emplazamiento habitual. Constituye un eslabón evolutivo en ese viaje de asentamiento del Colegio, superando los ejemplos primeros, que lo fijaban en el tímpano (8) y los más clásicos en las jambas (9). La organización vitoriana los relega a las dovelas, componiendo la arquivolta inmediata al Juicio que se celebra en el tímpano (10).

3.- Pero en Toro el contexto varía respecto al modelo vitoriano pues la arquivolta de Santas completa el tímpano Mariano y el Juicio Final queda relegado a la arquivolta exterior y como ha señalado Yarza Luaces, J., "La portada Occidental de la Colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano". *Studia Zamorensia*, Anejos. I, *Arte medieval en Zamora*, Zamora, 1988, pp. 123; ¿Obliga esto a replantear el significado total incluyendo estas arquivoltas en el programa de la Virgen? Al menos, refuerza la idea de que tanto se glorifica a María, como se tiene presente su identidad metafórica con la Iglesia.

4.- En la portada de Santa María de los Reyes de Laguardia vuelve a repetirse la arquivolta de Santas pero se incluye en un ciclo de Glorificación Mariana, con una lectura tanto mariana como eclesiológica.

5.- Silva Verástegui, M. 5.; *Iconografía gótica en Alava. Temas iconográficos de la escultura monumental*. Vitoria, 1987. pp. 189 reconoce en ella a santos, sin llegar a identificar a ninguno y en las santas distingue sólo a Santa Catalina. En el *Catálogo de Monumentos Nacionales de Euzkadi*. Alava, T. I Bilbao, 1984, pp.369 se definen como santos y santas. También Azcárate Ristori, J.M.; *La catedral Op.cit* pp.94.

6.- Mt. (19-28).

7.- Como ya señaló Sauerlander, la originalidad de Chartres es que abandonan los libros y sujetan los símbolos de su martirio, creando un modelo muy repetido, Sauerlander, W.; *La sculpture gothique en France, 1140-1270* París, 1972, pp.28.

8.- El primer ejemplo gótico es el que el abad Suger de Saint Denis ideará para su abadía vid. Crosby, M. y Blunt, P.Z. "Le portail central de la façade Occidentale de Saint Denis", *Bulletin Monumentale*, 1973 lam. V y VI.

9.- Chartres inaugura la organización del Colegio dispuesto en las jambas, concretando un modelo llamado a repetirse con insistencia en los proyectos inmediatos, caso de París, Amiens, Reims, Bourges, etc. véase Sauerlander, W.; *La sculpture Op. cit.*, lam. 110-111 y lam. 145, 161, 262, 292, respectivamente.

Al igual que sucedía con las santas, para sugerir profundidad -y sensación de bulto redondo se juega con el propio perfil de la arquivolta, la cavidad rehundida del muro del fondo y la proyección de los cuerpos arquitectónicos que sirven de peana y doselete a las figuras. Ha de destacarse, asimismo, el posible valor icónico de las construcciones, como referencia a la Jerusalén Celeste.

En el tímpano se desarrolla el Juicio Final. Prescindiendo de los Signos precursores, se inicia con la visión del Juez "entonces se golpearán el pecho todas las razas de la tierra y verán al Hijo del Hombre venir sobre nubes del cielo con gran poder y gloria" (11). Jesús, próximo a la humanidad a la que viene a sentenciar, no es el Juez supremo, lejano y terrible del Apocalipsis, sino que, sin magistrados, exhibe sus cicatrices "A una visión de Justicia real, terrible y definitiva se ha sustituido por una nueva concepción que puntualiza la imploración de la gracia" (12). Enseña las huellas de la Pasión como auténtico "Varón de Dolores" (13). Su indumentaria cubre el hombro derecho y deja al descubierto el costado izquierdo, como surgió en Conques (14).

Cristo irrumpe sobre nubes conforme al texto evangélico. De tamaño mayor al resto, su anatomía detallada remite a la Coronería de Burgos, acaso como recetario de taller, más afín al Cristo del tímpano del Juicio Final en la capilla del Corpus Christi de la catedral castellana (15). El Juez se manifiesta serio, sereno, profundamente humano, con nimbo, melena larga y lisa, rostro ovalado, de frente estrecha y ángulos marcados. Los ojos conservan restos de la policromía que debió acompañarle. Los estilemas denuncian una inspiración burgalesa, principalmente en la Coronería. Expone los brazos elevados según la plantilla que, dada en Autun (16), se tipifica en Chartres, al igual que todo su esquema de Juicio Final.

Pero Cristo no está sólo. Además de los Apóstoles emplazados en las dovelas, los intercesores le flanquean. La presencia de los intercesores carece de base canónica, aunque desde muy temprano la tradición habla de ellos y completan los Juicios Finales. De origen oriental, adquiere carta de naturaleza en composiciones conocidas como "Deesis", que etimológicamente significa oración, o intercesión, e iconográficamente designa al grupo formado por Cristo-Juez, María y el Precursor. Occidente, como había sucedido con otros temas iconográficos, adopta la

10.- En las dovelas también figuraba en la colegiata de Toro. Sin embargo en la portada zamorana se integran en un proyecto más amplio y no figuran inmediatos al Juicio, relegado también a una arquivolta, por tanto su significado ha de variar necesariamente vid. Yarza Luaces, J.; *La portada Op. cit.* pp.122 y fig. 4 y 5.

11.- Mt. (24-30)

12.- Sauerlander, W.; *La sculpture Op. cit.* pp.27.

13.- Sobre la morfogénesis y evolución de esta fórmula véase, Vetter, E.M.; "Iconografía del «Varón de Dolores»", *Archivo Español de Arte*, nº.36, 1963, p.197 y ss.

14.- Vid. Azcárate, J.M y Otros ; *Historia del Arte* Anaya, Madrid, 1979, Fig. pp. 198.

15.- Vid. Duran Sanpere, A; y Ainaud de Lasarte, J; *Escultura gótica*, Col Ars Hispaniae., T.VIII, Madrid, 1956 fig 7 y 25.

16.- El modelo de Autun puede verse en Thibout, M.; *La escultura Románica en Francia*, Viscontefía, Milán, 1966 Lam. X.

fórmula, operando ligeros cambios, sustituyendo al Bautista por el Evangelista, componiendo un modelo de larga pervivencia. Los intercesores figuran ya en Autun (17), pero no es hasta la catedral de Chartres donde la Virgen y Juan acaparan el lugar prioritario, al lado de Jesús, sin la proximidad de los Apóstoles. Se configura así un tipo, que, con ligeras variantes en la disposición y distribución, rige gran parte de los ejemplares góticos.

Como ha señalado Sauerlander, "se afirma la esperanza en la Salvación gracias a la confianza en los intercesores y los apóstoles que por su martirio han vencido a la muerte" (18). La significación e incidencia de Juan y María en los Juicios finales explica en cierto modo el protagonismo que los santos adquieren como intercesores y mediadores de las clases altas ante la divinidad, proyectados fundamentalmente en obras funerarias, caso del retablo de Quejana, por citar un ejemplo próximo (19).

La Virgen, a la derecha de Cristo, arropada con túnica y manto, cuyas telas denuncian el movimiento sin acusar la anatomía, lleva toca y corona, observando el modelo de París (20) y de la Coronería de Burgos. Su condición de reina remite al portal central donde tiene lugar su entronización, pues el Jucio Final es la Teofanía que prosigue a la de la Coronación de la Madre. María repite los rasgos del citado ejemplar burgalés, algo más toscos. Aunque ha perdido las manos, su actitud piadosa coincide con la de una encomendación, especialmente apropiada para el contexto escatológico donde se inserta. Se fija en el preciso momento de arrodillarse sin estar todavía genuflexa, que, dada la espontaneidad de la postura elegida, imprime dinamismo al conjunto. La variante supone una solución intermedia de los modelos que le anteceden.

El Evangelista hace "pendant" con la Virgen, repitiendo su actitud - arrodillándose, con las manos unidas. Sus formas interpretan de cerca las de San Juan en el citado tímpano de la capilla de Corpus Christi.

La ubicación de los intercesores observa el esquema chartriano, pero su disposición se ajustan a un modelo que, ya dado en París, se generaliza en Amiens, Reims, Poitiers, Bourgues, si bien el caso alavés ha de sugerirlo los ejemplares burgaleses. Al preferir el momento mismo de arrodillarse se incide en la inmediatez de la visión, frente a la rigidez de otras plantillas, acusando sus notas realistas.

Los ángeles con los emblemas de la Pasión ocupan los extremos del tímpano. A la derecha de Juez un ángel en pie, de rasgos similares a los de San Juan, exhibe la lanza y los clavos. En la izquierda otro, ligeramen-

17.- Pero en Autun todavía está vigente el modelo apocalíptico, con la presencia de los 24 Ancianos, los intercesores se disponen a ambos lados del juez compartiendo protagonismo con los Apóstoles.

18.- Sauerlander, W.; *La sculpture* op. cit. pp.28.

19.- Vid Lahoz, M.L.; "La capilla Funeraria del Canciller Ayala. Sus relaciones con Italia", *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, en prensa.

20.- Erlande-Brandenbug, A.; "Nouvelle remarques sur le portail central de Notre-Dame de París", *Bulletin Monumental*, 1974, fig.1.

te inclinado por razones compositivas, sujeta la columna y el flagelo. La disposición de la panoplia pasional repite la tipología chartriana, aunque suponemos por influencia directa de la burgalesa. Nótese como se mantiene una jerarquización simbólica de las *Armae Christi*. A la derecha quedan las de la consumación del sacrificio y a la izquierda las de las torturas previas. Conjunto pasional que se enfatiza especialmente con la propia cruz que dos angelillos suspenden en un paño sobre la cabeza de Cristo dispuesta de este modo como colofón del tímpano y en el eje vertical del proyecto, eje que comprende al arcángel San Miguel situado en el registro inmediato inferior, justo debajo del Juez, incidiendo en los valores de redención, al igual que en tantos modelos escatológicos, como en la Coronería, su más cercano inspirador. Se sigue así el texto de Mateo "el signo del Hijo del Hombre aparecerá en el cielo" (21). La plantilla compositiva de los ángeles con la cruz inspira el modelo de los serafines ascendiendo el alma del primer papa en el tímpano de San Pedro de Vitoria (22). Y el esquema empleado denuncia afinidades en su disposición, actitudes y exposición con la iconografía funeraria, con la fórmula de la "Transitio Animae" (23).

