

TERCER CONGRESO GENERAL DE HISTORIA DE NAVARRA
NAFARROAKO KONDAIRAREN HIRUGARREN BATZARRE OROKORRA

Pamplona, 20-23 septiembre de 1994



Área II. CORRIENTES ARTÍSTICAS

Ponencia I. EL ARTE GÓTICO EN NAVARRA EN EL PANORAMA EUROPEO. REFLEXIONES
SOBRE LA RECEPCIÓN Y ASIMILACIÓN DE FÓRMULAS NOVEDOSAS.

**SOBRE LA ASCENDENCIA NAVARRA EN LA
PLÁSTICA GÓTICA DEL PAÍS VASCO**

M^a LUCÍA LAHOZ GUTIERREZ

La ascendencia navarra en la plástica gótica del País Vasco -tanto en su contribución formal, como iconográfica- es uno de los puntos en que toda la historiografía artística coincide, si bien con diversos matices. Precisar, pues, esta aportación, delimitar sus conexiones, establecer sus relaciones y formular los grados de dependencia en la medida de lo posible es el objeto y propósito de nuestra comunicación.

Como de todos es sabido, las empresas plásticas góticas en el País Vasco ofrecen dos momentos claramente diferenciados, temporal y formalmente. Se cuenta con un primer estadio, que ha de considerarse la fase clásica, con una producción de altos vuelos e inspiración internacional, retardataria en tanto en cuanto que mantiene fórmulas abandonadas hacía tiempo y que sólo en un foco marginal podían suponer alguna novedad. Este primer avance está centrado preferentemente en Alava, con Vitoria, Laguardia, Quejana y Gaceo como focos principales. Y existe, asimismo, otra etapa más tardía que, avanzado el gótico, y al amparo del progreso comercial y marítimo, se expande por los pueblos de la costa¹. Sus manifestaciones pueblan el litoral, caso de Santa María de Guernica, Valmaseda, Lequeitio, Bilbao, etc.². Pero este segundo impulso desarrolla características propias³, independientes de la

¹ Para una primera aproximación véase FERNÁNDEZ DE PINEDO, E.; *Crecimiento económico y transformaciones sociales del País Vasco (1100-1850)*, Madrid, 1975. *Actas del congreso. La sociedad vasca rural y urbana en la crisis del siglo XIV y XV*, Bilbao, 1975. También GARCÍA DE CORTÁZAR, J.A. *Vizcaya en el siglo XV, Aspectos económicos y sociales*. GARCÍA DE CORTÁZAR, J.A. y otros, *Introducción a la historia medieval de Alava, Vizcaya y Guipúzcoa en sus textos*, San Sebastián 1979. GARCÍA DE CORTÁZAR, J.A. y otros *Bizcaya en la Edad Media* San Sebastián, 1985.

² La producción de este segundo impulso no se centra exclusivamente en el litoral, si bien es de destacar las obras que allí florecen. Es la zona vizcaína la que ofrece ahora mayor pujanza, la aportación guipuzcoana es de menor entidad. Por el contrario, Alava en esta segunda oleada proyecta conjuntos con cierta relevancia vid. LAHOZ, M.L.; «Algunas consideraciones sobre la escultura monumental gótica en Alava», *Goya en prensa*. Véase también nuestra tesis doctoral *Escultura Gótica en Alava*, inédita, Salamanca 1992. Por otro lado la plástica gótica de Vizcaya y Guipúzcoa es peor conocida, aunque no alcanza la magnitud de la alavesa. Como punto de partida puede consultarse, URIARTE, C.; *Estudio de Santa María de Guernica, sus altares e imágenes*, Bilbao, 1976, VV.AA. *Catálogo de Monumentos Nacionales de Euskadi, Vizcaya, T. III*, Bilbao, 1985, VV.AA. *Catálogo de Monumentos nacionales de Euskadi, Guipúzcoa, T. II*, Bilbao, 1985. También ANDRÉS ORDAX, S.; «Escultura gótica monumental en el País vasco: los maestros Sancho de Amparo, M. Sancho y Juan de Acha»; *BSAA*, LV, 1989, pgs. 373-376, DEL VALLE DE LERSUNDI, P.; «La portada occidental de Santa María de Lequeitio», *Letras de Deusto*, 1989, pgs. 47-62.

