

EL FRISO DE TUESTA Y LOS COMIENZOS DE LA ESCULTURA GOTICA EN ALAVA

M.^a Lucía Lahoz

Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales 11. (1993), p. 57-72.
ISSN 0212-3215
Donostia: Eusko Ikaskuntza

En el presente trabajo se analiza el friso de la portada de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta con los temas de la Anunciación y la Epifanía. Se revisa la iconografía empleada, se apura su lectura iconológica y se precisa la filiación burgalesa del conjunto, fechándola hacia 1300. Constituye uno de los primeros ejemplos del gótico en Alava.

Lan honetan Tostako Ama Birjinaren Jasokunde elizako portada aztertzen da, Deikundea eta Agerkundea gaien ingurukoa. Erabilitako ikonografiari behatzen zaio, irakurketa ikonologikoa zehazten saiatzen da eta multzoaren burgostar jatorria zehazten da, 1300 urte inguruko data ematen delarik. Arabako gotikoaren lehen adibideetarikoa bat da.

This work analyses the frieze on the door of Nuestra Señora de la Asunción in Tuesta depicting the Annunciation and the Epiphany. The iconography has been revised, detailing its iconological reading and establishing its Burgalese filiation, dating it at around 1300. This is one of the first samples of Gothic art in Alava.

El templo Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta cuenta con un conjunto de figuras, en su portada principal, agrupadas en las escenas de la Anunciación y la Epifanía, que constituyen, sin duda, una de las primeras manifestaciones de la escultura gótica alavesa (1).

El acceso al templo se emplaza en el lado meridional, acogido por un pórtico rectangular, abierto por dos grandes arcadas, realizado posiblemente en 1795.

La puerta, sin tímpano, se compone de siete arquivoltas apuntadas. Las dos primeras, de dentro afuera, reciben decoración geométrica —de dientes de sierra y arcos de medio punto sobre bocelón— y las restantes ofrecen una iconografía muy variada y compleja, con mezcla de escenas profanas y religiosas —oficios, bestiaro, ángeles, músicos...—. Lo fantástico tampoco falta en Tuesta, aunque, como lo profano, puede encerrar un significado religioso. Este repertorio se extiende a los capiteles, figuración posiblemente de virtudes y vicios (2). Se trata de un proyecto tardío que, si bien cronológicamente pudiera incluirse en el gótico, pues se ejecuta ya en el siglo XIII, pertenece por sus características predominantes, su iconografía y su estilo al arte románico, como en el caso de Bernedo (3), Treviño (4)... por citar algunos ejemplos dentro de la plástica monumental alavesa.

(1) La fábrica consta de nave única con cuatro tramos, rematada por una cabecera pentagonal. Es uno de los edificios más destacados del protogótico alavés, equiparable a Armentia y a Estíbaliz. En los tramos de la nave se utilizan bóvedas de ogivas, apeadas en pilastras, con columnas acodilladas, y en el presbiterio, ochavo, bóveda de crucería cuyos nervios coinciden en la clave del arco triunfal y reposan en columnas muy clásicas que, por otra parte, enmarcan los vanos de iluminación del testero y articulan la cabecera. A los lados de la nave se adosaron una serie de capillas posteriores, algunas derribadas en la restauración de 1962.

Para una aproximación al edificio puede verse López de Vallado, F., «El románico en Alava» en *Geografía General del País Vasco*, dirigida por Carreras Candi., 846-851. Ruiz de Loyzaga, S., «El templo parroquial de Tuesta» *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, T. XXII, pág. 55-85. Portilla Vitoria, M.J., «Arte Románico. Raíces y Evolución» en *Alava en sus manos* Vitoria, 1983, pág. 41-72. VV.AA. «Iglesia de N.ª Señora de Tuesta» en *Catálogo de monumentos Nacionales de Euskadi. Alava* T.I., Bilbao, 1984, pág. 339-347, López de Ocáriz, J.J., *El templo de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta* Col. Alava. Monumentos en su Historia, Vitoria, 1986, López de Ocáriz, J.J. y Martínez de Salinas, F.» Los orígenes del Arte Románico en Alava. Prerrománico y Románico» *Guía del patrimonio histórico-artístico y paisajístico* Etor, San Sebastián, 1990. pág. 52.

