

### 3.4 SUGERENCIAS SOBRE LA IMAGEN DE SANTA MARÍA DE VITORIA-GASTEIZ

#### 3.4.1 INTRODUCCIÓN

Abordar el análisis de la Catedral no es tarea sencilla, lo que hoy se nos muestra como arqueología fue vida y como toda biografía, aunque sea artística, no se caracteriza por describir una evolución lineal ni progresiva, cuenta con momentos álgidos, a la vera de otros de crisis; a iniciativas magníficas suceden otras más apagadas, poco acertadas y hasta negativas. Ha padecido lo equivalente al cansancio, al envejecimiento, a la desgracia, también a la estima, al triunfo, a la consideración... Ha evolucionado al igual que el tiempo nos cambia a nosotros. Cada etapa imprime su marca, deja su huella, impone sus cicatrices, la confluencia de todas esas improntas –unas afortunadas, otras no tanto– forja su *imagen*. Como en toda vida determinados momentos no son fáciles de entender y más difíciles aún de explicar. Intentemos recrear en lo posible ese periplo, del que han quedado los mudos testimonios de las piedras.

Remontarse a la concesión del fuero de 1181, por Sancho el Sabio de Navarra, parece obligado; mucho es efectivamente lo que la emisión supone para su ulterior desarrollo. En buena lógica para esa fecha ya debía existir una primitiva fundación bajo tal advocación. Después de todo, su aventajada ubicación al norte de la ciudad dominando el paisaje circundante aumenta su alcance, se convierte en uno de los polos prioritarios que organizan y dirigen estratégicamente la topografía urbana. La solución pone de manifiesto algo habitual en villas medievales, los templos como elementos activos y articuladores de la planimetría, sin olvidar que ello le reporta un matiz defensivo llamado a condicionar su aspecto. Además en el fuero el monarca reúne para sí sus iglesias como si se tratara de capillas

propias.<sup>1</sup> La situación inaugura el patronato real de los templos vitorianos, una de las notas decisivas en la evolución posterior de la fábrica, dado que esa adscripción dinástica impone su formato, como veremos.

En resumidas cuentas la concesión de la Carta Puebla jalona su progreso, en cierto modo se aprovecha el emplazamiento privilegiado, que conlleva el papel articulador del callejero y del caserío, y sobre todo introduce esa condición defensiva y el carácter real, pilares que cincelan con fuerza su perfil. Por raro que pueda parecer, la primitiva construcción genera, o por lo menos condiciona, algunas de las peculiaridades de esa imagen gótica, a la que no debe resultar extraño, incluso, el progresivo aumento demográfico de la nueva urbe y por consiguiente la necesidad de ampliar espacios religiosos.

#### 3.4.2 PROLEGÓMENOS

Un momento extraordinario para Vitoria, a buen seguro, fue el cambio de la vinculación navarra, trasmutada por la dependencia castellana, hacia el año 1200, gracias a los empeños del rey. Dentro de la monarquía la participación de Alfonso VIII se dibuja con intensidad. Detectado el interés del monarca hacia la ciudad, favorecido, qué duda cabe, por la posición estratégica, sus atenciones se documentan especialmente tras el incendio de 1202. Se volcó en la reconstrucción, impulsando un importante núcleo para atraer pobladores.<sup>2</sup> La renovación del plano urbano es cosa suya, con la ampliación hacia poniente surgen las nuevas calles: Correría, Zapatería, Herretería; las propias nominaciones denotan el tono artesanal y comercial de la población, inherente al desarrollo del gótico, con lo que se fijan los elementos básicos de su curso y devenir ulterior. Con la intención de cubrir las necesidades de los nuevos moradores debió fundar inmediatamente San Pedro.

En otro orden de cosas la intervención del Plan Director en la Catedral Vieja ha puesto al descubierto una empresa previa a la fábrica gótica. Y esa primitiva fase predetermina la planta de la iglesia con lo que el pretendido y defendido arcaísmo de Santa María ha de matizarse. La pervivencia de una tipología anterior, lejos de una decisión –más o menos volitiva–, inducida por la falta de una tradición arquitectónica como se había mantenido, viene impuesta por la fuerza de los acontecimientos: la adecuación a unos modelos preexistentes que constituyen su cimentación.

Ignoramos el momento preciso de esa primera iniciativa; en efecto la materialización del proyecto le hubiese otorgado un lugar destacado en la Historia del Arte, que por razones desconocidas no llegó a ultimarse. La campaña no va más allá del trazado de su testero y el crucero, como queda patente tras los trabajos arqueológicos. Sin embargo, las constantes estilísticas y formales de esos restos, la defendida vinculación planimétrica de la cabecera a otros edificios coetáneos; en la literatura sobre la iglesia vitoriana resulta común la evocación del monasterio de las Huelgas de Burgos y Santo Domingo de la Calzada. No sería ocioso recordar que en todas esas obras, aludidas para el parentesco, el rey ha tenido una participación activa o, por lo menos, algún grado de incidencia. De hecho, el mismo acontecer histórico sugiere la intervención de la Corona.

Si pensamos en Alfonso VIII como impulsor de la puebla nueva, como presunto fundador de San Pedro, implicado con decisión en la ampliación del plano urbano, diseñando el recinto amurallado vitoriano y atendiendo a la notable participación de los nuevos edificios religiosos en el sistema defensivo de la ciudad, no veo inconveniente –al menos hipotéticamente– en adscribir ese primer empeño de Santa María a

su momento. Que los restos arqueológicos y numismáticos revalidan, pues un argumento de notable significado es la aparición de monedas de Alfonso I el Batallador –las menos– y de Alfonso VIII –más abundantes– entre el material de relleno de esa fase inicial, que sitúan la construcción hacia esas fechas.

Ahora bien de ninguna manera estas obras previas se suponen góticas, la propia cronología desestima la idea, pero sin embargo fijan la escenografía urbana que acoge y condiciona empresas artísticas posteriores, situación que obliga por lo menos a su mención en este estudio, como prolegómenos –en muchos casos decisivos y determinantes– que son de la ulterior actividad edilicia.

Por lo demás ya en esas preexistencias se constata la participación de iglesia en el sistema defensivo, la fábrica se adosa a la muralla con las repercusiones espaciales, ambientales y de distribución de accesos que conlleva, al igual que había sucedido también en San Pedro. Como indica Lavedan, “el hecho urbanístico de situar como refuerzo de las murallas la iglesia es una herencia del sistema empleado en las civitas, desde los primeros años de la Edad Media, por ser edificios construidos con materiales más sólidos y compactos.”<sup>3</sup>

La longitud otorgada a la nave transversal en el fondo resulta peculiar. Incluso su misma existencia ha desdibujado la imagen gótica. La extraordinaria dimensión queda fijada en esa primera etapa, según la arqueología ha sacado a la luz. Éste es sin duda un aspecto interesante, si bien no valorado lo bastante por la historiografía. No estaría de más recordar el desarrollo del transepto en la Catedral gótica de Burgos, cuya solución Karge la relaciona funcionalmente con el camino de Santiago y establece ciertas vinculaciones con el de la Catedral de Santiago de Compostela.<sup>4</sup> El

profesor Moralejo va todavía más allá, sugiere la posible ascendencia del crucero de Silos, aceptando desde un punto de vista funcional su situación a la vera del Camino.<sup>5</sup> Sea como fuese, la constancia documentada de los precedentes explican la vigencia del nuestro. Partiendo de esa argumentación no parece desafortunado atribuir su adopción en el templo vitoriano a la revitalización del Camino de Santiago que desde Bayona pasaba por la villa. Precisamente cuando Vitoria bascula a Castilla adquiere renovada vigencia dicha ruta y Santa María debía ser la primera iglesia encontrada por los peregrinos al penetrar en la ciudad, recibidos en una proyectada puerta norte, en las inmediaciones al crucero, a pesar de no llegarse a ultimar, pues no supera la idea de un diseño. De hecho la tesis nos proporciona causa y fecha para la solución, como sucedía en los antecedentes. Por tanto su adopción y formato no serían extraños a un cometido funcional. Se constata de este modo un buen ejemplo de interdependencia entre la Historia y la Historia del Arte. Y por otra parte refuerza la vinculación de la Catedral Vieja de Santa María con esa cultura de las peregrinaciones que Apraiz tanto había defendido.

En este sentido resultan certeras las palabras de Manuel Riu: “en el campo de las construcciones eclesiásticas es mucho el camino que queda por recorrer arqueológicamente, las obras que se han ido realizando en muchas iglesias comunitarias obliga a una revisión de la cronología, de paramentos, argamasa y sucesivas construcciones con el estudio del destino dado a cada pieza. Estas iglesias parroquiales no pocas veces han dado lugar a la creación de núcleos de población intercalados en el paisaje urbano.”<sup>6</sup>

No se ha determinado con exactitud las causas que impidieron que la empresa se viera coronada con éxito, su empeño no va

más allá de la cabecera y del trazado del crucero. Habrá que esperar a tiempos más favorables para que las obras prosigan en una fase ya plenamente gótica que, incluso pese a sus alteraciones, todavía hoy impone una forma al espacio.

### 3.4.3 ETAPA GÓTICA

Un momento extraordinario en la definición de la imagen gótica vitoriana tiene cabida en el reinado de Alfonso X el Sabio. Tras una visita en 1256 completa el plano medieval; al inicial ensanche de su predecesor añade una segunda ampliación, extendida por el este de la villa. La remodelación urbana se materializa en las calles Cuchillería, Pintorería y Judería, cortadas por cantones y bordeadas por la cerca monumental, siguiendo la costumbre. No hará falta insistir cómo la toponimia acusa la orientación artesanal, a la vez que refrenda el protagonismo de la comunidad judía, cuyos impuestos han de contribuir de algún modo al progreso urbano, y quizás una buena parte fueron desviados hacia las fábricas parroquiales, que comienzan a monumentalizar sus trasnochadas construcciones así como a adecuarlas a los modos vigentes y mejorar su apariencia, conforme a la favorable situación.

El patronato de Don Alfonso X, de manifiesto en varios momentos de su reinado, marca el inicio del arte gótico, ya consolidado en la ciudad. La primera noticia documental es la de la fundación de la Iglesia de San Ildefonso, presidida por una imagen real.<sup>7</sup> Todo, *imagen y fundación* delata la intervención del soberano, con una contribución material y figurativa en la implantación y desarrollo del estilo, de hecho las obras por él patrocinadas inauguran su práctica. A la par se dinamiza la presencia del santo toledano en la villa, dilucidando la sobresaliente notoriedad en el futuro proyecto iconográfico de la Catedral.

Evidentemente la transcendencia del rey no se limita a lo expuesto, reiteradas veces él mismo se define como el patrón de las iglesias vitorianas. Y como se ha señalado “este gran afecto que don Alfonso X debió sentir hacia Vitoria queda patente en 1263 cuando insiste al obispo de Calahorra ‘*las iglesias de Vitoria son mias más que ningunas yglesias del reyno e yo he patronazgo.*”<sup>8</sup> El problema radica en determinar ese patronato, sabemos por las Partidas que el epíteto se generaliza para todo aquel que beneficia a alguna institución religiosa con algún tipo de contribución, bien sea la cesión de un terreno, bien una ayuda económica a la fábrica y por supuesto el cubrir los gastos de un nuevo edificio. En la citada advertencia al titular de la seo calagurritana, autoridad eclesiástica que regía los destinos de las iglesias alavesas, se advierte un tono reivindicativo y a su vez aseverativo que tal vez denuncie las intenciones y las atenciones del monarca a los templos gasteiztarras, aunque con la excepción de San Ildefonso, ignoramos su incidencia en las parroquias restantes.

Cabría preguntarnos si su iniciativa afecta a la reconstrucción de Santa María. El enérgico y persistente fervor alfonsí hacia la Virgen, quizás, abone la intuición. Por otro lado, demostrada su implicación en la empresa urbanística que fija definitivamente el escenario medieval, no parece impropio que favorezca la monumentalidad de los edificios religiosos, máxime cuando esta parroquia, Santa María, por razones desconocidas no había ultimado su proyecto anterior, a todas luces de comienzos de siglo, con lo cual la iglesia más antigua y principal permanecía inconclusa. Además las actuaciones del Plan Director han sacado a la luz una serie de monedas cuyas utilizadas como material de relleno de la cabecera. El aporte numismático y la misma arqueología acuden a testificar por lo

menos la coetaneidad de la *fase inicial gótica* de la cabecera a su reinado, si no su implicación directa. No obstante, la intervención no debe afectar a la totalidad del conjunto, pues la construcción y la elevación del testero, por donde se retoma la nueva fábrica, denotan cambios en su morfología correspondientes a campañas edilicias diferentes que se suceden, aunque no con un ritmo lineal ni uniforme. Etapas y avances progresivos que articulan el proceso y jalonan la evolución arquitectónica del monumento, al igual que la perfecta integración del programa escultórico, tanto formal como iconográficamente.

También al patronato de Alfonso X hemos atribuido recientemente la Virgen de la Esclavitud, como se verá posteriormente en el estudio escultórico, a buen seguro donada a la iglesia que en aquellos momentos se estaba ejecutando, fechada hacia 1280, este dato vendría a confirmar una vez más la implicación del monarca castellano en la nueva fábrica.

Reconocer el decisivo impulso del rey sabio es obligado, sus decisiones cimentan el proyecto gótico, aunque se materialice éste unos años más tarde. A luz de la situación histórica su interés se refleja con precisión. La misma enumeración de los acontecimientos evita toda discusión: en 1256 amplía el plano urbano, en 1257 funda San Ildefonso, en 1263 reivindica ante el Obispo de Calahorra el patronato de las iglesias vitorianas, sus disposiciones son proclives y totalmente favorables al núcleo ciudadano frente a la cofradía de Álava y el 14 de abril de 1271 otorga a Vitoria el *Fuero Real*. Todo ello aconseja defender una notable incidencia si no su intervención directa en las empresas artísticas vitorianas. Sin duda su voluntad y decidida apuesta fraguan un tono óptimo para el progreso cívico que forja la adopción generalizada del gótico a lo largo del siglo XIV.