³ Al hablar de características propias, en modo alguno estamos defendiendo la existencia de una plástica independiente, autonomía y peculiar del País Vasco, dado que se siguen -mejor o peor adaptados y/o adoptados- modelos foráneos. Empleamos el término en el sentido de distinto de la primera etapa, diferente de esa producción clásica.

atracción y predominio navarros, por lo que hemos de ajustarnos a la primera oleada. Así, todo el análisis ha de ceñirse a esas iniciales muestras «clásicas», originadas principalmente en Alava y otras próximas que han de considerarse proyección suya, como la portada de Deva.

El territorio alavés mantiene durante toda la Edad Media relaciones habituales, fluidas y frecuentes con el reino de Navarra. De hecho, algunos de los núcleos arriba citados son fundaciones suyas -caso de Vitoria, debido a Sancho el Sabio-, y -aunque posteriormente basculan hacia la corona castellana-, se crean dependencias y oscilaciones políticas hacia el reino fundador que condicionan la actividad artística allí dada. Por otra parte, focos -hoy alaveses- como Laguardia, conforman durante casi toda la Edad Media centros significativos de la corona navarra, por lo que su producción ha de incluirse en esa esfera y no cabe otro enfoque.

Ahora bien, dentro de esa pretendida ascendencia navarra fluyen y han de distinguirse contribuciones de distinto orden. En primer lugar conviene hablar de aportes que por su proyección han de considerarse indirectos, remotos, en cierto modo extraartísticos, incluso rebasan los márgenes cronológicos de nuestro estudio, pues operan con anterioridad al gótico, si bien inciden en el momento que nos ocupa. Se incluirían en él ciertas obras por motivaciones devotas, caso de la advocación de la Virgen Blanca de clara naturaleza navarra, como ya demostrara APRAIZ⁴, cuyo fervor devocional en Vitoria origina la conocida imagen gótica, aunque en su morfogénesis la estatua resulta más castellana que otra cosa⁵. Engrosarían (también) el grupo aquellas empresas condicionadas por disposiciones políticas. Así, cuando Sancho el Sabio ordena y dispone en el fuero de Vitoria la celebración de juicios en las puertas de San Miguel «Non iure in alio loco, nissi ecclesia sancti Micaléis» concreta una tradición de ámbito judicial llamada a incidir con fuerza decisiva en el proyecto iconográfico gótico que allí se formule, al margen de sus correspondientes connotaciones que traslucen su momento histórico⁶.

⁴ APRAIZ, A, de.; «El origen y la advocación de la Virgen Blanca», BSEAA, Valladolid, T. XLII (1945-1946), pgs. 27-56. Idem. «De nuevo sobre la advocación de la Virgen Blanca, ¿en Navarra o en Burgos?», BSEAA. XLVI-VIII (1947-1948), pgs. 133-147.

⁵ Sobre la imagen de la Virgen Blanca véase nuestro estudio, «Acerca de la Virgen Blanca de Vitoria» Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, en prensa.

⁶ Como hemos sugerido en otro lugar, vid. LAHOZ, M.L.; «El tímpano de San Miguel de Vitoria. Reflejo de sus funciones cívicas y litúrgicas», Academia, 76, 1993, pgs. 390-417.

Y en esa serie de aportes existe un segundo compendio, que opera en la etapa gótica y define lo que virtualmente se conoce como ascendencia navarra en el verdadero sentido de la expresión. Atiende ésta al conjunto específico de dependencias formales, estilísticas, iconográficas que articulan la plástica, como seguidamente vamos a ver.