(2) Un primer intento sistemático de todo el conjunto lo realiza López de Ocáriz, J.J., *El templo de Tuesta* *Op. cit.*, pág. 28 y ss. donde analiza cada dovela de modo pormenorizado, aunque sin lograr una visión del programa iconográfico y estilística lo suficientemente apurada.

(3) Ruiz Maldonado, M., «La portada de Bernedo (Alava)» *Archivo Español de Arte*, 1992.

(4) Idem «Precisiones acerca del calendario de Treviño» *Boletín del Museo Instituto Camon Aznar*, XLVII. 1992, pág. 5-32.

Sobre la puerta, aprovechando el grosor del muro, se abre un hueco rectangular en el que se disponen, escalonadas, siete figuras exentas, que integran el citado ciclo de la Infancia. Este emplazamiento no debió ser el original, o al menos tal como nos ha llegado (5). Por una parte, la ordenación escalonada resulta muy extraña para un conjunto gótico; algunos programas habían utilizado una disposición en friso corrido como, muy probablemente, se contempló aquí —caso de Villalcázar de Sirga—, con quien mantiene afinidades, que ya veremos (6)—. Por otra parte, y decisivo, se conservan unos fragmentos de los engastes primitivos en la parte posterior de algunas figuras y sus diferencias con el muro del fondo que las acoge, apuntan, si no a un traslado de las piezas desde otro lugar, por lo menos a una remodelación.

Las escenas de la Anunciación y la Epifanía, de derecha a izquierda (ref. al espectador) componen el ciclo.



Friso de la infancia

ANUNCIACION

María exhibe una figura plena, con volumen acusado, de canon corto y cuerpo un poco pesado. Las telas concretan la arquitectura de la figura sin modelar las formas. Su rostro es carnoso, de derivación castellana —Burgos y León en el origen de esa fórmu-

(5) Andrés Ordax, S., *País Vasco Col. Tierras de España*. Fundación Juan March Madrid, 1987, pág. 172 también lo supone.

(6) Durán Sanpere, A. y Ainaud de Lasarte, J., *Escultura Gótica Ars Hispaniae*. Madrid, 1956. fig. 43.

la—, aunque se ha estereotipado tanto el modelo que su ejecución no supera el simple recetario de taller, mucho más geometrizado. María lleva corona, en parte perdida, rematada por motivos fitomórficos. Que María figure coronada en una Anunciación es extraño, aunque existan precedentes cercanos, donde la Anunciación del mensaje se hace simultánea a la Coronación de la Madre, como sucede en Silos (7). Sin embargo, en Tuesta la Coronación ya se ha efectuado. Un ejemplo anterior de este tipo —Virgen coronada— lo encontramos en un capitel de la catedral de Burgo de Osma (8). Ello enriquece el programa iconográfico, como analizaremos más adelante. La Virgen se gira hacia Gabriel, con quien dialoga gestualmente.

El arcángel colocado a mayor altura que la Virgen, debido al escalonamiento del friso, se vuelve hacia Ella. Su cuerpo es rotundo, sin alas, de formas cerradas y ampulosas, las ropas componen su volumen. En la mano izquierda sujeta la filacteria enrollada, y con el índice de la derecha advierte a la Madre. Los rasgos repiten los vistos para la Virgen, pero se marcan más los pómulos, hundiendo los ojos. Dispone su melena en tres grandes bucles a la manera de rulos que recuerdan los cabellos de las figuras de las torres de la Catedral de Burgos, si bien como estereotipo del original (9).



Anunciación

(7) Vid. Váldez del Alamo, E., «Triumphal Visions and Monastic Devotion: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos» Gesta, 1991,

(8) Yarza Luaces, J., «Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma» B. S.E.A.A. T. XXXIV-XXXV., 1969, pág. 217-29.

(9) Duran Sanpere, A., y Ainaud de Lasarte, J. *Op. cit.*, fig. 15.

