

LA ESCULTURA GÓTICA EN EUSKAL HERRIA

Clara Fernández Ladrera

Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. *Cuad. Secc. Artes Plást. Monum.*
nº 15 (1996), pp 125-168.- Donostia: Eusko Ikaskuntza.- ISBN: 84-89516-06-5

Lan honetan Euskal Herriko eskultura gotikoa aztertzen da, espazio arrazoirengatik Araba eta Nafarroako foko handiak bereziki kontuan hartzen badira ere. Nafarroako kasuan hirualdi bereizten dira. Araban, berriz, bi sail handi bereiz daitezke: eskultura monumentala eta hileta eskultura.

Este trabajo estudia la escultura gótica de Euskal Herria, centrándose –por razones de espacio– en sus dos grandes focos, Alava y Navarra, y ciñéndose a la escultura monumental y funeraria. En el caso de Navarra se distinguen tres fases. En Alava cabe diferenciar dos grandes bloques: la escultura monumental y la funeraria.

Ce rapport étudie la sculpture gothique en Euskal Herria, et se précise –faute de place– dans ses deux grands centres: Alava et Navarra et se limite à la sculpture monumentale et funéraire. En Alava il faut différencier deux grandes parties: la sculpture monumentale et la funéraire.

Aunque el título de esta ponencia hace referencia a la escultura gótica en general, por razones de espacio vamos a limitarnos a la escultura monumental y funeraria. Por los mismos motivos nos ceñiremos a Navarra y Álava, ya que la escultura guipuzcoana y vizcaína, aunque interesante, es mucho menos trascendente¹.

El trabajo se estructura por tanto en dos grandes bloques: Navarra y Álava.

I. NAVARRA

La escultura gótica en Navarra representa una aportación importante dentro del conjunto de la escultura gótica hispana y aún europea, con obras de primera fila como las esculturas del claustro y dependencias de la catedral de Pamplona y el sepulcro de Carlos III.

El arranque del estilo en Navarra se sitúa en la Portada del Juicio de la catedral de Tudela, datada entre 1215 y 1220-1230. Estas fechas vienen a coincidir con las de las primeras portadas góticas españolas, las de las catedrales de Orense, Tuy y Ciudad Rodrigo². Por otra parte sigue muy de cerca a su modelo, la portada meridional de Chartres, fechada entre 1210 y 1215. La temprana aparición –desde el punto de vista hispánico– del gótico en Navarra se explica, creemos, por el auge alcanzado por la escultura navarra en el periodo inmediatamente anterior, del que son excelentes ejemplos las producciones estellesas –Portada de San Miguel– y de la propia Tudela –claustro y puertas del crucero de la catedral y portadas de San Nicolás y la Magdalena–.

La escultura funeraria apenas existe, pudiendo citarse el sepulcro de Sancho VII el Fuerte.

Sin embargo, como ya se ha señalado, el caso tudelano queda aislado³ y habrá que esperar a finales del XIII para hablar de una aparición plena y generalizada del estilo. Esto ocurre con las esculturas del claustro de la catedral de Pamplona, iniciadas en las últimas décadas del XIII, a partir de 1280. Se abre así la etapa culminante de la escultura gótica navarra, que se prolonga hasta mediados del XIV.

Esta fase se centra en Pamplona y más en concreto en las obras de su seo: capiteles, claves y portadas del claustro, esculturas de la capilla Barbazana y sala capitular. Se trata, como ya se dijo, de obras de calidad, perfectamente comparables con lo mejor hispánico y

1. Para una primera aproximación véase A.A.V.V., *Monumentos Nacionales de Euskadi*, t. II y III, Bilbao 1985 y S. ANDRES ORDAX, "Arte" en A. A. V. V., *País Vasco en Tierras de España*, Madrid 1987, pp. 188-200.

2. S. MORALES, *La escultura gótica en Galicia, 1200-1350*, Santiago de Compostela 1975, pp. 7-14 y 22-24 J. M. VAZQUEZ, J. M. IGLESIAS, A. A. ROSENDE, M. del S. ORTEGA y M. L. SOBRINO, *Historia del Arte gallego*, Madrid 1982, pp. 157-161.

3. J. YARZA, *Historia del Arte hispánico*, vol. II, *La Edad Media*, Madrid 1980, p. 242

del resto de Europa⁴. Se aprecia en ellas una clara influencia francesa, en ocasiones perfectamente definible –como es el caso de la huella del taller de Rieux en la Puerta del Amparo, Puerta de la Capilla Barbazana y ménsulas del Refectorio– y en otras menos precisa –Puertas del Refectorio y del Arcedianato y Puerta Preciosa–. Tal situación se justifica por la posición geográfica del Reino –límitrofe con Francia– y sobre todo por su situación político-religiosa –reyes franceses, desde 1274 Casa de Francia y a partir de 1328 casa de Evreux; obispos franceses muy relacionados además con la corte pontificia de Avignon; cabildo formado en universidades francesas de París, Toulouse y Avignon⁵–

Al lado de este conjunto, las portadas distribuidas por el resto del Viejo Reino –Santa María de Olite, San Saturnino de Artajona, San Saturnino de Pamplona, Ujué y Santo Sepulcro de Estella– resultan mucho menos importantes, pues no pasan de ser realizaciones provinciales, aunque no carentes de interés. Algunas de ellas acusan vinculaciones foráneas, como la de Santa María de Olite, influenciada por las puertas del crucero N. de la catedral de París y del Reloj de la catedral de Toledo, otras derivan de las realizaciones catedralicias, como las de Ujué y Santo Sepulcro de Estella.

Tampoco la escultura funeraria es excepcional, aunque no faltan buenas obras, como el sepulcro de Arnaldo de Barbazan, vinculado con el taller que trabajó en la Puerta Preciosa, el de Miguel Sánchez de Asiáin, interesante sobre todo por su síntesis de arquitectura, escultura y pintura mural y, en particular, por esta última, y la supuesta tumba de Blanca de Navarra, relacionable con obras de Jean de Liège.

Tras un pobre panorama de la segunda mitad del XIV, debido a motivos políticos –intervención de Carlos II en la política internacional, sobre todo francesa, y consiguientes derrotas, acompañadas de una crisis económica⁶– se inicia la recuperación a fines de esta centuria prolongándose a la primera mitad de la siguiente, particularmente a su primer tercio.

Conviene sin embargo hacer una advertencia. Si en las dos fases anteriores la primacía corresponde claramente a la escultura monumental, en este la iniciativa pasa a la escultura funeraria. La obra cumbre del momento, equivalente a las realizaciones catedralicias de la etapa anterior, es, efectivamente, un sepulcro: la tumba de Carlos III y doña Leonor de Jehan Lome en la catedral de Pamplona. Se la ha considerado como “una de las obras maestras de la escultura funeraria del siglo XV”⁷. De ella arranca la nutrida floración de la escultura funeraria, representada por un buen conjunto de sepulcros. Algunos de ellos han sido atribuidos al propio Lome y su taller, como los dos de Sánchez de Oteiza en Tudela y Pamplona, y al igual que el sepulcro real pertenecen a la tradición *tournai-parisiense*; otros, como el sepulcro Garro de Pamplona, suponen la superación de esta tradición, inscribiéndose ya en la corriente *borgoñona* de Sluter y, finalmente, otros, como el sepulcro Villaespesa de Tudela, conectan con realizaciones aragonesas.

4. *Ibidem*, p. 329. Es muy significativo que las puertas del Refectorio, Arcedianato y Preciosa estén citadas, y esta última incluso fotografiada, en la última gran síntesis sobre la escultura medieval europea, la de G. DUBY, X. BARRAL y S. GUILLOT de SUDUIRAT, *La escultura. El testimonio de la Edad Media. Desde el siglo V al siglo XV*, Barcelona 1989, p. 210

5. J. M. LACARRA, *Historia política del Reino de Navarra*, Pamplona 1972, vol. II, pp. 218-269, y vol. III, pp. 13-23 y J. GOÑI, “Episcopado y cabildo” en A. A. V. V., *La catedral de Pamplona*, Pamplona 1994, tomo I, pp. 39 y 62.

6. J. M. LACARRA, *Historia...*, vol. III, pp. 49-145.

7. R. S. JANKE, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona 1977, p. 55.

La escultura monumental, que debió contar con realizaciones interesantes en los palacios de Olite y Tafalla, desgraciadamente ha desaparecido casi todo, aunque los pocos restos que nos quedan –ventanales del Palacio Viejo de Olite, pareja de estatuas procedentes también del castillo de Olite hoy en el Museo– muestran una gran calidad⁸. Actualmente contamos con algunos buenos ejemplos, aunque desdichadamente bastante deteriorados, en la Puerta de San José de la catedral de Pamplona, las estatuas del claustrillo de Santa María de Olite, vinculadas ambas al taller de Lome, y la Puerta del convento de San Francisco en esta última localidad⁹.

De esta misma enumeración se deduce que en este periodo, al contrario del anterior, los focos de actividad están más repartidos. Al lado de Pamplona, habría que destacar el papel de Olite –donde en realidad se ejecutó el sepulcro real–, Tudela y, en menor grado, Estella.

A partir de mediados del XV, con la muerte de doña Blanca y el estallido de la guerra civil, se cierra este brillante panorama. El estilo hispanoflamenco, en contraste con lo que ocurre en otros reinos peninsulares y en la propia Álava, no cuenta prácticamente con representación en la escultura navarra. La crisis solo se superará a partir de 1512 con la anexión a Castilla, pero para entonces la estética al uso será la renacentista.

Vamos ahora a analizar más en detalle algunas de estas obras, agrupándolas por razones prácticas en dos grandes bloques: escultura monumental y escultura funeraria

1. FASE INICIAL

Esta fase está representada, como ya dijimos, sobre todo por la Portada del Juicio de Tudela, a la que podríamos añadir dos ejemplos de escultura funeraria, las tumbas de Sancho VII y Jiménez de Rada.

1. 1. La Portada del Juicio de la catedral de Tudela¹⁰

Tiene gran importancia, pues supone la primera manifestación del estilo gótico en Navarra y prácticamente en España, fechándose entre 1215 y 1220-30.

Presenta *estructura* de arco apuntado con ocho arquivoltas más un guardapolvo, apoyadas en dieciséis columnas con sus correspondientes capiteles, y completado con un tímpano sobre ménsulas.

En cuanto a su *temática*, en los capiteles se han representado escenas del Génesis; en los de la izquierda las distintas creaciones, la de los ángeles, la de la Tierra y las estrellas, la de las plantas, la de los animales, la de Adán y la de Eva, más el Pecado Original y el Arrepentimiento; en los de la derecha la expulsión del Paraíso, el trabajo de los Primeros

8. J. MARTINEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona 1987, pp. 167-168 y 324-325.

9. R. S. JANKE, *Jehan Lome...*, pp. 107-113 –Puerta San Jose–, 173-176 –estatuas claustrillo de Olite– y pp. 181-185 –Puerta de San Francisco de Olite–.

10. M. L. MELERO, "Recherches sur l'íconographie des métiers à Tudela", *Cahiers de Civilisation Médiévale* XXX (1987), 71-76, IDEM, "Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela", *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona 1984, Barcelona 1987, vol. I, pp. 203-216, IDEM, "La catedral de Tudela", en A. A. V. V., *El Arte en Navarra*, Pamplona 1994, tomo 1, pp. 105-108 y 111-112 y B. MARINO, "Sicut in terra et in inferno: La Portada del Juicio de Santa María de Tudela" *Archivo Español de Arte*, LXII (1989), 157-168.

Padres, el sacrificio de Caín y Abel, la muerte de Abel, la maldición de Dios a Caín, la huida de Caín, Noé y el arca, y el sacrificio de Isaac. En las ménsulas, que soportan el tímpano, aparecen sendos ángeles tocando la trompeta para anunciar el Juicio Final. En el tímpano, actualmente liso, debía ir en buena lógica el Cristo-Juez, con sus usuales acompañantes, María, San Juan y los ángeles con instrumentos de la Pasión, más los inicios del Juicio. Finalmente, en las arquivoltas encontramos a nuestra izquierda –que era la derecha de Cristo– a los bienaventurados en el Paraíso y a nuestra derecha –que era la izquierda de Cristo– a los condenados en el Infierno, mezclados con escenas de la resurrección de los muertos.

De todo este conjunto escultórico resulta particularmente interesante la representación de los condenados. Efectivamente, aparecen numerosos y variados pecados y sus castigos: pecadores cociéndose en calderas, lujuriosos atacados por reptiles, sodomitas colgados por los órganos sexuales, avaros con la bolsa de las riquezas colgada al cuello azotados con látigos de fuego u obligados a tragar esa riqueza en forma de monedas o piedras al rojo, maldicientes atados por la lengua a ruedas de fuego que giran sin parar, borrachos obligados a beber un líquido de fuego, un carnicero que vende carne de perro –el animal está representado a su lado– y roba en el peso, un vendedor de paño que roba en la medida obligado a llevar el rollo de tela al hombro y fustigado por el diablo. Las formas de estos castigos, algunas de ellas muy originales y sin paralelos plásticos, están tomadas de textos religiosos –en ocasiones islámicos, como el caso de los borrachos, de los avaros obligados a tragar piedras y de los sodomitas– y literarios, y de torturas reales de la época. Semejante narrativismo y detallismo en este tema se explica por el carácter docente y moralizante de las artes figurativas medievales y, especialmente, de la escultura monumental: a través de estas escenas tan expresivas el clero pretendía mover a los fieles al rechazo del pecado y al arrepentimiento por temor a sus consecuencias. El conjunto parece inspirado en la puerta sur central de Chartres.

Estilísticamente pertenece al primer Gótico y conecta asimismo con la portada meridional de Chartres.

1. 2. La escultura funeraria

De momento resulta excepcional. Citaremos los sepulcros de Sancho VII y Jiménez de Rada¹¹.

Sepulcro de Sancho el Fuerte¹²

Tiene el interés de ser, probablemente, la primera muestra de escultura funeraria de estilo gótico en nuestra región.

Aunque el soberano falleció en 1234, el sepulcro solo debió ser realizado a partir de 1244, cuando se zanjaron definitivamente las disputas sobre el lugar de su sepultura que mantenían la colegiata de Tudela, el monasterio de la Oliva y el hospital de Roncesvalles, a favor de este último.

11. Sobre el sepulcro de Jiménez de Rada S. SILVA, "Sepulcros góticos" en A. A. V. V., *El Arte en Navarra...*, tomo 1, p. 164, donde por equivocación recoge una foto del sepulcro del abad Villalba también en Fitero. Una foto y descripción correcta en M. C. GARCIA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, vol. I, Pamplona 1980, p.174, lám. 322

12. CAMPO, L. del, "Dos esculturas de Sancho VII el Fuerte", *Temas de Cultura Popular*, nº 251, pp. 12-26 y M. C. GARCIA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, vol. IV**, Pamplona 1992, p. 328.

Era de *cama sepulcral exenta*, con el sarcófago decorado con escenas de duelo –iconografía usual– y el *yacente* sobre la tapa, pero solo se ha conservado éste.

En él llama la atención la postura de la pierna derecha, cruzada sobre la izquierda. Tradicionalmente se ha explicado por una deformación, consecuencia de la enfermedad –úlcera– que el monarca padeció en sus años finales, pero en realidad esta postura se encuentra también en tumbas inglesas¹³ y españolas, si bien éstas son ya del último cuarto del XIII y principios del XIV, y debe interpretarse como un símbolo de poder y autoridad¹⁴.

2. SEGUNDA FASE

Dentro de esta fase destacan sobre todo la escultura monumental del claustro y dependencias de la catedral de Pamplona. En un segundo término estarían las portadas del resto de Navarra. Hay también una escultura funeraria de cierto interés.

2. 1. La escultura monumental de la catedral de Pamplona¹⁵

El conjunto escultórico de la catedral de Pamplona es, sin disputa, el más importante de Navarra, contando con obras de primera fila entre las españolas y aún las europeas.

Las esculturas de la catedral de Pamplona se localizan fundamentalmente en tres dependencias: Claustro, Capilla Barbazana y Refectorio.

A) Claustro

Las esculturas claustrales pueden dividirse en tres grupo: Capiteles, Claves y Portadas.

CAPITELES

Los capiteles de temática historiada del claustro, que son los únicos que nos interesan, se encuentran tan solo en las alas E. y N., mientras que en la O. y S. sólo hay capiteles vegetales.

Su cronología es similar a la de estas galerías del claustro, es decir que habría que situarlos entre las últimas décadas del XIII y primeras del XIV.

Dentro de ellos hay un grupo de *temática religiosa*, que figuran escenas del Génesis –historias de Adán y Eva, Caín y Abel, Noé y el Arca, que contiene una interesante representación de un taller de carpintería, y la construcción de la Torre de Babel, con una representación similar a la anterior de un taller de mazonería– y la historia de Job, que figuraba ya en el claustro románico.

13. He localizado por ejemplo el de Robert Curthose en la catedral de Gloucester, de fines del XIII –G. DUBY, X. BARRAL y S. GUILLOT, *La escultura...*, p. 172–. Tiene el problema de que es posterior al de Sancho el Fuerte, pero pudo haber perfectamente otros anteriores, y la ventaja de que, en contra de lo que dice Silva que habla de sepulcros de caballeros –S. SILVA, "Sepulcros...", p. 173–, se trata de un rey, para ser exactos de un duque de Normandía, el hijo mayor de Guillermo el Conquistador.

14. De hecho la misma postura aparece, por ejemplo, en las representaciones del rey Herodes y en algunas figuras de Niño Jesús, como por ejemplo el de Nazar.

15. Este apartado sobre la escultura de la catedral de Pamplona esta basado en C. MARTINEZ ÁLAVA, "La catedral gótica. Escultura" en A.A.V.V., *La Catedral ...*, tomo, I pp. 275-335. Incorpora toda la bibliografía anterior. También C. FERNANDEZ-LADREDA, "La catedral de Pamplona", en A.A.V.V., *El arte en Navarra*, ..., tomo 1, nº 10, pp. 147-153 y 158.