A pesar de la dificultad de precisar el ritmo de desarrollo de los edificios medievales así como la resistencia a delimitar las campañas sucesivas que jalonan la articulación de las obras; sin embargo el clímax de la creación del perfil de la ciudad corresponde con un momento ligeramente posterior, todo apunta hacia los años finales del siglo XIII, prolongándose en el XIV. En efecto, asistimos a una actividad edilicia desenfrenada para un núcleo pequeño y reciente como Vitoria. En otro lugar hemos evocado la idea de la urbe como una gran cantera abierta donde arquitectos, canteros y mazoneros participan simultáneamente en las numerosas canterías abiertas, ubicadas a escasos metros unas de otras. Piénsese que se trabaja en Santa María, que se reconstruye a la par San Pedro, que debía estar recién ultimada la fundación de San Ildefonso, que se remozan los conventos de dominicos y franciscanos. Completándose con las obras ya más avanzadas en San Miguel y San Vicente. Todos ellos forman el entramado monumental vitoriano, ahora asistimos a su misma gestación, lo que hace que esa escenografía y ámbitos imprimen a una forma gótica a toda la ciudad, pues en verdad es la visión que todavía domina como la literatura ha cantado.

#### **a. Sobre la imagen construida**

La iglesia dirige el trazado medieval, constituye un polo neurálgico en torno al que se articula el callejero y el caserío, su emplazamiento ha cambiado poco, las modificaciones afectan a las dimensiones y al estilo, de modo progresivo ampliada para cumplir mejor sus funciones. De hecho es una iglesia urbana, condición parroquial generalizada en una segunda fase del estilo. De partida esa primitiva categoría templaria repercute mínimamente en la propia construcción. La tipología del conjunto, la misma estructura, la organización sigue de cerca

los modelos canónicos catedralicios. El carácter parroquial apuntado origina en buena lógica algunos cambios, traducidos en especial en una reducción de sus dimensiones y se acusa con preferencia en la ausencia de algunas dependencias comunes de la topografía catedralicia, se echa en falta el coro de canónigos, de tan amplio desarrollo en la planimetría de las seos, y el claustro con sus dependencias anejas, caso de la sala capitular. Si bien esa carencia claustral incide con más fuerza en la organización y distribución de ámbitos funerarios que en cualquier otro aspecto. De todos modos la obra jerarquiza la práctica artística de la ciudad, como su aspecto trasluce, y quién sabe si hay detrás un interés en reivindicar una sede una vez realizada la obra.

No se ha determinado con exactitud su imagen gótica, pero entendido el término no solamente como imaginería o decoración plástica sino en una acepción más amplia que compete asimismo a las estructuras arquitectónicas y litúrgicas.<sup>9</sup>

Describe una planta basilical de tres naves, el crucero de una nave muy acusada, tres capillas radiales abiertas a la girola y presbiterio de cinco tramos donde se prescinde del tramo recto, para tal solución se había aducido su índole parroquial.<sup>10</sup> El Profesor Bango señala el carácter anómalo en el diseño de su cabecera y sugiere su origen en función de “un efecto generalizado de reducción de dicha parte del templo en esta centuria.”<sup>11</sup> El excesivo desarrollo del crucero, como se ha dicho predeterminado por la fase anterior de la fábrica, ha desfigurado la obra gótica anulando hasta su misma interpretación.

Ignorando la anomalía de la nave transeptica, la planimetría vitoriana delata la pervivencia del tipo canónico francés, con capillas radiales, si bien ligeramente desdibujado por la longitud del crucero. La adopción de este esquema prototípico galo, lejos

de ser un arcaísmo como se había defendido, impone una intencionalidad. La elección del formato ha de vincularse al estatuto de *iglesia real*.<sup>12</sup> Según Sedlmayr “aproximadamente a partir de 1200 el modelo de todas las iglesias reales de Europa –con pocas excepciones– ha sido la Catedral real francesa,”<sup>13</sup> que apoya la sospecha.

En palabras del historiador: “el verdadero motivo reside en que Francia creó en sus catedrales una encarnación visible de la *iglesia real* sin comparación en su tiempo en toda Europa; un grandioso sistema arquitectónico al que no había más remedio que recurrir cuando se pretendía hacer valer una aspiración al reino.”<sup>14</sup> De hecho la autoridad ideológica del modelo dilucida que sean tipologías obligadas a imitar. En nuestro caso se confirma la hipótesis, salvando las distancias; sin defender que Vitoria aspire a ser la capital de un nuevo reino, una voluntad en divulgar esa unión a la monarquía resulta verosímil para lo cual se apuesta por una *imagen* que así lo pregone.

La copia del prototipo se ha de entender en el marco de la iconografía de la arquitectura, con la intención de reproducir un formato pleno de resonancias dinásticas.<sup>15</sup> Ahora bien en el logro final y el grado de similitud alcanzado ya intervienen otros factores que condicionan esa evocación. Ni que decir tiene que si la adopción consciente de la plantilla no plantea dudas, no se ignorará sus precedentes inmediatos, caso de las plantas de Burgos y León, que por su acreditada contribución puntual le han podido proporcionar el esquema. En cualquier caso el matiz ideológico implícito parece fuera de toda duda, como incluso la plástica y la misma heráldica pregonan.

El mismo Sedlmayr ha señalado que en ocasiones el construir una iglesia de este tipo obedece a la aspiración de fundar una organización episcopal propia.<sup>16</sup> Defender

algún interés en reivindicar la antigua sede de Armentia está dentro de lo posible, en realidad más tarde Santa María será la heredera de aquélla. Como es sabido, incluso algunas iglesias abaciales o parroquiales rivalizaban en su categoría con sedes episcopales. Entretanto la falta de documentación deja la idea en una nebulosa; si bien en 1387 en una carta el Obispo Martín de Pamplona, dirigida al papa Clemente VII en Aviñón, solicitando elevarla a colegiata, califica a nuestra iglesia como *solemnis y pulcra*.<sup>17</sup> El dato no deja de tener importancia, por una parte se ampara en una construcción notable para demandar una superior jerarquía eclesiástica, con lo cual esa aspiración arriba apuntada por el historiador se confirma. Pero tampoco podemos olvidar la condición formularia, retórica y hasta tópica de la misiva diplomática, máxime cuando lo que se pretendía era elevar la categoría, de hecho el tono y los calificativos han de ser elogiosos y positivos por necesidad. De todos modos puede leerse entre líneas, y considerarlo como un dato de interés que vendría a indicar, a falta de otros testimonios más directos, la práctica finalización de la obra, que después de todo los mismos aspectos morfológicos, formales e iconográficos aconsejan.

Y esa ascendencia del paradigma galo pervive en la organización de sus entradas y en el proyecto escultórico. El templo distribuye sus accesos en un pórtico tripartito a los pies y en el lado sur del crucero y otro portal más en las inmediaciones del brazo norte de la nave transéptica, como luego se verá, cuya coincidencia con el prototipo francés no podía ser más estrecho, aunque no hemos de ignorar su recepción en monumentos hispanos como Burgos y León, con los que viene a mantener una estrecha comunidad temática, especialmente con la primera, que promulga una comunidad de parentesco.

Es fácil imaginar que la decisiva apuesta por una imagen arquitectónica se debe a la intención de celebrar o conmemorar su condición real. Ahora bien, precisar la cronología del proyecto resulta más problemático. En efecto, con Alfonso X se constata un impulso significativo, pero ello no autoriza a adscribir la construcción completa de la iglesia de Santa María de Vitoria a su época, atribución que los propios estilemas formales e iconográficos niegan. Nos enfrentamos desde el punto de vista metodológico *al principio de indeterminación* como ya señalara Moralejo, “cuando al tratar un edificio medieval se habla de etapas o campañas se suele entremezclar hechos e índices muy heterogéneos. Una campaña constructiva es en principio, antes que un hecho artístico o arqueológico, un hecho administrativo y económico definido por una cierta continuidad de trabajo de una determinada empresa.”<sup>18</sup>

Desasistidos de documentación artística el calendario político aporta datos que contribuyen a discernir los avances. Atribuir a Alfonso X el inicio de la fase gótica es idea ya argumentada, incluso considerar la concesión del Fuero Real como el momento culmen de las atenciones se perfila con peso. En verdad los problemas del final de su reinado comprometen la idea de unos últimos años proclives al apoyo de empeños edilicios, la situación sugiere la parada de la empresa y vendría a explicar el cambio de campaña detectado en las capillas absidiales. Con Sancho IV no hubo de ser mucho mejor. Un eslabón decisivo supone la fundación de la Hermandad de la Marina de Castilla con Vitoria en 1296, en buena lógica activadora del foco urbano en los años sucesivos y a lo largo del siglo XIV. En 1329 se sentencia un pleito entre los clérigos rurales y los urbanos, dirimido por el arcediano de Calahorra don Fernán Ruiz de Gaona, la resolución favorable a los

intereses de los religiosos vitorianos es un claro reflejo del ascenso de la clerecía urbana. Y por tanto su progreso ha de relacionarse con el desarrollo del gótico monumental. La Voluntaria Entrega en el 1332 materializa, mejor que ningún otro avatar, la extraordinaria ascensión de la ciudad y el desesperado e inoperante intento de los nobles de acotar y agotar tal progreso. Todos reflejan acontecimientos decisivos de la evolución histórica de la urbe y por consiguiente han de jalonar algunas de las pautas rectoras de las grandes empresas artísticas cívicas. La situación descrita debió afectar preferentemente a Santa María, obra de patronato real a la cabeza de las parroquias vitorianas.

De todos modos el diseño planimétrico, ligeramente desdibujado por la incidencia de la construcción anterior, aboga por ajustarse al modelo de iglesia real francesa, con las connotaciones ideológicas implícitas que conlleva. En buena lógica su estatuto de iglesia *real* le debió imponer o cuando menos facilitar el formato. La proyección del crucero ha de ligarse a su funcionalidad y situación a la vera del Camino.

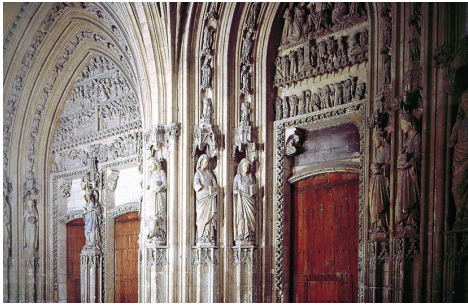
La plantilla adoptada le proporciona una cierta similitud con el paradigma de la seo gótica, cuya tipología y aspecto quiere reproducir, aunque en su evocación intervengan otros factores que condicionan su grado de similitud. La ascendencia del prototipo canónico se confirma en la propia organización de sus entradas y en la distribución del programa plástico, del que seguidamente daremos cuenta.

A lo que dijimos antes del diseño planimétrico se suman su isometría, todo concreta obviamente la imagen que nos ha llegado. Destaca la verticalidad de su alzado, conforme a ese ímpetu ascensional que tiende hacia Dios e intenta evocar la Jerusalén Celeste, aunque hay quien piensa que más que evocarla, la refleja. Recorre la

parte alta un triforio, frecuente en las construcciones del País Vasco. Y un cuerpo de óculos corona el ándito. En el perfil de la Catedral de Santa María contrasta el exterior con una apariencia de fortaleza, inducida por su cometido defensivo como se ha apuntado, que de hecho viene a coincidir con uno de los modos habituales y generalizados en el momento, en oposición al valor lumínico interior. Desde luego el ritmo interior no se traduce para nada en el exterior. Y esa arquitectura cerrada impone su marca, como no podía ser de otro modo, pero esta construcción compacta cerrada, opaca al exterior no deja presentir el concepto ambiental, claro, ligero, grácil del interior, donde se apuesta por un espacio amplio, diáfano, que no alcanza ni de lejos el carácter de arquitectura traslúcida peculiar en el tratamiento de los prototipos góticos, entendida como emanación de la luz de Dios, fiel reflejo y semejanza de la ciudad celeste, donde el visitante se siente transportado a *otra realidad inmaterial*, bañado en una luz coloreada de las vidrieras que aquí no se ve y se niega por esa condición de fortín.

Una serie de pilares, capiteles y columnas pueblan el recinto, cerrado por sencillas cubiertas hoy abovedadas, elaboradas en los distintos momentos, cuyas claves precisan la titularidad de las capillas, definen los ámbitos litúrgicos de la Catedral e, incluso, pregonan la generosidad de sus promotores.

Hay que pensar que la Catedral se convierte –y en nuestro caso se puede aplicar al templo parroquial– en sala comunal. El hombre del medievo participa de una armonía colectiva cuyo reflejo sería la Catedral. Además la iglesia deviene en el símbolo del desarrollo de la comunidad, se fragua una serie de relaciones recíprocas y la iglesia queda como imagen y como icono de ese ascenso urbano, en el sentido estricto es una obra comunal.

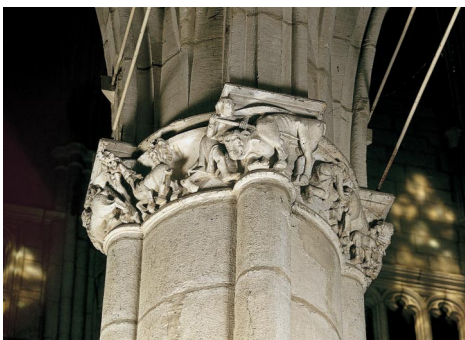


Quintas Fotógrafos

Imagen 97. Visión panorámica del pórtico occidental

Como ha señalado Duby: “Por su función iniciática, emblemática la obra de arte está, por consiguiente, en correspondencia con una visión del mundo y su historia incluye la historia de un sistema de valores. Pero la obra de arte se muestra dependiente pues la produce las riquezas de una sociedad que ella pretende renovar. Su historia incluye también la de un sistema de producción.”<sup>19</sup> Vitoria vino así a ser un símbolo de la alianza del monarca y los parroquianos frente a los nobles. Y en cierto modo las construcciones parroquiales y sus emblemas heráldicos actúan de testigos certificando esas alianzas.