EPIFANIA

A continuación, se desarrolla la escena de la Epifanía. A la misma altura se encuentran San José, la Virgen con el Niño y el primer Mago (respectivamente de derecha a izquierda); el segundo rey ocupa un peldaño más bajo que estos —correspondiéndose con San Gabriel, en el lado opuesto—, y por último, el tercero se sitúa a un nivel inferior —al igual que María en la Anunciación—. En la descripción comenzaremos por los Sabios.



1° Mago

Rey, de pie, repite las características estilísticas de María y el ángel. Su figura, de acusado volumen, invade el espacio como auténtica estatua. Dispone los pies de frente y el torso de perfil, con pleno dominio de la gravedad. Viste túnica, peyote y manto. En la mano izquierda sujeta el tarro, similar a los modelos de Chartres (10) y Burgos (11).

(10) Sauerlander, W., *L'sculpture gothique 1140-1270*.

(11) Durán Sanpere, A. y Ainaud de Lasarte, J. *Op. cit.* fig. 22. Un objeto similar a éste, si bien más estrecho, lleva el segundo rey.

Juega con los dedos derechos, aproximándolos a la tapa. Su rostro es uno de los más finos del conjunto, de formas carnosas, frente amplia y pómulos fuertes. Peina melena, con los tres rizos característicos, pero más naturalista que los del ángel. Lleva barba rizada. Luce rica corona. Inicia la comitiva regia. Con su torsión acota el séquito creando una escena cerrada y compacta, según modelo frecuente, que sugiere idéntica distribución en el original, iniciando el probable friso.

El segundo Mago, de frente, vuelve la cabeza hacia su compañero, componiendo una secuencia continua. Repite los vestuarios, rasgos, y estilemas del rey anterior. Le falta el brazo izquierdo, tal vez cogiese el tirante del manto con la mano. En la derecha, muestra el tarro de las ofrendas. Su rostro es lampiño para personalizar a un joven, conforme a la tradición de representar en los Magos las tres edades.



2º Mago

En la figura de Melchor se sintetiza la Adoración y la Ofrenda. Se diferencia por su indumentaria. Porta calzado de cuero cerrado. Lleva una túnica corta; las piernas, de modelado realista, se cubren con medias. Viste también peyote y manto largo de viaje. El tratamiento de la figura, su volumen, corporeidad y técnica son comunes a las de los otros. Melchor inicia la genuflexión —que subraya la inmediatez de la visión y da autenticidad del relato histórico—. Adora al Niño —como el gesto de su flexión apunta— y hace la ofrenda, —como la acción de abrir el tarro con los dones indica—. El movimiento hacia

atrás de la cabeza contrarresta el avance de la rodilla, recurso compositivo que dinamiza el conjunto y rompe con los volúmenes secos. Gesto similar exhibe el Mago del claustro de Burgos que, tal vez, refiera el tipo, pero la inclinación en el ejemplar castellano la condiciona que la Virgen esté en pie (12). El rostro es de modelado detallado, de formas más perfectas y clásicas, varía la notación de cabello con melena lisa y barba del mismo tipo. Está coronado, aunque lo habitual es despojarse la corona en señal de respeto al Niño, situación que, de nuevo, remite al citado modelo de Burgos.



Melchor

María, acompañada de su Hijo, constituye el eje de todo el friso. Es una imagen rotunda, de formas plenas y cerradas, al igual que el resto de figuras, si exceptuamos a Melchor. Todavía acusa una frontalidad e hieratismo, totalmente ajena a la escena donde se integra, que la aproxima a los modelos primeros del estilo, caso de Laon (13). Se marcan las rodillas para conferir profundidad al conjunto. En la mano derecha, elevada, enseña la manzana, como nueva Eva, y, con la izquierda, sujeta al Niño. Su cara presenta los rasgos poco modelados. Se cubre con toca corta que cae en pliegues zigzagüeantes y simétricos. Ciñe corona rematada en formas vegetales, bastante pérdida.

(12) Ibidem.

(13) Sauerlander, W, *Op. cit* lam 70 y 71.

