

# Aspectos iconográficos del Gótico en Álava. Modelos de transmisión social. Creación y reflejo

(Iconographic aspects of the Gothic style in Alava. Models of social transmission. Creation and reflection)

Lahoz, M. Lucía  
Univ. de Salamanca  
Fac. de Geografía e Historia  
Dpto. de Historia del Arte-Bellas Artes  
C/Cervantes  
31071 Salamanca

BIBLID [1136-6834 (1998), 27; 5-26]

---

*Los programas iconográficos góticos alaveses reflejan modos de transmisión social de la cultura. Todas son empresas religiosas pero denotan varios grados o niveles. En unos prima la dimensión histórica, real y local, traducen y celebran acontecimientos vividos. Otros detallan ajustadamente una cultura de base bíblica. Y existen proyectos funerarios de tono individualista y privado donde se apuesta por una imagería de prestigio personal.*

*Palabras Clave: Aspectos iconográficos del gótico en Alava. Modelos de transmisión social. Creación y reflejo.*

*Arabako programa ikonografikoek kulturaren transmisio era sozialak islatzen dituzte. Denak erlijio alorrekoak dira, baina maila desberdinak erakusten dituzte. Batzuetan ikuspegi historikoa da nagusi, erreala eta tokikoa, bizi izandako gertaerak aditzera ematen eta ospatzen dituzte. Beste batzuek biblian oinarrituriko kulturaren xehetasunak ematen dituzte molde zorrotzean. Eta badira, halaber, joera indibidualista eta pribatua duten hilobi-proiektuak, non prestigio pertsonaleko imajinak hobesten diren.*

*Giltz-Hitzak: Arabako gotikoaren alderdi ikonografikoak. Gizarte transmisioaren ereduak. Sorkuntza eta islada.*

*Les programmes iconographiques gothiques d'Alava reflètent les modes de transmission sociale de la culture. Il s'agit d'entreprises religieuses présentant plusieurs degrés ou niveaux. Certains d'entre eux sont remarquables par leur dimension historique –réelle et locale–, traduisant et célébrant des événements vécus. D'autres détaillent de manière précise une culture fondée sur la Bible. Il y a des projets funéraires d'un ton individualiste et privé qui adoptent une imagerie de prestige personnel.*

*Mots Clés: Aspects iconographiques du gothique d'Alava. Modèles de transmission sociale. Création et reflet.*

Que la obra de arte bajomedieval incide en la vida cotidiana es uno de los puntos en los que toda la literatura artística está de acuerdo. Dedicadas estas IV Jornadas de Historia Local a las formas de transmisión social de la cultura y al papel de emisores y receptores parece conveniente retomar algunos aspectos de la iconografía gótica en Alava. Su información es múltiple, manifiesta vínculos –estrechos y recíprocos– entre el proyecto artístico y el sistema social que la genera. Agrupamos la producción en dos grandes conjuntos; uno integra aquellas empresas de carácter religioso y de condición pública y colectiva, aborda preferentemente los programas monumentales. El otro aglutina aquellas manifestaciones también religiosas pero de naturaleza privada, especialmente algunos proyectos funerarios donde se perfila con más nitidez la impronta personal del promotor. En ambos se intentará desglosar la cultura figurativa que las informa, sus contenidos semánticos, el papel de los mentores y su incidencia en las obras. De este modo –aun con todo lo que un programa medieval tiene de formulario, genérico y sistemático–, resulta un documento de primer orden para apurar algunas de las propuestas de esta reunión.

En principio se atenderá a la producción monumental. Como se ha repetido insistentemente un programa iconográfico medieval viene a formular de modo narrativo y plástico las exposiciones doctrinales. Algunas obras se conciben como figuraciones visuales y legibles de la predicación. Ahora bien determinadas funciones, actividades y concepciones de la sociedad se reflejan en ellos e incluso condicionan el programa allí dispuesto.

El grueso de la producción se concentra en Vitoria<sup>1</sup>. La monarquía como promotora de la Vitoria medieval es argumento que la historiografía reconoce. Al preliminar impulso navarro, materializado en el fuero de población– concedido por Sancho el Sabio en 1181, se suman el favor decidido de Alfonso X el Sabio y las atenciones de Alfonso XI<sup>2</sup>. Y este apoyo regio, como no podía ser de otro modo, se traduce en la iconografía vitoriana, concretándose en la que ha de considerarse como "imaginería regia". Sin embargo, en la producción «dinástica» han de distinguirse diversos grados de participación desde los remotos indirectos hasta los próximos, más o menos directos. La vertiente «real» del gótico en Alava se dibuja con cierta consistencia conforme al origen intrínseco de su desarrollo histórico, arte monárquico por excelencia, condición reivindicada en los últimos años para lo hispano<sup>3</sup>.

---

1 En cuanto a la producción monumental se ha preferido circunscribir la encuesta a las manifestaciones XIV, en lo que entendemos por gótico clásico, pues su contenido e información se ajusta mejor a las propuestas de la Reunión. Existe un gótico posterior, la segunda fase del estilo en la provincia, pero, dada su escasa incidencia para este enfoque, hemos prescindido. Una primera aproximación en LAHOZ GUTIERREZ, M. Lucía. "Escultura Gótica monumental en Alava. Algunas consideraciones", *Goya*, nº 246, 1995, pp.355-359. Más detenidamente en nuestra tesis doctoral *Escultura Gótica en Alava*, T. I, II y III, Universidad de Salamanca, 1992, inédita.

2 Como punto de partida vid. PORTILLA VITORIA, Micaela, J.; "Panorámica geográfica- Histórica" *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria*, T.III, Vitoria, 1971, especialmente, pp.8 y ss. Con aportaciones de diversos tipos en las Actas de los Congresos *La formación de Alava. 650 Aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982)*. Vitoria, 1984. *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, 1982, DIAZ DE DURANA, José Ramón. *Alava en la Baja Edad Media. Crisis, Recuperación y Transformaciones Socioeconómicas, (1250-1525)*, Vitoria, 1986, pp.296 y ss.

3 FRANCO MATA, M. Angela "Alfonso X el Sabio y las catedrales de Burgos y León", *Norba- Arte VII*, 1987. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier *Arte y Monarquía en Navarra 1328-1425* Pamplona, 1987. MUÑOZ RODRIGUEZ, Manuel.; "El rey, la catedral y la expresión de un programa", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, T. V, 1992, pp.27-52.