Para finalizar este breve recorrido de la imagen constructiva de nuestra Catedral quiero insistir en algunos elementos –a nuestro juicio plenos de intención– que no han recibido la atención merecida. Así empotrados en el segundo contrafuerte del lado norte queda embutido un sillar con rosetas, la literatura artística lo ha considerado de tradición visigoda aunque su técnica es más avanzada.<sup>20</sup> De todos modos la idea de una intencionalidad en su reemplazo toma peso, la solución más allá de una función tectónica ha de obedecer a un cometido ideológico; hasta donde llegan mis noticias es el resto más antiguo existente en los templos vitorianos. Su recurso, acaso, sea un *expolio* en el sentido etimológico del término, en tanto en cuanto su apropiación viene a conferir antigüedad a la obra. Más que una decoración su adopción vendría a denotar una *condecoración* del edificio con restos de un pasado que le proporciona legitimidad, autenticidad, autoridad sobre las otras parroquias. En verdad la solución coincide con esa tónica generalizada “de una deliberada voluntad por acumular la visión de un pasado histórico a la clarificación del presente y hasta la dominación del futuro,” que señalara García de Cortázar para otros casos.<sup>21</sup>



Quintas Fotógrafos

Imagen 98. Capitel historiado del crucero. Escena de caza

En la misma línea pueden considerarse los restos que hoy componen la capilla de San Prudencio donde el tipo de columnas y capiteles denuncia la presunta reutilización de restos de una etapa anterior de tradición cisterciense –con todos los problemas que plantea el término–, que pudiera corresponder a esa primera planta o bien vestigios de otras construcciones. Toda vez que la idea de capillas en alto puede vincularse a modelos de peregrinación.

En efecto son muchos los datos que un análisis más detenido de los ámbitos de la Catedral nos proporciona, pero desbordan los propósitos de este breve esbozo de su imagen, por lo que nos centramos en los más significativos. De todos modos los lados del crucero quedarían embutidos y vendrían condicionados por la muralla, con las repercusiones que ello impone.

En resumen, de lo expuesto se deduce un acusado interés en destacar a Santa María sobre las empresas vitorianas coetáneas, manifiesta sus diferencias en la tipología de la planta, del alzado y hasta del programa escultórico. La divergencia es tan evidente que excusa cualquier aclaración. La génesis de su particular personalidad no parece una elección arbitraria, se adivinan motivos profundos –tácitos o expresos– con la intención de proclamar prioridad, jerarquía, patronato dinástico y quién sabe si hasta futuras aspiraciones religiosas, para lo cual se invierten todas las posibilidades al alcance con la voluntad de forjar una imagen, en la acepción más amplia del término, que así lo proclame. Veámos ahora cómo contribuye en ello la plástica.

## b. Sobre la imagen esculpida

### Introducción

La significativa aportación de la plástica gótica de Vitoria, es argumento plenamente reconocido por la historiografía;

como reiteradamente ha señalado la literatura artística, su producción junto a la toledana y el foco de Pamplona forman lo más granado de la actividad escultórica en la Península en la decimocuarta centuria —excluida la corona de Aragón—. De las empresas monumentales las obras de la Catedral Vieja acaparan el proyecto más ambicioso llevado a cabo en la urbe. Ahora bien su primitiva condición parroquial, siguiendo lo habitual en una segunda fase del estilo, no permitía augurar tan óptimo resultado. Sin embargo, Santa María, a la cabeza de la Hermandad de la iglesias gas-teiztarras, desde sus inicios revalida su prioridad y carácter jerárquico sobre el resto del tejido religioso a través de su *imagen*.

De todos modos, la ascendencia del prototipo canónico se confirma en la propia organización de sus entradas y en la distribución del proyecto plástico, del que seguidamente daremos cuenta.

La cronología tardía de la escultura de la seo vitoriana es supuesto unánimemente aceptado por la crítica. Desde la óptica formal su acusada diacronía con los paradigmas del estilo reduce su iniciativa a adoptar y adaptar *modos y formas* plenamente consolidados, como había pasado por otra parte en la producción hispana. Los grandes logros del gótico tales como: el predominio del eje vertical, el encuentro del hombre con su propia imagen, la supresión de las relaciones de dependencia del relieve del marco arquitectónico —reducido a fondo pero sin ser determinante—, el redescubrimiento de la estatua, su pleno dominio de la gravedad, su valor tectónico y su carácter monumental, entre otros habían alcanzado su recetario definitivo hacía tiempo; de hecho nuestros modelos quedan libres de especulaciones teóricas, por tanto en este sentido se limitan a fijar, con mejor o peor resultado, las soluciones canónicas y, en cierto modo, ya agotadas.

Asimismo, la situación apuntada afecta por igual al plano iconográfico donde también las constantes generales de los programas —como la articulación en torno a la interpretación eclesiológica/mariana de los temas, su formulación con un complejo grado de sistematización, la exposición narrativa y continua de las escenas para concretar un desarrollo unitario— había adquirido ya su enunciado prototípico. A pesar de lo normativo y genérico de un programa medieval, éste es producto de su tiempo y como tal ciertas notas, más o menos solapadas, delatan su momento. Sospecho que ahí radica la innovación y aportación más notable de la escultura de la seo, no suficientemente valorada en su conjunto. La amplitud episódica y la síntesis de ciclos adquieren la categoría de constante, toda vez que contempla nuevos temas debidos a su dimensión litúrgica cuya presencia los diferencia de la plantilla habitual, revalorizando su alcance.

Abordar la plástica arquitectónica o la escultura del templo vitoriano con la intención de determinar la progresión de la construcción no es tarea fácil, nos enfrentamos, como ya señalara el profesor Moralejo, “al principio de indeterminación, más acusado si cabe en lo referente a elementos decorativos, pues éstos pueden prepararse con anticipación, incluso se reaprovechan de otras campañas o bien puede suceder a la inversa, la decoración escultórica como colofón de la obra, lo que por supuesto dificulta su análisis.”<sup>22</sup> En otro orden de cosas el trasiego —sin documentar— de imágenes de sus primitivos destinos desdibuja no sólo la apreciación estilística o cronológica sino que altera el mismo mensaje iconográfico, una de las cuestiones prioritarias de la imagería medieval.

El proyecto monumental de la seo vitoriana invade el brazo sur del crucero y se remata con un pórtico tripartito ubicado a

los pies de la iglesia; se echa en falta un acceso amueblando el lado norte del transepto, su carácter cerrado de impronta militar lo hacía del todo inviable —al menos con tal emplazamiento—, aunque en principio, la hipótesis de una entrada en sus proximidades no ha de abandonarse y va cobrando consistencia. De hecho, la distribución y organización de sus portales insiste en esa evocación del modelo paradigmático galo, si bien los precedentes españoles inmediatos acaso le faciliten el esquema, como su reconocida contribución en estilemas y programas parece indicar.

De todos modos la plástica se completa asimismo con la escultura de capiteles y claves. En los primeros una notable reducción, por otro lado habitual en el gótico, limita la producción a una decoración fitomórfica y ciertos temas historiados, totalmente esporádicos y por supuesto despojados del cometido significativo de momentos anteriores, conforme a la colonización y preferencia de la talla pétreo por el exterior. Las claves ultiman el registro monumental, al notable valor estilístico de algunas se añade su alcance iconográfico, refieren táctica o expresamente ciertos contenidos semánticos sin desarrollo narrativo en los portales caso de la Anástasis o el mismo San Juan. En ocasiones componen un conjunto de representaciones que matizan el mensaje catedralicio. En efecto se combinan con el mobiliario litúrgico, la imagería y la iconografía arquitectónica para determinar un proyecto que como figuración de la Jerusalén Celeste, imagen arquetípica a la que aspiraba toda la iglesia medieval, adquiere su pleno sentido.

Como se ha dicho discernir la evolución progresiva de los trabajos escultóricos es tarea complicada. La ausencia de datos reduce las tesis a intuiciones más o menos objetivas, que sin una ratificación documental demostrable y positiva no superan





Imagen 99. Portada de Santa Ana

la categoría de hipótesis de trabajo. No obstante el aporte estilístico, las consideraciones iconográficas, el análisis de la obra en sí y su aproximación por cuantas vías lo permitan son pilares suficientemente sólidos y válidos para apoyar la argumentación y hacer avanzar la investigación; toda vez que los datos indirectos, proporcionados por otros conjuntos a los que se vinculan, son indicadores fiables para establecer y contextualizar el aporte catedralicio. En la síntesis de esa pluralidad de fuentes de información bascularán las conclusiones.

En cualquier caso suponer la programación conjunta y unitaria del proyecto iconográfico resulta lo indicado, aunque su ejecución se aborde en estadios sucesivos o incluso por talleres distintos que trabajan a un tiempo, generando la llamada implosión de estilos simultáneos. A buen seguro el grueso de la actividad plástica, entendida ésta con cierta consistencia y un grado de continuidad —más allá de la labor esporádica de un capitel o una moldura decorativa— se inició por la conocida como puerta de Santa Ana; el ritmo constructivo de la fábrica desde la cabecera hacia los pies así lo aconseja para proseguir en el Pórtico Occidental, lo que no niega en éste la evidencia de una imaginería monumental previa o simultánea a esa primera portada, caso de las figuras veterotestamentarias de las jambas. Una continuidad más que una reanudación de campañas define mejor la empresa escultórica vitoriana, variados indicios avalan la sospecha de no mediar un margen temporal amplio entre sus respectivas facturas, incluso la idea de un trabajo sincrónico y simultáneo en cierto momento no parece desacertada. De lo llegado se deduce cuando no una coetaneidad entre ellas por lo menos un avance progresivo sin grandes modificaciones, ni cortes, la similitud de marcas de cantería en sus respectivas estructuras

arquitectónicas —a pesar de la neutralidad que se les imputa, dado su carácter reiterativo y la amplitud de su vigencia—, sugiere cierta proximidad. Mayor interés reviste la comunidad de dovelas de sus respectivos portales, la identidad ejecutiva acerca posiciones, aunque bien podríamos encontrarnos ante esos supuestos principios de indeterminación, pero su misma existencia y especialmente su utilización anula sus diferencias en el tiempo que una acusada diacronía haría inviable.

#### Portada de Santa Ana

La puerta monumental se abre en el brazo sur del crucero. Su ubicación denota un ligero desplazamiento hacia el flanco occidental, inducido por razones estratégicas; la participación activa de Santa María en el encintado defensivo determina los cambios apuntados, la integración en la muralla imposibilitaba la apertura con tal emplazamiento. El portal queda así encajado en un espacio estrecho, proyectando una marcada diagonal. La portada fue tapiada por unas obras de refuerzo del edificio, —como se ve la tectónica ya planteó problemas desde antiguo—. Se redescubrió en la intervención de 1962, de todos modos los cuantiosos e irreversibles desperfectos de su cerramiento —muchas tallas fueron serradas con la consiguiente desaparición de buena parte de los atributos iconográficos— impiden reconocer con mayor precisión lo fijado. Su estructura tipológica sigue un modelo clásico cuya plantilla se inaugura en el portal de San Teófilo de París, con nichos en las jambas para alojar estatuas y rematada en gablete que concede al portal elegancia. El modelo parisino concreta un prototipo que, como ha señalado Sauerlander, “llega a formar escuela por Europa entera hasta bien entrado el siglo XIV.”<sup>23</sup> Si bien el tipo vitoriano puede venir indicado por los ejemplares hispanos más próximos.

Las arquivoltas se organizan en cinco arcos de fuerte derrame. El despiece vertical de las dovelas subraya el carácter ascensional de la portada de acuerdo al sentido de elevación gótica. La iconografía allí dispuesta, en apretada síntesis de ciclos, enriquece el mensaje anunciado. Para la más externa se adoptan personajes del Antiguo Testamento. El cordón contiguo presumiblemente fija los distintos tipos iconográficos cristológicos, siguiendo una variante chartriana, coronando las dovelas superiores con ángeles donde San Miguel se coloca a la cabeza, como príncipe de las cohortes celestiales. En la tercera se prefiere la diversidad de figuras religiosas: obispos, padres, representantes de órdenes religiosas, sacerdotes veterotestamentarios, etc. El dovelaje de la cuarta detalla un coro de santas, cuya ejecución coincide con la homónima del portal del Juicio Final, denuncia su comunidad y avala la apuntada cercanía. A la arquivolta interna se destina el ciclo de la Infancia; enlaza en significado con la imaginería dispuesta en el dintel que la culmina. Algunos temas iconográficos son un *unicum* en la producción monumental alavesa y desde luego es el conjunto infantil más amplio y rico de su plástica. El artista resuelve bien las composiciones, la factura exhibe un notable vigor narrativo favorecido por el propio avance cronológico; el lapicida organiza la trama hacia el fondo para conferir profundidad y volumen al ámbito espacial, abandonando el concepto de relieve plano se concretan auténticas escenografías habitadas por los protagonistas fijados en él. La cota de dinamismo y espontaneidad es sorprendente, con ciertas coincidencias con la de otros proyectos de iconografía marginal e, incluso, profana.

El dintel manifiesta un tratamiento prácticamente independiente, que se encuentra coronado por unas arquitecturas turriformes,

observando el principio de consustancialidad del gótico, su condición constructiva domina sobre el matiz decorativo, de hecho se genera una especie de nicho corrido como marco de fondo para cobijar y distribuir la estatuaria, pues, dada la proyección volumétrica de las figuras y el pleno dominio de la gravedad exhibido, les corresponde mejor que a ningunas otras la definición de auténticas estatuas, como imágenes que *están* en el espacio.

En el friso se representan sendas escenas. La primera de la izquierda fija una Sagrada Parentela, para la pareja central se ha querido ver bien a Isabel o Zacarías —como progenitores de San Juan y vinculados al alcance del Precursor en la escena superior—, bien a Joaquín y Santa Ana, como antecesores de Cristo. El protagonismo de Santa Ana estaría directamente relacionado con la propia dedicación de la Puerta y su patronato sobre la capilla próxima, que inclina la balanza a favor de la segunda alternativa, acusando esas relaciones entre las portadas y la topografía templaria adyacente.

Para el grupo del extremo derecho se ha reconocido una Sagrada Familia, no obstante la presencia de una segunda mujer compromete la hipótesis, si nos atenemos a la verdadera acepción iconográfica del término. Otra posibilidad es asimilar la composición al *Hypapante* festividad litúrgica que conmemora el *encuentro* del anciano Simeón con el Niño, de amplio desarrollo en el mundo bizantino, pese a que Occidente prefiere la Presentación misma, aunque en algunos modelos italianos se insiste más en el encuentro propiamente dicho. En el último supuesto su presencia conecta con el asunto bautismal que corona el programa, la escena fijada inicia el ritual litúrgico prescrito en la Antigua Ley como prefiguración del Bautismo, sacramento de la Nueva Ley.