Formalmente estos capiteles presentan un estilo muy uniforme, que hace pensar que todos ellos son obra de un único taller. Este estilo se caracteriza por: unas referencias paisajísticas someras, más recurso compositivo que imagen de una realidad natural, figuras de canon corto con cabezas muy grandes y gran detallismo en las escenas de género –construcción del Arca y de la Torre de Babel–.

Existe también otro grupo de capiteles de *temática profana*, pero que pueden ser interpretados en sentido religioso, de acuerdo con la mentalidad medieval de interpenetración de los dos mundos, en los que aparecen escenas de baile, de juglares y saltimbanquis, cacerías, torneos, la vendimia y el pastoreo, arpías y centauros, salvajes, escenas alegóricas, como el pelicano alimentando a sus crías o los leones resucitando a su cachorro, literarias, como la fábula de la Tortuga y el rico, la historia de Aristóteles y Campaspe, y Virgilio en el cesto, temas estos tres últimos susceptibles de ser interpretados en un sentido moralizante, etc.

Al contrario de lo que ocurre con los capiteles de temática religiosa, en estos intervinieron varios talleres: un primer taller que se distingue por la utilización de figuras menudas sobre fondos vegetales que casi se “comen” la escena –ala E., muro interior–, un segundo taller caracterizado por el empleo de unas figuras bien proporcionadas y la eliminación de los fondos vegetales –ala E. y primera parte de la N.–, y un tercer taller con figuras grandes y bien talladas, que se independizan del capitel hasta llegar casi al bulto redondo –ala N.–.

CLAVES

Inicialmente las claves fueron pensadas con un programa iconográfico unitario, muy interesante, que se mantuvo en las *alas E., N. y O. Se trataba de una alegoría del Cosmos*: en las cuatro ángulos se pensó representar los cuatro ríos del Paraíso –de los que efectivamente se hicieron dos–, en el centro de los cuatro lados los doce Vientos de la Rosa de los Vientos, tres en cada lado según los puntos cardinales correspondientes –de los que llegaron a ejecutarse nueve, los de los lados E., N. y O.–, y en el resto los trabajos correspondiente a los meses del año que simbolizan el calendario –que se realizaron todos–.

A partir del ala S. este interesante programa se abandonó sustituyéndose por una *temática religiosa* mucho menos original, con escenas de la Infancia de Cristo, Vida de la Virgen y temas hagiográficos.

PORTADAS

Dentro de la escultura del claustro de la catedral de Pamplona, el conjunto más visible lo constituyen las portadas. Existen cuatro portadas principales: la Puerta del Amparo, la Puerta del Refectorio, la Puerta del Arcedianato y la Puerta Preciosa.

La Puerta del Amparo

Es una de las realizaciones más destacadas del conjunto catedralicio y, por ende, de la escultura navarra.

Comunicaba el claustro con la catedral románica y actualmente lo hace con la gótica. Su nombre proviene de la Virgen que preside el mainel: Nuestra Señora del Amparo.

Su *datación* ha sido muy discutida, pero el último autor que se ha ocupado del tema –Martínez Álava–, piensa que la puerta en sí es de la década de 1320-1330 y el tímpano y la Virgen del mainel de 1335-1340.

Presenta una *temática mariana*, muy acorde con el creciente auge de la devoción a la Virgen durante el periodo gótico y con la propia advocación de la catedral. Concretamente en el tímpano figura la Dormición de la Virgen y el traslado de su alma al cielo por Cristo, iconografía de origen bizantino, precedente de nuestras Asunciones, y en el parteluz la Virgen con el Niño, que de nombre a la portada.

Formalmente resulta muy original, con rasgos que se anticipan a su época y que explican que se haya tendido a atribuirle una datación más tardía. Su estilo se define por un carácter marcadamente realista, un relieve muy profundo estructurado en varios planos, fuertes contrastes de claroscuro consecuencia en parte de lo anterior y, sobre todo, una composición buscadamente recargada, desordenada y confusa, barroca incluso, pero impregnada de sentimiento y dramatismo.

El tímpano y la Virgen del Amparo han sido puestos en relación con un importante taller escultórico del Sur de Francia, el *taller de Rieux*, radicado en Toulouse, cuyo estilo empezó a gestarse a partir de 1325 y estaba formado para 1330, siendo su obra más importante, que le da nombre, la decoración de la capilla de Rieux, fechada entre 1333 y 1344. La presencia de este taller tolosano en la catedral de Pamplona se explica fácilmente por las relaciones entre el cabildo y los obispos pamploneses, por una parte, y la ciudad francesa, por otra.

Las Puertas del Refectorio y Arcedianato

Se pueden estudiar conjuntamente, pues forman una unidad iconográfica, están relacionadas estilísticamente y parecen coetáneas.

Dan acceso al Refectorio y patio del Arcedianato respectivamente, de los que reciben nombre.

Cronología: debían de estar terminadas en torno a 1335, fecha de finalización del Refectorio.

En cuanto a *la temática*, en la del Refectorio se ha representado, en el tímpano, la Entrada en Jerusalén y la Última Cena –tema este último muy típico de los refectorios– y, en las jambas, la Iglesia y la Sinagoga –que se relacionan con la Crucifixión de la Puerta del Arcedianato–. En la del Arcedianato, por su parte, figuran la Crucifixión, el Descenso al Limbo, la Resurrección, el “Noli me tangere” y la Aparición de Cristo a su Madre. En realidad ambas portadas componen un ciclo unitario, el de la Pasión y Glorificación de Cristo.

En su realización debieron intervenir dos *maestros*. El primero de ellos, local, tiene un carácter popular y arcaizante, y sería el autor de la Última Cena y parte de la Entrada en Jerusalén. El segundo, probablemente foráneo, se caracteriza por una tendencia a la monumentalidad y a la idealización, unas figuras con leve “hanchement” y un tratamiento de los paños simple y naturalista, pudiendo atribuírsele la escena del árbol de la Entrada en Jerusalén más las figuras de la Iglesia y la Sinagoga de la Puerta del Refectorio, y la totalidad del tímpano de la Puerta del Arcedianato. Su estilo se relaciona con el de la Puerta Preciosa. Tradicionalmente –Iñiguez– se había defendido su identificación con un Guillermo Ingles, que, al parecer, había intervenido en el tímpano de Huesca y el último autor –Martínez Álava– que se ha ocupado del tema vuelve a retomar esta teoría–. Se supone además que debió intervenir o, al menos conocer, la puerta de San Andrés de la catedral de Burdeos.

La Puerta Preciosa

Comunica el claustro con el dormitorio de los canónigos. Recibe su *nombre* del salmo que los canónigos cantaban al pasar bajo ella: "Pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius".

Cronología: entre 1350 y 1360.

Temática. En el tímpano, pieza clave del conjunto, están representadas de forma muy minuciosa todas las escenas previas a la *muerte de la Virgen, su Entierro y su Coronación*, culminación de todo lo anterior. Salvo el tema de la Coronación, el resto parece basado en los Evangelios Apócrifos, concretamente en el Apócrifo de Juan, arzobispo de Tesalónica. Curiosamente falta el momento de la muerte propiamente dicha, la "Dormición", por estar representado en la Puerta del Amparo. Cabe la posibilidad de que, como en el caso del Refectorio, exista una relación entre el tema representado, la muerte de la Virgen, y la función de la pieza a la que da acceso, el dormitorio, pues ya desde la Antigüedad se había establecido una relación entre el sueño y la muerte: el sueño era una "pequeña muerte", un anticipo de la muerte, y la muerte era el "gran sueño", el sueño eterno, definitivo.

En las arquivoltas están representados ángeles y las mujeres fuertes de la Biblia y en las jambas el Angel Gabriel y la Virgen, que componen la Anunciación o Encarnación, base de todas las prerrogativas marianas, también de la Asunción y Coronación.

El estilo de esta puerta es radicalmente diferente a la del Amparo, pues se caracteriza por un marcado clasicismo, que se manifiesta en el gusto por el orden, por la claridad, en las composiciones simétricas y equilibradas, en la preocupación por la belleza formal y la elegancia, y en la idealización de los rostros.

Maestro llegado del Norte de Francia, que como ya dijimos se relaciona con el segundo maestro de las Puertas del Refectorio y Arcedianato, y con el de la de San Andrés de Burdeos, pero no es el mismo sino que pertenecen todos ellos a la misma corriente estilística. En cambio sí parece haber intervenido en el yacente del obispo Barbazan.

B) Capilla Barbazana

Cronología: La escultura de esta capilla se ha datado en el episcopado de Barbazan (1318-1355), pero, dada su relación con los capiteles de las alas E. y N. del claustro, habría que situarla más bien hacia la primera de estas fechas.

Temática. Hay que distinguir entre ménsulas y claves. En *las ménsulas* encontramos una mujer y un hombre vegetales, que simbolizarían la naturaleza; un cazador, que parece encerrar una crítica sobre la excesiva afición a este deporte; un hombre con una azada y una mujer amamantando dragones, que representarían a Adán y Eva, caracterizados con los instrumentos de los trabajos y castigos a los que fueron condenados tras el Pecado Original; Virgilio en el cesto etc. Se supone que existe un hilo conductor del conjunto, pero, por el momento, no se ha encontrado.

En *las claves* secundarias encontramos profetas con filacterias, que contienen profecías alusivas a la Encarnación del Verbo y Maternidad divina de la Virgen, señalando con el dedo a la clave central, en la que se representa precisamente la Virgen con el Niño rodeados de estrellas, unas y otras insertadas en una bóveda estrellada. Se ha pensado que el conjunto arquitectura-escultura sería una plasmación de la profecía de Balaam "Alzase de Jacob una estrella, surge de Israel un cetro", que puede aplicarse tanto a María como al Mesías al que

los judíos llamaban Hijo de la Estrella, a la que aludiría la propia bóveda estrellada culminada precisamente por una Virgen con el Niño rodeados de estrellas, significado que estaría corroborado por los profetas que señalan a ambos y llevan además filacterias con profecías relativas al Mesías y a la Maternidad divina de María¹⁶.

Estilo próximo al de los capiteles de las alas E. y N. Se caracteriza, entre otras cosas, por la libertad respecto al marco, la habilidad técnica y la creatividad.

C) Refectorio

Cronología conocida por la inscripción del mural del testero, gracias a la cual sabemos que es anterior a 1335.

Temática. Hay que distinguir entre las ménsulas, las claves y el púlpito del lector. El *programa de las ménsulas alude a la organización jerárquica de la Creación*, según la cual la naturaleza, en la que impera la ley del más fuerte –caza triple–, es dominada por el hombre, bien por medio de la fuerza –caza del jabalí–, bien por medio de la inteligencia –doma–, bien por medio de la sensibilidad –Orfeo–. *Las claves ofrecen una temática religiosa y, sobre todo, heráldica.* Finalmente, en la repisa del *púlpito* figura la leyenda de la *caza del Unicornio* por la doncella, a la que se le han dado variadas lecturas, la última de las cuales sostiene su inspiración en una canción de amor de Teobaldo I de Navarra (1234-1253), “Aussi cum lunicorne”, en la que compara el unicornio, cazado por la doncella, con el hombre sincera y lealmente enamorado de una dama que es traicionado por ella¹⁷.

Estilo. En el caso de las ménsulas, lo más interesante del conjunto, se caracteriza, sobre todo, por el gran dominio de la composición, con escenas perfectamente adaptadas al marco, y un espíritu naturalista, imaginativo y vital. Algunas de ellas se relacionan con el taller de la Puerta del Amparo

2.2. Las portadas esculpidas del resto de Navarra¹⁸

Dentro de las portadas esculpidas góticas fuera de la catedral de Pamplona analizaremos brevemente las de Santa María de Olite, San Saturnino de Artajona, San Saturnino o San Cernin de Pamplona, Ujué y el Santo Sepulcro de Estella. A ellas habría que añadir otras, como las de la ermita de Legarda en Mendavia y la iglesia del Salvador de Sangüesa, que no estudiaremos por falta de tiempo.

16. S. SILVA, “La catedral de Pamplona. El claustro y dependencias claustrales” en A. A. V. V., *Navarra en La España gótica* (en prensa)

17. E. MARTINEZ de LAGOS, “Influencia de la miniatura medieval en la caza del Unicornio. El púlpito del Refectorio de la catedral de Pamplona: ¿alegoría sacra o alegoría profana?”, *Lecturas de Historia del Arte*, nº 4, 1994, pp. 174-186.

18. El tema de las portadas esculpidas navarras ajenas a la catedral está falto de una investigación en profundidad, por tanto lo que aquí ofrecemos es solo una primera aproximación, basada en lo poco que se sabe con alguna pequeña adición personal, y en modo alguno puede considerarse como definitivo. Sobre este tema está en marcha una tesis doctoral en la Universidad de Navarra realizada por doña Purificación Diez Goñi bajo el título “Escultura gótica monumental navarra, siglos XIII-XIV”

La portada de Santa María de Olite¹⁹

La datación *en torno al 1300*, propuesta en tiempos²⁰, ha sido confirmada en los últimos estudios en base a sus relaciones con la puerta del Reloj de Toledo, fechada por esos años²¹.

En la última restauración se han descubierto dos escudos en la enjuta izquierda, se trata de los escudos de Navarra y Champaña, lo que nos da una cronología entre 1234 –fecha de la unión del condado de Champaña y el Reino de Navarra– y 1328 –año en que, al separarse Navarra de la corona francesa, los soberanos navarros renunciaron también a sus derechos a Champaña que continuó ligada a Francia–. Se trata, por desgracia, de un margen demasiado amplio que no añade nada a lo que ya se ha dicho. Es una lastima que haya desaparecido el escudo de la enjuta opuesta, pues de haberse tratado del de Francia, como se sospecha, nos hubiera permitido concretar más, situándonos entre 1274 y 1328, etapa de unión de Navarra a la corona francesa²².

Estructura. Presenta una serie de arquivoltas, totalmente cubiertas de decoración vegetal, de tratamiento muy naturalista. Apean éstas en capiteles corridos esculpidos que descansan en columnas, clara reminiscencia románica. El conjunto se completa con tímpano esculpido. La puerta propiamente dicha se encuentra flanqueada por seis arquerías a cada lado, coronadas por gabletes, que albergan un Apostolado.

La presencia de frisos con el Apostolado acompañando portadas es relativamente frecuente en España, siendo quizás su más antiguo precedente el de la Puerta de las Platerías de Santiago²³, perteneciente al Románico Pleno, solo parcialmente conservado, al que seguirían otros, ya del Románico final, como por ejemplo los de Santiago de Carrión de los Condes y Moarves en Castilla²⁴ y de Santa María de Sangüesa en la propia Navarra²⁵, pero en todos estos casos el friso se sitúa por encima y no a los lados de la portada. Esto nos hace pensar que, aunque la idea del Apostolado pueda derivar de aquí, la organización arquitectónica, a base de una puerta enmarcada por arquerías coronadas por gabletes, que resulta bastante original, debe estar inspirada en la fachada del crucero N. de la catedral de

19. A. DURAN y J. AINAUD, *Escultura gótica en Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid 1956, p. 143, J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte medieval navarro*, Pamplona 1973, vol. IV, pp. 225-228, T. PEREZ HIGUERA, "Relaciones artísticas entre Toledo, Navarra y Álava en torno al año 1300", *Vitoria en la Edad Media. Actas del I Congreso de Estudios Históricos celebrado en esta Ciudad del 21 al 26 de septiembre de 1981 en conmemoración del 800 aniversario de su fundación*, Vitoria 1982, pp. 739-746, IDEM, *La puerta del Reloj en la catedral de Toledo*, Toledo 1987 y M. C. GARCIA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, vol. III, Pamplona 1985, pp. 280-283.

En estas mismas Jornadas se presenta una comunicación sobre esta portada, en concreto sobre el dintel de E. MARTINEZ de LAGOS, "Una marginalia en piedra?. A propósito del dintel de Santa María de Olite".

20. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte ...*, vol. IV, pp. 68, 225 y 240.

21. T. PEREZ HIGUERA, "Relaciones...", pp. 742-743 e IDEM, *La puerta...*, p. 28.

22. Agradezco al profesor J. Martínez de Aguirre haber llamado mi atención sobre estos escudos y proporcionado su identificación.

23. J. M. AZCARATE, "La portada de Platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago", *Archivo Español de Arte*, XXXVI (1963), p. 12 y M. DURLIAT, *La sculpture romane de la Route de Saint Jacques*, Cahors 1990, p. 341.

24. I. BANGO, "Arquitectura y escultura", en A.A.V.V., *Historia del Arte de Castilla y León*, Valladolid 1994, tomo II, pp. 108-111

25. E. ARAGONES, "El Románico de Sangüesa" en *El arte en Navarra...*, tomo 1, nº 5, pp. 69 y 72.

París construida a mediados del XIII²⁶, cuya puerta se halla también flanqueada por arquerías con gabletes, aunque sólo tres a cada lado. La hipótesis se refuerza si se tiene en cuenta que su escultura se relaciona también con la de esta puerta parisina –como veremos– y que la Puerta del Reloj de Toledo, vinculada asimismo a la de Olite, tenía igualmente como modelo la misma portada de Notre Dame²⁷.

El mismo esquema, a base de una portada flanqueada por seis arquerías con gabletes superpuestos, lo encontramos en Artajona –con la que presenta otras coincidencias–, aunque en este caso falta el Apostolado. Ello plantea la cuestión de la prioridad cronológica y de cual sirvió de modelo a cual. Personalmente, dada la vinculación de Olite a modelos foráneos –París y Toledo–, que analizaremos más adelante, y el mantenimiento en ella de de ciertos rasgos arcaizantes –columnas de las jambas–, que desaparecen en Artajona, creemos que es la pionera, siendo Artajona derivación suya²⁸.

Iconografía. El tímpano esta presidido, como ocurre también en Artajona, por la titular, en este caso la Virgen, a la que acompañan una serie de escenas de la Infancia de Cristo en las que ella intervino –Anunciación, Natividad, Presentación en el Templo, Matanza de los Inocentes y Huida a Egipto– y el Bautismo. Estas escenas se prolongan por la parte inferior de las arquivoltas, en las que aparecen la Adoración de los Reyes a la izquierda y de los Pastores a la derecha

En las mismas arquivoltas encontramos las figuras de dos reyes, que se han identificado con los monarcas reinantes, Felipe I (IV de Francia) y Juana I de Navarra (1274-1305).

