

LA CONTROVERTIDA PORTADA DE SAN GIL DE LA IGLESIA DE SANTA MARIA DE VITORIA, DEL SIGLO XIV*

SOLEDAD DE SILVA Y VERÁSTEGUI

Universidad del País Vasco UPV/EHU

Resumen: Varias han sido las interpretaciones dadas a lo largo de más de medio siglo por los historiadores del arte respecto de la iconografía hagiográfica esculpida en la puerta lateral izquierda de la triple portada occidental en la iglesia de Santa María de Vitoria, fechada en el siglo XIV. Todas ellas se han basado hasta ahora como fuente principal en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine y en otros escritos hagiográficos posteriores de época moderna. Nos hemos propuesto en este nuevo trabajo el estudio del programa iconográfico representado en esta portada, dedicado a San Gil abad, teniendo en cuenta, por vez primera, la fuente original, *la Vita Sancti Aegidii* y sus versiones exclusivamente medievales y sobre todo la extraordinaria tradición iconográfica que tuvo el ciclo dedicado a este santo en el arte figurativo europeo, especialmente en Francia, en el que cabe encontrar los modelos más cercanos.

Palabras clave: Escultura gótica monumental, siglo XIV, iconografía, ciclos hagiográficos, vida de San Gil, patronazgo real.

Abstract: The hagiographical iconography sculpted on the left lateral door of the western portico of Santa María's Church in Vitoria, from the 14th century, has known several interpretations over the last fifty years. All of them are based and use as their main sources the *Golden Legend* by Jacobus de Voragine and later hagiographic texts. This new study of the iconography group dedicated to the abbot Saint Giles takes into consideration, for the first time,

a different original source, the *Vita Sancti Aegidii*, and its exclusively medieval versions, above all the extraordinary iconographic tradition which this saint had in European figurative art, particularly in France where we can find its closest models.

Key Words: Monumental gothic sculpture, 14th Century, iconography, hagiographical cycles, life of Saint Giles, royal patronage.

Resume: L'icôgraphie hagiographique sculptée sur la porte latérale gauche du triple portail occidental de l'église de Santa María de Vitoria, du XIV^{ème} siècle, a déjà reçu de nombreuses interprétations des historiens de l'art pendant plus d'un demi-siècle. Jusqu'à aujourd'hui, toutes ces interprétations étaient principalement basées sur la *Légende Dorée* de Jacques de Vorágine et sur d'autres écrits postérieurs d'époque moderne. Dans cette nouvelle étude du programme iconographique représenté sur le portail consacré à Saint Gilles abbé, nous proposons de prendre pour la première fois en compte la source originale, *la Vita Sancti Aegidii*, ainsi que ses versions exclusivement médiévales, mais aussi l'extraordinaire tradition iconographique du cycle de ce Saint dans l'art figuratif européen, tout particulièrement en France.

Mots clés: Sculpture gothique monumentale, XIV^{ème} siècle, iconographie, cycles hagiographiques, Vie de Saint Gilles, Patronage royal.

The controversial portico of Saint Giles at the church of Santa Maria, Vitoria (Spain), 14th century
Le discutée portail consacré à Saint-Gilles de l'église de Santa María de Vitoria, du xiv^{ème} siècle

*Agradecemos profundamente a la Fundación Catedral de Santa María de Vitoria y a Petra S. Coop. las facilidades que nos han dado para la consulta del material fotográfico guardado en sus respectivos archivos y la generosidad de ponerlo a nuestra disposición para su publicación.

BIBLID {(2013), 3; 5-31}

Recep.: 29/05/2010

Acept.: 07/10/2012

Una de las líneas de investigación más fecundas desarrollada por los historiadores del Arte Medieval en España desde el último tercio del siglo pasado lo ha constituido, sin duda, la iconografía, cuyo objetivo primero y fundamental, como es sabido, es la identificación de los temas representados en las diversas obras artísticas¹. Su correcta interpretación es condición *sine qua non* para llevar a cabo su estudio desde otras facetas de la metodología histórico-artística. Sin embargo, es un hecho que no es esta una empresa siempre fácil, como lo demuestra la diversidad de opiniones vertidas por los historiadores respecto a la temática figurada en una determinada obra de arte. Un ejemplo característico de esta discordia nos lo proporciona la portada lateral derecha (izquierda desde el contemplador) de la triple portada occidental de la iglesia de Santa María de Vitoria, realizada en la primera mitad del siglo XIV.

1. Una temática controvertida: el estado de la cuestión

Es evidente que la portada occidental de la iglesia de Santa María de Vitoria despliega un programa iconográfico directamente inspirado en las catedrales e iglesias góticas del norte de Francia. En todas ellas figuran los grandes temas: la Glorificación de la Virgen en el centro, flanqueada a la izquierda por el Juicio Final y a la derecha por un ciclo hagiográfico. Varias son las identificaciones que han propuesto los autores, respecto de este último, durante este largo medio siglo.

Los primeros estudios iconográficos de esta portada datan de los años 50 del siglo XX y nos los proporcionan Cantera Orive y Apraiz Buesa (Fig.1). El primero vio en esta portada un ciclo relacionado con la vida de San Pedro

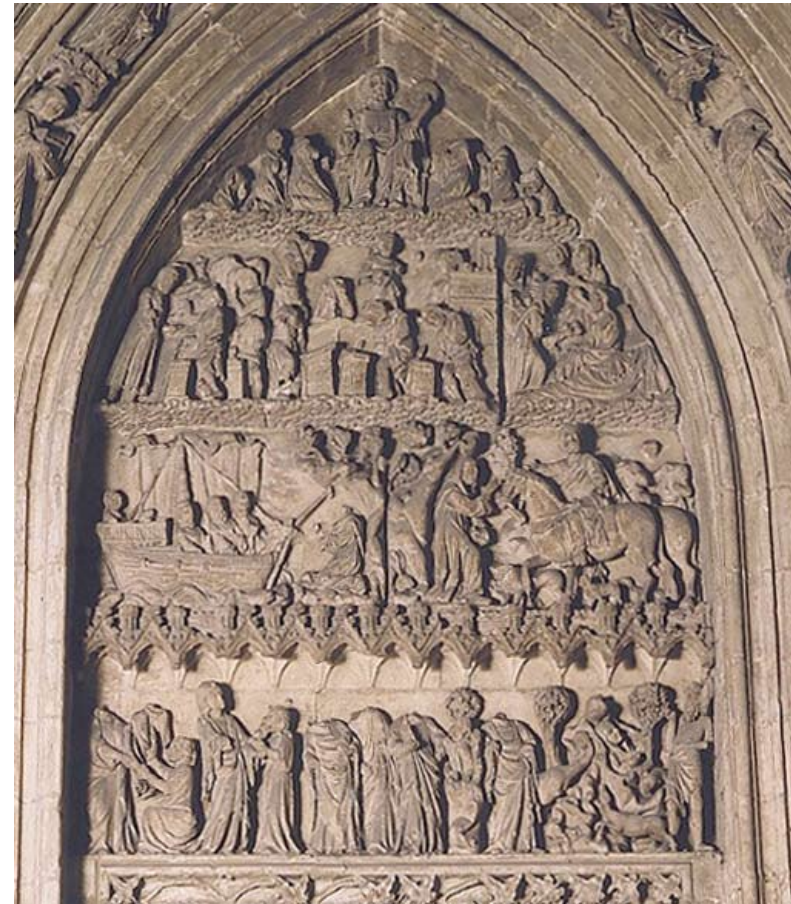


Fig. 1) Iglesia de Santa María de Vitoria. Portada de San Gil. Siglo XIV. Conjunto del timpano. (Petra S.Coop.)

1. En el año 2012, como anunció el CEHA en su momento, se ha cumplido el cuarenta aniversario de tres hitos relevantes en la investigación iconográfica en España: la traducción al español de los estudios sobre Iconografía e Iconología de Erwin Panofsky, la edición en castellano del libro de Julián Gállego, *Visión y símbolos de la pintura española del siglo de Oro*, y la aparición del primer número de la revista *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología*, bajo los auspicios del prof. Santiago Sebastián.

-varios episodios de la viuda Tabita- después de la Ascensión de Cristo al cielo, representado en el registro inferior y completado por alguna escena más de la tercera franja. El autor se apoyaba en textos de la Sagrada Escritura en los que, a nuestro juicio, de modo muy discutible, pretendía encontrar las fuentes escritas que inspiraban las imágenes esculpidas. El resto de las escenas del segundo y tercer registro pertenecían, en su opinión, al ciclo de San Nicolás. Culminaba el tímpano una imagen de Cristo mostrando la Hostia en la mano, venerada por un grupo de fieles arrodillados a uno y otro lado². Dos años después el prof. A. Apraiz rechazó estas interpretaciones y propuso como tema de la portada el ciclo de Santo Tomás Apóstol, basándose ahora en la *Leyenda Dorada*, en la versión recogida en un incunable impreso en Venecia en 1478 por Cristóbal Arnoldo³. El prof. Apraiz dio un paso más al apoyar entonces su argumento, no sólo en las posibles fuentes literarias sino también en base al paralelismo que creyó reconocer entre las imágenes del tímpano vitoriano y otros ciclos pictóricos o esculpidos que representan episodios de la vida del apóstol en el gótico francés, en concreto, en las vidrieras de la Catedral de Bourges y en las portadas occidental derecha de la Catedral de Poitiers o la del hastial norte de la iglesia prioral de Semur en Auxois, esta última datada en 1250⁴. No obstante ninguna de las dos propuestas convencieron al prof. J. M. Azcárate, quien años después, a fines

de la década de los sesenta, identificó el programa iconográfico expuesto en la portada que nos ocupa con la vida de San Gil abad. Su argumento se basó, sin embargo, exclusivamente en base a las fuentes literarias, la *Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine del siglo XIII y las *Vidas de Santos* de Fray A. de Heredia, publicada en 1685⁵. Pese a las objeciones que podrían haberse hecho a su interpretación, como es, entre otras, el haber utilizado para la identificación de varias escenas una fuente literaria muy posterior al momento de ejecución de la portada y la ausencia de paralelos figurativos con otros ciclos del santo, la mayoría de los autores que se ocuparon de ella posteriormente aceptaron su propuesta⁶. M. Portilla todavía dudó entre San Nicolás, Santo Tomás o San Gil⁷, pero S. Andrés Ordax se decantó a favor de San Gil y esta misma opinión fue defendida por S. Silva⁸. Esta última autora aportaba entonces un argumento importante no considerado por los estudiosos y es el paralelismo que podía establecerse entre las puertas del crucero norte y sur de Chartres, dedicadas al tema de la Virgen, al Juicio Final y a los santos, y el programa que vemos condensado en la triple portada vitoriana. Pero además señaló también la coincidencia del tema hagiográfico, ya que ambas iglesias integraban más o menos desarrollado un ciclo de la Vida de San Gil⁹. Finalmente estableció las semejanzas entre algunos de los episodios figurados en sendas portadas, como la entrega de la túnica al

2. CANTERA ORIVE, J.: *El Pórtico y la portada de la Catedral de Vitoria*, Vitoria, 1951. Sigue esta misma interpretación MARTÍNEZ DE MARIGORTA, J.: *Las dos Catedrales de Vitoria*, Vitoria, 1969, pp. 23-25.

3. APRAIZ, A.: "Los tímpanos de la Catedral Vieja de Vitoria", *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953, pp. 197-202.

4. *Ibid.*, p. 198.

5. AZCÁRATE, J. M. de: "Catedral de Santa María (Catedral Vieja)", *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo III. Ciudad de Vitoria*, PORTILLA, M. J. y otros, Vitoria, 1968, pp. 94-95.

6. Tampoco se han establecido paralelos entre las escenas del tímpano vitoriano y otros ciclos iconográficos de la vida del santo ermitaño, lo que nos parece una metodología imprescindible en esta clase de estudios, dada la relevancia que las fuentes visuales han ejercido en el mundo medieval como modelos en los que buscaron inspiración los artistas, mucho más frecuente que en las fuentes literarias.

7. PORTILLA, M. J.: *Vitoria Gótica*, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria, 1986 (sin paginación).

8. ANDRES ORDAX, S.: "Arte", VV. AA. *País Vasco*, Colección Tierras de España, Publicaciones de la Fundación Juan March, 1987, p. 189; SILVA Y VERASTEGUI, S. de: *Iconografía gótica en Álava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1987, pp. 212-213 y 247-257.

9. SILVA VERASTEGUI, S. de, *Op. cit.*, pp. 247-249.

pobre enfermo o la cacería real y el encuentro del rey con el santo ermitaño que aparecen tanto en Chartres como en Vitoria¹⁰. Unos años después L. Lahoz siguió esta misma identificación, si bien no aportó en su defensa elementos nuevos significativos pues el modelo chartriano que menciona ya había sido anteriormente contemplado, como hemos dicho¹¹. No obstante, recientemente J. González de Zárate nos ha sorprendido con una nueva y totalmente distinta interpretación de la iconografía de la portada en la que cree reconocer dos ciclos hagiográficos dedicados a Santo Domingo de la Calzada (en el dintel) y su discípulo San Juan de Ortega (resto del tímpano) ambos, como es sabido, constructores del Camino a Santiago de Compostela cuyas vidas transcurrieron entre los siglos XI y XII¹². El autor basa su argumento exclusivamente en fuentes literarias, a nuestro juicio, muy tardías, como son las biografías de los dos santos en las que se apoya. La del primero y más antigua data ya del siglo XVII y respecto al segundo, la más antigua que utiliza es una *Leyenda Áurea* del siglo XVI¹³. Es esta nueva propuesta, muy discutible, la que nos ha inducido a un estudio más pormenorizado de la iconografía de la portada vitoriana, que basamos fundamentalmente en las fuentes literarias medievales y en los paralelos visuales proporcionados por los ciclos iconográficos representados, principalmente en Francia y en España, durante los siglos XIII y XIV, y por tanto más o menos cercanos a la fechas en las que se estima que fue realizada nuestra portada.