En el registro intermedio la serie figurativa resultó tan dañada con las obras de refuerzo que es imposible con fiabilidad reconocer la idea primitiva. En cualquier caso pensar en secuencias narrativas intercaladas entre los asuntos del dintel y el tímpano parece lo indicado. Al tímpano se destina el Bautismo de Cristo, la trama se ajusta al modelo habitual, pero se exalta su carácter teofánico. La plantilla iconográfica e incluso la formal las proporciona la puerta del claustro de la Catedral de Burgos, a su ascendencia icónica y estilística se suma la comunidad topográfica, nótese que también allí se ubica en el brazo sur del crucero. La vinculación con el ejemplar castellano está fuera de duda, sin embargo la propia cronología alavesa niega la comunidad ejecutiva, reduciendo su ascendencia a la de fuente de inspiración, que no es poco.

Más estrecha si cabe es la afinidad del programa completo de portada, en Vitoria también se canta la doble naturaleza de Cristo. El valor carnal se alude en Burgos simbólicamente a través de la Anunciación y David e Isaías fijados en las jambas como columnas —en el sentido literal y figurado— del proyecto.<sup>24</sup> En nuestro portal se transforma en una representación expresa de la Encarnación, a través del ciclo de la Infancia y con especial insistencia en el retrato de familia, amueblando el dintel, conforme a un sentido naturalista propio del gótico y relacionado con el desarrollo de una iconografía más humanizada. La frecuencia de esta temática se constata en la pintura italiana aunque su adopción es de rabiosa novedad en la escultura monumental. Según imponían las normas de la jerarquía iconográfica la naturaleza Divina del Hijo se celebra en el tímpano, el espacio privilegiado de la portada.

El Bautismo se fija así en la entrada de la iglesia. Y como ha señalado Moralejo: “concebida la basílica medieval a modo de

ciudad de Dios, sus accesos cobran especial relieve como puntos de contacto entre el espacio sagrado y el profano<sup>25</sup>. Se formula, por tanto, un conjunto alegórico para subrayar el simbolismo de la puerta como entrada al Templo de Dios, pues el Bautismo es precisamente el sacramento mediante el cual el neófito queda agregado a la comunidad creada por Jesús, formando parte del cuerpo místico de Cristo. Este primer sacramento supone el ingreso a la vida espiritual por la que se accede a la Iglesia. Al fijarlo en una puerta se insiste en el doble significado de entrada a la iglesia como *edificio* y a la Iglesia como *congregación*. “Se utiliza en virtud de las posibilidades figurativas en la arquitectura, especialmente en relación con la imagen. El portal de Santa Ana acceso físico al templo se hace así metáfora *funcional* del sacramento, acceso espiritual a la iglesia como comunidad.”<sup>26</sup> Sentido alegórico y simbólico que queda perfectamente expresado a través de un claro dominio del contenido narrativo.<sup>27</sup>

Conocido el carácter litúrgico de la imaginería gótica ya habíamos intuido la probable ubicación del primitivo recinto bautismal en sus proximidades. La intervención del Plan Director de Santa María ha puesto al descubierto un antiguo ámbito, sustituido en el siglo XVI por una capilla moderna bajo la advocación de los Reyes.<sup>28</sup> De hecho la nueva titularidad puede tener algo que ver con el uso original, como es de todos conocido, el bautismo corresponde a la primera teofanía, íntimamente ligada desde su origen a la celebración litúrgica de la Epifanía. Incluso el 6 de enero se reserva fundamentalmente a celebrar la Epifanía bautismal, que vuelve a demostrar esa relación entre ámbitos, advocaciones y programas. De la construcción original primera quedan sendos arcos estrechos y apuntados, actualmente tapiados, cabe pensar que comunicaban la dependencia con la portada. La

comunidad detectada con la capilla bautismal de la Catedral de Santiago de Compostela, donde también existía una puerta menor en sus inmediaciones, abona por lo menos la sospecha.<sup>29</sup> Y así la imaginería sagrada proporcionaba la escenografía adecuada para decorar las conmemoraciones litúrgicas que en sus inmediaciones tenían cabida y celebrarlas, lo que no podía ser más apropiado, si bien se constata una generalización de tal procedimiento.<sup>30</sup> Toda vez que pone de manifiesto la relación entre el programa monumental y los ámbitos adyacente e inmediatos.

Algunos indicios reflejan su proyección urbanística, llamando la atención sobre un hecho que nos había pasado totalmente desapercibido. Atendiendo a la topografía de la Vitoria medieval, tras el ensanche de Alfonso X, su misma ubicación la coloca, de hecho, como la entrada dispuesta hacia las modernas calles por donde crecía la ciudad. De tal modo la nueva población accedía en el sentido físico y espiritual a través del Bautismo al templo, el dato resulta particularmente indicativo y de ninguna manera parece una elección arbitraria. El matiz ya fue señalado por Moralejo para Santiago de Compostela: “en su traslado –se refiere al baptisterio– al lado sur, en la nueva basílica románica, debieron influir razones que podríamos calificar de urbanísticas. Era a ese costado hacia donde se orientaba por entonces el crecimiento de la ciudad, hacia el *vicus novus* y el *villare*,<sup>31</sup> corroborando una cierta tradición que avala nuestra propuesta.

Además precisamente en la ampliación citada, promovida por el rey sabio, la judeoría es significativa. El dato incita a suponer cierta incidencia en la programación; determinadas opciones icónicas, acaso la elección del Hypapante, el alcance de las figuras del Antiguo Testamento y quien sabe si hasta la propia advocación de la puerta

quizás obezcan a algún tipo de condescendencia o guiño hacia ese colectivo, máxime cuando sabemos de una coexistencia pacífica en estos momentos. Y más que probable se antoja la desviación de parte de los impuestos de la comunidad judía hacia la construcción parroquial, que de alguna manera explica el alcance y el progreso de las obras. No hará falta insitir que Santa Ana es una advocación muy ligada al siglo XIV, de especial veneración en Vitoria donde es patrona del barrio, titular de un cantón próximo y de una puerta de la villa,<sup>32</sup> si bien cada uno de los ejemplos se inscriben en ese ensanche. De todos modos no veo inconveniente en defender un notorio proselitismo de lo dispuesto, incluso adivinar un cometido triunfal sobre el mundo judío no parece ajeno a su intencionalidad, pero en efecto la lectura eclesiológica se perfila como la más apropiada: la *Ecclesia ex circumcissione* reflejada en el dintel coronada y superada por la *Ecclesia ex gentibus* celebrada en el tímpano. Interpretación eclesiológica no exenta de vínculos con el acontecer cotidiano medieval vitoriano en el que se inserta, al que de algún modo obedece y al menos alusivamente denota, pues “en pocas ocasiones en la historia de la humanidad ha estado tan íntimamente ligado el edificio al medio en que se inserta.”<sup>33</sup>

La presencia de un San Juan Bautista en una de las claves de bóveda próxima al crucero insiste en tal significación y forja nexos con el programa y la capilla bautismal. Sintonizando o marcando más el sentido litúrgico de aquéllas. Toda vez que pueden extrapolarse algunas notas que ya señalara Sauerlander para la portada monumental románica: “El programa del portal forma parte del contexto *interior* de la iglesia y de la vida litúrgica. Y tales distinciones, lejos de arbitrarias y artificiales, son necesarias para comprender la complejidad y la multifuncionalidad de la fachada.”<sup>34</sup>

En los nichos de las jambas, cuatro a cada lado, hoy figuran sendas imágenes en cada flanco, el trasiego de piezas ha desdibujado el proyecto iconográfico. Ya en 1563 se queda en pagar a Pedro de Elosu por el transporte de las esculturas de la Puerta de Santa Ana a la puerta principal,<sup>35</sup> indicativo de su integración en el plan primitivo. En la izquierda encontramos dos mujeres, tradicionalmente identificadas como Santa Catalina y Santa Bárbara, no obstante, los atributos iconográficos de la primera Santa corresponden mejor con la mártir Lucía, reconociendo al emperador Diocleciano en la figura echada a sus pies. La talla contigua, una imagen del mismo tipo, presenta una fractura en el cuello y su cabeza no se ajusta al cuerpo actual, avalando la idea de una reutilización de otra imagen similar. Estilísticamente no encajan en la factura de la obra monumental que las acoge, mostrando claras y notables diferencias disonantes con el conjunto, los estilemas denotan una ejecución posterior a la portada. Azcárate las consideraba obras del XV, abogando por una influencia norteña,<sup>36</sup> el tipo de indumentaria las sitúa en los años finales del siglo XIV. Por su parte Cantera en su estudio de pórtico de 1951 reconocía en las jambas las figuras de Lucía, Catalina y Bárbara, trasladadas posteriormente a Santa Ana.<sup>37</sup> En buena lógica componían el ciclo de las Vírgenes capitales que con Margarita completaban el cuarteto. Y aunque desconocemos su ubicación original, conocida la extraordinaria proyección de la imagería de Santas en la fachada de los pies, bien pudieron ocupar en su día algunas de las jambas, hoy vacías. Sus modos las coloca entre los últimos eslabones de la producción monumental de la seo vitoriana.

Todavía más compleja y confusa es la pareja de varones de los nichos fronteros, la ausencia de atributos específicos y la imprecisión iconográfica impiden una iden-

tificación fiable; acaso pueda reconocerse como San Bartolomé al personaje lampiño que empuña un mango; en el otro Cantera ha querido ver a San Luis rey de Francia si bien nada apoya su hipótesis, incluso la falta de la corona real, vendría a rebatir la idea.<sup>38</sup> Se deben a una mano diferente a las anteriores, en este último ciertas afinidades con el cercano apostolado de San Pedro abonan la sospecha de una reinterpretación de un modelo común, en ningún caso comunidad de autoría. Sus formas corresponden a un taller distinto al de las Santas, donde la ascendencia de un manierismo francés y algunos ecos estrasburgueses confluyen, si bien como contribución de notas genéricas no con plantillas directas. En el siglo XIV ya mediado los emplaza su hechura. Sabemos de su estancia en el pórtico occidental, dispuestos al lado de Ezequiel los localizan fotografías antiguas,<sup>39</sup> sin embargo ignoramos su ubicación original y la vinculación ideológica para su inclusión en los programas catedralicios.

Un escudo picado remata el gablete de la portada, su estado impide conocer las armas originales. Pero si hubo allí lugar para una enseña a buen seguro lo monopolizaría el registro de la corona, habida cuenta de su condición de primer portal catedralicio, datada en el segundo tercio del siglo XIV. De hecho la puerta es inmediata a acontecimientos históricos donde el monarca, con un decidido protagonismo, se había decantado a favor de la ciudad y más determinante aún su propio patronato. Suponer el registro real coronando la obra parece lo más indicado. Es el único caso de acceso monumental vitoriano rematado con escudo. La situación no extraña si pensamos en la trascendencia del motivo heráldico en la portada del claustro burgalés, donde se inaugura un gusto por los signos plásticos y emblemas que llega a crear escuela, según señalaron Gómez Bárcena

y Sánchez Ameijeiras. El parentesco entre ambos conjuntos es idea aceptada. Y tal vez el castellano pudo sugerir asimismo el recurso del blasón real, aunque allí la heráldica adquiere un valor ornamental mientras que la vitoriana –con independencia de las armas fijadas– abunda en el carácter de posesión o patronato.

La acotación cronológica de la portada reviste mayores problemas, la ausencia de datos documentales obliga a considerar otros indicios. La reciente campaña arqueológica es contundente para adelantar el inicio de la fábrica gótica; en cualquier caso una programación conjunta se confirma por sí sola, la comunidad y uniformidad vigente denuncia un *interin* temporal escaso, situando el empeño a partir del segundo tercio. A falta de otros testimonios, los acontecimientos históricos forjan el entramado donde se fragua la actividad artística que nos ocupa, así la Voluntaria Entrega, en abril de 1332, refleja lo óptimo de la situación vitoriana: la asistencia de la monarquía, la ascendencia del poder político ciudadano y consiguientemente económico que activa y acelera el empeño edilicio comunal y en buena lógica impulsó a ultimar su iglesia principal. La puerta fue la primera empresa plástica, de acuerdo al avance progresivo de la construcción, condición prioritaria no ajena a su propio destino y función, pues la apuntada proyección urbanística hacia el moderno ensanche la convierte en la más transitada. Además reservado el uso de los pórticos y fachadas occidentales a las festividades, solemnidades y ceremonias políticas y religiosas, como había sucedido en Amiens, en Reims o en Burgos, se erige en el ingreso más común y habitual, de ahí su imperiosa necesidad monumental. Toda vez que los mismos caracteres estilísticos e iconográficos no dejan lugar a dudas, de un lado su vinculación al claustro burgalés es argumento

en el que ya hemos insistido, si bien los notables cambios y nuevas influencias sólo un margen temporal entre sus respectivas dataciones explica satisfactoriamente. En cuanto a la ejecución, sus estilemas y de modo especial la adopción de nuevos temas de ascendencia o, por lo menos, de tradición italiana colocan la portada alavesa en unas fechas no anteriores a este segundo tercio del siglo XIV, que de otro lado encajan bien con las datas respectivas de los otros portales, como ya veremos.

Entretanto interesa esa implicación urbana que viene a corroborar las palabras de Sauerlander: “El santuario medieval no es un monumento aislado. Forma parte de un ámbito urbano a menudo bastante complejo. Así la topografía local es de una importancia capital para comprender la significación de las diferentes partes de una iglesia y sobre todo la distribución y el arranque de sus fachadas y puertas. Pero tras el cambio del paisaje urbano y en el curso de los siglos y las transformaciones de los monumentos medievales es a menudo muy difícil de reconstruir la topografía de su época, pero más aún si se trata no de la física sino de la semántica, tributaria de costumbres, derechos, de límites desaparecidos u olvidados. Además la fachada no era necesariamente la occidental. O por lo menos la más transitada. Hay otras fachadas por ejemplo en las extremidades del crucero que pueden estar unidas a los ejes urbanos de gran importancia,<sup>40</sup> términos que parecen especialmente pensados para nuestro caso, pues la coincidencia no podía ser más estrecha.