El conjunto, como en Chartres, emerge sobre nubes, que proclama el carácter sobrenatural de lo fijado. Pero el proyecto resulta más avanzado. Los intercesores adquieren un papel compositivo y significativo más activo, como la disposición espontánea confirma; los ángeles, siguiendo los congéneres castellanos - puerta de la Coronería - repiten su distribución, aunque se adaptan al espacio disponible del tímpano sin reducir su tamaño; la inmediatez y la transitoriedad de sus posturas contribuye a mitigar el sentido transcendental del programa, acentuando una proyección más humana, conforme a la nueva piedad que opera en el gótico en el siglo XIV.

Se prescinde de la Resurrección de los muertos, acaso por su carácter sintético, o bien porque en su inspirador burgalés se traspasa a las dovelas y el vitoriano se limita a copiar el tímpano. Incluso por la propia cronología el tema no figura ya en el tímpano, como sucedía también en la portada de San Esteban de Burgos, con la que mantiene algunas afinidades, como iremos apuntando.

El acto que determina el definitivo destino de las almas continua el discurso narrativo. En esta labor, como los textos confirman, Cristo se

21.- Mt.(24-30)

22.- Las afinidades con el tímpano vitoriano de San Pedro ya fueron apuntadas por el profesor Apraiz, A. de., "Los tímpanos de la catedral Vieja de Vitoria", 2, *Archivo Español de Arte* pp.197. Para el modelo de san Pedro Vid. Portilla Vitoria, M.; "Parroquia de San Pedro Apostol", *Catálogo Monumental de la Diócesis. Ciudad de Vitoria*, T. III, Vitoria, 1971 fig. 270.

23.- Las afinidades con las obras funerarias fueron también apuntadas por Apraiz, *Los tímpanos Op. cit.* pp.197, como sucede en los de los sepulcros de Matallana, de Palenzuela de la Beata de Cañas, por citar solo algunos ejemplos. Sobre el tema de la "Transitio Animae" puede consultarse Herrero Romero, L.; "Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el Románico Español" en *Estudios de Iconografía medieval Española*, ed. Yarza Luaces, Barcelona 1984, pp-13-57.

acompaña de los Apóstoles y el Apocalipsis incluye la asistencia de los 24 ancianos. Pero la escena de Vitoria cuenta con el protagonista por excelencia que es San Miguel, encargado de pesar las acciones y determinar la entrada definitiva en un ámbito u otro. La idea de un juicio posterior a la muerte se repite en todas las culturas. El origen parece estar en Egipto donde el juicio de los Muertos cuenta con amplia repercusión. Lo egipcio influye en el mundo oriental donde la idea de una sentencia final también prevalece. En los judíos se mantiene vigente. La civilización helenística lo contempla, al igual que la romana. El tema pasará al cristianismo que desde los primeros momentos se observa, tanto en la tradición patristica como en las manifestaciones plásticas, desarrollándose especialmente en la época medieval. A San Miguel se le representa pesando las almas, lo que se ha llamado una escena de sicostasis. El término aparece en Grecia y su sentido preciso consiste en el peso del espíritu o soplo vital. El cristianismo le da un significado nuevo, considerándolo como el peso de las buenas y las malas acciones y en las representaciones plásticas se plasman dos almas en los platillos.

Como señala Yarza, "en el sentido estricto no es valido definirla como tal para el pasaje que se sucede a la muerte y se vincula al juicio. Por tanto cuando se representa una auténtica sicostasis, se traiciona el sentido profundo de la escena y cuando se realiza el verdadero acto no existe sicostasis" (24)

El arcángel figura debajo del Juez en el mismo eje, como se ha dicho. Le falta la cabeza, viste amplia alba y tiene las alas extendidas. Su corporeidad y actitud recuerda los modelos típicos del gótico, como Amiens y León, pero especialmente al burgalés, aunque su deficiente conservación impide mayor precisión. Tampoco nos ha llegado la balanza. Sólo restos de un demonio, echado a sus pies, que debía contrarrestar el platillo intentando engañar a San Miguel. El tema representado no plantea ninguna duda se trata de una sicostasis (25). Sin embargo, Cantera lo interpretaba como las tres tentaciones de Cristo reconociendo en la figura de San Miguel a Jesús. (26)

Finalizado el Juicio ya sólo resta cumplir la sentencia y acarrear con la respectiva fortuna que el peso de las almas determina. Se produce ahora la separación de los condenados y bienaventurados y el definitivo destino Eterno.

El paraíso, lugar de los justos en nuestra cultura cristiana, cuenta con precedentes en las civilizaciones anteriores que muchas veces le sirve de base para formularlo.

24.- Yarza Luaces, J., "San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales", *Boletín del Instituto Museo Camón Aznar*, nº VI-VII, 1981, pp.6-7.

25.- Sobre el desarrollo de esta iconografía se recoge una lista de ejemplos en Español Bertran, F "El tema de la psicostasi arran d' un portal romaníc de la Catalunya Nova: saint Miquel de la Portella", *Quaderns d'Estudis Medievals*, 1980, nº 2, pp.96-98. Interesante también Yarza Luaces, J.; *San Miguel Op. cit.* por recopilar la bibliografía sobre el tema y establecer la morfogénesis de dichos contenidos tanto en lo nacional como en lo foráneo.

26.- Cantera Orive, J.; *El Pórtico y la portada de la catedral de Vitoria* Vitoria, pág.21.

Las fuentes bíblicas se mantienen herméticas. Textualmente San Pablo dice: "ni el ojo humano ha visto jamás, ni su oído escuchado, ni el corazón sentido, la felicidad que Dios prepara a sus elegidos" (27). La otra variante es la visión de la Jerusalén Celeste con base apocalíptica (28), donde se describe una ciudad amurallada, con puertas defendidas por ángeles, de carácter inaccesible, con alusiones constantes a la luminosidad que impregna todo y a ciertos efluvios perfumados. Santo Tomás había considerado el Seno de Abraham como reposo de los justos que nace directamente de la idea del reposo Eterno (29). Los escritores cristianos, San Agustín, San Bernardo, San Buenaventura, Honorio de Autun, Vicente de Beauvais y otros hablan de lugares luminosos, de la inmortalidad, de la música, de la luz, que se encuentra con la dificultad de plasmarlo plásticamente. Este silencio canónico desviaría la búsqueda de la inspiración hacia otros textos literarios (30), aparte de las claras aportaciones orientales que informan su formulación.

La ambientación paradisíaca alavesa difiere de otros modelos. Se prescinde del seno de Abraham, que habitualmente acompaña a los tipos clásicos (31). La Gloria se desarrolla exclusivamente en el registro intermedio (32). La construcción de planta hexagonal acota el paraíso Celeste, bien como alusión al "hortus conclusus", según la visión edénica, o bien como referencia a la puerta de la "Civitas Dei" de la visión apocalíptica. La puerta ocupa un lugar preferente y adquiere, así pues, un significativo papel compositivo e iconográfico que modifica ligeramente el programa, apostando por la figuración de la Gloria misma y relegando el cortejo que primaba en otros modelos galos (33). Se sigue - como no - a la Coronería.

Inmediato a San Miguel, situado en el centro del registro, una figura asoma por la puerta del Paraíso. Viste túnica talar y no conserva la cabeza. Pudiera pensarse en San Pedro como "Janitor Coelis", según lo

27.- San Pablo, I Corintios (11-9)

28.- Apocalipsis (21,9-25)

29.- Santo Tomás, ( Sum; 3ª parte, Quaest. 57, art.2) citado en Mâle, E; *L' Art religieux du XIIIè siècle en France*, Traducción castellana, ed. Encuentros, Madrid, 1986.pp. 379, nota 109.

30.- Vid Patch, H.R.; *El otro mundo de la literatura medieval* Madrid, 1956.

31.-El seno de Abraham, como representación gráfica del Cielo, por estar ligado a la idea de Reposo Eterno, figura en la mayor parte de los programas escatológicos, en Chartres París, Amiens, etc, por citar solo algunos. La plástica gótica en Alava no lo desconoce, pues a él se recurre en el programa de San Miguel de Vitoria Vid. Lahoz Gutiérrez, M. L.; *Non iure in alio loco ecclesia sancti Michaelis*. La portada de San Miguel de Vitoria", *Academia*, en prensa.

32.- En los tímpanos franceses generalmente las escenas de bienaventurados se emplazaban en el registro superior inmediato al Juez -caso de París y Amiens- y se completaban con los motivos edénicos fijados en las arquivoltas. Por el contrario, en los modelos hispanos, con la excepción de Toro, aparecen generalmente en el dintel.

33.- Los prototipos franceses -base de los programas españoles- presentan en el dintel el cortejo de los elegidos y, en algunas ocasiones, en un lateral o en alguna dovella existe una notación arquitectónica que refiere necesariamente la Puerta de la Gloria. Como lo vemos en Bourges, en Poitiers, en Bourdeaux, donde aparece en un lateral, al igual que en León, en el arranque de la arquivolta figura en Saint Denis. Sin embargo en la Coronería se fija centrada en el dintel, separando, como aquí, los ámbitos y a continuación de San Miguel.

imagina la tradición popular, como afirma Mâle, " En el vestíbulo del Paraíso, indicado por una puerta, entre los ángeles sonrientes, atrae la mirada una figura grave: es San Pedro, que, con las llaves en la mano, recibe a los recién llegados (34). De este modo se presenta en los programas góticos franceses - Amiens, Bourges y Le Mans- y en algunos españoles- León y Toro- (35). Pero, como en el caso alavés, luce indumentaria angelical y quedan restos de un ala pegados a la puerta, ha de tomarse como el ángel que conduce a los elegidos a la Gloria, siguiendo una tradición anterior (Poitiers, Bourdeaux) y sobre todo la Coronería, donde un ángel junto a la puerta acompaña a un elegido al Cielo-. Los propios textos de la época relatan su custodia (36).

Cantera ofrece una interpretación peculiar es un ángel que representa a los que vinieron del Cielo para servir a Jesucristo después de vencida tentación" (37).

La entrada al Paraíso se realiza mediante una fortaleza de planta hexagonal, que reproduce un esquema turriforme con remate almenado. Su estructura recuerda las puertas monumentales torreadas, tan frecuentes en las ciudades medievales, y puede evocar cualquiera de las visiones paradisíacas, ya la entrada a la cerca edénica, ya a la ciudad celestial. El vano de ingreso se abre en un lateral y no de frente, como en ejemplos anteriores. Se detallan las hojas, insistiéndose especialmente en los herrajes y cerraduras, acaso símbolo de su carácter inexpugnable una vez cerrada y del valor definitivo de la sentencia divina. Repite formas de la época, inspirada en los accesos a las ciudades. La importancia concedida a la puerta en este tímpano de Vitoria y su lugar preeminente acaso ha de relacionarse con el la miniatura alfonsí, Cantiga nº.41, del Codice del El Escorial (38) donde se recrea detalladamente la puerta que deben traspasar los elegidos para llegar a la Gloria.