Los capiteles se cubren con una decoración vegetal y figurada no siempre fácil de interpretar: Creación de Adán y Eva, Anunciación, monjes etc.

Las jambas están tapizadas por variadas escenas encerradas en marcos rectangulares, polilobulados y circulares, de nuevo un paralelo con Artajona.

A los lados, como ya dijimos, el Apostolado.

En cuanto a *relaciones*²⁹ se ha vinculado, muy acertadamente, el tímpano de Olite con la Puerta del Reloj de Toledo, datada entre 1280 y 1300, –coincidencia de programas iconográficos, paralelismos en las escenas, relaciones entre las Vírgenes que presiden ambas portadas, semejanzas estilísticas– y con la Puerta del crucero Norte de la catedral de París, ejecutada en los años centrales del XIII, concretamente con los relieves de la franja inferior del tímpano³⁰. Precisamente el primero de estos cotejos ha permitido datarla con cierta seguridad.

26. W. SAUERLANDER, *La Monde gothique. Le siècle des cathédrales (1140-1260)*, Paris 1989, p. 260 la data hacia 1250.

27. T. PEREZ HIGUERA, *La puerta...*, pp. 19 y 20

28. Uranga e Iñiguez creen, por el contrario, que es anterior Artajona a la que colocan en el último tercio del XIII y la tratan primero -J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, p. 222.

29. Creemos que hay que descartar la hipótesis del influjo inglés, mencionada por J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, p. 226.

30. T. PEREZ HIGUERA, "Relaciones...", pp. 739 y 742-743 e IDEM, *La puerta...*, pp. 30-31. Las escenas más parecidas en Olite y Toledo son: La Anunciación (T. PEREZ HIGUERA, *La puerta...*, p. 56, lams. 15 y 16), la Degollación de los Inocentes (Ibidem, pp. 67-68, lams. 33 y 34), la Presentación en el Templo, sobre todo la Virgen, el Niño y el altar (Ibidem, p. 71, lams. 40 y 41), el Bautismo, aunque en Olite se inviertan las figuras de San Juan y el ángel y se incorpore otro ángel con un cirio (Ibidem, p. 76, lams. 47-48).

Lo más parecido entre Olite y París es: la Huida a Egipto (Ibidem, lam. 36 y 37), la figura de Herodes de la Matanza de los Inocentes de París (Ibidem, p. 67, lams. 32) que pasa a la de Olite (Ibidem, lam.34) y a la figura de Herodes hablando con los magos, incluido el diablo que le habla oído (Ibidem, lam. 24).

Sobre este punto conviene aclarar que el autor del tímpano de Olite conoció la Puerta del crucero N. de Paris directamente y no sólo a través de Toledo, como demuestra el que determinadas escenas o figuras olitenses sigan más de cerca el prototipo parisino que las toledanas³¹ y la aparición de algunos temas decorativos tomados directamente de Paris, como los castillos y flores de lis inscritos en losangos de las jambas, tema derivado del zócalo de la Sainte Chapelle³².

La relación con Francia se ha explicado por la vinculación de Navarra al vecino país y a la Corona francesa, en concreto a través del matrimonio de la heredera de Navarra, Juana I, con el futuro Felipe IV de Francia, pues además no hay que olvidar que son precisamente los soberanos supuestamente representados en Olite³³.

Dentro de Navarra se vincula, como ya vimos, con la de Artajona, con la que presenta una serie de coincidencias de esquema organizativo: ambas están flanqueadas por hileras de arcadas coronadas por gabletes –que en Olite albergan un Apostolado que en Artajona probablemente no llegó a hacerse o desapareció– y presentan pies derechos tapizados por multitud de escenas.

Estilísticamente el tímpano ofrece un estilo narrativo, con composiciones claras y equilibradas, tendentes a la simetría y bien adaptadas al marco, todo ello dentro de una ejecución muy correcta. En el Apostolado se aprecia claramente una búsqueda de monumentalidad y de un cierto clasicismo, lo que no excluye la aparición de torpezas. Los capiteles son la parte más endeble del conjunto

Todo ello nos obliga a pensar en la participación de *varios artífices*³⁴, aunque con una dirección unitaria. Uno de ellos, el de más calidad, que es el que conocía la portada N. de Paris y la Puerta del Reloj de Toledo, debió ser el maestro principal y director de la obra, y a él hay que atribuirle el tímpano y las figuras de los Reyes Magos y Herodes de las arquivoltas, y acaso los relieves de las jambas, aunque esto resulta difícil de asegurar, dado su mal estado. Un segundo artista habría ejecutado el Apostolado. Finalmente los capiteles, y las figuras de los pastores y los reyes de las arquivoltas parecen obra de un tercer artífice, probablemente local.

31. Nos referimos concretamente a la Huida a Egipto y a la figura de Herodes de la Matanza de los Inocentes con su pierna cruzada citadas en la nota anterior

32. J. MARTINEZ de AGUIRRE y F. MENENDEZ PIDAL, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, en prensa. Agradezco a los autores haberme permitido su consulta.

33. T. PEREZ HIGUERA, "Relaciones..." pp. 744-745 e IDEM, *La puerta...*, p. 29.

34. A. DURAN y J. AINAUD, *Escultura gótica ...*, p. 143 hablan de dos maestros, uno para el tímpano y los salmeres y otro para el Apostolado. Hipótesis a mi juicio correcta.

J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte ...*, vol. IV, p. 226 se expresan un tanto confusamente sobre este punto. Da la impresión sin embargo que distinguen tres maestros; uno para la Virgen del tímpano; otro para los pequeños grupos de su vida, al que atribuye también algunos Apóstoles sin especificar cuales; y un tercero que haría los restantes Apóstoles, que vincula con los de Estella. A nuestro juicio el conjunto del tímpano, Virgen incluida, es de la misma mano; tampoco creemos que el autor de los grupos del tímpano haya intervenido en el Apostolado, que nos parece de un artista diferente y, por último, no vemos ninguna relación estilística entre el Apostolado olitense y el estellés.

Por su parte M. C. GARCIA GAINZA y otros, *Catálogo...*, vol. III, p. 283 tampoco se pronuncian con claridad. Recogen las teorías anteriores e inicialmente parece que se inclina por la de Duran y Ainaud, que sostienen la existencia de dos autores, uno para el tímpano y otro para el Apostolado, pero, posteriormente, siguiendo a Uranga e Iñiguez recogen la afirmación de estos sobre la existencia de relaciones entre el tímpano y parte del Apostolado, con lo que parecen contradecir lo anterior, para acabar hablando de un amplio taller con varios maestros

Portada de San Saturnino de Artajona³⁵

Cronología: al igual que la de Olite, se ha fechado en el reinado de los reyes Felipe I (IV de Francia) y Juana I de Navarra (1274-1305), supuestamente representados en el tímpano, quizás hacia el final del mismo³⁶. Sin embargo, últimamente se ha rechazado esta identificación sugiriendo que dichos monarcas formarían en realidad parte del ciclo recogido en el mismo, que corresponde a la vida del titular, concretamente del episodio que lo preside, la expulsión del diablo de una joven posesa, que se supone era su hija, muy frecuente en los ciclos del santo; como quiera que se creía que eran reyes o gobernadores de Toulouse de ahí la presencia del escudo tolosano³⁷.

En cualquier caso contamos con un término "post quem", la datación de la portada olitense, de la que suponemos deriva. Fechada ésta hacia 1300, habría que colocar la de Artajona algo más tarde, aunque no demasiado.

Estructura. Como ya indicamos, sigue el modelo de Santa María de Olite, a base de una portada de arco apuntado abocinado, enmarcada por doce arquerías coronadas por gabletes, destinados como en aquellas a albergar un Apostolado, pero que en este caso falta, bien porque desapareciera, bien, más probablemente porque no llegó a hacerse³⁸. La puerta consta de una serie de arquivoltas apeadas en capiteles corridos, que descansan no en columnas, como en Olite, sino en baquetones con su filete, lo que marca un claro avance respecto a aquella. Completa el conjunto un tímpano esculpido con su correspondiente dintel.

Temática. De las arquivoltas algunas se mantienen lisas, pero la mayoría están decoradas, y de estas unas ofrecen temas de origen románico –taqueado– en tanto que otras están tapizadas con una flora de carácter gótico, mejor o peor interpretada. Entre las últimas destaca una ornamentada con cabezas rodeadas de follaje que recuerda una arquivolta del muro interior del ala N. del claustro de la catedral de Pamplona, aunque por supuesto en un estilo infinitamente más tosco.

En el tímpano figura el titular de la iglesia, San Saturnino acompañado por una joven a la que favoreció con un milagro –temática inspirada quizás en el desaparecido portal occidental de Saint Sernin de Toulouse, del que dependía la iglesia artajonesa–, flanqueado por un rey y una reina arrodillados, tradicionalmente identificados con Juana I de Navarra y su esposo Felipe IV de Francia, aunque actualmente se cree que se trata más bien de los padres de la joven., como ya vimos.

35. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, pp. 222-223, M. E. IBARBURU, "La iglesia fortificada de San Saturnino del Cerco de Artajona", *Príncipe de Viana*, t. XXXVII,1 (1976), pp. 177-182, IDEM, "La portada de la iglesia de San Saturnino de Artajona", *Traza y Baza*, nº 6, pp. 99-105 y M. C. GARCIA GAINZA, *Catálogo*, vol. III, pp. 6-7.

36. M. E. IBARBURU, "La Iglesia fortificada...", pp. 178 e IDEM, "La portada ...", p. 102 la sitúa en este reinado, aunque retrasa la fecha del inicio del mismo hasta 1284, año en que Felipe asciende al trono francés. M. C. GARCIA GAINZA y otros, *Catálogo...*, vol. III, p. 6 siguen esta teoría

Con anterioridad J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, p. 222 la colocaban en el último tercio del XIII.

37. J. MARTINEZ de AGUIRRE, "La heráldica en el arte medieval navarro. Avances de un estudio", *Príncipe de Viana* LIII (1992), pp. 413-414. Ya J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, p. 223 insinuaron lo mismo.

38. Se ha insinuado que una serie de estatuas encontradas en la iglesia de San Pedro de Artajona y conservadas actualmente en el Museo Diocesano serían las que corresponderían a esta portada –M. C. GARCIA GAINZA, *Catálogo...*, vol. III, p. 7–. Parece poco probable por dos razones: no se trata de un Apostolado, pues incluye varios obispos, y son de madera, lo que las hace poco aptas para estar al exterior.

En el dintel aparecen una serie de episodios del martirio de San Saturnino, basadas, probablemente, en la Leyenda Dorada de Jacobo de Voragine. Está sostenido por sendas ménsulas, decoradas con una figura femenina y otra masculina, a modo de atlantes, probablemente lo mejor del conjunto

Por último, los pies derechos están tapizados con una serie de pequeñas escenas de difícil identificación, que claramente recuerdan a las de Olite, aunque su enmarque, temática y esquemas compositivos resultan mucho más monótonos y su ejecución más ruda.

Estilo. Se ha hablado de dos maestros³⁹. Por un lado, un artista francés, procedente quizás del Midi, realista y con cierta influencia clásica, que sería el autor del tímpano y dintel –y, creemos nosotros, de las ménsulas–. Por otro, un artífice local, más tosco y retardatario, que habría realizado las jambas.

La portada de San Saturnino de Pamplona⁴⁰

En base a la *datación* de la arquitectura –que se supone comenzada tras la Guerra de la Navarrería de 1276 y terminada con anterioridad a 1297– y a cotejos con otras portadas navarras, se ha situado hacia 1300, pocos años antes o pocos años después⁴¹. Quizás la fecha más correcta sea esta última.

Estructura. Consta de un arco apuntado abocinado, integrado por seis arquivoltas baquetonadas totalmente lisas, con su correspondiente filete, flanqueadas por molduras más estrechas, y enmarcado por un guardapolvo. Las arquivoltas apean en capiteles corridos, soportados a su vez por baquetones, dotados también de filete y flanqueados por otras molduras verticales más finas, y el guardapolvo en sendas ménsulas, que están tratadas como prolongaciones de los capiteles. El sistema se asemeja al de las iglesias de Ujué y Santo Sepulcro de Estella. El conjunto se complementa con tímpano esculpido.

En cuanto a la *iconografía*. En la de los capiteles de la izquierda aparece un ciclo de la Infancia de Cristo –Anunciación⁴², que en realidad está en la ménsula, Visitación, Natividad, Presentación en el Templo, Matanza de los Inocentes, Magos ante Herodes y Huida Egipto– y en los de la derecha el ciclo de la Pasión y Resurrección –Entrada en Jerusalén, Última Cena, Descendimiento, las tres Marías en el sepulcro, “Noli me tangere” o Aparición de Cristo a su Madre y Descenso de Cristo al Limbo, ya en la ménsula–⁴³.

39. En este punto seguimos a M. E. IBARBURU, “La iglesia...”, pp. 180 y 181.

40. Sobre la portada de San Saturnino de Pamplona: J. ALBIZU, *San Cernin. Reseña histórico-artística de la iglesia parroquial de San Saturnino de Pamplona*, Pamplona 1930, pp. 42-44 y J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol IV, pp. 234-236.

Ha sido restaurada el pasado año, 1994, por el Centro de Conservación y Restauración de Pamplona con gran acierto.

41. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, pp. 235-236.

42. La Anunciación de San Cernin tiene la particularidad de incluir la figura de Dios Padre que había hecho su aparición en esta escena solo unos 50 años antes a mediados del XIII –G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, Londres 1971, vol. I, p. 45– y que para principios del XIV no estaba aún demasiado difundida. Además curiosamente Dios Padre lleva en sus manos la luna y el sol

43. Una identificación de la temática de estos capiteles, con algún error explicable por su mal estado en J. ALBIZU, *San Cernin...*, p. 43. Le sigue para los de la Pasión S. SILVA, *Iconografía gótica en Alava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Vitoria 1987, p. 101.

En el tímpano se localiza el Cristo juez, que es el Cristo de las llagas, flanqueado por la Virgen y San Juan –arrodillados–, como intercesores, un ángel trompetero, que sostiene además la cruz, y otro personaje, que ha sido interpretado como el donante⁴⁴ en tanto que en la parte superior figuran ángeles con los instrumentos de la Pasión. En el dintel se desarrolla el Juicio, con la presencia de la Resurrección de los muertos, los bienaventurados y condenados, todo ello bajo arquerías.

En las claves de las arquivoltas encontramos una serie de figuras –sistema que se repetirá en el Santo Sepulcro de Estella–: Cristo “rex”, la Trinidad Trono de Gracia ⁴⁵ y Cristo Resucitado. Finalmente, en el coronamiento hay un Calvario muy completo, integrado por María y San Juan, sobre sendas ménsulas, la de aquella con un dragón y la de este con el águila, la luna y el sol llevados por ángeles y, además, sobre la cabeza de Cristo está el pelicano y bajo sus pies la calavera –que tanto puede hacer alusión al nombre del monte Calvario como a Adán–.

Su apreciación *estilística* se encuentra dificultada por su mal estado de conservación, por ejemplo faltan las cabezas de los intercesores y del donante del tímpano, y los capiteles aparecen borrosos y parcialmente perdidos. Sin embargo, últimamente ha sido restaurada, lo que ha mejorado mucho su apariencia⁴⁶.

Lo mejor del conjunto es el tímpano, con las figuras de las claves y el Calvario del remate, y la escena de la Anunciación de los capiteles, que parecen obra de la misma mano. Su autor se inclina por unas figuras un tanto desproporcionadas con grandes cabezas, con cierto manierismo en las posturas –“hanchement”, posturas sinuosas y difíciles– y cubiertas con ropajes de pliegues angulosos muy marcados.

El dintel y los capiteles parecen obra de otro artífice más tosco

La Portada de Ujué⁴⁷

Nos referimos aquí a la portada principal, abierta en el muro sur, ya que existe otra en el muro norte.

Cronología. Parece probable que se ejecutara coetánea o inmediatamente después que la nave gótica. Desgraciadamente la fecha de ésta es controvertida. Tradicionalmente se databa en el reinado de Carlos II (1349-1387), a cuyo mecenazgo se atribuía, en base a un

44. En Navarra encontramos donantes en dos portadas, esta de San Cernin de Pamplona y la de Ujué. Tal frecuencia no deja de ser interesante, pues la presencia de donantes en los tímpanos no es tan corriente. Así para el caso francés W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, París 1972, p. 29 dice que es extremadamente rara y cita solo dos ejemplos: el del portal occidental derecho de Notre Dame de París, de hacia 1160, y el del portal sur de la iglesia de Donnemarie-en-Montois, de hacia 1220-1230. Sin embargo el mismo autor menciona más adelante otro caso, el de Lemoncourt –IDEM, *La sculpture...*, p. 128–.

En España podríamos citar la de la capilla del Corpus Christi de la catedral de Burgos, que coincide además con la nuestra por presentar también la Deesis y los ángeles con instrumentos de la Pasión, aunque no hay juicio propiamente –S. ANDRES ORDAX, *Castilla y León 1 en La España gótica*, vol. 9, Madrid 1989, pp. 104-105–.

45. Véase G. de PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid 1970, p. 99.

46. Véase nota 40.

47. Sobre esta portada A. DURAN y J. AINAUD, *Escultura gótica...*, pp. 148 y 153, J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. V, pp. 114-115, y M. C. GARCIA GAINZA y otros, *Catálogo...*, vol. III, pp. 517-518.

presunto escudo suyo que figuraba en una de las claves⁴⁸. Sin embargo una teoría reciente descarta esta cronología, inclinándose por la primera mitad del XIV, apoyándose en que el escudo en cuestión es en realidad el de Navarra-Francia y no el de los Evreux, lo que nos llevaría al periodo de unión de ambas coronas, entre 1284 y 1328, a lo que se une la existencia de mandas testamentarias en 1318 y 1323 –una de ellas además “ad opus”–, y la existencia en el muro del coro de unas pinturas con el escudo del abad de Montearagón –monasterio del que dependía Ujué– Eximino López de Gurrea (1327-1353), lo que daría un término “ante quem”⁴⁹. Si aceptamos esta teoría podría darse a la portada una datación entorno a la tercera década del XIV.