El Niño se sienta sobre la Madre, apoyando ambos pies en la rodilla y la falda de la Virgen. Tiene las piernas de frente y gira el cuerpo. No se relaciona con el Mago que le hace la ofrenda. Se fija como Cosmocrator, bendiciendo —aunque falta la mano— y como rey.

La frontalidad de María, su rigidez, su tratamiento y el tipo de ropas, los rasgos de su cara, la disposición de la toca, el remate de su escote, la correa que ciñe la túnica, la posición del brazo con la manzana, e incluso el propio fruto, así como la disposición, la actitud y el tratamiento del Niño, recuerdan, más que a los modelos de la escultura monumental, a los empleados en la imaginería exenta. Se detectan afinidades manifiestas con el tipo de Andra-Mari y, quizá, la importancia devocional de alguna de ellas ha podido inspirar esta figura. Y nada extraño que así sea, pues, como apunta Mâle, «en los dramas litúrgicos unos personajes ataviados de Magos hacen la ofrenda ante una imagen de la Virgen y el Niño» (14).



Virgen con el niño

A los pies de María se arrastra un animal, que ésta doblega. Es un dragón naturalista, con el cuerpo recubierto de escamas, alas y cola reptiloide. Lo sugiere el texto bíblico y con iguales características acompaña las imágenes de la Virgen de los maineles de San Pedro, Santa María, Laguardia, Treviño, etc., por citar sólo las alavesas. Pero sometido por la Madre lo encontramos en la Epifanía de Villalcázar de Sirga.

(14) Mâle, E., «Les rois mages et le drame liturgique» *Gazette des Beaux Arts* 1910, n.º 2, pág. 263.

A su lado, un personaje masculino repite características de las anteriores. Utiliza idéntica indumentaria. Su rostro es más ovalado y los rasgos quedan mejor perfilados. Los ojos rasgados y la boca más grande, con pómulos marcados, peina una larga melena, dispuesta en ritmos lánguidos, al igual que la barba. El manto, echado por el hombro, se cruza, y también lleva un fiador del que pende la mano derecha en gesto tan repetido, ya de dignidad, ya de categoría, —no sabemos si apuntaba con el índice a las imágenes de la otra escena, pues está en parte perdida—. En la izquierda sujeta algo, que se ha identificado como el resto de un bastón. Se ha reconocido como San José.



¿San José? o ¿Isaias?

El análisis detallado de esta figura plantea algunas dudas. Por una parte, el objeto que porta es circular y está fragmentado, coincide bien con la forma de una vara o bastón, pero también con restos de una filacteria enrollada. Por otra parte, los gestos de la imagen con la mano pendiendo del fiador y, posiblemente, señalando a las estatuas contiguas resultan extraños para San José, que se fija con la mano en la mejilla refiriendo, ya sueño, ya ausencia, y, a veces, ni tan siquiera acompaña a la Epifanía. Además lleva un gorro rabínico que caracteriza a los profetas. Como ha señalado Yarza, «Aunque su presencia no sea frecuente, aparece, en ocasiones, en la Epifanía una figura de profe-

ta» (15). Conecta con la tradición paleocristiana de fijar al profeta correspondiente al lado de la escena vaticinada. Todo ello replantea su identificación, ya como profeta, ya como San José. Para la opción primera pensamos en Isaías, sus profecías sobre la Anunciación: —«He aquí que la Virgen grávida da a luz y la llaman Enmanuel» (16)— y la Epifanía:— «Multitud de camellos te cubrirán/dromedarios de Madián y de Efa; todos vendrán de Saba trayendo oro e incienso/ y cantando las glorias de Yavé» (17)— apoyan su elección (18) aunque sólo como hipótesis, pues su deterioro imposibilita la certeza. Ahora bien, si tomamos esta imagen como San José sería el nexo de unión de una escena con otra, aunque no es habitual en ninguna de las dos y menos aún su actitud. Aparte del valor simbólico que imprime a la escena —mayor en el supuesto de Isaías—, esta figura contiene un valor compositivo elevado e imprescindible, es la pieza que compensa ambas escenas, a la que se recurre —aunque su ausencia no modificaría en nada su contenido— para que la Madre —auténtica titular del programa y del templo— quede en el centro como eje articulador de todo el conjunto.