2. Las versiones medievales de la “Vida de San Gil”

2.1. La *Vita Sancti Aegidii* redactada en latín

En el estado actual de nuestros conocimientos, la mayoría de los estudiosos están hoy de acuerdo en que la más antigua “*Vita Sancti Aegidii*”, -nombre latino de Gil- fue escrita por un monje de la abadía de Saint-Gilles, en Provenza, a fines del siglo X, ya que Fulberto de Chartres († 1028) la utiliza a principios del siglo XI para componer el Oficio del santo¹⁴. Publicada por los Bolandistas en las “*Acta Sanctorum*” nos ha llegado en numerosos manuscritos fechados entre los siglos XI y XV, conservados en varias bibliotecas europeas.¹⁵ Designada por E. C. Jones, que hace de ella una nueva edición, por la letra P, la mayoría de las versiones medievales posteriores, según esta autora, se inspiran más o menos directamente en ella¹⁶. No obstante algunas redacciones, a partir del siglo XII, mucho más breves, como las que incluye Vicente de Beauvais en el “*Speculum Historiale*” del siglo XIII, Santiago de la Vorágine en su “*Legenda Aurea*” a fines del siglo o Bernard Gui a principios del siglo XIV en “*Speculum sanctorale*”, añaden datos tomados de la Crónica de Sigeberto de Gembloux redactada después de 1082, como es la fecha del 715 año de la llegada del santo a las Galias, que incorporan los dos autores franceses o el año 700 que aporta el autor italiano¹⁷. Ello dará lugar, como veremos, a cierta confusión respecto de la cronología del santo y a algunos

10. Ibid., pp. 250 y 252-253.

11. LAHOZ, L.: “La portada de San Gil en la Catedral de Vitoria”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo V, n.º 10, 1992, pp. 235-248. La autora recoge los paralelos ya señalados entre Chartres y el tímpano vitoriano, sin citar en ningún momento nuestro estudio. Véase especialmente las pp. 240-241.

12. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.: *Catedral de Santa María. Vitoria. Iconografía de sus tímpanos*, Vitoria, 2008, pp. 37-68.

13. Ibid., pp. 185-187.

14. FULBERTO DE CHARTRES, “Ex libello Fulberti Episcopi de historia S. Aegidii”, *Hymni et Carmina Ecclesiastica*, en MIGNE, J. P.: *Patrologia Latina*, París, 1844-1864 (ed. facsimil, Brepols, Turnhout, 1956-2001), CXXI, col. 343-344.

15. “Acta Sanctorum”, September, t. I, pp. 299-303. Puede verse una relación de todos ellos en JONES, E. C.: *Saint Gilles, Essai d'histoire littéraire*, Champion, París, 1914, pp. 95-98 (Appendice A).

16. La describe con precisión JONES, E. C., op. cit. pp. 2-6.

17. JONES, E. C., op. cit., pp. 6-9.

anacronismos en su biografía. Otra versión mucho más elaborada pero sin prólogo, la A, de la que derivan dos redacciones más, según E. C. Jones, amplía la primitiva añadiéndole varios milagros y fue publicada en *“Analecta Bollandiana”*¹⁸. A todas ellas puede añadirse una versión latina en verso contenida en un manuscrito conservado en Reims (Bibliothèque publique ms. 1409) pero que no aporta nada nuevo. Podemos resumir los principales hechos de la vida de San Gil que se destacan en esta primitiva versión en los siguientes¹⁹:

&1. San Gil, griego de nación y de origen ilustre, sus padres son cristianos y se llaman Teodoro y Pelagia, nace en Atenas. Desde su niñez brilla por su conocimiento de las artes liberales.

&2. Un día, siendo todavía un niño, yendo a la iglesia siente compasión por un enfermo que le pide una limosna y no teniendo otra cosa le ofrece su túnica. El enfermo, apenas se reviste con ella, es curado.

&3. Poco tiempo después, a la muerte de sus padres, distribuye su patrimonio y queda en la pobreza. Volviendo en otra ocasión de la iglesia a su casa cura a un hombre envenenado por la mordedura de una serpiente.

&4. Cura a un energúmeno.

&5. De todas partes comienzan a venir enfermos del cuerpo y del alma y crece la popularidad del futuro santo, por lo que decide abandonar su patria y retirarse a una ermita, más allá del mar. Habiendo llegado a la costa, uno de aquellos días percibe a lo lejos un navío que lucha desesperadamente

contra una tempestad. San Gil intercede y consigue con sus oraciones que la tempestad calme y la nave llegue a puerto.

&6-7. Los marineros, agradecidos, al conocer los deseos del santo de ir a Roma lo acogen en su barco y lo conducen hacia allí, confiados además en que seguirá protegiéndolos durante su travesía. Al cabo de unos días llegan a una isla donde encuentran a un ermitaño leyendo un libro y nuestro santo permanece con él tres jornadas rezando y alabando a Dios.

&8-10. Tiempo después el barco reemprende el viaje y llega a Marsella. En este momento gobernaba la diócesis de Arlés San Cesáreo y allí se dirige el santo. En Arlés se hospeda en casa de una rica viuda de nombre Teócrita y cura a su hija, que llevaba tres años enferma aquejada por la fiebre. Enterado de este milagro el santo obispo Cesáreo, que ya sabía por inspiración del Espíritu Santo de la vida y la llegada del santo, envía a su archidiácono Aurelio a su encuentro. San Gil permanecerá ahí dos años. Pero nuestro santo, deseoso de lograr la soledad, abandona el lugar secretamente y, atravesando el río Ródano, se encamina hacia un desierto donde encuentra a un ermitaño llamado Veredonio, célebre por su fama de santidad y por sus milagros. Con él se quedará algún tiempo, consiguiendo por medio de su oración la fertilidad de aquella tierra estéril. Un día en que el ermitaño se ausenta, varios hombres le llevan un enfermo y aunque él se resiste a curarlo para no eclipsar a su compañero, al final accede y por su intercesión recupera la salud.

&11-14. De nuevo abandona este lugar y llega a un país llamado la Septimania, donde en medio de un bosque repleto de malezas encuentra

18. Ibid., pp. 2-7. *“Analecta Bollandiana”*, t. VIII, pp. 102 ss.

19. Seguimos aquí la nueva edición que propone la autora que se basa principalmente en el ms. Latin 5340 de la Bibliothèque Nationale de France del siglo XI y en otros numerosos manuscritos a los que hemos hecho referencia en nota anterior. Véase el texto latino de la nueva edición en JONES, E. C. op. cit. *Appendice A*, pp. 99-111. Para el resumen seguimos, pp. 10-17.

una cueva cerca de la cual manaba una fuente de agua pura. San Gil da gracias a Dios y durante tres años permanece allí haciendo oración, alimentándose de hierbas salvajes, del agua, y de la leche de una cierva que Dios mismo le había enviado para su sustento. En cierta ocasión en la que el rey de los godos Flavio había salido de caza por esos parajes, sus monteros ven a cierta distancia la cierva y se lanzan en su persecución. Pero ésta, acosada por los perros, se refugia en la cueva del santo ermitaño. Al día siguiente los cazadores lo intentan de nuevo y lanzan a los perros, pero tampoco consiguen apresarla, por lo que regresan al palacio a contarle al rey lo sucedido. El monarca lo comenta con el obispo de Nimes y deciden acudir juntos al lugar acompañados por los cazadores. Allí se repite por tercera vez el mismo fenómeno sin éxito hasta que uno de los arqueros dispara una flecha para hacer salir a la bicha de la cueva, pero ésta alcanzó a San Gil que se encontraba en la entrada rezando y pidiendo a Dios que protegiera al animal. Cuando los cazadores llegaron a la cueva se encontraron al venerable anciano, vestido con hábito de monje, sentado en el suelo y con la cierva a sus pies. Entonces el rey y el obispo pidieron a los cazadores que permanecieran a cierta distancia, acercándose ellos solos a la cueva donde saludaron humildemente al santo. Habiéndose enterado de todo lo ocurrido le pidieron perdón y le prometieron enviarle médicos para que le curaran la herida.

&15-17. El ermitaño, que consideraba más meritorio ante Dios sufrir aquellos dolores, rehusó los médicos y también todos los regalos que le ofrecía el rey. Pero ante la insistencia del monarca, el santo le sugiere que construya un monasterio. De modo que se procede a la construcción de dos iglesias, una dedicada a San Pedro y los demás apóstoles y otra, cerca de la gruta del ermitaño, al mártir San Prisco. San Gil se convierte en el abad de aquella comunidad y es ordenado sacerdote.

&18-21. La fama de su santidad llega a oídos del rey Carlos de Francia, que quiso conocerle y envía unos mensajeros para que fueran a visitarle. El santo se dirige entonces a Orleáns y en la iglesia de Santa Cruz cura a un endemoniado. Después va a visitar al rey que le recibe con todos los honores y le retiene varios días. El rey, entre otras cosas, le suplica al santo que rece a Dios por él, con motivo de un pecado que ha cometido que no se atreve a confesar ante ningún hombre, ni siquiera a él mismo. El domingo siguiente, estando San Gil celebrando el Sacrificio Eucarístico, durante el Canon de la Misa, pide a Dios por el rey, y en ese momento aparece un ángel que deposita sobre el altar una carta en la que se consignaba el pecado del soberano y en la que se decía que las oraciones del santo habían obtenido la absolución del monarca, con la condición de que no volviera a pecar. Al final del escrito se añadía que todo aquél que invocase a San Gil, por grande que fuera su pecado, a condición de que se arrepintiese, conseguiría su remisión. Al terminar la Misa el santo dio gracias al cielo y le entregó la carta al rey. Este reconoció su pecado y se prosternó a sus pies implorando que intercediera por el ante Dios. El santo así lo hizo y le encareció a no volver a cometer su crimen.

&22-23. Concluido este episodio, el santo regresó a su monasterio. Al pasar por Nimes, resucita al hijo del gobernador que acababa de morir. Estando ya de vuelta en el cenobio predice a algunos de los monjes que los enemigos destruirían aquella casa. De ahí que considere oportuno viajar a Roma para someter el monasterio a la jurisdicción del Apóstol, con el fin de que ningún laico pudiera sojuzgar o menospreciar la religión. El Papa le concede, en efecto, el privilegio y le ofrece, en testimonio de su pacto, dos puertas de madera de ciprés con las imágenes esculpidas de los apóstoles. El santo abad ordenó que las arrojaran al Tíber, confiando en que Dios las haría llegar a su destino y emprendió su viaje de regreso. Al pasar por Cavillon, donde permanece tres días, cura a un paralítico.

&24 y 25. Por fin, vuelto a su monasterio, se le anuncia en seguida la llegada de las puertas esculpidas traídas por las olas. El santo dio de nuevo gracias a Dios por haberlas hecho llegar intactas a través del río y de los mares y las manda colocar en la portada de la iglesia, como testimonio visible del pacto entre el monasterio y la Santa Sede. Poco después confirma a sus monjes en el servicio de Dios y predice su muerte a alguno de los hermanos. A mitad de la noche en las calendas de septiembre, emigra de este mundo, gozoso de ser recibido en el cielo. Efectivamente los fieles que asistieron a su muerte aseguraron haber visto un coro de ángeles que recibían su alma cantando alabanzas. El autor concluye invocando la intercesión del santo ante Dios. Como hemos visto, el principal problema que nos plantea la *Vita* es la dificultad de asignar una época al santo ya que se le considera contemporáneo de San Cesáreo de Arlés, muerto en el 542 y a la vez de un rey Carlos de Francia. Dado que el primero de este nombre es Carlos Martel, que reina desde 714 a 741 podría dar lugar a identificarle con él, lo que coincide con las fechas recogidas por algunos autores a partir del siglo XII, como ahora veremos.

2.2. Las versiones de la *Vita Sancti Aegidii* en lengua romance

Desde el siglo XII, época de apogeo y de expansión del culto al santo, comienza a traducirse la *Vita Sancti Aegidii* a la lengua vulgar. Una de las más antiguas es la versión inglesa datada hacia 1150, que se conserva en el manuscrito Cambridge, Corpus Christi College, 303, que incluye además de la de San Gil la vida de San Nicolás, ambas redactadas en prosa²⁰. No obstante la más conocida es la versión anglo-normanda en verso de Guillaume de Berneville, compuesta en el último tercio del siglo²¹. El autor ha seguido claramente el texto de la primitiva redacción latina, pero incluye las variantes propias del género hagiográfico características de la época en la que se realizó la traducción²². De todas ellas nos interesa señalar para nuestro propósito que cuando se menciona al rey Carlos de Francia se le identifica ya en esta versión anglonormanda con Carlomagno²³. Para E. C. Jones esta relación es debida a la influencia de la literatura épica²⁴. Recordemos que *La Chanson de Roland* menciona ya la asistencia milagrosa de San Gil en la batalla de Roncesvalles y posteriormente la *Crónica de Philippe Mousket* del siglo XIII, identifica con Carlomagno incluso al monarca que en su cacería descubre a San Gil (suplantando al rey Flavio) en su cueva de ermitaño, en la que

20. Véase TREHARNE, E. M.: *The Old English Life of St. Nicholas with the Old English Life of St. Giles*, Leeds, 1997, pp. 125-173.

21. Fue editada por Paris, G. et Bos A., *La vie de Saint Gilles par Guillaume de Berneville, Poème du XIIe siècle*, Paris, 1881. Véase la nueva edición, GUILLAUME DE BERNEVILLE, *La Vie de Saint Gilles. Texte du XIIe siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque Laurentienne de Florence. Édition bilingue traduite, présentée et annotée par Fr. Laurent*, Paris, Champion Classiques, 2003, pp. 3-235; también, *La Vie de Saint Gilles, Vita sancti Aegidii*, ed. y trad. de J. M. Marconot, Nîmes y Montpellier, 2005.