Estructura. Similar a la vista en San Cernin de Pamplona, con algunas pequeñas diferencias. Por ejemplo aquí el número de arquivoltas sube a diez, menos gruesas además, y el guardapolvos esta guarnecido de decoración vegetal.

Iconografía. El tímpano esta ocupado por una Epifanía y el dintel por la Última Cena, como en Estella. Es posible que ambos temas hayan sido inspirados al artífice por dos obras catedralicias, la Epifanía de Perut del claustro y la Última Cena de la Puerta del Refectorio, aunque las formas concretas y el estilo sean muy diferentes⁵⁰. La Epifanía se complementa con un donante en la usual actitud orante, que en tiempos se identificó con el rey Carlos II, en base a la atribución de la nave al mecenazgo de este soberano⁵¹, pero actualmente se rechaza esta identificación⁵².

Los capiteles presentan motivos historiados sobre fondo de hojarasca, concretamente los del lado izquierdo ofrecen un ciclo de la Infancia de Cristo –Anunciación, Visitación, Natividad–, visto también en San Saturnino de Pamplona, y escenas de vendimia, en tanto que los de la derecha muestran figuras aisladas, entre las que reconocemos a San Pedro y San Pablo, y la Expulsión del Paraíso, al lado de otras de difícil interpretación. Se han vinculado con las esculturas del Refectorio y capilla Barbazana de la catedral de Pamplona⁵³, pero creemos que debieran relacionarse más bien con los capiteles de las alas oriental y septentrional del claustro catedralicio, como los de la puerta de la capilla Barbazana y Puerta del Amparo. El mismo sistema de capiteles, con idéntica fuente de inspiración se puede apreciar en la portada del Santo Sepulcro de Estella. Las ménsulas del guardapolvo ofrecen sendas figuras de guerreros combatiendo con monstruos

48. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, pp. 131, 141, lam. 70 b y 142, lam. 71 b. Le siguen M. C. GARCIA GAINZA y otros, *Catálogo...*, vol. III, pp. 511, 512 y 513.

49. J. MARTINEZ de AGUIRRE, *Monarquía y arte en Navarra, siglos XIV-XV en Cuadernos de Arte Español*, nº 78, pp. 15-17. Este autor reconoce, sin embargo, la existencia de datos contradictorios con su teoría, como la presencia en la bóveda de una clave con el escudo del abad Sellan (1359-1391), pero sugiere la posibilidad de que esté retallada. Ya anteriormente este mismo autor había puesto en duda la atribución de la nave gótica de Ujué a Carlos II en J. MARTINEZ de AGUIRRE, “Carlos II en la vida artística y cultural del Reino”, *Príncipe de Viana XLVIII* (1987), pp. 690-693.

50. En lo que respecta a la Epifanía, encontramos cierto parecido con la de Perut en la postura del Niño, erguido sobre la rodilla derecha de su Madre, y en el esquema dispositivo del manto de esta última. Por su parte la relación entre la Última Cena catedralicia y la de Ujué fue ya mencionada por C. MARTINEZ ÁLAVA, “La catedral gótica. Escultura”..., p. 322.

51. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. V, p. 114

52. La identificación del donante con Carlos II fue puesta en duda ya por M. C. GARCIA GAINZA y otros, *Catálogo...*, vol. III, p. 518. La misma actitud dubitativa en J. MARTINEZ de AGUIRRE, *Arte y monarquía* ..., p. 302 e IDEM, “Carlos II...”, p. 691. IDEM, *Monarquía...*, p. 15 rechaza ya de modo más decidido la identificación con Carlos II.

53. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. V, p. 115.

Estilo. Se ha conectado esta portada con la llamada “escuela del claustro de Pamplona”, concretamente el tímpano y el dintel con la Puerta Preciosa y los capiteles con las esculturas del Refectorio y capilla Barbazana⁵⁴. Personalmente creo que la relación catedralicia es cierta y está además avalada por los evidentes paralelismos que existen entre otras esculturas ujetarras y piezas pamplonesas⁵⁵, pero que ha de establecerse con otras obras: en el caso del tímpano y el dintel con la Epifanía de Perut y la Puerta del Refectorio, y en el caso de los capiteles con los del claustro, como ya apunte; por otra parte pienso que las conexiones son más temáticas y compositivas que estilísticas.

Las esculturas del tímpano y dintel de Ujué parecen en efecto obra de un escultor con un estilo muy personal y único, aunque quizás no demasiado grato, con rostros trabajados a base de grandes planos poco modelados, manos muy grandes y desproporcionadas, y ropajes de pliegues duros y marcados. En los capiteles pudieron intervenir otros artífices, sobre todo en los del ciclo de la Infancia, que parece más logrado que el resto.

La Portada del Santo Sepulcro de Estella⁵⁶

Cronología. Algunos autores han afirmado que debía estar terminada para 1272, en base a una inscripción que figura en la enjuta izquierda y que recoge esa fecha y el nombre de una serie de personajes, supuestos burgueses del barrio, que quizás habían costeado la obra⁵⁷; sin embargo más recientemente se ha sostenido –acertadamente a mi juicio– que esta fecha es demasiado temprana para la escultura, que debe corresponder ya al XIV⁵⁸.

Personalmente creo posible que la portada estellesa se halle bajo la influencia de algunas obras de la catedral de Pamplona, concretamente de las Puertas del Refectorio y el Arcedianato y del mural del Refectorio pintado por Juan Oliver, lo que nos daría un término “post quem”, el año 1335, data de la realización del mural y de la terminación de ambas puertas⁵⁹. De otra parte a partir de 1350 sabemos que el panorama artístico de Estella era

54. A. DURAN y J. AINAUD, *Escultura gótica...*, p. 148 y J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. V, pp. 113, 114 y 115.

55. Tal es el caso por ejemplo de algunas de las esculturas del camino de ronda de Ujué, como el toro mordido en las orejas por perros, el greenman, el ciervo rascándose la cabeza con la pata y la lujuriosa mordida en el pecho por dragones, que tienen sus modelos en obras del claustro y capilla Barbazana de la catedral de Pamplona –J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. V, p. 120, lam. 257 a y b, y 258 a y b–.

56. A. DURAN y J. AINAUD, *Escultura...*, p. 148, J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol IV, pp. 223-225, M. C. GARCIA GAINZA y otros, *Catálogo...*, vol. II*, Pamplona 1982, pp. 516-517 y J. GOÑI, *Historia Eclesiástica de Estella*, t. I, Pamplona 1994, pp. 514-515.

57. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, p. 223.

58. M. C. GARCIA GAINZA y otros, *Catálogo...*, vol. II*, p. 516.

59. La relación entre la puerta estellesa y las del Refectorio y Arcedianato de la catedral de Pamplona fue sostenida también por Uranga e Íñiguez, pero, como estos autores dieron a la puerta del Santo Sepulcro una datación excesivamente temprana, suponiéndola terminada para 1272, establecieron la vinculación al reverso: creyeron que la Puerta del Arcedianato era copia de la estellesa –J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol V, p. 12–.

También se menciona la relación entre la Portada del Santo Sepulcro y la del Arcedianato de Pamplona, pero ya en sentido correcto –la puerta estellesa copiaría la pamplonesa– en C. MARTINEZ ÁLAVA, “La catedral gótica. Escultura”, ..., tomo I, p. 323, y tomo II, p. 256, nota 85.

También citan la relación M. C. GARCIA GAINZA y otros, *Catálogo...*, vol. II*, p. 516, aunque no queda claro cual depende de cual.

Sobre la datación del mural del Refectorio véase J. MARTINEZ de AGUIRRE, “La pintura mural gótica” en A. A. V. V., *El Arte en Navarra*, ..., tomo 1, nº 13, p. 198 e J. MARTINEZ de AGUIRRE y F. MENENDEZ PIDAL, *Emblemas...*, ...

francamente desolador, como prueba el "affaire" de la sepultura del canciller Andrés Jordan⁶⁰. Parece por tanto que entre ambas fechas, 1335 y 1350 haya que colocar la realización de nuestra portada.

La *composición* de la fachada es similar a las de Olite y Artajona, a las que quizás imita, a base de una puerta de arco apuntado abocinado, flanqueado a ambos lados por seis arquerías en las que se alberga un Apostolado. Sin embargo presenta algunas diferencias con estas, concretamente la base de las arcadas no está al nivel de los capiteles sino más arriba, se halla adornada por un friso de cuadrilóbulos inscritos en círculos y no por motivos vegetales, y las arcadas no están coronadas por gabletes sino enmarcadas en rectángulos. El conjunto resulta más logrado que en Olite y Artajona y hace pensar en una mayor modernidad.

La portada propiamente dicha consta de un arco apuntado, formado por doce arquivoltas baquetonadas totalmente lisas con su correspondiente filete flanqueadas por molduras más estrechas –avance con respecto a Artajona y Olite, que sugiere de nuevo una cronología más reciente–, más un guardapolvo, apeados éste en sendas ménsulas y aquellos en los habituales capiteles corridos, soportados a su vez por baquetones dotados también de filete enmarcados por otras molduras verticales más finas. El sistema se asemeja al de San Cernin de Pamplona y Santa María de Ujué. Completa el conjunto un tímpano esculpido con su dintel.

En cuanto a la *iconografía* en el dintel aparece la Última Cena, en tanto que en el tímpano, dividido en dos franjas, encontramos en la inferior las Tres Marías en el Sepulcro –recuérdese que la iglesia estaba dedicada precisamente al Santo Sepulcro–, el Descenso al Limbo y la Aparición de Cristo a su Madre y en el superior la Crucifixión. Es decir la Pasión y Glorificación de Cristo.

A nivel general toda esta temática parece basada en las Puertas del Refectorio y Arcedianato de la catedral de Pamplona⁶¹, de la primera se habría tomado la Última Cena y

...

(en prensa), que corrige la lectura tradicional de la fecha, 1330. Sobre la datación de las Puertas del Refectorio y Arcedianato: C. MARTINEZ ÁLAVA, "La catedral gótica. Escultura",..., tomo I, p. 319 donde dice que estarían terminadas alrededor de ese año.

60. J. MARTINEZ de AGUIRRE, *Arte y monarquía* ..., Pamplona 1987, pp. 317-318.

61. Véase nota 59.

Sobre estas portadas C. MARTINEZ ÁLAVA, "La catedral gótica. Escultura",..., pp. 319-325.

Como refuerzo de la hipótesis de esta derivación, que podría discutirse por la falta coincidencia de las escenas en detalle, hay que decir que la presencia de la historia de la Pasión en tímpanos se dará en el gótico en época tardía, de hecho el primer ejemplo se localiza en el portal occidental izquierdo de Reims, datado hacia 1245-55 –W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique* ..., pp. 156-157–, y no alcanzará cierta difusión, siempre restringida, hasta el último cuarto del XIII, ¡precisamente cuando el gran periodo de los portales esculpidos estaba próximo a concluirse! –G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, Londres 1972, vol. 2, p. 16–. De hecho para el gótico hispano S. SILVA, *Iconografía*..., pp. 101-102 menciona solo el ejemplo del Descendimiento del tímpano de la puerta de la capilla de Santa Catalina del claustro de la catedral de Burgos y los ejemplos navarros aquí manejados, Puertas del Arcedianato y Refectorio de la catedral de Pamplona y del Santo Sepulcro de Estella, a los que incorpora el de San Cernin de Pamplona –si bien en este caso el ciclo pasionario no está en el tímpano sino en los capiteles y en el copete de coronamiento, lo cual es diferente–; personalmente podría incorporar otro ejemplo, el de la Crucifixión de San Francisco de Olite, pero ya muy tardío del segundo cuarto del XV –R. S. JANKE, *Jehan Lome* ..., pp. 181-185 y J. MARTINEZ y F. MENENDEZ PIDAL, *Emblemas*..., en prensa, donde se corrige la datación–. Me parece muy significativo que para toda la escultura alavesa del XIV, particularmente rica y abundante, esta autora no haya encontrado un sólo ejemplo de tema pasionario en tímpanos, pues sólo localiza una Crucifixión que supone de procedencia funeraria –S. SILVA, *Iconografía*..., pp. 102-103–. Por supuesto soy consciente de que a partir de la segunda mitad del XV habrá una proliferación de un episodio de la Pasión, la Piedad, pero eso se sale del marco que estamos tratando.

de la segunda las Tres Marías, Descenso al Limbo y la Aparición de Cristo a su Madre y la Crucifixión⁶². De hecho en la catedral de Pamplona estas portadas se consideraban como un conjunto⁶³

Algunos detalles concretos de la Crucifixión, como la presencia de Longinos y Estefanos y el gesto del primero, llevándose la mano a los ojos⁶⁴ así como la introducción de los dos ladrones creemos que están tomados de la pintura mural de Refectorio⁶⁵.

Se completa esta iconografía del tímpano con las figuras de los ángeles con los símbolos de la Pasión que se encuentran en las claves y con el Cristo Resucitado del remate. Esta presencia de figuras en las claves y en el remate se da también en San Cernin de Pamplona.

Las ménsulas que soportan el tímpano están decoradas con dos figuras de atlantes barbudos. Por su parte los capiteles están tapizados con una vegetación naturalista, salpicada de animales, escenas bucólicas y de vendimia, que componen un conjunto encantador, derivado de los capiteles similares de las alas oriental y septentrional de la catedral de Pamplona, como por ejemplo los de la puerta de la capilla Barbazana y el derecho de la Puerta del Amparo. Las ménsulas, que reciben el peso del guardapolvos, presentan la de la izquierda una figura masculina y la de la derecha un busto de ángel. Esta misma fórmula de capiteles cubiertos de vegetación sobre la que campean escenas historiadas la vemos se da en Ujué, derivada asimismo del claustro de Pamplona

A ambos lados del tímpano figuran los doce Apóstoles en un friso de nichos.

Estilísticamente. En conjunto es la mejor de las portadas navarras, después de las del Amparo y Preciosa de la seo pamplonesa, superior incluso a sus modelos catedralicios. Destacan particularmente las escenas del friso inferior del tímpano –Tres Marías, descenso al Limbo y Aparición de Cristo a su Madre– con figuras bien proporcionadas, de facciones menudas, dotadas de un movimiento natural, con ropajes bien tratados con tendencia al decorativismo en el plegado. En la Última Cena y la Crucifixión el nivel baja, apreciándose en la primera cierta monotonía y en la segunda arcaísmos, tales como un esquema compositivo rígidamente simétrico y el mantenimiento del tamaño jerárquico, así como dificultades

62. Lo que está tomado de las puertas catedralicias son los temas a representar y no exactamente la manera de representarlos, por ejemplo la Última Cena de la Puerta del Refectorio está basada en el S. Mt 29, 1-9 y la del Santo Sepulcro en S. Juan 13, 21-30 –C. MARTINEZ ÁLAVA, "La catedral gótica. Escultura", ..., tomo I, p. 322, y tomo II, p. 256, nota 80–. Sin embargo en algún caso, como la Aparición de Cristo a su Madre y el Descenso al Limbo, hay un fuerte parecido.

Sobre la iconografía de este tímpano S. SILVA, *Iconografía...*, pp. 102 y 114-116

Quede claro que la coincidencia es en el aspecto temático, no en el estilo, que es muy diferente.

63. C. MARTINEZ ÁLAVA, "La catedral gótica. Escultura.", ..., p. 319

64. Este gesto se explica por la leyenda según la cual Longinos padecía una enfermedad de la vista y fue curado de ella por la sangre que brotó de la herida de Cristo al herirle con su lanza, tras lo cual se convirtió. Recogido por la Leyenda Dorada, el motivo pasó al arte –G. SCHILLER, *Iconography...*, vol. 2, pp 155 y 156, figs. 512, 513, 514, 518, 519 y 525–, pero más bien a la pintura y miniatura, pues de hecho todos los ejemplos recogidos por Schiller pertenecen a estas artes. El que no pasara a la escultura monumental y más concretamente a los tímpanos resulta lógico si se tiene en cuenta la escasez de tímpanos con este tema –véase nota 61–. Por todo ello pensamos que nuestro escultor debió tener como fuente figurativa una pintura y, dado que en la propia Navarra y en la cercana catedral de Pamplona, en el mural del Refectorio, tenemos el mismo motivo, parece probable que lo tomara de ahí. La posibilidad se refuerza a la vista de la teoría, ya expuesta, de que la Puerta estellesa está influida por otras dos obras catedralicias, las Puertas del Refectorio y del Arcedianato.

65. M. C. LACARRA, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona 1974, pp. 166-167, fig 27 b.

para adecuarse al marco. En el Apostolado ha logrado evitarse la monotonía gracias a la variedad de peinados, barbas y ropajes.

Probablemente intervinieron varias artistas⁶⁶. Al menos la Última Cena da la impresión de ser de una mano diferente del resto y los dos primeros Apóstoles de la izquierda –que son los únicos que llevan nimbo– parecen asimismo de distinto escultor que los demás.

2.3 La escultura funeraria

Aunque poco frecuente, abunda más que en el periodo anterior. Destacan las tumbas de los obispos Arnaldo de Barbazan y Miguel Sánchez de Asiáin y el presunto sepulcro de la infanta Blanca, que rebasa un tanto los límites cronológicos de esta fase, localizados todos ellos en la catedral de Pamplona.

Sepulcro de Arnaldo de Barbazan⁶⁷

Se trata del sepulcro de uno de los más distinguidos obispos de Pamplona y, al parecer, gran promotor de obras, quien rigió la sede entre 1318 y 1355.

Se encuentra en la llamada capilla Barbazana, que, inicialmente, estaba prevista como sala capitular y adoptó ese nombre precisamente al convertirse en capilla funeraria de Barbazan.

Debió ser ejecutado poco antes o poco después de su muerte ocurrida en 1355.

Es un *sepulcro de tipo exento*, pero sólo se conserva el yacente, el sarcófago o no llegó a hacerse –que es lo más probable– o desapareció con el tiempo.

El prelado sigue un modelo usual: revestido con las insignias pontificales –mitra, anillo y báculo–, cruza las manos sobre el cuerpo y apoya los pies en un león, en tanto que bajo su cabeza, varios ángeles –de los que sólo queda uno– sostienen un sudario.