Para la escultura la bibliografía es unánime en la aceptación y el establecimiento de la ascendencia formal e iconográfica, si bien se distinguen algunas fases y cambios a la hora de valorar los aportes. Inicialmente se subrayó la subordinación, especialmente de las obras vitorianas, en función del dominio político de Vitoria por el reino navarro, como sucedía en los estudios de LAMPÉREZ, TORRES BALBAS, CALZADA o el marqués de LOZOYA⁷. Tesis actualmente superadas -aún sin negar su vinculación-, dado que hacían arrancar el estilo de la segunda mitad del siglo XIV. APRAIZ matiza la contribución apostando por una comunidad de asuntos y desestima la identidad de filiación⁸. URANGA e IÑIGUEZ reúne las obras bajo la denominación de «Escuela del claustro de Pamplona»⁹. PÉREZ HIGUERA suscribe dichas tesis, aunque formula relaciones más tempranas -en torno a 1300- entre Toledo, Olite y Alava¹⁰, YARZA agrupa la producción como «Escultura navarra y su área de influencia (País Vasco)»¹¹. FERNÁNDEZ LADREDA admite cierta comunidad¹². SILVA VERÁSTEGUI señala

⁷ Aunque alguno de ellos se centran como sus títulos indican en la Arquitectura, vid. LAMPÉREZ Y ROMEA, V.; *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*, Madrid, 1909, pg. 329. TORRES BALBAS, L.; *La Arquitectura Gótica, Ars Hispaniae*, VII, Madrid, 1952, pg. 156. CALZADA, A.; *Historia de la Arquitectura*, Madrid, 1942, 2ª ed. pg. 105. MARQUÉS DE LOZOYA; *Arte Gótico en España*, Madrid, 1935, pg. 69.

⁸ APRAIZ, A. de; «Vitoria en los caminos de la Cultura», *Vida Vasca*, 1947 pg. 47. Idem «Los tímpanos de la catedral vieja de Vitoria», *AEA*, núm. 26, 1956, pg. 187.

⁹ IÑIGUEZ, F.; y ESTEBAN URANGA, F.J.; *Arte Medieval navarro; T.V. Pamplona*, 1973, cap. I, pgs. 9 y ss.

¹⁰ PÉREZ HIGUERA, M.T.; «Relaciones artísticas entre Toledo, Navarra y Alava en torno al 1300», *Vitoria en la Edad Media*, pgs. 739-746.

¹¹ YARZA LUACES, J.; *La Edad Media, Historia del Arte Hispánico II. Alhambra*, Madrid, 1982, pgs. 320 y ss.

¹² FERNÁNDEZ LADREDA, C.; *Imaginería Medieval Mariana, Pamplona*, 1989, pgs. 180 y ss.

la contribución en el campo de la iconografía, especialmente¹³. AZCÁRATE diferencia entre la dependencia del foco de Laguardia, integrada en lo navarro, y el vitoriano donde la influencia es más amplia¹⁴.

Por otra parte ciertos autores sostienen una filiación del tipo propuesto para algunos conjuntos pictóricos. Así, todos coinciden en conceder al retablo de la capilla del Cabello de Quejana (actualmente en el instituto de Arte de Chicago) tal origen, CAMÓN AZNAR, POST, PIQUERO y otros¹⁵. YARZA lo considera desde el punto de vista estilístico «un eco tardío de lo navarro»¹⁶. Y LACARRA califica las obras de GACEO con paralelismos a lo navarro¹⁷, al igual que STEPPE¹⁸.

Lugar aparte ocupan las tallas góticas, en especial la imaginería mariana. Se trata de una producción con préstamos vinculantes en ambos sentidos. Ahora bien, la incidencia recíproca entre las Andra-Mari vascas y navarras no se ha delimitado, sin embargo en una tipología formal uno de los grupos se denomina «vasco-navarro-riojano», que viene a definir un conjunto de características comunes, como su nombre indica. Pero el análisis de la fluencia -más que afluencia- y sus contribuciones con la imaginería de las tierras vascas daría pie a otra comunicación, aquí fuera de lugar. Además de contar para el caso navarro con el citado estudio, con referencias a nuestros modelos¹⁹.