Este vano, además de su sentido de "Aduana Celeste", remite significativa y simbólicamente a escenas del programa del tímpano central, dedicado a la Virgen. Conecta directamente con el relieve de la Anunciación - primera imagen del dintel- y con la figura del mainel que efigia a María con el Niño, desollando al dragón, como imagen de Nueva Eva, por quien -gracias a la aceptación del mensaje divino- se abrieron

34.-Mâle, E.; *L'art Op. cit.* pp.379.

35.-Un caso distinto se representa en la Colegiata de Toro donde figura un ser sentado, identificado con Dios Padre según Gómez Moreno, M.; *Catálogo Monumental de Zamora*, Madrid, 1927. Tesis mantenida por Yarza Luaces, J; *La portada Occidental op. cit.* pp.124. Navarro Talegón, J.; *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*, 1980, pp.105, piensa en San Pedro. Pérez Higuera, M.T.; "El jardín del paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulman y cristiano medieval", *Archivo Español de Arte*, nº 1989 pp.43-44 reconoce que puede ser uno de los profetas que acogen a Mahoma, o bien la representación de Adán.

36.- Así en la Vida de Santa Oria se dice "y en compañía de ángeles, traspasan los muros.." según cita Caamaño Martínez, J.M.; "Berceo como fuente de iconografía cristiana medieval" *Bol. Sem. Art. y Arq. Univ.*, Valladolid nº XXXIV-XXXV, 1969,pág.190, nota 114.

37.- Cantera Orive, J.; *Op. cit.* pág.22.

38.- Guerrero Lovillo, J.; *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1954. lam.52.



nuevamente las puertas del Paraíso ("Lo que se cerró por Eva se abrió por Ave" (39). Se crea de este modo una serie de interrelaciones entre los distintos portales para componer un programa conjunto, conforme a la concepción medieval de la obra como una idea única, completa e interdependiente.

Cantera reconoce en la construcción un castillo que representa el cielo "cuyas puertas se abrieron para que bajasen los ángeles como se abrirán para todos aquellos que venzan las tentaciones (40).

Tras la puerta la gloria misma. Una figura femenina acaba de traspasar el umbral, repite las formas de María en el relieve superior, y aunque le faltan las manos, presumiblemente, las unía en plegaria, mientras que un ángel le coloca una corona. Su disposición, y el decidido avance recuerda al tipo de María intercesora en la Coronaría que sugiere el modelo. Se ha reconocido como la Virgen (41). Silva Verástegui piensa en una mujer que recibe su recompensa (42). Sin duda, representa a una elegida que recibe su corona en el momento de la llegada al cielo. Materializa al Coro de Vírgenes, que los propios textos especifican al enumerar la corte celestial (43). La corona, despojada de cualquier referencia social, incide en la que reciben los bienaventurados a su llegada al Cielo, según los textos, "se fiel hasta la muerte y te daré la corona de la Vida" (44). Como se ha dicho, es un ángel el encargado de coronarla, conforme a la tradición literaria y a su costumbre iconográfica.

Tras la mujer y el ángel, un bienaventurado con indumentaria eclesiástica (sin cabeza) prosigue el cortejo. Su vestuario denuncia su condición

39.- Sobre este papel de María véase Caamaño Martínez, J.M.; *Berceo Op. cit.* pp.184-84. Asimismo, Domínguez Rodríguez, Iconografía Evangélica de las Cantigas", *Reales Sitios* pp.39. Como ha señalado Moralejo S.; "La primitiva fachada Norte de la Catedral de Santiago", *Compostellanum*, 1969, nº.14, pp. 645 "La concepción de María como segunda Eva se remonta al Siglo II y la encontramos plenamente desarrollada en el conocido Himno de Fortunato:

ave maris stella	sumens illud AVE
dei mater alma	Gabrielis ore
atque semper virgo	funda nos in pace
felix caeli porta	mutans nomen EVAE.

40.- Cantera Orive, J., *Op. cit.* pp. 22

41.- *Ibidem.* pp.23 "un ángel inciensa a Nuestra Señora, cuya corona real indica su dignidad. Apraiz Buesa, A de.; *Op. cit.* pp.197 dice "en nuestro tímpano figura María después de traspasar una de las siete puertas del Cielo. Portilla Vitoria, M.J.; "El arte en los templos vitorianos", *Vitoria 800 años* Vitoria, 1981.p.8 habla del premio de los justos. VV.AA. *Catálogo Op. cit.* pp.369. Así lo interpretan. Azcárate Ristori, M.; *La catedral Op. cit.* pp.94 dice "La Virgen coronada entra en el cielo donde un ángel la recibe. Andrés Ordax, S.; "Arte", País Vasco, col Tierras de España, Fundación Juan March. Madrid, 1987, pp. 192 y a la derecha la puerta del cielo donde están la Virgen y unos Santos".

42.- Silva Verástegui, M.S.; *Op. cit.* pp.187

43.- Se observa un orden muy preciso a la hora de establecer la distribución de los elegidos, como ya puso de manifiesto Caamaño Martínez, J.M.; *Berceo Op. cit.* pp.190 nota 15. "En la enumeración de los bienaventurados obsérvase un orden preciso y un afán de exaltar los santos hispanos. Agrúpanse de este modo: santos canónicos, santos obispos, coro de vírgenes, mártires, ermitaños y monjes". Asimismo, recogiendo las tesis del anterior y con algunos ejemplos Yarza Luaces, J.; *La portada Op. cit.* pp.122-123, nota 12.

44.- Apocalipsis (II, 10)

religiosa, ya un obispo, ya un confesor. En las manos sujeta un tela, que Silva Verástegui reconoce como un capa, identificándolo como San Martín (45). Azcárate piensa en una capa, o bien una casulla, y, por tanto, en San Martín o en San Ildefonso (46). Cantera fue el primero en reconocer al santo toledano, que, con el ángel y la Virgen, compone la decensión de Toledo" (47). Apraiz lo acepta, aunque no su interpretación (48). Avala la identificación con el santo de Toledo diversos motivos. Por un lado, el prestigio que alcanzan los santos hispanos, y, de otra parte, la introducción en la jerarquía de Bienaventurados de la categoría de los confesores. Asimismo, conviene recordar que la devoción a San Ildefonso adquiere significación en Vitoria (49), e incluso en una dovella del tímpano central un angelillo sujeta un casulla que imaginamos - conecta con esta imagen del santo en la Gloria. La opción del obispo toledano entre los elegidos, dado su significado como defensor acérrimo de María, viene a ajustar más el proyecto, presentando un programa coherente e interconexo de los tres portales. Apoya esta interpretación las figuras de los pedestales fronteros, donde se representan la Anunciación, pero incidiendo en la "Expectatio Partis" festividad litúrgica en la que los textos de San Ildefonso habían jugado un destacado papel (50).

Una última figura, descabezada, con las manos juntas, vistiendo camisa y alba, completa la visión de la Gloria. A sus pies se dispone un instrumento de metal de forma triangular, similar a una parrilla, que como símbolo del martirio lo identifica con San Lorenzo (51). Representaría por tanto a la categoría de mártires, dentro de esa rigurosa jerarquía celeste, como se ha apuntado. Además San Lorenzo (52) es uno de los santos habituales en la representación del coro de bienaventurados, caso de León y Toro, y en el gótico alavés integra también el grupo de elegidos en las pinturas de Ribera de Valderejo y Gaceo (53).

La escena en su conjunto describe el ámbito paradisíaco, con los bienaventurados en la Gloria. La identificación de Cantera resulta

45.- Silva Verástegui, M.S.; *Op. cit.* pp.187.

46.- Azcárate Ristori, J. M.; *La Catedral Op. cit.* pp. 96.

47.- Cantera Orive, J.; *Op. cit.* pp.23.

48.- Apraiz Buesa, A. de; *Op.cit.* pp.196.

49.- La devoción de san Ildefonso no era extraña en Vitoria. Existía una primitiva parroquia bajo la advocación del Santo Toledano. Es un templo que se dedica en 1258, bajo el patrocinio de Alfonso X, el Sabio, siendo la primera obra gótica de la ciudad y posiblemente del gótico alavés. Esta parroquia no estaba bajo la jurisdicción del Obispado de Calahorra, sino que dependía directamente de la sede toledana, todo ello aclara la opción del Santo Toledano.

50.- Sobre este aspecto véase nuestro estudio "A propósito de la filiación leonesa de la Anunciación de la catedral de Vitoria", *Archivos Leoneses*, en prensa.

51.- La parrilla está dividida en cinco gradas el Señor Cantera Orive, J.; *Op. cit.* pp.23 ha querido reconocer en ellos la representación de las ordenes religiosas. Para Apraiz Buesa, A. de; *Op. cit.* pp.196 se trata de un instrumento musical muy próximo al modelo del Juicio Final de la catedral de León, interpretándolo como un ángel.

52.- Para la historia del Santo véase Voragine, J. de; *La Leyenda Dorada*, Alianza Madrid, 1987, cap. CXVII, pp.461 y ss.

53.- Vid. Martínez de Salinas, F.; y Eguía, J.; "El estímulo renovador del Gótico *Alava en sus Manos*, Vitoria, 1983, pp.100. Eguía, J.; *Gaceo y Alaiza. Pinturas murales Góticas* Col. Alava Monumentos en su Historia, Vitoria, 1988, pp.15.

imposible, así como la del profesor Apraiz que lo consideraba como el momento en que María traspasa una de las puertas del Paraíso donde cuenta con el homenaje de ángeles, discípulos, profetas y justos (54). Silva Verástegui asegura que posiblemente la elección de mártires y confesores se hace en función de explicar a los fieles, de modo didáctico, la fortaleza y la fe necesaria para obtener la salvación y los relaciona con León (55).

En la Gloria se incide, de modo sintético, en las diversas clases de bienaventurados, siguiendo la división y jerarquización formulada en los propios textos y observada en otras obras (56). Estos tres grupos de elegidos figuraban asimismo en el paraíso de Gaceo, donde, como aquí, las categorías, de vírgenes, mártires y confesores completan la visión paradisíaca (57).

Si bien se mantiene con los elegidos uno de los temas característicos de los juicios finales de los programas góticos, éste genera algunas novedades. Se prescinde del Seno de Abraham, constante en los programas que le sirven de base. Se prefiere la Visión de la gloria que sustituye al Cortejo, característico de otros ejemplos. Se evita las referencias a la jerarquía social y a sus estamentos, detallado en otros casos (58), para ofrecer una imaginería de las distintas categorías de Bienaventurados. Un precedente inmediato lo encontramos en la Colegiata de Toro, donde se suceden dos obispos, un diácono o confesor y un franciscano (59). La sustitución del cortejo de elegidos por la Gloria misma tiene su ejemplo más próximo en la Coronaría de Burgos, que le sirve de prototipo.