Debía de estar policromado y ofrecería incrustaciones de pedrería en la casulla, pues se conservan los huecos, lo cual mejoraría considerablemente su aspecto.

Estilísticamente, la efigie del obispo es muy estilizada, de composición simple, con un plegado muy sencillo, a través del cual se transmite bien la calidad de los paños, y rostro idealizado.

Tanto el yacente como el único de los ángeles conservados presentan claras analogías formales con las esculturas de la Puerta Preciosa, lo que permite atribuir ambas obras al mismo taller y fechar con cierta precisión la mencionada puerta.

Sepulcro de Miguel Sánchez de Asiáin⁶⁸

Otro destacado prelado pamplonés, sucesor del anterior, que gobernó la sede entre 1357 y 1364.

66. Esta opinión, con la atribución de la Última Cena a un escultor diferente del del resto del tímpano y la intervención en el Apostolado de varias manos aparece en J. YARZA, *Historia...*, p. 322.

67. Sobre el sepulcro de Barbazan: C. MARTINEZ ÁLAVA, "La catedral gótica. Escultura"..., pp. 295-296.

68. Sobre el sepulcro de Sánchez de Asiáin: *Ibidem*, pp. 337-338, R. S. JANKE, *Jehan Lome* ..., pp. 117-119 y S. SILVA, "Sepulcros...", pp. 166-167 y 173

Se encuentra situado en el ángulo S.E. de claustro, justamente la última parte del mismo en construirse.

Es un sepulcro de *tipo arcosolio*, que ofrece la particularidad, no muy frecuente aunque tampoco única, de combinar arquitectura, escultura y pintura. Actualmente, las pinturas se han trasladado al Museo de Navarra, con lo que la apariencia original del sepulcro ha quedado muy desvirtuada: su aspecto original debía ser mucho más impresionante.

En cuanto a su *cronología* se ha supuesto⁶⁹, dadas las discrepancias existentes entre el yacente y el arcosolio, que aquél puede ser anterior a la muerte del obispo, ocurrida en 1364, en tanto que el arcosolio y su decoración, tanto pictórica como escultórica, serían posteriores al óbito, de la década de los 70. La reforma habría sido promovida por algún pariente, Ferrant Gil de Asiáin, hermano del obispo, caballero, cuyo retrato figura en la sepultura o Ferrant de Asiáin, su sobrino, arcediano de Eguiarte, quien antes de su muerte en 1276 había promovido una capellanía por las almas de sus tíos y la suya propia, a fin de convertir el sepulcro en un mausoleo familiar. Este carácter de sepulcro familiar explica que figuren tres escudos de los Asiáin, uno de ellos, el del obispo, con báculo por timbre y otros dos, que carecen de él, de sus parientes.

La arquitectura del arcosolio viene a ser una síntesis de la de las distintas alas del claustro: su configuración general se inspira en el ala E., en tanto que las tracerías del tímpano del arco recuerdan las del ala O. y la presencia de lobulaciones de relleno nos lleva al ala S.

La parte escultórica se compone de la figura del yacente, revestido con las insignias de su dignidad –mitra y báculo–; el cortejo funerario, integrado por plorantes, situado detrás del yacente; los tres escudos citados, uno en el fondo y otros dos en los laterales, y, finalmente, una Virgen con el Niño, situada sobre el escudo central, encima de una ménsula decorada con el Pecado Original, y sendas figuras de María y el Ángel, que componen una Anunciación, sobre los escudos laterales, todas ellas rematadas por doseletes. Estas tres últimas figuras componen un programa unitario y nos recuerdan que María, al acceder a ser Madre de Dios, hizo posible la Redención liberándonos de la muerte en la que habíamos incurrido como consecuencia del Pecado Original

El estilo de estas esculturas las pone en relación con el sepulcro de Barbazan –yacente– y con la Puerta Preciosa –doseles y Virgen de la Anunciación–.

En cuanto a *las pinturas*⁷⁰ los temas representados son: Natividad de María, Presentación de la Virgen Niña en el Templo y Juicio Final, asunto muy apropiada para un sepulcro, al que se incorpora el tema de la doble intercesión, la de Cristo, que muestra sus llagas y los instrumentos de su Pasión al Padre-Juez, y la de la Virgen, que muestra sus pechos a Cristo. Además, a ambos lados de la escultura de la Virgen con el Niño había sendas figuras orantes de un obispo, el difunto D. Miguel Sánchez de Asiáin, y un caballero, quizás su hermano Ferrant Gil de Asiáin.

En cuanto al *estilo*, solo diremos que presenta rasgos italianizantes, que han motivado su inclusión dentro de la corriente italogótica.

69. C. MARTINEZ ÁLAVA, "La catedral gótica. Escultura"..., p. 338

70. M. C. LACARRA, *Aportaciones...*, pp. 308-325, IDEM, "La catedral gótica. Pintura", en A. A. V. V., *La catedral de Pamplona...*, pp. 366-368 y J. MARTINEZ DE AGUIRRE, "La pintura mural gótica"..., p. 197

El supuesto sepulcro de la infanta Blanca, hija de Carlos II⁷¹

Pertenecía a la catedral románica, pero se salvó de su destrucción y fue empotrado en el muro del brazo del crucero Sur de la nueva catedral gótica. Aunque no existe una total seguridad, se ha identificado como la tumba de la infanta Blanca, hija de Carlos II, fallecida en 1376, a los catorce años de edad.

Habría que colocar su ejecución *inmediatamente después de esta fecha y antes de 1378*, en que la situación del Reino pasa a ser crítica⁷².

Solo se ha conservado la tapa con la imagen de la *yacente*. Representa a una niña, con un rostro de modelado suave a base de superficies redondeadas, que sonríe con gracia infantil. El cabello, corto, más esbozado que detallado, está sujeto por una cinta o tira de cabeza. Viste una sencilla túnica y manto. Esta colocada sobre un sudario, cuyas puntas sujetan cuatro ángeles, cubre su cabeza un dosel y sus pies descansan sobre un fiero león.

Estilísticamente se ha relacionado con sepulcros reales franceses en la órbita de Jean de Liège, en concreto con el de Bona de Francia, hija de Carlos V y prima de doña Blanca. La posible relación se ve reforzada por el hecho de que otros sepulcros de miembros de la casa de Evreux pertenezcan a la misma órbita.

3. SEGUNDA FASE

Se halla centrada, como ya dijimos, por la escultura funeraria, dentro de la cual destaca el sepulcro de Carlos III. En la escultura monumental habría que citar la Puerta de San José de la catedral de Pamplona.

3. 1. La escultura funeraria

La escultura funeraria navarra de esta fase está marcada por una obra excepcional, el sepulcro de Carlos III y doña Leonor, que además influyó decisivamente en la realización de otros muchos monumentos funerarios, cuyo número a partir de la tumba real se multiplica.

El sepulcro de Carlos III y doña Leonor⁷³

Es una de las obras más representativas de todo el gótico navarro y de la escultura funeraria de su época en general

Cronología. Está perfectamente documentado, de modo que sabemos que se inició en 1413 y se terminó en 1419.

A través de la documentación sabemos también que el *maestro* director de la obra fue Johan Lome de Tournai, al que, al parecer, había traído a Navarra el propio Carlos III, al regresar de su tercer viaje a Francia en 1411. Con él colaboraron una serie de artífices, en

71. Sobre este sepulcro véase: R. S. JANKE, *Jehan Lome...*, pp. 165-166, J. MARTINEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía ...*, p. 320, IDEM, "Monarquía...", 78, pp. III, nº 3 y 26, C. MARTINEZ ÁLAVA, "La catedral gótica. Escultura"..., pp. 339-340 y S. SILVA, "Sepulcros...", p. 167.

72. J. M. LACARRA, *Historia...*, vol. III, pp. 119-137.

73. Sobre este sepulcro: R. S. JANKE, *Jehan Lome ...*, pp. 37-93, C. MARTINEZ ÁLAVA, "La catedral gótica. Escultura"..., pp. 340-348 y S. SILVA, "Sepulcros...", pp. 168 y 174.

su mayoría franceses, entre los que podríamos citar a Michel de Reims, Anequin de Sora y Juan de Borgoña.

Es un sepulcro de *tipo* de cama sepulcral exenta, de mármol negro, con las figuras de los yacentes sobre la tapa, coronadas por doseles y apoyadas en los animales usuales, león y perros, y los lados decorados con plorantes también bajo doseles, todo ello de alabastro blanco, con detalles de policromía.

Estilísticamente, las estatuas de *los yacentes*, obra personal de Lome, son lo mejor del conjunto. La de Carlos III, ejecutada en vida del monarca, es totalmente realista, un auténtico retrato. La de doña Leonor resulta más idealizada, quizás por haberse labrado después de su muerte o por tratarse de un figura femenina, pues en éstas era más frecuente la tendencia a la idealización. Ambos aparecen en actitud orante. El rey viste túnica, sobretúnica y manto, su esposa túnica y pellote, y cubre su cabeza con una redecilla. Ambas se tocan con corona. Estas prendas llevan cenefas y otros adornos policromados y dorados, al igual que las coronas, que además estaban enriquecidas con engastes de piedras, hoy perdidas. El tratamiento de las vestiduras y el plegado es totalmente naturalista. La composición de los yacentes es tradicional, ya que ambos están labrados como si permanecieran en pie y no acostados, ignorando las novedades introducidas por las tumbas ducales de Dijon.

El rey apoya sus pies sobre un *león*, símbolo de poder y majestad, en tanto que la reina lo hace sobre dos *perros* que roen un hueso, alusión a la naturaleza mortal del hombre. Uno y otros están tratados con un espíritu totalmente realista. En el caso del león cabe recordar a este respecto que Carlos III poseía leones en su colección y, por tanto Lome pudo observarlos directamente.

En cuanto a los *plorantes* hay que tener en cuenta que han sido restaurados varias veces y que su distribución no es la original –entre otras cosas parece que en origen iban agrupados por parejas, igual que en el sepulcro de Dijon–. Componen el cortejo funerario y, lógicamente, su denominador común es la tristeza, pero ofrecen una gran variedad de actitudes. Es posible que alguno de ellos pueda identificarse con personajes coetáneos, por ejemplo el cardenal con Martín de Zalba o su sobrino Miguel de Zalba, o el obispo con Sancho Sánchez de Oteiza.

Estilísticamente se pueden distinguir entre ellos varios grupos. Un primer grupo, en el que se incluyen, entre otros los seis eclesiásticos, aparece relativamente ligado a las efigies reales. Un segundo grupo parte del anterior, pero tiende más hacia la estilización y el amañamiento de las formas. Finalmente, un tercer grupo se aleja de los precedentes y se caracteriza por una composición natural y elegante, bastante estilizada, uso de caperuzas que cubren gran parte del rostro y trajes más elaborados con gran énfasis en los detalles y complementos. Dentro de este grupo encontramos algunos plorantes que potencian notablemente la volumetría y la corporeidad, acercándose bastante a la escuela borgoñona sluteriana.

Evidentemente el sepulcro de Carlos III tiene como *punto de partida el célebre sepulcro de Felipe el Atrevido*, obra de Claus Sluter y Claus de Werve, que el soberano navarro pudo contemplar en Dijon y que debió causarle una gran impresión. Efectivamente, ambas obras coinciden en una serie de rasgos –combinación de materiales con fuerte contraste de colores, distribución de los plorantes por parejas, fuerte protagonismo de las tracerías decorativas etc.–. Pero da la sensación de que ese parecido responde más a un deseo de emulación que a una influencia estilística, ya que, aunque el aspecto general de ambas obras es similar, los detalles denotan claramente dos tradiciones estilísticas diferentes. Efectivamente, el sepulcro borgoñón supone una reinterpretación innovadora de la estructu-

ra compositiva tradicional, inaugurada en los sepulcros reales franceses del XIII, en tanto que el sepulcro navarro es mucho más conservador, pues lo que pretende es más bien un perfeccionamiento del diseño tradicional.

La realización del sepulcro de Carlos III fue, como ya dijimos, el desencadenante de la ejecución de una auténtica oleada de sepulcros, entre los que podemos citar el del canciller Villaespesa, el de los Garro, los dos de Sánchez de Oteiza⁷⁴, el de los Baquedano⁷⁵, el de Périz de Andosilla y el Zuría⁷⁶, el de Martín Cruzat⁷⁷, el de Enequo Pinel⁷⁸, el de los Périz de Estella y el de la infanta Juana⁷⁹.

Salvo este último todos pertenecen al tipo arcosolio. La mayoría ofrece además una fórmula novedosa de arcosolio, derivada de la ventana de la "cámara luenga" del Palacio Viejo de Olite, ejecutada hacia 1413 por Lome⁸⁰. La innovación fundamental consiste en la colocación en las enjutas de escudos del difunto, normalmente inscritos en cuadrifolios. A esta tipología corresponden el sepulcro Villaespesa, el Garro, el de Sánchez de Oteiza en la catedral de Pamplona, el de los Baquedano, el de Périz de Andosilla y el Zuría. Algunos de ellos han sido atribuidos al taller de Lome –sepulcros de Sánchez de Oteiza–, en tanto que otros parecen adscribirse en todo o en parte a corrientes estilísticas distintas –sepulcros Villaespesa, Garro, Baquedano y sepulcros de San Francisco de Olite–, aunque en última instancia todos son deudores de la labor de Lome en Navarra. Para no alargarnos demasiado veremos solo algunos ejemplos, elegidos por su particular interés o buen estado de conservación, tanto más cuanto que están relativamente bien estudiados⁸¹.

Sepulcro Villaespesa⁸²

El más suntuoso de los sepulcros posteriores al sepulcro real es el sepulcro de mosén Francés de Villaespesa y su esposa doña Isabel de Ujué en la capilla de la Virgen de la Esperanza de la catedral de Tudela. Se trata de un distinguido miembro de la corte de los reyes Carlos II y Carlos III, canciller del Reino y amigo personal de la familia real.

Cronología. Se ha supuesto que el sepulcro pudo comenzarse en la primavera de 1419, tras la muerte de doña Isabel, ocurrida a fines de 1418. Cuando murió el canciller, en 1421, aun no se había terminado. Se piensa que se finalizaría a mediados o finales de la década de los veinte.

74. Sobre el de Tudela: R. S. JANKE, *Jehan Lome...*, pp. 113-117. Sobre el de Pamplona: R. S. JANKE, *Jehan Lome...*, pp. 119-124, C. MARTINEZ ÁLAVA, "La catedral gótica. Escultura",..., pp. 348-350 y S. SILVA, "Sepulcros...", p. 169

75. R. S. JANKE, *Jehan Lome...*, pp. 159-163 y S. SILVA, "Sepulcros...", pp. 170-171

76. R. S. JANKE, *Jehan Lome...*, pp. 166-168, S. SILVA, "Sepulcros...", p. 171 y J. MARTINEZ de AGUIRRE y F. MENENDEZ PIDAL, *Emblemas...*, en prensa, donde se identifica el sepulcro de Périz de Andosilla y se indica el retallado de los escudos del sepulcro Zuría.

77. S. SILVA, "Sepulcros...", p. 172 y 176.

78. R. S. JANKE, *Jehan Lome...*, pp. 176-181 y S. SILVA, "Sepulcros..." p. 172.

79. R. S. JANKE, *Jehan Lome...*, pp. 163-166 y S. SILVA, "Sepulcros...", pp. 171-172

80. J. MARTINEZ de AGUIRRE, "La heráldica...", pp. 416-417.

81. Véase notas 74-79.

82. R. S. JANKE, *Jehan Lome...*, pp. 132-151, M. C. LACARRA, "Intercambios artísticos entre Navarra y Aragón durante el siglo XV", *Primer Congreso General de Historia de Navarra. 6. Comunicaciones, Principe de Viana*, anejo 11, vol. XLIX (1988), pp. 280-281 y S. SILVA, "Sepulcros...", pp. 169-170.

En cuanto a los *autores*, no parece que pueda relacionarse con Lome y su círculo, aunque presenta algunos puntos de contacto con el sepulcro real. Más bien parece obra, al menos parcialmente, de artistas aragoneses o que trabajaron en Aragón.

Se trata de un sepulcro de *tipo* arcosolio, a base de un arco apuntado, enmarcado por uno conopial, flanqueado por dos contrafuertes rematados en pináculos. El tímpano está adornado con una rica tracería calada, relativamente evolucionada, pero sin llegar a las formas flamígeras del sepulcro Garro, lo que confirmaría la datación más avanzada del arcosolio de este último⁸³. Las enjutas se decoran con dos franjas de tracerías ciegas y sobre la superior encontramos el escudo del matrimonio.

Las piezas más interesantes son las efigies de *los yacentes*, con unos rostros muy realistas, especialmente el del marido, vestidos a la moda de la época, con unos atuendos muy detallados. Como en el sepulcro real, reposan bajo doseles, más sencillos que los de aquel, y apoyan los pies en los habituales animales, león y perros.

El fondo y los lados del arcosolio están decorados con relieves, dispuestos en tres pisos. En el inferior aparece el tema usual del cortejo funerario, enmarcado por arcos rebajados. En el intermedio figura la Misa de San Gregorio; en la que puede verse en el centro, ocupando el muro del fondo del arcosolio, a Cristo, Varón de Dolores, acompañado por los símbolos de la Pasión y escoltado por María y San Juan; a la izquierda, sobre el lateral izquierdo del arcosolio, la celebración de la Misa y a la derecha, en el lado opuesto del arcosolio, a la familia Villaespesa, el canciller, su esposa, hijos y nietos asistiendo a Misa. La Misa de San Gregorio con la inclusión de Cristo como Varón de Dolores es un tema iconográfico muy propio del XV y del que se conocen otros ejemplos españoles coetáneos –cuadro procedente de San Esteban de Cuellar, actualmente en el Museo Arqueológico, retablo viejo de San Benito de Valladolid y relieve de Pisón de Castrejón, el primero de ellos también destinado a un contexto funerario–. El tema tenía básicamente un mensaje eucarístico –representa la transubstanciación que se produce en la consagración–, pero en este caso se le añade un sentido funerario, ya que la Misa es uno de los medios más eficaces de ofrecer sufragios por los difuntos. Finalmente, en la parte superior aparece una Trinidad Antropomórfica, variante de la Trinidad completamente ajena a Navarra, donde se solía representar más bien la Trinidad Trono de Gracia y que parece de origen sur-neerlandés, pero que a partir de aquí logrará alguna popularidad porque se encuentra de nuevo en el relieve funerario de Enequo Pinel en Olite.