Son estas leyes compositivas las que dictan, incluso, la distribución y el ordenamiento de todo el friso y aun de las escenas. La glorificación de María motiva la alteración de la secuencia. La lectura más general del programa va de izquierda a derecha y observa el ritmo histórico de los acontecimientos. Constantes distributivas que se rompen para exaltar la figura de María, aunque existen ya algunas antecedentes como en Villalcázar de Sirga, con la misma organización y composición de Tuesta.

La Virgen de la Anunciación está coronada, como se ha dicho. Micaela Potilla explicaba la corona por el carácter real (19). La corona contiene diversos significados: triunfal, funerario; nupcial, real, que, quizá, se observen para enriquecer el programa, presentando una referencia al menos de otros ciclos típicos góticos. Así pudieran verse en ella las alusiones pertinentes a la muerte y coronación de María y, acaso, a los Esponsales de Cristo con su Madre o de Cristo con su Iglesia, máxime cuando se fijaba el inicio en la Anunciación. Contenidos posibles que enriquecen el conjunto.

La Epifanía figura por emplazamiento y por su valor dogmático como la pieza clave del programa. Además la Anunciación se explica, a veces, como causa primera de ésta y en función de ella. La Adoración de los Magos es el punto culminante del ciclo de la Infancia como la patrística y la liturgia se han encargado de señalar. La escena tiene un valor Mariano implícito, que la posición axial de la Virgen subraya, pues queda como eje de simetría en sentido evidentemente simbólico. Como ha señalado Mâle, «el valor mariano de todo el ciclo de la Infancia es muy claro» (20). Es también la primera manifestación de la Divinidad, de hecho la primera Teofanía. Y además es viable y apropiada una lectura eclesiológica. Por otra parte, es el reconocimiento de la «Ecclesia ex gentibus»

(15) Yarza Luaces, J., «Las miniaturas de la Biblia de Burgos», *A.E.A.* n.º 166. 1969, pág. 192.

(16) Isaías (7-14)

(17) Isaías (60-6)

(18) Yarza Luaces, J., *Las miniaturas de la Biblia Op. cit.* pág. 193 para el profeta que acompaña a la Epifanía indica a Isaías como una de las posibilidades si bien no se inclina por ella. Ocón Alonso reconoce como tal, si bien hipotéticamente, al supuesto profeta de la Epifanía del Tímpano de Uncastillo, Ocón Alonso, D. y Rodríguez-Escudero Sanchez P., «Los Magos de Oriente, santos, patrones y peregrinos a través de una portada de Santa María de Uncastillo (Zaragoza)» *Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte Santiago*, 1989, T. III, pág. 97, nota 8.

(19) Portilla Vitoria, M.J., «Tuesta: un templo mariano y una Virgen Blanca» *Norte-Expres*. Vitoria 5 de agosto 1974. «La Virgen de la Anunciación, de pie ante el ángel, inclina la cabeza con suavidad humilde de «esclava del Señor» mientras, coronada como descendiente de David...»

(20) Mâle, E. *Arte Gótico Op. cit.* pág. 199.

del Salvador y por ello la alusión a la iglesia futura. El viaje de los Magos se ha interpretado como el viaje de los gentiles para adoptar la nueva religión. E incluso el dragoncillo que figura a los pies de María será la referencia al «Regnum diaboli». La elección del dragón la rige la misma idea simbólica que fija a Herodes en esta escena, caso de Tuy, y su significado es idéntico, acaso una sustitución del rey terrenal?, pero con el mismo simbolismo implícito.

La Anunciación en función de esa lectura eclesiológica supone el primer paso para que todo sea posible y algunos autores sitúan en ella, por lo que tiene de Encarnación —más que la anunciación en sí—, el comienzo de la iglesia cristiana (21).

Los estudios anteriores propugnaban un programa conjunto para toda la obra que, a nuestro juicio, resulta un poco forzado (22). Creemos que la obra gótica aquí analizada corresponde a otro programa y no tiene ningún contacto —ni estilístico, ni iconográfico— con el resto de motivos fijados en la portada y en las claves del templo. Es en los ciclos de la Infancia, típicos del primer gótico, donde estos alcanzan su plena personalidad, tanto formal como espiritual. Si algo debe reseñarse en este friso es el carácter independiente del resto de la obra.