### Pórtico occidental

De todos modos, el grueso del proyecto monumental se dispone en la entrada occidental de la iglesia. Observando la tipología habitual, se apuesta por un formato tripartito en exacta correspondencia con las

naves. La solución en principio nada tiene de extraña aunque con ciertas novedades, relativas especialmente a la concepción espacial; se prescinde del modelo de arquitectura de parada generalizada en el mundo gótico. El conjunto vitoriano no se adecúa en el sentido etimológico del término a la definición de fachada; dado su desinterés por el tratamiento y proyección de espacio exterior y abierto indispensable, convendría más hablar de portales organizados sobre un ámbito interior y cerrado. En efecto, la acotación potencia los recursos expresivos de lo fijado enriqueciendo el programa. Se crea así un proscenio o un escenario habitado y rodeado por imágenes con lo que el ciudadano medieval al acercarse al templo —lejos de dominar el conjunto, como sucedía en las obras del momento— invade el ámbito existencial de las figuras, y por tanto su percepción y su punto de vista quedan condicionados por esas estatuas que le rodean y dirigen su atención; el espectador se convierte pues en un intruso en el drama Sagrado representado por las imágenes, por utilizar la afortunada expresión de Moralejo. El planteamiento no es nuevo, es el sistema rector del pórtico de la Gloria; si se acepta la vinculación sería acaso un testimonio o mejor un reflejo en nuestro templo de esa cultura de las peregrinaciones que tanto defendiera Apraiz.

En cuanto a la apuesta por un espacio cerrado una plantilla similar se había dado en Noyon. Por lo demás, la evidente diacronía con los ejemplares citados denuncia una de las constantes del gótico en Álava: la de retomar modelos agotados, plenos de significados, pero caídos en desuso, que la propia marginalidad geográfica y cronológica favorece. Asimismo, se advierte un acusado desinterés por un tratamiento exterior del espacio que dilucida la ausencia de fachadas en la estricta acepción terminológica.

Estos particularismos singularizan nuestras obras y aumentan su consideración, aunque lejos de ser creaciones propias se recurre a fórmulas ya superadas y que sólo en un foco periférico como el alavés podían adquirir alguna consideración.

El pórtico según Azcárate “se proyectó cubierto para salvar el desnivel de la calle, con entradas laterales asimismo bajo la torre, en disposición análoga a la Catedral de Oviedo.”<sup>41</sup> Conocida la ascendencia del modelo canónico, lo esperado hubiese sido sendas torres recreando la fachada armónica de tan amplio desarrollo en el momento, que no deja de ser una hipótesis sugestiva pero sin consistencia. El valor de ámbito acotado, el mismo sentido espacial y la inexistencia de restos turriformes en la construcción comprometen la tesis, aunque, una inspección arqueológica proporcionase más de una sorpresa, como ha sucedido en la cabecera. El propio Azcárate ya apuntaba cómo el reforzamiento de los pilares de la nave central puede obedecer a la intención de servir de contrafuerte a las dos proyectadas torres, de las que sólo se lleva a cabo la de la nave de la epístola hacia la ciudad.<sup>42</sup> El dato pone de manifiesto algunas implicaciones urbanísticas, no tenidas en cuenta pese a su interés.

En otro orden de cosas, lo tardío de las bóvedas actuales cuestionan un cierre original, pero las dudas se despejan al estar los portales concebidos para engarzar una techumbre, como los respectivos remates testimonian. El problema es limitar su profundidad, bien sumamente estrecha, prácticamente un intercolumnio, al igual que en León, o por el contrario un ámbito amplio, solución que se nos antoja más probable pues la comunidad de los pedestales fronteros insisten en su coetaneidad y por tanto limitan el espacio y determinan la escena —en el sentido constructivo del término— que cobijó el programa.

Presumiblemente según también indicó Azcárate el proyecto fuese más amplio y no se llegara a ultimar, dado que sólo se llevan a cabo los cuatro ejemplares fronteros, “son restos de un pórtico primitivo que quizás no llegó a hacerse totalmente, lo que justifica la obra del XVI.”<sup>43</sup>

La caja arquitectónica parece ser una obra unitaria, realizada de modo conjunto, si bien las diferentes plantillas de los portales desdibujaba su uniformidad. La organización describe un amplio basamento sobre podium, formado por doseletes donde se ubican las imágenes y coronados por gabletes de los que arrancan las arquivoltas. Los frentes de los pedestales exhiben una decoración de arcos corlados y gabletes, cubiertos con fondos de tracería y remate en forma de antepecho de claraboya. En las tracerías cuatrifolios y gabletes animan el conjunto. Repiten, como ya señalara Azcárate, formas vigentes en el siglo XIV.<sup>44</sup> Similares motivos recorren los doseletes donde alternan esquemas trifoliados y cuatrifoliados, combinados en diversas composiciones para romper la monotonía. A veces una hoja vegetal, apenas conservada, decoraba el conjunto.

Distintos modelos inciden en el diseño de los portales occidentales, su tipología denota un desarrollo progresivo; el modelo más antiguo corresponde a la portada derecha, se prosigue en el izquierdo, acabando en el central, el más avanzado de ellos. Y esta secuencia evolutiva, basada en el bastidor arquitectónico, se confirma asimismo en la plástica que los amuebla consecutivamente.

### Portal derecho

La portada derecha exhibe un modelo estrecho, elevado y ligeramente lancetado como corresponde a su cronología. Se divide en dintel, registro y tímpano propiamente dicho. Dos arquivoltas figurativas



Quintas Fotografías

Imagen 100. Tímpano del Juicio Final



Quintas Fotografías

Imagen 101. Tímpano de San Gil. Escena de la salvación del naufragio

acotan y completan su escaso derrame. La reducción de su dovelaje coincide con la puerta del claustro de la Catedral de Burgos, sin embargo la organización tripartita del tímpano sigue un modelo de amplia vigencia como esquema paradigmático. En el cordón exterior habita una galería de Santas, algunas de difícil identificación, dado lo genérico de sus atributos, a buen seguro completan la Visión de la Gloria. La estrecha afinidad ejecutiva de algunas con las bienaventuradas de las dovelas de Santa Ana delata una comunidad de taller y acerca posiciones en sus respectivas datas, en esa evolución progresiva de toda la plástica monumental. El Colegio Apostólico ocupa el cordón más interno, ajustados al texto bíblico, en su condición de asesores. Su extraño emplazamiento refleja esas pequeñas transgresiones a la plantilla prototípica frecuentes en conjuntos más tardíos y periféricos. En su ejecución concursan variados influjos desde aquellos inspirados directamente en el gótico clásico, si bien con cadencias manieristas —ya francesas, ya alemanas—, hasta otras más toscas y tardías como se ve en la talla de San Pedro. Para sugerir sensación de profundidad, volumen y bulto redondo se juega con el propio perfil de la arquivolta, la cavidad rehundida del muro del fondo y la proyección de las arquitecturas. Sin ignorar igualmente el valor icónico de las construcciones que puede referir la Jerusalén Celeste, matizando el programa.

En el tímpano se labra el Juicio Final, el Juez manifiesta una imagen más humana, al dictado de los textos de Mateo. Se insiste en el Hombre que ha sufrido, como subrayan las acusadas huellas de la Pasión y los ángeles portando enfáticamente las *Armae Christi*. A su lado la Madre y el discípulo Amado abogan por los humanos en este último trance. La corona de la Virgen remite al tímpano aledaño, pues no podemos olvidar que esa teofanía le precede, vínculos

que formulan un discurso compacto e interrelacionado. El Juez e intercesores componen el grupo iconográfico conocido como Deesis. Se sigue el formato tipificado en Chartres, que con pequeñas variantes comanda el modelo de la Coronería, uno de los más directos ascendientes, aunque la ejecución del alavés es más próxima al tímpano de la capilla del Corpus Christi en el claustro burgalés.

En el registro intermedio tiene lugar el acto que determina el destino definitivo: la sicostasis o peso de las almas, habitual en las figuraciones plásticas, su trascendencia dicta su jerárquica disposición. San Miguel se encarga de la balanza y dentro de ciertas concesiones a lo anecdótico un demonio intenta inútilmente alterar la solución. A la derecha una gran puerta, custodiada por un ángel, acota el ámbito paradisíaco. Tras puesto el umbral otro ángel recibe y corona a los elegidos. En Vitoria el cortejo, generalizado en muchos casos, se sustituye por la Gloria misma, habitada por una santa, un mártir —Lorenzo— y un confesor —San Ildefonso—. La nutrida representación de la escala social de otros conjuntos se reemplaza por la categoría de bienaventurados, la solución parece reflejar la propia situación histórica. La ausencia de jerarquías coincide con la organización de la joven sociedad vitoriana, más democrática, sin grandes linajes de abolengo y sin las dignidades eclesiásticas que desfilaban en otras comitivas. En este supuesto la iconografía sagrada mantiene una dimensión histórica y refleja el mismo acontecer cotidiano, convirtiéndose a su vez en documento.

Para el ámbito infernal la postura se repite, se adopta el cortejo hacia el abismo más que el Averno mismo, relegado a un extremo; se prefiere la imagen genérica del vicio y no la figuración de la clase o profesión que lo caracterizaba; la misma elección de vicios: la avaricia y probablemente la

lujuria no parece casual, sin olvidar su carácter de topos de la época, son los típicos de una sociedad urbana y comercial a la que iban dirigidos. Todo indica una imaginería mediatizada, expuesta como motivo coercitivo y admonitorio frente a los peligros que una conducta similar comporta y sus consecuencias de carácter eterno. En efecto se insiste más en la idea de la condena como *condición* más que como *momento* y contrasta con la alusión social de otros programas. Es ahí donde el conjunto escatológico vitoriano ofrece mayores novedades.

Pero conforme al valor sintético del gótico en Álava en el dintel se dispone una hagiografía. En ocasiones se ha interpretado como la vida de San Esteban, que parece dudoso. Retomando una vieja tesis de Apraiz, lo dispuesto se ajusta mejor con la vida de Santiago. Se reconocen escenas de: la vocación de Santiago, acompañado de San Pedro, la predicación, el arresto y el martirio del apóstol. Incluso, la propia dedicación de la capilla de la cabecera –en el mismo eje del portal– al santo peregrino apoya la identificación. De este modo se prescriben nexos entre la iconografía monumental y la titularidad de las dependencias, apenas tenidas en cuenta, pese a su indudable interés por despejar algunas incógnitas, como en este caso, y en especial por su contribución a forjar la *imagen* del templo, en el sentido más amplio del término. Se perfila así la vinculación entre los proyectos plásticos y la topografía litúrgica y la advocación de determinados ámbitos.<sup>45</sup>

### Portal izquierdo

Secunda la empresa del pórtico el portal ubicado en la izquierda, desde el punto de vista estructural sigue el mismo sistema que su vecino, pero el vano es más elevado, ligeramente lancetado, trasdosado por sendas arquivoltas. Cuatro registros articulan el

espacio del tímpano, siguiendo un modelo más moderno. A las dovelas se destina un coro de ángeles y figuras veterotestamentarias, profetas y reyes músicos.

En el tímpano se suceden en secuencia continua la hagiografía completa de San Gil: entrega de la túnica, curación del paralítico, estancia con el obispo de Arlés, vida retirada con Veredimio, sucesos de la caza con el hijo del monarca, encuentro del santo con el rey, salvación del naufragio, construcción del monasterio, resurrección del hijo del gobernador de Nimes. Algunos asuntos como el encuentro con el monarca o la edificación del monasterio son *topos* de la literatura y la iconografía hagiográfica. Cristo flanqueado por San Gil y otras figuras arrodilladas coronan el conjunto. Así la vida ejemplar del titular detallada en los registros inferiores se traduce en su salvación, figurada en el vértice, integrando la visión de la Gloria, que se completa en la Eucaristía, entendida en un nivel anagógico como Ágape Celeste. De tal modo la biografía edificativa tiene como recompensa el *refrigerium* de la Eucaristía.

En la elección del santo influye: su patronazgo sobre arqueros y lisiados, la remisión de faltas y la dispensa de la confesión y sobre todo la tradicional vinculación a la realeza, que el patronato dinástico de la iglesia apuntala. También, acaso, pese al protagonismo de Don Gil de Albornoz en la corte de Alfonso XI, entre 1338-1350, que abunda además en su vínculo a la monarquía. Las alusiones proporcionan una fecha *circa quam* para la programación del conjunto, denota esa implicación con su momento que caracteriza a la obra gótica, insertada en el contexto ambiental que la fundamenta. Toda vez que la historia introduce la categoría de monjes y eremitas que completa la visión de la Gloria, fijada en el tímpano derecho, con lo que se apuesta por un proyecto unitario y completo.

La cronología de la obra parece corresponder a una recién iniciada segunda mitad del siglo, como los propios estilemas denuncian. Se aborda de modo inmediato al tímpano del Juicio Final, las formas son una continuación suya, especialmente en el dintel, debidas al mismo taller aunque en algunos se advierte una pauperización de la gracia del primer modelo y algo más tosco.<sup>46</sup>

### Portal central

El portal central culmina –en su doble acepción de tiempo y calidad– la empresa plástica del pórtico. Un modelo más avanzado define su diseño arquitectónico, la línea de luz supera la de sus compañeros, en correspondencia a la mayor amplitud de la nave central. Se adoptan dos arquivoltas y tímpano, articulado en cuatro registros superpuestos, como en el portal vecino de San Gil. Esa superposición de registros más acorde con su momento potencia, como en su compañero, el avance narrativo y la amplitud episódica de lo fijado. En la distribución temática de los portales se sigue la plantilla reimisiana, si bien eslabones más próximos en el espacio y en el tiempo actúan de intermediarios. Y manifiesta una cierta afinidad organizativa con la puerta Preciosa de la Catedral de Pamplona, que se revalida con otros préstamos de la navarra, como ya iremos viendo.

La reducción de las arquivoltas mantiene la solución vista en los portales vecinos. Al cordón exterior se destinan figuras veterotestamentarias, donde patriarcas, profetas y reyes matizan los asuntos centrales. Su asistencia se ajusta a los viejos ciclos tipológicos ubicados en las jambas de los primeros portales dedicados a la Coronación de la Virgen, pero pronto se mudan a las dovelas, plantilla que aquí se mantiene. Las presuntas representaciones de David y Salomón presiden la comitiva. Es notable la calidad ejecutiva, algunos ecos clasicistas y





Imagen 102. Tímpano Central del pórtico occidental. Escena del viaje de los Apóstoles



Imagen 103. Tímpano Central del pórtico occidental. Asunción



Imagen 104. Tímpano Central del pórtico occidental. Coronación

cadencias manieristas deciden su resultado. Y denuncia cierta similitud con la arquivolta homónima de Santa María de Laguardia. Para la arquivolta interna se prefiere un nutrido coro de ángeles, detallando diversas categorías, con una especial asistencia de turiferarios y cerofenarios, celebrando el triunfo de la Madre. Su filiación delata afinidad con modelos de la seo iruñesa que se confirman con otras contribuciones más puntuales.