PÉREZ HIGUERA adelanta la dependencia a los años 1300, estableciendo relación entre Toledo, Alava y Olite. Uno de los monumentos donde encuentra conexiones es

¹³ SILVA VERÁSTEGUI, M.S.; *Iconografía gótica en Alava. Temas iconográficos de la escultura monumental, Vitoria, 1987.*

¹⁴ AZCÁRATE RISTORI, J.M.; *Arte Gótico en España, Cátedra, 1990, pg. 210.*

¹⁵ POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting Cambridge, 1930 pgs. 127 y ss.* MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia. Op. cit. t. II, pg. 268,* GUDIOL RICART, J.; *Pintura gótica, Ars Hispaniae, IX, Madrid, 1955,* CAMÓN AZNAR, J.; *Pintura Medieval Española, Summa Artis, XXII, Madrid, 1966.* PIQUERO LÓPEZ, B.; *Pintura Gótica, Madrid, 1989.*

¹⁶ YARZA LUACES, J.; *La Edad Media, Op. cit., pg. 332.*

¹⁷ LACARRA DUCAY, M.C., *Aportación al estudio de la Pintura Mural gótica en Navarra, Pamplona, 1974, pg. 15.*

¹⁸ STEPPE, J.C.; «Las pinturas murales de Gaceo», *Vitoria en la Edad Media, op. cit., pgs. 309 y ss.*

¹⁹ FERNÁNDEZ LADREDA, C.; *Imaginería, op. cit., pgs. 141 y ss.*

en portal de Santa Ana -catedral vieja- apoyándose en la arquitectura «pero si puede establecerse la mencionada relación sobre el tipo arquitectónico de la fachada: arco apuntado bajo gablete y organización de jambas con nichos que se apoyan sobre un basamento de arquerías»²⁰. El modelo estructural sigue -al igual que Toledo (puerta del Reloj)- una fórmula común que, como ha señalado SAUERLANDER, «originada en el portal de Saint Teófilo de Notre Dame de París se extiende por el ámbito europeo y perdura hasta el siglo XIV»²¹. No obstante, esta comunidad tipológica de portal, dada su frecuencia, se nos antoja insuficiente como argumento vinculante. La propia autora desconsidera la escultura por su deficiente conservación. La imaginería deviene independiente de los estilemas castellanos y navarros. Sólo parte del programa iconográfico desarrolla alguna temática afín a Olite; se fija un ciclo de la Infancia -desplazado en Vitoria a las arquivoltas- y el Bautismo de Cristo, para el que se prefiere el tímpano. La Sagrada parentela y el Hypapante o la Sagrada Familia, que habitan el dintel, enlazan mejor con una tradición narrativa, quizá ligados a lo italiano, y algo posterior a 1300. En el aspecto formal se aproxima más a Burgos -puerta del claustro- con la que acusa ciertas coincidencias. Incluso los propios estilemas aconsejan retrasar su ejecución, en torno a los años 30 de la décimo cuarta centura, que las mismas coordenadas históricas favorecen²².

PÉREZ HIGUERA aducía también relaciones con Olite y Toledo en el Pórtico de San Pedro. Sobre la imagen del mainel afirma: «La Virgen del parteluz pertenece al mismo tipo de las ya tratadas de Toledo y Olite: mismo modelo iconográfico y también gran relación estilística a pesar de la superior calidad de la Virgen de San Pedro»²³. Sin embargo, el recuerdo -escaso- se debe a la comunidad de época, no a una identidad de mano, ni de influencia, puesto que el reflejo leonés es decisivo en el parteluz vitoriano. También integraba en una campaña conjunta los pedestales del apostolado -pórtico este- y las arquerías bajas de la portada norte, aún dudando si el plan ideado llegó a completarse²⁴. Pero ambos difieren, su ejecución denota caminos divergentes,

²⁰ PÉREZ HIGUERA, M.T.; *Relaciones artísticas*, op. cit., pg. 744.

²¹ SAUERLANDER, W.; *La sculpture gothique en France, 1140-1270 Paris*, 1972, pg. 152.

²² LAHOZ, M.L.; «Contribución al estudio de la portada de Santa Ana», *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, en prensa.

²³ PÉREZ HIGUERA, M.T., *Relaciones*, op. cit., pg. 744.

