

LA PORTADA DE SAN GIL EN LA CATEDRAL DE VITORIA

M. Lucía Lahoz

La ciudad de Vitoria adquiere en los siglos del gótico un auge político y económico extraordinario, con el consiguiente desarrollo demográfico que origina la erección de nuevas fábricas religiosas. Santa María, San Pedro, San Ildefonso, los conventos de San Francisco y de Santo Domingo, la parroquia de San Miguel, son obras que se levantan en este momento. La constante actividad de estas décadas determina una configuración urbana decididamente gótica, que sorprendió al mismo Victor Hugo (1) y perdura hasta nuestros días.

Entre todas sus campañas edílicas destaca la de Santa María, que, iniciada a fines del siglo XIII, ejecuta el grueso de su empresa en la centuria siguiente. Aparte de su valor arquitectónico, de considerable envergadura (2) sobresale, especialmente, por su programa escultórico, constituyendo uno de los conjuntos plásticos más significativos de la decimocuarta centuria hispana, concentrado preferentemente en la portada de Santa Ana y en el pórtico Occidental. La citada Puerta de Santa Ana corona el brazo sur del crucero con el tema de los parientes de Cristo y el Bautismo en el tímpano. Para la fachada de Poniente se proyecta el tan común pórtico tripartito. Su programa iconográfico presenta el esquema canónico galo, con un portal dedicado a la Glorificación de la Virgen, en este caso el central; en la portada derecha tiene lugar el Juicio Final y para la puerta izquierda se prefiere una hagiografía, la de San Gil, en la que vamos a detenernos. Las figuras de las jambas, personajes del Antiguo Testamento y Santas, del parteluz, la Virgen, y de los pedestales frente a la entrada, el grupo de la Anunciación y un Profeta, completan el plan ideado. (3)

Arquitectónicamente, la portada de la izquierda, al igual que las otras, dos, está constituida por un amplio basamento sobre podium, formado por los pedestales para las estatuas, rematadas por doseletes sobre las que arrancan las arquivoltas, que describen un arco lancetado y peraltado del tímpano, dividido en cuatro registros.

Dos arquivoltas animadas recorren la portada, en las que se combinan ángeles músicos y personajes con corona y filacteria, posiblemente reyes y profetas, pero la pérdida de sus atributos iconográficos impide su identificación. Las dovelas presentan variedad de inspiración y ejecución, con motivos que manifiestan una acusada impronta clásica -caso de las figuras quinta y sexta de la arquivolta exterior (contando de izquierda a derecha y de arriba abajo)- y otras resultan más toscas, de canon desproporcionado, como sucede, por ejemplo, en la dovela novena del mismo cordón.

El aumento progresivo de registros, su tratamiento a la manera de frisos superpuestos y la propia composición denuncian una cronología avanzada. Se desarrolla la vida de un santo, conectando con la mejor tradición francesa, superada por su amplitud episódica. A lo largo de las fajas, una serie de relieves, en secuencia narrativa continua, esbozan una hagiografía completa, que ha tenido múltiples interpretaciones, Cantera Orive la consideraba la síntesis de varios ciclos, en unos San Pedro, en otros San Nicolás (4); Apraiz reconoce la vida de Santo Tomás (5) y el profesor Azcárate la de San Gil (6)

Comenzamos el análisis por el dintel, de izquierda a derecha, pues así, y de arriba abajo, según parece, se presenta la vida del santo.

La escena inicial dispone a dos personajes de frente uno de pie -descabezado- y otro semiarrodillado, corresponde a la efigie de un hombre maduro, con bigote y corta barba rizada. Ambos sujetan una rica túnica. Cantera identifica la escena con el pasaje de la viuda

Tabita -representada en la figura de pie-, donando sus vestidos, y la interpreta como la obra de Misericordia de vestir al desnudo (7). Apraiz, por su parte, ve en el grupo el momento en el que Santo Tomás, acompañado de Abán, es adorado por la tañedora de flauta (8). Así, pues, toma la túnica como la figura de Abán y por muchacha, el personaje arrodillado, aunque se trata de un varón. El profesor Azcárate ve en la escena la entrega de una camisa o vestido, el acontecimiento con el que comienza la historia de San Gil (9). Silva Verástegui es de la misma opinión (10).

La entrega de la túnica a un paralítico y su curación repentina inicia los milagros de San Gil, según la Leyenda Dorada, lo que justifica que emprenda este ciclo hagiográfico. Voragine nos dice: "Un día, yendo a la iglesia, vió a un paralítico que pedía limosna sentado en el suelo, se acercó a él, se despojó de su túnica, vistió con ella al mendigo, y este quedó repentina y completamente curado" (11). El relato coincide con lo fijado en el ejemplo alavés. Incluso la rica indumentaria del santo se acomoda con su legendaria estirpe real, "San Gil nació en Atenas. Su familia descendía de reyes." (12)

El relieve siguiente coloca a un joven, similar al de la escena anterior, sujetando fuertemente por la muñeca a un anciano, contrahecho y de rasgos monstruosos, de carácter negativo, como su empeño en mesarse las barbas indica (13).

Cantera Orive ve a "una excelsa matrona que cogiendo del revés la mano del anciano le hace violencia "y lo interpreta como " la sabiduría que no abandona al justo (14). Apraiz, continuando con la vida del apóstol incrédulo, distingue, "al criado -en esta caso criada- que acomete contra el santo la ofensa, que si bien las fuentes la fijan en una bofetada se plasma aquí uno de los agravios más reiterados en la Edad Media, consistente en mesar las barbas, injuria penalizada por los propios fueros- incluido el de Vitoria" (15). Para Azcárate se trata de la curación del endemoniado, siguiendo la descripción legendaria de Heredia, "Y en otra ocasión libra a un endemoniado que con sus voces inquietaba la República" (16). Silva Verástegui piensa en la curación del hombre mordido por la serpiente (17).