En el tímpano se canta la figura de la Madre, conforme a su ascendencia en el gótico, con una presencia omnímoda y un valor impregnado del espíritu caballeresco. El dintel da cumplida cuenta del ciclo de la Infancia. De tal modo significativa y compositivamente constituyen la base de ese triunfo. Los textos de los Padres de la Iglesia y la propia liturgia del momento dictan su ordenación, dado que hacían arrancar la Victoria de María en el momento mismo de la aceptación del encargo divino.

En el registro inmediato se suceden la Ascensión, la Dormición, el Viaje de los Apóstoles y Pentecostés. Sorprende la selección de los asuntos cristológicos, a buen seguro el protagonismo de la Madre y especialmente la inclusión de ambos en los *Gozos de María* justifican su irrupción. De hecho un foco secundario concierne su originalidad en esas transgresiones al esquema prototípico; a su vez se adivinan nuevas influencias de devociones y fórmulas más modernas que denuncian su tiempo. Además el libro portado por Cristo destaca en ambas escenas, introduce un matiz relativo a la Segunda Parusía y por tanto enlaza con el portal vecino, subrayando esos nexos, ya reseñados, que refuerzan y unifican el proyecto de modo compacto. La riqueza narrativa del ciclo de la Dormición parece inspirada en la Leyenda Dorada. El Viaje de los Apóstoles sigue la plantilla de la Preciosa de la Catedral de Pamplona, es

tema de rabiosa novedad en la plástica hispana, su elección remite a un modelo italiano, llegado por la vía de Aviñón y constituye, así como el énfasis puesto en la muerte, una de las notas peculiares de la escultura norteña –Pamplona, Vitoria, Laguardia y Deba–.

El friso superior lo completa la Asunción, con un desarrollo compositivo e iconográfico sin precedentes en la plástica monumental hispana. Asistida por el Hijo que le agarra por el vientre, se subraya simbólicamente el motivo de su gloria, como la liturgia del momento celebraba, un coro de ángeles la inciensan y entonan himnos para recibirla. Pero la trama se completa con la leyenda del envío del cinturón a Santo Tomás, convertida en un certificado de su triunfo. Una serie de reyes y obispos arrodillados amueblan los extremos del registro, como materialización de la Iglesia Triunfante y Militante adquiere su pleno sentido, además de insistir en una lectura eclesiológica de amplia vigencia en el momento, articulando el significado último del proyecto.<sup>47</sup>

Y como no podía ser de otro modo la Coronación de la Virgen remata el tímpano, el propio Hijo se encarga de colocar la diadema. En los espacios residuales ángeles ofrecen un concierto a la Señora; la variante del músico se vincula a su vigencia en la iconografía italiana –ya presente en otros aspectos– y obedece a la ascendencia de los modelos de la Preciosa, donde aún los ecos mediterráneos son más decisivos. Todo el programa con un amplio desarrollo narrativo y notables concesiones a lo anecdótico confluyen en celebrar los matrimonios místicos entre *María y Cristo* que son también los de *Cristo y su Iglesia*. Determinadas variantes icónicas obedecen a la liturgia contemporánea.

La portada central ultima la campaña del pórtico. Según se ha venido insistiendo los

préstamos de la Puerta Preciosa de Pamplona son continuos, tanto en su aporte formal como especialmente en su vertiente iconográfica. De hecho su relación sitúa a la pamplonesa como punto de obligada referencia. La obra iruñesa se ha fechado, recientemente, en torno al año 1360, basándose en su aspecto estilístico, datación que su proyecto iconográfico confirma, los constantes préstamos de modelos italianos, llegados a través de Aviñón, se acercan también a esa cronología. Por tanto se concierta así una data *post quam* para nuestra obra. No estaría de más recordar cómo precisamente entre 1368 y 1373, Vitoria vivió de nuevo ligada a la monarquía vecina, pues fiel a don Pedro prefiere entregarse a Navarra. Los acontecimientos históricos proporcionan de hecho una convincente razón que puede contribuir a explicar esa ascendencia navarra en el portal central, más extraña si cabe ya que hasta ahora los programas y su materialización había dependido de influjos castellanos, burgaleses preferentemente. Las fechas por otra parte se ajustan bien con las datas y el avance progresivo de los respectivos portales. Acaso, el cambio del rumbo político y su vuelta al Viejo Reino ha de venir acompañado de una voluntad de adoptar lo navarro, que sin duda aclara este significativo aporte iruñés; cuya impronta en nuestra portada es reconocida por la literatura artística de modo unánime.

En otro orden de cosas, aun considerando todos sus precedentes y la frecuencia de su plantilla, en el proyecto debe incidir de alguna manera los usos del portal y del pórtico a pesar de no haber sido tenidos en cuenta. Sabemos de la existencia de la clerecía o residencia de los clérigos, emplazada al Oeste del templo, ubicada en lo que con posterioridad será el hospital de Santa María. Fray Juan de Vitoria atribuye su origen a Sancho el Sabio: "Fundó también

este rey, enfrente de la iglesia de Santa María, el monasterio, claustro o clausura o casa de clerecía donde vivían los clérigos todos juntos en clausura."<sup>48</sup> Dada la inmediatez de esta portada a la residencia a buen seguro fue el acceso utilizado por los canónigos, con lo cual la interpretación eclesiológica del conjunto no podía ser más oportuna; al igual que en otros casos se formulan así lazos entre la imaginería y sus funciones.

Como bien apuntan algunos investigadores no se puede estudiar una fachada sin considerar el contexto original, la historia, la topografía local y litúrgica cercana. La anterioridad del conjunto residencial matiza la relación, atestigua la consideración de los ámbitos preexistentes y su incidencia en la programación. Por otro lado su ubicación en el oeste coincide con la norma generalizada en el gótico, que junto a una lectura crítica de los datos del citado autor<sup>49</sup> apoyan la idea de modernizar el asentamiento de la clerecía. No obstante su cercanía a la muralla registra lo habitual de otros casos, próxima a la muralla estaba el palacio episcopal de León, inmediato a la Catedral.

Después de todo el monumento residencial contribuye a precisar *la imagen de ciudad santa*, constituida por la iglesia y la clerecía, repitiendo en cierto modo el esquema típico de las catedrales galas donde se combinaba seo y palacio episcopal, con lo cual su defendida aproximación al modelo francés se refuerza. La ideología implícita atiende a las mismas medidas y expone idénticas posibilidades e intenciones, con lo que la comunidad es más próxima si cabe.<sup>50</sup>

### Jambas

Pero como se ha dicho, el programa se completa con la serie de las jambas, su distribución, bordeando el ámbito, concreta

una de las singularidades del conjunto vitoriano. La variedad de grupos, estilos, cronologías y hasta de significados convergentes en esas figuras expone magníficamente el sincretismo característico del estilo en la provincia. Si bien la pluralidad se articula para ofrecer un modelo compacto donde cada pieza apostilla un matiz semántico, invertido en forjar esa comunidad y uniformidad, aunque primando la visión global.

El grupo de figuras del Antiguo Testamento ostenta la primacía cronológica de toda la estatuaria del pórtico, antecedendo a la factura de los mismos portales. En su ejecución dominan ecos castellanos, algo acallados los de León y más fuertes los burgaleses, en su caso la relación se estrecha con las figuras de la puerta del claustro. Ya Azcárate atribuyó esas tallas a un primer taller que trabaja en el pórtico, de mediados del siglo XIV.<sup>51</sup> Sin embargo su labra debió ser simultánea, si no precede de inmediato a la portada de Santa Ana, las notas estilísticas suscriben esa anterioridad. Con la puerta del crucero denota también algunas afinidades, que sin pensar en identidad de mano sugieren comunidad de influencia. A su vez resulta un buen exponente de la manera de trabajar en la Edad Media con talleres laborando de modo simultáneo en portales distintos.

A la notoriedad estilística de las piezas se suma el alcance iconográfico, más importante si cabe, pues el arte medieval es antes que nada historia de las imágenes, uno de los factores que vehicula la producción y, por supuesto, razón prioritaria entre todas. A ese maestro se deben las representaciones de: Isaías, Ezequiel, Salomón y la reina de Saba. Representan las figuras veterotestamentarias que en su día integraron los ciclos tipológicos distribuidos en las jambas de los primeros portales góticos dedicados a la Coronación de la Virgen, modelo aquí todavía de plena vigencia. En



Imagen 105. Pórtico occidental. Salomón

Quimais Fotógrafos

su caso, las posibilidades, variantes y alternativas –tácitas o expresas– introducidas en el programa son en extremo amplias y ricas de matices, como vamos a ir viendo individualmente.

De entrada Isaías es la primera figura que acoge al visitante desde el pedestal frontero a los portales, se notará su combinación con la pareja de Gabriel y la Virgen, dispuestos a continuación. En principio la propia organización mantiene una vieja costumbre, vigente desde la época paleocristiana, se coloca al profeta al lado de la escena vaticinada, formando un grupo, recurso dispositivo perdurable en la Edad Media. A buen seguro la profecía de la Anunciación decide su presencia, aunque otras misivas suyas, aludidas en el ideario de los portales también deben incidir y contemplarse siquiera de modo *supuesto*.

En el extremo exterior del portal central figura Ezequiel. Sus predicciones sobre la virginidad de María, en buena lógica, aconsejan su asistencia, en especial aquella de la Puerta cerrada da entrada a un cometido simbólico de evidente matiz alegórico. Pero nótese cómo el propio profeta se vuelve ligeramente hacia el tímpano de la derecha, con su giro conecta con el tema del Juicio Final, no sería ocioso recordar que la literatura exegética otorga a sus textos una interpretación escatológica, con lo que se conciertan lazos y nexos entre unos elementos y otros apostando por un programa perfectamente cohesionado y compacto.

Un valor extraordinario adquiere la figuración de Salomón y la reina de Saba, se disponen en las jambas del portal central uno frente a otro estableciendo un grupo binario interrelacionado a través de la mímica. Su figuración coincide, al igual que sus compañeros, con la cultura figurativa francesa. Ambos exhiben un lenguaje gestual preciso, su registro mímico manifiesta clara deuda con el repertorio formulario del

léxico universitario y retórico. El análisis de los gestos matiza el momento exacto representado y más que el encuentro aquí se escenifica el planteamiento de los enigmas de la reina al Sabio, como el índice elevado y el cómputo digital certifican.

Por su parte la asistencia de Salomón se ajusta a la tradición icónica gala en la que se inspira, pero la adopción en Vitoria acaso denuncie otras intenciones. El modelo se había abandonado hacía tiempo por lo que su renovada vigencia en las jambas de la Catedral alavesa a buen seguro conlleva implícita alguna intencionalidad. Su inclusión sugiere, quizá, la voluntad de vincularlo con el monarca reinante, que dado el patronazgo en la fábrica y su relación favorable con la ciudad nada tiene de extraño, por supuesto interpretado en el sentido simbólico. De alguna manera ha de ligarse a ese ímpetu por destacar la figura de los reyes bíblicos en el programa, entendido en su condición de referencia solapada a la dinastía histórica. La hipótesis de la iconografía dinástica refuerza ese formato real apuntado en la planta, con lo cual planimetría e imaginería convergen en reivindicar la ascendencia de la realeza. El carácter asociativo a la monarquía reinante introduce el cometido político, dando paso a una clara notación a las circunstancias personales que lo patrocinaron, sea directamente o sea en clave bíblica es decir en sentido *figural*. Con ello se aumenta el valor de lo fijado, pues con una lectura correcta y precisa se convierte en un auténtico documento de época en el amplio sentido del término. Como han apuntado algunos autores mientras que en una crónica o en un documento escrito se puede falsear y alterar, la plástica –si nos ha llegado en buenas condiciones– permanece completa, íntegra, intacta esperando una lectura atenta y la plena comprensión por parte del historiador. Y en su caso imprime

una dimensión histórica, se convierte de tal modo la obra en un espléndido documento, que confirma aquel axioma : “sólo las piedras recuerdan. Y hablan”.

En otro orden de cosas el alcance simbólico del rey sabio no se agota en lo expuesto, su valor semántico es amplio, polifónico podríamos decir, e insiste en la idea de justo, legislador, pacífico, constructor del templo, arquetipo perfectamente ajustado con la imagen conveniente y apropiada para una sociedad burguesa en la que se inserta. La reina de Saba, además de su acepción de tipo eclesiológico a la que sin duda da entrada, enlaza con el asunto del Juicio Final que como sibila ha anunciado, cerrándose así filas en función de atar el ideario.

El grupo de figuras del Antiguo Testamento corresponde a un primer taller, en dependencia principal de la seo burgalesa, como apuntara Azcárate. Y dentro de la Catedral castellana la imaginería de las jambas de la puerta del claustro resultan las de mayor afinidad. Su ejecución se debe llevar a cabo en el segundo tercio del siglo XIV, como los rasgos estilísticos denuncian, su factura inicia las labores escultóricas del pórtico occidental, coetáneo o ligeramente anterior al de la puerta de Santa Ana.

Pero en aras de ese espíritu sintético tan peculiar al gótico vitoriano, inducido por el notable eclecticismo y cierta relajación de la plantilla paradigmática, a la imaginería tipológica un coro de santas le secunda en las jambas. Su misma presencia denota el valor y alcance del santo en la vida medieval, pero su condición femenina, más allá de una preferencia de género, traduce el mayor protagonismo de la mujer en una sociedad mercantil, como Chiara Frugoni ya cantara para lo italiano: “A mi parecer, en este surgimiento de figuras femeninas se puede advertir una lenta mutación de la

condición de la mujer, que en la nueva *época de los mercaderes* desempeña un papel más activo y participa en el pulso de la vida cotidiana.”<sup>52</sup>

Algunas se reconocen fácilmente, encontramos allí a Santa Margarita, María Magdalena, Santa Marta, Santa Marina. Pero en otras su identificación se resiste, la historiografía tradicional venía asimilándolas a santas de reciente canonización, que dada la consideración en el fervor popular no extraña, aunque para algunas lo inmediato de su santificación compromete la idea. De todos modos en algunos programas de Glorificación mariana se colocan también santas como sucede en el portal de la Catedral de Viena (h, 1353) donde para Verdier: “Es como si la liturgia de la Asunción englobase al común de las santas,”<sup>53</sup> apelando a la trascendencia de la escena en nuestra tímpano, acaso pueda aplicarse.