En el *frente del arco sepulcral* encontramos plorantes bajo arcadas, en actitudes muy variadas.

El conjunto está totalmente policromado.

Estilísticamente se pueden distinguir tres grupos. En primer lugar los yacentes, que presentan cierta relación con los del sepulcro real, aunque también diferencias. En segundo lugar los relieves superiores, muy inferiores a las obras de Lome y su círculo, que ofrecen parecidos con los relieves de la capilla de los corporales de Daroca, atribuidos al maestro Issanbart, formado con Claus de Werve⁸⁴. Finalmente, los plorantes del frente del arco, muy

83. Efectivamente los elementos más avanzados del sepulcro Villaespesa, dejando a un lado los arcos conopiales, son las triquenas y las vejigas de pez del tímpano, pero después de todo éstas ya habían hecho su aparición a mediados o comienzos de la segunda mitad del XIV en el sepulcro Asiáin y el ala Sur de la catedral respectivamente.

84. M. C. LACARRA, "Intercambios...", pp. 280-281.

diferentes a los de Lome, pues enfatizan mucho la anchura, lo que los pone en relación con Sluter.

Sepulcro Garro⁸⁵

Otro ejemplo de esta misma tipología es el sepulcro de Pere Arnaut de Garro y Juana de Beunza, emplazado en el ángulo NE. del claustro de la catedral de Pamplona, justo enfrente del del obispo Sánchez de Asiáin. Su titular era un importante noble de la época, bien relacionado con la monarquía.

Cronología. Se sabe que estaba realizado para febrero de 1422, pues aparece citado en el testamento de Pere Arnaut, datado en ese fecha; para entonces no debía llevar mucho tiempo realizado, pues alude a él como “la sepultura nueva que yo he fecho fazer”. Por otra parte debe ser posterior al sepulcro real, terminado para 1419. Debió ejecutarse pues en los años 1420-1421.

Una teoría reciente⁸⁶ sostiene, sin embargo, que este sepulcro fue ejecutado en dos fases. La primera promovida por Pere Arnaut y terminada para 1422, a la que corresponderían los yacentes que estarían colocados en un arcosolio más sencillo. La segunda debida a la iniciativa de su hijo, Leonel de Garro, datable hacia 1450, a la que correspondería el actual arcosolio, con sus tracerías flamígeras y las esculturas del fondo del mismo, influidas por lo borgoñón.

Al igual que el Villaespesa, es un sepulcro de tipo *arcosolio* que combina arquitectura y escultura, pero también pintura, lo que lo relaciona con el sepulcro del obispo Sánchez de Asiáin, emplazado justo enfrente. Está flanqueado por sendas contrafuertes, rematados por pináculos, que enmarcan un arco conopial, provisto de tracerías caladas más avanzadas que las del sepulcro Villaespesa, pues son ya decididamente flamígeras. En las enjutas figuran escudos con las armas de los Garro encuadrados por cuadrifolios.

La parte escultórica comprende los yacentes, un Calvario flanqueado por cuatro figuras de santos –a la izquierda San Antonio Abad y San Juan Bautista, y a la derecha santa Catalina y un santo obispo–, que ocupan el muro del fondo del arcosolio, y una escultura de Dios Padre, que remata el arco conopial.

Los yacentes, por desgracia muy destrozados, al igual que los del sepulcro Villaespesa, aparecen vestidos a la moda de la época con atuendos muy detallados. Sus cabezas reposan en almohadones, sostenidos por parejas de ángeles y tienen a los pies los animales usuales: león para el caballero y perros para la dama.

La pintura, desdichadamente muy perdida, se localizaba en las enjutas, donde había dos serafines a ambos lados de la figura de Dios Padre y otros ángeles sosteniendo los cuadrifolios que albergan los escudos, y en la parte inferior del arcosolio, en la aparecía un Apostolado, del que se todavía se pueden apreciar relativamente bien las figuras de San Juan y San Pedro. Corresponde a la corriente gótica internacional.

Estilísticamente el yacente de Pere Arnaut de Garro se ha relacionado con el de Pedro de Navarra-Evreux, hermano de Carlos III, hecho para la Cartuja de París y datado entre 1412 y 1413, no que se piense en una influencia directa sino en la representación de un tipo

85. R. S. JANKE, *Jehan Lome...*, pp. 151-159, C. MARTINEZ ÁLAVA, “La catedral gótica. Escultura”, ..., pp. 350-352 y S. SILVA, “Sepulcros...”, pp. 170 y 175 y M. C. LACARRA, “La catedral gótica. Pintura”..., pp. 368-369.

86. C. MARTINEZ ÁLAVA, “La catedral gótica. Escultura...”, p. 352.

común de personaje, moda y concepción artística, muy cercanas en el tiempo. La efigie de doña Juana presenta estrechas relaciones con la de doña Teresa Palomeque, del sepulcro Baquedano-Palomeque, hasta tal punto que se ha atribuido al mismo taller.

Por su parte, las restantes esculturas, de gran calidad, presentan ya de un modo decidido las características de la escultura borgoñona de tradición sluteriana –de hecho se ha dicho que la Virgen se inspira en la del Calvario de la Cartuja de Champmol–, que en el sepulcro real sólo aparecían timidamente, alejándose por tanto de éste. Se caracterizan por unos rostros anchos y redondeados, ropas muy voladas con tendencia a la anchura de formas y talla cuidada y detallista.

3. 2. La escultura monumental

La Puerta de San José de la catedral de Pamplona⁸⁷

Se halla ubicada en el brazo del crucero Norte de la catedral de Pamplona.

Se ha supuesto realizada después de la terminación del sepulcro real, *hacia 1425*.

Estructura. Ofrece un vano de arco apuntado abocinado, integrado en las jambas por tres baquetones, que soportan dos arquivoltas con decoración figurada. Rodea las arquivoltas un arco conopial coronado por doble florón y flanquean el conjunto dos contrafuertes culminados por sendos nichos con su correspondiente dosel, sobre los cuales se eleva un pináculo. Un tímpano esculpido sostenido por ménsulas completa la puerta.

Temática. La escultura se concentra en el tímpano, arquivoltas y ménsulas. El primero está dedicado a la Coronación de la Virgen, tema de antigua raigambre, pues aparece ya a fines del XII en Senlis, ya representado en la catedral, en la Puerta Preciosa, pero como parte de una historia en tanto que aquí es tema único. Se ha supuesto que complementaría la Dormición de lado opuesto. En las arquivoltas figuran santos colocados longitudinalmente, como es usual en el gótico, cobijados por doseles, de los que se ha podido identificar algunos, como San Nicasio, San Clemente, San Francisco, San Lorenzo y San Esteban. En las ménsulas se localizan sendos ángeles, que portaban escudos, por desgracia perdidos, pues hubieran proporcionado datos interesantes sobre los donantes y la cronología.

Estilísticamente importan sobre todo las figuras de las arquivoltas, que presentan una estrecha relación con los plorantes del sepulcro real, lo que ha permitido una vinculación a Lome y su taller.

II. ÁLAVA

Dentro de la escultura gótica del País Vasco el foco más destacado es sin discusión el alavés, que, como ya se ha señalado, constituye un capítulo importante dentro de la plástica hispana⁸⁸. Cuenta además con un excelente estudio de conjunto, la Tesis de María Lucía Lahoz, por desgracia e inexplicablemente no editada y de la que sólo conocemos una parte, a través de artículos que la autora ha ido publicando en diversas revistas. En ellos nos apo-

87. R. S. JANKE, *Jehan Lome...*, pp. 107-113 y C. MARTINEZ ÁLAVA, "La catedral gótica. Escultura",..., p. 348.

88. M. L. LAHOZ, "Algunas consideraciones sobre la escultura monumental gótica en Álava", *Goya* nº 246 (1995). 355

yamos básicamente para la redacción de esta parte de la ponencia, toda vez que incorporan la bibliografía anterior, aunque sin desdeñar ésta.

Su estudio independiente del foco navarro se justifica por constituir dos realidades distintas, en razón de las diferentes influencias que reciben. Efectivamente en Navarra, como ya tuvimos ocasión de ver la influencia predominante es la europea, concretamente francesa y de los Países Bajos del Sur, en tanto que en el caso alavés, al lado de la influencia gala, desempeña un gran papel la hispánica, preferentemente burgalesa y toledana, y la de la propia Navarra.

Además la aparición del estilo gótico en la plástica alavesa resulta mucho más tardía que en Navarra. Efectivamente, si exceptuamos las estatuas columnas de la puerta del crucero sur de Laguardia, que creemos más bien clasificables dentro de las "Transformaciones del Románico"⁸⁹, las primeras producciones del estilo serían de fines del XIII y principios XIV: friso de Tuesta⁹⁰, Virgen Blanca de Treviño, desaparecida portada occidental de San Juan Bautista de Laguardia⁹¹, de la que quedan algunos restos, notoriamente la soberbia imagen mariana del parteluz. Al contrario pues que en el caso navarro existe una fuerte diacronía con relación a las primeras manifestaciones hispánicas del estilo⁹², portadas de Tuy, Orense y Ciudad Rodrigo. Este desfase se ha explicado acertadamente por las circunstancias históricas, políticas, económicas y sociales del territorio alavés, pero pesa también el pobre panorama artístico de Álava en el período anterior.

En cualquier caso este retraso da al gótico alavés un marcado carácter arcaico –que en absoluto debe entenderse en sentido peyorativo–, sobre todo en el terreno estilístico, muy característico, inspirándose sus empresas artísticas en formulas foráneas cuyas posibilidades estaban ya agotadas.

Ello no resta interés a la plástica alavesa, especialmente a la monumental de la fase clásica, que constituye un conjunto importante en el panorama hispano, cuyo valor reside sobre todo en su posible condición de reflejo de proyectos mucho más importantes desaparecidos –caso de la portada occidental de la catedral de Burgos–.

Por otra parte hay que señalar que la época de florecimiento de la escultura monumental alavesa contrasta vivamente con el momento de agotamiento que vive este género escultórico en los restantes territorios hispánicos, excepto la vecina Navarra.

Dentro de la escultura habría que distinguir dos grandes bloques: la escultura monumental y la funeraria.

89. Sobre estas estatuas M. L. LAHOZ, "Aproximación estilística e iconográfica a las estatuas columnas de San Juan de Laguardia", *Príncipe de Viana* t. LIV (1993), 281-291.

90. M. L. LAHOZ, "El friso de Tuesta y los comienzos de la escultura gótica en Álava", *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales*, 11 (1993), 57-72.

91. M. L. LAHOZ, "La primitiva portada occidental de San Juan de Laguardia". *Anales de la Historia del Arte*, nº 4, *Homenaje al Prof. D. Jose M. de Azcárate*, 1995, 431-439.

92. Estas reflexiones y las siguientes están tomadas de M. L. LAHOZ, "Algunas consideraciones...", p. 355-359.

1. LA ESCULTURA MONUMENTAL

En lo que se refiere a la primera Lahoz distingue dos momentos muy definidos⁹³.

Una primera fase centrada en el siglo XIV, sobre todo a partir del segundo tercio, a la que ella considera como la fase clásica. La califica como un gótico de gran altura, de inspiración internacional, que sigue, aunque tardíamente, las líneas maestras de los programas góticos franceses. La producción de esta fase se localiza en dos focos muy concretos: Vitoria y Laguardia. En la primera habría que citar la Puerta de Santa Ana y el Pórtico occidental en la iglesia de Santa María, la Portada Norte y el Pórtico Este en la de San Pedro y la Portada meridional de San Miguel. En la segunda destacan la portada occidental de San Juan y la de Santa María de los Reyes.

La segunda fase, datada a fines del siglo XV y principios del XVI, sería la hispanoflomenca. Cuenta con obras dignas, pero no tan importantes como las del periodo anterior, que siguen las directrices de la escuela burgalesa y, en algún caso, toledana. En esta etapa se registra una extensión del gótico por el territorio alavés, localizándose los centros más importantes en la Llanada con Salvatierra como punto destacado, la zona de la montaña con San Vicente de Arana y Santa Cruz de Campezo, y la zona sur y la Rioja con la Puebla de Arganzón y Estavillo, y Leza, Navaridas y Oyón respectivamente.

1. 1. La Fase Clásica

Vamos a examinar brevemente algunas de las obras de la fase clásica, concretamente las portadas de la catedral y San Pedro de Vitoria –Pórtico Viejo– y de Santa María de los Reyes de Laguardia. A ellas podríamos añadir las portada Norte de San Pedro y la de San Miguel, que no trataremos por falta de espacio⁹⁴.

La catedral de Vitoria⁹⁵

La iglesia de Santa María de Vitoria, originariamente parroquia y hoy catedral, organiza sus accesos siguiendo los modelos catedralicios galos, con una puerta en el brazo Sur del crucero, la de Santa Ana, y tres en la fachada occidental. En aquella despliega un programa de la Infancia coronada por el Bautismo de Cristo, en tanto que el triple pórtico occidental se ajusta al esquema canónico galo con los asuntos comunes del Juicio Final –típano de la puerta derecha–, una hagiografía, la de San Gil –típano de la puerta izquierda– y Glorificación de la Virgen –típano de la puerta central–, amen de una serie de figuras tipológicas del Antiguo Testamento y de santas, que aparecen en las jambas.

93. Ibidem, p. 357.

94. Sobre la Portada Norte de san Pedro: M. J. PORTILLA. "Parroquia de San Pedro Apóstol", en M. J. PORTILLA, E. ENCISO, J. M. de AZCARATE, M. APRAIZ, J. SAMPEDRO, J. CANTERA, G. LOPEZ de GUERENU y otros, *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*, t. III, Vitoria 1968, pp. 155-156, citado en adelante como A.A. V.V., *Catálogo...Vitoria*; S. SILVA, *Iconografía gótica en Álava*, Vitoria 1987, pp. 36-45 y M. L. LAHOZ, "La Portada Norte de San Pedro de Vitoria y su contexto litúrgico", *Norba-Arte*, XIII, 1993, 7-17.

Sobre la de San Miguel: E. ENCISO, "Parroquia de San Miguel Arcángel", en A.A. V.V. *Catálogo...Vitoria*, t. III, pp. 194-195; S. SILVA, *Iconografía...*, pp. 218-226 y M. L. LAHOZ, "El programa de San Miguel de Vitoria, reflejo de sus funciones cívicas y litúrgicas", *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1er semestre 1993, nº 76, pp. 389-417.

95. S. ANDRES ORDAX, "Arte" en A.A. V. V., *País Vasco en Tierras de España*, Madrid 1987, p. 189.

A) PUERTA DEL CRUCERO SUR O DE SANTA ANA⁹⁶

La portada de Santa Ana supone el inicio de las obras escultóricas de la catedral de Vitoria. Debió iniciarse en *el segundo tercio del siglo XIV*, momento al que deben corresponder el tímpano y las arquivoltas, en tanto que las figuras masculinas de las jambas pertenecerían a la segunda mitad de esta centuria y las femeninas se sitúan en torno al año 1400.

Iconografía. El tímpano y las arquivoltas se encuentran en mal estado, lo que dificulta la identificación de los temas. Las figuras de las jambas fueron traídas aquí desde el pórtico occidental y pertenecen a un estilo y cronología diferente, por lo que plantean dudas sobre su integración en el primitivo proyecto.

En las arquivoltas encontramos en la más exterior una serie de personajes veterotestamentarios –reyes, profetas y patriarcas–, ligados a Cristo de distintas maneras; en la inmediata una serie de personajes sedentes no identificados –acaso representaciones de Cristo– y ángeles; en la siguiente categorías y estamentos religiosos; en la cuarta santas y en la quinta un ciclo de la Infancia, el más completo de la plástica monumental gótica alavesa. Es interesante señalar que el ciclo de la Infancia se localiza aún en las arquivoltas, como ocurría en el Románico, y no en el tímpano, según es típico del gótico, cosa que veremos en cambio en la portada occidental y en las de San Pedro y Laguardia, más avanzadas.

En el dintel, de difícil interpretación, Lahoz propone reconocer en la primera escena alternativamente a la familia terrenal de Cristo –Jesús, con María, su madre, San Jose, su padre terreno, y los padres de su madre, San Joaquín y Santa Ana–, tema raro en la escultura monumental, que no cuenta con antecedentes y que se justificaría por la propia advocación de la puerta y la dedicación de la capilla inmediata, y por la evolución de la piedad cristiana, que tiende a una creciente humanización de las figuras divinas, o a la Virgen con el Niño flanqueada por Santa Ana y San Joaquín y Santa Isabel y Zacarías, enlazando los primeros con la advocación de la puerta y los segundos con el Bautismo del tímpano. Para la segunda sugiere el encuentro con el anciano Simeón o una Sagrada Familia en sentido estricto. Se trata de insistir en la naturaleza humana de Cristo, contraponiéndola a la divina proclamada en el Bautismo.

El primer registro del tímpano no ha podido identificarse, aunque Lahoz piensa que su temática se relacionaría con la del dintel.

En el registro superior figura el Bautismo de Cristo, caso único en la plástica gótica alavesa y estrechamente vinculado al de la puerta del claustro de la catedral de Burgos. Por un lado supondría una culminación del ciclo de la Infancia de las arquivoltas, marcando el inicio de la Vida Pública, y por otro se relacionaría con los temas del tímpano, supuesto que estos figuren a los padres del Precursor y el encuentro de María y el Niño con el anciano Simeón, primer paso de la Presentación, prefiguración en la Antigua Ley del Bautismo de la Nueva Ley.

