

**PATRONATO REAL EN EL GÓTICO EN ÁLAVA**

por

MARÍA LUCÍA LAHOZ GUTIÉRREZ

SEPARATA

BOLETÍN DEL MUSEO E INSTITUTO «CAMÓN AZNAR», LXIX (53-80), 1997

## Patronato real en el gótico en Álava

*María Lucía Lahoz Gutiérrez*

La condición real del gótico es argumento que toda la historiografía reconoce. Su génesis ha de ligarse necesariamente a la dinastía histórica, abordar su estudio al margen de dicha realidad sería un grave error. Más que ningún otro estilo viene condicionado por el ideario político de la monarquía, según se ha apuntado en multitud de ocasiones<sup>1</sup>. Sus premisas se concretan en la Isla de Francia para luego exportarse a otros países donde dada la comunidad de presupuestos ideológicos dominantes se adoptan aunque con un ligero retraso, como sucede con el caso hispano, como Franco Mata, Karge, Núñez, entre otros, se han encargado de subrayar<sup>2</sup>. Y si siempre se había atribuido el inicio de la práctica gótica en la Península a la decisión de los preladados, recientemente se ha enfatizado el papel de la Corona. «La Alianza política entre el obispo y la monarquía castellana sugiere que también los reyes impulsaron la construcción de las nuevas catedrales, algo que viene corroborándose de distintos modos»<sup>3</sup>. Además, como afirma Martínez de Aguirre, «el mecenazgo artístico, en el amplio sentido del término mecenazgo, protagonizado por nuestros reyes se ha destacado como un factor diferenciado del arte medieval español»<sup>4</sup>.

Y como no podía ser de otro modo la contribución de la monarquía al desarrollo del estilo en Álava es decisiva, incluso pudiera afirmarse, con cierto grado

<sup>1</sup> Toda la historiografía coincide en reivindicar este carácter. Para una primera aproximación GNUDI, Cesare, *L'art gotica en Francia e in Italia*, Torino, 1982, pp. 21-49; SIMSON, Otto Von, *La catedral gótica*, Madrid, 1982; DUBY, Georges, *La Europa de las catedrales*, Madrid, 1982; SAUERLANDER, Willibad, *Le monde gothique. Le siècle des cathedrales 1140-1260*, París, 1989.

<sup>2</sup> FRANCO MATA, M. Ángela, «Alfonso X El Sabio y las catedrales de Burgos y León», *Norba-Arte*, VII, 1987, pp. 71-81; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, «El rey, la catedral, la expresión de un programa», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie Historia del Arte*, t. V, pp. 27-52; KARGE, Henrik, *La catedral de Burgos y la arquitectura gótica en Francia y España*, Valladolid, 1995.

<sup>3</sup> KARGE, Henrik, *La catedral...*, p. 33.

<sup>4</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Monarquía y Arte en Navarra, siglos XIV y XV*, Cuadernos de Arte Español, n.º 78, Madrid, 1992, p. 4.

de seguridad, que la Corona facilita su implantación misma. Pero la implicación real obviamente no es homogénea, depende de los intereses e ideales del monarca reinante y está sujeta a las estrategias y preferencias del momento político e histórico determinado. Por ello la condición real lejos de ser uniforme se perfila en diversos grados de participación, desde los directos hasta los indirectos más o menos remotos.

En primer lugar la propia realidad histórica de Álava durante los siglos del gótico, sometida a dos reinos distintos –el navarro y el castellano–, dilucida las pertinentes diferencias en las obras patrocinadas. El grueso de su territorio a partir de 1200 bascula en la órbita castellana, capitaneado por la ciudad, mientras que la zona de La Rioja Alavesa pertenece al reino navarro y otro será su comportamiento.

De alguna manera la génesis navarra de Vitoria condiciona su evolución artística; diversas disposiciones y actitudes del monarca Sancho *el Sabio* inciden con fuerza en la plástica gótica, si bien no constituyen un patronato real entendido en su estricto sentido. De hecho la consideración de promoción indirecta se ajusta mejor a la realidad. Como ya demostró convincentemente Apraiz, la devoción de la Virgen Blanca fue introducida por Sancho *el Sabio* y su mujer, venerándose en la iglesia de San Miguel<sup>5</sup>. Presuponer la actual imagen de la patrona de la ciudad como aquella del monarca es un claro despropósito, pero esa remota vinculación real de su origen legítima por lo menos su cita en este estudio, la iniciativa del rey no genera la pieza gótica pero establece la devoción que la origina<sup>6</sup>.

Un paralelismo y parentesco de contenido nos brinda también el pórtico de San Miguel. Allí en el fuero el citado monarca navarro dispone la celebración de los juicios, concretando un ámbito de tradición jurídica que se proyecta con fuerza en el posterior programa gótico fijado, aunque la imaginería celebra la alusión conmemorativa de otros hechos inmediatos donde ha participado la monarquía, ahora ya castellana<sup>7</sup>.

Además, como ha señalado González Mínguez, «el mismo monarca navarro al conceder el fuero reúne para sí sus iglesias, como si se tratara de capillas propias, siendo éste el punto de partida del patronato real de las iglesias vitorianas»<sup>8</sup>.

Algunos ejemplos pregonan un protagonismo real más directo. En los monarcas navarros se documenta una favorable disposición hacia los órdenes mendicantes. Y como tal ha de considerarse el impulso a la fundación dominica de Vitoria, según noticias de fray Juan de Vitoria «este convento se comenzó a fundar por el mismo S. Domingo, cerca de año 1218, dándole el rey don Sancho el Fuerte de Navarra la casa fuerte que tenía en Vitoria. Hizo también merced de la Hermita, o Iglesia, que estaba junto a ella, llamada S. Lucía; y todo lo anejo a esta casa y con-

torno de ella»<sup>9</sup>. La concesión real se produce cuando Vitoria había mudado su condición navarra por la castellana. No por ello deja de ser significativa la medida del rey, que se perfila en su caso como un destacado benefactor de la nueva orden a la vez que se refleja la rápida ascendencia de los conventuales y su proyección en la cúspide social.

Otro monarca navarro atendo con la comunidad mendicante de San Francisco es el rey Teobaldo II; en su testamento de 1279 otorga al convento de Laguardia 15.000 sueldos<sup>10</sup>. El legado es cuantioso, más aún al compararlo con sus otras cesiones testamentarias de 3.000 sueldos para los trabajos de la iglesia de Pamplona, 2.000 para los de Sangüesa, Estella y Tudela. Sin embargo la desafortunada desaparición de la fundación nos priva de poder valorar el patrocinio real. Ahora bien, la cuantitativa diferencia respecto a las otras sedes delata sin duda la consideración de la monarquía navarra hacia la villa riojana, toda vez que proporciona un factor para dilucidar la riqueza de su patrimonio artístico donde el mecenazgo real deja su huella bien patente.

Un momento extraordinario en el patronato real del gótico alavés tiene cabida con el reinado de Alfonso X *el Sabio*. La contribución «material y figurativa» del rey al desarrollo del estilo en Álava y especialmente en Vitoria es a todas luces evidente<sup>11</sup>. Al primitivo ensanche de la ciudad ordenado por Alfonso VIII después del incendio de 1202, materializado en las calles de la Correría, Zapatería y Herrería, le sucede un segundo, dispuesto por Alfonso X tras una visita a Vitoria en 1256, que se amplía hacia el este en las calles de la Cuchillería, Pintorería y Judería<sup>12</sup>. Y esta contribución urbanística, sin considerarla patronato real en un sentido estricto, interesa porque, nacida directamente de unas medidas ordenadas por la Corona, su ejecución concreta la escenografía urbana que acoge e incluso condiciona las empresas artísticas posteriores góticas<sup>13</sup>. Por otro lado Alfonso X reiteradas veces se nombra patrón de las iglesias de Vitoria. Y como se ha señalado «este gran afecto que Don Alfonso X debió sentir hacia Vitoria queda bien patente en 1263 cuando insiste al obispo de Calahorra «las yglesias de Bitoria son mías más que ningunas yglesias del reyno e yo he patronadgo»»<sup>14</sup>.

<sup>5</sup> Seguimos el manuscrito de fray Juan de Vitoria, citado por fray Fernando de MENDOZA, «El convento de Santo Domingo de Vitoria», *Euskalerraren-alde*, n.º 38, 1912, p. 422.

<sup>6</sup> El testamento de Teobaldo II aparece citado en ESTEBAN URANGA, José e ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Arte medieval navarro*, t. IV, Pamplona, 1973, p. 13.

<sup>7</sup> No obstante esta contribución real ha sido ignorada en los estudios que abordan las empresas alfonses, caso de GÓMEZ RAMOS, Rafael, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1978.

<sup>8</sup> FLORANES, R. de, *Memorias y privilegios de la M.N. y M.L. ciudad de Vitoria*, Madrid, 1922, pp. 58-59.

<sup>9</sup> Un ejemplo de estas repercusiones nos lo brinda la parroquia de San Pedro. La fábrica se adosa por sus pies a la muralla que protegía el primitivo ensanche. Ello supone un pie forzado para la traza. Su unión al encintado defensivo anula la viabilidad de la fachada occidental, tan característica de los templos góticos, y desplaza sus accesos a los brazos del crucero. La entrada directamente desde el crucero rompe con la visión de espacio, camino preeminente hacia la cabecera consustancial al sentimiento especial del estilo. El propio ámbito escenográfico del pórtico queda condicionado, se llega a una solución de compromiso radicalmente diferente de los modelos prototípicos abandonando el modelo de arquitectura de parada, las figuras se proyectan próximas al trazado urbano y por tanto al ciudadano medieval.

<sup>14</sup> GONZÁLEZ MÍNGUEZ, César, «Aportación a la historia...», pp. 458-459.