22. Para las diferencias entre ambas, LAURENT, Fr.: "Introduction" en GUILLAUME DE BERNEVILLE, op. cit., pp. XXXII-LII. Véase también VAUCHEZ, A.: "Saints admirables et saints imitables: les fonctions de l'hagiographie ont-elles changé aux derniers siècles du Moyen Âge" en *Saints, prophètes et visionnaires. Le pouvoir surnaturel au Moyen Âge*, Paris, 1999, pp. 56-66.

23. "Ça sumes venuz pur li quere
de dulce France nostre terre.
Charlemaïnes nostre seignur
Est en suspir e nuit e jur,
Kar tant en unt de lui ben dit
Riche o povre, grant e petit..."

Cfr. Guillaume de Berneville, ed. Fr. Laurent, p. 148.

24. JONES, E. C., op. cit., pp. 71-72.

además sitúa el milagro del pecado perdonado, atribuido al Emperador²⁵. La autora ha visto en esta inserción un claro interés teológico, ya que por entonces comenzaba a preocupar en la Iglesia la doctrina de la confesión auricular obligatoria. Se convertía así nuestro santo en abogado de los pecados perdonados sin confesión, lo que no fue considerado conforme a la ortodoxia por parte de algunos teólogos²⁶. Por otra parte también en esta nueva versión el número de los milagros se ha reducido de doce a ocho. Guillaume ha suprimido la curación del endemoniado de Atenas, la sequía superada por las oraciones del santo y de Veredonio, la resurrección del hijo del gobernador de Nimes y el restablecimiento del paralítico de Cavaillon²⁷.

Otra versión poética en inglés datable hacia 1290 ha sido atribuida a Roberto de Gloucester. El autor parece haber seguido en este caso el texto de Jacobo de Vorágine, pues incorpora al final la fecha del 700. En ella se especifica además que la flecha que lanzó el arquero contra la cierva -en el episodio de la cacería real- fue a parar a la rodilla del santo ermitaño, por lo que se convirtió a partir de entonces en patrono de los cojos, al menos, en Inglaterra²⁸. De estos años debe ser también la versión francesa de la *Vie*

de *Saint Gilles* atribuida a Jean Belet en la que la herida del santo se sitúa, en cambio, en el muslo²⁹. Es evidente que este detalle, el lugar donde fue herido el santo ermitaño, ya fuera la rodilla, la pierna, el muslo, la mano o el pecho, según las versiones, tendrá su eco en la iconografía medieval, como veremos.

Además de éstas existen otras versiones más tardías en lengua vernácula de la "*Vie de Saint Gilles*". Dos son francesas y datan del siglo XIV. Una de ellas fue compuesta por Jean de Vignay, pero no es más que una traducción de la versión latina de Jacobo de Vorágine que no nos aporta nada interesante para nuestro estudio³⁰. Del mismo siglo es otra versión redactada en italiano pero enormemente breve, ya que el autor sólo se detiene en dos episodios célebres, en el de la cierva y en el pecado de Carlomagno al que le atribuye por vez primera la penitencia hecha por el monarca³¹. Lo mismo podemos decir respecto a las versiones inglesas del siglo XV. La traducción hecha por William Caxton publicada en 1483 se basa en la de Jacobo de Vorágine y en la de Jean de Vignay, y la otra, un poema escrito por John Lydgate (1370-1451) se inspira en la redacción P y en el poema de Guillaume de Berneville³².

25. P. LE GENTIL: *La Chanson de Roland*, Paris, 1967, p. 146. Para la repercusión de San Gil en la literatura épica, véase JONES, E. C., *op. cit.* pp. 71-92. Para la Crónica de Philippe Mousket, *Ibidem*, p. 39 y Fr. Laurent, *op. cit.* p. XXIX. Las relaciones entre el santo y Carlomagno las confirma asimismo *la saga de Carlomagno* datable también en el siglo XIII. Sobre el pecado de Carlomagno: LEJEUNE, R.: "Le péché de Charlemagne et la Chanson de Roland", en *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60.º aniversario*, Madrid, t. 2, 1961, pp. 339-371; y HAFNER, S.: "Charlemagne's Unspeakable Sin", *Modern Language Studies*, 32, 2, 2002, pp. 1-14.

26. JONES, E. C., *op. cit.*, pp. 43-45. Para la discusión medieval sobre el tema, véase GAIFFIER B.de: "La légende de Charlemagne. Le péché de l'Empereur et son pardon", *Études Critiques D'Hagiographie et D'Iconologie*, Bruxelles, 1967, pp. 268-269; VULLIEZ, Ch.: "Orléans, Saint Gilles et la Légende du pardon de Charlemagne: Présentation d'un dossier", en *Haut Moyen Age. Culture, Éducation et Société*. Etudes offertes à Pierre Riché, M. Sot (Coord), La Garenne-Colombes, 1990, pp. 575-590.

27. Guillaume de Berneville, Fr. Laurent (ed), p.L.

28. JONES, E. C., *op. cit.*, pp.67-70.

29. *Ibidem*, pp. 65-67.

30. Para la difusión de la *Leyenda Dorada* véase, *Legenda Aurea: Sept siècles de diffusion, Actes du colloque international sur la Legenda Aurea: texte latin et branches vernaculaires à l'Université du Québec à Montreal*, 11-12 mai, 1983, B. Dunn-Lardeu (dir.), Montreal, 1986; *Legenda aurea-la Légende dorée (XIIIe-XVe s.)*. Actes du congrès international de Perpignan, B. Dunn-Lardeu (dir), Montreal, 1993.

31. JONES, E. C., pp. 64-65.

32. *Ibidem*, pp. 63-64.

En esta se le invoca al comienzo como patrón de los pobres y enfermos. A todas ellas podemos añadir una versión castellana muy corta, pero hasta ahora desconocida por los especialistas del tema, el poema a San Gil escrito por Fernand Pérez de Guzmán en el siglo XV. Alude al milagro de la capa entregada al pobre enfermo de Atenas y al pecado de Carlomagno³³. A pesar de su brevedad, el himno presenta notable interés en nuestro trabajo, ya que constituye un testimonio literario de la difusión del culto al santo en nuestra Baja Edad Media.

3. Ciclos iconográficos de la vida de San Gil en la Edad Media

Contemplados los episodios más relevantes que los hagiógrafos medievales han destacado en la Vida de San Gil, nos proponemos ahora una mirada rápida respecto a aquellos sucesos que fueron visualizados por los artistas en la escultura y pintura anteriores al siglo XV. Nuestro propósito en este apartado no es otro que mostrar la iconografía de nuestro santo, que nos permitirá una lectura más precisa de las imágenes que, en nuestra opinión, se encuentran esculpidas en la portada lateral derecha de la iglesia que nos ocupa.

Es un hecho que el culto a San Gil ha tenido su origen y desarrollo en el sur de Francia en la abadía de Saint Gilles de Gard, en Provenza, en la que se veneraba su tumba, convertida en los siglos XI y XII en uno de los lugares más afamados del camino de peregrinación a Santiago de Compostela³⁴. El propio Aymeric Picaud, a quien se atribuye la guía del *Codex Callixtinus*, redactada hacia 1140, recomendaba a los peregrinos que seguían esta ruta visitar su cuerpo, custodiado a mediados del siglo XII en una espléndida arca de oro, situada en la iglesia baja “retro eius altare”, que describe detalladamente³⁵. Aunque se podría esperar encontrar ya en ella imágenes esculpidas relativas a su vida, el programa iconográfico que la animaba, según la Guía, no contenía ningún elemento hagiográfico característico del santo. Llama la atención que, siendo el Midi el foco difusor del culto y devoción a San Gil, apenas conocemos imágenes esculpidas o pintadas del santo en esta región de Francia. P.-G. Girault solo menciona dos ejemplos, los capiteles fechables en el siglo XII-XIII que representan la caza milagrosa, -uno de los episodios más representados en el arte medieval,- como veremos, uno en el museo lapidario del castillo condal en Carcassonne (Aude) y otro, proveniente del claustro de la abadía de Saint Sever de Rustan, recolocado hacia 1880, en el Jardín Massey en Tarbes³⁶. A ellos se pueden añadir las pinturas murales,

33. Véase *Cancionero Castellano del siglo XV*, ed. de R. Foulché & Delbosc, tomo I, Madrid, 1912, n° 280, p. 674. También, *El Cancionero del siglo XV. c.1360-1520, I. Manuscritos*, B. Dutton, (ed), Biblioteca Española del siglo XV, Salamanca, 1990, p. 593; MAGUIRE, F. and SEVERIN, D. S.: “Fernán Pérez de Guzmán’s *Loores de Santos*: Texts and Traditions”, en *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*, J. E. Connolly, A. Deyermond, B. Dutton (ed.), Madison, 1990, pp. 163-165.

34. El monasterio estuvo primitivamente puesto bajo la advocación de San Pedro. A partir del siglo X estaría dedicado a San Gil. Para todo lo relativo al culto a San Gil, véase: GIRAULT, M.: *Les chemins de Saint Gilles: itinéraires de pèlerinage d’hier et aujourd’hui*, Nîmes, 1990; GIRAULT, P.-G.: “Observations sur le culte de Saint Gilles dans le Midi” en *Hagiographie et culte des saints en France méridionale (XIIIe-Xvesiècle)*, Toulouse, 2002, (Cahiers de Fanjeaux 37), pp. 431-454; SIGAL, P.-A.: “Saint- Gilles centre de pèlerinage au XIIe siècle: le témoignage des *Miracula santi Aegidii*”, *Hommage à Robert Saint-Jean*, en *Mémoires de la société archéologique de Montpellier*, t. XXI, 1993, pp. 247-255.

35. *Liber Sancti Jacobi “Codex Calixtinus”*, traducción por los profesores A.Moralejo, C.Torres, y J. Feo, ed. revisada por J. J. Moralejo y M.ª J. García Blanco, Xunta de Galicia, 2004, pp. 561-566. Sobre la iconografía de la arqueta: HAMMAN, R.: “Der Schrein des Heiligen Aegidius”, *Marburger Jahrbuch fuer Kunstwissenschaft*, 6, 1931, pp. 114-136; PÉTORAUD, Ch.: *En marge du Guide de pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle; sur l’iconographie de la châsse de Saint Gilles* (2 fascículos), Lyon, 1949. CANTALOUBE, Ch.: “La châsse de Saint Gilles”, *Bulletin du Comité de l’Art chrétien*, t. 12, n.º 89, 1955, 423-440; GIRAULT, P.-G.: “La châsse et les reliques de Saint-Gilles au Moyen Age: une tension entre corps sain et images?”, *Pecia, ressources en médiévistique, Reliques et sainteté dans l’espace medieval*, 8/11/2005, pp. 179-204; GIRAULT, P.-G.: “Saint Gilles y su peregrinación en el siglo XII en el *Codex Calixtinus*” en CAUCCI VON SAUCKEN, P. (Coord): “*Visitandum est*”: *Santos y cultos en el Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, 2005, pp. 129-147.

36. GIRAULT, P.-G.: “Observations”... p. 453, n.º. 58.

hoy desaparecidas, que adornaban los muros de la capilla funeraria de los condes de Toulouse, situadas en el extremo del brazo derecho del crucero, en la iglesia de Saint Sernin³⁷.

Los ciclos iconográficos más antiguos llegados a nosotros datan de fines del siglo XII o principios del siglo XIII y proceden del Centro y Norte de Francia. Ello se explica por la extraordinaria difusión que experimenta el culto a San Gil desde el siglo XII en adelante. Una fuente de primer orden para conocer la extensión que el culto a nuestro santo había adquirido ya en esta época, es el *Liber miraculorum sancti Aegidii*, redactado por Pierre Guillaume poco antes de 1124 y continuado por un monje anónimo durante el tercer cuarto del siglo³⁸. Los beneficiarios de los milagros obtenidos por la intercesión del santo registrados en el libro proceden de diversas regiones de Francia, pero también de Alemania, -donde el culto al santo ermitaño era ya muy popular en aquella época,- Italia, Polonia y de España³⁹. Además sabemos que visitaban también la tumba del santo peregrinos procedentes de Inglaterra, Flandes, Suecia, Dinamarca, Austria, Hungría y Constantinopla, entre otros.

3.1. Las pinturas murales

Unas de las primeras manifestaciones del culto a San Gil nos la proporcionan las pinturas murales de la cripta de Saint-Aignan-sur-Cher, de la diócesis de Bourges, datables hacia 1200, en pleno reinado de Felipe Augusto. Constituye, sin duda, uno de los ciclos narrativos más extensos dedicados a

la vida del santo, solo comparable, en este aspecto, como veremos, al que se le dedicó en la puerta de la iglesia vitoriana (Fig. 2). Con ella coinciden varias escenas que analizaremos más adelante, como son, “San Gil da su túnica y viste a un pobre enfermo a quien sana”, “el santo cura a un hombre de la



Fig. 2) Iglesia de Saint-Aignan-sur-Cher. Pinturas murales de la absidiola sur de la cripta. Siglo XIII. Ciclo de san Gil. Detalle. (P. Deschamps et M. Thibout, *La peinture murale en France au debut de l'époque gothique*, Paris, 1963)

37. *Ibidem*, p. 445, n.º 57.

38. Existen dos versiones del siglo XIX: *Miracula beati Egidii auctore Petro Guilelmo*, éd. Ph. Jaffé, *Monumenta Germaniae Historica*, SS. XII, 1856, pp. 316-323; *Liber miraculorum Sancti Aegidii*, ed. en *Analecta Bollandiana*, IX, 1890, pp. 393-422. Recientemente, *Livre des Miracles de Saint Gilles, Liber miraculorum sancti Egidii. La vie d'un sanctuaire de pèlerinage au XIIe siècle*. GIRAULT, M., GIRAULT, P.-G. (dir): Préface d'A. Vauchez, Orléans, 2007.