La Leyenda Dorada relata dos episodios que pueden estar en relación con lo fijado : "En cierta ocasión, al regresar de la iglesia a casa, se encontró con un hombre intoxicado por la mordedura de una serpiente, se aproximó a él y oró pidiendo a Dios que lo sanara, y al instante el enfermo se vió libre del veneno que tenía en la sangre" "Por aquel tiempo había en Atenas un endemoniado que, en cuanto entraba en los templos, con sus gritos y alaridos turbaba la devoción de los fieles, Gil lo curó, obligando al demonio a salir del cuerpo de poseso." (18) Las dos interpretaciones son viables, pero la del endemoniado se perfila con más peso. Todas las narraciones legendarias de la vida de San Gil la recogen, no así la curación del hombre mordido por la serpiente; el aspecto monstruoso y deforme del anciano armoniza especialmente con la idea satánica utilizada en el arte, si bien otros modelos -de la liberación del endemoniado- prefieren el momento preciso en que Satán sale del poseso.

En la historia que prosigue la secuencia narrativa no queda claro el número de personas que lo integran, cinco distingue Cantera, tres Apraiz y Azcárate piensa en cuatro que pueden desdoblarse en grupos binarios. Para nosotros los dos primeros componen una escena independiente. Uno, descabezado, con libro y vestiduras litúrgicas, representa a un obispo hacia el que se vuelve el segundo personaje que repite la indumentaria y las formas vistas en San Gil.

Cantera Orive identifica el episodio de Zaqueo, a quien reconoce en la figura acurrucada en la gruta, con Jesús, acompañado de Pedro, Santiago y Juan; interpretándola como la obra de misericordia "dar de comer al hambriento y de beber al sediento" (19). Para Apraiz representa la bendición de Santo Tomás al nuevo matrimonio real (20). Azcárate, siguiendo la narración de Heredia, ve la marcha de san Gil a Arlés "Después marchó a Arlés, donde permaneció dos años con San Cesáreo, obispo de esta ciudad" (21). Silva Verástegui recoge esta hipótesis aunque no se pronuncia (22).

Los textos dan cuenta de la estancia de San Gil en Arlés con el obispo San Cesáreo. Así en el de Heredia, ya citado, y en La Leyenda Dorada, donde permaneció durante un bienio al lado de San Cesáreo, obispo de aquella diócesis (23). El relieve, con los dos personajes, plasma el encuentro y la estancia del santo griego con el Obispo francés.

Otras dos figuras continúan el discurso hagiográfico. La primera mantiene las formas de san Gil e irrumpe con fuerza, y con un cierto manierismo en la trama, dinamizando el conjunto. La segunda, apenas visible, queda acogida entre unas rocas sinuosas como notación

de la gruta donde transcurre su vida eremítica. Es un personaje anciano, con hábito, calvo y con tonsura, de rasgos borrados.

Apraiz no precisa ninguna identificación, aduciendo su difícil interpretación (24). Azcárate, de acuerdo con el testimonio de Heredia, reconoce el encuentro con Veredimio, "Dexó el poblado y penetrando en una esteril soledad halló a Veredimio ermitaño... se ejercitaba en todo género de penitencia, durmiendo en la tierra, comiendo hojas de árboles y raíces (25). Silva Verástegui cita los hechos de Voragine pero no llega a concretarlos en el representado (26). La Leyenda Dorada también recoge estos hechos: "Un día, sin decir nada a nadie, salió de Arlés y se puso en camino hacia un desierto en el que halló a Veredonio, ermitaño célebre por su santidad, y se quedó con él viviendo a su lado durante mucho tiempo" (27) El conjunto describe, pues, el encuentro con el eremita y el inicio de su vida retirada.

Por último vease a tres personajes. Uno, en pie, de ricas ropas y quiebro manierista, se dirige hacia una gruta rocosa y con vegetales, donde emerge el busto de una figura, con hábito y con libro. Sobre el modelado rocoso de la gruta se disponen unos cuadrúpedos; perros, a la derecha, y posiblemente una cierva a la izquierda. Y un lancero, con sayal corto y pica, que testimonia la actividad cinegética practicada.

La escena de cacería dispone a sus integrantes en planos superpuestos e intercalados, pero relacionados a través de los gestos, concretándose un esquema dinámico. El naturalismo de los motivos vegetales ha de vincularse con el gusto por el paisaje y el nuevo sentimiento hacia la naturaleza, postulada por los franciscanos.

La primera figura -vestida con lujo- pudiera considerarse de modo aislado e interpretarla, de hecho, como la marcha de San Gil hacia un paraje de mayor soledad, lejos del reconocimiento y la popularidad alcanzada por el santo, como sugiere La Leyenda Dorada: ".. por lo cual decidió marcharse de aquel desierto y buscar algún sitio más aislado en el que pudiera vivir alejado de la gente" (28). Sin embargo, también puede agruparse con las figuras siguientes -el eremita y el lancero-. Representaría entonces al hijo del rey de caza, identificación que se ajusta mejor con la riqueza de las ropas del joven príncipe, poco apropiadas para un eremita. Cantera, de modo poco convincente, ve en el pasaje el entierro de la viuda Tabita, y a San Pedro en el lancero como enterrador, resucitando a la viuda, como imagen de la obra de "enterrar a los muertos" (29). Apraiz no la define, pero la considera algún pasaje de la vida de Santo Tomás (30). El profesor Azcárate remite a Heredia y a Voragine, pero sin llegar a concretar nada (En el personaje con la lanza distingue al anacoreta (31). Silva Verástegui piensa que tal vez se fije aquí la caza del hijo del rey, compuesta por el personaje semidesnudo y el de la gruta (32).