<sup>5</sup> APRÁIZ BUESA, Ángel de, «El origen y la advocación de la Virgen Blanca», *BSEAA*, t. XLII, 45-46, Valladolid, p. 33.

<sup>6</sup> Sobre la imagen actual *vid.* LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, «Acercas de la Virgen Blanca de Vitoria», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, año LI, 1995, 1, pp. 285-292.

<sup>7</sup> Una visión general del pórtico en LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, «El programa de San Miguel de Vitoria, reflejo de sus funciones cívicas y litúrgicas», *Academia*, n.º 76, 1993, pp. 390-417.

<sup>8</sup> GONZÁLEZ MÍNGUEZ, César, «Aportación a la historia eclesiástica de Vitoria en la Edad Media», *Príncipe de Viana*, 1978, p. 458.

Pero el papel del rey Sabio no se limita a lo expuesto, funda la parroquia de San Ildefonso como las fuentes recogen, «a la yglesia de Sant Ylefonso que yo mande fundar e edificar en honor de Dios e de Sant Ylefon en la puebla nueva»<sup>15</sup>. La obra debió iniciarse en 1256 con motivo de su estancia en la ciudad, aunque la real cédula que acredita su fundación está fechada en Monteagudo en 1257. Según afirma González Mínguez: «en junio de 1257, con motivo de ciertos problemas derivados de la edificación de la iglesia de San Ildefonso, Alfonso X insistió nuevamente en que “retove mio padronadgo”»<sup>16</sup>, que sería indicativo de su avance. Se documenta su finalización para 1270. Sabemos por Landázuri que «la estructura de la iglesia es de tres naves y crucero como las demás parroquias, sustentadas de fuertes y gruesas columnas de mampostería»<sup>17</sup>.

La fábrica real inaugura el estilo en la ciudad, ninguna construcción gótica de consideración se levanta con anterioridad. Y estos deseos de vincularse a la práctica arquitectónica del momento no es nueva en el rey Sabio, algo similar sucedía en el caso leonés según expuso Núñez<sup>18</sup>. Parece ser que el templo no dispuso de un programa monumental esculpido, al menos ningún indicio lo acredita, ni han quedado restos ni las fuentes literarias explicitan algo al respecto. Las noticias de fray Juan de Vitoria confirman la existencia de una estatua de su fundador en la capilla mayor<sup>19</sup>. La imagen, actualmente perdida, era presumiblemente la primera obra gótica de la ciudad, al menos de las conocidas. Todo «imagen y fundación» delata la intervención artística de Alfonso X en Vitoria, participación que sobresale tanto por su contribución «figurativa» como «material». Además acusa el activo papel de la monarquía como promotora de arte en el caso vitoriano. Toda vez que registra el interés de elaborar una imagen que sea expresión de la institución regia ideal.

La desafortunada desaparición de la imagen impide cualquier aproximación a su estudio. Pero con lo desaparecido se ha de contar para apurar una imagen ajustada de lo que fue el gótico en Álava. Presuponer cierta afinidad con otras imágenes alfonsíes se nos antoja factible, por el contrario deducir su tipo iconográfico es más problemático. Si bien ha de apuntarse su comunidad topográfica con aquella figura del monarca que, como personificación regia y dentro del templo, exhibía una vidriera de la catedral de León, para la que Franco Mata suponía su condición imperial dado lo peculiar de su iconografía y el propio emplazamiento<sup>20</sup>. No obstante la escultura de Vitoria vendría a coincidir con las imágenes de fundadores tan típicas en el gótico del norte, como las de Oton I *el Grande* y Adelaida en la catedral de Meisse (h. 1260), o las de los fundadores de la cabecera de la catedral de Namburgo (mediados del siglo XIII)<sup>21</sup>, con la que existe asimismo coetaneidad.

<sup>15</sup> Nos dice en un documento emitido el 29 de mayo de 1270 en Burgos. Aparece transcrito en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, César, «Aportación a la historia...», apéndice documental, doc. II, p. 467.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 458.

<sup>17</sup> LANDÁZURI, José Joaquín, *Historia civil, eclesiástica, política y legislativa de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Vitoria*, ed. 1929, p. 198.

<sup>18</sup> NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, «Non avemos mayor sobre nos en lo temporal. Alfonso X y la institución imperial», *Estudios de Historia del Arte en honor del Prof. Dr. D. Ramón Otero Túniz*, Santiago de Compostela, 1993, p. 470.

<sup>19</sup> VIDAURRAZAGA, José Luis, *Nobiliario alavés de fray Juan de Vitoria*, Bilbao, 1985.

<sup>20</sup> FRANCO MATA, María Ángela, «Alfonso X y las catedrales...», p. 81.

<sup>21</sup> Sobre estas figuras *vid.* SAUERLANDER, Willibard, «Stiftergedefen und Stifterfiguren in Naumburgo», en SCHMID, Karl y WOLLASCH, Joachin (eds.), *Memoria Der geschichtliche des liturgischen Gedentens im Mittelalter*, Munich, 1984.

Una cierta analogía, por lo menos de intención, se advierte con la pareja real del claustro de Burgos, para la que Karge reconoce la condición de fundadores en la línea de los ejemplos alemanes, volviendo a la antigua identificación de Fernando III y Beatriz de Suabia<sup>22</sup>. Incluso suponer a la vitoriana una apariencia más realista en función de su carácter de representación monumental de la figura del fundador parece lo más indicado, como el investigador alemán había reivindicado para los modelos burgaleses y alemanes en comparación a los modelos franceses<sup>23</sup>.

Ni qué decir tiene que en nuestro caso la imagen real ocupaba un lugar privilegiado en el propio ámbito sagrado. Una ubicación significativa exhibían también los fundadores alemanes. Y para el caso de León Núñez defiende el emplazamiento de la vidriera en la proximidad del ábside, con una localización preferente<sup>24</sup>. En su irrupción en el espacio sagrado quizá ha de reconocerse una cierta osadía del monarca, bastante habitual en él como su iconografía registra<sup>25</sup>. La pieza alavesa debió ejecutarse entre 1257 y 1270 si tenemos en cuenta la propia realidad histórica y atendiendo a la magnitud que en torno a 1259-1275 adquiere el llamado «fecho del Imperio», suponer para la imagen vitoriana una iconografía reivindicativa de la aspiración al poder imperial del rey Sabio convence, a buen seguro se acompañaba de la bola del universo, el cetro y el águila imperial, como se había señalado para la vidriera castellana<sup>26</sup>. Y así los datos artísticos vendrían a proclamar hechos de carácter ideológico con respecto a la monarquía.

Defender para la imagen una voluntad de afirmación y carácter propagandístico destinado a poner de relieve el prestigio del monarca parece lo adecuado, proyectada sobre la misma realidad histórica vitoriana y favorecido al mismo tiempo por ella. En principio no existe un fuerte poder episcopal directo e inmediato rival, como había sucedido en Burgos<sup>27</sup>. De otro lado —y más significativo si cabe— las

<sup>22</sup> KARGE, Henrik, *La catedral de Burgos...*, p. 183. Esta atribución había sido defendida por Martínez Sáenz; fue Bertaux en 1906 quien propuso reconocerlos como Alfonso X y doña Violante. Con anterioridad al investigador alemán la profesora Ana Domínguez, basándose en la iconografía de las miniaturas, desechaba la identificación con el rey Sabio, asimilando la pareja real a sus padres. A pesar de su intuición apenas tuvo eco su propuesta, el profesor alemán ni siquiera la recoge aunque de hecho vendría a ofrecer un apoyo más a su teoría. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, «El Officium Salomonis de Carlos V en el Monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo», *Reales Sitios*, año XXII, n.º 83, 1985, p. 23, nota 59.

<sup>23</sup> KARGE, Henrik, *La catedral de Burgos...*, p. 183.

<sup>24</sup> NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, «Alfonso X...», p. 478.

<sup>25</sup> YARZA LUACES, Joaquín, «Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos», *Fragmentos*, n.º 2, Madrid, 1984, hace un análisis en este sentido, esp. pp. 8 y ss. También se ha ocupado de ello DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, «Imágenes de presentación en la miniatura alfonsí», *Goya*, 131, 1976, pp. 287-291.

<sup>26</sup> NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, «Alfonso X...», p. 479.

<sup>27</sup> Sobre la rivalidad con los obispos una nueva interpretación a la luz de la iconografía en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, «El officium Salomonis...». También una revisión histórica en KARGE, Henrik, *La catedral de Burgos...*

Sin embargo la situación religiosa vitoriana era muy distinta, adscrita a la demarcación religiosa de Calahorra y la Calzada, en los desvelos de los obispos Vitoria no es prioritaria dada la condición parroquial de la ciudad y lo lejano de su emplazamiento. Ello repercute evidentemente en las empresas artísticas ejecutadas en la ciudad, la implicación episcopal en el gótico en Álava es muy apagada, se acusan notables diferencias respecto al comportamiento en otras sedes episcopales. Y ello se traduce en la creación artística en sus diversos aspectos: distintos ámbitos funerarios, cierto retraso en la adopción del estilo, tipo de producción, etc. Se da cuenta de la situación en nuestro trabajo «Promoción religiosa en la plástica gótica alavesa», en prensa.

medidas adoptadas por el rey Sabio resultan decididamente propicias a los clérigos locales<sup>28</sup>, al igual que su política privilegia a los parroquianos vitorianos frente al poder nobiliar de la zona circundante que comienzan a pereclitarse. De este modo en Vitoria debió existir un clima apropiado totalmente partidario de celebrar su imagen. Y sin dudar de la iniciativa real del encargo estatuario, su emplazamiento en el ámbito sagrado, amparado asimismo en su condición de patrón que todo constructor adquiere como estipulan las Partidas<sup>29</sup>, no debió contar con la resistencia de un poder episcopal fuerte y adverso sino todo lo contrario, la adhesión clerical estaba decantada y especialmente sensibilizada para conmemorar su figura en la medida que al celebrar el poder del rey, revestido con un aura cuasi sagrada, revería en beneficio propio, no se cuestionaban sus medidas y se legitimaba su situación. Además abona su inclusión en un ámbito sagrado la propia ideología del poder, pues como señala Adeine Rucquoi «el rey de Castilla, mediante la reivindicación de la Sabiduría, se convierte en rey Santo, al tiempo que afirmaba su participación en ambos estados, el laico y el eclesiástico»<sup>30</sup>.