39. GIRAULT, M. et P.-G., *Livre des miracles...* pp. 244-247. En la Península se mencionan varios milagros relacionados con la liberación de cautivos, en las guerras que mantuvo con los musulmanes Alfonso I el Batallador, como el caballero de Bigorre prisionero de los sarracenos en Almería que consiguió por intercesión de San Gil calmar una tempestad acaecida entre Barcelona y las Islas Baleares (milagro 10), o el de Fortunio Sancho que procedente de Huesca fue hecho prisionero por los musulmanes y conducido a Valencia donde fue liberado (milagro 11).

mordedura de una serpiente”, “san Gil consigue con su intercesión salvar un barco a punto de naufragar”, “encuentro con el obispo San Cesáreo”, “el rey y un cazador persiguen una cierva enviada por la Providencia para nutrir al santo en el desierto”, y “san Gil escondido entre la vegetación es herido por la flecha de un arquero”. Únicamente “la Misa de San Gil con el episodio del perdón obtenido por Carlomagno”, tan frecuente en los ciclos franceses, no aparece registrado en la portada vitoriana⁴⁰. El ciclo de San Gil en la cripta de Saint-Aignan, como recientemente ha puesto de manifiesto M. Kupfer, forma parte de un programa centrado en la Maiestas de Cristo, traspasando a los apóstoles sus poderes para sanar el cuerpo mediante curaciones físicas, pero también el alma, es decir, para perdonar el pecado, al que se dedica la capilla central. San Gil participa también como los apóstoles de estos poderes, como testimonian los hechos pintados en la absidiola meridional dedicados a narrar su vida.⁴¹ Además de curar a un hombre y a un envenenado, como vemos en las pinturas, el santo obtiene el perdón para un pecado inconfesado cometido por Carlomagno, de acuerdo con la interpretación que dio de este personaje la versión anglonormana de Guillaume de Berneville, como hemos visto. No obstante, a fines del siglo XII, era doctrina común la necesidad de la confesión sacramental para obtener el perdón divino, por lo que este pasaje presentaba dudas referentes a su ortodoxia. De ahí que algunos teólogos explicaran el perdón de Carlomagno

en el sentido de que San Gil obtuvo con sus oraciones la gracia de cambiar el corazón del monarca para que se confesara y pudiera recibir la absolución⁴². De algún modo quedaba patente que todo aquel pecador que acudiera al santo conseguiría por su intercesión el perdón de Dios, como aseguraba el texto original de la *Vita*.

No lejos de allí, en la ruta que conducía de Chartres a Compostela se pasaba por Vendôme, donde un hospital dedicado a Santiago acogía a los peregrinos. Los que se dirigían hacia Montoire, cuyo priorato estaba puesto bajo la advocación de San Gil, pasaban por delante de la capilla rupestre, excepcional en Francia, de Les-Roches-Sur-Loire, donde podían contemplar también un ciclo de la vida del santo⁴³. Interesa resaltar este dato porque, a nuestro juicio, constituye un significativo precedente que puede explicarnos la elección del tema de San Gil en la portada vitoriana, situada también, como veremos, en la ruta de peregrinación. Las pinturas, de fines del siglo XII o principios del siglo XIII y muy deterioradas, representan la cacería real, uno de los temas más repetidos en los ciclos medievales. Dos caballeros, uno con corona tocando un olifante y otro con una lanza a la espalda, cabalgan juntos acompañados por perros, persiguiendo una bicha que se precipita hacia San Gil, identificado por la inscripción: *S. Egidius*. Interesa observar la importancia que el artista ha dado a la floresta repleta de composiciones vegetales. El

40. El episodio de la Misa y del perdón aparece figurado tres veces en el interior de la catedral de Chartres: en los frescos de la cripta, en la vidriera de Carlomagno y en las vidrieras altas del coro. Véase, MAINES, Cl.: “The Charlemagne Window at Chartres Cathedral: New Considerations on Text and Image”, *Speculum*, LII, 4, 1977, pp. 801-823.

41. DESCHAMPS P. et THIBOUT M.: *La peinture murale en France au début de l'époque gothique, De Philippe-Auguste a la fin du règne de Charles V (1180-1380)*, Paris, 1963, pp. 38-40. Las pinturas de Saint Aignan han sido magistralmente estudiadas recientemente por KUPFER, M.: *The Art of Healing. Painting for the sick and the sinner in a medieval town*, The Pennsylvania state University, 2003, especialmente pp. 92-102; KUPFER, M.: “Images, Pilgrims, and the Dead: Spatial Practices of Penance and Burial at Saint-Aignan-sur-Cher” en Thomas E. A. Dale with J. Mitchell (ed), *Shaping Sacred Space and Institutional Identity in Romanesque Mural Painting*, London, 2004, pp. 162-200. Véase también KUPFER, M.: *Romanesque wall painting in Central France. The politics of narrative*, New-Haven and London, 1993, pp. 181-185; KUPFER, M.: “Symbolic Cartography in a Medieval Parish: From Spatialized Body to Painted Church at Saint-Aignan-sur-Cher”, *Speculum*, 75, 3, 2000, pp. 615-667. VOYER, C.: “Les images de saint Gilles dans la crypte de la collégiale de Saint-Aignan-sur-Cher: une pensée canoniale en images”, *Dévotions populaires en Loir-et-Cher, Vendôme*, 2007, pp. 151-167.

42. KUPFER, M.: *The Art of Healing, op. cit.* p. 110.

43. DESCHAMPS P. et THIBOUT, M.: *op. cit.*, pp. 53-54; LESEUR, F.: *Les églises de Loir-et-Cher*, Paris, 1969, pp. 311-312; DAVY, Ch.: *Les peintures murales romanes de la vallée du Loir, Vendôme*, 1997, pp. 119-23. KUPFER, M.: *The Art of Healing*, p. 95, fig. 85.

mismo asunto sabemos que figuraba en las pinturas hoy perdidas del ábside del crucero norte de Saint-Gilles de Montoire, ya mencionada.⁴⁴

El tema se encontraba también en la capilla de Saint-Laurent en Louroux-Bottereau (Loira-Atlántico) si bien en este caso ampliado con otras escenas del ciclo (Fig. 3)⁴⁵. La composición de la cacería real, situada en el registro superior, es muy parecida. Todavía pueden verse dos jinetes, uno de ellos coronado, sin duda el rey, identificado además por la correspondiente inscripción: *Floventus*, y el otro, tocando un cuerno u olifante. Ambos montan a caballo en pleno galope, persiguiendo con tres galgos a una bestia del campo, la cierva del santo ermitaño, si bien estos últimos detalles se han perdido. Los dos visten lujosamente, con sus mantos al viento, y sus caballos están ricamente enjaezados. En el centro se ha añadido en este caso un conjunto arquitectónico que, a nuestro juicio, hace referencia al monasterio financiado por el soberano. En la parte inferior figura, en cambio, una original escena de la absolución de Carlomagno, tema que, como hemos dicho, no aparece esculpido en la portada que estudiamos. Otro conjunto relevante fechado en el tercer cuarto del siglo XII es el de la iglesia de Notre-Dame en Thoiré-sur-Dinan, que representa en esta ocasión al rey a caballo, haciendo sonar el olifante y acompañado por un perro. Delante, en medio de la foresta, un cazador dispara con el arco una flecha contra la cierva, pero hiere al santo, cuya figura está cortada por una viga de madera⁴⁶.

El ciclo del santo tuvo su continuidad en los siglos XIII y XIV. De principios del siglo son las pinturas murales muy estropeadas del brazo meridional del crucero de la iglesia de San Nicolás de Civray (Vienne)⁴⁷. A la derecha figura una vez más la caza representada por los dos cazadores a caballo precedidos por un perro y un arquero que lanza la flecha contra una cierva, que busca refugio en el santo ermitaño. A la izquierda se representa, en



Fig. 3) Iglesia de Saint-Nicolas de Civray (Vienne). Pinturas murales. Siglo XIII. Ciclo de san Gil. (Cl. Landry-Delcroix, *La peinture murale gothique en Poitou. XIIIe-XVe siècle*, Rennes, 2012)

44. KUPFER, M.: *The Art of Healing*, p. 95, nota 36 (capítulo V), fig. 86.

45. DESCHAMPS, P. et THIBOUT, M., *op. cit.*, pp. 68-69. DAVY, Ch.: *La peinture murale romane dans le Pays de la Loire: L'indicible et le ruban plissé*, Laval, 1999, pp. 150-153. Véase BORDEAUT, A.: "La Légende de St-Gilles et les Peintures murales du Loroux-Bottereau", *Bulletin de la Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure*, 62, 1963, pp. 201-213; GIRAUD-MANGIN, M.: "Les peintures murales de Loroux-Bottereau" *Idem*, pp. 215-218; KUPFER, M. *The Art of Healing*, cit, p. 95, nota 39 (capítulo V), fig. 89.

46. DAVY, Ch., *Les peintures murales*, pp. 186-189; M. Kupfer, *The art of Healing*, p. 95, fig. 87 y 88.

47. DESCHAMPS, P. et THIBOUT, M., *op. cit.*, pp. 131-132; KUPFER, M. *The Art of Healing*, p. 95, fig. 90 y 91. Las pinturas de Civray han sido datadas recientemente en el siglo XIII: LANDRY-DELCROIX, Cl.: *La peinture murale gothique en Poitou. XIIIe-XVe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 117-118, figs 6 y 81.

cambio, la Misa de San Gil y a Carlomagno arrodillado ante el santo que le imparte la absolución. Deschamps y Thibout mencionan todavía otros dos frescos más de la primera mitad del siglo XIV en Landes (Charente-Maritime) y Lagny-sur Automme (Aisne)⁴⁸. En el primero la iglesia conserva aún un fragmento de la escena de la caza en la que un arquero se dispone a disparar una flecha contra una bicha perseguida por varios perros, que se supone corre a refugiarse a la cueva del ermitaño. Detrás de uno de estos lebreles asoma las patas delanteras de un caballo. Bajo el arquero se observa la silueta de otro que en realidad es un “arrepentimiento” del artista, que lo había representado en una postura demasiado rígida. Respecto al segundo, nos llama la atención que las pinturas se encuentren en el interior de una casa fuerte y no en una iglesia como hemos visto hasta ahora. El tema elegido es sin duda también la persecución de la bicha por un caballero representado en distintos momentos de la caza hasta herirla con una flecha en la espalda. El resto de las pinturas son prácticamente ilegibles.

Desde fines del siglo XIV en adelante el ciclo de San Gil pasará, en cambio, a ser un tema más frecuentemente representado en los retablos de altar. En España conservamos los magníficos ejemplares del retablo de Nuestra Señora de la Esperanza, encargado por el Canciller Villaespesa a Bonanat Zahortiga para su capilla funeraria de la Catedral de Tudela, y los que pintaran

Jacomart-Reixach (“La Anunciación y San Gil”, Museo Nacional de Bellas Artes de Chile) y J. Reixach (“San Jaime y San Gil”, Museo de Bellas Artes de Valencia). Los tres datan del siglo XV, cronología que excede los límites de nuestro trabajo.⁴⁹ Lo mismo puede decirse de las magníficas tablas que representan el encuentro del rey Flavio con San Gil, y la Misa de San Gil (Londres, National Gallery), procedentes del retablo del llamado maestro de San Gil realizado hacia 1500 en París⁵⁰.

3.2. La escultura monumental: Un insólito precedente hispano y la portada meridional del crucero de la Catedral de Chartres

Aunque la vida de San Gil ha sido menos frecuentemente representada en la escultura monumental, a juzgar por los ejemplos que han llegado hasta nosotros, contamos con un precedente insólito hispano: el ciclo hagiográfico que se dedica al santo en la iglesia puesta bajo su advocación en Luna (Zaragoza). Según estudios recientes de J. L. García Lloret, el edificio había sido construido en tiempos del obispo de Zaragoza Don Pedro Torroja bajo el patronazgo del rey Alfonso II de Aragón, que promovió su construcción a fines del siglo XII, dentro del estilo tardorrománico característico en esos años en ámbitos rurales⁵¹. El ciclo hagiográfico se inicia en el interior del templo, en los capiteles que sostienen el arco triunfal del presbiterio, en su lado norte y

48. DESCHAMPS, P. et THIBOUT, M. *op. cit.*, pp 131-132; KUPFER, M. *The Art of Healing*, p. 175, nota 40.

49. Para el retablo de la Catedral de Tudela, MELERO MONEO, M.^a L.: “Bonanat Zahortiga. Aproximación al estudio del retablo de Nuestra Señora de la Esperanza de Tudela (Navarra)”, *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional. Actas III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 19-21 diciembre, 1983, pp. 155-170; LACARRA, M.^a C.: “Intercambios artísticos entre Navarra y Aragón durante el siglo XV”, *Primer Congreso General de Historia de Navarra, 6. Comunicaciones*, en Príncipe de Viana, VI, 1988, pp. 279-296; Para los retablos valencianos, véase, PEREZ SANCHEZ, A. E.: “Pintura española en el Museo de Santiago de Chile”, *Goya*, 241-242, 1994, pp. 2-13; *Memoria recuperada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV – XVI*. BENITO DOMENECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J., Museo Bellas Artes de Valencia del 27 de octubre de 2005 al 8 de Enero de 2006, pp. 90-95.

50. HINKLE, W. M.: “The Iconography of the four panels by the Master of Sain Giles”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1969, pp.110-144; GIRAULT, P.-G., “Le Maître de saint Gilles et le triptyque royal de Saint-Leu-Saint-Gilles: Essai d’interprétation iconographique et historique”, *Revue de l’art*, n° 159/1, 2008, pp.45-58; CAMPBELL, L.: “The Saint Giles panels in the National Gallery of London”, en *The Quest for the original. Underdrawing an Technology in Painting. Symposium XVI, Bruges September 21st, 22nd and 23rd, 2006*, ed. H. Verougstraete and C. Janssens de Bisthoven with the collaboration of J. Couvert and A. Dubois, Leuven-Paris-Walpole, 2009, pp. 123-127.