La Leyenda Dorada cuenta como, establecido el santo en la gruta, el Señor puso a disposición del ermitaño una cierva que le servía de alimento. .. un día los hijos del rey fueron a cazar a aquellos montes y, al ver a cierta distancia una cierva, se lanzaron en su persecución... La cierva acosada corrió a refugiarse en la cueva y el santo pide a Dios protección y los perros no se atreven a cazarla. Al anochecer los cazadores se retiran (33). El relato legendario coincide con el relieve catedralicio. La figura, a la izquierda de la gruta, ha de ser el hijo del rey -su condición de príncipe armoniza con el lujo de su atavío. La cierva que, próxima a él, corre a refugiarse en la cueva desempeña un papel significativo: precisa la escena y sirve de enlace del joven con las otras figuras. El orante de la gruta ha de representar necesariamente a San Gil, con el libro abierto e implorando a Dios por el animal. El lancero es, sin duda, el sirviente que acompaña en la cacería al hijo del monarca, la lanza evidencia la actividad venatoria llevada a cabo.

La importancia otorgada a la trama y el tipo de representación elegida coincide con el modelo de la arquivolta de la Catedral de Chartres, donde el príncipe es un niño, aunque se capta también el encuentro del Santo y el rey (34). Por el contrario, en Vitoria el programa es más narrativo y de mayor amplitud episódica, debido al avance cronológico respecto al modelo francés que lo informa.

La representación en un paraje boscoso, aparte de seguir literalmente la leyenda, conecta con un sentido del bosque como lugar propicio para que se pueda manifestar lo maravilloso, que además es un recurso muy habitual en la literatura del momento (35). Asimismo, la caza se convierte en un camino que conduce a lo maravilloso, que adquiere la categoría de "topos" de la época (36).

Las secuencias descritas en el dintel, observan el ritmo histórico de los acontecimientos según la Leyenda. Se eligen los primeros milagros de la vida del santo griego (curación del paralítico, exorcización del endemoniado, encuentro con el Obispo de Arlés, vida

eremítica con Veredimio y episodio de la caza del príncipe). Pese a su continuidad cada escena conserva su autonomía plástica y se suceden sin solución clara entre ellas.

Un friso corrido de carácter arquitectónico sirve de separación del registro. Desarrolla esquemas amurallados y cuerpo turriformes con arcos apuntados y decoración fitomórfica, trasdosando el conjunto.

En el extremo izquierdo de la segunda faja un navío se debate entre un fuerte oleaje, con varios embarcados, cuyos gestos y posturas acusan la desesperación que les acecha. En la orilla un monje reza para calmar la tempestad y lograr la salvación de los marinos, refugiado en una gruta rocosa, poblada de vegetación agreste.

Se formula una composición muy movida, que el propio ritmo de las olas subraya. Se diferencia perfectamente el medio terrestre del marino, llegando a una síntesis de ambas para crear un relato conexo, con visos naturalistas, que denota la capacidad del artista en la distribución de las figuras, logrando una exposición realista. Hay una revalorización del paisaje como fondo, adecuado para enmarcar el conjunto, y con valor significativo, pues precisa el verdadero sentido de la historia. El gusto por el detalle llega a sus máximas consecuencias, fruto del espíritu anecdótico, propio de momentos más avanzados.

Para Cantera se trata del milagro de San Nicolás salvando de una tempestad a los peregrinos (37). Apraiz piensa en la navegación de Santo Tomás a la India (38). Azcárate supone la calma de una tempestad por San Gil (39), a quien sigue Silva Verástegui (40). La Leyenda Dorada apunta como, intentando alejarse del reconocimiento público, se refugio a orillas del mar, "estando un día en la costa, vio a unos marineros en trance de naufragar a causa de una tempestad que se había desencadenado, Gil oró por ellos y con sus oraciones consiguió salvarlos" (41). Momento que se ajusta con lo fijado en esta escena del segundo registro.

El pasaje siguiente fija el encuentro entre un monje y unos jinetes en un pasaje boscoso. En el extremo izquierdo una gruta acota la trama, cubierta con motivos vegetales que articulan la composición y sirven de fondo al conjunto. Del covacho sale un monje al encuentro de los jinetes, y su rostro recuerda al del patriarca Abraham en el sacrificio de Isaac, fijado en un dintel del portal central. El eremita saluda al jinete y sujeta un libro cerrado, alusivo a las lecturas de su vida contemplativa. La desproporción de su mano acaso refiera la herida infringida por las flechas que, disparadas a la cierva, lesionan al santo estableciendo relación con la escena de la caza, fijada justo debajo suyo y que pudiera proseguir aquí. A los pies del monje quedan restos de un animal, tal vez, la cierva; en una grieta de la roca asome una liebre y un ave descansa en un nido, conectando con el carácter anecdótico propio de fines del XIV, además con un valor bíblico notorio, pues enfatizan la vida eremítica.

Un jinete avanza hacia el ermitaño acompañado de otro a caballo y un sirviente. Su presencia completa cumplidamente la composición y articula el conjunto. La montura del primer caballero, ricamente enjaezada, de formas naturalistas y resabios clásicos, remite, aun sin olvidar la magnífica talla animal de Chartres, a una interpretación del gótico italiano. Trota hacia la gruta con un porte gallardo. Sobre el corcel cabalga un rey con espuelas, túnica, sobretúnica y manto cruzado, echado por la espalda con elegancia. Con un mano sujeta las riendas y con la otra saluda, en gesto que evoca un arenga. Gira la cabeza hacia el espectador, aunque las fracturas que se aprecian en el cuello hacen pensar si se debe a una restauración, o si, por el contrario, es original, siguiendo un modelo muy repetido (42). Recuerda las imágenes ecuestres del emperador saludando y especialmente a las del caballero victorioso, que tanta popularidad alcanzaron en el románico (43). Una de las figuras más próxima -y de más calidad- es la del pórtico de Armentia, en la que pudo inspirarse (44), cabiendo suponer una síntesis entre lo regional -de tradición ya asentada- y lo foráneo. Cifra elegante corona y sus rasgos son clásicos, repitiendo modelos de algunos reyes de las dovelas especialmente el nº once -arq. exterior- y el segundo -de la interior-. Es una de las piezas más elegantes del tímpano. Su porte distinguido puntualiza el carácter aristocrático del efigiado.