Pero esta empresa alfonsí ofrece asimismo algunas implicaciones indirectas. La propia titularidad de la iglesia adoptada por el monarca introduce –o por lo menos vigoriza– la devoción del santo toledano en la ciudad, como manifiestan las capillas a él dedicadas, y dilucida la proyección «figurativa y literaria» de san Ildefonso en los programas de la catedral<sup>31</sup>.

Y aunque no puede hablarse de momento de un patrono directo de la Corona, el estrecho parentesco entre algunas piezas marianas existente en nuestra plástica –como por ejemplo la Virgen de la Esclavitud– y los tipos fijados en la miniatura alfonsí es bastante notorio y resulta sospechoso para tratarse de una mera coincidencia. Ara Gil, Yarza, Alcoy e Ibarburu entre otros ya apuntaban la similitud tipológica del modelo con algunas figuras de las *Cantigas* de El Escorial<sup>32</sup>. De hecho

<sup>28</sup> Toda esta situación de pugna entre los clérigos vitorianos, el reparto de los diezmos y las medidas favorables aportadas por Alfonso X hacia el poder clerical local, aparecen recogidas en GONZÁLEZ MÍN-GUEZ, César, «Aportación a la historia...».

<sup>29</sup> «E patronadgo es derecho, o poder que ganan en la Iglesia, por bienes que fazen los que son patronos della, e este derecho gana ome por tres cosas. La una por el suelo, que da ala Iglesia en la que la fazen. La segunda porque la fazen. La tercera, por heredamiento que le da a dizen dote, onde bivan los clérigos que la sirvieren, e de que puedan complir las otras» (Partida primera, tít. XV, Ley I). Seguimos la transcripción SERRANO, Luis, *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo V al XIII*, t. II, Madrid, 1936, p. 201. Citado en GONZÁLEZ MÍN-GUEZ, César, «Aportación a la historia...», p. 458, nota 75.

<sup>30</sup> RUCQUOI, Adeline, «El rey Sabio: cultura y poder en la Monarquía medieval castellana», *Reconquista y repoblación*, Actas del III Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo, 1991, Madrid, 1993, p. 81.

<sup>31</sup> La implicación de san Ildefonso en la iconografía del pórtico de Santa María es destacada. El santo toledano figura en el cortejo de elegidos en el tímpano del Juicio Final, lo que no es de ninguna manera azaroso. En una arquivolta del portal central un ángel sujeta una dalmática que presumiblemente refiere el milagro de la imposición de la casulla a san Ildefonso. La imagen de la Anunciación grávida dispuesta en los pedestales fronteros a la entrada, más que al simple Anuncio –reflejado en otra escena– describe el tema de la «Expectatio Partis», en cuya festividad los textos del escritor visigodo habían tenido un protagonismo destacado, introduciendo en el programa un significado litúrgico que lo enriquece. Un análisis detallado del asunto y el valor de los textos de san Ildefonso en LAHOZ GUTIÉRREZ, M. Lucía, «A propósito de la filiación leonesa de la Anunciación de la catedral de Vitoria», *Archivos Leoneses*, n.º 93-94, León, 1993, pp. 321-326.

<sup>32</sup> ARA GIL, Clementina Julia, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, p. 238, subraya la relación precisamente del modelo de la Esclavitud. Paralelos de algunas de estos tipos de

algunos ejemplares alaveses también pregonan una comunidad con otras tallas repartidas por la Península, caso de la Virgen de la Sede de Sevilla o la de Villasilva, imágenes que de alguna manera han de vincularse a su círculo<sup>33</sup>. Todo ello dirige la búsqueda de su génesis hacia el ámbito cortesano. Si bien todavía el argumento no rebasa la categoría de hipótesis de trabajo en la que habrá que insistir. Dada la estrecha relación de parentesco con esos modelos ligados a la Corte no veo inconveniente en sugerir, por supuesto con carácter hipotético, la posibilidad que la cabeza de serie de esa variante tipológica en Álava obedezca a una voluntad más o menos directa del monarca, creándose un tipo que luego se populariza y dando lugar a una copiosa producción para cuyo origen no se ha ofrecido una teoría definitiva y unánimemente aceptada<sup>34</sup>.

Las afinidades entre este grupo tipológico<sup>35</sup> con los modelos miniados son acuosamente estrechas para tratarse de una coincidencia azarosa. Su parentesco va más allá de la simple concomitancia de estilo y época o de relaciones fortuitas y sugiere un vínculo directo con las plantillas cortesanas. Los acontecimientos históricos y las aportaciones iconográficas convergen en este punto. Existe un dato muy significativo, hasta ahora no considerado, que aporta nueva luz a la situación. Precisamente en Vitoria el rey se ve aquejado de una grave enfermedad y cuando todos lloran ya una muerte segura Alfonso sana gracias a la intervención de la Virgen. El hecho biográfico –algo más que anecdótico– impresionó vivamente al monarca y en la *Cantiga* 95 del Códice Rico de Florencia lo celebra con todo lujo de detalles, como afirma Ana Domínguez la versión del manuscrito florentino carece de título y va redactada directamente en primera persona por el rey: «Por en vos direi o que passou per mi / iazendo en Vitoria enfermo assi / que todos ciudavan que morres ali / e non atendian de mi voz solaz» (f. 119)<sup>36</sup>. Si bien en la miniatura no se incluye ninguna imagen mariana siendo un libro de las *Cantigas* el elegido. La trascendencia del suceso no deja lugar a dudas, acaecido entre 1276 y 1277, el mismo monarca confirma en un verso de la *Cantiga* que esta estancia en Vitoria se prolongó «un an et un mes»<sup>37</sup>. Ballesteros fija la presencia del monarca en la ciu-

imágenes con la miniatura alfonsí ya han sido apuntados por el profesor YARZA (YARZA LUACES, Joaquín, *Fons del Museu Mares*, Barcelona, 1991, ficha 187). La profesora ALCOY I PEDRÓS, Rosa, *Fons del Museu...* ficha 382, también reivindica su relación con los modelos de la miniatura alfonsí. La misma idea parece defender IBARBURU ASURMENDI, María Eugenia, *Fons del Museu...* p. 404.

<sup>33</sup> Precisamente la imagen de Villasilva aparece citada en las *Cantigas*, aunque como dice YARZA LUACES, Joaquín, *La Edad Media*, Historia del Arte Hipánico, Madrid, Ed. Alhambra, 1978, p. 242, no sabemos si se referían a la escultura hoy conservada.

<sup>34</sup> *Ibid.* afirma: «En Burgos se crea un tipo con característico tocado que parece modelo de muchos ejemplares extendidos por todo el ámbito castellano y aún leonés». El mismo autor vuelve a insistir en que el tipo sea originario del ámbito burgo-leonés, en YARZA LUACES, Joaquín, *Fons del Museu...* fichas n.º 187 y 398, incluso sostiene que el tipo iconográfico tan extendido por la zona alavesa y navarra tenga su origen en los modelos monumentales castellanos; FERNÁNDEZ LADREDA, Clara, *Salve, 700 años de arte y devoción mariana en Navarra*, Pamplona, 1994, p. 61, nota 5, objeta las tesis del anterior argumentando la escasa incidencia en los prototipos locales, a su juicio la apagada repercusión que el modelo adquiere en la zona castellana compromete la idea de localizar en ella su origen.

<sup>35</sup> FERNÁNDEZ LADREDA AGUADE, Clara, *Imaginería medieval mariana*, Pamplona, 1988, pp. 141 y ss., es la que acuña el término modelo vasco-navarro-riojano, conforme a su área de difusión.

<sup>36</sup> DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, «La miniatura del "scriptorium" alfonsí», *Estudios Anfonstés. Lexicografía, Lirica, Estética, y Política de Alfonso el Sabio*, Granada, 1985, p. 158.

<sup>37</sup> Seguimos la transcripción de GARCÍA CUADRADO, Amparo, *Las Cantigas: El Códice de Florencia*, Universidad de Murcia, 1993, p. 30.

dad desde agosto de 1276 a marzo de 1277<sup>38</sup>. Dada la condición extraordinaria del evento suponer el patronato real de una imagen conmemorativa a la manera de exvoto no me parece desproporcionado. Y si la hipótesis fuese válida la pieza presumiblemente concreta el modelo y el origen de dicha tipología. La significación y el carácter conmemorativo milagroso de la obra facilita su difusión como un impulso mimético del real. Las fechas entre la presunta donación y los primeros ejemplares del modelo, que Fernández Ladreda fija a partir del último tercio del siglo XIII<sup>39</sup>, apuntalan la validez del razonamiento.