51. GARCÍA LLORET, J. L.: “La iglesia de San Gil abad en Luna (Zaragoza), una obra cumbre de la escultura hispano-languedociana,” en *Revista de arte de amigos del románico*, 3, 2006, 18-27; *Idem: La escultura románica en Aragón, Representaciones de santos, artistas y mecenas*, Lérida, 2008, pp. 29-33 y 77-88.

culmina en el exterior en el tímpano de su portada septentrional. Representan de izquierda a derecha la curación del paralítico; su conversación con los amigos y reparto de sus bienes, escena poco frecuente, como hemos visto, en Francia; la curación del hombre mordido por una serpiente y el encuentro con San Cesáreo ante un edificio que puede evocar la ciudad de Arlés. Sigue a continuación un cazador a caballo con un halcón en la mano que persigue a una cierva y su cervatillo acosada por un lebrél que salta sobre sus nalgas⁵². El animal que ostenta una espectacular cornamenta atraviesa la foresta refugiándose en la cueva donde se encuentra medio escondido el santo ermitaño, que tiende hacia ella su mano protectora atrayéndola hacia sí. El único elemento alusivo al paisaje es el árbol situado en el vértice del capitel, lo que constituye un detalle interesante, a nuestro juicio, sobre el que más adelante comentaremos. El ciclo concluye en la portada norte, donde se representa una sola escena: el encuentro del rey y del obispo de Nimes con el santo herido por una flecha disparada por un arquero contra la cierva, en medio de una maleza. El grupo de cazadores que acompañan al soberano godo, según la *Vita*, está integrado por individuos a pie armados con escudos y espadas, entre los que se distingue al que hace sonar el cuerno de caza. A pesar de su estilo claramente románico, debemos tener en cuenta este interesante precedente iconográfico que testimonia la expansión del culto a San Gil en la Península desde fines del siglo XII o comienzos del siglo XIII, lo que ya apuntábamos hace unos años⁵³. Pero además un dato debemos retener, y es que resulta de lo más significativo que este ciclo hagiográfico dedicado a San Gil, si bien no es la temática exclusiva esculpida en el edificio, se haya pensado para una iglesia que, como afirma García Lloret, ha sido

construida por el obispo de Zaragoza Pedro Torroja, bajo los auspicios del rey aragonés Alfonso II⁵⁴.

Mucho más interesante y significativo para la portada de Santa María de Vitoria, lo constituye, en cambio, el precedente esculpido en la Catedral de Chartres. Arrasada por un incendio ocurrido el 10 de junio de 1194, del que únicamente se conservó la "Portada Real" de Occidente, el nuevo edificio empezó a construirse casi en su totalidad inmediatamente después. Hacia 1220-1235 estaban ya concluidas las portadas del crucero que inauguran un nuevo programa gótico dedicado a la Virgen, el Juicio Final y los santos que tendrá desde entonces una gran difusión en las catedrales de París, Amiens, Bourges, Reims y en otras numerosas iglesias⁵⁵. Su repercusión alcanzó, como es sabido, a la Península Ibérica, y la portada occidental de Santa María de Vitoria con su triple temática es un buen ejemplo de ello. La portada central del crucero sur de Chartres que está dedicada al Juicio Final aparece flanqueada por dos portadas, dedicadas, la derecha al protomártir San Esteban y la izquierda a los santos confesores, San Martín y San Nicolás que presiden el tímpano y San Gil que ocupa las molduras inferiores de las arquivoltas, a ambos lados de la puerta. (Fig. 4) Las escenas representadas ya las hemos visto varias veces en las secuencias pictóricas comentadas. De izquierda a derecha se suceden, en un lado, el milagro de la entrega de la túnica a un mendigo enfermo que sana, y la cacería real en la que podemos ver al rey montado a caballo, el santo con su libro de oraciones entre sus manos protegiendo a la cierva y a un joven cazador. En el otro lado figura la Misa de San Gil en la que un ángel le revela el pecado cometido por

52. Seguimos a J. L. García Lloret, *La escultura románica*, op. cit. pp. 30-31.

53. SILVA VERASTEGUI, S. de, op. cit. p. 249.

54. Es mérito del autor la identificación de los capiteles del lado sur del arco triunfal del presbiterio de esta iglesia con un ciclo de San Gines, otro santo provenzal venerado en el Camino de Santiago. Véase, GARCÍA LLORET, J.-L., *La escultura románica*, op. cit. pp. 33-41.

55. KATZENELLENBOGEN, A.: *The Sculptural programs of Chartres Cathedral. Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore, 1959, pp. 81-82, figs. 74 y 75. SAÜERLANDER, W.: *La sculpture gothique en France*, 1140-1270, Paris, 1972, p. 114; BÜCHSEL M.: *Die Skulpturen des Querhauses der Kathedrale von Chartres*. Berlin, 1995; JOUBERT, F.: *La sculpture gothique en France: XIIIe-XIIIe siècles*, Paris, 2008.



Fig. 4) Catedral de Chartres. Portada lateral izquierda del crucero meridional.
Arquivoltas. Siglo XIII. Ciclo de San Gil. Detalle.
(W. Sauerlander, Hirmer M. *La sculpture gothique en France 1140-1270, Paris, 1972*)

Carlomagno, inscrito en una filacteria. El monarca aparece arrodillado detrás, acompañado por un asistente. Ya hace muchos años A. Katzenellebogen estableció una relación estrecha entre estas portadas laterales dedicadas a las vidas de mártires y confesores y el Juicio Final, lo que también, como veremos, puede predicarse de las portadas vitorianas. Ambas visualizan ejemplos de las buenas obras a realizar, imitando los ejemplos de los santos, para pasar la prueba del juicio en aquel tremendo día⁵⁶.

4. La portada de San Gil de la iglesia de Santa María de Vitoria

A la luz de estas consideraciones previas, teniendo en cuenta las fuentes literarias e iconográficas medievales anteriores al siglo XV, podemos ahora proceder a la correcta interpretación de las escenas esculpidas en la portada lateral izquierda de la iglesia de Santa María de Vitoria en la que vemos representado otro amplio ciclo dedicado a San Gil. Comenzamos su lectura por la franja inferior de izquierda a derecha.

4.1. San Gil da a un pobre enfermo una túnica y al ponérsela se cura

La escena evoca en su sencillez el laconismo de la *Vita* (& 2) como hemos visto⁵⁷ (Fig. 5). San Gil, a quien distingue su juventud, vestido con una rica túnica y manto, en pie, entrega otra a un hombre arrodillado a sus pies, conforme al modelo de Chartres, con la diferencia de que aquí el santo mismo es quien viste al pobre, -de acuerdo con la versión de Guillaume de Berneville,- mientras que en la portada vitoriana simplemente le ofrece el vestido como ocurre también en las pinturas de la iglesia de Saint-Aignan-sur-Cher, ambas de composición muy parecida (Fig. 2)⁵⁸. Solo difieren

56. KATZENELLENBOGEN, A. *op. cit.*, p. 82.

57. Citamos entre paréntesis el número del párrafo correspondiente al texto de la primitiva *Vita*, según lo expuesto arriba.

58. Para el detalle de las arquivoltas de la portada de Chartres en la que el santo viste al enfermo, véase, Gillaume de Berneville, *La Vie de Saint Gilles, op. cit. versos 128-132*, pp. 7-8.

en algunos detalles accidentales que hacen referencia a la actitud y a la indumentaria del hombre sanado por el santo, en pie, semidesnudo y apoyado en un bastón, en el caso francés y en cambio, de rodillas y vestido en el ejemplo alavés. Estas variantes que encontramos en los diferentes textos e imágenes fueron muy frecuentes en la época medieval, dada la extraordinaria tradición literaria y artística que gozó en aquellos siglos la *Vita Sancti Aegidii*. La escena del tímpano vitoriano se consagra de este modo como exemplum de la caridad practicada por San Gil, siendo todavía un niño, al entregar la túnica al pobre, lo que recuerda el paradigmático modelo de San Martín de Tours. Desde el punto de vista del enfermo la túnica que vestirá a partir de entonces puede simbolizar no sólo su curación física sino también su renacimiento espiritual. El pobre abandona el pecado, sus viejos despojos, para “revestirse de Cristo” (Gal. 3,27), como ha sugerido recientemente M. Kupfer al interpretar esta misma escena en la cripta de Saint-Aignan⁵⁹. A pesar de que la efigie del santo esculpida en nuestra portada ha llegado a nosotros descabezada, aún pueden percibirse indicios de su parecido con el personaje de la escena siguiente, caracterizado por el artista por su aspecto juvenil, con largos cabellos ondulados e imberbe, lo que indica se ha seguido en este caso los relatos hagiográficos que hacen referencia unánimemente a su edad temprana, como también lo ha hecho el pintor de Saint-Aignan-sur-Cher.

La reciente interpretación de esta escena por J. González de Zárate en la que ha visto la solicitud por parte de Santo Domingo de la Calzada del hábito

monacal al abad del monasterio de Valvanera y su denegación por parte de este choca claramente con una escena que visualiza todo lo contrario, es decir, un acto de entrega de una túnica (el supuesto hábito) a un personaje que la recibe agradecido y quizás por ello mismo, arrodillado, como vemos en el tímpano vitoriano⁶⁰.

4.2. San Gil cura a un hombre mordido por una serpiente (Vita & 3)

Esta escena fue interpretada por Azcárate como la curación de un endemoniado, opinión mantenida por L. Lahoz, que ha visto en el aspecto monstruoso y deforme del anciano la “idea satánica”⁶¹. Nosotros ya hace años nos decantamos, por el contrario, por una escena que es narrada en todas las versiones medievales de la *Vita* y además ha sido representada tanto en la pintura mural como en la escultura monumental desde aproximadamente el año 1200: la curación del hombre mordido por una serpiente⁶² (Fig. 6). En Saint-Aignan, los poderes taumatúrgicos del santo se manifiestan en el gesto de bendición de este, en respuesta a las súplicas por parte del anciano, caracterizado por su cabello y barba blancas⁶³. La identificación de la escena no admite lugar a dudas, puesto que la serpiente misma se encuentra a los pies del envenenado (Fig. 2). El episodio vuelve a visualizarse en los capiteles del arco triunfal de la iglesia de San Gil de Luna, en los que el reptil ha cobrado enormes dimensiones⁶⁴. La escena del tímpano vitoriano es muy semejante en su composición a los murales franceses: el santo identificable con el mismo personaje de la escena anterior coge de la muñeca al hombre

59. KUPFER, M., *Symbolic Cartography*, op. cit., p. 645; KUPFER, M.: *The Art of Healing*, op. cit., pp. 93-94.

60. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. op. cit., p. 41-42.

61. AZCÁRATE, J. M.: “Catedral de santa María”, op. cit. p. 94; LAHOZ, L., “La portada de San Gil”, op.cit., pp. 237-238. La autora considera que “todas las narraciones legendarias de la vida de San Gil recogen (el episodio del endemoniado), no así la curación del hombre mordido por la serpiente”. Hemos demostrado que no es así.

62. SILVA Y VERASTEGUI, S. de, *Iconografía gótica*, op. cit. pp. 250-251.

63. Véase DESCHAMPS, P. et THIBOUT, M., op. cit., pp. 131-132; KUPFER, M. *The Art of Healing*, p. 94, fig. 35.

64. GARCÍA LLORET, J. L., *La escultura románica*, p. 30, fig 08.



Fig. 5) Iglesia de Santa María de Vitoria. Portada de San Gil. Siglo XIV. El santo entrega una túnica a un pobre. (Fundación Catedral de Santa María. Quintas fotografías)

Fig. 6) Iglesia de Santa María de Vitoria. Portada de San Gil. Siglo XIV. Ciclo de San Gil: El santo cura a un hombre mordido por una serpiente. (Fundación Catedral de Santa María. Quintas fotografías)

envenenado, caracterizado como un anciano por su aspecto físico, -pelo y barba larga, ceño fruncido- y tamaño, mucho más bajo que el santo. Se evidencia una vez más el impacto de la oración de San Gil sobre el cuerpo enfermo, lo que podía interpretarse también en clave alegórica al hacer

referencia a los poderes de curación sobre la enfermedad espiritual, es decir, sobre el pecado. Una imagen habitual de este en el mundo medieval lo evocaba, como ningún otro animal, la serpiente.⁶⁵ Aunque hoy no puede apreciarse la presencia del reptil en el tímpano vitoriano, dado el mal estado de conservación en el que nos ha llegado, nada nos impide considerar que este fue también representado. Su omisión por parte del escultor, por otra parte, tampoco invalidaría nuestra interpretación, dada la tradición literaria que tuvo el suceso en la Edad Media y los paralelos visuales que hemos establecido con los monumentos que la evocaron.

La opinión de González de Zarate, que identifica esta escena con otro episodio de la Vida de Santo Domingo de la Calzada, su solicitud para ingresar en el monasterio de San Millán, tampoco se ajusta a los gestos de los dos protagonistas⁶⁶. Sería inconcebible que el santo mostrase en su juventud la atrevida confianza de tomar de su mano al supuesto abad del monasterio. La actitud de oración que ve el autor, por otra parte, en este personaje anciano confirma nuestra opinión, la suplica u oración del hombre envenenado solicitando al santo su curación⁶⁷.

4.3. Encuentro del santo y San Cesáreo, obispo de Arlés (*Vita & 8*)

A pesar del deterioro de las dos figuras, ambas descabezadas, es evidente que el personaje de la izquierda viste indumentaria episcopal y lleva un libro en la mano, lo que le caracteriza como San Cesáreo, obispo de Arlés⁶⁸

65. HALL, J.: *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, 1974 (ed. castellano), Madrid, Alianza Editorial, 1996, p.337.

66. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op. cit.*, p. 42.