En cuanto a las figuras de las jambas, las dos de la izquierda se han identificado como Santa Lucía y Santa Barbara y las de la derecha, dos personajes masculinos, permanecen por el momento sin identificación segura. No se ha encontrado una relación iconográfica

96. J. M de AZCARATE, "La catedral de Santa María" en A.A. V.V., *Catálogo ...Vitoria*, t. III, pp. 87-89; S. SILVA, *Iconografía ...*, pp. 55, 65, 74, 76, 80, 87, 90, 91-92 y 99-101 y M. L. LAHOZ, "Contribución al estudio de la portada de Santa Ana (Catedral de Vitoria)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (en prensa). Agradecemos vivamente a su autora habernos permitido consultar el original de este trabajo aún no publicado

clara con el programa en general, pero se ha apuntado que su presencia podría deberse a la inclinación hacia lo hagiográfico de la iconografía alavesa, visible también en el pórtico occidental.

Estilísticamente se distinguen varias partes. En primer lugar el tímpano, en el que debieron intervenir dos talleres, uno para el dintel y otro para el resto. En segundo lugar las arquivoltas, de estilística muy variada, pues unas se relacionan con el tímpano –figuras de eclesiásticos y personajes veterotestamentarios–, otras lo hacen con la Puerta del Juicio Final, concretamente con la arquivolta de las vírgenes –santas– y otras muestran un carácter anecdótico y narrativo –ciclo de la Infancia–. Las figuras de las jambas son posteriores al resto y corresponden además a dos talleres distintos, uno para las masculinas, que acusan una pluralidad de influencias –francesas, alemanas e hispánicas– y otro para las femeninas

B) PUERTA OCCIDENTAL DERECHA O DEL JUICIO FINAL⁹⁷

Está dedicada, como su nombre indica, al Juicio Final, que se ha visto desplazado del portal principal, que solía ocupar, a este lateral por la Coronación de la Virgen, siguiendo un sistema inaugurado en Reims.

Se supone ejecutada dentro del *segundo tercio del s. XIV*, ya bien entrado.

Iconografía. En la arquivolta exterior aparecen una serie de santas, algunas de ellas perfectamente identificables por sus atributos, que completan la visión de la Gloria, en la interior aparecen los Apóstoles, asesores del Juicio, desplazados aquí desde sus localizaciones anteriores habituales, el tímpano o las jambas, dejando así libres éstas para una serie de imágenes de santas que alcanzan su pleno significado dentro del conjunto de las jambas.

En el registro superior del tímpano figura el Cristo juez, que es el Cristo de las llagas, flanqueado por los intercesores, María y San Juan, y por los ángeles con los instrumentos de la Pasión, complementados por dos angelillos más que en la parte superior sostienen la cruz; en el registro inmediato encontramos en el centro la psicostasis, a la izquierda –que es la derecha de Cristo– el Paraíso con los bienaventurados y a la derecha –que es la izquierda de Cristo– el cortejo de los condenados que termina en el Infierno relegado al extremo y representado por la boca de Leviatán. Entre las peculiaridades iconográficas que presenta, explicables por la cronología avanzada, cabe destacar: la preferencia por la Gloria propiamente dicha, prescindiendo del cortejo, situación que se invierte en el Infierno, donde se desarrolla más la marcha de los condenados que el propio Infierno; la ausencia total de alusiones a jerarquías o clases sociales, prefiriendo para los bienaventurados las categorías de vírgenes, confesores y mártires, y para los condenados la imagen genérica del vicio, recurriendo a los tópicos de la avaricia y la lujuria; la eliminación de elementos claves, como la Resurrección de los muertos, explicable por su carácter sintético. Este Juicio Final remite en último término a modelos chartrianos, pero su inspiración inmediata está en Burgos, en la Puerta de la Cononería y, en menor grado, en la del Corpus Christi.

En el dintel se representa la vida de Santiago. A primera vista no tiene relación con el tímpano y supone una trasgresión de los esquemas canónicos y una síntesis de distintos ciclos –típica por lo demás de la escultura gótica alavesa, como veremos–, que se justifica

97. A. APRAIZ, "Los tímpanos de la catedral Vieja de Vitoria", *Archivo Español de Arte*, XXVI (1953), 195-197; J. M. de AZCARATE, "La catedral de Santa María", en A.A. V.V., *Catálogo...Vitoria*, t. III, pp. 93-94; S. SILVA, *Iconografía...*, pp. 181-189 y M. L. LAHOZ, "El tímpano del Juicio Final de la catedral de Vitoria", *Revista de Cultura Investigación Vasca Sancho el Sabio*, nº 4 (1994), 209-225; S. ANDRES ORDAX, "Arte" ..., pp. 209-225

por lo avanzado de la fecha. Pero es posible que pueda establecerse una vinculación; efectivamente se narra en el dintel, entre otros episodios, la predicación de San Pedro y Santiago, que alude al carácter universal del dogma cristiano y, por tanto, a la posibilidad universal de salvación; por otro lado, a través del martirio de Santiago se exponen los dos posibles modelos del fiel, el del propio santo, que sería el modelo a seguir, y el de Herodes y los sayones, el modelo a desestimar, que a su vez enlazarían con los dos cortejos, el de los bienaventurados y el de los réprobos.

Estilísticamente hay que señalar una diversidad de talleres. Las santas de las jambas y el Juicio Final propiamente parecen las partes más antiguas y este último depende en su ejecución del tímpano burgalés de la capilla del Corpus Christi; su artífice realizó también la parte superior de la Puerta de San Gil, en la misma catedral. En el dintel trabaja otro taller más avanzado y manierista, que participó asimismo en el dintel de la Puerta de San Gil. En la arquivolta del Apostolado intervinieron varias manos, algunas figuras interpretan modelos del gótico clásico, aunque con maneras ya manieristas, y otras parecen de inspiración más tardía. La de las santas presenta similitudes con la del mismo tema de la Puerta de Santa Ana, al paso que anticipa la de igual asunto de la Portada de Santa María de los Reyes de Laguardia.

C) PUERTA DE SAN GIL⁹⁸

Cronológicamente corresponde a los comienzos de la segunda mitad del XIV, inmediatamente a continuación del tímpano del Juicio Final y antes del portal central.

Iconográficamente el núcleo del programa, el tímpano, presenta la vida de un santo, en la línea de la mejor tradición francesa, pero con mayor desarrollo narrativo que en los ejemplos galos, debido a lo tardío de la fecha. Se trata concretamente de un ciclo de San Gil, basado en la Leyenda Dorada. El motivo de la elección de este tema habría que buscarlo en la creciente popularidad del santo a lo largo de la Edad Media y en su vinculación a la realeza, pues no en vano es la monarquía la que patrocina la edificación de Santa María. Por otra parte conecta con el resto del programa, concretamente con el Portal del Juicio Final, pues presenta un modelo a seguir para obtener un resultado positivo en el mismo, a la par que recuerda la importancia de la intercesión de los santos en semejante circunstancia. Ambos temas, Juicio Final y ciclo de San Gil, aparecían ya en el pórtico meridional de Chartres

Estilísticamente se relaciona con el Portal de Juicio Final, suponiéndose obra del mismo taller.

D) PUERTA CENTRAL⁹⁹ *Cronología*. Los últimos estudios la datan en los años 70 del siglo, aunque algunas de las estatuas de las jambas parecen anteriores, de mediados del XIV.

98. A. APRAIZ, "Los tímpanos...", pp. 197-202, lo identifica erróneamente como de santo Tomas; J. M. de AZCARATE, "La catedral de Santa María" en A.A. V.V., *Catálogo...Vitoria*, t. III, pp. 94-95; S. SILVA, *Iconografía...*, pp. 247-257 y M. L. LAHOZ, "La portada de San Gil en la catedral de Vitoria", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo V, nº 10, 1992, 235-248.

99. A. de APRAIZ, "Los tímpanos...", pp. 192-195; J. M. de AZCARATE, "La catedral de Santa María" en A.A. V.V., *Catálogo...Vitoria*, t. III, pp. 91-93; S. SILVA, *Iconografía...*, pp. 63-67, 74-75, 77-79, 80-84, 87, 89-91, 120-123, 125-126, 136, 137-138, 141-144, 149-151, 155-160 y 166; M. L. LAHOZ, "La Asunción del tímpano de la catedral de Vitoria. Algunas consideraciones iconográficas", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. III, nº 6, 2º semestre 1990, pp. 5-10; IDEM, "La Dormición de María en el arte gótico alavés", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, t. XLIV (1991), 109-118, sobre todo 113-114; IDEM, "El encuentro de Salomón y la reina de Saba en la catedral de Vitoria", *Lecturas de Historia del Arte*, nº IV, Vitoria 1994, pp. 187-191; IDEM, "Sobre el Viaje de los Apóstoles en la plástica gótica monumental hispana", *Viajes y viajeros en la España Medieval. V Curso de Cultura medieval*, Aguilar de Campoo (en prensa) e IDEM, "Sobre la ascendencia Navarra en la plástica gótica del País Vasco", *Tercer Congreso General de Historia de Navarra*, (en prensa). Agradecemos vivamente a la autora habernos permitido la consulta de estas dos obras, aun inéditas

Iconografía. La puerta central del pórtico occidental presenta en el tímpano un doble ciclo –de nuevo la síntesis de ciclos característica de la plástica gótica alavesa–. En el dintel un ciclo de la Infancia de Cristo –Anunciación, Visitación, Natividad, Anuncio a los pastores, Epifanía, Presentación en el templo y Matanza de los Inocentes– y en el tímpano propiamente dicho un ciclo de la Glorificación de María –Llegada de los Apóstoles, Muerte de la Virgen y Asunción en cuerpo y alma, fusionada con el episodio de la entrega del cinturón mariano a Santo Tomás, y la Coronación–, al que se añaden las escenas de la Ascensión y Pentecostés, correspondientes a un ciclo cristológico, aunque también contribuyen a la exaltación de María, pues en su calidad de Theotokos la colocan en una posición destacada.

Se ha sugerido que la idea de la unión de los dos ciclos tuvo su precedente en Francia, en la iglesia de Villeneuve l'Archevêque u otra con iconografía similar. Por lo demás esta asociación se justifica porque los episodios de la Infancia suponen un resumen de la Maternidad Divina de María, base, a su vez, de su Glorificación.

Ambos ciclos se repiten, aunque con pequeñas diferencias, en la portada de Laguardia, de fines del XIV, y en la de la iglesia guipuzcoana de Deva, mucho más tardía, de fines del XV; también, en cierto modo, en la Puerta Preciosa de Pamplona, aunque aquí el ciclo de la Infancia se sintetiza en la Asunción de las jambas. Pese a variantes iconográficas, parece evidente la identidad de la inspiración de las tres primeras portadas, más cercanas entre sí que con la Puerta Preciosa.

Particularmente interesante es la escena de la Asunción en cuerpo y alma, pues es la primera vez en el gótico español que adquiere un gran desarrollo, tratamiento independiente y claridad compositiva; se la supone inspirada en un relieve del trascoro de Nôtre Dame de París. También es digno de señalar el episodio del Viaje de los Apóstoles, raro en la escultura monumental y que debe estar tomado de la Puerta Preciosa de Pamplona, siendo uno de los casos en que se advierte, de modo muy concreto además, una influencia de la escultura navarra sobre la alavesa.

En las jambas figuran una serie de personajes del Antiguo Testamento, tales como Ezequiel, Salomón y la Reina de Saba, que se vinculan perfectamente con el programa de exaltación mariana y eclesiológica del conjunto, al que enriquecen y precisan, y algunas santas, Santa Catalina, Santa Marta y Santa Margarita. Una Virgen con el Niño preside el parteluz, al igual que en Laguardia.

Estilo. El tímpano se caracteriza por una gran minuciosidad descriptiva, rostros de carácter realista y actitudes expresivas. Las figuras de las jambas corresponden a distintos talleres. A un mismo taller, de raigambre clásica, con influencias de Amiens, Reims, León y Burgos, pertenecen las figuras del Antiguo Testamento. A un segundo taller las de Santa Catalina, que sigue modelos del XIII, y Santa Marta.

La Portada Principal de San Pedro de Vitoria¹⁰⁰

Excepcionalmente se encuentra situada al Este, debido a la peculiar situación de la iglesia, condicionada por su carácter defensivo y su emplazamiento adosado a la muralla.

100. M. J. PORTILLA. "Parroquia de San Pedro Apóstol"..., pp. 152-155; S. ANDRES ORDAX, "Arte"..., p. 189; S. SILVA, *Iconografía*..., pp. 20, 67-69, 75, 79-80, 84-85, 87-90, 214-215, 231-242 y 257-276, y T. PEREZ HIGUERA, "Relaciones artísticas entre Toledo, Navarra y Álava en torno al año 1300", *Vitoria en la Edad Media. Actas del I Congreso de Estudios Históricas celebrado en esta Ciudad del 21 al 26 de septiembre de 1981 en conmemoración del 800 aniversario de su fundación*, Vitoria 1982, p. 744.

Cronología. Se ha supuesto –Pérez Higuera– la existencia de dos fases en esta portada. A la primera, datada hacia 1300, corresponderían los Apóstoles de las jambas y la Virgen del parteluz. A la segunda, fechada en un XIV avanzado, el tímpano.

Iconografía. En el tímpano se desarrolla un amplio ciclo de la vida y martirio del titular –según una tradición que arranca ya del Primer gótico–, complementado con otro de la Encarnación o Infancia de Cristo, figurado en el dintel, que justifica la misión apostólica de San Pedro y de los demás Apóstoles, representados en las jambas y muros del pórtico, pero en su calidad de mártires –idea inaugurada a principios del XIII en el pórtico Sur de Chartres–, con sus respectivos martirios esculpidos en los pedestales. El nexo de unión sería el siguiente: los Apóstoles –San Pedro incluido– son los difusores de la doctrina de la Nueva Alianza, que inaugura el Verbo encarnado, empresa que resellaron con su martirio. El parteluz esta ocupado por una Virgen con el Niño, que preside el colegio apostólico.

El ciclo de la vida y martirio de San Pedro puede tener su precedente en el del tímpano de la iglesia olitense de este santo, en tanto que el esquema del Apostolado con el martirio en las peanas e, incluso, el modo de representar éste está basado en el del claustro de la catedral de Burgos.

Estilo. Se ha hablado –Pérez Higuera– de una diferencia estilística entre las figuras de las jambas y parteluz, por una parte, y las del tímpano, por otra, consecuencia de la diferencia cronológica. Las primeras se moverían dentro del clasicismo de los grandes talleres franceses del XIII –Amiens y Reims– con su serenidad y equilibrio característicos. En tanto que las segundas, con sus actitudes movidas, a menudo en forma de “s”, acentuadas por pliegues en espiral, dependerían de la influencia de la Puerta Sur del crucero de Nôtre Dame de París y de los últimos talleres de Reims, que, difundida a través de los marfiles franceses, domina el XIV. La misma autora alude al parentesco entre las vírgenes de Vitoria, Puerta del Reloj de Toledo y Olite, si bien esto es negado por otros autores, que piensan más bien en un reflejo leones¹⁰¹.

La Portada de Santa María de los Reyes de Laguardia¹⁰²

Supone el canto de cisne de la etapa clásica, pudiendo *datarse* hacia 1390.

Iconografía. Como ya apuntamos a propósito de la puerta occidental central de la catedral de Vitoria y es típico del gótico alavés, desarrolla un doble ciclo. En primer lugar la Infancia de Cristo, localizada en el dintel, con los episodios de la Anunciación, Visitación, Epifanía. En segundo lugar la Glorificación de la Virgen, condensada en los episodios del Viaje de los Apóstoles, Muerte de la Virgen –con la presencia de la Asunción anímica, ausente en el ejemplo catedralicio, basada quizás en el tímpano de la puerta del Amparo de Pamplona–, Asunción del cuerpo, fusionada con el episodio de la entrega del cinturón a Santo Tomás, y Coronación. El motivo de esta asociación y el remoto precedente de la misma fueron expuestos al tratar la portada catedralicia.

101. L. LAHOZ, “Sobre la ascendencia...”

102. E. ENCISO y J. CANTERA, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, t. I, Vitoria 1967, pp. 87-88; S. ANDRES ORDAX, “Arte”..., p. 190; S. SILVA, *Iconografía...*, pp. 35, 69, 75-76, 85-86, 136-138, 145, 152-154, 160-161, 166, 257-277; M. L. LAHOZ, “La Dormición...”, pp. 114-116; IDEM, “Sobre el Viaje...” (en prensa) e IDEM, “Sobre la ascendencia...” (en prensa).

Como ya indicamos, existe una estrecha relación entre ambas obras, que, pese a variantes iconográficas, acusan una clara identidad de inspiración. Por otra parte, Laguardia servirá de modelo a la tardía portada de Deva.

La iconografía de la portada riojana se complementa además con la Virgen del parteluz, con María como Nueva Eva, como indica la serpiente que pisa y la presencia de la escena del pecado original en el pedestal, según el modelo inaugurado en el XIII en la catedral de París, aunque su fuente inmediata puede ser la Virgen del Amparo en la Puerta del mismo nombre de la catedral de Pamplona. Acompaña a María un Apostolado localizado en las jambas.

Estilo. En el tímpano destaca el registro inferior por su concepción naturalista que llega al realismo clásico, con gran dominio del espacio y figuras aisladas dispuestas con soltura. Características similares se aprecian en el registro superior. En cambio para el registro inferior se ha hablado de soluciones compositivas arcaizantes y amontonamiento de las figuras.

Las esculturas de los Apóstoles siguen modelos formales góticos, con un tratamiento de los paños estilizado y convencional y unas cabezas realista e individualizadas. La Virgen, por su parte, muestra un amaneramiento preciosista, propio de fechas tardías.

1. 2. La Fase Hispanoflamenca

Es como ya dijimos mucho menos interesante y más extendida en el espacio, distinguiéndose tres zonas: la Llanada con Salvatierra, la Montaña con San Vicente de Arana y Santa Cruz de Campezo, y la zona sur y la Rioja, con Estavillo y Lapuebla de Arganzón en la primera y Leza, Navaridas y Oyón en la segunda.