El problema radica en la identificación de la supuesta imagen donada por el rey, la falta de datos dificulta la tarea. Conforme a lo habitual en el momento y en el ámbito cortesano, la advocación de la talla, de existir, debió ser la de Santa María de Vitoria, pues como ha señalado Montoya «las advocaciones de la Virgen en las Cantigas van siempre acompañadas del nombre del lugar donde se veneran»<sup>40</sup>. De otro lado desconocemos su ubicación, en buena lógica debió donarse a la iglesia dedicada a la Madre de Dios, que precisamente en este momento comenzaba su nueva fábrica gótica de la que el mismo Alfonso X era patrón. En la iglesia de Santa María está la citada imagen de la Virgen de la Esclavitud, la profesora Portilla confirma la condición de titular del templo y su advocación como Santa María de Vitoria<sup>41</sup>, que coincide con nuestros presupuestos, pues como se apuntó la similitud de la obra con la producción del círculo cortesano es evidente. Sin embargo no faltan datos que parecen comprometer la idea, al menos en principio. Weisse en 1927 atribuía a la imagen de la Esclavitud de Vitoria la primacía cronológica y tipológica de la serie, fechándola en los últimos años del siglo XIII<sup>42</sup>. No obstante la datación la deducía al vincularla con la producción escultórica del Pórtico occidental, si bien la empresa monumental es posterior. El profesor Azcárate situaba la Virgen de la Esclavitud de muy principios del siglo XIV<sup>43</sup>. Idea seguida por otros investigadores, la propia Portilla Vitoria la retrasa a los años finales de la centuria<sup>44</sup>. Por el contrario la adscripción de la imagen con la producción monumental no parece fundada, los estilemas, su ejecución y su inspiración a mi juicio divergen. En la talla concurren los modelos de las *Cantigas*. Su advocación como Santa María de Vitoria, las estrechas coincidencias estilísticas con los modelos del círculo cortesano y sobre todo los acontecimientos monárquicos, apoyan la intuición de una posible donación de Alfonso X para celebrar su curación, adelanta su fecha circa 1276-1277, que por su carácter foráneo coincide bien con los propios modos exhibidos. La imagen ha estado siempre en la capilla central de la girola presidiendo el templo, significativo, sin duda, de su ascendencia. Un último dato abunda en su vinculación al monarca, consta que estuvo recubierta de chapas de plata y en 1552 se retocó y

<sup>38</sup> BALLESTEROS BARETA, A., *Alfonso el Sabio*, Barcelona-Murcia, 1984, pp. 771 y 787.

<sup>39</sup> FERNÁNDEZ LADREDA, Clara, *Imaginería...*, p. 145.

<sup>40</sup> MONTOYA, J. y JUÁREZ, A., *Historia y anécdotas de Andalucía en las Cantigas de Santa María de Alfonso X*, Granada, 1988, p. 32.

<sup>41</sup> PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa, *Vitoria gótica*, Vitoria, 1985, ficha 8.

<sup>42</sup> WEISE, G., *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten*, Reutlingen, 1927, band II/1, pp. 84-85.

<sup>43</sup> AZCÁRATE RISTORI, José María, «Catedral de Santa María (catedral vieja)», AA.VV., *Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria, Ciudad de Vitoria*, t. III, Vitoria, 1968, p. 98.

<sup>44</sup> PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa, *Vitoria gótica...*, ficha 8.

curiosamente de este tipo era la colocada en un retablo de la catedral de Sevilla, de indudable sello alfonsí como apuntó Cómez Ramos<sup>45</sup>.

Por otro lado en apoyo de un cierto patronato real concurren la serie de tallas donde el motivo heráldico dinástico adquiere cierto protagonismo. El recurso del escudo de Castilla y León en absoluto ha de considerarse fortuito y denuncia más que ocasionales vínculos a la monarquía, aunque dado lo genérico de las armas carecemos de pruebas suficientes para datar las piezas. Es claro que nos encontramos ante obras que han de relacionarse en alguna medida con la Corona pero ignoramos el grado de implicación del monarca en ellas; ¿son copia de esa supuesta cabeza de serie?, ¿han sido directamente costeadas por la monarquía?, ¿es ésta quien las entrega a determinados santuarios?, son preguntas que de momento carecen de solución, no obstante todas observan el mismo tipo de la imagen vitoriana. De este tipo contamos con la Virgen de Tuesta o la de Larraza, actualmente en el Museo Marés. Para esta última imagen, dada la procedencia próxima a Alegría y los castillos y leones que recorren su peana, María Eugenia Ibarburu apuntaba la posibilidad de una donación real para conmemorar la fundación de la villa en 1337, bajo el reinado de Alfonso XI<sup>46</sup>. Lo que nos parece fundado y abona las ideas arriba expuestas.

La imagen de Tuesta exhibe en su peana también las armas reales. López de Ocariz vinculaba esta imagen con una talla existente en el Museo Marés procedente de La Rioja, que añadía a la enseña real escudos con los lobos y calderas<sup>47</sup>. El autor identificaba dichos motivos con los emblemas de Ayala dispuestos en el retablo del canciller, sin embargo el desfase cronológico entre la data de la talla, siglo XIII, y los escudos de la familia alavesa, que nos sitúan en los años finales del siglo XIV, cuestiona su razonamiento, para esta diacronía se había recurrido a la tópica explicación de posibles repintes. Ello conduce la búsqueda en otra dirección, lobos y calderas figuran en la enseña heráldica de la familia López de Haro tras su unión con los Laras, cuya atribución concuerda más la talla riojana del museo barcelonés procedente de Treviana. La pieza había sido estudiada por Alcoy, que la fecha hacia 1280 y propone un cometido ideológico mayor: «Y más allá de una devoción desinteresada, acaso podría hacer gala de las alianzas políticas del momento y de un compromiso entre determinadas familias y la Corona que tiene por inestimable testigo a la propia Madre de Dios»<sup>48</sup>. Idea que los propios acontecimientos históricos revalidan, sabemos del acusado protagonismo que don López Díaz de Haro había tenido en el asunto sucesorio a favor del infante Sancho, le

<sup>45</sup> CÓMEZ RAMOS, Rafael, *Las empresas...*, pp. 171-172. Incluso este autor va más allá pues la relaciona con una imagen que también salvó de una grave enfermedad a Beatriz de Suabia, madre de Alfonso X.

<sup>46</sup> IBARBURU ASURMENDI, M., Eugenia, «Mare de Déu amb Nen», en *Fons del Marés...*, n.º 404, pp. 412.

<sup>47</sup> Sobre la Virgen de Tuesta, AA.VV., *Mirari*, Vitoria, 1989, ficha 11, ejecutada por López de Ocariz, quien fecha la pieza alavesa hacia 1300, aunque de ser cierta su vinculación con el modelo del Museo Marés habría que adelantarla. También ahí se recoge la bibliografía sobre la obra.

<sup>48</sup> ALCOY I PEDRÓS, ROSA, «Mare de deu amb nen», *Fons del Marés...*, pp. 382-392, la autora, basándose en los modelos miniados de las *Cantigas*, donde en algunos casos la Virgen se utiliza como escudo y protección en enfrentamientos contra los moros, lo hace extensible como hipótesis para la imagen de Treviana, de procedencia riojana y actualmente en los fondos del museo catalán.



lleva incluso a un fuerte enfrentamiento a Alfonso X y se conoce su decidido apoyo al nuevo monarca. La promoción de estas obras en absoluto es desinteresada, responde a la intención de cantar su proximidad al heredero legítimo, acallar su supuesta rebeldía, proclamar su vinculación al monarca, además manifiesta el beneplácito y la condescendencia de éste, como el recurso de sus armas denuncia. Los acontecimientos históricos concurren a fechar la pieza en torno hacia 1276-1278, que coinciden con la apurada estilísticamente por Alcoy<sup>49</sup>. La situación apuntada imprime a estas empresas un evidente carácter político y propagandístico.

Pérez Higuera había imputado una implicación artística de Sancho IV, figura vinculada a la ciudad, cuya estancia en Vitoria está constatada en 1288, le atribuye su incidencia en la programación y ejecución hacia 1300 del Apostolado y la Virgen de San Pedro y la portada de Santa Ana en la catedral vieja, relacionándolos con los ejemplares de Olite y Toledo<sup>50</sup>. Por el contrario el propio análisis estilístico de los conjuntos citados y la reducción de sus programas iconográficos plantean dudas razonables para su aceptación.

Establece una relación de parentesco entre la portada de Santa Ana con la puerta del Reloj, situándola hacia 1300. Fecha que consideramos excesivamente temprana, la citada autora no contempla la escultura argumentando su deficiente conservación. Basa la cronología única y exclusivamente en el modelo arquitectónico de portada<sup>51</sup>. Pero como ya señaló Sauerlander estamos ante una tipología de portada que, concretada en la puerta de San Teófilo de París, perdura y se repite insistentemente en el siglo XIV<sup>52</sup>. De hecho el propio programa iconográfico y su aspecto estilístico aconsejan fechar la obra al recién iniciado segundo tercio del siglo XIV, por lo que la vinculación con Sancho IV no parece viable<sup>53</sup>.

El otro monumento donde la profesora Pérez Higuera veía conoxiones con las portadas navarra y castellana era el pórtico de San Pedro, como se ha dicho. La autora enlazaba las imágenes marianas de dichos conjuntos: «La virgen del parteluz pertenece al mismo tipo que las ya tratadas de Toledo y Olite: mismo modelo iconográfico y también gran relación estilística, a pesar de la muy superior calidad de la Virgen de San Pedro»<sup>54</sup>. No obstante el tipo iconográfico difiere aunque hay ciertos lazos debidos a su derivación del modelo mariano de virgen de mainel. Y las analogías estilísticas no nos parecen evidentes, la imagen alavesa gravita en una órbita distinta, para su filiación Franco Mata defiende una dependencia directa de los modelos de León –Virgen Blanca<sup>55</sup>–, el profesor Yarza acusa una influencia más directa de Burgos, imágenes de la Coronería y del claustro<sup>56</sup>. A nuestro juicio la

<sup>49</sup> Sobre todos los problemas sucesorios y la participación de López Díaz de Haro, *vid.* LÓPEZ IBOR, Marta, «El pleito de sucesión en el reinado de Alfonso X», *Revista de Occidente*, n.º 43, Madrid, 1984, pp. 55-56, esp. p. 56. También puede consultarse GONZÁLEZ MINGUEZ, Manuel, *Alfonso X el Sabio. 1252-1284, Serie Reyes de Castilla y León*, Palencia, 1993, pp. 124 y ss.