Inaugura, a buen seguro, la plástica gótica en la capital la imagen perdida de Alfonso X el Sabio que, según noticias de Fray Juan de Vitoria<sup>4</sup>, presidía la parroquia de San Ildefonso, fundada por dicho monarca en 1257<sup>5</sup>. Ello revela su contribución tanto "figurativa" como "material" en la promoción del gótico en la urbe. A la par de la imagen real-repercusión directa y de primera mano –, delata también connotaciones indirectas como la introducción y/o revitalización devocional a San Ildefonso, llamado a desempeñar un papel significativo en los programas desplegados en la catedral.

Otro de los monumentos donde se detecta la intervención monárquica es en Santa María de Vitoria. La heráldica dinástica proclama abiertamente su implicación en la obra, que se completa con una participación más secundaria –del monarca o su círculo– como algunos rasgos iconográficos delatan. Así en el portal izquierdo la elección de San Gil<sup>6</sup>, según intuía el profesor Azcárate, " ha de ligarse al patronato real de la fábrica y a la importancia que en la corte adquiere el cardenal don Gil de Albornoz<sup>7</sup>, que vendría a precisar una cronología 1338-1350 para la programación iconográfica del conjunto<sup>8</sup>. De otro lado en las jambas figuran Salomón y la Reina de Saba, su elección concuerda perfectamente con la cultura figurativa de los portales más clásicos franceses<sup>9</sup>. Además el rey Sabio, como ya demostrara Moralejo, encarna un ideal de monarca acorde con la sociedad del gótico<sup>10</sup>. Su inclusión sugiere, quizá, la voluntad de vincularlo con el monarca reinante; dado su patronato en la fábrica y su relación favorable con Vitoria no extraña una intención de personalizarlo, si bien entendido en el plano alegórico o simbólico y con carácter asociativo .

Y en la misma Vitoria, el reflejo real acuña el pórtico de San Miguel . Desde su origen es empresa condicionada por las disposiciones políticas. Allí el fuero de Sancho el Sabio determinaba la celebración de juicios "Non iuret in alio loco nisi in eclessia sancti Micaelis que est ad portam villa"...<sup>11</sup>. Se establece así un marco judicial vigente en los siglos bajomedievales, pues la documentación confirma la celebración de juicios, la ratificación de documentos, la jura de cargos y la custodia del machete vitoriano, símbolo de la justicia en el gobierno de la ciudad<sup>12</sup>. Y estas funciones cívicas dirigen, a buen seguro, su programa iconográfico, decidiendo su ordenación –desplazamiento de la Sicostasis– y la opción de sus tipos icónicos –elección de una Trono de Gracia, completando el fragmento de Juicio final que el tímpano desarrolla– .

---

4 VIDAURRAGA, José Luis; *Nobiliario alavés de Fray Juan de Vitoria*, Bilbao , 1985 , pp.190.

5 Para la iglesia de San Ildefonso vid. ELORZA , Juan Carlos; "Parroquia desaparecida : San Ildefonso", *Catálogo Monumental Op. cit.*, pp.297-299. También puede verse LANDAZURI ROMARATE, José Joaquín; *Historia Civil , Eclesiástica, Política y Legislativa de la M.N. y M.L. Ciudad de Vitoria* . Ed. 1929 p. 1980.

6 Sobre el tímpano véase LAHOZ GUTIERREZ , M. Lucía " En torno al portal de San Gil", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, en prensa.

7 AZCARATE RISTORI, José María ;"Catedral de Santa María de Vitoria (catedral Vieja)", *Catálogo Monumental Op. cit.*, nota 17, pp.116

8 Hemos insistido en ello en nuestro trabajo "Programas iconográficos góticos en Vitoria. Algunas sugerencias". *Kobie* , en prensa.

9 Sobre este grupo vid, LAHOZ GUTIERREZ, M. Lucía "El encuentro de Salomón y la reina de Saba en la catedral de Vitoria", *Lecturas de historia de Arte*, IV , 1994, pp.187-191.

10 MORALES ALVAREZ , Serafín " La rencontre de Salomón y la reina de Saba: de la Bible de Rode aux portails gothiques", *Cahiers de Saint Michel de Cuxá*, 1981, nº. 12, pp.90

11 A.M.: 8-6-1 .Citado en ENCISO VIANA, Emilio, "Parroquia de San Miguel Arcángel"; *Catálogo Monumental de la Diócesis Op. cit.*pp.185, nota.2.

A buen seguro, el cometido jurídico determina el proyecto. Se figura la justicia de Miguel, dispuesta en el dintel –por tanto más próxima–, con un doble sentido. Primero es una advertencia y una coacción a los jueces para la correcta ejecución de sus funciones y, segundo y más importante, se subraya el carácter sagrado de la Justicia emanado directamente de Dios<sup>13</sup> y se equipará la justicia real a la divina dignificándola, dado que "la concepción de la justicia terrena como delegación de la divina era común presupuesto"<sup>14</sup>. Además conlleva otras implicaciones significativas, pues Dios queda como garante de la Justicia Última, aunque ésta se realice en el más allá. Representación plástica que se corresponde con un pensamiento ampliamente extendido que impele a los jueces a rendir cuentas al juez por excelencia, como recogen, por ejemplo, los textos del Canciller Ayala coetáneos al pórtico<sup>15</sup>.

Yarza sugiere relación entre la sicostasis en el románico con el desarrollo de los órganos legales oficiales, controlados por el poder<sup>16</sup>. Pero en Vitoria la función antecede al proyecto iconográfico y determina las opciones seguidas. Se valorará correctamente la obra en su contexto histórico, su ejecución sucede a las serias fricciones del control de los órganos legales<sup>17</sup>. Ahí se dictaminan las sentencias entre los alaveses y los vitorianos, reflejo de la pugna entre el poder real y el señorial, con el consiguiente triunfo del primero, apoyado en la ciudad. El juez supremo vendría, de hecho, a legitimarlo lo que no podría ser más oportuno. Y las imágenes quedan mediatizadas para confirmar esa conquista.

Por otra parte, el ejercicio de la justicia en los pórticos de las iglesias fue una práctica habitual, como sucedía en León, Chartres y Estrasburgo. Algunos textos legales medievales lo corroboran " en la sala de un tribunal debe colocarse una representación del Juicio Final porque donde quiera que un juez se disponga a juzgar, allí y a la misma hora, Dios se dispone a efectuar el juicio divino por encima de Juez y del Jurado"<sup>18</sup> Asimismo, como señala Moralejo– si bien para otro contexto – " el posible error en la ejecución de un inocente no representa más que la ocasión de facilitar al reo los trámites de apelación ante una superior instancia y con efectos, por supuesto, para toda la eternidad"<sup>19</sup>.