Su factura debió ser progresiva y hacia el fin del segundo tercio parece una data posible, es otro maestro, distinto al de las figuras veterotestamentarias, más tardío y con diferentes influencias. Su hacer no deja de tener interés, genera unos modos llamados a incidir en la producción lignaria de la zona y así obras como el calvario de Aberasturi o el de Legarda, entre otros se adscriben a su estela, que sin pensar en una comunidad de mano resultan magníficos exponentes de la manera de resolver y organizar las empresas artísticas en la etapa medieval.

Todas y cada una en su papel, las estatuas acompañan al visitante hasta la entrada del templo, en su selección combina por un lado el esquema habitual de la doble cadena—real y profética—de la espera y por otro, acorde con su tiempo innova la plantilla clásica, pues con la adopción de Vírgenes y mártires se representa a la iglesia triunfante y militante.

Después de todo, la Madre, acompañada por su Hijo, preside el proyecto desde el

parteluz; actúa como pilar en el sentido real y figurado del conjunto, como no podía ser de otro modo, a fin de cuentas es la titular de la iglesia. Se erige en la pieza clave del programa, por posición, tamaño, tratamiento, estructura se convierte en el eje y de hecho en el centro del programa. En efecto jerarquía temática y emplazamiento privilegiado la diferencian del resto.

En lo formal la imagen coincide con la típica talla de Mainel vigente en el XIII francés. Si bien para cuando se ejecuta la estatua monumental de parteluz ha caído en desuso en la propia Francia, dejando el campo libre a la confluencia de otros aires y, en verdad, otros cauces deciden su inspiración. Por lo demás es dentro del arte francés donde se forma. La producción arquitectónica cede el testigo a la imaginería mariana, ya sea de condición pétreo, ya de la orfebrería, aunque no se olvidará el alcance de las imágenes de mainel en estos momentos en Navarra, de todos modos el modelo vitoriano es más suelto, no tan envarado. Es la escultura mariana ultrapirenaica inmediata quien le proporciona el gesto, el *hachement*, la indumentaria, la apariencia y hasta el gesto. Destaca el quiebro de su imagen, la dulzura de sus formas que registra la ascendencia de María, el papel de la mujer y hasta el ideal femenino de la sociedad donde se gesta. Igualmente el Niño se cubre con el velo de su Madre, denotando una cronología más avanzada.

La Virgen sujeta una rama florida, plena de significado, a pesar de su frecuencia. Su cometido no se limita a lo expuesto, a sus pies repta un dragoncillo al que la Madre domeña pisándole, refiere el pasaje del Génesis al insistir en el valor de María como nueva Eva. Y así la idea y los versos: “lo que se cerró por Eva se abrió por Ave” conecta con la puerta del cielo abierta por la que transitan los Bienaventurados, lo que no podía quedar mejor expresado.



La imagen sustenta el tímpano, pero también el proyecto, a la lectura mariana añade la eclesiológica, de la iglesia como edificio y como comunidad, cuyo triunfo conmemora los registros sucesivos.

Sus estilemas denotan esa ascendencia de la imaginería mariana, más que la dependencia de la talla monumental. En sus modos el manierismo es la nota prioritaria, dotada de apariencia tremendamente humana, no encontramos en el gótico alavés una imagen más cercana, más realista; perdidas el envaramiento y la frialdad de las precedentes, estamos ante una imagen verídica. Después de todo, su hacer da entrada a una modalidad más amplia en el gótico en Álava, puede considerarse el primer eslabón que culminará en la hechura de Santa María de los Reyes de Laguardia. En buena lógica su factura vendría a ultimar las tareas del pórtico, colocando así el broche final en el sentido ideológico y ejecutivo. De tal manera sus estilemas aconsejan una data en torno a 1370 que la propia indumentaria revalida. Es una de las piezas más sobresaliente, se cuenta entre las mejores estatuas del pórtico, su misma titularidad explica tales concesiones y miramientos. Por estructura formal e ideológica es la columna en todos los sentidos de pórtico.

Completa el mensaje de las jambas un grupo de la Virgen y Gabriel, acompañados de Isaías. Emplazados en los pedestales fronteros recibían al visitante al acceder por la parte occidental, aunque hoy están macizados los muros todo parece indicar que en su día unas escaleras salvaban el desnivel del ingreso encontrándose el espectador acogido por ellos, tal procedimiento más allá de la casualidad obedece a un planteamiento pensado detenidamente.

De todos modos el registro semántico de la pareja no se limita sólo a la Anunciación. La capa pluvial del ángel nos habla de un

significado litúrgico. Y el vientre de la Madre apostilla la condición grávida de la mujer, refiriendo por tanto también la Concepción. Sabemos que en el siglo XIII empieza a ser notable la festividad litúrgica de la *Expectatio Partus*, en su instauración han sido decisivos los textos de San Ildefonso, quien precisamente campea en frente en la Gloria –tímpano derecho–; no parece fortuito. La idea se refuerza con un ángel que desde una dovela –portal central– sujeta una casulla; sin duda es una notación de la descenso de Toledo, donde la Madre le impone la casulla al teólogo en agradecimiento por defender su Virginitad.

La mujer grávida la informa la Virgen de la O, también conocida como Virgen la Esperanza, Virgen del Parto o vulgarmente como la Preñada; el modelo se había gestado en León, pero el esquema castellano pronto se difunde, según se pone aquí de manifiesto.

El grupo vitoriano articula una polivalencia semántica, invertida en enriquecer lo fijado, contiene la referencia oportuna a la Anunciación, introduce la festividad litúrgica de la *Expectación al parto* así como la misma Encarnación. Además no se ignorará que el espacio no es sólo expresión de tiempo sino un lugar simbólico. De hecho son las primeras imágenes en recibir al visitante y precisamente su cometido implícito marca el inicio de lo fijado en los portales fronteros. Después de todo su misma ubicación reviste interés, lo acostumbrado era un tratamiento monumental de la pareja colocada en el interior del templo, con un emplazamiento privilegiado, generalmente sujetaban los pilares del crucero con el simbolismo inherente que conlleva, pues quedan en el sentido literal y figurado como apoyos de la iglesia, caso de León y Toro. Sin embargo en la plantilla vitoriana pierde esa autonomía, sale al exterior y se integra en un proyecto monumental más amplio,

apostillando otros significados. Además son los religiosos residentes en la clerecía los que transitan por esa puerta contigua, no está de más recordar que la literatura exegetica establece el comienzo de la iglesia con la aceptación del encargo. Toda vez que la indumentaria litúrgica del arcángel, acaso sea también una licencia a la vestimenta y a las funciones de esos clérigos, lo que desde luego no podía ser más conveniente, demostrando –sí la hipótesis fuese válida– las concesiones en los programas a las circunstancias particulares y locales.

De todos modos la ejecución de este grupo da por cerrado los portales. Siempre se había defendido su vinculación a León, aunque en sus formas las dependencias y ecos zamoranos tamizan esa influencia, como ya apuntara Azcárate y hemos defendido en otras ocasiones.<sup>54</sup>

Ahora bien en la apariencia actual del pórtico inciden las obras ejecutadas en el siglo XVI, promovidas por don Diego Fernández de Paternina que construye una capilla en él. En 1554 amplía el ámbito hacia el norte, se modifica la fisonomía original, reforma las bóvedas y hace desaparecer la galería abierta que existió en ese lado. El dato no deja de tener importancia, pone de manifiesto la recepción de la obra de arte en épocas posteriores, entendida en sus dos sentidos: recepción como consideración pero también como apropiación; en efecto es lo que se hace, apropiársela para crear allí la capilla funeraria. La solución no es nueva, enlaza con la tradición de los accesos y las puertas de los templos como espacios funerarios, según señaló Rocío Sánchez Ameijeiras. De hecho la presencia del apostolado, si bien posterior, bien pudo pensarse en su origen: a tenor del cometido eclesiológico que introducen y dada la proximidad de la clerecía, su asistencia completa lo fijado, aunque no podemos olvidar que el Colegio



Imagen 107. Tímpano que probablemente perteneciera a la desaparecida portada norte de la iglesia

ya integraba la imaginería, como se recordará ocupa la arquivolta del tímpano del Juicio. A fin de cuentas es un buen ejemplo de los cambios y alteraciones sometidas a las obras, que refleja esa vida de las formas y esas etapas a las que aludíamos al comienzo. En definitiva la imagen gótica domina, impone una forma al edificio, desde luego su aspecto define el proyecto más rico del estilo en Álava, como nos venimos haciendo eco desde el principio. Y por ello es a la que se ha prestado más atención en este esbozo.

#### Portada norte

A la hora de reconstruir o recrear la apariencia original de nuestra Catedral, la imagen arquetípica quedaba ligeramente desfigurada sin un acceso en el crucero norte, que a todas luces debió ser contemplado. De hecho, la idea de una puerta no ha de desestimarse, si bien por el carácter cerrado de la construcción, su condición militar lo hacía inviable con tal emplazamiento, pero a buen seguro en sus inmediaciones hubo un paso. Y aunque no se había advertido, en la segunda capilla quedan vestigios de la existencia de un vano de dimensiones monumentales, ratificado por la propia documentación, pues en 1540 los canónigos piden que se abra la puerta de la Brullería para acceder por ella al templo, de donde se deduce su cierre para la fecha, acaso macizada por problemas tectónicos, como los restos arqueológicos certifican. Con esa entrada la dependencia con el ejemplar paradigmático se refuerza.

En ese supuesto el tímpano de la Deesis, en la actualidad empotrado en el crucero, presumiblemente coronó la portada. La confirmación le ajusta, aún más si cabe, al modelo catedralicio habitual, toda vez que insiste en su vinculación el esquema burgalés; donde un ciclo del Juicio Final amuebla el ingreso norte. En efecto, las coincidencias

resultan contundentes como para ser fortuitas, la misma organización del pórtico occidental exhibe afinidades con el desaparecido de la Catedral castellana, el parentesco eleva el valor del alavés y magnifica su alcance por convertirse en un eco de esos ejemplares perdidos. De tal modo que emprender una reconstrucción hipotética del castellano a través de su reflejo alavés parece conveniente a la vez que necesario, conjugando, cómo no, otros ecos.

El tímpano describe una Deesis, acompañado de los ángeles con las Armas de la Pasión, asunto asimilados para otros ejemplos como un Juicio Final reducido. Faltan las dovelas y las figuras de las jambas que en su día completaron el proyecto. En la filiación burgalesa abundan los nexos estilísticos; su ejecución, aunque torpe, denuncia la influencia de la portada del Corpus Christi, en el claustro burgalés. La obra debe realizarse en el segundo tercio del siglo XIV, con cierta coetaneidad con la actividad en la puerta de Santa Ana, sin hablar de comunidad de autoría, en desventaja cualitativa para el modelo que nos ocupa.

Al hilo de lo anterior, la abundante policromía y la excesiva restauración, o mejor lo rehecho, desdibuja cualquier apreciación del conjunto escultórico. El cotejo de fotografías antiguas denuncia que gran parte de la pieza está totalmente recreada, obedeciendo a otros criterios de restauración, inducidos por la necesidad de *refabricar* una obra completa, debida al ingenuo deseo de poseer y exhibir un objeto en buen estado, aunque para ello pierda autenticidad, al amparo de otros patrones restauradores vigentes en épocas anteriores. Para nuestro pesar esa impronta en la Catedral no se limita a este caso, pues modifica sustancialmente el monumento completo original para crear una fórmula de manual que desdibuja la plantilla inicial alterándola, como la intervención del Plan



Quintae Fotografías

Imagen 108. Virgen de la Esclavitud

Director está poniendo al descubierto. Y en aras de un ideal academicista de supuesta pureza estilística se borró cosméticamente las huellas del pasado convirtiéndolas en auténticas escenografías. Alterando así la apariencia de otros tiempos.

Ciertamente la forma construida y la forma esculpida insisten en su vinculación con el modelo paradigmático de Catedral francesa con todas las implicaciones ideológicas que ello conlleva.

### **c. La imagen devocional**

Al reconstruir la imagen gótica de Santa María de Vitoria nos debemos enfrentar al principio de selección, no todo lo que fue se conserva, partimos de una realidad fragmentada desde la cual hay que recomponer el conjunto. Y si los cambios atañen a la arquitectura y la escultura monumental, la situación se agrava con más intensidad en relación al mobiliario litúrgico y la imaginería devocional que perfilaban el aspecto global del templo. Su condición portátil y sus dimensiones más reducidas la exponen a la desaparición. Su misma naturaleza las hace más susceptibles a los cambios de las modas, y —como es sabido— de todos los fenómenos que inciden en la obra de arte ninguna que afecte tanto como el cambio de gusto de sus admiradores.

Siguiendo la costumbre, la elección de la historia nos ha privado de todo tipo de mobiliario litúrgico, faltan algunas imágenes devocionales, se han perdido las representaciones de los titulares de las capillas y no nos ha llegado manifestación alguna de retablistica inicial.

El mensaje programático de toda iglesia se perfila con el aporte semántico de las formas artísticas que aglutina, dentro de las cuales la imaginería mariana adquiere una proyección no suficientemente valorada en su medida. En Santa María se encuentra la Virgen de la Esclavitud, que a

buen seguro presidió el templo. Es una Andra-Mari, tipo de amplia difusión en la zona. Se detecta una afinidad estrecha entre esta talla con los modelos marianos miniados de Las Cantigas, coincide asimismo con otras obras marianas exentas, vinculadas también al círculo de Alfonso X, caso de la Virgen de la Sede, por ejemplo. Afinidad que va más allá de la simple coincidencia de estilo y época o de relaciones arbitrarias y sugiere un vínculo más estrecho con las plantillas cortesanas.

El soberano es el introductor del gótico en Álava tanto en la práctica arquitectónica como escultórica, piénsese en San Ildelfonso y en la imagen real que lo presidía. Y, según dijimos, el Plan Director ha sacado a la luz la posible intervención de la cabecera, que el aporte numismático testimonia. Existe además un dato extraordinario —a mi juicio— cuyo testimonio no se ha valorado como se merece, precisamente en Vitoria el rey cae en cama postrado por grave enfermedad y cuando todos lloran una muerte segura, Alfonso sana gracias a la intervención de la Virgen. El suceso biográfico, algo más que anecdótico, debió impresionarle vivamente; de hecho es el único milagro que protagoniza y así en la Cantiga nº 95, del Códice rico de Florencia, lo celebra con todo lujo. Bien es verdad que en la miniatura no se reproduce ninguna escultura mariana, sino que sana gracias a la proximidad del libro, acercado al lecho al monarca moribundo. Debido a la trascendencia del evento, acaecido entre 1276-77, suponer el patronato real de una imagen conmemorativa que actuaría como exvoto resulta convincente. Y a buen seguro ella se erige en la cabeza de serie de esta tipología.