A la izquierda de San Miguel el cortejo de condenados empujados por seres demoníacos, son conducidos al castigo Eterno, como consecuencia de sus malas acciones.

Los textos bíblicos se explayan en las descripciones infernales. El hermetismo observado para lo paradisíaco se pierde. Los Evangelios, especialmente Mateo, lo tratan con detalle y otros escritores se recrean en las descripciones de los castigos - como sucede con Berceo, "quien en los condenados y en la variedad y especificidad de las

54.- Apraiz Buesa, A. de-; *Op. cit.*, pp.196.

55.- Silva Verástegui, M.S.; *Op. cit.* pp.188.

56.- Como sucede en Berceo. En algunas representaciones plásticas ya se figuran algunos de estos ordenes como se ve en el Pasionario de la Abadesa Congeunda (Praga Biblioteca Nacional Universitaria M.S XIV A 17 Fol.22v.) donde aparece lo que se llama la Iglesia militante y algunos de los santos que aparecen en este programa. Vid Yarza Luaces, J.; *Op. cit.* pp.122. nota 12.

57.- Eguía, J *Op. cit.* pp.15.

58.- Amplio va a ser el cortejo de León donde un total de dieciocho elegidos charlan animadamente en un lugar identificado como antesala del cielo. Sobre su significado véase Franco Mata, M.A.; *Escultura gótica en León*, León, 1976, pp.141 y ss. Una reducción se observa en Burgos donde cinco figuras aparecen ya en el paraíso, sobre su interpretación vid. Denatkel, B.; "The thirteenth century gothic sculpture of the of Burgos and León" *The art Bulletin* nº17, 1935 pp.280-281.

59.- Como ha manifestado Yarza, Luaces, J-; *Op. cit.* pp.123. No hay la intención de representar a la generalidad de los humanos. En primer lugar son todos religiosos"

penas, carga con fuerza el aspecto narrativo y anecdótico" (60), o en Vicente de Beavais entre otros (61).

Frente a las novedades en la figuración de la Gloria, el ámbito infernal mantiene literalmente los modelos franceses clásicos que, con mínimas variantes, perviven de modo uniforme en todos los programas escatológicos del momento. Su cronología tardía explica la serie de cambios: su desarrollo se condensa en la mitad derecha del registro, prescindiendo de las dovelas que completaban el panorama del averno en los ejemplos anteriores, v. gr. Chartres, París, Amiens, o Tudela. La iconografía se ajusta a los proyectos canónicos y se centra en la representación del cortejo, aunque más conciso. Relega la representación del infierno a un lateral, reduciendo su significado frente a importancia de la gloria contigua. El ideólogo enfatiza, por tanto, el cortejo hacia el abismo más que el ámbito infernal propiamente dicho.

Un diablo inicia la procesión de condenados. En su figuración se sigue la tradición anterior, cuerpo, cubierto de pelo, con rasgos animales y humanos, patas de caprino y torso humano. Su cabeza muy deteriorada no sabemos si tenía forma de ave o ecos faunescos. Empuja a un réprobo, como describía Berceo (62). Expuestos en las portadas atemorizan al hombre medieval, alertándoles a seguir por el buen camino.

Continúa el discurso narrativo un condenado. Se prefiere el desnudo como en Bourgues, León o Toro. Asimismo el réprobo sin vestiduras, 'tal vez pueda explicarse por el interés de encarnar las almas malditas en lugar de los condenados mismos. En cuanto al desnudo denota gran clasicismo y puede considerarse una reinterpretación de los modelos galos como los de la Catedral de Reims y algo de Bourgues (63). Mal conservado, le faltan parte de las extremidades superiores y la cabeza - como se ha dicho-, avanza empujado por el oficial satánico al que se resiste. Del cuello pende, sujeto por recio cordel, una forma rectangular, hoy partida, de difícil interpretación. Pudiera pensarse en una bolsa, pero su tipo difiere de las bolsas de monedas características, aunque está roto por la parte inferior y es imposible precisarlo. Quizá representase algún escudo, como en el Jucio Final de la Colegiata de Toro, donde Yarza supone que pueda referirse a los caballeros con los escudos al revés (64). Tal y como nos ha llegado nos parece venturoso emitir cualquier hipótesis sobre

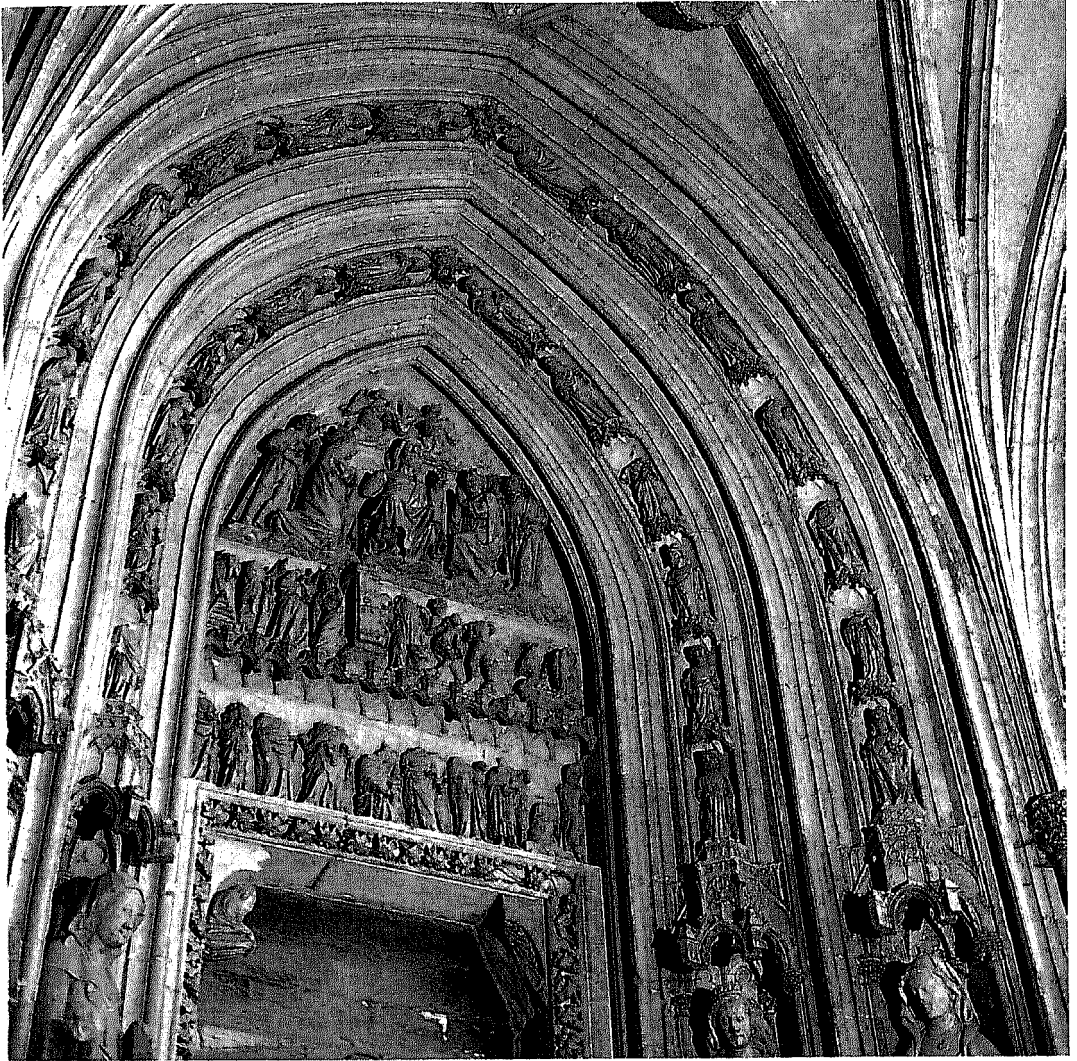
60.- Caamaño, J. M.; *Op. cit.* pp.188.

61.- Vid. Mâle, E.; *Op. cit.* pp.377-78.

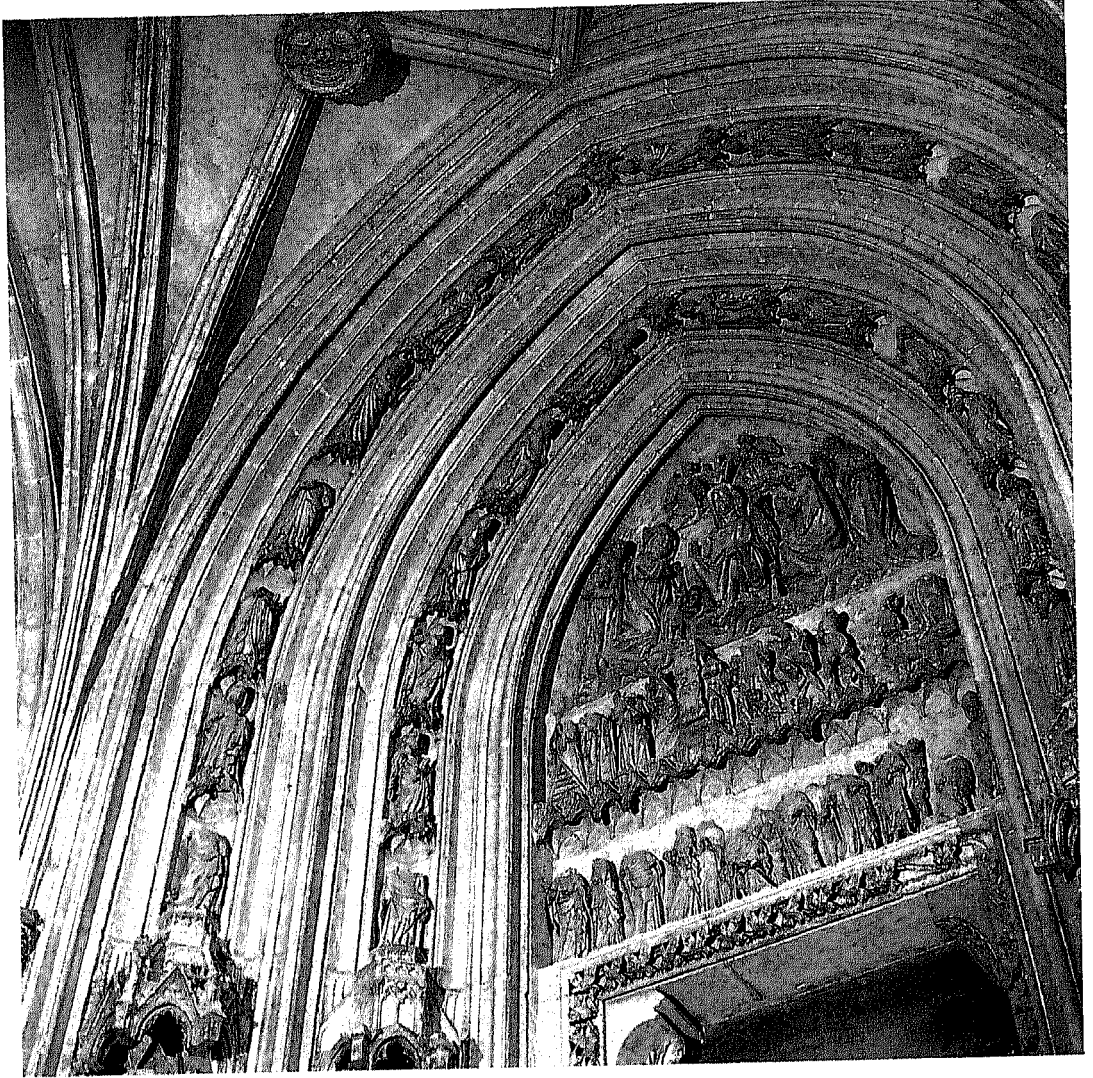
62.- "Los demonios se apoderan de los condenados y los empujan, azotándolos «con candelas ardientes e con fuerte dogales» Caamaño, J.M.; *Berceo Op. cit.*, pp.188, nota 94.