---

12 IBIDEM, notas, 3., 4, 8 y .9. Damos cuenta de ello así como de las variantes y de su programa iconográfico en LAHOZ GUTIERREZ, M. Lucía, "El programa de San Miguel de Vitoria, Reflejo de sus funciones cívicas y litúrgicas", *Academia*, nº.76, 1993 p. 390-417.

13 Sobre el concepto de justicia medieval y su carácter divino un análisis de los diversos autores en GONZALEZ ALVAREZ, José Ignacio.; *El Rimado de Palacio: una visión de la sociedad entre el testimonio y el tópico*, Vitoria, 1990, pp.142 y ss.

14 MORALEJO ALVAREZ, Serafín, "El texto alcobacense sobre los Amores de d. Pedro y D<sup>a</sup> Inés ". *Actas del IV Congreso da Associação Hispânica de Literatura medieval* v.l. Lisboa, 1991, pp.87.

15 Un estudio del concepto de los jueces en el los textos del canciller en GONZALEZ ALVAREZ, José Ignacio; *El Rimado de Palacio Op. cit* pp. 225 y ss.

16 YARZA LUACES, Joaquín, " San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la sicostasis y el pesaje de las acciones morales", *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, VI- VIII, 1981, pp.102

17 CILLAN-APALATEGUI, M.C Y CILLAN-APALATEGUI, A.; "La administración de la justicia en Alava después de la disolución de la Cofradía de Arriaga en 1332"; *La formación de Alava Op. cit*, pp.181 y ss.

18 EARLER; *das Strasburger Münster in Rechtsleben des Mittelalters*, Franfort, 1945. El texto se transcribe en SIMSON O. VON; *La catedral Gótica*, Madrid, 1982, pp.235.

19 MORALEJO ALAVAREZ, Serafín; *El texto alcobacense Op. cit*, pp.87.

En este peculiar «Juicio Final» la sustitución del Juez por el Trono de Gracia insiste, de hecho, en el carácter misericordioso. El cambio no se nos antoja fortuito, presumiblemente viene refrendado por el establecimiento de la figura del "Pacis Adsertor" que la justicia terrenal impartida en el lugar contemplaba<sup>20</sup>. Reflejo fiel, por tanto, de su realidad histórica. Se aúna la intención política con un sentido y cometido religioso. Pero ha de hablarse de dimensión secular e histórica que trasluce, solapadamente, acontecimientos y problemas de la Vitoria medieval coetánea. Traduce de modo latente la incidencia de las funciones cívicas en la programación iconográfica. Y en su formulación se adivina una yuxtaposición de los presupuestos políticos sobre los religiosos, directamente surgida de los órganos reales consensuados con la administración ciudadana que acaban de imponerse sobre el poder señorial.

Ahora bien, la condición doctrinal de la plástica medieval es una de sus características inherentes. Y como ha señalado Le Goff, "las imágenes son también un formidable instrumental de la acción eclesiástica en la Edad Media"<sup>21</sup>. Nos detendremos a continuación de algunos de estos aspectos de los modelos fijados en Vitoria<sup>22</sup>.

El programa de la catedral de Santa María da cuenta de toda la historia de la humanidad, incidiendo principalmente en aquellas escenas descritas en el Nuevo Testamento. Puede decirse que la cultura figurativa allí fijada sigue ajustadamente las fuentes bíblicas, con algunas variantes de amplio desarrollo en los apócrifos. Se centra preferentemente en la exaltación de la Virgen que, en calidad de reina de los cielos, preside el conjunto del pórtico occidental, como corresponde a su proyección en el mundo gótico. A su lado, la citada portada de San Gil se ajusta a la historia descrita en la Leyenda Dorada.

Para el portal izquierdo se prefiere un Juicio Final, inspirado en los prototipos franceses, observa la fórmula de la Coronería de Burgos, aunque se operan algunos cambios<sup>23</sup>. Se apuesta por la Gloria misma y el cortejo hacia el Infierno, se adoptan la categoría de Bienaventurados y la imagen genérica del vicio frente a la figuración de los estamentos característicos. Se insiste en la idea de la condena como «condición» más que como «momento» y contrasta con la representación de la jerarquía social de otros programas. La figura del juez, la recompensa y el castigo, elementos principales del proyecto vitoriano, subrayan, de hecho, en las nociones fundamentales del juicio, lo que acaso le conceda una dimensión histórica. La elección de los integrantes de ambos cortejos no parece esporádico; la ausencia de jerarquías concuerda bien con la estructura social de la joven Vitoria, más o menos democrática, sin grandes linajes de abolengo y falta de dignidades eclesiásticas, protagonistas en las pro-

---

20 Como ha demostrado CILLAN - APALATEGUI, M.C.; "La Administración de Justicia en la Cofradía de Arriaga", *La Formación Op. cit.* pp.194, La avenencia, como instrumento de conciliar las partes, consagrada legalmente en la figura del Pacis Adsertor es una institución que se conoce en Alava. Ahora bien ha de apuntarse que los datos son de 1332, por lo tanto anterior al pórtico, aunque dada la ralentización de estos cambios institucionales ha de suponerse que persistiese en el momento de la formulación del programa.

21 LE GOFF, Jacques "Preface" en BASCHET, Jérôme; *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*, Paris, 1993, Ecole française de Rome, p. XI.

22 Otro foco destacadísimo dentro del gótico en Alava se localiza en el pórtico de Santa María de los Reyes de Laguardia, pero, dadas las limitaciones de espacio de esta comunicación, así como su integración en el reino de Navarra en el momento de su ejecución, hemos preferido no incluirla en el presente análisis.

23 Sobre el portal derecho Vid. LAHOZ GUTIERREZ, M. Lucía; "El tímpano del Juicio Final de la catedral de Vitoria. Aspectos iconográficos", *Revista de cultura e investigación Sancho el Sabio*, nº. 4. pp.181-199

cesiones de este tipo. El conjunto de elegidos es un cortejo y una asamblea de Santos . De otro lado, la adopción de la imagen genérica del vicio – de modo seguro, la avaricia y, ya más dudosa, la lujuria– no parece casual, sin olvidar su condición de topos de la época, denuncian los tópicos de una sociedad mercantil, muy apropiados para el caso gazteiztarra. Y puede pensarse en una imaginería mediatizada, concebida por un mentor, dirigida a la sociedad burguesa, y expuesta como imagen coercitiva y con carácter admonitorio frente a los peligros que una conducta similar comporta y sus consecuencias de carácter eterno. Pero conforme al valor sintético del Gótico alavés en el dintel se detalla la hagiografía de Santiago, indicativo de su ascendencia y alcance devocional en la Vitoria medieval.