Para Cantera representa el momento en que tres generales del ejército de Constantino -Nepociano, Orsino y Apolonio- vienen a dar las gracias a san Nicolás por haberles salvado de la cárcel y le traen los presentes del mismo emperador (45). Idea que ha de desestimarse por ser rey el primero y ser solo dos los jinetes. Apraiz piensa en el recibimiento de Tomás por el monarca Gondoforo a su llegada a la India, aunque también para este autor puede tratarse del legendario encuentro con los Reyes Magos (46). Según Azcárate corresponde al encuentro del monarca con San Gil, tras la cacería del príncipe (47), que mantiene Silva Verástegui (48). La

Leyenda Dorada en la visita del monarca con el monje precisa la asistencia del obispo. Se entabla el diálogo entre ellos y el santo, herido en una mano, rechaza los servicios del médico, como medio de purificación a través del sufrimiento físico. Como apunta Azcárate, la mano deforme conecta con el episodio de la caza. Pero como no hay referencia alguna a la caza, aparte de la mano, y la ausencia del obispo, que coprotagonizaba el encuentro, pensamos que tal vez aluda a otra visita del santo con el monarca y no específicamente a la primera. Sabemos que el rey continuó visitándole a menudo y, posiblemente, pueda tratarse del aquel legendario encuentro donde Gil exhorta al soberano a invertir los donativos en la construcción de un monasterio, figurado a continuación en el registro superior.

Tal interpretación como la visita del monarca al santo y la inducción para patrocinar el monasterio posibilitaría el ritmo de lectura de izquierda a derecha y de abajo arriba común en los programas, aunque en algunas ocasiones se altere.

El encuentro entre el rey y el eremita, en plena soledad, resulta regular en la hagiografía monacal. Constituye un pretexto para una reflexión de tipo moral y adquiere la categoría de "Exemplum" en torno a la idea de lo vano de las cosas terrenales (49). Existen además una serie de préstamos de este tipo de encuentros -entre el rey y el anacoreta- a la hora de formular el encuentro de los tres vivos y los tres muertos (50).

Unas formas sinuosas, inspiradas, ya en nubes, ya en motivos vegetales, marcan la separación del registro superior, repitiendo los modelos del tímpano central.

La primera escena de este tercer registro detalla minuciosamente una empresa constructiva con numerosos personajes empleados en la tarea. De izquierda a derecha, aparecen dos figuras, posiblemente, los directores o maestros de obras. Algunos autores identifican a San Gil Abad con el personaje en primer lugar, pero su atavío menestral sería un inconveniente a no ser que se entienda "alegorico more", en tanto en cuanto que sus acciones deciden la construcción. El otro encargado dirige la actividad de unos obreros, con su indumentaria característica, afanados en las más variadas tareas, unos cortan bloques, algunos cincelan sillares, otros trasladan las piedras, ya talladas, a la construcción que figura al fondo. La fábrica emerge firme, con aspecto de fortaleza, almenada, con cuerpo turriforme, en cuyo paso se abre, bajo arco apuntado, una ventana de tracería gótica, -trilobulada y con óculo-. En el segundo piso de esta construcción en marcha campea un rosetón.

La escena, aparte de su significativo valor hagiográfico, constituye un testimonio magnífico de la actividad constructiva en la Baja Edad Media; es de suponer que el artista inspirado en su propio modo de trabajar, lo fije en el relieve, legándonos un espléndido testigo, directo y de primer orden, de las campañas edilicias.

La construcción de un monasterio, de una iglesia, de un palacio es una constante en la literatura hagiográfica, con numerosos ejemplos en la iconografía gótica, a la par que compositivamente mantiene ciertas afinidades con la representación del tema de la Torre de Babel, que también abunda en el momento que nos ocupa.

Para Cantera corresponde al momento en que San Nicolás sustituye a su tío al cargo de la obra, interpretándola como la construcción de la Jerusalén celestial "bienaventurada visión de paz", que se eleva hasta los cielos con muros formados de piedra viva, que somos los hombres según el Himno de Vísperas de la Dedicación de la Iglesia (51). Según Apraiz, "es el palacio que Santo Tomás hace en las moradas celestiales" (52). Azcárate lo identifica con el monasterio que el monarca hace para San Gil (53). Silva Verástegui mantiene la tesis de Azcárate pero reconoce al monarca como Carlomagno que legendariamente es posterior (54). La escena elegida se ajusta a la narración italiana de Gil exhortando al soberano: "Invierte todo ese dinero que a toda costa quieres entregarme en la construcción de un monasterio en el que puedan santificarse muchos religiosos observando la disciplina monástica" (55).

En su lectura ha de incidirse en San Gil como constructor material y espiritual con un sentido eclesiológico, con referencias a la iglesia como edificio, materializada en la fábrica en ejecución y como Comunidad, relativo a la orden que instituye. Valor eclesiológico que articula en parte los programas góticos.

El siguiente relieve distribuye una serie de personajes alrededor de una litera donde se incorpora una figura joven, barbada y

sonnoliente, relacionándose gestualmente con un monje con hábito que se encuentra a los pies de la camilla. Completan la trama unos monjes y otros personajes rezando.

El escaso espacio era pie forzado para disponer el conjunto. Se subsana este inconveniente colocando la litera en diagonal y distribuyendo los protagonistas en torno suyo, y hacia atrás.

Cantera piensa en San Pedro curando a Eneas y considera la obra de misericordia de "visita al enfermo" (56). Para Apraiz representa la conversión y el bautismo de los indios por el apóstol tras el reparto de los tesoros de las arcas reales y la tormenta (57). Según Azcárate es la resurrección del príncipe de Nimes (58), al igual que Silva Verástegui (59). La Leyenda Dorada da cuenta como, "Al pasar por Nimes y enterado del óbito del hijo del gobernador se acercó al difunto y lo resucitó" (60), como se fija en el relieve vitoriano, que incluso observa el ritmo histórico de los acontecimientos, pues sucede siendo ya Gil abad.