67. Tampoco vemos en el anciano el gesto de "mesarse las barbas" que le atribuye LAHOZ, L., *op. cit.* p. 237.

68. Los autores (Azcarate, Silva y Verastegui, Lahoz) han interpretado esta escena correctamente como el encuentro de San Gil con el obispo de Arlés. González de Zárate une la presencia de las dos figuras contempladas con el personaje de la derecha y el ermitaño que aparece en una cueva al lado. Ha visto en la escena el rechazo de Santo Domingo de la Calzada por parte de los monjes de San Millán de la Cogolla y Valvanera así como el anacoreta. Se basa exclusivamente en fuentes literarias del siglo XVI, acomodando forzosamente el texto a las imágenes. No acertamos a ver en ninguno de los personajes el gesto de repulsa o rechazo que propone este autor. Véase GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op. cit.* p. 43.

(Fig.1). La *Vita* enfatiza el encuentro de nuestro santo, -a quien podemos ver representado en la figura al lado-, con el ilustre prelado francés, lo que dará notorio realce a aquella⁶⁹. El texto nos informa de que permaneció en la diócesis regida por él durante dos años. Aunque la escena no se representó habitualmente en el arte, los ciclos artísticos más amplios dedicados al santo la incluyeron, como hemos visto, en los capiteles del arco triunfal de la iglesia de San Gil de Luna, donde este mismo episodio aparece esculpido. El artista ha visualizado un encuentro afectuoso entre ambos y ha añadido al fondo un edificio que, como ya sugirió García Lloret, puede evocar la ciudad o incluso su misma catedral⁷⁰. Otro ejemplo bien elocuente nos lo ha proporcionado Saint-Aignan. Las pinturas se han perdido prácticamente, pero si nos fiamos de la identificación propuesta por su principal estudiosa, M. Kupfer, podemos ver en el extremo de la absidiola meridional a San Gil arrodillado delante de San Cesáreo, obispo de Arlés, que aparece nimbado y con mitra.⁷¹ Para esta autora, este reconocimiento episcopal del santo confirma la introducción de San Gil en la jerarquía eclesiástica, lo que, como ahora veremos, ha tenido su evidente repercusión en la escena siguiente de nuestra portada.

4.4. El encuentro con San Veredonio, ermitaño (*Vita & 9*)

Efectivamente San Gil porta ahora un libro en la mano derecha. Deseoso de llevar una vida más retirada, el santo sale de Arlés y se dirige al desierto, donde se encuentra con Veredonio, un ermitaño célebre por su santidad y sus milagros⁷² (Fig. 1). En el tímpano se le ha representado con hábito y

tonsura, semioculto en una cavidad de una roca escarpada, detalle en el que insiste la *Vita*. Veredonio, según el texto hagiográfico, habitaba en un lugar de difícil acceso a causa de la asperidad del terreno rocoso. No obstante, las plegarias de san Gil consiguen eliminar la esterilidad de la tierra, donde ha crecido un árbol, como vemos en la imagen. El artista ha querido dar realce a este episodio que justifica que el santo fuera invocado durante la Edad Media como patrón del campo, no sólo en el Midi de Francia, sino también en Inglaterra y Bretaña⁷³. El árbol cobrará además una gran importancia, como ahora veremos, en la escena de la cacería real, convirtiéndose incluso en un elemento simbólico y característico de su iconografía, el llamado “árbol de San Gil”.

4.5. San Gil abandona a Veredonio. Su vida eremítica y la cacería real (*Vita & 11-13*)

La *Vita* nos presenta de nuevo a San Gil huyendo de la fama que adquiriría con los milagros que obraba, por lo que decide abandonar a su maestro Veredonio y buscar un lugar completamente solitario (Fig.1). En consecuencia el artista figura a continuación a San Gil, fácilmente identificable por su parecido con las efigies anteriores, pues aunque no se conserva la cabeza, lo que sería imprescindible para una correcta identificación, su indumentaria repite las mismas prendas, túnica de abundantes pliegues magníficamente decorada con adornos de pedrería en el escote y manto con amplias mangas. Ello invalida la opinión de L. Lahoz, que ha visto la posibilidad de que este

69. Para la presencia del santo obispo francés en la *Vita Sancti Aegidii*, véase JONES, E. C. *op. cit.*, pp. 57-58.

70. GARCÍA LLORET, J. L., *La escultura románica*, *op. cit.*, p. 30.

71. KUPFER, M.: “Symbolic Cartography”, *op. cit.*, p. 647; KUPFER, M., *The Art of Healing*, p. 94, figs. 82-84.

72. El pasaje fue ya correctamente identificado por AZCÁRATE, J. M., *op. cit.* p. 94. Siguen esta misma interpretación Silva y Lahoz en los lugares mencionados. Discrepa J. M. González de Zárate, como hemos dicho en la nota 68.

73. JONES, E. C., *op. cit.*, pp. 52-53.

personaje pueda ser considerado como el hijo del rey, lo que es impensable tratándose de un laico, ya que vestiría indumentaria civil⁷⁴.

Llegamos así a una de las escenas que más frecuentemente se representó en el arte medieval en todos los medios artísticos, pero sobre todo en la pintura mural y en la ilustración de manuscritos, el episodio de la persecución de la bicha o de la cierva, tan característico de su iconografía⁷⁵. Ya hemos visto que la *Vita S. Aegidii* nos informa que el santo llegó a Septimania, no lejos de la desembocadura del Ródano y encontró en medio de un bosque frondoso una cueva y cerca una fuente que manaba agua pura. Allí estuvo tres años haciendo vida de oración, alimentándose de hierbas salvajes, de agua y de la leche de una cierva que parecía haber sido puesta ahí por Dios. El tema, que gozó de una extraordinaria tradición figurativa, ha sido visualizado por los cinceles del artista, que ha representado el bosque con su arbolado, las rocas escarpadas y la cueva por donde asoma la cabeza el santo (Fig. 7). Este lleva un libro en la mano derecha y toca un árbol o arbusto, cuyo profundo significado nos han revelado los autores hasta el punto de que se ha convertido en “el árbol de San Gil”, un elemento iconográfico importante que acompaña casi siempre esta escena y pasó incluso a ser atributo del ermitaño⁷⁶. Así aparece, si bien muy estilizado, en las más antiguas

representaciones del santo, como son las insignias de peregrinación de mediados del siglo XII de Saint- Gilles-du Gard, el santuario que acogía sus restos⁷⁷. Lo hemos visto también figurado en las pinturas de Saint-Aignan-sur-Cher a fines del siglo XII, aunque la mayoría de los ejemplos datan del siglo XIII o XIV: frescos de Saint-Gilles de Montoire, cripta de la capilla de Saint-Jean de Abetot en La Cerlangue y de la iglesia de San Nicolás de Civray ya mencionados. Un arbusto aparece también en la escultura de las arquivoltas de la portada de los Confesores en Notre Dame de Chartres; en las vidrieras de San Gil de las Catedrales de Soissons y Amiens; y en las ilustraciones de los manuscritos de estos mismos siglos⁷⁸. Posteriormente se le dará un gran realce al situarlo incluso en el eje de la composición, como vemos en la escena de “San Gil protegiendo a la bicha” del famoso retablo del Maestro de San Gil de la National Gallery de Londres, realizado ya fines del siglo XV⁷⁹.

Volviendo de nuevo a nuestro tímpano a la izquierda, vemos la cierva o la bicha que aparece en primer plano corriendo a refugiarse en la cueva (Fig.7). El animal se convirtió también en uno de los atributos más frecuentes del santo al que acompaña, además, cuando este aparece en su figura aislada, como nos ha transmitido la imagen de bulto redondo que preside la portada de

74. LAHOZ, L., *op. cit.*, p.239. Gónzález de Zárate identificó el personaje con Santo Domingo de la Calzada, en un momento similar al de nuestro santo: el abandono de toda compañía para llevar en adelante una vida solitaria. Véase GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op. cit.*, pp. 44-45.

75. Ante la imposibilidad de mencionar todos los manuscritos ilustrados con esta escena, remitimos a título de ejemplo, a la lista que recoge en el Apéndice F, JONES E. C., *op. cit.*, pp. 148-149. Hemos excluido de nuestro trabajo, en principio, la miniatura ya que su destino fue siempre privado y no orientado al gran público como es el caso de la escultura monumental que analizamos aquí y de la pintura mural o la vidriera medieval. El número de representaciones miniadas excede los límites de este trabajo.

76. GIRAUULT, P.-G.: “La fonction symbolique de la flore. Héritage flamand et expresión dinastique dans l’oeuvre du Maître de Saint Gilles”, en *Cahiers du Léopard d’Or*, 6, 1997, pp. 147-153, especialmente, pp. 151-153.

77. KÖSTER, K.: *Pilgerzeichen und Pilgermuscheln von mittelalterlichen Santiago-Strassen: Saint-Léonard, Rocamadour-Saint-Gilles, Santiago de Compostela, Neumünster, Wachholtz. 1983, pp. 89-114*; Puede verse también, *Santiago de Compostela: 1000 ans de pèlerinage européen*, 1985 (Europalia 85 España) pp. 316-318, n.º 269-274.

78. Véase al respecto, GIRAUULT, P.-G. “La fonction symbolique”, *op. cit.*, pp. 151-152.

79. HINKLE, W. M.: “The iconography of the four panels by the Master of Saint Giles”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, pp. 110-144; CAMPBELL, L.: “The Saint Giles Panels in the National Gallery of London” en *The Quest for the original*, *Symposium XVI*, Bruges, September 21st, 22nd and 23rd, 2006, ed. H. Veroustraete and C. Janssens de Bisthoven, with the collaboration of J. Couvert and A. Dubois, Leuven-Paris-Walpole, 2009, pp. 125-126.

la iglesia de San Gil en Abbeville y otra en el claustro de la iglesia catedral de Puy, o bien su efigie pintada en los frescos de Saint-Christophe en Mesnard-la-Bârotiere (Vendée). También podemos mencionar las de los retablos de la Virgen de la Esperanza de Catedral de Tudela (Capilla funeraria del Canciller Villaespesa) de Bonanat Zahortiga y el de La Virgen Anunciada y San Gil (Museo de Santiago de Chile) de Jacomart-Reixach, obras ya citadas, si bien son mucho más tardías, del siglo XV⁸⁰. La *Vita Sancti Aegidii*, como hemos visto, había situado en esta etapa de su vida eremítica el famoso episodio de la cacería real, tema que gozará también de una larga tradición artística. Un día en que el rey de los godos, Flavio, había salido a cazar, sus acompañantes descubren el animal y cautivados por su belleza persiguen la pieza que saldrá ilesa al correr a refugiarse en la gruta junto al santo que implorará su protección a Dios. El escultor evoca el asunto sirviéndose de la figura de un lancero, acompañado por un mastín delante, que aquí sustituye a la imagen más repetida en el arte del arquero, con su arco y las flechas, situado en el extremo de la composición en el que hemos de ver representados a los cazadores que acompañados por los perros de caza persiguen al animal⁸¹. La escena es muy similar a la de las arquivoltas de la catedral de Chartres, como vimos hace ya muchos años⁸² (Fig. 4).

4.6. Encuentro de San Gil con el rey Flavio (*Vita & 14-15*)

Este episodio, situado encima del anterior, si bien se debe a otro escultor, forma parte de la cacería real y como ya hemos dicho, fue una de las escenas más difundidas en el arte de la Baja Edad Media. El artista ha seguido prácticamente al pie de la letra la narración literaria. El rey Flavio y el obispo de Nimes (sustituido en el tímpano, a juzgar por los restos que quedan, por otro montero ya que no se percibe su atuendo eclesiástico) se acercan a caballo, acompañados por un cazador y varios perros de caza, a la cueva donde vive San Gil (Fig.8). Se recrea de nuevo el paisaje rocoso animado por varios arbustos que hemos visto en la escena anterior. Tampoco falta el consabido “árbol de San Gil”⁸³. El santo ermitaño, a quien ahora se le ha representado con barba con aspecto de hombre mayor, entrado en años, viste el hábito monástico y lleva el libro. Sale al encuentro del rey levantando la mano, saludo que es correspondido por un gesto semejante por parte del monarca. Detrás, una liebre asoma asustada la cabeza en una oquedad de la roca. El contenido de la escena lo sabemos por la *Vita*. En la persecución de la cierva, uno de los cazadores, al pretender alcanzarla con una flecha, ha herido accidentalmente a San Gil en la rodilla, como sugiere la flexión de su pierna derecha en la imagen, por lo que al saberlo el rey pide disculpas al santo. El monarca se deshace en atenciones y promesas de regalos, que el ermitaño rehusará hasta que finalmente, vencido por la generosidad

80. Para la estatua de bulto redondo de Le Puy puede consultarse, ROTH, Ch. E.: “Aspect du culte et d’iconographie de Saint Gilles, abbe, en Brivadois et en Velay” en *Bulletin historique, scientifique, littéraire, artistique & agricole* LVI, 1980, p. 17; Para las pinturas de Mesnard-la Barotière, LANDRY-DELCROIX, Cl., *op. cit.*, p. 60, fig.15. Para los retablos hispanos, véase la bibliografía de la nota 49.

81. El cazador porta también una lanza en los manuscritos: Bruselas, Bibliothèque Royale, ms. n° 10389, fol. 120 (libro de oraciones, casa de Saboya) y Londres, British Library, ms. Additional, n° 17275, fol. 220v (Vidas de Santos de J. Belet).
82. SILVA VERÁSTEGUI, S. de, *Iconografía gótica*, *op. cit.* pp. 248-249.

83. González de Zárate, que no vio la unidad entre ambas escenas, consideró este episodio como perteneciente a otro ciclo hagiográfico relacionándolo con la vida de San Juan de Ortega y por tanto independiente del ciclo esculpido debajo que, según su interpretación, desarrolla la vida de Santo Domingo de la Calzada. Véase GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op. cit.* pp. 50-52. Es evidente que el encuentro de un santo y el monarca se convirtió en un “topos” de la literatura hagiográfica medieval y lo mismo puede predicarse de las representaciones artísticas. Pero aquí el contexto iconográfico nos permite identificar la escena con el ciclo de San Gil. La presencia de los perros evidencian además una escena de cacería real, lo que tiene abundantes paralelos visuales como vemos visto.