<sup>50</sup> PÉREZ HIGUERA, María Teresa, «Relaciones artísticas entre Toledo, Navarra y Álava en torno al año 1300», *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, 1982, p. 744.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> SAUERLANDER, W., *La sculpture gothique en France 1140-1270*, París, 1972, p. 152. Incluso el profesor alemán habla de la formación de escuela.

<sup>53</sup> Sobre el conjunto *vid.* LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, «Contribución al estudio de la portada de Santa Ana», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXIII, Zaragoza, 1996, pp. 79-104.

<sup>54</sup> PÉREZ HIGUERA, María Teresa, «Relaciones artísticas...», p. 744.

<sup>55</sup> FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica en León*, León, 1976, p. 174, nota 14.

<sup>56</sup> YARZA LUACES, Joaquín, *Arte medieval...*

derivación leonesa es evidente pero un eco burgalés tamiza su interpretación con una cierta proximidad a los estilemas de la Virgen de la Vid<sup>57</sup>. Pérez Higuera extendía el vínculo a otras piezas del citado conjunto: «En primer lugar la semejanza de los pequeños relieves que sirven de base a los Apóstoles, representan escenas del martirio respectivo, con los relieves de las enjutas de la arquería baja de la portada Norte de la misma iglesia de San Pedro, me lleva a suponer que se trata de una misma obra»<sup>58</sup>. Por el contrario la comunidad estilística no es tan clara, las enjutas de la portada norte derivan de un modelo clásico y los pedestales son más torpes y anecdóticos. Pero aun en el caso de admitir cierta afinidad estilística el programa iconográfico es contundente para desechar su idea dado que las arquerías del pórtico norte desarrollan un ciclo del Génesis en esencia completo, concebido para proporcionar la escenografía adecuada a las celebraciones litúrgicas allí celebradas<sup>59</sup>. El carácter unitario y completo de lo fijado desestima la falta de algún elemento, como suponía la citada autora, y por tanto al no coincidir en número con los pedestales del Apostolado niega la posibilidad de una misma obra. La propia cronología del pórtico, aconsejada en torno a un segundo tercio del siglo XIV, invalida la implicación del citado monarca castellano como se apuntó al principio.

La impronta regia se hace sentir asimismo en la iglesia de Santa María de Vitoria, catedral vieja. La heráldica dinástica proclama abiertamente su incidencia en la obra, que se completa con una participación más activa del monarca y su círculo, como algunos rasgos iconográficos denotan. Así para el portal izquierdo del pórtico occidental se elige la vida de san Gil, cuya historia –tanto por la leyenda como por la veneración– está muy ligada a la monarquía, como de todos es sabido. La dedicación en Vitoria confirma su voluntad de vincularse a la realeza y como sugería el profesor Azcárate «quizá ha de ligarse al patronato de la real de la fábrica y a la importancia que en la Corte de Alfonso XI, singularmente entre los años 1338-1350, adquiere el arzobispo don Gil de Albornoz, cardenal desde 1350»<sup>60</sup>. Si la hipótesis fuese válida vendría a precisar una cronología *circa quem* para la programación iconográfica del conjunto, datas que coinciden perfectamente con la documentación al respecto toda vez que la propia evolución estilística del pórtico delata una ejecución a partir de esas fechas. Y más interesante para el enfoque de este estudio es su vinculación con un patronato real o de su círculo. Y ello «viene a introducirnos en la posibilidad de que los programas monumentales hayan dado también acogida, aunque fuera tan sólo de modo alusivo, a las circunstancias personales de quienes los patrocinaban»<sup>61</sup>.

En cualquier caso el motivo heráldico de la monarquía se repite cuatro veces en el tramo central del crucero y las mismas en el tramo de la nave central próxima al transepto, empleado de hecho como signo de posesión o patronato. De nuevo se

<sup>57</sup> Una puesta al día en LAHOZ, María Lucía, *Escultura gótica en Álava*, t. II, tesis doctoral defendida en la Universidad de Salamanca, julio de 1992, inédita.

<sup>58</sup> PÉREZ HIGUERA, María Teresa, «Relaciones artísticas...», p. 744.

<sup>59</sup> Sobre el conjunto *vid.* LAHOZ, M. Lucía, «La portada norte de San Pedro de Vitoria y su contexto litúrgico», *Norba Arte*, n.º XIII, 1993, pp. 7-22.

<sup>60</sup> AZCÁRATE RISTORI, José María, «Catedral de Santa María...», p. 116, nota 17.

<sup>61</sup> Extendemos a nuestro caso las palabras del profesor Moralejo. MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago», *Compostellanum*, V, XXX, n.º 3 y 4, p. 411.

adoptan los castillos y leones, excesivamente genéricos para su atribución a un monarca determinado. Además en las claves del crucero al emblema real figura tangente al escudo del linaje Calleja de Cantabria, denunciando su participación en los gastos de las cubiertas. Para su combinación con la heráldica dinástica caben dos posibilidades: 1) que la presencia del escudo real la decida su patronato en la fábrica, lo que en este caso sería una imposición del monarca; 2) que sea un recurso del linaje alavés «ad honorem» para dignificarse y cantar su afinidad con la monarquía<sup>62</sup>.

También en la portada de Santa Ana aparece un escudo rematando el gablete y actualmente picado. Tal y como nos ha llegado es imposible precisar las armas fijadas. Pero si hubo allí lugar para un enseña en toda lógica éste lo monopolizaría el registro de la Corona habida cuenta de su condición de primera portada del conjunto catedralicio, datada en el segundo tercio del siglo XIV, de hecho su ejecución es inmediata a acontecimientos históricos donde el monarca se había decantado con un decidido protagonismo a favor de la ciudad y sobre todo decisivo, el propio patronato de la obra. Suponer el registro real coronando la obra parece lo más indicado. Es el único caso de puerta monumental vitoriana rematada con escudo. La situación no extraña en absoluto si pensamos en la trascendencia adquirida por el motivo heráldico en la portada del claustro de la catedral de Burgos, donde se inaugura un gusto por los signos plásticos y emblemas que llega a crear escuela<sup>63</sup>. El parentesco registrado entre la puerta castellana y la portada alavesa es un hecho constatable, su composición iconográfica sigue fielmente los dictados de Burgos. Y tal vez pudo sugerir asimismo el recurso al emblema real, aunque allí la heráldica adquiere un valor ornamental mientras que la disposición de la alavesa –con independencia de las armas fijadas– abunda en el carácter de posesión o patronato<sup>64</sup>.

De monarquía nos hablan también algunas figuras de las jambas que bordean el pórtico de la catedral. Entre la serie estatuaria que comprende el conjunto, dispuestas a ambos lados de la Virgen de mainel, nos encontramos las imágenes del rey Salomón y la reina de Saba. Se opta por un formato erguido y columnario que coincide ajustadamente con la tradición clásica gala. Y la opción de su modelo iconográfico «Disputatio dialéctica» entre el sabio y la sabena, como la actitud y condición gestual subraya, repite los gestos de la disputa universitaria.

Que la representación vitoriana responde a la cultura figurativa francesa es algo a todas luces evidente<sup>65</sup>. Además, como ya demostrara el profesor Moralejo, «Salomón encarna unos valores políticos, históricos muy interesantes. Su figura concuerda bien con los tiempos góticos, personifica un ideal de monarca pacífico, legislador, justo, sabio, con espíritu comercial muy acorde con la sociedad, la economía

<sup>62</sup> Sobre el motivo heráldico para una primera aproximación *vid.* MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, «Los emblemas heráldicos en la sociedad medieval», *Repoblación y Reconquista*, Actas del III Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo, 1991, Madrid, 1993, pp. 65-76.

<sup>63</sup> Ya GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, p. 198, había apuntado la influencia. Un análisis pormenorizado puede verse en SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones Universidad de Santiago, microfichas, 1993, p. 99.

<sup>64</sup> Sobre el conjunto *vid.* LAHOZ, María Lucía, «Contribución al estudio...».

<sup>65</sup> Un estudio de ambas imágenes en ÍDEM, «El encuentro de Salomón y la reina de Saba de la catedral de Vitoria», *Lecturas de Historia del Arte*, n.º IV, Vitoria, 1994, pp. 187-191.

y la política y el carácter urbano donde se generan estas obras»<sup>66</sup>. Valores que, aun teniendo en cuenta todo lo normativo y sistemático de la iconografía gótica, coinciden bien con el propio desarrollo de Vitoria y por supuesto de sus empresas artísticas ligadas al patrocinio de la monarquía. No obstante siempre resulta difícil precisar hasta qué punto todos estos valores y su simbología son conocidos por el ideólogo del programa alavés o bien se limita a copiar lo tipificado en otras obras. Por el contrario existen abundantes elementos que abonan la idea de un conocimiento de la simbología más allá de la simple copia.

La ejecución de las piezas ha de situarse en el segundo tercio del siglo XIV, ostentando su taller la primacía cronológica de la obra del pórtico, como los propios estilemas delatan. Teniendo presentes las citadas sugerencias del profesor Azcárate para la programación del conjunto y apoyándonos en los mismos acontecimientos históricos, todo parece apuntar quizá la voluntad de vincularlo con el monarca reinante, que su patronato de la fábrica y su relación favorable con la ciudad aconseja, si bien entendido en un plano simbólico o asociativo.