En el tímpano se desarrolla una composición, con un personaje central nimbado, sentado y flaqueado por tres genuflexos a cada lado. La figura central repite las formas de Cristo en el Juicio Final, fijado en el portal derecho, aunque algo más tosco (61). Su canon, su hechura y su imagen enlazan con la tradición del XIII, aunque ejecutado en el XIV. En la izquierda sujeta un objeto circular, plano, dividido en dos mitades y con relieves, que puede ser, bien un pan, bien una forma astral, o, incluso, un crismón como el que acompaña el libro de Cristo en San Miguel de Estella, aunque su uso resultaría muy retardatario. Le falta la mano derecha pero la disposición de su brazo indica que estaba levantada, ya bendiciendo, ya sujetando algo, ¿un cáliz?; más probable este último objeto puesto que en el muro quedan restos de un apoyo excesivamente alto para una bendición.

Como se ha dicho, en los laterales se disponen unos personajes arrodillados, distribuidos en dos grupos en disminución de tamaño hacia el vértice; su deficiente conservación impide una identificación precisa. La figura más cercana a Cristo, a la derecha, parece haber llevado un bastón, acaso un báculo. Las figuras de la izquierda visten hábitos monásticos, pensamos en San Gil para el monje más próximo a Jesús, y de mayor tamaño que los otros, que, como titular del tímpano, ocupa ya la Gloria.

La interpretación de la escena superior plantea algunos problemas. El señor Cantera lo define como un conjunto sacramental; piensa en Jesucristo como sacerdote y como víctima, "sacerdote eterno, según la orden de Melquisedec"; identifica el pan como Hostia y en la mano perdida suponía un cáliz, "y muestra el pan eucarístico fraccionado teóricamente por líneas en dos mitades, subdividida la inferior en tres partes, como alusión a la trinidad de las Personas". Los arrodillados fijados en seis, con la Eucaristía representarían la totalidad de los Sacramentos (62). Apraiz piensa en "la representación de los hijos del Rey a los que Tomás hace Santos que encuentra así en la visión de Dios su recompensa y su gloria" (63). Para Azcárate es San Gil rodeado de seis figuras; y en el objeto circular ve el sol, pues el Códice Calixtino define al santo como "aquella brillantísima estrella griega que después iluminó con sus rayos a los provenzales" (64). Silva Verástegui la supone como visión de la Gloria, con Cristo sentado en el trono, bendiciendo y con la bola del mundo; siguiendo los ejemplos franceses, caso de Santo Tomás en Semur, o San Esteban en París donde Cristo como soberano corona los tímpanos hagiográficos (65).

Reconocer a Cristo en el personaje central queda fuera de toda duda. Sus rasgos coinciden con otros modelos cristológicos del pórtico, al igual que su nimbo, su indumentaria y sus formas. Identificación que se apoya también en su frecuencia rematando una hagiografía en los programas galos caso de San Martín de Chartres, San Esteban de París Santo Tomás en Semur, San Calixto de Reims, Auxerre, entre otros (66). Pensar en San Gil sería concederle excesiva importancia al Códice Calixtino en este momento. Sin embargo, especificar su actitud y el objeto circular que enseña ya es discutible, para bola del mundo se nos antoja excesivamente plana y la manera de asirla también lo desestima. Todo parece indicar que se trate de una forma astral o de un pan, como habíamos apuntado. En el primer supuesto -bajo forma astral- presentaría Cristo como Cosmocrator, asimismo en numerosas ocasiones, como de todos es sabido, se había asimilado con el Sol. Pero en esta hipotética interpretación las figuras que le acompañan pierden un poco su sentido.

La segunda posibilidad -como Pan- enriquece el significado del conjunto con un valor Sacramental y ha de interpretarse como una visión Eucarística. Sobre la puerta del Sacramental ya figuraba un motivo parecido, donde, según Brehier, Cristo administra el Sacramento, acompañado de ángeles con incensarios y candelas, representando una Divina Liturgia a la manera Bizantina (67), que

caso, influya aquí. En Vitoria, por tanto, se centra toda la atención en un Cristo que enfáticamente expone un pan lo que hace muy posible el simbolismo indicado, como visión Eucarística.

Pero, como se ha dicho, a la derecha de Cristo aparece un monje, que hemos identificado con San Gil. Así pues la hagiografía y los hechos de la vida del titular, exaltados en los registros inferiores, se traducen anagógicamente en su salvación, según figura en el vértice, integrando la visión de la Gloria que se completa con la Eucaristía, entendida en el nivel anagógico como Agape Celeste. De este modo la vida ejemplar de San Gil tiene por recompensa el "refrigerium" de la Eucaristía.

Además del simbolismo y la interpretación apuntada, se ha visto como una de las figuras de las arrodilladas lleva un posible báculo, que acaso lo identifique con un Obispo, y, en este supuesto, ha de tomarse como referencia a -la iglesia militante que se completa con la Triunfante, materializada en San Gil y sus compañeros. La exposición Eucaristía queda de esta manera flanqueada por la Iglesia Triunfante y la Militante reproducción un modelo compositivo que evoca el esquema usado en la Adoración del Cordero Místico que adquiere consideración en estos momentos, piensese en el ejemplo mural de Artaiz, por citar uno cercano. Incluso en cierto modo el significado profundo implícito es el mismo. Y desde el punto de vista compositivo se notan una serie de afinidades con el modelo utilizado para "La comunión de los Reyes de Aragón, procedente de San Miguel de Daroca (67 bis), que apoyan la interpretación eucarística propuesta.

Todo vendría insirtir, de hecho, en la simbología CRISTO-IGLESIA, que, junto con la Portada Central, dedicada a la Virgen articularía el programa conjunto en las tres coordenadas "MARIA-CRISTO-IGLESIA" que rige los programas góticos. Se sigue así en este aspecto los programas proyectados y canonizados en Chartres, Senlis, París etc. (68), pues como ha señalado el profesor Moralejo, "la imaginería medieval se caracteriza por lo que tiene de general, normativo y simbólico: de sistemática summa o enciclopedia, de pensamiento imaginado por encima de fronteras y acontecimientos" (69).