La Rioja y zona Sur

La más importante es esta última zona. En ella destaca la portada de **Estavillo**¹⁰³, que sigue el modelo creado por la escuela toledana de Juan Guas en el Pualar, modelo muy difundido en la zona, quizás gracias a la visita que este artista hizo a Miranda de Ebro en 1483. Sin embargo se vincula más directamente a la escuela burgalesa, ya que su fuente de inspiración inmediata debió ser la portada de la Cartuja de Miraflores de Gil de Siloe. Esta enmarcada por contrafuertes e imposta y se organiza a base de una puerta de arco rebajado a la que se sobrepone un tímpano limitado por arquivoltas de arco apuntado trasdosadas por uno conopial. El motivo iconográfico central es la Anunciación, figurada en el tímpano, pero enfatizando la idea de la Encarnación a través de la presencia de Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo, y completándolo con la Redención, representada por los ángeles con las "Arma Christi" de la imposta superior, de la que constituye el fundamento. El estilo de estas esculturas, sobre todo del arcángel, conecta de nuevo con el relieve del mismo tema de Siloe en Miraflores.

Se relaciona con la portada de **Lapuebla de Arganzón**¹⁰⁴, pero más por una comunidad de época que de taller o mano. Sigue ésta la misma tipología, consagrada por Guas en el Pualar. El programa gira en torno a la Glorificación de la Virgen, representada en el tímpano, con el Niño en brazos entronizada y bajo dosel, flanqueada por cuatro ángeles que le rinden

103. M. L. LAHOZ, "Precisiones sobre la portada de San Martín de Estavillo", *López de Gámiz*, XVII (1993), 67-77 y S. SILVA, *Iconografía...*, p. 72.

104. M. L. LAHOZ, "La portada occidental de La Puebla de Arganzón", *López de Gámiz*, XVIII (1994), 57-65.

pleitesía; se trata de una fórmula más propia de la retabística que de la escultura monumental. Sendas figuras de San Pedro y San Pablo, emplazadas en las enjutas completan el programa, simbolizando el colegio apostólico, que se incorpora a la exaltación mariana. Estilística, y aún iconográficamente, el tímpano depende de la escuela burgalesa, aunque conecta más con obras de retabística que con realizaciones de la escultura monumental.

Por su parte la Portada de **Leza**¹⁰⁵ repite de nuevo en su estructura el modelo hispano-flamenco derivado de la escuela toledana de Guas. Puede relacionarse con las de Estavillo y Lapuebla, de las que probablemente deriva, sobre todo con la primera que debió ser su modelo. El programa iconográfico se centra en la exaltación del santo titular, San Martín, del que se representan dos imágenes, una en el tímpano en que aparece entregando la capa al pobre y otra en el conopio en que figura como obispo, y si bien la primera es de mediados del XVII, parece posible que reproduzca una original hispanoflamenca. Estilísticamente se vincula también con Estavillo, aunque con mayor torpeza de talla.

La Portada de **Oyón**¹⁰⁶ corresponde a una tipología diferente, derivada de la puerta de la escalera del obispo Tenorio de la catedral de Toledo, ideada por Guas. Su estructura se diferencia de las anteriores en que se ha prescindido de la imposta superior y que arquivoltas y tímpano presentan un perfil mixtilíneo muy movido. El programa iconográfico se limita a la Asunción, lo que conecta con Estavillo, pero enfatizando la idea de la Virginidad, y debe relacionarse con el auge del Angelus en el momento de la ejecución de la portada. Determinados aspectos, como el vestuario, son hispanoflamencos, pero otros, como la rotundidad y volumetría de los cuerpos acusan una influencia de las nuevas formas renacentistas.

La zona de la Montaña

En la zona de la Montaña destaca la Portada principal de la iglesia de **Santa Cruz de Campezo**¹⁰⁷ con idéntica tipología que las de Estavillo, Lapuebla y Leza. El tema representado es el Llanto sobre Cristo muerto, asunto frecuente en las portadas de fines de la Edad Media y del que se podrían citar numerosos ejemplos fuera de Álava.

2. LA ESCULTURA FUNERARIA

El segundo gran bloque de la escultura alavesa es la escultura funeraria, centrada en tres grandes focos: Vitoria, Santa Cruz de Campezo y Quejana.

2. 1. Vitoria

La ciudad de Vitoria concentra el grueso de la producción funeraria alavesa. El núcleo más importante se sitúa en la catedral, pero podrían citarse otros lugares, como la iglesia de San Pedro –sepulcro de un Álava–, la de San Vicente –sepulcro del chantre Nicolás– y la de San Miguel –sepulcro del bachiller Oñate–, amén de los desaparecidos sepulcros de los conventos de San Francisco, Santo Domingo, la Magdalena o Santa Clara.

105. M. L. LAHOZ, "Tres portadas hispanoflamencas en la Rioja alavesa", *Archivo Español de Arte*, LXVIII (1995), 68-71.

106. M. L. LAHOZ, "Tres portadas...", pp. 64-68 y S. SILVA, *Iconografía...*, p. 72

107. S. SILVA, *Iconografía...*, pp. 108-109

Los sepulcros de la catedral de Vitoria¹⁰⁸ inauguran la plástica funeraria alavesa, al menos la conservada.

Se trata de tres sepulcros de caballeros. Dos de ellos se localizan en un muro medianero entre la capilla de la Trinidad y la de Santa Ana y pertenecen a la familia Vazterra, el tercero se sitúa en la capilla de Santa Ana y corresponden a la familia Íñiguez.

Los dos primeros se integran dentro de una tipología frecuente en el gótico alavés –que de hecho se repite en el sepulcro Álava de San Pedro–. En el muro medianero entre ambas capillas se han perforado dos arcos apuntados, que a la manera de nichos sepulcrales acogen en su interior los yacentes. En la parte superior campea el escudo de los finados y la inscripción, que refiere el patronazgo e identifica las sepulturas.

El tercero, el sepulcro Íñiguez, inaugura en el gótico alavés la tipología de lucillo, que, al contrario de la anterior y en contraste con lo que ocurre en Navarra, tuvo escasa incidencia. El vano de arco apuntado moldurado, guarnecido por una tracería de arcos lobulados y coronado por gablete, se halla flanqueado por sendos pilares rematados por pináculos; la formula tiene su precedente en algunos modelos de la catedral de Burgos que comienzan a generalizarse en el XIV. Presenta tres leones en la grada y el frente del arca decorado con escudos.

En cuanto a los yacentes, los tres repiten una iconografía del caballero generalizada a fines del XIII y con pervivencias en el XIV. Vestidos con túnica larga y manto ajustado provisto de fiador, con una de las manos apoyada en el vientre sujetando parte del manto o un guante y la otra cogiendo el fiador. Salvo el más antiguo, que lo ha perdido, los otros dos apoyaban los pies en una figura de perro.

El de Íñiguez Vazterra I, el más simple, no cuenta con más elementos. El de Íñiguez Vazterra II presenta dos angelillos a cada lado de la cabeza del difunto, que cogen la almohada, intentando elevarla, alusivos a la "Transitio animae", siendo el primer ejemplo de tal cosa dentro de la escultura funeraria alavesa. Los mismos ángeles con idéntico significado se repiten en el sepulcro Íñiguez, si bien aquí se incorpora un tercero, emplazado hacia el medio del sepulcro, que lleva un incensario, que puede referirse tanto a la liturgia celeste, como ser una glosa plástica de los goces de la gloria; además en esta tumba el difunto esta extendido sobre una sabanilla, lo que precisa el momento fijado, que es el del ritual litúrgico del oficio de "Corpore insepulto", al que corresponde también el atuendo y disposición del caballero.

Se inscriben dentro de una tradición castellana, entroncando sobre todo con sepulcros de la Tierra de Campos y áreas de influencia, aunque no se puede señalar un precedente concreto.

El más antiguo es el identificado como Íñiguez Vazterra I, fechado hacia 1300, que es además el pionero de toda la escultura funeraria alavesa conservada. Es el introductor del tipo, que se repetirá no solo en los otros dos sino en los restantes sepulcros de caballeros de la ciudad de Vitoria a lo largo del Gótico. Su antigüedad se refleja en el tratamiento de las telas con unas formas geométricas, un poco duras.

108. J. M. de AZCARATE, "Catedral de Santa María"..., A.A. V.V., *Catálogo...Vitoria*, t. III, pp. 97-98 y M. L. LAHOZ. "Sepulcros góticos de la catedral de Vitoria", *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales*, 11 (1993), 73-91.

El de Íñiguez Vazterra II se data ya en el XIV, aunque no demasiado distante del anterior. Su mayor modernidad se acusa en que los pliegues presentan un modelado más blando, perdiendo la rigidez y el geometrismo, lo que se traduce en un mayor realismo.

El sepulcro Íñiguez es el más moderno, como indican el modelado suave de las formas, el tratamiento vaporoso de los paños y la ejecución de los angelillos. Se fecha a mediados del XIV.

2. 2. Santa Cruz de Campezo

En la parroquia de esta localidad se encuentra el sepulcro del arcediano don Fernán Ruiz de Gaona, una de las figuras más sobresalientes de la Edad Media alavesa¹⁰⁹.

Se trata de una obra de calidad, en la que destaca la iconografía, dentro de la cual hay que subrayar la aparición del de las exequias, constituyendo un “unicum” en la plástica alavesa. Aunque sigue las fórmulas tradicionales, parece que hay más que una mera copia: un deseo de poner de manifiesto el prestigio personal del difunto y de asegurar la perduración de su memoria. Así aparece representado el Colegio Apostólico, tema de larga tradición en la escultura funeraria, aludiendo al Juicio, en que los Apóstoles actuarían de consejeros, pero también quizás a la condición de heredero del Colegio del propio don Fernán, por su dignidad eclesiástica. Además en otro de los temas representados, las exequias del difunto, aunque ajustadas a la iconografía tradicional, se precian algunas peculiaridades; se plasma exclusivamente la fase pública, la más aparatosa, desarrollando especialmente el cortejo, muy jerarquizado, con abundante presencia de pobres y plañideras, que son indicio del prestigio social del difunto, y numeroso clero, cosa explicable por su condición de eclesiástico; por otra parte, la ceremonia de la inhumación es oficiada por el propio obispo, nueva alusión a la categoría del finado. Finalmente, en el costado de la cabecera, el más visible, aparecen las armas del arcediano flanqueando al escudo real, sistema a través del cual se exalta a don Fernán manifestando su estrecha vinculación con la monarquía. En la parte superior el yacente, dispuesto sobre una sabanilla para el oficio de “corpore insepulto”, con el habitual perro a los pies y dos angelillos a ambos lados de la cabeza.

En su ejecución intervinieron dos maestros. Uno es el autor del Apostolado y otro de las exequias y quizás del yacente. El primero es un artífice de formación clásica, aunque retardatario. El segundo, más moderno, parece de formación e inspiración catalano-aragonesa.

Se data en los primeros años de la segunda mitad del XIV.

2. 3. Quejana

En el monasterio dominico de San Juan de Quejana, fundación de don Fernán Pérez de Ayala, padre del canciller, se localiza el conjunto funerario más significativo del País Vasco. En efecto, en dicho monasterio existe un grupo de sepulcros muy interesante. Se trata del sepulcro del propio canciller, don Pedro López de Ayala, y de su esposa doña Leonor de Guzmán, del de su hijo, don Fernán Pérez de Ayala, y su mujer, doña María Sarmiento, y del de los padres del canciller, don Fernán Pérez de Ayala y doña Elvira de Ceballos.

109. M. L. LAHOZ, “El sepulcro de don Fernán Ruiz de Gaona y la iconografía de las exequias en el Gótico en Álava”, *Revista de Cultura e Investigación Vasca Sancho el Sabio*, nº 3 (1993), 209-241

Sepulcro del Canciller don Pedro López de Ayala y su esposa¹¹⁰

En la capilla de la Virgen del Cabello, promovida por el mismo como capilla funeraria, se encuentra el sepulcro de don Pedro López de Ayala.

Se trata de un sepulcro exento, doble. Sobre la cama aparecen los yacentes con la caracterización correspondientes a su rango y dignidad social, pero sin olvidar el aspecto religioso, así don Pedro está personificado como el caballero, pero el caballero cristiano, y su esposa como una gran dama, pero piadosa, como acredita la presencia del libro de horas.

La peana se ornamenta con una serie de figuras inscritas en medallones tetralobulados con escotaduras en las uniones. Componen un programa iconográfico muy interesante, que se ha tratado desentrañar a partir de la obra literaria del propio don Pedro. Se han identificado toda una serie de figuras con cartelas como Job, San Pablo, Isaías, David, Daniel y Salomón, personajes muy citados en los textos del canciller y por los que él sentía inclinación. Aparecen también una serie de virtudes, personificadas por figuras femeninas, la Piedad, la Justicia, la Fortaleza, la Fe, la Caridad, la ¿Humildad? y la Esperanza, glosadas asimismo en los escritos de don Pedro, algunas muy ampliamente, que aludirían a las virtudes del propio canciller, cuyo cultivo le permite alcanzar la Gloria eterna. La introducción de personificaciones de las virtudes en el arte funerario fue particularmente impulsada en Italia por la acción de Giovanni Pisano y sus discípulos y de hecho la iconografía de algunas de estas virtudes conecta con lo italiano. Hasta este momento, sin embargo, tal temática se reservaba a tumbas de santos, eclesiásticos y reyes, siendo el sepulcro de don Pedro el primer sepulcro nobiliario donde se introducen, al menos en España.

Esta temática se supone elegida por el propio canciller, hombre culto, cuya formación humanista informa todo el programa, explicando su carácter conceptual, en contraste con el narrativismo propio de la época, y sus relaciones con lo italiano, que conocía bien a través de la literatura y por sus estancia en Avignon.

Se supone ejecutado por el taller toledano de Ferrand González, pero con intervención de varias manos. Los yacentes serían obra de un artista mejor dotado para la realización de los ropajes y adornos, en los que hace gala de gran virtuosismo técnico, que para los rostros, estereotipados e inexpresivos. En cambio en alguna de las figuras de la peana se aprecia una mejora de la calidad y, sobre todo, la aparición de una tradición clásica y de unas formas vinculadas con el trecento italiano, que hacen pensar en un artista de esta nacionalidad.

Estaría terminado para 1399.

110. M. T. PEREZ HIGUERA, "Ferrand González y los sepulcros del taller toledano", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLIV (1978), 129-142; S. SILVA, "Las empresas artísticas del canciller don Pedro López de Ayala", *Vitoria en la Edad Media...*, p. 775; M. J. PORTILLA, *Quejana, solar de los Ayala*, Vitoria 1983, pp. 45 y ss; M. J. PORTILLA, J. ITURRATE, A. GONZALEZ de LANGARICA y J. M. AZCARATE, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, Vitoria 1988, tomo VI, pp. 797-800 (citado en adelante como A.A. V.V., *Catálogo...Vitoria*, tomo VI) y M. L. LAHOZ, "La capilla funeraria del canciller Ayala y sus relaciones con Italia", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº LIII (1993), 71-112

Sepulcro de don Fernán Pérez de Ayala, padre del canciller¹¹¹

En la misma capilla de la Virgen del Cabello se encuentran los restos de la tumba del padre del canciller, don Fernán Pérez de Ayala (m. 1385), y su mujer Elvira de Ceballos, restaurador y relanzador de su linaje, con el que la familia Ayala se asienta de modo definitivo en Quejana, y fundador del monasterio.

Originariamente estaba en la capilla mayor de la iglesia conventual y al trasladarse se modificó y se perdió parte. En principio era un sepulcro exento doble, con los yacentes sobre la cama sepulcral y la peana decorada con una serie de figuras de Apóstoles inscritas en medallones lobulados. Actualmente solo se conservan los yacentes, incrustados además en dos nichos distintos, y algunos fragmentos de la peana.

Seguía el mismo modelo que el sepulcro del canciller y como éste es obra del taller toledano de Ferrand González¹¹². Se supone encargado por su hijo don Pedro, junto con el suyo, hacia 1390-1400.

Sepulcro de don Fernán Pérez de Ayala, hijo del canciller¹¹³

Este personaje, homónimo de su abuelo, y su esposa, doña María de Sarmiento, se hallan enterrados en la propia iglesia, si bien la localización original de su tumba, se ha alterado un tanto.

Primitivamente el sepulcro, exento y doble, se situaba a los pies del templo, en el centro de la nave, junto al coro de las monjas. Actualmente se han separado los yacentes y se les ha incrustado en sendos nichos laterales a los pies del coro.

Sobre la tapa figuraban los yacentes, el caballero con un rostro realista y el de la dama de gran finura de facciones, vestidos ambos a la moda de la época. La peana presentaba un friso vegetal, los escudos del matrimonio y una inscripción en la que se les identificaba, se especificaba la ubicación del sarcófago y se mencionaba una de sus fundaciones, el hospital de la Virgen del Cabello en Vitoria.

Estas citas no eran superfluas. La inclusión de los nombres, junto con la figuración de los yacentes como retratos, aunque idealizados, y la colocación de motivos heráldicos, ha de interpretarse como un deseo de fama y de perdurar en la memoria de las gentes. Con la mención de la fundación hospitalaria se ponían de manifiesto las virtudes de los difuntos, concretamente la caridad, decisiva para obtener un resultado favorable en el Juicio. Finalmente, la localización resulta muy significativa, "ante la reja de las dueñas, debajo del coro donde está Santa María del Cabello", de modo que se beneficiaran de las oraciones de las monjas y de la protección de la Virgen, gran intercesora el día del Juicio.

Estilísticamente se inscribe dentro de la corriente borgoñona, que invade Castilla y la propia Navarra por estas fechas. La adopción de esta estética, que por otra parte estaba de moda, puede deberse a una elección personal del comitente, hombre culto, cuyos viajes le ponían en contacto con las corrientes artísticas imperantes. Se ha fechado en torno a los años 30 del XV.

111. M. L. LAHOZ, "En torno al panteón de don Fernán Pérez de Ayala", *Revista de cultura e investigación Vasca Sancho el Sabio*, nº 1 (1995), 285-297 y A.A. V.V., *Catálogo...Vitoria*, tomo VI, pp. 798-800.

112. M. T. PEREZ HIGUERA, "Ferrand González ...", pp. 129-142.

113. M. J. PORTILLA, *Quejana...*, p. 49, A.A. V.V., *Catálogo...Vitoria*, tomo VI, pp. 782-784 y M. L. LAHOZ, "Reflexiones acerca del proyecto funerario de don Fernán Pérez de Ayala en Quejana", *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, XLIX,2 (1993), 469-492.