Completa el programa del pórtico la serie dispuesta en las jambas, las estatuas bordean el espacio escénico, de tal manera que el visitante no está frente al pórtico sino dentro de él quedando como el intruso en el drama sagrado<sup>24</sup>. Reciben al parroquiano la Anunciación, escoltada por Isaías, aunque las opciones iconográficas utilizadas redundan en la festividad litúrgica de la "Espectatio Partis", para la que los escritos de San Ildefonso habían resultado determinante<sup>25</sup>. La significación del santo toledano en Vitoria ha de relacionarse con su fervor revitalizado por el monarca sabio, como se ha apuntado, y explican su presencia en la categoría de Bienaventurados. En frente de la Anunciación, como apoyo de los portales se disponen figuras veterotestamentarias, las, ya citadas, de Salomón y la Reina de Saba, y Ezequiel, siguiendo las plantillas prototípicas galas. A su vez se acompañan de imágenes de santas, conforme a su transcendencia en la vida medieval. Desde el parteluz María, coronada, como nueva Eva sustenta el programa en el sentido Real y alegórico.

En el brazo sur del crucero la redescubierta puerta de Santa Ana supone, a buen seguro, el inicio de las tareas escultóricas de la catedral de Santa María . Su proyecto iconográfico detalla una visión de la Gloria como comunidad de Santos, pero es la exaltación de los parientes de Jesús, ligado a corrientes italianas, y el bautismo de Cristo los asuntos que glosa el tímpano. La imaginería subraya la condición sacramental del Bautismo "La puerta acceso físico al templo se hace así metáfora funcional del Sacramento, acceso espiritual a la iglesia como comunidad"<sup>27</sup>. Sentido alegórico y simbólico magníficamente expuestos a través de un claro dominio narrativo. De este modo se recalca la entrada física y simbólica a través de Bautismo. Toda vez que se insiste en la doble naturaleza del Hijo.

La parroquia de San Pedro completa la iconografía gótica de la ciudad, aunque de ninguna manera es la última en ejecutarse. Su cronología debe coincidir con la de la catedral, anteriores a San Miguel que concluye las empresas monumentales vitorianas. El templo, dedicado al primer papa, exhibe dos proyectos plásticos.

---

24 Damos cuenta del proyecto espacial en el trabajo " A propósito de la filiación leonesa de la Anunciación de la Catedral de Vitoria", *Archivos Leoneses* nº.93-94. pp-321-328.

25 IBIDEM, pp.324-325.

26 Véase LAHOZ GUTIERREZ, M. Lucía; " Contribución al estudio de la puerta de Santa Ana", *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, en prensa.

27 MORALEJO ALVAREZ , Serafín.; Aportación a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca", *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*. T. I. Zaragoza , 1977, pp.187.

En el lado norte una portada, actualmente tapiada, inaugura las tareas escultóricas de la fábrica, probablemente no llegó a ultimarse. Su programa describe el ciclo del Génesis en relación directa con ejemplares galos que le proporcionan el modelo icónico fijado. Se suceden la Creación, el Pecado Original, la Reconvención, la Historia de Caín y el Diluvio Universal. Posiblemente un clérigo fue el iconógrafo y en su ordenación es probable atendiese a las ceremonias litúrgicas celebradas en su espacio o en zonas anejas. No más oportuna podía ser la ubicación de la capilla bautismal primitiva en un dependencia próxima, como ya advirtiera la profesora Portilla<sup>28</sup>. La idea de una unión entre programa y función se perfila significativamente. El Diluvio y el Pecado quedan en las enjutas centrales, dispuestos así en relación jerárquica y destinados a celebrar los ritos bautismales. Incluso la interpretación exégetica de San Pablo y los Padres de la Iglesia redundan en esta línea, dada su insistencia en la correlación entre la Creación y el Bautismo<sup>29</sup>. Por otra parte, las opciones del Pecado y la Reconvención acaso obedecen a otras actividades allí dadas. Sabemos que las portadas Oeste y Norte se destinaban a la ceremonia de la penitencia pública. Presumiblemente era aquí donde dicha ceremonia tenía lugar. El ceremonial consistía en la expulsión de los penitentes el Miércoles de Ceniza, donde un clérigo expulsaba simbólicamente a uno de ellos en el umbral de la iglesia. Por tanto ambas escenas vitorianas podrían considerar dicho ritual. "El programa iconográfico descrito proporcionaría la escenografía adecuada a la liturgia"<sup>30</sup>. La portada norte constituye pues un ejemplo de programa iconográfico ideado en conexión con el ámbito litúrgico, destinado a ilustrar las actividades allí dadas y a celebrarlas.

Sin embargo, el conocido como pórtico viejo cobija el plan primordial, el escaso espacio disponible lo proyectaba sobre el trazado urbano, actuando como comparsa de la vida medieval. La iconografía fijada relata la vida del príncipe de los apóstoles, conforme a su titularidad, aunque algunas opciones icónicas parecen traslucir su momento histórico, como denuncian el alcance concedido a subrayar la legitimidad histórica del papado en unos momentos donde su autoridad era cuestionada desde diversos flancos. Se apura el sentido sacramental de determinadas escenas. Para el dintel se elige el ciclo de la Infancia. Su unión con el hagiográfico apuntala la lectura eclesiológica del conjunto, que el apostolado dispuesto en las jambas confirma.

Los programas iconográficos analizados son esencialmente religiosos, aunque ciertos aspectos reflejan una dimensión histórica, acusan la impronta de determinadas personalidades caso de la monarquía— y relatan acontecimientos vividos de la Vitoria gótica. La dimensión secular y política obedece a la falta de delimitación de poderes y a la ingerencia de esferas que caracteriza la Edad Media. Por el contrario, en algunos el contenido dogmático es más fuerte, su condición doctrinal se refuerza, muchas veces son auténticos "exempla" o modelos a imitar, en otros resultan advertencias contra los peligros de determinadas pautas de conducta. Desde el punto de vista icónico reflejan una cultura figurativa dependiente de modelos prototípicos galos y de algunas variantes hispanas, de Burgos preferentemente. Es en la formulación iconográfica donde se manifiestan más novedosos, dada su cronología tardía,

---

28 PORTILLA VITORIA, M.J.; " Parroquia de San Pedro Apóstol". *Catálogo Op. cit.* pp.156.

29 Sobre la interpretación de estos textos un estudio detallado en LAHOZ GUTIERREZ, M.aria Lucía " La portada norte de San Pedro de Vitoria y su contexto litúrgico." *Norba-Arte*, XIII, 1993, pp. 7 - 22.