Por otra parte, dentro del simbolismo sacramental y Eucarístico, el personaje central representaría al Esposo de la Iglesia que el mismo se ofrece en sacrificio y este sacrificio queda presente en la Iglesia, especialmente a través del Sacramento que significa. Asimismo, se emplea los recursos simbólicos de la propia arquitectura pues, la puerta, acceso físico al templo, sirve de soporte al Sacramento via espiritual a la Iglesia como comunidad.

El tímpano fija una hagiografía completa la de San Gil, como apunta Silva Verástegui, constituye un "ejemplum" a imitar "las buenas obras de San Gil servían de exhortación de la conducta a seguir por quienes deseaban superar las pruebas definitivas del Juicio" (70). Azcárate cifra la elección en: "la popularidad que alcanza el santo en la Edad Media en relación con la dispensa de la confesión para la remisión de los pecados y su patronazgo de arqueros y lisiados. No obstante, creo que quizá habría que buscar la razón de la dedicación de un tímpano en una iglesia de patronato real, costeadada por el rey, conforme los escudos, que vemos en el interior, entre otras razones, y en este caso habría que tener presente la importancia que tuvo la Corte de Alfonso XI, singularmente entre 1338 y 1350, el arzobispo de Toledo, Primado de España y Canciller de Castilla don Gil de Albornoz, cardenal desde 1350 y ya al margen de la política castellana" (71).

La devoción a San Gil progresa significativamente en la Edad Media -ya el Códice Calixtino hacía una gran alabanza de su figura- y sobre todo adquieren importancia su ciclo iconográfico (72). Pero su elección en Vitoria la decide -supongo- especialmente su relación con la realeza, pues es la monarquía quien patrocina su construcción (73). Por otra parte, conforme a la concepción conjunta del programa, que rige la mentalidad gótica, este portal de San Gil vendría a enriquecer y matizar el proyecto general. Así a las categorías de vírgenes, mártires y confesores que componen la jerarquía de Bienaventurados, fijadas en el Paraíso -portal del Juicio Final- añade condición de monjes y eremitas que San Gil auna en su persona, completando la visión de la Gloria como era frecuente en la Edad Media, donde las categorías de bienaventurados estaban perfectamente establecidas y jerarquizado.

Por otra parte, resulta extraño, aunque las advocaciones primitivas se han perdido, que en ninguna de ellas exista una referencia al santo Galo, ya sea de un capilla,. ya de un altar que vendría a apoyar la identificación propuesta.

La división en varios registro ya promulga su cronología avanzada. El tímpano se fragmenta en cuatro registros, que de manera

narrativa ofrece la secuencia histórica de los acontecimientos. Presenta una lectura lineal de izquierda a derecha, habituales en este tipo de obras, donde incluso el tema del encuentro del monje eremita y el monarca observa este ritmo, según nuestra hipotética interpretación, con lo que se ofrece una lectura que acomoda su discurso estrictamente al tiempo histórico de los acontecimientos fijados.

Tenemos en esta obra uno de los ciclos más completos dedicados al santo griego, sorprende por su amplitud episódica, incluso algunos de los reconocidos son bastante extraños en su representación hagiográfica. Y sin embargo, se prescinde de uno de los más característicos, el de la Misa de San Gil, donde perdona un pecado no confesado a Carlos Martel, que favorece su devoción por ser el único santo que dispensa de la confesión.

Desde el punto de vista iconográfico, enlaza pues con toda la tradición gala anterior. Se narran los hechos de la vida del titular, que se traducen en su salvación como figura en el vértice, integrando la Visión de la Gloria y participando del Agape Celeste que introduce en el programa un valor sacramental y anagógico notorio. Los ángeles y patriarcas de las arquivoltas pueden completar la Visión de la Gloria. El proyecto de este portal incide en los valores cristológicos y eclesiológicos del programa.

Estilísticamente este portal de San Gil ha de relacionarse necesariamente con el dintel del portal derecho, dedicado a Santiago y coronado por un Juicio Final (74). Sobre todo en la escena de San Gil con el Obispo de Arles, repite las formas de la historia de Santiago, especialmente. la predicación de Santiago y de San Pedro, aunque las telas resultan un poco más toscas y se aprecia un pérdida de los efectos lumínicos, de luces y sombras.

El ritmo de toda la composición del portal de San Gil es dinámico con cadencias manieristas y el quiebro de las figuras son más acusadas en las escenas del dintel. Los registros superiores se ajustan más a un concepto de relieve más plano y pegado. El episodio del encuentro con el monarca denuncia una clara inspiración clásica. Aumentan los valores narrativos y anecdóticos. Hay un avance del concepto del fondo que es ya no es al que se pegan literalmente las figuras, sino que queda como marco sin ser determinante pues los protagonistas se desplazan por él con plena libertad y gran naturalismo. Concepción de todo el conjunto al servicio de una narración continua, que de unos motivos desemboca en otros con plena independencia, aunque sin solución clara entre ellos, observando de modo riguroso el orden de los acontecimientos. Hay una intensificación del sentimiento expresivo. Se ha llegado lejos en la fijación del programa y los visos de realidad que tiene, pues como ha señalado Focillon, si hubiese que definir la escultura de la Edad Media diríamos que la gótica es la manifestación de la piedad que lleva a la devoción (75), como queda, aquí perfectamente expresado.

En el tímpano se detectan afinidades efectivas mayores con el portal del Juicio Final que le antecede, aunque hay algunas notas estilísticas que se repetirán en el portal central, no del mismo maestro, especialmente en asuntos y formas marginales.