Adscribir el grupo del monarca bíblico y la sabena a la cultura tradicional francesa parece lo más adecuado, como se ha dicho. Pero en nuestro caso presumiblemente la figura de Salomón aporta otros valores que completan el programa y lo matizan. Una de las bases teológicas que justifican el poder del rey en España es la de la «sabiduría», como la justicia había sido para la monarquía francesa. Como señala Adeline Rucquoi, «El “Libro de la Sabiduría” se presenta de hecho como un verdadero “Speculum” o “regime principum”, que contado por el propio Salomón, orienta las acciones de los reyes y, a posteriori, las justifica y las explica»<sup>67</sup>. En la concepción del poder de la monarquía española la Sabiduría es la fuente y la justificación de su poder y su atributo, que encuentra en Salomón su correlato bíblico directo, su personificación, su prototipo y paradigma. Y esta idea permanece vigente a lo largo de la Baja Edad Media<sup>68</sup>. Por ello no veo inconveniente en suponer al Salomón vitoriano, además de su ya clásica significación apuntada, investido de una cierta alusión a la condición monárquica española y a su ideario político. Su imagen así enriquecida no desentona con el carácter histórico del proyecto sino que contribuye a abonar el carácter dinástico del programa. Por el contrario atribuir un cierto papel al monarca reinante en la elaboración de esta imagería o un protagonismo directo ya parece más dudoso. Son generalmente los ideólogos los que adoptan y redactan el programa, pero en este caso las circunstancias históricas vitorianas proporcionan una situación perfectamente ajustada y adecuada para conmemorar dentro de un modelo, por otro lado eminentemente clásico y sin necesidad de transgredir sino siguiendo una plantilla ya canónica. Toda la simbología del rey sabio se vería, pues, enriquecida por su referencia a la monarquía histórica.

Pero el mapa de la plástica gótica en Álava no quedaría completo sin Laguardia, población navarra en el medievo objeto de continuas atenciones por parte de sus reyes, como se ha señalado<sup>69</sup>. Y este patronato se refleja con notable precisión

<sup>66</sup> MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, «La rencontre de Salomon et de la reine de Saba: de la Bible de Rode aux portails gothiques», *Cahiers de Saint Michel de Cuxà*, n.º 12, 1981, p. 90.

<sup>67</sup> RUCQUOI, Adeline, «El rey sabio: cultura y poder...», pp. 77-78.

<sup>68</sup> Sobre la evolución en los distintos monarcas *ibíd.*

<sup>69</sup> Al hablar de condición navarra estamos aludiendo a la situación política pues desde el punto de vista de la organización religiosa la villa riojana, como la mayoría del territorio alavés, se inscribe en la diócesis de Calahorra.



en el pórtico de Santa María de Laguardia, una de las obras que culminan –en sus acepciones de tiempo y calidad– el gótico clásico en la Península<sup>70</sup>.

Varios motivos reivindican la intervención de la Corona en la obra. Hasta tres veces se repite el escudo de Navarra en el basamento de la portada. El triple registro iconográfico del emblema heráldico navarro proclama abiertamente su condición de tal<sup>71</sup>. Dicho interés no se comprende sino amparado por la monarquía, alentado por el sentimiento ciudadano de sus habitantes e inmediata a la recuperación de la villa del dominio castellano.

La misma dedicación «Santa María de los Reyes» resulta indicativo de una cierta implicación de la dinastía navarra. Pudiera pensarse en principio que la titularidad la decide el protagonismo que en el programa adquieren los Reyes Magos, donde las escenas del cortejo y Adoración copan cumplidamente la parte más importante del dintel. Pero sospecho que la advocación «de los reyes» encuentra su explicación más exacta en su vinculación a sus monarcas. La propia titularidad denuncia la voluntad de vínculo y ha de referir necesariamente el tutelaje de la Corona, como era habitual en las fundaciones reales navarras, piénsese en Santa María la Real de Nájera en un momento anterior, o en la más próxima de Santa María la Real de Olite.

Y sobre todo el recurso de la imaginería real del proyecto nos brinda indicios de su patronato. Una pareja, actualmente acogida en unas hornacinas del siglo XVI, ocupa el ángulo derecho. Presentan la inscripción «REY SANCHO» y «REYNA», que motivó su consideración como Sancho Abarca y su esposa<sup>72</sup>. Ambas figuras, acusadamente más torpes que sus compañeras del pórtico, exhiben formas estilísticas y la indumentaria próximas a las aledañas, que sugiere su comunidad de fecha.

No faltan datos que parecen comprometer la identificación con el citado monarca navarro. El espacio que media entre su propio tiempo vital –siglo X– y el artístico –siglo XIV– constituye un grave impedimento, aun considerando su legendaria condición de fundador, tradicionalmente aceptada. No obstante la base más sólida, precisamente la que ha servido para su identificación, la proporciona la epigrafía que acompaña al doselete y la peana, piezas que corresponden, como se ha señalado, al siglo XVI, cuando presumiblemente olvidada la personalidad de las imágenes fijadas se recurra a la leyenda para concederles de nuevo su identificación. Y es en esta supuesta operación de recuperación de identidades cuando acaso se les identifique como tal<sup>73</sup>.

<sup>70</sup> ENCISO VIANA, Emilio, «Parroquia de Santa María de los Reyes», *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria. Rioja Alavesa*, t. I, Vitoria, 1962, p. 89, al que siguen otros autores. URANGA e ÍÑIGUEZ ALMECH, *Arte medieval navarro...*, t. V, cap. I. YARZA LUACES, Joaquín, *Arte medieval...* AZCÁRATE RISTORI, José María, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990. También puede verse LAHOZ, María Lucía, *Escultura gótica en Álava...*, t. III.

<sup>71</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Arte y Monarquía en Navarra, 1328-1425*, Pamplona, 1987. Extrañamente no la incluye ni realiza ninguna alusión la citada obra.

<sup>72</sup> ENCISO VIANA, Emilio, «Santa María...».

<sup>73</sup> Un interés arqueologista que les haya llevado, dada su tosquedad, a considerar estas piezas más antiguas que sus compañeras y de ahí a su identificación con un monarca anterior parece poco probable. Un interés de este tipo no se documenta y menos en el siglo XVI, cuando existe un desprestigio evidente de lo medieval.

Todo ello orienta la investigación hacia otros cauces y lejos de reconocer al monarca como Sancho Abarca sugiere identificar a los fijados como el monarca coetáneo –Carlos III y su esposa–, aunque soy consciente que la pérdida de calidad respecto al proyecto general la cuestiona. Asimismo las diferencias de la pareja real de Laguardia con otros registros iconográficos del monarca pudiera disputarlo<sup>74</sup>.

Entroncar las imágenes riojanas con las estatuas de fundadores ya aludidas nada tiene de extraño y parece correcto a la par suscribir su evidente relación con el recurso a la imaginería regia que tanta importancia adquiere en el gótico en sus distintas acepciones<sup>75</sup>.

El argumento de carácter fisonómico esgrimido en contra difícilmente puede ser decisivo en este caso, a diferencia de lo que sucede en su sepulcro, pues interesa más su proyección institucional, perfectamente cuidada, como lo atestigua el cetro, la corona y las flores de lis que decoran su indumentaria, si bien ésta presenta repintes. Son símbolos que distinguen condición y rango («more regio»). Su carácter de retrato genérico, pues como tal ha de considerarse, enfatiza más su presencia en el programa que la propia calidad, y como señala Moralejo para otros casos «moviéndonos dentro de los márgenes convencionales de la retratística medieval... más que una imagen fisonómica interesa la institucional»<sup>76</sup>. Todo lo expuesto desestima su identificación como don Sancho apostando por reconocer en él al mandatario reinante.

Con alto grado de certeza ha de suscribirse el propio interés de la villa en la imagen real identificada con el monarca coetáneo. Los acontecimientos históricos inmediatos proporcionan bases suficientes para refutar la hipótesis. El 24 de mayo de 1379, como garante de las medidas adoptadas en el Tratado de Briones, de consecuencias totalmente deplorables y onerosas para Carlos II, el castillo de Laguardia es empeñado para los castellanos y no pasa a poder navarro hasta 1386, precisamente gracias a la intervención de Carlos III<sup>77</sup>. Las intenciones e intereses de los riojanos son totalmente partidarias de los navarros y han de estar necesariamente predispuestos a festejar la figura de quien les ha restituido su condición de tal. Estaríamos, pues, ante un proyectado papel de propaganda política destinado a celebrar la imagen del autor de esa continuidad. Y así presumiblemente el programa monumental refleja las circunstancias personales o peculiares de sus patrocinadores. Lo que de ninguna manera quiere decir que se deje de lado la dimensión religiosa, que

<sup>74</sup> El modelo más significativo de su registro iconográfico nos lo proporciona su sepulcro. En su caso se trata de un auténtico retrato, *vid.* JANKE, R. Steven, *Jehan de Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, 1977.

No obstante en los primeros momentos del patronato artístico de Carlos III se adoptan los maestros existentes en el reino, caracterizados por cierto arcaísmo. La pérdida de calidad de las figuras reales riojanas respecto al resto de la imaginería compromete la tesis a no ser que se iniciara la obra por estas imágenes históricas, ligeramente anteriores al conjunto, donde se adivina la llegada de maestros innovadores.

<sup>75</sup> Sobre el recurso a la imaginería real *vid.* LAHOZ, M. Lucía, «Imaginería real gótica en Álava», *Jornadas de Revisión del Arte medieval en el País Vasco*, San Sebastián, 1996, pp. 375-382.

<sup>76</sup> MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, «El patronazgo artístico de Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago», *Pistota e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea nella Toscana medioevale*, Perugia, 1987, pp. 245 y 247.

<sup>77</sup> *Vid.* LACARRA, José María, *Historia del reino de Navarra*, Pamplona, 1973. También puede consultarse CASTRO ÁLAVA, Ramón, *Carlos III, El Noble*, Pamplona, 1966.

se erige en la idea rectora de todo el programa, como las arquivoltas y las escenas del tímpano pregonan, al igual que sucedía en los modelos vitorianos. Pero el monumento también puede convertirse en instrumento político conforme a una norma muy frecuente en el momento.