30 MORALEJO ALVAREZ, Serafín ; "Representación de Adán y Eva" en *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación Compostelana*, Santiago de Compostela 1993, ficha 94, pp.387.

las peculiaridades propias y su carácter sintético. Presumiblemente los iconógrafos, a todas luces figuras religiosas, priman las razones doctrinales, aunque atienden también a las históricas, especialmente por reflejar la ascensión de la ciudad sobre las zonas circundantes, en tanto en cuanto es también la de su clero y la que posibilita dichas obras. Los proyectos vitorianos, además de transcribir en piedra la historia de la humanidad desde la creación al Juicio Final, vienen a glosar estas victorias. Han de considerarse por tanto como un elemento de propaganda. Se concreta de este modo una escenografía sagrada– no exenta de una dimensión histórica– que acompaña y decora la vida cotidiana de la Vitoria medieval . Se ejecutan a partir del segundo tercio del siglo XIV y prosiguen hasta sus años finales, coincidiendo con una situación favorable, documentalmente probada. En los años posteriores la plástica monumental sufre una atonía que obedece a una coyuntura más crítica y a que sus necesidades estaban cubiertas con una serie de manifestaciones monumentales de primer orden.

De este modo entre el iconógrafo y sus posterior ejecutor se concreta una cultura figurativa que acompaña, celebra y en muchos casos condiciona la vida del parroquiano medieval.

Por otra parte junto a la producción monumental existen otras obras del mobiliario litúrgico, también de carácter colectivo, que conviene analizar pues ciertos aspectos interesan a los planteamientos de este Congreso, como es el caso del retablo de Nuestra Señora de la Encina en Arceniega. Su programa iconográfico sintetiza varios ciclos articulados por la escena de la Aparición milagrosa, que genera la devoción legendaria, en la que vamos a centrarnos. El tratamiento de sus imágenes con lo que tiene de real y sagrado coincide con las Vitae y las Meditaciones de la Literatura mística<sup>31</sup>.

El citado relieve dirige el conjunto retabístico y nada extraño que así sea puesto que relata el suceso milagroso que origina su desarrollo. Se detallan dos ámbitos bien diferenciados. En la zona superior –de dimensión sobrenatural– la Virgen galactotefusa emerge sobre la encina, rodeada de una cohorte angelical. El carácter histórico domina la composición en la zona baja, se detallan los preparativos para la construcción del santuario. En primer lugar se reconoce a la Beata encargada del culto del templo, su presencia ha de relacionarse con la significación que estas mujeres adquieren en las tareas religiosas, como numerosos testimonios iconográficos del País Vasco denuncian. A su vera un hombre barbado le entrega la escuadra y la maceta o tabla para iniciar la nueva edificación. Se acompaña de una tercera figura. En el lado contrario un escribano sentado testifica el traslado milagroso de los materiales constructivos desde tierras de Ayala a territorio de Arceniega. El personaje mira con asombro a un pájaro, que en su pico transporta la madera para la nueva fábrica. Acogida entre el árbol se ve un antiguo edificio y detrás del escribano dos figuras armadas personalizan la Justicia de Ayala y de Arceniega.

De este modo se expone de manera gráfica el proceso y las discrepancias entre las tierras de Ayala y Arceniega por la jurisdicción del templo de la venerada imagen. En el fondo su figuración tal vez obedece a un interés y a una reivindicación política de Arceniega contra el dominio Ayalés . El iconógrafo mediatiza y rentabiliza las imágenes como referente de esa victoria. A la vez se fija para las generaciones venideras ese triunfo, que la propia virgen viene a legitimar lo que no podría resultar más conveniente. Una explicación histórica ya aducía

---

31 Para el retablo puede verse LAHOZ GUTIERREZ, María Lucía.; "El retablo de Nuestra Señora de la Encina en Arceniega" *Kobie (Serie Bellas Artes)*, nº. X, 1994, pp.73- 86



Ascarza "en la guerra habida entre Arceniega y Ayala por la edificación de la iglesia de la Encina, quizá la tradición ha perpetuado la lucha sobre límites y jurisdicciones, que en estos pueblos existió en el siglo XV"<sup>32</sup>. Subrayar la dimensión histórica del relieve resulta muy apropiada dado que, como ha señalado Skubiszewski, "el papel que el retablo juega en la iglesia corresponde al lugar que ocupa en la conciencia colectiva de la sociedad medieval, sobre todo en la de los habitantes de la Villa"<sup>33</sup>. Todo parece indicar que la situación influye en la fórmula iconográfica elegida. De otro lado, el profesor Azcárate ya sugería la posibilidad que esta iconografía del retablo genere la leyenda del escribano que quedó ciego por el escremento de pájaro"<sup>34</sup>. Sería un buen ejemplo de la iconografía como fuente y creadora de leyendas y tradiciones. Estaríamos como señala Moralejo "ante la propia fuerza de la imagen como generadora y vehículo de pensamiento: con la imagen que acaba por engendrar a "posteriori" su propio texto justificante"<sup>35</sup>. Interesa por referir un modelo distinto dentro de la variedad de tipos que actúan en la transmisión cultural.

El otro compendio de esta comunicación integra la producción funeraria. Son obras de índole privada, donde la incidencia es personal, aunque no olvidan su trasfondo religioso se adivina un trasfondo mundano. Se ha decidido limitar la encuesta a dos de los casos más significativos de la producción alavesa: el sepulcro del arcediano Ruiz de Gaona en Santa Cruz de Campezo, y el conjunto del Canciller Ayala en Quejana para apurar el cuño y la impronta de los promotores en sus respectivos proyectos.

El arcediano es una de las personalidades sobresalientes de la Edad Media alavesa<sup>36</sup>. Su actividad religiosa está adscrita a la catedral de Calahorra pero establece su sepultura en sus dominios. La elección obedece a un individualismo propio del siglo XIV y manifiesta un interés acusado en la exaltación y proyección del linaje.