La cronología de la obra corresponde a una recién iniciada segunda mitad del siglo XIV, como los propios estilemas denuncian. Este portal de San Gil debe proseguir sin duda la ejecución del tímpano del Juicio Final y sus formas, como se ha apuntado. Son un consecución de aquellas, especialmente el dintel, debidas al mismo taller. Este tímpano debe anteceder las obras de la portada central. Pero todo el conjunto corresponde a un mismo proyecto iconográfico, si bien ejecutado progresivamente y con distintas aportaciones estilísticas.

NOTAS

(1) Victor Hugo, Notre Dame de París Lib. III, cap. II, define a Vitoria como "Villa gótica completa y homogénea", comparándola a Nuremberg.

(2) No es cuestión ahora de analizar la arquitectura del conjunto. Una minuciosa descripción y análisis en Azcárate Ristori, J.M.; "Catedral de Santa María (catedral vieja)", Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria. T.III Vilori. 1968, pp. 83 y ss.

(3) Un análisis más detallado del conjunto en nuestra tesis doctoral, Escultura gótica en Álava.. Defendida en la Universidad de Salamanca, Julio, 1992, T, I y II.

(4) Cantera Orive, J., El pórtico y la portada de la catedral de Vitoria. 1951, pág. 14-16.

(5) Apraiz Buesa, A. de.; "Los tímpanos de la catedral Vieja de Vitoria", Archivo español de Arte, T. XXVI, 1956, pp. 197-202. Interpretación que mantiene Duran Sampere, A. y Ainaud de Lasarte, J.; Escultura gótica. col. Ars Hispaniae, Vol. VIII, Madrid, 1956, pág. 160.

(6) Azcárate Ristori, J.M.; La catedral. Op. cit pág. 94-95. Esta identificación ha sido mantenida por Silva Verástegui, M. S.; Escultura gótica en Alava. Temas iconográficos de la escultura monumental. Vitoria, 1987, pp. 247-57. También Andrés Ordax, S.; "Arte", País Vasco. Col. Tierras de España. Fundación Juan March, Madrid, 1987, pp. 192. Existen otros estudios más recientes que recogen todas las interpretaciones sin abogar por ninguna. Así Portilla Vitoria, M. J.; "El arte en los templos vitorianos", 800 Fundación de Vitoria. Vitoria, 1981. pp. 8. Idem Vitoria gótica. Vitoria, 1985 Idem, Una ruta europea por Álava, a Compostela del paso de San Adrian, al ebro. Vitoria, 1991, pp. 189. VV.AA. Catálogo de Monumentos Nacionales de Euskadi. Alava. T.I. Bilbao 1984 apunta también todas las interpretaciones anteriores. Sorprende como en un estudio reciente del gótico en Alava Martínez de Salinas, F.; y Eguía, J. "El estímulo renovador del gótico", Álava en sus manos, Vitoria, 1984, no se pronuncie, ni tan siquiera analice detenidamente la escultura gótica monumental en Alava, uno de los capítulos y de las contribuciones más destacadas de la provincia a la plástica peninsular.

(7) Cantera Orive, El pórtico. Op. cit., pp. 16

(8) Apraiz Buesa, A. de; Los tímpanos Op. cit. pp. 201.

(9) Azcárate Ristori, J. M. La catedral Op. cit. pp. 94 notas 13 y 14.

(10) Silva Verástegui, M. S.; Iconografía. Op. cit. pp. 251

(11) Voragine, J, de; La Leyenda Dorada. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1987, cap. CXXX, pág. 563.

(12) Ibidem

(13) El ademán de mesarse las barbas es uno de los gestos de duelo más generalizado en la Edad Media, como se fija en numerosos ejemplos de la iconografía funeraria. Pero también en el lenguaje gestual simboliza el agravio. Tirar de las barbas a alguien es una de las ofensas más graves y la legislación la castiga, como se ve en las propias ordenanzas de Vitoria que aunque más tardías recogen una tradición anterior ya establecida. En el poema del Mio Cid también se refiere ya como ultraje..

(14) Cantera Orive, J.; El pórtico. Op. cit. pág. 16. Aunque este autor considera la imagen de San Gil como una mujer, que para nosotros no ofrece ninguna duda.

(15) Apraiz Buesa, A. de; Los tímpanos Op. cit. pp. 201

(16) Heredia, Fray, A. de, Vidas de Santos, bienaventurados y personas venerables de la sagrada religión de Nuestro Padre San Benito. Madrid, 1685. T.III, pp. 365. citado en Azcárate, Ristori, J.M.; La catedral Op. cit. nota 14.

(17) Silva Verástegui, M. S. Iconografía gótica. Op. cit. pp. 250-251

(18) Voragine J. de; La Leyenda. Op. cit., pág. 563.

(19) Cantera Orive, El pórtico. Op. cit. pp. 17

(20) Apraiz, A. de.; Los tímpanos Op. cit. pp. 201.

(21) Azcárate Ristori, J. M.; La catedral Op. cit. pág. 94, notas 13 y 14.

(22) Silva Verástegui, M. S. Iconografía gótica. Op. cit. pp. 251

(23) Voragine J. de; La Leyenda. Op. cit... pág. 563.

(24) Apraiz Buesa, A de; Los tímpanos Op. cit. pp. 201

(25) Azcárate Ristori, J. M.; La catedral Op. cit. pág. 94, notas 13 y 14.

(26) Silva Verástegui, M. S. Iconografía gótica. Op. cit. pp. 251

(27) Voragine J. de; La Leyenda. Op. cit., pág. 563.

(28) Ibidem.