Asimismo albergamos dudas de si éste fue su emplazamiento original, nótese cómo en la actual ubicación se le otorga una cierta marginalidad en el proyecto en contradicción con su papel de promotor –ya sea de condición activa, ya pasiva–. En este punto es oportuno recordar sendas peanas vacías sobre los doseletes que rematan los apóstoles más externos, precisamente a sus respectivos zócalos se destina la decoración heráldica, lo que no deja de ser una extraña coincidencia. Hay, por tanto, una base razonable para presuponer la disposición de la pareja real allí situada, de este modo los escudos constituyen la base –en el sentido real y simbólico– de la monarquía, lo que no podía ser más oportuno. Dispuestos uno a cada lado de la portada, relacionados a través de sus miradas, estableciendo un lenguaje gestual entre ambos y a la vez asistiendo –si no participando– en el Drama Sagrado desplegado en el tímpano. Vendría a ser en este supuesto una suerte de retrato a lo divino. Por otro lado la participación de los donantes, pues como tal pueden considerarse, en el ciclo de la Infancia cuentan ya con notables precedentes iconográficos<sup>78</sup>, incluso próximos, piénsese en el donante del tímpano de Ujué<sup>79</sup>.

Es la gesta protagonizada por Carlos III la que le concede el derecho a figurar en la obra. Por otro lado constata perfectamente esa simbiosis entre el mundo religioso y el político que había caracterizado a la Edad Media y al mundo gótico en particular. La falta de delimitación entre la esfera sagrada y política y la injerencia de una en otra es algo común, se justifica en la propia concepción ideológica del poder pues el monarca participa de la condición de «rex y sacerdote».

Su presencia en el programa encuentra así su justificación en las circunstancias históricas que protagonizó. De algún modo ha de distinguirse en el recurso de su imagen una cierta duplicidad de cometidos. Puede entenderse en principio como una iconografía particularmente honorífica, festejada por los laguardienses en su condición de restaurador. Pero asimismo una acepción reivindicativa por parte del propio monarca no parece descaminados en tanto en cuanto que su empresa política le ha garantizado el derecho a presidir el pórtico, como su imagen institucional pregona.

Por otro lado la cronología de la obra abunda en este sentido. La falta de documentación es un auténtico problema. Tradicionalmente se había venido situando a fines del siglo XIV<sup>80</sup>, más recientemente el profesor Yarza propone adelantar su ejecución en torno a los años 1370-1385<sup>81</sup>. La misma realidad histórica arriba apuntada plantea dudas en su contra. Las datas propuestas coinciden con la

<sup>78</sup> Sobre este aspecto *vid.* ALCOY I PEDRÓS, Rosa, «Acerca de algunas Epifanías extemporáneas: la llegada al otro mundo y la iconografía de los Reyes Magos», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXVII, Zaragoza, 1987, pp. 39-65.

<sup>79</sup> FERNÁNDEZ-LADRERA, Clara, «La escultura gótica en Euskal-Herria», *Revisión al arte medieval...*, pp. 143-144.

<sup>80</sup> ENCISO VIANA, Emilio, «Santa María...»; DURÁN SEMPERE, Agustín y AINAUD DE LASARTE, Juan, «Escultura gótica», *Ars Hispaniae*, t. VIII, Madrid, 1956, p. 160; AZCÁRATE RISTORI, José María, *Arte gótico en España*, Madrid, 1991, p. 215, entre otros.

<sup>81</sup> YARZA LUACES, Joaquín, *Arte gótico*, Historia del Arte, XVI, p. 141.

pertenencia de Laguardia a Castilla y que se emprenda una obra en esas condiciones resulta poco probable cuando, incluso, está documentada una cierta crisis económica. De hecho la iconografía es rotunda, en este sentido proclama abiertamente su condición navarra. Por tanto una ejecución inmediata a su liberación, ligada a una voluntad de afirmación, parece conveniente y convincente, en torno a 1387-1390 son fechas a tener en cuenta. El carácter tardío no tiene nada de extraño si se argumenta su dependencia de la catedral de Pamplona y su condición de foco marginal.

Presuponer la participación de Juan García de Laguardia, mazonero real en los primeros años del reinado de Carlos III, vecino de la villa riojana, aun en los límites siempre de la hipótesis, concurre a dilucidar el carácter retardatario de la estructura arquitectónica<sup>82</sup>. Siendo a buen seguro Carlos III el promotor de la obra, o al menos con una participación activa, que por otro lado genera la calidad del conjunto. Aunque la participación ciudadana hubo de ser un factor con algún grado de incidencia.

Asimismo, con un emplazamiento totalmente marginal y de una torpeza ejecutiva acusada –no rebasa lo popular–, se fija uno a cada lado la representación de dos religiosos: un clérigo y un acólito. Ambas figuras materializan la autoridad religiosa. Su imagen se minimiza frente al poder político, personificado en la pareja real que revalida ese patronato de la Corona. Si hubo allí lugar para un retrato individual, aun con las matizaciones expuestas, éste lo protagonizó y aceptó el monarca, con indicios suficientes como promotor de la obra, lo que le reporta la gloria de su imagen presidiendo el programa, sea él directamente quien los costee o sea, por el contrario, el pueblo el encargado. La representación de la autoridad política y religiosa es una constante en los programas, piénsese, por ejemplo, en el caso de Burgos o de León, como han puesto de manifiesto Karge, Franco Mata y Núñez respectivamente<sup>83</sup>.

Datos históricos, estilísticos e iconográficos convergen en perfilar el patronato real en la plástica gótica en Álava. Su impronta se refleja de una manera relevante, decisiva, para el desarrollo del estilo y con diversos grados de intervención. Álava, en contra de lo que pudiera pensarse, no se sustrae a la tónica de otros focos y el comportamiento real se define dentro de los márgenes habituales, si bien había pasado desapercibido. El apoyo real es decisivo, con especial intensidad en lo que ha de considerarse ámbito castellano, la monarquía se compromete a favor de los núcleos urbanos frente al poder nobiliario. Y esta categórica toma de partido tiene reflejo en la iconografía y los programas fijados, se confirma en el significado o al menos en la mención política que en ellos tiene cabida. Incluso en algún caso el énfasis que la imagen real bíblica adquiere en ciertos programas quizá conlleva implícita una referencia al monarca reinante, por lo menos en términos alusivos<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Arte y Monarquía...*, habla de la utilización de artistas en principio de tradición local. Afirma que en los primeros momentos se echa mano de artesanos locales. Habrá que esperar a los años posteriores para constatar la llegada de maestros foráneos. Podría justificar acaso la participación del mazonero riojano. Se da cuenta LAHOZ, M. Lucía, «Escultura gótica...».

<sup>83</sup> *Vid.* KARGE, Henrik, *La catedral de Burgos...*; FRANCO MATA, María Ángela, «Alfonso X...», y NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, «Alfonso X...».

<sup>84</sup> Algunos aspectos de la imaginería en LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, «Imaginería real...».

Y en este aspecto la iconográfica conmemora al menos alusivamente los acontecimientos, refleja su momento que tanto la Corona como los propios parroquianos, dado lo favorable para ambos, desean celebrar –aunque desconocemos cuál de los dos ha corrido con los gastos o la contribución de cada uno–. Estamos, por tanto, ante proyectos que reflejan y traslucen, más o menos solapada, la realidad política. De este modo la imagería se proyecta sobre la palpitante realidad histórica.

La condición monumental de todas estas manifestaciones donde se acusa la ascendencia real se confirma de modo evidente. Carácter monumental que contrasta con la orientación funeraria que prácticamente exclusiviza la implicación a título individual en el patronato de empresas artísticas en el gótico en Álava<sup>85</sup>.



FIG. 1. Imagen de Nuestra Señora de la Esclavitud.

<sup>85</sup> Hemos tratado otros aspectos del patronato en «Promoción y mecenazgo nobiliar en el gótico alavés», *Revista de Investigación y Cultura Sancho el Sabio*, 1997, en prensa.