El sarcófago se emplazó en el centro de la iglesia, próximo al altar. En el encargo funerario se adivina un acusado interés en perpetuar la memoria personal. Por otra parte, la iconografía elegida abunda en la fama de eclesiástico. En uno de los lados se coloca el apostolado, de los que don Fernán viene a hacerse descendiente. Para el otro se prefieren las exequias, con una asistencia masiva de participantes que pregonan su importancia. El yacente se fija dormido acompañado de angelillos, alusivos a la liturgia celeste. En el lugar más próximo al parroquiano medieval, al lado corto de la cabecera se destinan los escudos del arcediano, flanqueados por las insignias reales, que se repiten en las claves de las bóvedas, dispuesta encima del sepulcro. La decoración heráldica más allá de un carácter ornamental-

---

32 ASCARZA, E., *La villa de Arceniega*, Vitoria, 1931. pp.90 Las pugnas entre los pueblos por establecer una cierta independencia en estos momentos resultan muy comunes, con cierto paralelismo a nuestro caso para una primera aproximación en el momento que nos ocupa vid. GARCIA FERNANDEZ. Ernesto; "El valle de Llodio a fines de la Edad Media (1400-1500)" *Sancho El Sabio*, nº.4, 1995. pp. 225-257

33 SKUBISZEWSKI, P.; "Le retable gothique sculpté entre le dogma et l'univers humain", *Le retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du moyen âge*. Colmar, 1989, pp.14-15.

34 AZCARATE RISTORI, José María; "Santuario de la Virgen de la Encina. Arceniega", *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Vertientes catáblicas del Noroeste alavés. Orduña y sus aldeas*, T. VI, Vitoria, 1988. nota 8.

35 MORALEJO ALVAREZ, Serafín *Aportación Op. cit.* pp.177.

36 Sobre la personalidad de Don Fernán Ruiz de Gaona puede consultarse PORTILLA VITORIA, Micaela, J.; "Cofrades de Alava 1332" en *La formación Op. cit.* pp.358 y ss. IDEM; "Cofradía de Alava y sus cofrades en la última junta de Arriaga en 1332", *Historia del pueblo vasco*, t. I, San Sebastián, Ereim, 1978, pp.204

obedece a una intención propagandística que proclama su afinidad al rey en cuanto que le dignifica<sup>37</sup>.

La dimensión religiosa concedida al programa es evidente. Las exequias sobresalen por su tono litúrgico, han de repetir las celebraciones realizadas con motivo del óbito del arcediano, la asistencia de numeroso y diversificado público vendría a apostillar la significación social del finado. Pero las escenas adquieren una superior significación, no refieren un suceso lejano sino que lo escenifican y por tanto perpetúan la celebración litúrgica, podría decirse que más que el acontecimiento se apuesta por el acontecer mismo del oficio religioso. De este modo la iconografía subraya gráficamente la inmediatez del deceso, dado que la imaginería perpetúa permanentemente el funeral del arcediano. Sin olvidar su carácter formulario no hay mejor forma para impedir el olvido, pues los relieves tienen la fuerza de mudar el tiempo y la acción pretérita del acontecimiento por rabioso presente. Se integra en esa copiosa imaginería generada por el sentimiento de la muerte en la Baja Edad Media.

El segundo proyecto funerario es el que el canciller Ayala dispone para su descanso final en Quejana. Se instaura en la cuna del solar, en la capilla de Nuestra Señora del Cabello, posiblemente reaprovechando restos de una construcción anterior, donde se adivina un recurso ideológico en cuanto que al invertir los restos de la edificación antigua como base de su panteón se erige en descendiente directo de aquellos, recuérdese que la legitimidad de su acceso al señorío de Ayala había sido cuestionada.

Además de la capilla propiamente dicha el complejo se compone de un retablo, el sarcófago y el relicario y entre todos completan un programa conjunto.

El retablo da cuenta de varios ciclos bíblicos– Infancia, Glorificación de la Virgen, asuntos de la Pasión y Glorificación de Jesús –. Un edículo, cobijando una estrella y un ángel, ocupa la parte central del retablo. En la pieza radica el significado del conjunto. Desde la tabla contigua los magos hacen las ofrendas a la construcción. La arquitectura sirve de receptáculo del relicario de la Virgen del Cabello que en las grandes solemnidades presidía la capilla. Y cuando el relicario está custodiado en la clausura – la mayoría de las veces – el edículo representara la Jerusalén Celeste. En los laterales San Blas y Santo Tomás introducen al comitente y sus familiares en las escenas sagradas, de tal modo que la imagen queda superpuesta al episodio bíblico. Estaríamos ante la representación del comitente o figuración del difunto ante María y al Niño y al mismo tiempo marca la llegada del difunto a la Jerusalén Celeste<sup>38</sup>. De otro lado, parte de la iconografía bíblica pintada precisa el triunfo sobre la muerte, lo que no podía ser más oportuno para un proyecto funerario. Los motivos heráldicos y la decoración epigráfica rompen el anonimato de los protagonistas, proclamando los nombres del promotor de la obra y su familia..

El relicario es una imagen de María con el Niño del tipo galactotefusa que contiene un cabello de la Virgen. De origen francés procede de una donación del cardenal Barroso y lle-

---

37 Un análisis más detenido del todo el conjunto funerario del arcediano en LAHOZ, M. Lucía; "El sepulcro de don Fernán Ruiz de Gaona y la iconografía de exequias en el gótico en Alava", *revista de Cultura e investigación vasca Sancho El Sabio*, Nº.3, Vitoria, 1993, pp.209-225

38 LAHOZ, M. Lucía, "La capilla funeraria del Canciller Ayala. Sus relaciones con Italia", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº. LIII, 1993, pp. 71-112.

ga a través de la abuela del canciller. Normalmente se custodia en la clausura y solo en las grandes ocasiones preside la capilla del Torreón.

El sepulcro procede del taller toledano de Ferrand González. Desde el punto iconográfico es innovador y significativo. En el lecho de parada reposa el canciller ataviado con la indumentaria militar como corresponde al ideal de caballero de la nobleza trastamarista. Le acompaña su esposa fijada como gran dama, se precisa una imagen piadosa, como el libro de horas sostenido en sus manos denuncia, y las jaculatorias de su vestido ratifican su condición devota. El proyecto se completa con la serie de bustos, acogidos en medallones, que habitan la peana. Se suceden personajes veterotestamentarios y virtudes, entre las que se reconocen justicia, piedad, esperanza, caridad, fe. La inclusión de las alegorías conecta con la cultura figurativa de raigambre italiana e inaugura para la península su presencia en un conjunto funerario. Incluso para algunas imágenes bíblicas una acepción de fuerza moral completa sus significado. Las virtudes se fijan posiblemente con un sentido escatológico en tanto en cuanto que su práctica es el pasaje al más allá y conlleva la Gloria Eterna. Así el ejercicio de la virtud se requiere como vehículo para llegar a la Jerusalén Celeste. A buen seguro cantan la <<virtus>> del canciller, y así dispuestas en el sepulcro facilitan y explican la irrupción de don Pedro en la Jerusalén Celeste fijada en el retablo.