(29) Cantera Orive, El pórtico. Op. cit. pp. 17

- (30) Apraiz Buesa, A de; Los tímpanos Op. cit. pp. 201
- (31) Azcárate Ristori, J. M.; La catedral Op. cit. pág. 94, notas 13 y 14.
- (32) Silva Verástegui, M. S. Iconografía gótica. Op. cit. pp. 251
- (33) Voragine J. de; La Leyenda. Op. cit., pág. 564.
- (34) Sauerlander, W. La sculpture gothique en France, 1140-1270. París, 1972, lam. 124.
- (35) Como apunta Español, F.; "El 'encuentro de los tres vivos y los tres muertos' y su repercusión en la Península Ibérica" en Estudios de Iconografía Medieval Española ed. Yarza, J.; Barcelona, 1984 pág. 64 nota 24, con referencias bibliográficas a esos textos literarios.
- (36) Sobre este aspecto vid. Yarza Luaces, J. "La capilla funeraria hispana en torno a 1400". La idea y el sentimiento de la Muerte en la Historia y en el arte de la Edad Media, Santiago de Compostela, 1988. pp. 82 Vid. también del mismo autor "Problemas iconográficos de la techumbre de Teruel", El artesanado de la catedral Teruel. Zaragoza, 1981.
- (37) Cantera Orive, El pórtico. Op. cit. pp. 12
- (38) Apraiz Buesa, A de; Los tímpanos Op. cit. pp. 202
- (39) Azcárate Ristori, J. M.; La catedral Op. cit. pág. 95.
- (40) Silva Verástegui, M. S. Iconografía gótica. Op. cit. pp. 253-254
- (41) Voragine J. de; La Leyenda. Op. cit., pág. 263.
- (42) Como aparece generalmente en la iconografía de san Martín entregando la capa al pobre donde el santo vuelve la cabeza y nos introduce en la escena, como se ve, por el ejemplo en lo capiteles de Tuesta, Vid López de Ocariz, J.J.; el templo de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta. Col. Alava. Monumentos en su Historia, Vitoria, 1987, fig. pp.30.
- (43) Un análisis de estos tipos en Ruiz Maldonado, M.: "El caballero victorioso en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos". B.S.E.A.A., Valladolid, 1979, pp. 271-283. Idem. El caballero en la escultura románica de Castilla y León, Salamanca, 1986.
- (44) El estudio en relieve de Armentia en Ruiz Maldonado, M.; Escultura románica alavesa: El foco de Armentia, Bilbao, 1990, pp. 75 y ss
- (45) Cantera Orive, El pórtico. Op. cit. pp. 13.
- (46) Apraiz Buesa, A de; Los tímpanos. Op. cit. pp. 202
- (47) Azcárate Ristori, J. M.; La catedral. Op. cit. pág. 95.
- (48) Silva Verástegui, M. S. Iconografía gótica. Op. cit. pp. 215
- (49) Español, F.; El encuentro. Op. cit. pp. 253-254 pp.59 y 60
- (50) Ibidem., pp.59, nota 32.
- (51) Cantera Orive, El pórtico. Op. cit. pp. 12.
- (52) Apraiz Buesa, A de; Los tímpanos. Op. cit. pp. 202
- (53) Azcárate Ristori, J. M.; La catedral. Op. cit. pág. 95.
- (54) Silva Verástegui, M. S. Iconografía gótica. Op. cit. pp. 253-254
- (55) Voragine J. de; La Leyenda. Op. cit., pág. 563.
- (56) Cantera Orive, El pórtico. Op. cit. pp. 10.
- (57) Apraiz Buesa, A de; Los tímpanos. Op. cit. pp. 202

- (58) Azcárate Ristori, J. M.; La catedral. Op. cit. pág. 95.
- (59) Silva Verástegui, M. S. Iconografía gótica. Op. cit. pp. pp.255-56.
- (60) Voragine J. de; La Leyenda. Op. cit., pág. 563.
- (61) Azcárate Ristori, J. M.; La catedral. Op. cit. pág. 95.
- (62) Cantera Orive, El pórtico. Op. cit. pp. 10.
- (63) Apraiz Buesa, A de; Los tímpanos. Op. cit. pp. 202
- (64) Azcárate Ristori, J. M.; La catedral Op. cit. pág. 96.
- (65) Silva Verástegui, M. S. Iconografía gótica. Op. cit. pp. 256.
- (66) Sauerlander, W. La sculpture gothique en France, 1140-1270. París, 1972 lam. 117, 267, 291, 245 y 283 respectivamente.
- (67) Duran Sanpere, A; y Ainaud de Lasarte, J.; Escultura. Op. cit. pp.30
- (67 bis) La obra puede verse en Lacarra Ducay, M.C.; "Arte Medieval", Museo de Zaragoza, Ibercaja, colección Monumentos y Museos, nº.1 Zaragoza, 1990. pp. 10 fig.9
- (68) Véase Katzenellenbogen, A.; The sculptural programs of Chartres cathedral. Nueva York, 1964.
- (69) Moralejo Álvarez, S.; "El 'Texto' Alcobacense sobre los Amores de D. Pedro y Da Inés", Actas del IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval, Lisboa, 1991, pp. 72
- (70) Silva Verástegui, M. S. Iconografía gótica. pág. 249
- (71) Azcárate Ristori, J. M.; La catedral Op. cit. pp. 95, nota 17
- (72) Desde el programa de Luna, hasta la devoción que adquiere en la diócesis de Burgos y sobre todo la significación y el valor de su ciclo en la catedral de Chames.
- (73) La monarquía juega un papel destacado en el gótico vitoriano. Será con Alfonso XI con quien Vitoria adquiere la pujanza definitiva que marca y establece el desarrollo y especialmente su actividad artística. No obstante su imagen esculpida, existente en la iglesia de San Ildefonso y hoy perdida, ostenta la primacía de la escultura monumental de estilo gótico en la Ciudad o por lo menos una de las primeras. Además ha de incidirse en el valor del Cardenal Gil de Albornoz, como ya apuntó Azcárate, pues su pleno dominio político coincide con la pujanza de Vitoria y sino con la ejecución si con el proyecto del programa de la catedral.
- (74) Azcárate Ristori, J. M.; La catedral Op. cit. pp. 95, fig.36.
- (75) Focillon, H.; Arte de la Edad Media. Madrid, Alianza, 1989, pp. 164.

ILUSTRACIONES

[LÁMINA 1](#) - [LÁMINAS 2 a 5](#) - [LÁMINAS 6 a 9](#) - [LÁMINA 10](#)

Fundación Universitaria Española