63.- Sauerlander W, *La sculpture Op. cit.* lam 237 y 292 respectivamente.

64.- Yarza Luaces, J.; *La portada Op. cit.*, pág.126. Además esta disposición del escudo invertido, aparte de otras significaciones, acaso ha de relacionarse con la costumbre de su empleo y vigencia en los ritos funerarios que forma parte de toda la parafernalia de dolor expuesta en el cortejo. Quizá como exposición de dolor ante la condena definitiva alcance parte de su significado.

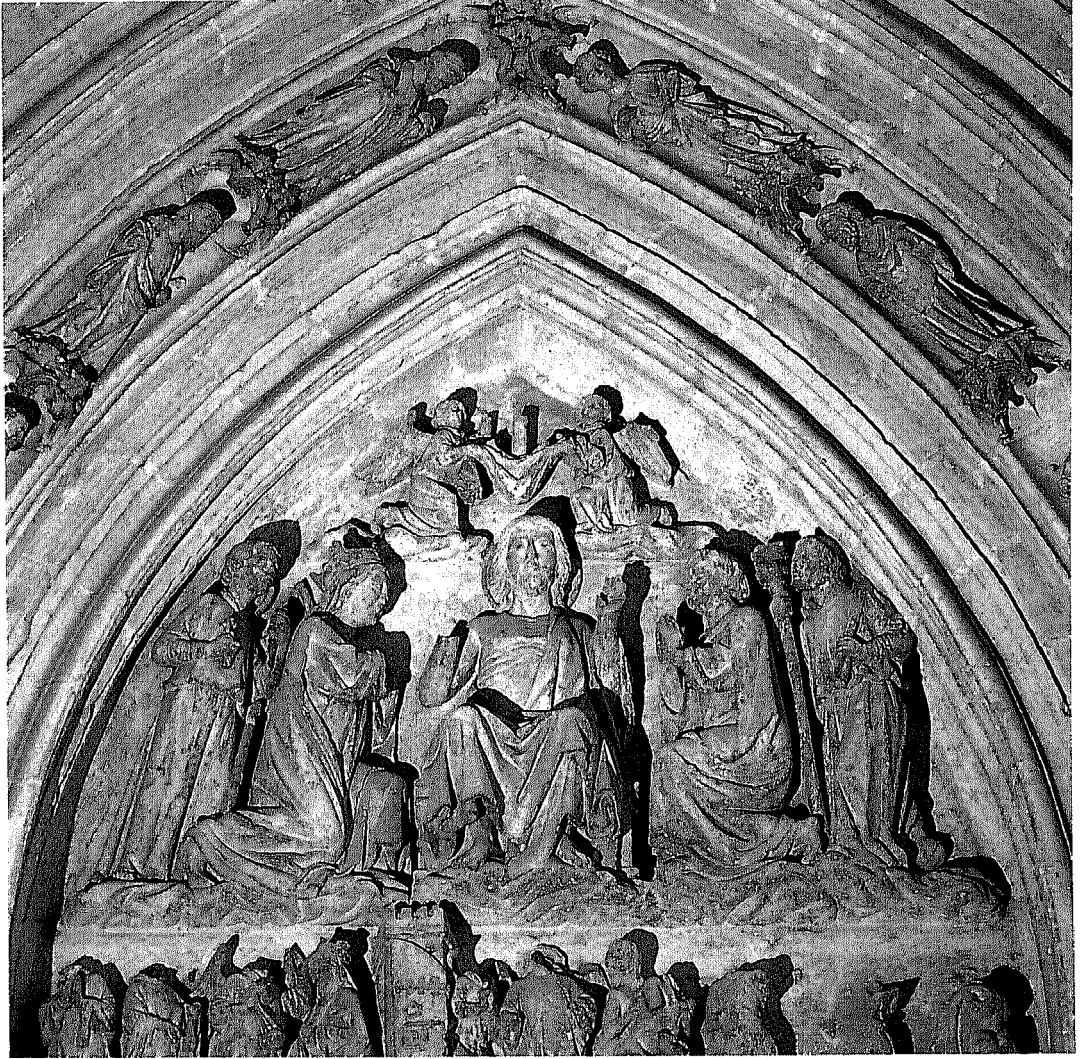


*Fig. 1.* Portal derecho. Pórtico Santa María de Vitoria. Juicio Final.



*Fig. 2.* Detalle de las arquivoltas.



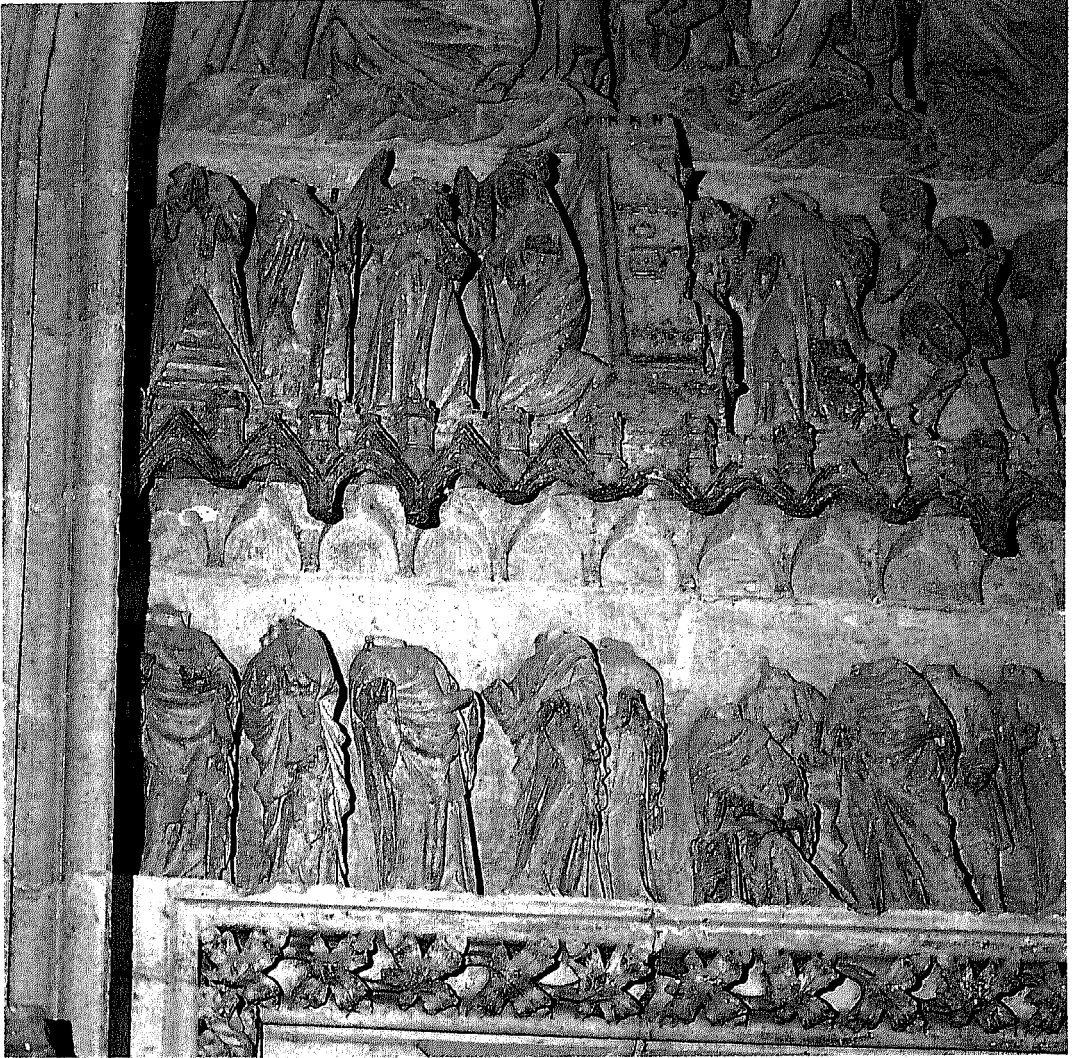


*Fig. 3.* Detalle del tímpano.