Ahora bien entre los medallones alegóricos se fijan dos modelos muy extraño, representan posiblemente el orgullo y la soberbia, ambos flanquean a la fe. Presumiblemente estamos ante una crítica del canciller a los problemas del cisma, donde él toma una postura muy clara y activa. Ello concedería al programa un cometido histórico notorio.

Por otra parte, como hemos dicho, en el retablo quedan fijados la familia de don Pedro, que se limita a hijos y nietos. Sorprende la no figuración de sus progenitores, López de Ayala había estado toda la vida sometido al tutelaje de su padre y en esta última empresa se adivina un intento de desvincularse de la sombra paterna. Es como si en la espera del Juicio Final quisiese autoafirmarse y mediatiza toda su imagen. Así construye una capilla propia, separándose de la del progenitor, la asienta, presumiblemente en la primitiva iglesia de Quejana, quedando <<in aeternum >> como el el instaurador legítimo del linaje. Y en toda la iconografía desplegada en el recinto funerario queda como cabeza de la estirpe.

Ayala como promotor idea un programa perfecto, totalmente conexo e interdependiente. Constituye un magnífico ejemplo de la incidencia personal en la transmisión de Cultura, que de otro lado para una producción de este tipo resulta más indicada. En la obra se sigue una tradición figurativa de raigambre latina. Ha de hablarse de un control icónico para rentabilizarla al máximo en provecho propio. Es uno de los programas más novedosos, que dada su marginalidad resta sin proyección. Aunque es posible que sus ideas, –sea a través de su manifestación artística sea a través de su producción literaria lo que supongo más viable– proporcione o converja en otras obras, pues muestra coincidencias muy estrechas con el proyecto funerario de Juan II.

Quedan esbozados ligeramente algunos de los modelos de transmisión social de la cultura detectados en Álava en la época gótica. Puede distinguirse varios grados o niveles. En unos la dimensión histórica real y local es acusada, reflejan los acontecimientos vividos y se enfatizan aquellos que han supuesto su ascenso, quedan así abiertos a su momento histórico. Existe asimismo una vertiente eminentemente religiosa, detalla una cultura

de base bíblica y se exponen con un sentido doctrinal acusado hasta el punto de considerarse su verdadero motor. Este segundo grupo genéticamente y en su condición figurativa conecta con la mejor tradición gótica clásica europea. Y por último se ofrece otra variante, de carácter más individual y privado que, sin prescindir de su contenido religioso, adquiere un tono más individualista, mediatizando la imaginería en aras de su prestigio y la fama personal.