²⁴ *Ibidem*.

más torpe y anecdótica en los pedestales y de carácter clásico en las enjutas bajas, con cierta evocación de la catedral de Bourges²⁵ y alguna afinidad remota con Tudela²⁶. De otro lado, el programa de la puerta norte desecha su hipótesis, pues despliega un ciclo del Génesis -en esencia- completo, donde temática y distribución obedecen a un orden preciso. Las imágenes fijadas -con la preeminencia otorgada al Pecado y el Diluvio- ilustran las funciones litúrgicas allí celebradas o anejas a ella, pues no menos significativos resultan la proximidad de la capilla bautismal y la presumible celebración del rito de la penitencia pública. Así «el programa descrito vendría a proporcionar la escenografía adecuada a la litúrgica que acogía»²⁷.

Pero, en un momento dado, esta pretendida ascendencia se decanta con vinculaciones muy estrechas, que formuladas en el claustro de la catedral de Pamplona -puerta Preciosa y del Amparo, principalmente- se proyecta de modo significativo en Vitoria, Laguardia y Deva. A la contribución estilística -ya reivindicada- ha de sumarse la iconográfica, de la que también la literatura artística se ha hecho eco.

La redacción del proyecto original del claustro navarro privilegia la muerte de la Virgen, como ya sugería YARZA²⁸. Tal novedad, acaso, conecte con el alcance de los funerales de la Virgen el arte italiano, conforme al progreso anecdótico y narrativo de su plástica. Ecos italianos patentes en Pamplona, pues como ya demostró LACARRA, «Los contactos establecidos entre las cortes aviñonesas y navarras no podía dejar de tener su influencia en el terreno del arte»²⁹.

²⁵ Para Bourges vid. BRUGGER, L.; «"Hebraei dicunt": le soubassement de la Façade occidentale de la Cathédrale de Bourges», *Cahiers Archeologiques*, núm. 41, 1993, 1, pgs. 111 y ss., especialmente fig. 2 y 7.

²⁶ SILVA VERÁSTEGUI, M.S.; *Iconografía*, op. cit., pg. 33 ya apunta la comunidad con los modelos de Tudela.

²⁷ LAHOZ, M.L.; «La portada norte de San Pedro y su contexto litúrgico», *Norba-Arte*, en prensa.

²⁸ YARZA LUACES, J.; *La Edad Media*, op. cit., pg. 321 «En todo caso, es evidente el énfasis en la Muerte de la Virgen y su triunfo partiendo de una temática tan rica en el siglo XIII, con un fin tanto mariano como eclesiológico, pero con una dimensión conceptual diferente, dada la carga puesta en todo lo que afecta a la muerte».

²⁹ LACARRA DUCAY, M.C.; «Influencia de la escuela de Siena en la pintura navarra del siglo XIV», *Reales Sitios*, núm. 82, 1984, pg. 65.

De todas maneras en las obras navarras se produce una extraña síntesis. Los momentos inmediatos a la muerte alcanzan allí un desarrollo extraordinario, se narra el anuncio, la despedida de los familiares, la llegada de los apóstoles y los funerales. Los asuntos fijados conectan más con la tradición pictórica que con la monumental propiamente dicha.

En Pamplona sorprende la reiteración de la Muerte de la Madre. En la Preciosa, en el segundo registro, se dispone en el centro María en el lecho, ya difunta, a su lado se da cuenta de la leyenda de los hebreos. Y la puerta del Amparo le dedica todo el tímpano, donde reposa sobre un féretro como los leones de las repisas certifican. La figuración del ataúd sería más adecuado para la secuencia de la Preciosa, dada su relación con el milagro de los judíos, que quieren profanarlo, y su carácter público, que, de hecho, contradice el recurso de la cama. Por otra parte, en la puerta del Amparo se detalla su «Transitio Animae», acaecida en un ámbito privado, inmediata al óbito -como se ve en Senlis, en Chartres o en Strasburgo-. Además es un modelo abandonado por el arte monumental hacía tiempo; sin embargo de raigambre bizantina se mantiene en la plástica italiana³⁰. La combinación compositiva de situaciones, rompiendo la norma tradicional, legitima el calificativo de síntesis empleados para definir el programa. Pero en estas obras cabe hablar de una dimensión casi secular que enfatiza la espontaneidad y la aproxima más al espectador tanto emocional como intelectualmente.