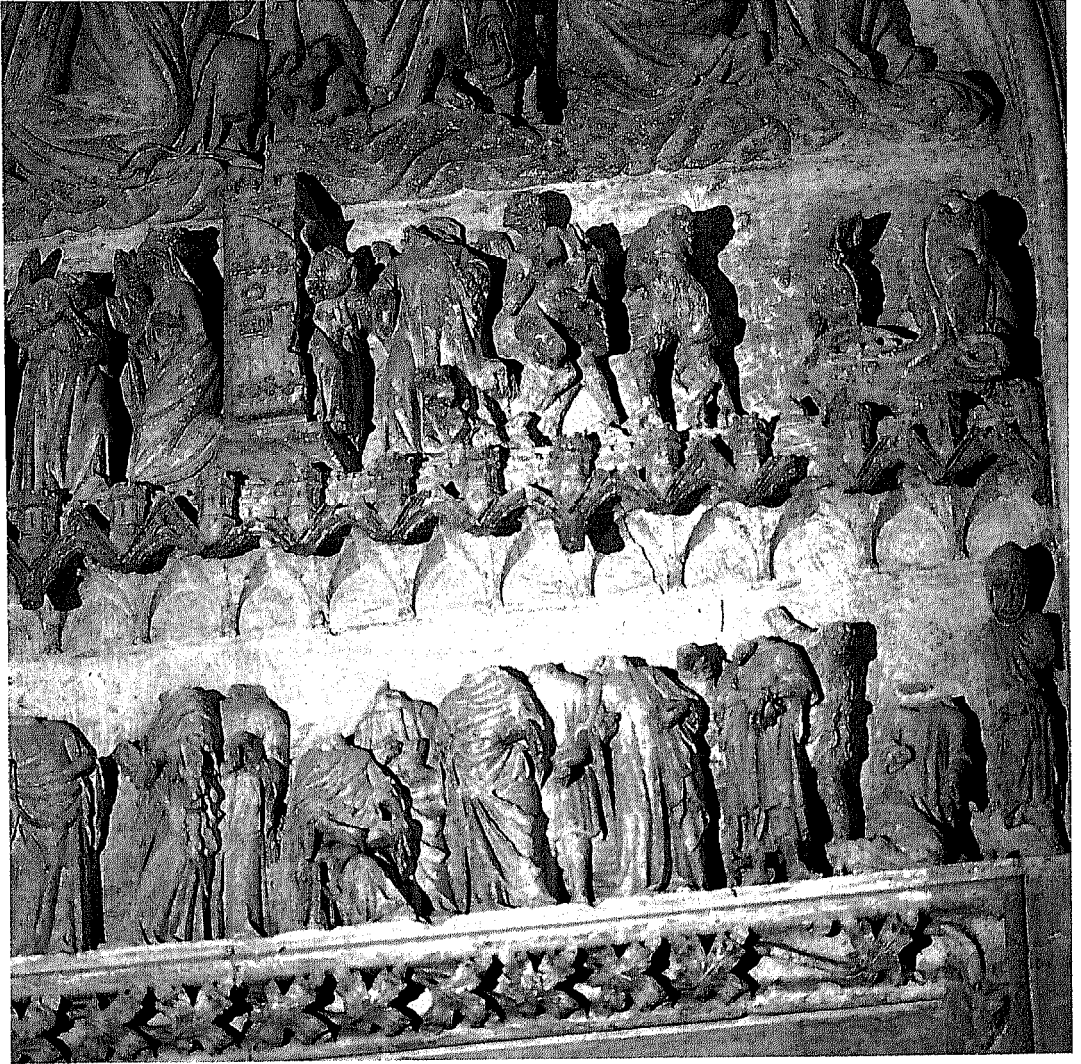


*Fig. 4. Detalle.*

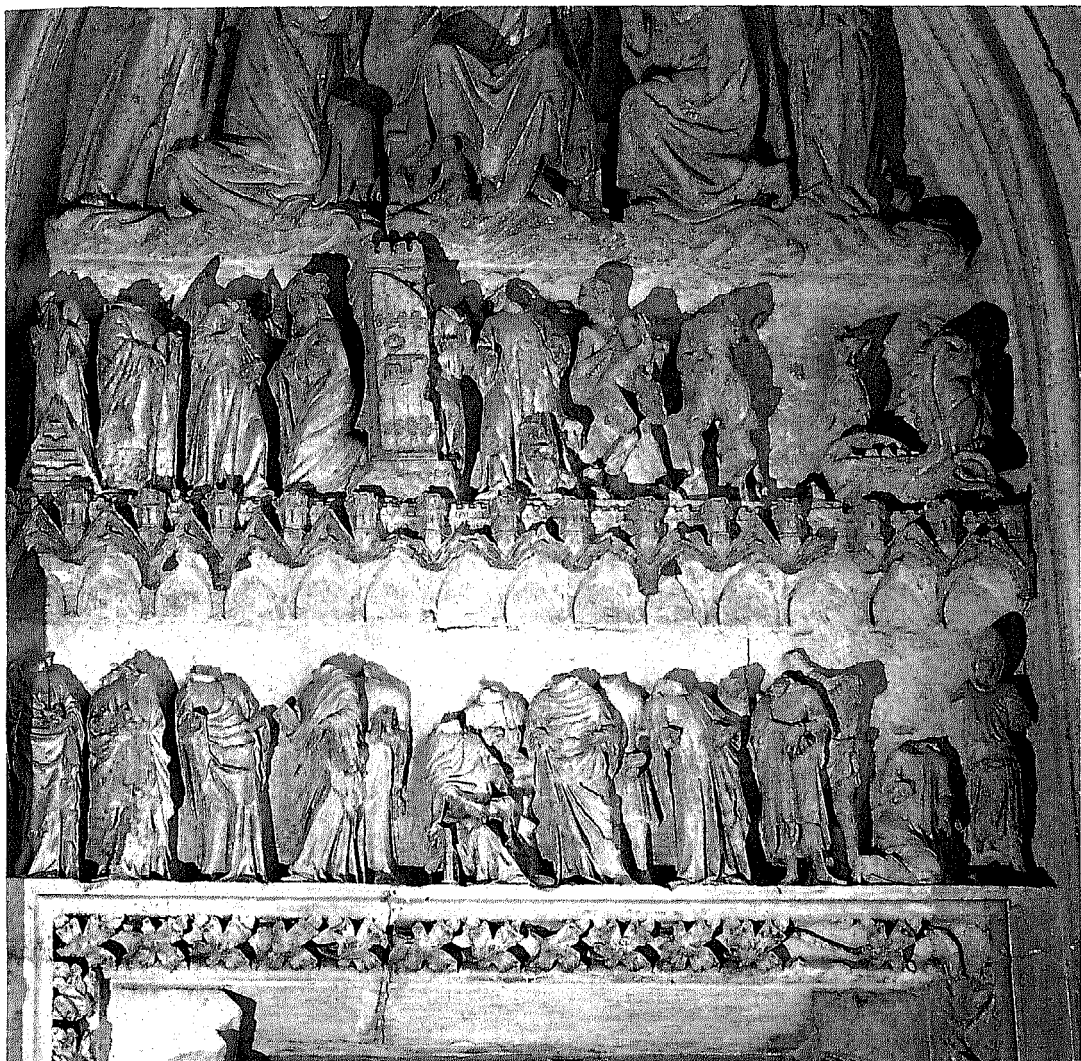




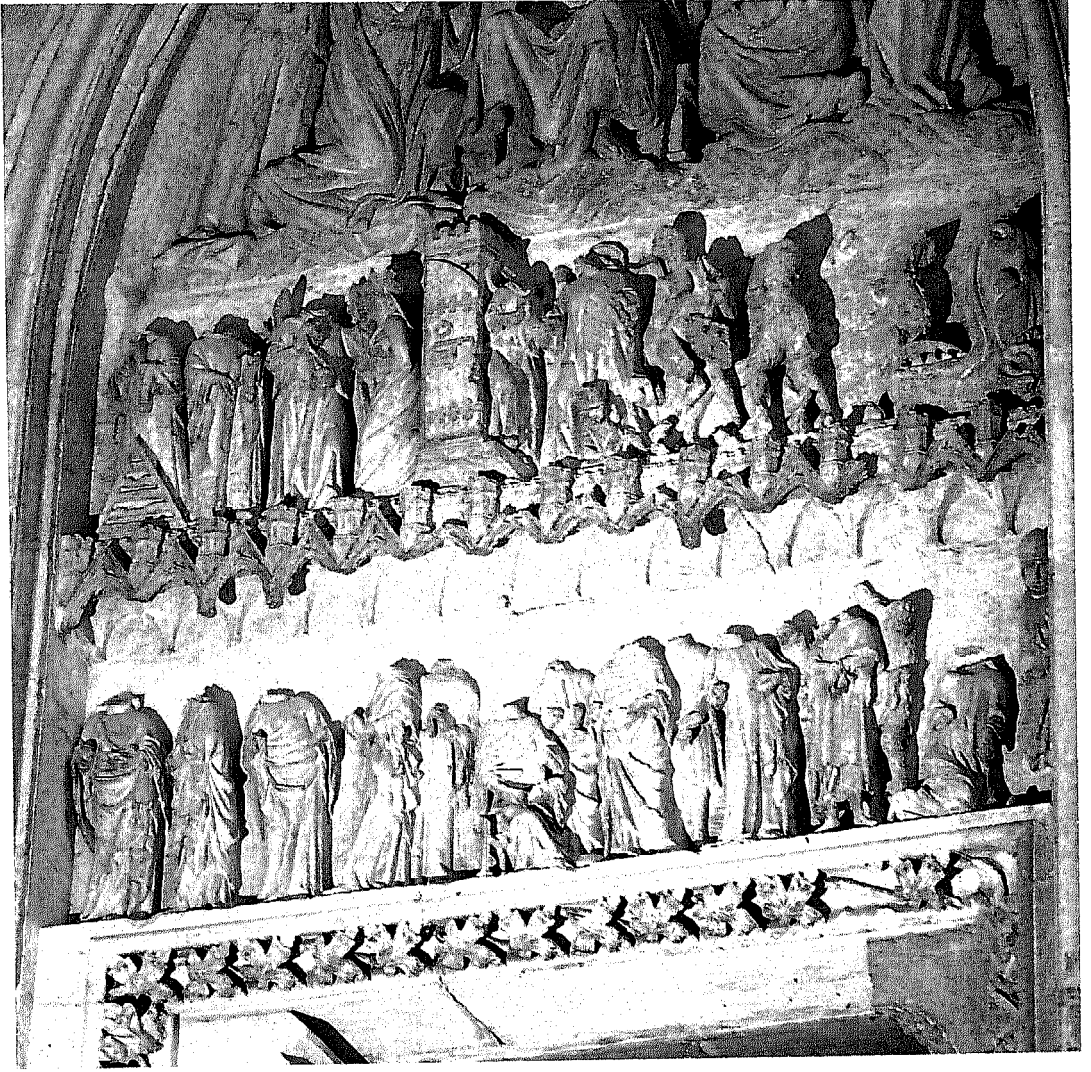
*Fig. 5. Detalle. Ambito paradisiaco.*



*Fig. 6. Detalle. Cortejo hacia el infierno.*



*Fig. 7.* Detalle del dintel.



*Fig. 8.* Detalle del dintel. Hagiografía de Santiago.



el significado de este personaje. Cantera lo indentifica como Judas traidor, con la bolsa al cuello (65).