Fig. 7) Iglesia de Santa María de Vitoria. Portada de San Gil. Siglo XIV. San Gil en su vida eremítica y la cacería real. (Fundación Catedral de Santa María. Quintas fotografías)

Fig. 8) Iglesia de Santa María de Vitoria. Portada de San Gil. Siglo XIV. Encuentro de San Gil con el rey Flavio. (Fundación Catedral de Santa María. Quintas fotografías)

del soberano, accederá a que este le construya un monasterio en el que transcurrirá el resto de su vida, lo que ha quedado esculpido también en la franja superior, a la izquierda, como veremos. En Chartres, donde el artista se vio obligado a sintetizar el episodio, a falta de espacio, el rey aparece montado en su bellísimo caballo, ricamente engalanado, detrás del ermitaño caracterizado en su aspecto físico como anciano, vestido de monje y con el libro abierto entre las manos (Fig. 4). Aún puede observarse algún resto de la flecha que ha herido al santo en la rodilla y la cierva delante de él. El paisaje rocoso, los arbustos y “el árbol de san Gil” constituyen sin duda un buen precedente de la escena que nos ocupa. Al lado, como hemos visto, el joven arquero, acompañado de su perro.

4.7. San Gil reza desde una playa rocosa para evitar el naufragio de una nave (*Vita & 5*)

El tema y la composición de esta nueva escena es muy parecida a la de las pinturas murales de Saint-Aignan-sur-Cher, y ambas siguen al pie de la letra la narración de la *Vita Sancti Aegidii*, lo que constituye un argumento elocuente para su identificación. Como hemos visto, el texto de la vida del santo especifica que san Gil realiza el milagro de calmar la tempestad desde la playa, lo que ha quedado visualizado tanto en las pinturas como en el relieve esculpido en el tímpano (Figs. 2 y 9). Así, en ambos casos, nuestro santo se encuentra en la orilla del mar, repleta de rocas y arbustos, en posición orante, intercediendo por la suerte de un navío a punto de naufragar como consecuencia de una tormenta. El deterioro de las pinturas nos impiden ver más detalles, salvo que la nave aparece repleta de pasajeros. En el relieve, en cambio, se divisan dos marineros retirando las velas, mientras otro, de aspecto juvenil, situado en la popa reza con las manos juntas pidiendo auxilio al cielo. El resto de la tripulación se encuentra delante.

El motivo se prestaba muy bien a una escena de género, -una tempestad calmada en el mar- que comenzaba a prodigarse en el repertorio iconográfico de la Baja Edad Media. Tampoco podemos olvidar que este tipo de milagros aparecen registrados en las vidas de otros santos medievales. De ahí la dificultad de su identificación. Pensemos en San Nicolás de Bari, considerado como el patrono de las gentes del mar. De hecho hace muchos años Cantera, al contemplar la escena en el tímpano alavés, se la atribuyó a este santo. González de Zárate la ha aplicado recientemente a un episodio similar acaecido en la vida de San Juan de Ortega, a quien identifica con el joven que reza en la popa del barco, tal como recogen, según el, las fuentes hagiográficas e iconográficas -por ejemplo un relieve esculpido en su sepulcro del siglo XV en su iglesia homónima a la vera del camino



Fig. 9) Iglesia de Santa María de Vitoria. Portada de San Gil. Siglo XIV.
La tempestad calmada por San Gil. (Fundación Catedral de Santa María. Quintas fotografías)

a Santiago- que sitúan efectivamente al santo en el interior de la nave implorando, por intercesión de San Nicolás, la liberación del peligro⁸⁴. Sin embargo, según esta hipótesis, quedaría sin explicar en Vitoria la efigie del ermitaño que se encuentra a la derecha, en la orilla del mar, intercediendo por la suerte del navío y que forma parte importante del escenario, ya que es a él al que ha de atribuírsele el milagro. El personaje de la popa, como hemos visto, es uno de los marineros que, a la vista del peligro, pide auxilio a Dios, tal como se repite en la iconografía de los naufragios o calamidades acaecidos en el mar⁸⁵. Una escena similar nos la proporciona el fresco desaparecido de la iglesia de Santa Margarita de Cortona, atribuido a los hermanos Lorenzetti (1335) donde los navegantes de un navío, -uno de ellos con atuendo de papa, reza también en la popa-, se confían a la intercesión

de la santa que aparece, en este caso, en lo alto, entre nubes, protegiendo la embarcación⁸⁶. La diferencia esencial con nuestro relieve es que la santa opera el milagro desde el cielo, mientras que en Vitoria el propio San Gil lo realiza en vida al situarse en la playa. Este detalle debe ser considerado un elemento característico de la iconografía del milagro de nuestro santo, hasta el punto que escenas parecidas que lo omiten han sido consideradas por los autores como alusivas a otros momentos de su biografía. Un ejemplo nos lo proporciona una miniatura que representa a San Gil rezando en el interior de una nave, que ilustra la primera lectura de la fiesta del Santo en el Breviario de Felipe el Bello (BNF, Ms. lat. 1023, fol. 416) en la que se ha visto recientemente el “viaje de San Gil desde Grecia a Provenza” o una contaminación de “una tempestad calmada” tomada de la vida de otro santo⁸⁷.

Hemos hecho referencia a la importancia del texto de la *Vita* y al modelo visual que nos proporciona la escena vista en Saint Aignan para la identificación de la escena esculpida en nuestro tímpano. Pero es preciso anotar, que en cambio, difieren en su colocación en la secuencia narrativa. En Saint-Aignan, la escena se coloca correctamente a continuación de los dos primeros milagros obrados por el santo en Atenas, en su niñez, tal como los describe la *Vita*: el hombre, curado al vestirse con la túnica que le ofrece, y la curación de otro hombre, mordido por una serpiente. Este nuevo milagro, el de la tempestad calmada, marcará al comienzo de una nueva etapa en su biografía: el abandono de su tierra de origen y la llegada a Marsella. En Vitoria, por tanto, la escena debía de haber figurado en el dintel,

84. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op. cit.*, pp. 47-50. *Ibidem*, p. 49, nota 88. Puede verse una imagen de esta relieve en ANDRES ORDAX, S.: *San Juan de Ortega, santuario del Camino Jacobeo*, León, 1995, pp. 33-34.

85. Sobre el tema, VAUCHEZ, A.: “L’homme au péril de la mer dans les miracles médiévaux”, *Colloque L’homme face aux calamités naturelles dans l’Antiquité et au Moyen Âge, Actes*, J. Jouanna, J. Leclant et M. Zink (ed), *Cahiers de la Villa “Kérylos”*, 17, 2006, pp.183-196.

86. VAUCHEZ A., “L’homme au péril de la mer”, pp.188-189, fig.1.

87. KUPFER, M., *The Art of Healing*, *op. cit.*, p.174, nota 33. Para la ilustración MARTIN, H.: *La miniature française du XIIIe au XVe siècle*, Paris, 1924, pl. 19, fig. XXII.

antes del encuentro del santo con el obispo de Arlés. Pero no ha ocurrido así. La escena ha sido trasladada al tímpano y se ha situado al lado de la cacería real, un desorden que solo puede explicarse en el caso de que el comitente del programa hubiera querido otorgar a ambos episodios la misma relevancia.

4.8. La construcción de un monasterio con dos iglesias (*Vita & 16*)

Este episodio que ocupa la mayor parte del espacio de la tercera franja del tímpano, sucede cronológicamente al encuentro del rey Flavio con San Gil, representado debajo. Cuenta la *Vita*, como hemos dicho, que el monarca siguió visitando al ermitaño con cierta frecuencia, ofreciéndole inmensas riquezas que este siempre rechazaba. Ante la insistencia del rey, San Gil le propone la construcción de un monasterio y le indica el lugar donde será construido. Se levantan dos iglesias, una dedicada a San Pedro y los demás apóstoles y otra al mártir San Prisco. Los monjes se reúnen bajo la dirección del santo y el rey les concede además los terrenos alrededor del cenobio con una extensión de cinco millas. La imagen presenta en primer lugar a la izquierda al propio San Gil, a quien acompaña otro personaje que lleva una escuadra en la mano, como nos ha hecho ver González de Zárate, lo que le identifica con el arquitecto de la obra⁸⁸ (Figura 10). Ambos se dirigen, posiblemente dando instrucciones, a un grupo de obreros que se encuentra delante, entre varios pilares. A la derecha otro grupo trabaja en la construcción de una iglesia torreada en la que ya se han perforado algunas ventanas con sus tracerías góticas clásicas. La escena reproduce una imagen de



Fig. 10) Iglesia de Santa María de Vitoria. Portada de San Gil. Siglo XIV.
La construcción de un monasterio. (Fundación Catedral de Santa María. Quintas fotografías)

construcción típica de la época: un obrero porta un gran sillar sobre sus espaldas, tres canteros cincelan los sillares y otro remata algún trabajo en la torre almenada. Aunque no hemos encontrado representado este episodio en los ciclos iconográficos dedicados al santo, el tema tenía un valor muy importante a título de “*exemplum*”, ya que ponía de manifiesto la generosidad de un monarca que contribuía a financiar un edificio monástico. El ejemplo podía trasladarse perfectamente al caso de la iglesia de Santa María de Vitoria la cual, como es sabido, había contado siempre, desde sus orígenes, con el patrocinio de los reyes castellanos⁸⁹. La escena podría muy bien evocar, a nuestro juicio, “*mutatis mutandis*”, el patronazgo real ejercido sobre la iglesia vitoriana por el rey que en el momento de ejecución de las portadas habría que identificar con Alfonso XI⁹⁰. De ahí que el relato que nos cuenta la propia *Vita* no pasara desapercibido a quien ideó el programa iconográfico, quien consideró oportuno visualizarlo en el tímpano, como ya sugerimos hace años⁹¹.

88. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op. cit.* p. 53.

89. Las excavaciones llevadas a cabo en la iglesia de Santa María de Vitoria, en esta última década del siglo, han venido a demostrar que el edificio tuvo su origen, a principios del siglo XIII bajo los auspicios de Alfonso VIII que conquista Vitoria en 1200.

90. Véase SILVA Y VERASTEGUI, S. de: *Iconografía gótica en Alava, op. cit.* pp. 254-256. Por su parte L. Lahoz se limita a describir la escena y González de Zárate la aplica a otro santo, San Juan de Ortega. LAHOZ, L. *La portada de San Gil*, pp. 242-243; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. *op. cit.* pp. 53-56.

91. SILVA Y VERASTEGUI, S. de: *Iconografía gótica, op. cit.*, p. 256.

4.9. La resurrección del hijo del gobernador de Nimes (*Vita & 22*)

A pesar de la difusión literaria que tuvo en la Edad Media la leyenda del famoso pecado de Carlomagno y su perdón por la intercesión del santo -el conocido tema de la Misa San Gil,- de la que han hecho eco la mayoría de los programas iconográficos que hemos mencionado en Francia, el asunto fue omitido en el tímpano vitoriano⁹². Quizás hubiesen influido los problemas doctrinales que su mensaje “*stricto sensu*”, planteaba a los comitentes de la iglesia, a lo que ya hemos aludido. Lo cierto es que el último episodio de la vida de este santo evocado en el tímpano, al lado de la construcción del monasterio, a la derecha, es la resurrección del hijo del gobernador de Nimes. El relato de la *Vita Aegidii* es sumamente escueto. Concluido el célebre episodio –añade el texto-“el santo se vuelve a su monasterio cargado de regalos y honores. Al atravesar la ciudad de Nimes, resucita al hijo del príncipe, que acababa de morir”⁹³. La imagen no obstante es mucho más explícita, al presentarnos de nuevo a San Gil vestido con hábito de monje, imponiendo su mano sobre un joven que se incorpora, sentándose en la litera donde había sido colocado. Acompaña al santo otro monje que se encuentra detrás, mientras al lado varios testigos en posición orante presencian el milagro (Fig. 1). Esta misma escena, la resurrección del joven de Nimes, al parecer, figuraba también en el ciclo de Saint-Aignan, pero lamentablemente se ha perdido⁹⁴. No estamos de acuerdo con la identificación de González de Zárate que ha atribuido este milagro a San Juan de Ortega, pues en la hagiografía de este santo el pobre a quien resucita ha muerto aplastado por el peso de una “carreta cargada

de materiales”. Constituye, sin duda, un elemento iconográfico característico -como puede observarse en uno de los relieves que lo representan en su sepulcro gótico, ya mencionado-, omitido inexplicablemente si esta fuera su correcta interpretación en el tímpano vitoriano⁹⁵.

4.10. La Beatitud Celestial: San Gil santo intercesor cerca de Dios (*Vita & 25*)

Llegado el final de su vida, San Gil emigra a media noche de las calendas del mes de septiembre al cielo. El hagiógrafo concluye encomendándose a la intercesión del santo, que se encuentra ante “el Señor Jesucristo, Redentor nuestro, que con el Padre y el Espíritu Santo, vive y reina único Dios, por los siglos de los siglos”⁹⁶. Estas palabras pueden ayudarnos a entender el significado de esta última escena que corona la imaginería esculpida en el tímpano. Este aparece presidido, como ya vimos hace muchos años, por la efigie de Cristo con nimbo sentado en su trono que bendice con la mano derecha y lleva en la otra el disco del mundo, con el sol y la luna efigiados, símbolo del poder soberano que ejerce sobre el universo entero⁹⁷ (Fig. 1). El modelo nos lo proporcionan también varias portadas de las iglesias góticas francesas dedicadas a las vidas de los santos cuyos tímpanos culminan con una efigie de Cristo muy parecida y con los mismos atributos. Sirva a título de ejemplo la portada del hastial norte de Notre Dame de Semur-en Auxois-, de hacia 1250, dedicada al apóstol Santo Tomás, culminada por un Cristo que bendice y sostiene el globo del mundo, como en el tímpano vitoriano.

92. Para el tema, véase: GAIFFIER, B. de: “la Légende de Charlemagne, le péché de l’Empereur et son pardon”, en *Etudes critiques d’hagiographie et d’iconologie*, Bruxelles, 1967, pp. 260-274 y la bibliografía de la nota 25.