En este sentido los modelos plásticos del País Vasco se ajustan mejor a una tradición monumental y apuestan por una composición iconográfica de la muerte de la Virgen que sigue la fórmula clásica, aun con algunas variantes.

Asimismo, la redacción de los programas vascos proyecta diferencias y novedades respecto a la Preciosa. Todas -Laguarda, Vitoria, Deva- destinan al dintel un ciclo de la Infancia, como sucedía en otras obras galas, caso de Villeneuve de l'Archêveque, por citar un ejemplo. El acoplamiento de ciclos obedece a un cometido intencional. El proyecto de la Infancia se erige en base de la ulterior Glorificación de María, fijada el tímpano, que la propia liturgia corrobora. A pesar de que en este aspecto la diferencia con la Preciosa no es tan acusada, dado que allí la Anunciación, emplazada en las

³⁰ Sobre este aspecto y sus fórmulas vid. LAHOZ, M.L., «La Dormición de María en el arte gótico alavés» *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, XLIV, 1991, pgs. 109-118.

jambas, constituye -en el sentido real y simbólico- los pilares que sustentan el triunfo de María como dogmáticamente le corresponde. De hecho, en esencia el programa es similar, pero en las portadas vascas la figuración de los ciclos de la Infancia potencian la lectura eclesiológica.

En contrapartida, los modelos iconográficos del País Vasco denotan un mayor apego a la tradición monumental. Es cómo si conociendo los avances navarros se titubease adoptando los asuntos iconográficos pero a la hora de adaptarlos se recurriese a una plantilla más tradicional. Matiz que vendría a articular una de las diferencias respecto a lo navarro mucho más innovador. Sin negar las vinculaciones evidentes apuntadas y reconociendo un horizonte de formación bastante cercano. Como era de esperar, es en el plano de la opción iconográfica -más que en el de la programación propiamente dicha- donde se marcan las distancias. Nada extraño en principio, pues Pamplona es sede catedralicia, atendida por canónigos adscritos a la regla de San Agustín, frente a la condición parroquial del resto de obras, que merma sus posibilidades conceptuales e ideológicas. Además la seo iruñesa es la receptora directa de esos ecos italianos que luego difunde a los otros, a donde llegarán más atenuados, como sucede por ejemplo en la llegada de los apóstoles que en Pamplona se concierta una fórmula que detalla tres momentos sucesivos y las otras portadas ofrecen modelos más tradicionales y simplificados³¹.

La Asunción de la Virgen adquiere gran proyección en las portadas vascas, donde alcanza magnitud extraordinaria, tanto por en su tratamiento plástico, por su composición, como por la preeminencia especial que ocupa en el eje vertical de cada conjunto, llegando a sus máximas consecuencias en la catedral de Vitoria³². Todas dan cuenta de la leyenda apócrifa de Santo Tomás. Los modelos de Laguardia y Deva manifiestan una sorprendente coincidencia con la ventana que Duccio diseña para el Duomo de Siena y otras obras italianas³³. Pero en Pamplona la Asunción de la Virgen, extrañamente, no figuran en el proyecto; acaso una alusión implícita ha de

³¹ El asunto de la llegada de los apóstoles lo hemos tratado en LAHOZ, M.L.; «Sobre el viaje de los apóstoles en la plástica Hispana» *Viajes y Viajeros en el Arte Medieval, V Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo, 1993, en prensa.*

³² LAHOZ, M.L.; «La Asunción del tímpano de la catedral de Vitoria. Algunas consideraciones iconográficas» *Cuadernos de Arte e Iconografía, t. III, 1990, núm. 6, pgs. 5-11.*

³³ Puede verse en ENZO, C.; *La pittura senese del Trecento, Venezia, 1981 lam. 32. Un modelo similar también repite Luca Tomme vid, Ibidem, lam. 255.*

verse en la reiterada cartela que San Juan evangelista enseña en la Preciosa -en lugar de la palma que le acompaña en otros modelos-. El rótulo incide en el matiz profético de sus escritos y, dada la interpretación immaculadista de la Mujer apocalíptica quizá la refiera, teniendo, si la hipótesis fuese válida, un caso de iconografía «supuesta». De otra parte la «Transitio Animae» vendría a sugerirla, siguiendo los primeros modelos de la plástica monumental, aunque no debe confundirse con la asunción misma³⁴.