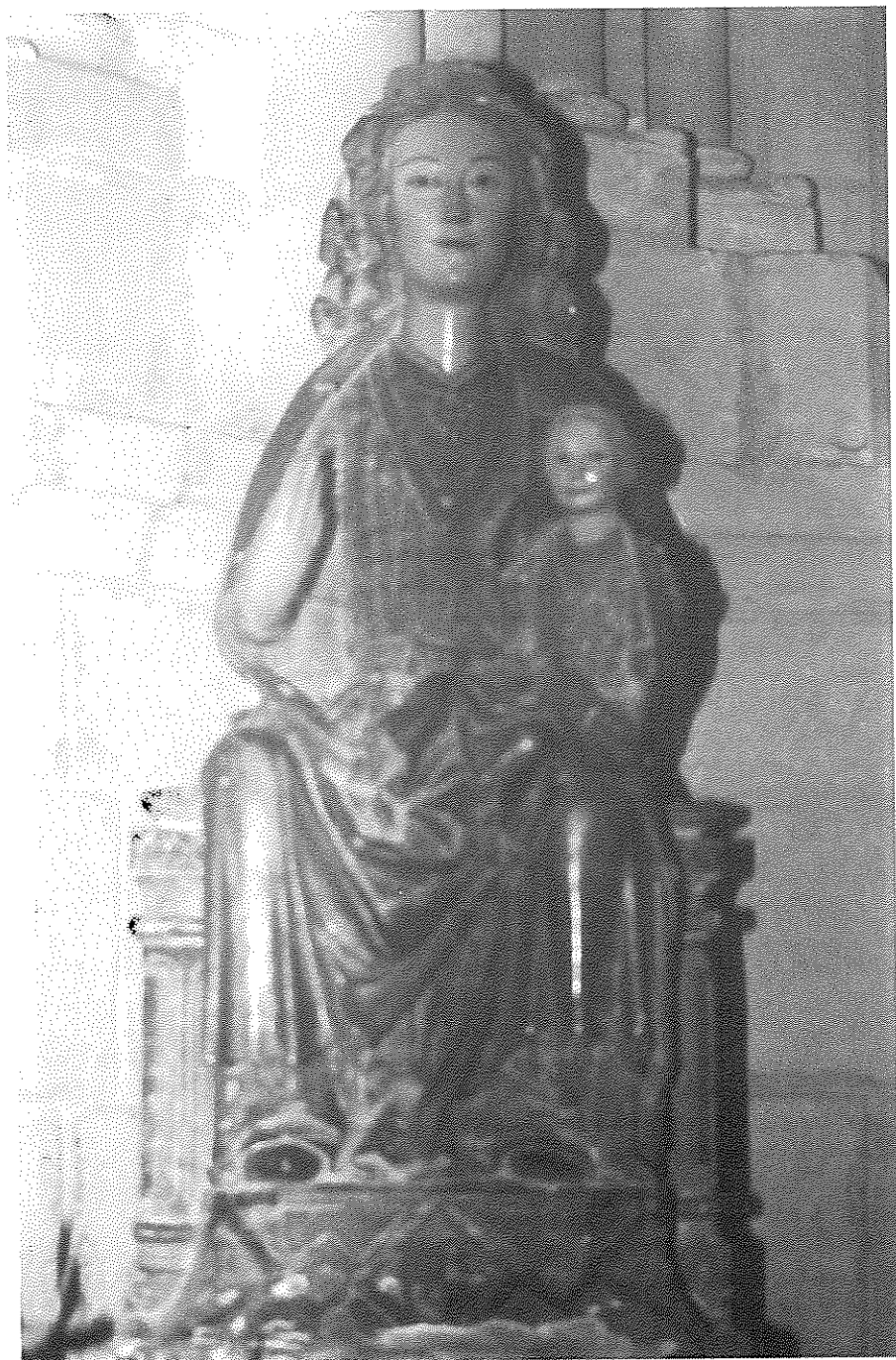


FIG. 2. Imagen de Tuesta.

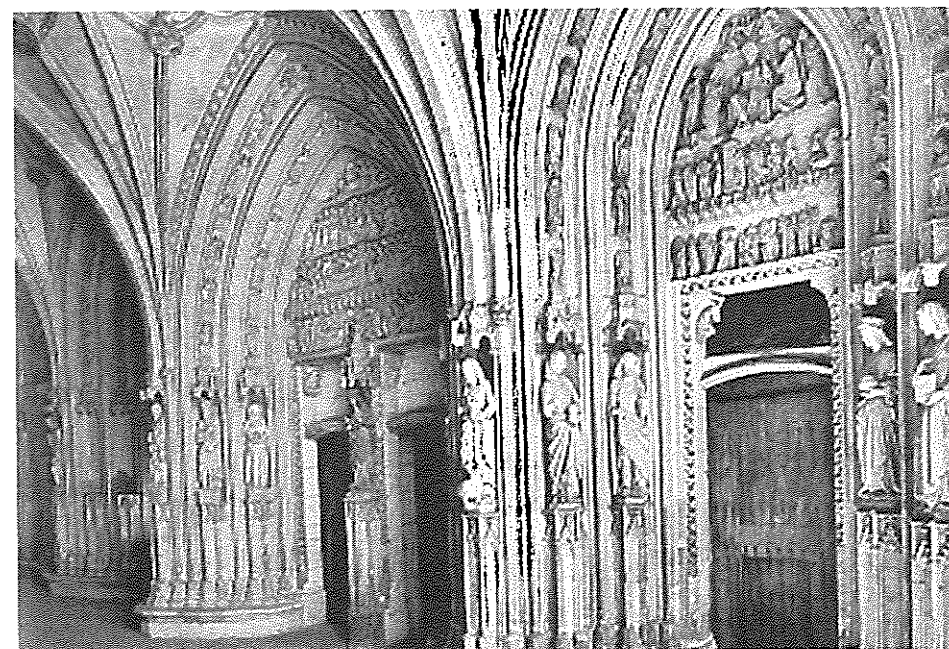


FIG. 3. Pórtico occidental de Santa María de Vitoria.

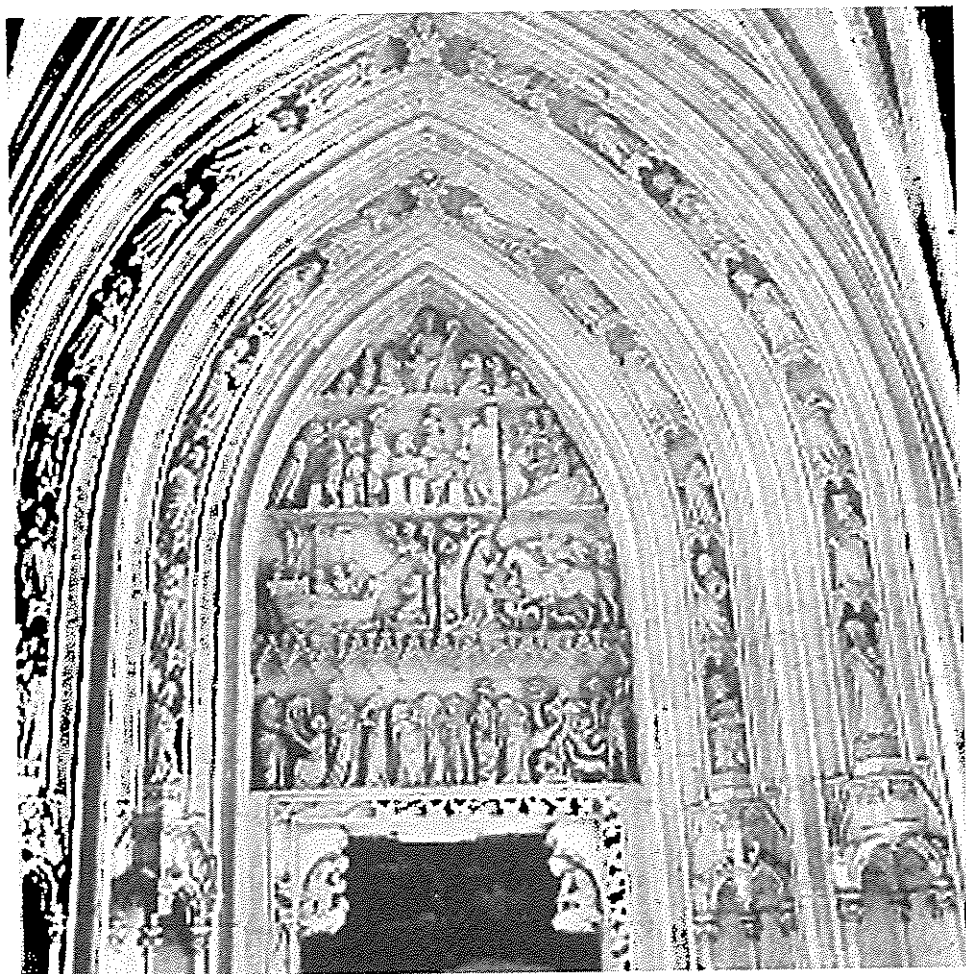


FIG. 4. Tímpano de San Gil.



FIG. 5. Portada de Santa Ana, detalle del escudo, picado.





FIG. 6. Imagen de Salomón

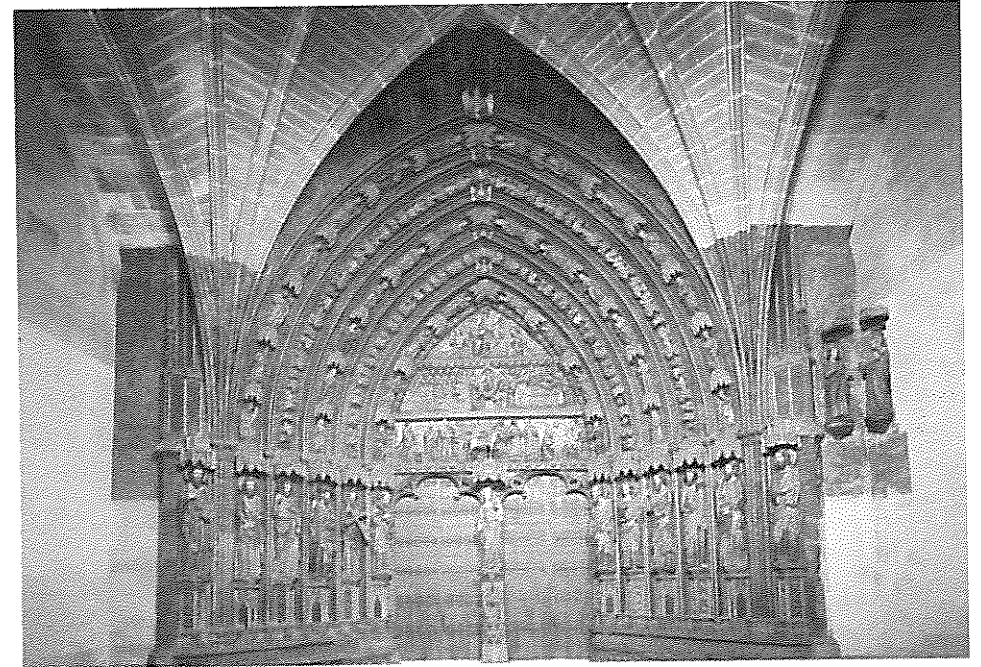


FIG. 7. Pórtico de Santa María de los Reyes de Laguardia.





FIG. 8. Detalle de las imágenes de los reyes.



FIG. 9. Detalle del pedestal con motivos heráldicos, escudo de Navarra.



FIG. 10. Detalle del pedestal con motivos heráldicos, escudo de Laguardia.