93. *Vita Aegidii*, ed. JONES, E. C., op. cit., p. 109 & 22. Recordemos que este episodio había sido suprimido en la versión de Guillaume de Berneville. *La Vie de Saint Gilles*, op. cit. p. L.

94. Véase al respecto KUPFER, M., “Symbolic Cartography”, op. cit., p. 652.

95. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., op. cit., pp. 57-58. Para la escena del sepulcro gótico, véase, ANDRES ORDAX, S., op. cit. pp. 34-35.

96. *Vita Aegidii*, ed., JONES, E. C., op. cit., p. 111.

97. SILVA VERASTEGUI, S. de: *Iconografía gótica*, op. cit., pp. 256-257.

Otro ejemplo se encuentra en la portada sur del crucero de Notre Dame de París, de hacia 1260-1265, dedicada a San Esteban, sin que podamos aquí precisar los atributos, pues Cristo tiene los brazos mutilados. La portada dedicada a los santos confesores en Chartres que hemos comentado culmina el programa con un Cristo de medio cuerpo que bendice acompañado por ángeles y lo mismo ocurre en la portada de San Calixto de la catedral de Reims de hacia 1230, cuyo tímpano dedicado a San Remigio y otros santos locales está presidido por Cristo entronizado flanqueado por ángeles que le ofrecen sendas coronas⁹⁸. Es decir que Cristo aparece como Creador y Señor del Universo sentado en su Gloria, acompañado por seis santos, tres a cada lado, entre los que hemos de reconocer a San Gil, el primero a la derecha de Cristo. Su postura arrodillada y el gesto de sus manos, en actitud de súplica, nos permite caracterizarlos a todos ellos en su misión de intercesores de la humanidad, y efectivamente este es su significado, como ahora veremos, en el conjunto del programa de la triple portada vitoriana. Además completan la Visión de la Gloria las efigies de los ángeles -unos con libros, otros con incensarios o tañendo instrumentos musicales,- y de los santos que situados en las arquivoltas participan de la Beatitud celestial y ejercen igualmente su papel de intercesores. También el ejemplo de la portada de los santos confesores, -San Martín, San Nicolás y San Gil,- en el pórtico meridional de Chartres rodeados por diferentes tipos de santos en las arquivoltas, constituye un elocuente precedente⁹⁹.

5. El significado del ciclo de San Gil

No podemos terminar este trabajo sin preguntarnos las razones que debieron de impulsar al comitente de la triple portada de la iglesia de Santa María de Vitoria a dedicar uno de sus tímpanos al santo francés. En primer lugar hay que tener en cuenta el modelo chartriano en el que, a nuestro juicio, se inspira el programa vitoriano. Se sintetizan aquí los tres grandes temas que ocupan allí las puertas del crucero norte y sur dedicadas a María, al Juicio Final y a los santos mártires y confesores. La nueva imagen del Juicio Final que inaugura la portada central en el pórtico meridional de Chartres, como han resaltado los estudiosos, establece una visión esperanzadora y animante, nunca hasta entonces contemplada en Occidente, de aquel terrible día¹⁰⁰. Muy reconfortante debía de ser para la sociedad de aquellos siglos mostrar un Cristo de las llagas, Redentor, acompañado por ángeles que ostentan los símbolos de su Pasión y verlo flanqueado por dos intercesores de la humanidad como son la Virgen y San Juan Evangelista. Con ellos forman parte integrante del programa los relatos de las vidas de los mártires (San Esteban) y confesores (San Martín, San Nicolás y San Gil) que se sitúan en las portadas laterales, a uno y otro lado de la portada central y que irradian un doble mensaje. De una parte se muestran también como intercesores de los hombres ante Dios y de otra presentan sobre todo ejemplos de las buenas obras a realizar en esta vida para llegar a la bienaventuranza final. Ambos tipos de santos están presentes en las portadas vitorianas, donde es evidente que se ha dado un desarrollo mayor a San Gil al dedicarle a él solo la puerta lateral izquierda.¹⁰¹ El mensaje es claro. San Gil es un santo

98. *Ibidem*.

99. Véase al respecto KATZENELLENBOGEN, A. *The Sculptural Programs*, op. cit. pp. 81-82.

100. El tema fue estudiado hace años por KATZENELLENBOGEN, A. *The Sculpture programs*, op. cit. 80-82.

101. La portada del Juicio Final de la iglesia vitoriana expone en el dintel varias escenas relacionadas con el martirio de Santiago Apóstol, según la interpretación de la mayoría de los autores que se han ocupado de ella. Véase, CANTERA ORIVE, J., op. cit. LAHOZ, L.: "El tímpano del Juicio Final de la catedral de Vitoria: Aspectos iconográficos", *Boletín de la Fundación Sancho el Sabio*, 4, 1994, pp. 181-200; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., op. cit., pp. 81-88.

intercesor, y así se muestra, como hemos visto, en la cúspide del tímpano. Su patrocinio alcanzó todo tipo de necesidades –enfermos y lisiados, madres nodrizas, control de las tempestades, fertilidad de los campos, entre otras-. Pero sobre todo fue el abogado de los pecadores, aspecto este último de gran importancia para el momento del Juicio Final, ya que interviene a favor de los que han cometido incluso un pecado inconfesado con tal que se arrepientan, como fue creencia popular en aquellos siglos. Un testimonio de la popularidad alcanzada en este sentido en la Península nos lo proporciona en pleno siglo XII el *Codex Calixtinus* y a fines del siglo XV el himno al santo de Fernán Pérez de Guzmán ya mencionados. Pero además de su función intercesora, su vida narrada paso a paso en las franjas del tímpano exponía ejemplos de las buenas obras a realizar para obtener un Juicio Final favorable. La primera escena esculpida, San Gil dando su túnica a un pobre, imitando el ejemplo de otro gran santo francés San Martín de Tours, mostraba el valor de la caridad ejercida por nuestro santo, lo que era una buena obra a imitar para quien quisiera ser salvado en el Juicio, conforme a las palabras de Cristo en Mt. XXIV: “Venid, benditos de mi Padre, tomad posesión del Reino preparado para vosotros desde la creación del mundo: porque tuve hambre y me disteis de comer... estaba desnudo y me vestisteis...”. Lo mismo se puede decir respecto al sufrimiento aceptado y llevado con cristiana resignación por parte de nuestro santo al haber sido herido durante la cacería real y rehusar los médicos ofrecidos por el rey. Muy significativa es también la escena de la construcción de un monasterio

ya que, como es sabido, fue una idea muy extendida en el mundo medieval que la contribución generosa al levantamiento, dotación y ornato de iglesias y monasterios en honor de Dios, era sin duda, una buena obra que sopesaría la balanza a favor en el Juicio Final¹⁰². Se estimulaba de esta manera la generosidad de los fieles con el culto y servicio de Dios.

Además de este mensaje cabe ver en la elección del tema de San Gil por parte de los comitentes de la portada alavesa un cierto homenaje a los reyes castellanos, bajo cuyo patronazgo se construyó y decoró la iglesia de Santa María y muy especialmente a Alfonso XI, en cuyo reinado debieron de esculpirse las portadas¹⁰³. Aunque su estilo está aún pendiente de estudio, las características formales revelan notables semejanzas con el estilo que impera en la escultura castellana de la portada meridional de la iglesia de Santa María de Sasamón, fechada en el segundo cuarto del siglo XIV y ampliado recientemente por Sánchez Ameijeiras a otras obras burgalesas¹⁰⁴. Ello nos lleva de pleno al reinado de Alfonso XI, a quien se atribuye precisamente la más importante dotación para la labra de la portada burgalesa mencionada¹⁰⁵. Respecto a la iglesia vitoriana, el mismo monarca castellano había contribuido igualmente a los trabajos de la construcción y todavía mejor al ornato del edificio, por lo que no era difícil verlo evocado en el rey Flavio de la leyenda de San Gil bajo cuyo patronazgo, como hemos comentado, se construyó el monasterio, cuya edificación ha quedado visualizada en los relieves vitorianos. La misma escena de la cacería real

102. Expusimos esta idea en SILVA Y VERÁSTEGUI S de., *Iconografía gótica, op.cit.* pp. 255-256. Para el tema véase GAIFFIER B. De: “Pesée des ames a propos de la mort de l’Empereur Saint Henri II (1024)”, en *Etudes Critiques d’Hagiographie et d’Iconologie*, Bruxelles, 1967, pp. 246-253.

103. Las cinco iglesias vitorianas del casco medieval, Santa María, San Pedro, San Miguel, San Vicente y San Ildefonso fueron de patronazgo real. Véase al respecto PORTILLA, M. J., “Panorama geográfico-histórico” en *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, op. cit.*, p. 9.

104. SÁNCHEZ AMEIREIRAS, R.: “Crisis, ¿qué crisis? Sobre la escultura castellana de la primera mitad del siglo XIV” en *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d’Europa al segle XIV*, R. Alcoy (ed), Barcelona, 2009, pp. 257-272.

105. Véase al respecto, SÁNCHEZ AMEIREIRAS R.: “La portada de Sarmental de la Catedral de Burgos. Fuentes y Fortuna”, en *Materia 1, L’estil*, 2001, pp.196-198. L. Lahoz retrasa la fecha de las portadas vitorianas hasta poco después de mediados del siglo XIV lo que nos parece una cronología demasiado tardía. Véase, LAHOZ, L., “La portada de San Gil”, *op. cit.*, p. 248.

que dio pie al encuentro entre el rey Flavio y nuestro santo ermitaño podía muy bien evocar la figura de Alfonso XI que tuvo verdadera pasión por la caza, siendo ésta una de sus ocupaciones favoritas, como resalta la *Gran Crónica* de su reinado¹⁰⁶. Además es sabido que él mismo mandó componer hacia 1345 el *Libro de la Montería*, del que han llegado a nosotros varias copias del siglo XIV y XV, de las cuales la más bella es la que se conserva en la Biblioteca de Palacio (ms. 2105)¹⁰⁷.

Por otra parte, la intercesión de un santo como San Gil, abogado de la confesión y del que nunca se había oído decir que dejase desamparado al pecador, por grave que hubiera sido su pecado, se hacía especialmente oportuno dadas las circunstancias personales del rey que había consentido en la humillación de su esposa doña María de Portugal, relegada ante el éxito maternal y social de su propia concubina, Leonor de Guzmán, como era *vox populi*. El perdón que, según sus hagiógrafos medievales, había conseguido este afamado santo para el pecado de unas relaciones incestuosas cometido por Carlomagno, impulsaban a confiar también en el perdón que este intercesor podía obtener para el rey castellano cuyas relaciones extramatrimoniales eran patentes a todos¹⁰⁸. Además, cualquiera que fuera el motivo, en la Península tenemos un elocuente precedente de la oportunidad de la elección del ciclo de San Gil para ornato de una iglesia de patronazgo real, como

hemos visto, en el caso de San Gil de Luna (Zaragoza) cuya construcción y ornato fueron auspiciadas por el obispo de Zaragoza, Don Pedro Torroja y el rey Alfonso II de Aragón (1162-1196), evocados ambos respectivamente por el obispo de Nimes y el rey Flavio ante el santo ermitaño en los relieves del tímpano¹⁰⁹. Esta motivación nos parece mucho más convincente que la que ya hace años sugirió el profesor Azcárate, que relacionó la elección del ciclo dedicado a este santo con la onomástica de uno de los hombres de Iglesia más influyentes en el reinado de Alfonso XI, el arzobispo de Toledo, Primado de España y Canciller de Castilla, don Gil de Albornoz, nombrado Cardenal en 1350¹¹⁰. Confirma por otra parte nuestra opinión el hecho de que tampoco fue infrecuente en la Baja Edad Media que los soberanos europeos eligiesen episodios relacionados con la vida de San Gil, como temática iconográfica de sus encargos artísticos, de lo que puede servirnos de ejemplo el magnífico retablo de la National Gallery de Londres realizado por el Maestro de San Gil hacia 1495 ya mencionado.

106. *Gran Crónica de Alfonso XI*, ed. crítica de Diego Catalán, vol. II, Madrid, 1976, p. 97. Esta versión que fue encargada por Enrique II de Trastámara se diferencia de la *Crónica de Alfonso XI* que mandara el mismo soberano componer a Fernán Sánchez de Valladolid y que quedó inacabada. Véase VALDALISO CASANOVA, C.: "La obra cronística de Pedro López de Ayala y la sucesión monárquica en la Corona de Castilla", *Edad Media. Revista de Historia*, 12, 2011, pp. 203-204.

107. SERRANO LÓPEZ, M.: *Libro de la Montería del Rey de Castilla Alfonso XI*, Madrid, 1987. Otra copia en catalán se hizo en Valencia entre 1370-1380 (Bibl. Nat. Fr. ms. Espagnol, 86). Véase la excelente edición de M^a. I. Montoya Ramírez, Alfonso XI, *Libro de la Montería*, Granada, 1992.

108. Véase al respecto la bibliografía de las notas 25 y 26. El pecado de incesto de Carlomagno y su perdón ha sido también representado en el mundo artístico francés, por ejemplo en las magníficas pinturas de Le Loroux-Bottereau, h. 1200. LEJEUNE, R. et STIENNON J.: *La légende de Roland dans l'art du Moyen Age*, Bruselas, 1966, pp. 145-148.

109. Alfonso II fue también un soberano culto, trovador él mismo que compuso varios poemas y a quien se atribuye el encargo de una leyenda del ciclo artúrico *Jaufre*. Véase, GARCÍA LLORET, J. L., *La escultura románica en Aragón*, p. 81. Para su obra literaria, RÍQUER, M. de: "La poesía d'Alfons, dit. el Cast" en *Congreso de historia de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1962, pp. 123-140.

110. AZCÁRATE, J. M., *La Catedral*, op. cit., p. 95, nota 17. Mantiene su opinión L. Lahoz "La portada de San Gil", op. cit. p. 247, nota 73.