Pórtico occidental. Catedral de Vitoria. Tímpano central.

El triunfo de la Virgen se ultima en su Coronación. De acuerdo a su papel hegemónico la Preciosa ofrece un modelo singular. Sigue la plantilla inaugurada en Notre Dame de París, donde Cristo, ayudado de un angelillo, coloca la diadema sobre la madre que aquí acaba de ser coronada. Sumamente interesante es el velo que

³⁴ Para una matización al asunto vid. VERDIER, Ph. «Suger a-t-il été en France le créateur du thème iconographique du couronnement de la Vierge?» *Gesta* v. XV, núm. 1 (1978).

levantado por dos angelillos figura en la parte de atrás, que ha pasado desapercibido. Su adopción resulta novedosa en la plástica monumental y ha de tener algún cometido. El velo reincide en un poder universal, puede ser símbolo del Cielo - apropiado para precisar el ámbito figurado- y mantiene connotaciones en relación con la encarnación³⁵. Significados que vendrían a ajustar el programa en el sentido propuesto. En el arte italiano del XIII, acompaña las imágenes de la Virgen con el Niño, teniendo de hecho un testimonio más de esas aportaciones italianas. Y como ha señalado Skubiszewski, «está permitido pensar que el velo en la iconografía mariana sobrepasa la simbólica tradicional de una imagen de poder y reincide en la Encarnación³⁶».



Claustro de Pmplona. Puerta preciosa

³⁵ PAPANASTAVROU, H.; «Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique» *Cahiers Archeologiques*, núm. 41, 1993, pgs. 141 y ss.

³⁶ SKUBISZEWSKI, P.; «Le retable gothique sculpté: entre le dogme et l'univers humain» *Le retable d'Issenheim et la Sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen Age*, Colmar, 1989, pg. 35.

Las otras portadas también presentan la Coronación, aunque ofrecen tres variantes distintas. Cristo corona a su Madre en Vitoria, acompañado de un angelillo se emplea en Laguardia y en Deva es la Trinidad la encargada, como corresponde a una fecha más tardía. En todas ellas ángeles músicos deleitan a la Señora. la variante del músico -frente a sus congéneres turiferario y ceroferario, dominantes en la monumental gala-, responde menor a una tradición mediterránea y de carácter pictórico.



Claustro de Pamplona. Puerta del amparo.

Y dentro de la asistencia del claustro de Pamplona FERNÁNDEZ LADREDA apuntaba concomitancias en las imágenes del mainel de Laguardia y Vitoria como la del Amparo³⁷. Vinculación limitada al aspecto tipológico -hanchement, Niño de medio cuerpo desnudo, arrojado con el velo de la Madre- dado que la ejecución de las alavesas, y especialmente de Laguardia, superan todo lo anterior. Desde el punto de vista ejecutivo proclaman derivaciones de esa imaginería gala mariana del XIV más que de las clásicas vírgenes de mainel.

³⁷ FERNÁNDEZ LADREDA, M.C.; *Imaginería, op. cit., pg. 281.*

Existe también una serie de concordancias estilísticas entre las manos y talleres que trabajan en el claustro de Pamplona y la plástica vasca, proyectados con distinta intensidad. De esta forma, algunos estílemas, concepción de las figuras, dinamismo y ejecución del dintel de San Pedro recuerdan ligeramente lo navarro. En ciertos casos las afinidades son más vagas y se alternan con otras donde la contribución en una dovela o en un asunto son estrechas. La vinculación es bastante elocuente en el tímpano central de la catedral de Santa María de Vitoria. Sin embargo detallar la contribución estilística de modo preciso y a título individual supera el espacio de esta comunicación.