Hacia el condenado se vuelve un diablo antropomorfo, cubierto de pelo, próximo a lo simiesco, sin cabeza y sin manos, que, posiblemente, con objetos punzantes acosaba al condenado, como sucedía en las representaciones plásticas y literarias (66).

En el registro queda un hueco con la impronta de una figura. Presumiblemente en su día luciera un condenado, acaso aludiendo al pecado de la Lujuria. Las faltas más comunes son la lujuria y la avaricia-fijada en la imagen contigua-. Ambas son los topos de la época que frecuentan los tímpanos, algunas veces acompañados de la maldicencia y de la gula. La elección de los condenados desnudos permite pocas identificaciones, apostándose, de hecho, por la representación de la imagen genérica de un vicio en lugar de la personificación del mismo en un estadio social concreto, como sucedía en otros ejemplos, caso de la catedral de Tudela (67). La adopción de los pecados más característicos del momento hacen pensar que se quiera referir en ellos a la generalidad de las faltas (68).

Seguidamente se disponen restos de un demonio. Y completa la visión del Averno una gran boca de carácter grotesco, con las fauces abiertas, de potente dentadura, con una gran lengua, los ojos desorbitados y las orejas hacia atrás. La conjunción de estas formas recuerda a ciertas maneras de plasmar los animales tanto en el mundo oriental como en la antigüedad. Se ha fijado aquí al monstruo del Leviatan. En el libro de Job se describe al monstruo que Yavé ha creado: "sus estornudos son llamaradas, / sus ojos son como los párpados de la aurora;/ de su boca salen llamas / se escapan centellas de fuego;/ sale de sus narices humo, / como de la olla al fuego hirviente;" (69). Y como ha señalado Le Don, "la <<boca del infierno>> de

65.- Cantera Orive, J. *El pórtico Op. cit.*

66.- En casi todas la portadas del Juicio Final aparecen demonios con objetos punzantes con los que atormentan a los condenados. Así en Chartres portan una especie de baston puntiagudo, una lanza pequeña en París, y una lanza más larga en Bourges. Y sobre los textos literarios véase el citado artículo de Caamaño.

67.- Melero, M.; "Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela", *Actas del V Congreso de Historia del Arte*, Barcelona, 1987, pp.203-216.

68.- Es bastante frecuente exhibir en las portadas un gran detallismo en los tipos de pecados y, a veces, por consiguiente en los castigos infringidos a cada tipo. Un ejemplo muy característico se observa en la Colegiata de Toro donde como ha expuesto Yarza, se especifican cantidad de castigos como los empleados contra los lujuriosos, los maldicentes, los avariciosos, etc. *La portada Op. cit.* pp.126. Conecta directamente con la serie de pruebas que relatan ciertas narraciones, especialmente las recogidas por Berceo, véase Caamaño Martínez, J.M.; *Berceo Op. cit.*, pp.188-89. También un desarrollo extraordinario en la catedral de Tudela Melero, M.; *La Puerta del Juicio Op. cit.*, apuesta por una influencia oriental a la hora de explicar la portada registrando una serie de textos musulmanes. Para la misma portada vid. Mariño, B.; "Sicut in terra en inferno: la portada del Juicio de Santa María de Tudela", *Archivo Español de Arte* n° 246, 1989, pág.157-168, donde, por el contrario, inscribe los castigos de la portada en la tradición de fórmulas occidentales vigentes desde el románico.

69.-Libro de Job (41-10,12)

la Edad Media es todo a la vez el Monstruo, el Abismo y las Tinieblas de la aniquilación" (70).

La gran boca engulle a los condenados, casi perdidos, y de los que quedan mínimos restos. De un torso humano pende una gran bolsa, que ha figurar necesariamente la Avaricia, pues seres doblados por el peso de la Bolsa se convierten en un topo de la época como aparecían tanto en los programas como en los textos (71). La fijación de un réprobo de este tipo - avaricioso ya engullido- remite a otros ejemplares caso de Sain Yved en Braine, entre otros. Pero su significación es dual, algunos la interpretan como la avaricia, y otros piensan en Judas donde se fusionan la usura y el pecado del suicidio, como ha señalado Beatriz Mariño, "es evidente que la utilización de una misma fórmula iconográfica para ambos temas no es casual, estamos ante un caso de ambigüedad intencionada" (72).

El infierno del tímpano alavés se concreta pues en el animal descrito en el libro de Job, como se ha dicho. Los relatos literarios refieren ciertos olores y ciertos fuegos que el animal emana y que generaliza su figuración plástica. El artista de Vitoria parece conocer el simbolismo del Leviatan y utiliza sólo esta fórmula para configurar la imaginería del averno. Se prescinde de la caldera de Pepe Botero de la tradición popular. El tormento de la caldera era uno de las formas más frecuentes de castigo infernal. Ya aparece en el Apocalipsis "y abrió el pozo del abismo, y subió del pozo humo, como el humo de un gran horno y se oscureció el sol y el aire a causa del Humo del pozo (73). Para Mariño, "este tormento, uno de los más frecuentes en la imágenes del castigo infernal, remite en última instancia a la «Visio sancti Pauli», la fuente que más influyó en la idea medieval del infierno. La literatura incorporó el motivo del apócrifo paulino, y sabemos que la caldera solía formar parte del escenario teatral en los dramas medievales franceses (74). Algunos programas, caso de Saint Yved en Braine, Bourgues, o León combinan ambas estructuras, pero nuestro modelo parece seguir el tipo ideado en Chartres, posiblemente por iniciativa de la Coronería, con la que presenta afinidades para todo el programa, como hemos apuntado, y ya detectadas para el mundo infernal por Silva Verástegui (75).

Su interpretación no plantea dudas, como Cortejo de condenados y mundo infernal, destino de los réprobos como caracteriza los programas escatológicos. El profesor Apraiz concibe todo dentro de un programa

70.-Le Don, G.; "Structures et significations de l'imaginerie médiévale de l'Enfer", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. XXII, 1979, pág. 363.

71.- Este pecado figura en la mayor parte de los Juicios Finales, caso de Chartres, León, París, Amiens etc. y entre los españoles le vemos en León, Burgos o Toro, entre otros. Los textos también lo especifican así Berceo nos dice "a los codiciosos se les meterá oro por la boca", Caamaño Martínez, J.M.; *Berceo Op. cit.* pp.188 nota 100.

72.- Mariño, B.; "Judas mercator pessimus. Mercaderes y Peregrinos en la imaginería medieval", *Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte*, C.H.E.A., Santiago, 1989, t. III, pp.32.

73.- Apocalipsis (9,2)

74.- Mariño, B.; *Sicut in terra Op. cit.* pp. 158, nº 5.

75.- Silva Verástegui, M.S.; *Iconografía Op. cit.* pp.187.

completo del pórtico, de carácter mariano. Estas escenas representarían la visión de María en el tránsito "donde ve una región oscura de la que sale humo, olor de azufre y fuego que es la región de los pecadores" (76). Cantera lo define como la representación de la tentación vencida (77).

La ejecución del Infierno en el programa alavés supone avances. Se recrea en la figuración del cortejo, que por otra parte ya se había dado en los modelos anteriores -Chartres, París o Burgos-, pero, condensado en el registro, se prescinde de las dovelas que cumplidamente completaban los castigos y tormentos de modo muy gráfico. Se apuesta por una escasa significación del ámbito infernal, relegado a un ángulo para enfatizar el desfile. Se reducen los pecadores en solo tres figuras como personificación posiblemente de la Avaricia y la Lujuria (el significado de la tercera se nos escapa). Utilizan la imagen genérica del vicio y no la proyección social del pecado, como era frecuente en los modelos góticos. La iconografía combina los tipos anteriores, con ciertas afinidades con Burgos y con Chartres, principalmente en el cortejo, en la disposición de las figuras y en la concreción del infierno. En la figuración de los condenados prefiere el desnudo como en Autun, Amiens o Bourges. No existe referencia alguna al fuego que caracteriza las visiones infernales inspirado en los propios textos de Mateo, "Y dirá a los de la izquierda: apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo y para sus ángeles. (78)

Pero el proyecto alavés modifica los programas escatológicos al uso, producto de su cronología más avanzada, como se ve en el dintel, con un desarrollo hagiográfico, en principio ajeno al Jucio final que corona el tímpano.

La separación del registro se realiza mediante arcos apuntados, trasdosados por gabletes y una serie de castilletes almenados apostados en las enjutas. Su significado queda en duda, ¿simple valor ornamental?, o por el contrario, ¿se debe a una intención icónica, que precisaría el carácter de las escenas superiores?. Pero aparte de esto, ha de apuntarse su valor compositivo, ya que su encabalgamiento facilita un ritmo de lectura más dinámico, a la par que su proyección arquitectónica contribuye decisivamente a crear un escenario o, por lo menos, a sugerir la sensación de profundidad, rompiendo con la condición de relieve plano para las escenas que acogen, y precisando, a la vez que favorece, su apariencia de imágenes animadas que habitan en un espacio figurativo, delimitado por dicho coronamiento.

En el dintel tiene lugar un conjunto de escenas difíciles de precisar, pues ninguna de las figuras que las componen conservan la cabeza y los distintivos iconográficos básicos para su identificación.

De izquierda a derecha se suceden dos personajes con libros, que parecen estar relacionados entre sí. Un segundo grupo, formado por tres figuras, una, con un quiebro manierista muy marcado y las otros que

76.- Apraiz Buesa, A. de., *Tímpano Op. cit.* pp. 196.

77.- Cantera Orive, J.; *El pórtico Op. cit.* pp. 22.

78.- Mateo, (24,41)

avanza dirigiéndose hacia ella, (la primera de perfil, con aire decidido y la segunda, más retraída, en actitud piadosa con las manos enlazadas).

El tercer grupo auna varios personajes. En primer lugar, una figura sentada, con las piernas cruzadas, en disposición que le identifica con el poder o la autoridad, sentada en rico sitial, más trabajado que el escaño del propio Juez. Enfunda sus manos en guantes y quedan restos de un posible cetro. A su lado se repiten las dos figuras de la primera escena acompañadas de sus correspondientes libros. Detrás un sayón, con sayal corto, empuña una espada.

El cuarto grupo lo forma, un hombre inclinado y con libro, presumiblemente un apóstol, que se relaciona directamente con otro personaje descalzo, con traje hasta las rodillas y sobretúnica. A sus espaldas, dos figuras de carácter fantástico, con cuerpo cubierto de pelo y calzón corto, de condición negativa, que flanquean a un condenado conduciéndole a su final.