Formalmente, es en la catedral de Burgos donde los estilemas de Tuesta logran su auténtica explicación. En la seo castellana están los modelos que sugieren estos; además la parroquia de Tuesta pertenece a la diócesis burgalesa. Para López de Ocáriz y Martínez de Salinas esta obra está próxima a la escuela del claustro de la catedral de Burgos (23); pero no es precisamente en el claustro donde más afinidades se acusan —sólo coincidencias iconográficas— sino en la obra de las torres, con las matizaciones ya señaladas. Azcárate incluye este grupo de Anunciación —Epifanía dentro de la etapa clásica (24). Para López de Ocáriz: «por la complejidad de pliegues, escalonados en los costados y formando embudos, así como la flexibilidad de algunas posturas y las ondas de los cabellos quizá desborden el 1300» (25). Protogóticos los considera Andrés Ordax relacionándolas con los ejemplos de Cerezo de Río Tirón, de Butrera, de Ahedo de Butrón o de Gredilla de Sedano (26).

La concreción de las figuras, los estilemas que presenta, el tipo de vestimenta, apuntan un momento clásico de derivación burgalesa, que coincide bien con las fechas propuestas, de fines del XIII. Sin embargo, la cronología excesivamente tardía del gótico alavés nos inclinaría a retrasar esta obra de Tuesta, pero su pertenencia a la diócesis de Burgos anula, posiblemente, este retraso.

Nada sabemos de su emplazamiento original. Los estudiosos consideraban su situación actual como la primitiva, a excepción de Andrés Ordax. Como ya hemos apuntado, algunos restos sugieren cambios y, si bien la organización en friso resulta clara, ya es más dudosa que fuese escalonada, pues incluso razones de jerarquía iconográfica lo desaprueban.

(21) López de Vallado, F., *Op. cit.* pág. 850. Interpreta la escena como la absolución de Cristo a la mujer adúltera.

(22) En este sentido se pronuncia López de Ocáriz J.J., *Templo op. cit.* pág. 36. Quien ve de modo claro un proyecto común para toda la portada aunque no como simple continuación del desplegado en el templo.

(23) López de Ocáriz, J.J., y Martínez de Salinas. F., *Op. cit.* pág. 52.

(24) Azcárate, J.M. *Arte gótico Op. cit.* pág. 176.

(25) López de Ocáriz J.J., *El templo Op. cit.* pág. 23.

(26) Andrés Ordax, S., *País Vasco Op. cit.* pág. 172.

Existió una puerta en el lado norte de la Iglesia, tapiada en 1490 para colocar un retablo. Sin embargo, la sobriedad de esta portada, redescubierta con las obras de la restauración, desestima considerarla como marco para el friso de la Anunciación - Epifanía.

Toda la portada meridional se acoge en un pórtico diciochesco, realizado en 1795. Obra que coincide con un afán generalizado —en toda la geografía alavesa, como sucede en Armentia—, en el desmantelamiento, o por lo menos alteración y remodelación de portadas primitivas, y la construcción de nuevos espacios para acogerlas. Ya en 1636 se tienen noticias de reparaciones en el «cobertiço», y también en 1657 se cortan unos olmos para hacer «capeos en las obras de los portales de la iglesia» (27). Esta referencia de «portales» acaso, pudiera interpretarse como la existencia de «dos puertas», una de ellas coronada con el conjunto superior. Sin embargo, lo ambiguo de la fuente, la escasez de espacio para acoger allí otra puerta, y, sobre todo, la combinación y composición del grupo superior ideado para un friso, desestima dicha posibilidad.

Tampoco sabemos nada del artífice de la obra. En una clave de la cabecera figura Cristo Pantocrator y en el libro que porta aparece la siguiente inscripción: «O DIVES, DIVES NON OMNIS TEMPORE VIVES, FAC BENE DEO IN VIVIS, POST MORTEM VIVERE SI VIS. ELIAS ME FECIT» (28).