Foto 1. Imagen del rey Salomón. Pórtico de Santa María de Vitoria

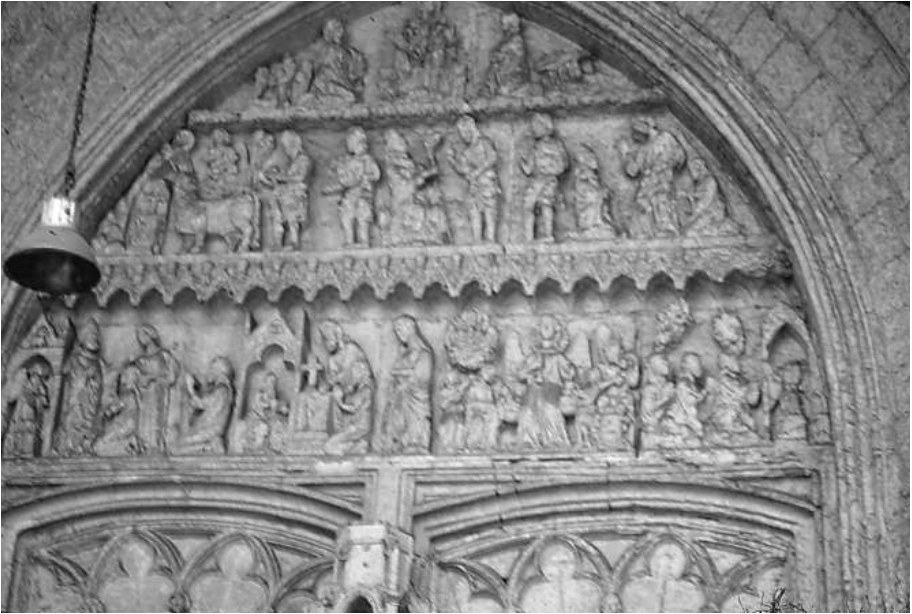


Foto 2. Tímpano de San Miguel

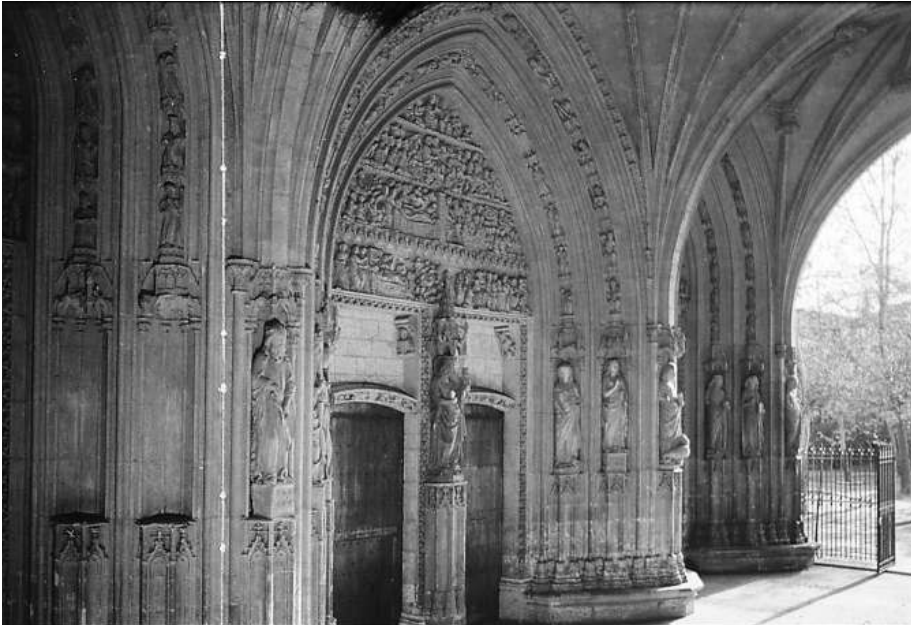


Foto 3. Pórtico occidental de Santa María

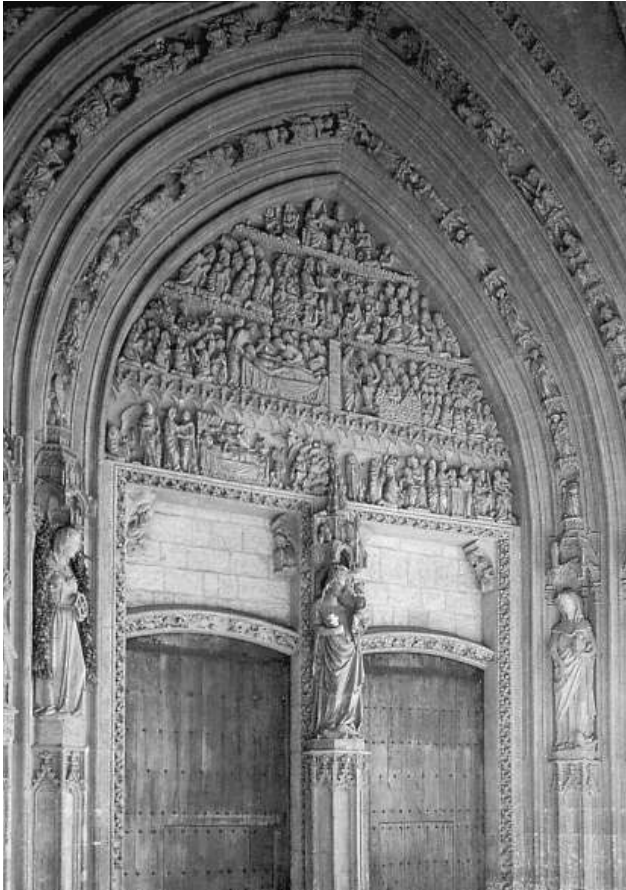


Foto 4. Portal central de la Catedral Vieja



Foto 5. Tímpano del Juicio Final. Catedral de Santa María



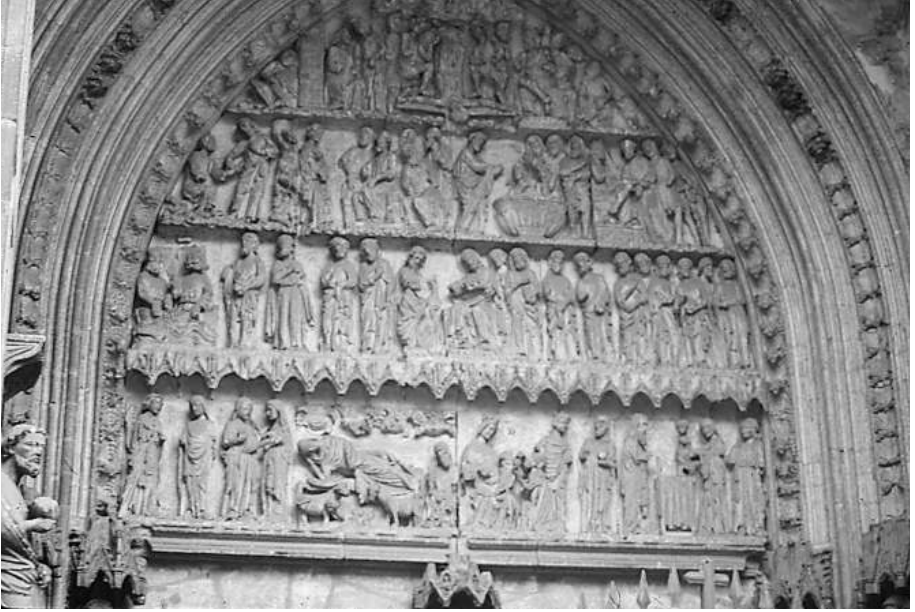


Foto 6. Tímpano de San Pedro. Vitoria



Foto 7. Detalle del relieve del retablo de la Encina. Arceniega

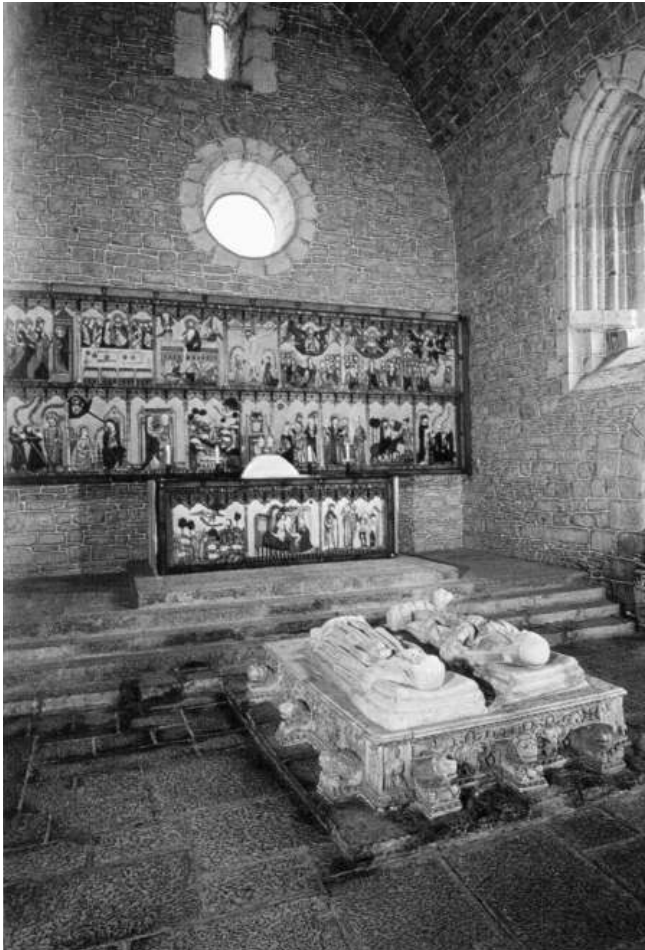


Foto 8. Capilla Funeraria del Canciller Ayala. Quejona



Foto 9. Sepulcro del Canciller Ayala, Nuestro señor del Cabello. Quejona



Foto 10. Relieve del funeral del arcediano. Sepulcro de Ruiz de Gaona en Santa Cruz de Campezo.