Por último el tema del martirio del santo pone fin a la secuencia del dintel que discurre animadamente. El santo, arrodillado ante el verdugo, ataviado con la indumentaria militar, de aspecto extremadamente cuidado y fino. No conserva los brazos pero, del giro de su cuerpo, se deduce que empuñase una espada para rematar al mártir.

Estos grupos se han identificado pertenecientes a la vida de un santo. Silva Verástegui identifica las diferentes escenas con la predicación, arresto-juicio y lapidación de San Esteban. Se apoya en la similitud con el tímpano de San Esteban de Burgos y la aparición de esta figura en una dovela de León dentro del programa escatológico (79). Sospechamos que lo representado no concuerda con la biografía del santo. La escena de la lapidación -motivo iconográfico definitorio- no acertamos a verla en este programa. Además el número de escenas es mayor a las reconocidas por Silva Verástegui. Las mismas referencias con el tímpano burgalés no resultan tan evidentes, pues en este caso, más que un Juicio Final conviene interpretarlo como Deesis y en el dintel se prefiere la hagiografía del titular, donde la lapidación desempeña el papel decisivo y determinante que le corresponde (80).

Más precisa se perfila la interpretación de Cantera, que reconoce los pasajes de la vida de Santiago. En la primera escena suponía la llamada al apostolado de San Pedro y Santiago conjuntamente, seguida del envío de Cristo - imaginado en la figura aislada- a predicar ambos discípulos, que, incluso concuerda con la diferencia de caracteres adoptados, el sumiso recogimiento del peregrino, frente a la energía del príncipe del Colegio. A continuación, adivinaba la comparecencia ante Herodes Agripa I, rey de Judea, quien condenó al martirio a Santiago y encarceló a San Pedro - inspirado en los Hechos

79.- Silva Verástegui, M.S.; *Iconografía Op. cit.* pp. 188.

80.- El portal de San Esteban puede verse en Azcárate Ristori, J.M; *Arte gótico en España* Madrid 1990, fig.pp.145.

81.- Cantera, J.; *El pórtico Op. cit.* pp. 24.



de los Apóstoles (81). Los siguientes relieves desarrollan el encarcelamiento de Santiago y la muerte del mártir (82).

Apraiz suscribe la hipótesis, “ y, por otra parte, el escoger de entre el Apostolado las evocaciones de San Pedro, su cabeza, y Santiago su protomártir y cuya peregrinación he mostrado muy unida a este templo y siendo el titular de la capilla adjunta el mismo me parece contribuye a hacer verosímil esta interpretación del Señor Cantera, que viene a apoyar el que en los tímpanos laterales se continúe la historia de los personajes del tímpano central” (83). Azcárate lo identifica con Santiago también (84), así como Andrés Ordax (85), y Portilla (86).

Interpretar el dintel como la historia de Santiago coincide bien con lo representado. Como afirmaba Apraiz, viene favorecido por ser el primer apóstol mártir, junto a su auge devocional que informa toda la peregrinación. Sin embargo, la relación apuntada con la capilla aneja ha de matizarse pues su construcción corresponde a los años finales del siglo XIV y se funda capellanía en 1401. Por tanto, es posterior al tímpano. Esta portada derecha es la primera que se ejecuta en el pórtico, y conviene adelantarla dentro del XIV, como sus estilemas y sus relaciones con modelos burgaleses aconsejan.

La combinación de estos dos ciclos- Juicio Final y vida de Santiago- en un mismo programa viene favorecida por la cronología avanzada de la obra, que facilita la trasgresión de los esquemas canónicos, formulados con anterioridad, y la síntesis de unos y otros. Pero la hagiografía elegida redundante y complementa el Juicio Final. Se nos narra en el dintel, como hemos dicho, la predicación de Pedro y Pablo y con ello ha de verse una referencia al carácter universal del dogma cristiano. Por tanto se marca la posibilidad de salvación a todas las razas de la Tierra y es, en este sentido, un canto a la Esperanza de la Gloria. Además la exposición del martirio de Santiago representa un modelo de vida a seguir por el fiel, mientras que las figuras de Herodes Agripa, o las de los sayones (“Regnum Diaboli”), son ejemplos a desestimar. Dependiendo de un modelo u otro, de conducta, se viene a engrosar en un cortejo o en otro, en el de los bienaventurados, o en el de los réprobos, el “Ultimo Día”.

El programa representado en la portada derecha supone una interpretación del Juicio Final, observando el modelo clásico nacido en Francia, pero siguiendo muy de cerca la opción de la Coronaría.

82.- Hechos de los Apóstoles (12, 1-4)”por aquel entonces Herodes se apoderó de algunos de la Iglesia para atormentarla. Dio muerte a Santiago, hermano de Juan con la espada. Viendo que esto era también grato a los judíos llegó a prender también a Pedro.

83.- Apraiz, A. de.; *Los tímpanos Op. cit.* pp.196-197.

84.- Azcárate Ristori, J.M., *Catedral Op. cit.* pp.94

85.- Andrés Ordax, S.; *Arte Op. cit.* pp.192

86.- Portilla Vitoria, M.J.; *Arte Op. cit.* pp.8

Ofrece una serie de peculiaridades estilísticas, iconográficas y de distribución de programa por la propia cronología y el aumento del interés narrativo de tiempos avanzados en que tiene lugar.

Desde el punto de vista iconográfico, se acusan algunos cambios como son la preferencia de la Gloria misma más que el cortejo, invirtiendo la situación en el Infierno, donde se prima la marcha más que el ámbito. Se define como un proyecto aséptico, en donde, ni en los elegidos, ni en los condenados se adivinan alusión alguna a las jerarquía y clases sociales a las que pertenecen y se detallan en otros programas, en los que se inspiran y le sirven de base. Entre los Bienaventurados se apuesta por las categorías de Mártires, Confesores y Vírgenes que, como los propios textos indican, completan la visión de la Gloria, además de testimoniar la significación que empiezan a adquirir los santos hispanos. Para los réprobos se utiliza la imagen genérica del vicio, incidiendo en los tópicos de la Avaricia y, presumiblemente, la Lujuria, omitiendo cualquier alusión al estamento que les caracteriza. Por su carácter sintético se ha prescindido de la representación de acontecimientos claves en su desarrollo, caso de la Resurrección de los Muertos. Hay un empleo de elementos decorativos con evidente sentido icónico, como sucede en los pedestales de los apóstoles y las Vírgenes, que aluden a la Jerusalén Celeste. Existen determinados detalles iconográficos cuya lectura, aparte de precisar el proyecto del portal que nos ocupa, remiten con los de las zonas adyacentes (caso de San Ildefonso, de la Puerta del Paraíso, o de la Corona de María), creando una serie de conexiones entre las diversas partes del pórtico para potenciar una interpretación conjunta de la Obra, tal y como se ideó, ya que cada detalle no sólo tiene valor en sí mismo, sino que depende del lugar que ocupe y de los elementos con los que se combine, es decir, del contexto.

En cuanto a la distribución, las novedades más importantes pueden resumirse en el cambio otorgado al Apostolado, que abandona las jambas para instalarse en las arquivoltas. También en las arquivoltas figuran Santas Vírgenes que completan la Visión de la Gloria. El traslado del Colegio a las dovelas libera los pedestales, ocupados por un conjunto de Santas que alcanzan su pleno significado con las otras imágenes de las jambas (87). Y también ha de apuntarse la elección de un ciclo hagiográfico, más o menos independiente en el dintel, si bien puede completarlo, como ya hemos indicado. Esta amplitud se debe al progreso narrativo que caracteriza el gótico del siglo XIV.

Desde el punto de vista estilístico la diversidad de ejecución es su nota dominante. Ahora bien, el problema resta en saber si, a pesar de diferencia estilística, las distintas zonas del tímpano han sido esculpidos a un tiempo, o en momentos dispares. En el primer caso se apostaría por lo que se ha dado en llamar el contraste de estilos simultáneos, donde dos estilos netamente diferentes coexisten a la vez. Se pudo deducir que han sido también esculpidos en una misma

campana por dos manos o talleres distintos, o bien apostar por su ejecución en momentos progresivos.

El Juicio Final propiamente dicho remite a esquemas iconográficos chartrianos, no como inspiradores directos, sino como interpretación de la catedral burgalesa, pero nótese como en su ejecución depende más del tímpano de la capilla del Corpus Cristi y supone una trasposición de los modelos castellanos, aunque ejecutados ya en el XIV.

En el dintel se emplea sin ninguna duda otro taller. Sus rasgos delatan unas formas más avanzadas. El tratamiento de los cuerpos, el dinamismo de las figuras, el quiebro de las imágenes, el desarrollo de lo anecdótico y las relaciones que se establecen entre los protagonistas denuncian un cambio de estilo, marcadamente manierista, con la vivacidad y la gracia del XIV, quizá un poco estereotipado por lo avanzado de su realización.

En cuanto al apostolado se detecta una variedad de ejecución. Así algunos de los Apóstoles resultan una interpretación evidente del gótico clásico, si bien con cadencias manieristas (ya francesas, ya alemanas), otros, sin embargo son más toscos, de una inspiración más tardía, como sucede con San Pedro, cuya manera de hacer ha de relacionarse con algunas de las Santas vecinas, especialmente Santa Catalina. La mayoría de las Vírgenes proclaman cierta similitud con la arquivolta del Coro de santas de la Portada de Santa Ana y, desde luego, anticipan a las de las dovelas de Santa María de los Reyes de Laguardia.

La variedad de rasgos e influencias en este portal vitoriano se explica por lo avanzado de sus fechas, ya adentrado el XIV, que posibilita la síntesis de asonancias tan diversas, debidas no tanto a conocimientos directos de todas y cada una de las obras, sino a una circulación de plantillas que sirve de punto de arranque para la interpretación de las formas. Se incide en valores más humanos y, a través de los gestos y la disposición de los protagonistas, se mitiga la transcendentalidad de lo representado, propio de un momento más tardío.

Posiblemente se ejecuta el conjunto ya adentrado el segundo tercio del Siglo XIV. El tímpano resulta más retardatario que el dintel en cuanto a concepción y ejecución. Presumiblemente, el tímpano al igual que las figuras del Antiguo Testamento de las jambas, inicia la labor escultórica del pórtico occidental, con una fuerte raigambre castellana, como se ha dicho, y su artífice debe emplearse también en la coronación del portal de San Gil- portal izquierdo-. Para el dintel se prefiere un artista más manierista con un sentido espacial más avanzado y un ritmo de las figuras más movido, maestro que también debe participar, o al menos un discípulo suyo, en el dintel del citado portal de San Gil. La obra debió llevarse a cabo ya adentrado el segundo tercio del Siglo XIV.