El problema radica en determinar la tarea de este personaje «Elías», ¿se trata de un maestro?, ¿de un comitente?, Ruiz de Loizaga piensa que es el maestro que trabajó en el ábside de Tuesta y lo identifica con «Elías de Chastel, a quien vemos actuando en la primitiva catedral de Burgos y en el monasterio de las Huelgas» (29). Sin embargo, este autor atribuye la portada meridional de Tuesta a un hipotético Martín López de Tuesta, basándose en un manuscrito del siglo xiv (30). López de Ocáriz supone que Elías es el arquitecto y jefe de los trabajos, por la unidad armónica que presenta el templo de Tuesta, salvo algunas diferencias en la portada norte y sur y en ciertas tallas del interior (31).

(27) López de Ocáriz J.J., *El templo Op. cit* pág. 20.

(28) Seguimos la transcripción, de Ocáriz *Ibidem*, pág. 35. También pueden seguirse en Fernández de Palomares, V., «Tuesta : este lugar es de behetría», *Hoja de Agosto*, mayo 1875, pág. 8-10. y en Ruiz de Loizaga, S., *El templo Op. cit.*, pág. 69-70.

(29) Ruiz de Loizaga, S., *El templo. op. cit.* 71-72.

(30) *Ibidem*.— En un pergamino había unas notas que Ruiz de Loizaga transcribe: «En el nombre de Dios y de Santa María si ellos me guiasen... Martín Lopez de Tuesta escribir, guisar ? e componer VII tramaço de la nueva maestria et por (?)..... Martín lo fiz esto aquí en este/ libro puse aquí mi nombre (En el signo: Martín Lopez). De vos a mí, de mí a vos/dexen a mí et pidan/a vos. Según su interpretación «Martín se compromete a “componer VII tramaços de la nueva maestría”. La palabra tramaço se deriva sin duda de trama o tramo, y puede significar parte de un asunto a componer. Este autor identifica siete tramaços con las siete arquivoltas de la portada y la nueva maestría a que en ellas se imponía el gótico. Interpretación que resulta poco viable, como también señalaba Ocáriz.

Sin embargo, nos surgen de este documento algunas dudas; Ruiz de Loizaga afirma que es una letra del siglo xiv, y para la fórmula del encabezamiento establece paralelismo con unos versos del libro de Apolonio, obra anónima del siglo xiii, escrita posiblemente entre 1235 y 1240. Conexión que otorgaría una datación «post quem» y que coincide bien con las propias características del friso. El problema radica en la interpretación correcta de la palabra “Tramaço”, si tomamos la acepción que emite Loizaga “parte de un asunto a componer” y en relación con la definición de nueva maestría, nos sugiere una idea distinta, que viene a coincidir en número y en estilo con las siete estatuas que componen el friso, e incluso las fechas “post quem”, basadas en la analogía de la fórmula, viene ratificada por las características estilísticas del conjunto. Aunque conscientes de que es una simple hipótesis, cargada de excesivos interrogantes.

A nuestro juicio el Maestro Elías no puede ser el autor del friso de la Anunciación-Epifanía del pórtico, ya que su intervención en el templo sería anterior y pertenece a un programa distinto e independiente del friso.

Resumiendo este conjunto de la Infancia del pórtico es totalmente independiente del resto de la escultura de la iglesia de Tuesta. Su estilo gravita en torno a Burgos y es allí donde ha de buscarse su génesis. Destaca por su programa tanto mariano como eclesiológico, —con referencias solapadas a los programas más amplios prototípicos—. Su organización en friso, aunque no escalonado, cuenta con el precedente de Villalcázar de Sirga. Vendría a completar la fase clásica del estilo, hacia fines del siglo XIII. Esta obra marca el comienzo de la escultura gótica en Alava, con la excepción de la portada de los Abuelos en San Juan de Laguardia que le antecede, siendo junto con la riojana las únicas muestras góticas del XIII. Pero como todo el gótico alavés, por su cronología tardía, se caracteriza por repetir fórmulas ya agotadas, que sólo en un foco marginal podían suponer alguna novedad.

(31) López de Ocáriz, J.J., *El templo. op. cit.* pág. 44.