La significación del patrón y el carácter conmemorativo milagroso de la obra facilita su difusión como un impulso mimético del real. En verdad conocida bajo la primitiva advocación de Santa María de Vitoria,

coincide con lo usual en el círculo regio. Todo induce a pensar que la Virgen de la Esclavitud fue la donada por el rey, erigiéndose en el modelo paradigmático. Las afinidades estilísticas apuntadas, su primitiva advocación como Santa María de Vitoria y las planchas de plata que recubrían su imagen abundan en su filiación alfonsí, que de otro modo aparecía aquí como un elemento extraño exótico y que florecía por generación espontánea; difícil de admitir en la génesis de los fenómenos tanto físicos como artísticos. Todo aconseja su data hacia 1280 y su donación a la capilla principal de la iglesia de Santa María que el propio Alfonso X debió iniciar y había patrocinado.

Y el conjunto se ultimaba con la temática fijada en las vidrieras, llamada a matizar los cometidos simbólicos de los diversos ámbitos y perfilar la apariencia definitiva. Sin ignorar que las vidrieras proporcionaban una luz coloreada, conforme a la idea de brillo y esplendor generalizado en el ideario gótico, que a la par ayuda a crear una sensación de realidad transcendida al ingresar en el templo.

### **d. La imagen añadida**

Pero en Santa María a esa imagen construida, esculpida y devocional de la que nos venimos ocupando, en un momento dado se le añade una nueva planta, una capilla próxima a la cabecera a la que se adosa y que hoy ayuda a esbozar el perfil completo de nuestro conjunto.

La planimetría traza dos tramos casi cuadrados y capilla mayor heptagonal, paralela a la cabecera. La tipología coincide con modelos mediterráneos, tanto por la amplitud espacial como por las capillas dispuestas entre contrafuertes, sin acusarse al exterior. Se cubre con sencillas bóvedas de crucería y en los plementos de la cabecera se horadan unos óculos, repitiendo un





Quintas Fotógrafos

Imagen 109. Imagen de la capilla de Santiago

modelo del gótico catalán. Ricos vanos rasgados de tracería, siguiendo una tipología del siglo XIV, otorgan luminosidad coloreada al conjunto.

Siempre se había supuesto –y nosotros así lo habíamos mantenido– su condición de empresa costeada en 1401 por un rico comerciante, Martín Fernández de Abaunza para instaurar en ella su ámbito funerario. Se había defendido su ejecución en los últimos años del siglo XIV, todavía en 1419 se costea la cubierta. En 1401 el comerciante vitoriano funda la capellanía, indicativo de su avance. Y en el centro estuvo el sepulcro de su promotor. Sin embargo conviene revisar ciertos datos; algunas marcas de cantero y los formatos de sus elementos constructivos coinciden con los modos del pórtico occidental, apoyando una fecha inmediata a éste, incluso que se aborde consecutivamente no parece descabellado. Existe otra nota significativa apenas considerada. En los muros perimetrales de la capilla asoman unos blasones, los escudos serían indicativo del patronato de la obra. La heráldica precisamente se corresponde con el escudo monárquico, de hecho la enseña proclama su participación de algún modo en la obra, como se constata en el resto del templo. Acaso por razones desconocidas, como había sucedido en otras dependencias, se ceda a otros usos. En efecto, el dato cambia el primitivo origen imputado, altera su condición de capilla privada por la de un ámbito dependiendo del templo, que bajo la advocación de Santiago, completa la apariencia de nuestra seo hasta el punto de resultar inseparable de él.

De todos modos y dentro de este apartado de imagen añadida habría que apuntar la serie de capillas y/o la apropiación de algunas, como las de Santa Ana, destinadas a recintos funerarios de determinadas familias, que también inciden en la obra y

la condicionan, a la vez que son un buen exponente de esos otros usos del ámbito parroquial y de la vida de la propia Catedral.

#### 3.4.4 A MODO DE EPÍLOGO

Todos –cada uno en su medida– jalonan el aspecto gótico de Santa María de Vitoria. El templo jerarquiza el entramado religioso de la urbe y por ende se convertía en la *ciudad santa* por excelencia, imitando las plantillas de las sedes galas. En los siglos posteriores nuevos cambios van a afectarla, pero eso es otra historia que mejor dejar para otra ocasión.

A fin de cuentas la empresa prioriza la práctica artística de la ciudad, como su aspecto trasluce. Tras una serie de tanteos previos a mediados del siglo XIII, se decide crear la iglesia con una obra gótica digna de la nueva ciudad, iniciativa destinada a fabricar su imagen y quién sabe si hasta –una vez realizada– a reivindicar una sede catedralicia. Empeño cuyos vestigios duran hasta nuestros días. Pues la evolución artística vitoriana lejos de describir un proceso lineal y ascendente se define en secuencias cumbres, proseguidas de otros momentos átonos, incluso más o menos regresivas, aunque no necesariamente en ese orden. Sin embargo, los inicios, tal y como nos han llegado dominan: y aunque ligeramente alternados logran imponer su forma al espacio, pues ante un espacio gótico, en toda la fuerza de su expresión, es a lo que nos enfrentamos. Y esa es la imagen que persiste como la literatura recoge.

## NOTAS

1. C. González Minguez. *Aportación a la historia eclesiástica de Vitoria*. Príncipe de Viana, 1978, p. 458, En el fuero se dice: *In ecclesiis etiam uestris (quas mihi i proprias capellas retineo) episcopus non accipiat nisi quartam partem decimarum; clerici uero in ipsis constituti tres partes decimarum in omnes oblationes ecclesiarum in pace recipiant et possideant*. Utilizamos la transcripción de G. Martínez Díez; Álava Medieval, T. I, Vitoria, 1974, p. 149.
2. R. Díaz de Durana. *Vitoria a fines de la Edad Media*. Vitoria, 1984, p. 30 y ss.
3. P. Lavedan y J. Huguenev. *L'Urbanisme au Moyen age*. París, 1974, p. 57.
4. H. Karge. *La Catedral de Burgos y la Arquitectura del siglo XIII en Francia y en España*. Valladolid, 1995, p. 161.
5. S. Moralejo Álvarez. *Recensión al libro de Karge*, Goya, nº 220, 1991, p. 225.
6. M. Riu. *Lectura arqueológica de la documentación de Alfonso VIII (1158-1214)*. Alfonso VIII y su época. Aguilar de Campo, 1990, II curso de Cultura Medieval, p. 207.
7. Un análisis más detallado de la situación donde se recogen noticias literarias y documentales en M<sup>a</sup> L. Lahoz. "Patronato real en el gótico en Álava", *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, LXIX, 1997, p. 56.
8. J. J. Landazuri Romarate. *Historia civil, eclesiástica, política, legislativa de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Vitoria*. Vitoria Ed. 1929, p. 198.
9. S. Moralejo Álvarez. "Le Lieu Saint: Le tombeau et es basiliques medievales", *Santiago de Compostela 1000 ans de pelegrinage européen*. Gand, 1985, p. 43.
10. J. M<sup>a</sup> Azcárate Ristori. "Catedral de Santa María (Catedral vieja)". AAVV. *Catálogo Monumental de la diócesis. Ciudad de Vitoria*. Vitoria 1970. T. III, p. 84. La idea ha sido repetida por la totalidad de historiadores interesados por el tema.
11. El profesor Bango se refiere al siglo XIV, fecha en la que venía datándose la construcción I. G. Bango Torviso. "Arquitectura gótica". *Historia de la Arquitectura Española*. Ed. Planeta, Barcelona, 1987, p. 581.
12. Sobre este aspecto y sus significados vid. H. Sedlmayr. *Épocas y obras artísticas*. Madrid, 1965, T. I, especialmente el capítulo VII, "La Catedral gótica en Francia como iglesia real europea", pp. 173-191.
13. *Ibidem*, p. 178.
14. *Ibidem*, p. 179.
15. Para el significado de la copia consúltese S. Moralejo Álvarez. *Modelo, originalidad y copia en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)*. Actas del Congreso Nacional de Historia del Arte, Barcelona, 1987, esp. pp. 89-90.
16. H. Sedlmayr; *Épocas* Op. cit., p. 179.
17. J. Zunzunegui. *El Reino de Navarra y su obispado de Pamplona durante la primera época del Cisma de Occidente*. San Sebastián, 1942, (Apéndices. XXXVI, pp. 347-348).
18. S. Moralejo Álvarez. "Notas para una revisión de la obra de K.J. Conant" en Conant, J.K.; *Arquitectura Románica da Catedral de Compostela*. Santiago de Compostela, 1983, p. 224.
19. G. Duby. *San Bernardo y el Arte Cisterciense*. Madrid, 1981, p. 17.
20. J. M<sup>a</sup> Azcárate. *La Catedral*. Op. cit. p. 81.
21. J. A. García de Cortazar; *Cultura en el reinado de Alfonso VIII de Castilla: Signos de un cambio de mentalidades y sensibilidades*. Alfonso VIII. Op. cit., p. 178.
22. Un análisis de los problemas que plantea en S. Moralejo Álvarez. *Notas para una revisión*. Op. cit. p. 224.
23. W. Sauerlander. *La sculpture gothique en France 1214-1270*. París, 1972, p. 152.
24. Además en Burgos el Árbol de Jessé dispuesto en las dovelas apostilla el mensaje, pues al ser coronado por la paloma insiste en tal sentido, apostando por un conjunto incardinado.
25. S. Moralejo Álvarez. "La primitiva fachada Norte de la Catedral de Santiago". *Compostellanum*, nº14. 1969, p. 649.
26. Empleamos la definición del profesor Moralejo para la portada occidental de la Catedral de Jaca IDEM. *Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la Catedral de Jaca*. Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Zaragoza, 1977, p. 187.
27. *Ibidem*.
28. Sabemos que esta capilla se cita en los protocolos notariales hacia 1550-1560 como recién hecha. Vid. J. Martínez de Marigorta. *La Catedral de Santa María de Vitoria*, Vitoria, 1964, pp. 41 y 42. Por lo tanto la fecha es indicativa de su vigencia hasta momentos inmediatos.
29. En este sentido vid. S. Moralejo Álvarez. "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela". *Il peregrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacoepa*. Perugia, 1983, p. 48 y fig. 1.
30. Un análisis más detallado en nuestro estudio "Contribución al estudio de la portada de Santa Ana de la Catedral de Vitoria", *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, 1996, LXIII, p. 79, donde se recogen otros casos. En la vecina parroquia de San Pedro la situación también se constata, que certifica una cierta costumbre vigente en Vitoria y abona la intuición.
31. S. Moralejo Álvarez. *La imagen* Op. cit. p. 148.
32. Un análisis más detallado de la ascendencia de Santa Ana en J. Martínez de Marigorta. *Santa María* Op. cit., p. 19.
33. J. M<sup>a</sup> Azcárate Ristori; "Arquitectura gótica en Castilla la Vieja y León", Ciclo de conferencias sobre *El gótico en Castilla y León*. Palencia, 1984, p. 8.
34. W. Sauerlander. "Façade ou façades romanes?" *Cahiers de Civilisations Médiévales*, XXXIV. 1991, p. 399.
35. J. Martínez de Marigorta. *Santa María* Op. cit. p. 18.
36. J. M<sup>a</sup> Azcárate Ristori. "La Catedral de Santa María de Vitoria. (Catedral Vieja)" en AA.VV.; *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, Ciudad de Vitoria. T. III, Vitoria 1968, p. 89.
37. J. Cantera Orive. *El pórtico y la portada de la Catedral*. Vitoria, 1951, p. 37.
38. *Ibidem*, p. 34.
39. Puede verse en A. Duran Sanpere y J. Ainaud de Lasarte. *Escultura Gótica*. Col. Ars Hispaniae, Madrid, 1956, fig. 147.
40. W. Sauerlander; *Façade*. Op. cit. p. 399.
41. J. M<sup>a</sup> Azcárate Ristori. *La Catedral*. Op. cit. pp. 86-87.
42. *Ibidem*.
43. *Ibidem*, pp. 89-90.
44. *Ibidem*.
45. Sobre este portal vid. M<sup>a</sup> L. Lahoz; "El tímpano del Juicio Final de la Catedral de Vitoria. Aspectos iconográficos", *Sancho el Sabio*. nº 4, 1994, pp. 181-199.
46. M<sup>a</sup> L. Lahoz; "La portada de San Gil en la Catedral de Vitoria. *Cuadernos de Arte e Iconografía* t.V. nº10; 1992, pp. 235-248.
47. Idem "La Asunción del tímpano de la Catedral de Vitoria, algunas consideraciones iconográficas", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº6; 1990, pp. 5-10.
48. J. L. Vidaurrazaga. *Nobiliario alavés de Fray Juan de Vitoria*, p. 206.
49. En cierto modo las noticias resultan confusas. Fray Juan de Vitoria nos dice: "Puso en la puerta de estas iglesia y casa las armas reales que entonces usaban, que eran la Anunciación de Nuestra Señora, que hasta hoy duran ahí. Sirve esta casa ahora de hospital y sirvió antes de casa de consistorio". *Ibidem*, p. 206. Nótese lo inverosímil del dato, la atribución de la Anunciación a las armas del monarca es erróneo. La Anunciación es una obra posterior, ya renacentista, realizada por Martín de Acurrio y dataada en 1520. Parece obligado modernizar la clerecía, acercando su ejecución al gótico, precisamente cuando los clérigos urbanos adquieren importancia, aunque ello no impide que hubiese una residencia anterior...
50. Sobre este aspecto Vid. A. Erlande-Brandenburg. *La Catedral*. Akal, Madrid, 1993, pp. 249 y ss.
51. J. M. Azcárate Ristori; *La Catedral* Op. cit.; pp. 90-91.
52. C. Frugoni; "La mujer en imágenes, la mujer imaginada". AAVV. *Historia de las mujeres*, t. II Taurus, 1987 Madrid, p. 465.
53. P. Verdier. *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un theme iconographique*. Montera, 1980, p. 141.
54. Hemos tratado este grupo en M<sup>a</sup> L. Lahoz; "A propósito de la filiación leonesa de la Anunciación de la Catedral de Vitoria", *Archivos Leoneses*, nº 93 y 94, pp. 321-328, donde se recogen los textos.