Nos encontramos igualmente una serie de aportes que afectan de modo especial al campo iconográfico. Son préstamos que incide generalmente en una composición determinada. Así, sobre el origen navarro de la Trinidad paternitas que preside el programa de San Miguel de Vitoria ya nos hemos pronunciado en otra ocasión³⁸. Situación que también se había dado en el proyecto de Gaceo. Estamos en estos casos ante una serie de aportaciones iconográficas que proceden preferentemente de la imaginería. No obstante, la pintura navarra asimismo parece contribuir de alguna manera en la formulación iconográfica. De este modo, la adoración de los Pastores de Olite debe influir en el relieve de la Adoración de los pastores de la catedral de Vitoria, como ya había apuntado SILVA VERÁSTEGUI³⁹. Por otro lado, la composición de ARTAIZ -la Adoración del Cordero místico por los 24 ancianos- evoca vagamente la disposición afrontada de Reyes y Obispos que flanquean la de la Asunción del tímpano de la catedral vitoriana, que acaso la sugiera.

³⁸ LAHOZ, M.L.; *El tímpano*, op. cit.

³⁹ SILVA VERÁSTEGUI, M.S.; *Iconografía*, op. cit., pg. 80.



Pórtico de San Miguel de Vitoria. Detalle del tímpano. Trinidad del tipo Paternitas.

Otro tanto puede decirse de la ascendencia navarra en la producción pictórica. La dependencia formal del retablo del Canciller López de Ayala ya se ha apuntado. Si bien el proyecto iconográfico resulta independiente, pues constituye un ejemplo de retablo funerario, integrado en el complejo concebido por el escritor para su reposo final⁴⁰. Incluso algunos autores vinculaban el sepulcro al ámbito navarro⁴¹. Tesis ya superadas con los estudios de PORTILLA y PÉREZ HIGUERA que lo centran en su marco toledano donde se ejecutó⁴².

El propio conjunto de Gaceo delata una afinidad estilística acusada ya reivindicada, como se ha dicho.

Y por último, a la hora de valorar la ascendencia, falta el caso de Santa María de los Reyes de Laguardia, aunque se ha citado reiteradamente en algunos aspectos.

⁴⁰ Sobre el conjunto LAHOZ, M.L.; «La capilla funeraria del Canciller Ayala. Sus relaciones con Italia», *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar* LIII, pgs. 71-112.

⁴¹ MARQUÉS DE LOZOYA, *op. cit.*, pg. 222. DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J.; *Escultura gótica*, *Ars Hispania*, VIII, Madrid, 1954, pg. 116.

⁴² PORTILLA, M.J.; *Quejana Solar de los Ayala, Vitoria*, 1983, pg. 46, PÉREZ HIGUERA, M.T.; «Ferran d González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)» *BSEAA*, 1978, pg. 138.

Estudiar la obra fuera del arte Navarro supondría su descontextualización, como lo proclaman la propia iconografía, las imágenes de los monarcas -entendida como retratos genéricos y ligados al valor de la estatuaria real en el gótico francés y por ende navarro-, la heráldica -con la figuración reiterada del escudo del reino- la misma advocación de la iglesia -vinculada a la monarquía-. Todo ello ratificado por las mismas formas estilísticas y revalidado por razones históricas. Pero su análisis requiere un estudio monográfico que desborda este marco⁴³.



Pórtico de Santa María de los Reyes.

La contribución navarra es determinante en la plástica analizada, como acabamos de exponer, aunque conviene insistir en un análisis pormenorizado. Aquí sólo se ha tratado de una manera parcial. Los vínculos y conexiones estilísticas e iconográficas vienen favorecidos por las coordenadas geográficas e históricas de todos conocidas. En la afluencia de aportes se distinguen dos períodos; uno inicial, anterior al momento

⁴³ *Sobre el conjunto vid. nuestra tesis doctoral, T. III.*

que nos ocupa, y otro gótico que afecta especialmente al siglo XIV⁴⁴. Es de destacar el protagonismo del claustro de Pamplona que agrupa el grueso de la ascendencia tanto formal como iconográfica.

⁴⁴ Aunque de ninguna manera quiere decir que esos aportes se agoten en esa etapa, recuérdese por ejemplo el significado que alcanza en la época romanista.